الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

# ديوان ابن سهل الأندلسي

## -دراسة أسلوبية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إعداد الطالبة:
ليلى قجوج

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر دامخي

أعضاء لجنة المناقشة

| الاسم واللقب | الدرجة العلمية | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|
| أد/أحمد جاب الله | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | رئيسا |
| أد/عبد القادر دامخي | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | مشرفا ومقررا |
| د/صالح مرحباوي | أستاذ محاضر -أ- | جامعة باتنة 1 | عضوا مناقشا |
| أد/جمال مباركي | أستاذ التعليم العالي | جامعة بسكرة | عضوا مناقشا |
| أد/قديد ذياب | أستاذ التعليم العالي | جامعة قسنطينة 1 | عضوا مناقشا |
| أد/لزهر فارس | أستاذ التعليم العالي | جامعة تبسة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية:1443-1444هـ/2022-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

# إهــداء

إلى: نبع الحب و الحنان و بلسم
الشفاء...أمي الغالية أمد الله
في عمرها ، و حفظها من كل سوء.
إلى: أبي و أختي رحمهما الله، وأسكنهما
فسيح جناته.
إلى: أهلي، إخوتي و أخواتي؛ عزوتي و
سندي في هذه الحياة.
إلى: الشموع التي تنير دربي، فلذات كبدي:
أولادي الأعزاء حفظهم الله.
إلى: صديقاتي الغاليات، ومن أعانني و
نصحني : كل الحب و التقدير و الوفاء

# مقدمـــة

**مقدمة:**

يمثل الشعر العربي بالأندلس في تاريخ دولة الموحدين (524هـ/635هـ) حقبة مزدهرة وعصرًا مشرقا، فكانت له المنزلة الرفيعة والمكانة المرموقة لدى الخلفاء، لما في شخصيتهم من ميل كبير إلى العلوم والأدب وتشجيعهم الشعراء بل الخلفاء أنفسهم كانوا ينقدون الشعر بل ويقرضونه نذكر منهم: عبد المؤمن بن علي، ويعقوب بن المنصور، وموسى بن محمد بن يوسف بن عبد المؤمن، حيث ازدهرت مختلف أغراضه في عهدهم ازدهارًا كبيرًا وبلغت الموشحات أوج كمالها، فشعراء هذا العصر يعبرون عن حاضرهم ويمثلون بيئتهم ومظاهرها والنفس ومشاعرها فنظموا أشعارًا رائقة تعتبر أثرًا من آثار البيئة الأندلسية، يتفاعلون معها، وتتفاعل معهم، لأن شعر أي أمة يتصل اتصالا وثيقا بحياتها الاجتماعية والسياسية والفكرية وبيئتها الطبيعية منها والصناعية، ويعد صدى لكل هذه العوامل جميعا إيجابا أو سلبا.

وأخذت عوامل محن الإتلاف والنهب والحرق تعصف بالتراث الأندلسي على يد الإسبان بعد هزيمتهم للموحدين في معركة العقاب سنة (609هـ/1211م) فتساقطت مدن الأندلس في أيديهم الواحدة تلوى الأخرى، فأدى ذلك إلى هجرة العديد من الأعلام الأندلسيين، ومنهم الشعراء إلى جهات مختلفة من العدوة المغربية حاملين معهم مجاميعهم ودواوينهم الشعرية، التي نجت من تلك المحن، مما أتاح للمغاربة الوقوف على روائع ذلك الشعر الذي ظل ملازما لهم أثناء إقامتهم في أرضهم. حيث أخذت بذرته تنمو شيئا فشيئا فكثر نتاجهم وازداد انتشارا حتى غدى من أرفع الفنون وأكثرها حظوة لدى طبقة الأدباء والملوك في مختلف الدول المغربية.

ويعد إبراهيم بن سهل الأندلسي واحدا من ألمع شعراء الأندلس في عصر الموحدين، وتعتبر قصائده في المدح والغزل والموشحات من أبرز عيون الشعر الأندلسي، التي مثلت القرن السابع الهجري وبين هذه القصائد وبيئة صاحبها علاقة وثيقة، فهي من خلاصات

حياته السياسية وخبراته الاجتماعية وثقافته الدينية والأدبية، وتجربته الشعرية الصادرة عن تجربة شعورية صادقة بينت مدى صدق العاطفة في تفاعلها بأساليب الكتابة الشعرية العربية التي تعكس ارتباط الشعر الأندلسي بالمشرقي خاصة أن الشاعر امتاز بقوة ذكائه، وقوة حفظه للأشعار وافتتانه بها.وهو ما شكل ظاهرة بارزة في بناء قصائده لا يمكن تجاهلها وإغفال أثرها في نفوس كل من اطلع على شعره، ومن خلال كل ذلك جاء اهتمامي بقرارة ديوانه، حيث وجدت نفسا شعريا متميزا وصادقا أثرى الشعر بنماذج في مختلف أغراضه تستحق الوقوف عندها بالدرس والتحليل، ليبرز ما فيها من أساليب لغوية تصويرية وخصائص جمالية تثري الدراسات النقدية الأكاديمية بقراءات جديدة، ويستخلص ما فيها من معاني، فواقع الدراسات النقدية الأدبية يؤكد أن الكثير من دواوين الشعر الأندلسي لم تواكبها عملية التحليل والنقد، حيث يعزف كثير من الدارسين عن الالتفات إليه بالمتابعة التحليلية الدقيقة.

وتكمن أهمية الدراسة في كونها تتناول شاعرًا غفل عنه المتخصصون فهي تلقي الضوء على شاعر اشتهر بالشعر ونبغ في فن الموشحات وتسهم في التعريف به من جهة، وفي وضع المتخصصين والدارسين للاهتمام بنظمه ومقاربته بالنظريات النقدية الحديثة لتعميق عملية التواصل بين التراث الشعري، والواقع النقدي، وتعكس حركة التفاعل، وجدلية مقاربته بالنظريات النقدية الحديثة بهدف التأثير على تطوير النقد الأدبي المعاصر. وكان عنوان البحث (ديوان ابن سهل الأندلسي، دراسة أسلوبية).

وهكذا تشكلت عندي جملة من الأسباب حول ضرورة الاعتماد على المنهج الأسلوبي في مقاربة شعر ابن سهل، وهي:

1-أهمية الدراسة الأسلوبية في الدراسات الشعرية المعاصرة، إذ أصبحت وسيلة مثلى للنقاد، وتعينهم في الكشف عن جماليات الشعر من خلال سبر أغواره وتشريح نصوصه، وفك رموزه لاستنباط بنياته ذات الهيمنة الأسلوبية من بقية بنيات النص الأخرى، إذ تعتمد على قواعد علمية محددة تجعل من الآراء التي يمكن أن تنتج أحكاما متصفة بالموضوعية والعلمية أيضا.

2-إن اطلاعي على النظريات الأسلوبية جعلني أقتنع أن ثمة صلة وطيدة وعلاقة وثيقة بين الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي، وليس أدل على ذلك من أن الأسلوبين يستخدمون جل المصطلحات البلاغية.

3-باعتبار أن النص الأندلسي القديم نصا شعريا يخضع للدراسة على وفق منهج تحليلي حديث، وبذلك أستطيع أن استخرج قيمه الجمالية لأبين مدى إبداع الشاعر واستكشف المعاني والإيحاءات الكامنة في ذهن شاعر من أهم شعراء القرن (السابع الهجري)، عاش تجربة صادقة، ولذلك اعتمدت منهجا استمد معظم نظرياته من قواعد البلاغة في التحليل.

أما عن الدراسات السابقة فالمتتبع للشعر الأندلسي يجد أن شعر ابن سهل الإشبيلي بالتحليل الأسلوبي لم يحظ في اعتقادي بكثير من الدراسات باستثناء البحث الوحيد الذي استطعت الوقوف عليه، وهو دراسة محمد منوفي بعنوان: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي حاول من خلالها استخراج الظواهر الأسلوبية، وتتميز الدراسة بالشمول حيث يتتبع بالدرس والتحليل أهم أشعار الشاعر من خلال التركيز على البنيات التناصيّة التصويرية الإيقاعية بهدف الوقوف على دلالتها التعبيرية وقيمها الجمالية باستخلاص أهم معالم خصائصها الفنية. وتقوم إشكالية البحث على السؤال التالي: ماهي أهمية الدراسة الأسلوبية في الكشف عن القيمة الفنية لشعر ابن سهل الأندلسي؟.

واقتضت طبيعة الدراسة أن يكون البحث في أربعة فصول وخاتمة سبقت بمدخل كان عن السيرة والمصطلح، حاولت من خلاله إلقاء الضوء على عصر الشاعر، وبعض جوانب حياته: مولدًا، نشأةً، وقضية إسلامية، ثم تم التطرق لمفهوم الأسلوب والأسلوبية وتتبعها تاريخيا والإشارة إلى المراحل التي مرت بها، واتجاهاتها المتمثلة في: الأسلوبية، التعبيرية، النفسية، البنيوية، الإحصائية.

أما الفصل الأول: فتناولت فيه معظم الظواهر الصوتية التي ظهرت في شعر الشاعر كان فاتحتها البحور والقوافي، ثم عرجت إلى علم البديع ورصدت بعض ظواهره كالجناس والطباق والمقابلة والترصيع، وختمتها بظاهرة التكرار التي تعددت أنماطها ما بين حروف وكلمات وحركات، واختلفت أشكالها التي أظهرت مدى مقدرة الشاعر على الإبداع والخلق.

وجاء الفصل الثاني: تجليات الخصائص التركيبية في التحليل الأسلوبي في ديوان ابن سهل الأندلسي في ثلاث مباحث هي: التقديم والتأخير، الأساليب الإنشائية والخبرية، وأسلوب الشرط.

أما الفصل الثالث فكان تحت عنوان: تجليات الخصائص التصويرية في التحليل الأسلوبي في ديوان ابن سهل الأندلسي، وفيه تم الوقوف على مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد القدامى والمحدثين، ومن ثم الصورة التشبيهية والاستعارية فاللونية، والتي اتسمت بالدقة والتتبع وحسن التعليل.

الفصل الرابع والأخير خصصته للتناص، والذي تنوعت مصادره لدى الشاعر، غير أنّ التناص الديني والأدبي تركا بصمتهما على شعره، وختمت البحث بأهم النتائج التي توصلت إليها. وقد حاولت في البحث أن أربط كل سمة أسلوبية بأبعادها الدلالية التي يمكن أن تؤول إليها، حيث اخترت لكل ظاهرة أسلوبية نماذج، وذلك حسب بروز إيحاءات تلك الظواهر جانحة دوما إلى الاختصار والتركيز.

وقد تطلب هذا العمل مناهج بحث متعددة من خلال معالجة ديوان ابن سهل ، وبذلك فقد كنت بحاجة إلى المنهج التاريخي ،وأنا أؤرخ لعصر الشاعر، وأتناول سيرته ، وأفصل في الحديث عن أهم أغراض شعره التي امتازت بنظمها ، ويكون المنهج المناسب لدراسة أشعار ابن سهل هو المنهج الأسلوبي ، الذي يقوم على التعاون ، بين المناهج الأدبية المختلفة ، وبذلك فقد كنت بحاجة إلى المنهج الإحصائي ، وأنا أحلل النصوص ، وإلى المنهج الفني حيث استخلص الدلالات ، وهكذا أعرج على المنهج النفسي ، حيث ألاحظ تأثيره في أحد النصوص الشعرية التي أعالجها .

أما فيما يخص مصادر البحث ومراجعه ، فقد كان أهم المصادر ديوان ابن سهل تحقيق محمد قوبعة ، وديوان ابن سهل تقديم إحسان عباس ، والمسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل للأفراني وغيرها من المصادر المتنوعة التي اعتنت بشعره إلى جانب المعاجم اللغوية التي ساعدت على معرفة الكثير من الكلمات الغامضة في شعره ، ومعاجم النقد ، وبعض الدراسات الحديثة من كتب ورسائل أهمها : اتجاهات المديح في شعر إبراهيم ابن سهل الإشبيلي الأندلسي دراسة موضوعية وفنية لمؤلفه عدنان جاسم محمد الجميلي ، وملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي لمحمد منوفي...

ومن أهم الصعوبات التي واجهتني وأنا أحاول تحليل أشعار ابن سهل :

1- اختيار المنهج الأسلوبي الأنسب لتحليل شعر الشاعر ،فقد تعددت مداخل الأسلوبية واتجاهاتها في تحليل النص الأدبي على وجه الخصوص نتيجة كثرة المصادر و تشعبها في الأسلوبية واختلاف مفاهيمها تبعا لاختلاف ايديولوجيات الدارسين .

2-مسألة الخلاف بين أنصار القديم ودعاة الحداثة ، وهي علاقة البلاغة العربية بالأسلوبية والدرس الأسلوبي ، فمنهم من رأى في البلاغة أنها علم قديم عليه مأخذ ، ولم يعد يصلح لدراسة النصوص ، واستعاض عنها بالنظريات الأسلوبية الغربية المعاصرة ، ومنهم من رأى أن البلاغة العربية هي أسلوبية العرب بعد

تنقيحها، وتحديثها، ومما لا شك فيه أنني حاولت التوفيق بين ذلك بالانطلاق من داخل النصوص لمحاولة استخراج أهم هذه الظواهر بهدف تقديم قرارة علمية غير متعسفة لأشعار ابن سهل تعتمد على النص لتصل إلى النتائج.

وأخيرا أرجو أن أكون قد وفقت في إنجاز ذلك، حيث لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف الدكتور **عبد القادر دامخي** على ما أولانيه من رعاية طيلة فترة البحث وتوجيهاته القيمة السديدة، حتى استوت الدراسة الحالية على سوقها، فله مني وافر التقدير وجزيل الشكر والعرفان على لطفه ومساندته وحسن رعايته، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

# مدخل:

# السيــرة والمصطلــح

**أولا: السيرة**

1- عصر الشاعر (الملامح والسّمات العامة).

2- إضاءة عن حياته

**ثانيا: المصطلح (مفهوم الأسلوب والأسلوبية)**

1- الأسلوب

2- الأسلوبية

**أولا: السيرة:**

**1- عصر الشاعر (الملامح والسمات العامة):**

قامت دولة الموحدين على أنقاض دولة المرابطين، وبذلك أفلت شمس المرابطين لتشرق شمس الموحدين، وبلغت هذه الدولة في عهد يعقوب المنصور (580هـ - 595هـ) ذروة مجدها سواء داخليا أم خارجيا، وفي ظل حكمه انتصر المسلمون على النصارى، وهزموهم شر هزيمة، وكان ذلك في معركة الأرك الشهيرة، والتي أسَالت الكثير من الحبر، حيث «أطنب مؤرخوا المسلمين في وصف هذه المعركة، وأشادوا بذلك النصر الحاسم، فقال ابن عذارى: كان الناس يضربون الأمثال بوقعة الزلاقة ويعظمون أمرها ولا يذكرون غيرها ... وجاءت هذه الوقعة فأنست كل فتح بالأندلس تقدمها، وبقي بأفواه المسلمين إلى الممات ذكرها»[1].

وقد اضطر ألفونسو ملك قشتالة إلى عقد الصلح معه، فهادنه عشر سنوات، لكن بعد وفاته تحالفت الممالك النصرانية ضد ابنه الناصر وهَزْمِ الموحدين، فكان لها ذلك في معركة العقاب[2](شهر صفر سنة 609هـ) فكانت بداية النهاية في تاريخ الموحدين بالأندلس، إذ أصابها الوهن والعجز، ودب الضعف في أوصالها، وأضحى يحكمها خلفاء ضعاف لا همّ لهم إلا التنازع حول السلطة، فكانت هذه الهزيمة هي: « الضربة التي قطعت السلك الأندلسي، وتركت حباته تسقط أو تضيع واحدة إثر أخرى، وسيكون التاريخ الأندلسي من يومئذ صورة لضياع سريع أو بطيء حسبما تقتضي به الظروف والأحوال[3].

---

[1]- فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص24.

[2]- دارت معركة العقاب بالقرب من حِصْنِ العقاب الواقع بين جيان وقلعة رياح، انظر: الروض المعطار، ص137 نقلا عن م س، ص25.

[3]- إحسان عباس، مقدمة الديوان، دار صادر، بيروت، دط، 1980، ص9، 10.

وبوفاة الناصر يحل محله ابنه أبو يعقوب يوسف المستنصر، وهو ابن ست عشرة سنة، الذي أدخل البلاد في دوامة التمزق والتردي بسبب انشغاله بملذاته، وإهمال شؤون الدولة وحمايتها.

وبعد وفاته بايع الموحدون بالأندلس الخليفة العادل، وفي خضم هذه الانتكاسات القاسية يخلع والي قرطبة (عبد الله البياسي) دعوة العادل، ويخرج عن طاعته مستعينا بالروم لتحقيق مراميه، فيثير حفيظة وغضب الأهالي ويقومون بقتله وإرسال رأسه إلى اشبيلية.

« ومن مضحكات الأمور أن الموحدين في الأندلس لم يكادوا يطمئنون إلى التخلص من البياسي حتى قام والي اشبيلية نفسه، أعني أبا العلاء المأمون، وخلع طاعة الخليفة بمراكش وهو أخوه، ودعا لنفسه بالبيعة»[1].

وفي ظل هذه الظروف يظهر رجل مغامر من مرسية يدعى محمد بن يوسف بن هود الجذامي يرفع لواء الدولة العباسية فيلقى الدعم من الأهالي، وتلتف حوله لمبايعته سنة 625هـ فقد كان ظهوره –ابن هود– يمثل أملاً جديدًا للأندلس بعدما أن ضاقوا ذرعا من تصرفات الموحدين، غير أن مغامرًا جديدا ثار في وجهه؛ وهو أحد أمراء بني الأحمر، فأرديا الأندلس ساحة للقتال وبددا بذلك كل الآمال والأحلام، فكان كل منهما يتطلع إلى الاستئثار بزعامة الأندلس، حيث اقتتلا على مقربة من اشبيلية، وهزم فيها ابن هود، ولكن عند استتباب الأمر لابن هود وتفاهمه مع الخليفة اختار أن يعقد هدنة معه، وبوفاة ابن هود انهارت دولته بسرعة وعندئذ استولى ابن الأحمر على المدينة، وحتى

[1]- م س، ص10.

تتوطد دعائم دولته عاون النصارى في محاصرة اشبيلية، والاستيلاء عليها سنة 646هـ، وتعتبر هذه نقطة سوداء لا تمحى من تاريخ ابن الأحمر[1].

من المعلوم أن اشبيلية وسبتة كانتا تسيران على سياسة واحدة، فقد تعرضت كل من الأندلس والمغرب منذ أوائل القرن السادس إلى نكبات ونكسات متوالية من معركة العقاب إلى سقوط قرطبة بعد ذلك بأقل من ثلاثين سنة، وسقوط اشبيلية بعد ذلك بأقل من عشر سنوات، فلم يأت القرن السابع الهجري إلا وقد فُقِد المغرب وفُقِدت الأندلس؛ فقد كان ثوار الأندلس يبددون قواهم في معارك أهلية عقيمة للاستئثار بالسلطة، والتسابق نحو الملك ولو على مدن أو قرى صغيرة، أما في المغرب فقد كانت المعارك الطاحنة تدور بين أمراء الموحدين للتنافس على عرش خلافتهم الهزيلة[2].

وعلى الرغم من وجود الثورات الداخلية، واشتداد هجمات الاسبان على الأندلس إلا أن الحياة الثقافية إجمالا، والأدبية بشكل خاص كانت استمرارا لحالة النماء والتقدم التي عاشتها في عصر الطوائف والمرابطين، فقد بلغت الحركة الفكرية مبلغا عظيما، إذ زخرت المصادر بأعلام ومفكرين في مختلف الميادين، وكان ذلك نتيجة طبيعية ومنسجمة للاهتمام الذي أولاه الحكام أنفسهم، فقد كان ابن تومرت عالما فقهيا راويا للحديث عارفا بالأصول والجدل، يحب العلم ويحرص على طلبه، وقد استهل كتابه أعز ما يطلب « بعبارة مشهورة يدعو فيها إلى طلب العلم والانكباب على تحصيله وهي قوله: أعز ما يطلب، وأفضل ما يكتسب، وأنفس ما يدخر، وأحسن ما يعمل، العلم الذي جعله الله سبب الهداية إلى كل خير، هو أعز المطالب، وأفضل المكاسب وأنفس الذخائر وأحسن الأعمال »[3].

---

[1]- ينظر: محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2002، ص15، وينظر: عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح في شعر إبراهيم بن سهل الاشبيلي الأندلسي، دراسة موضوعية فنية، دار العصماء، سوريا، ط1، 2014، ص16.

[2]- فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص27.

[3]- م ن، ص47.

وسار على هذا النهج الخلفاء الذين جاؤوا من بعده، ولاسيما في عهد المنصور الموحدي الذي عمل على النهوض بالدولة الموحدية والأندلس علميا وثقافيا بنشر التعليم، وتشجيع العلوم على اختلاف أنواعها، « فازدهرت الفنون ونهضت علوم الكلام والفلسفة والعلوم الدينية والشرعية، وكذلك تطورت الدراسات اللغوية والنحوية، فقد ظهر علماء في اللغة والنحو كانت آثارهم واضحة على الدرس اللغوي والنحوي في الأندلس كما ظهرت بوادر التجديد في النحو»[1].

ومن مظاهر الازدهار الإكثار « من المجامع العلمية ومجالس التعليم...وكانت تلك المجالس حافلة بالمذاكرة والمناظرة في أنواع العلوم لما كان يحضرها من علماء وأدباء وأطباء وفلاسفة من مغاربة وأندلسيين، ولم تكن هذه المجالس خاصة بفن بل كانت تتناول غير ما فن، وكان لكل فن مجلس»[2].

ولعل من أهم أسباب الازدهار يعود كما أسلفنا ذكره إلى محبة وتعلق الحكام بالمعرفة؛ فقد « كان الحلفاء يُغدقون الأموال على الشيوخ والشعراء والكتاب وطلاب العلم»[3].

إضافة إلى وصل العلماء بالهبات والإنفاق عليهم، اشتهر الأندلسيون بحب الثقافة والاطلاع وتقدير العلماء، وإعلاء مقامهم، وانتشار المكتبات، وإقبال الناس على اقتناء الكتب «حتى ليروى أن أحدهم أخرج معه بخروجه من اشبيلية نحو خمسمائة مجلد بخطه، ويروى عن آخر أنه كانت له كتب في البلاد التي ينتقل إليها بحيث لا يستصحب كتبا في سفره اكتفاء بماله من الكتب في البلد الذي يسافر إليه. وقد ترك لنا أبو بكر محمد بن خير المتوفى سنة 575هـ فهرسا كاملا بالمؤلفات الشائعة في عصره يدل على اهتمام الأندلسيين البالغ بقراءة كتب الأدب واللغة والفقه وغيرها من فروع المعرفة»[4].

---

[1]- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص17.
[2]- فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص49.
[3]- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح في شعر ابن سهل، ص17.
[4]- فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص52، وينظر:عبد الله المراكشي، الديل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تح إحسان عباس، بيروت، دط، 64-1965، 282/2/5.

كان هذا الازدهار في الحياة الفكرية يواكب الازدهار الكبير الذي شهدته الحياة الأدبية في عصر الموحدين، ولم يقتصر هذا الازدهار على مجال واحد وإنما امتد ليشمل كل مجالات الأدب من شعر وموشح وزجل ونثر»[1].

إذ تنوعت أغراض الشعر واتسعت مجالاتها في هذا العصر، فنظموا في الغزل بالمذكر والمؤنث، وطوروا موضوع الرثاء فأوجدوا رثاء المدن والممالك الزائلة، وتأثروا بأحداث العصر السياسية فنظموا شعر الاستغاثة، وتوسعوا في وصف البيئة الأندلسية، واستحدثوا فن الموشحات والأزجال وكان من أبرز شعرائها: أبو بكر بن زهر، ابن سهل، الششتري، وغيرهم كثير، كما امتزج المدح بالشعر السياسي، فضلا عن ذلك فإننا نجد المديح النبوي للرسول –صلى الله عليه وسلم– يصل إلى ذروته في هذا العصر. وكانت ظاهرة الانتقاء من التراث من خصائص الأدب الأندلسي فكانوا يضمنون قصائدهم أقوال السابقين وأشعارهم وأمثالهم وما صادف هوى في نفوسهم، فاتسمت أشعارهم بالموهبة والقدرة على محاكاة القديم والنسج على منواله[2]، لكن هذا لم يمنعهم من الخروج عن المألوف والابتعاد عن المقدمات الغزلية التي سار عليها الشعراء العرب القدماء أو أن يأتوا بابتكارات فنية مبدعة وخلاقة[3].

ومن الظواهر التي برزت في الحياة الأدبية في هذا العصر تنقل الأدباء والشعراء في البيئات المختلفة، إما لطلب العلم أو الانتجاع بالشعر أو للحج والتجارة أو هربا من تقلبات السياسة، حيث دفعت عددا كبيرا من الأدباء والشعراء للهجرة من جزيرتهم فارين بأرواحهم حاملين معهم درر الشعر والأدب الأندلسي إلى آفاق بعيدة[4].

---

(1)- م س، ص68.
(2)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح في شعر ابن سهل الأندلسي، ص17.
(3)- م ن، ص18.
(4)- فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص 52 و71.

لقد تحقق الازدهار الثقافي في جميع ميادينه فضلا عما ذكرناه، ووصلت العلوم في هذا العصر إلى ذروتها العليا وبلغت مداها البعيد الذي جمع زبدة الحقب الماضية وعاشت على زاده العصور التالية.

«ورغم ما وجدته الدولة الموحدية من مصاعب سياسية إلا أنّها استطاعت أن تبسط سلطتها على المغرب والأندلس، واستمر حكمها زهاء قرن من الزمن حققت فيه انتصارات عظيمة في مختلف المجالات، وكان من عظمة هذه الدولة أن كانت الدولة الحفصية في تونس امتدادًا لحكمها ومقرًّا لكل الذين فروا بدينهم وعروبتهم من وجه النصارى الأعداء»[1].

## 2/ إضاءة عن حياته:

هو أبو إسحاق إبراهيم أبو العيش[2] بن سهل الإسرائيلي[3] الاشبيلي[4] الإسلامي[5] الأندلسي، شاعر اشبيلية ووشاحها الأول والشاعر المشهور من أهل القرن السابع الهجري.

ولد في مدينة اشبيلية وفيها نشأ وبلغ مرحلة الشباب الأول، وكان ذلك سنة 609هـ على أغلب الآراء، وهي السنة التي اقترنت بمعركة العقاب، ينتمي إلى يهود اشبيلية النازحين إليها منذ زمن بعيد. « والظاهر أن والده كان تاجرًا من تجار اشبيلية، الأمـــــر

---

(1)- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص17.

(2)- محمد صوالحة، ابن سهل شاعر مسلم من اسبانيا، رسالة بالفرنسية، جامعة الجزائر، 1914، 1916، ص26.

(3)- ابن سعيد المغربي، المغرب في حلي المغرب، تح شوقي ضيف، مطبعة دار المعارف، مصر، ط2، 1964، ص: 269 .

(4)- عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، دار إحياء التراث، بيروت، دط، دت، ص37، صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، اعتناء س ديدر رينغ يطلب من دار النشر فرانز شتايز بفسيادن، دط، 1972، ج6، ص5. وينظر: ابن الأبارالبلنسي، تحفة القادم ،تح إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1986،1، ص243، ابن سعيد، المغرب 269/1، ابن سعيد، اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلى، تح محمد إبراهيم الابياري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 1959، ص73.

(5)- حاجي خليفة، كشف الظنون، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط1، دت،763/1، اليونيني، ذيل مرآة الزمان، دار المعارف العثمانية، بحيدر آباد الدكن الهند، ط1، 1954،1/476، ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار المسيرة، بيروت لبنان، ط2، 1979، 244/5.

الذي جعل الابن يعيش حياة رغيدة»[1].

أمضى طفولته الأولى في اشبيلية فحذا حذو اليهود يخالط المسلمين في حلقات العلم، ويحصّل الثقافية العربية الإسلامية التي كانت تهيئها مساجدها، فتلقى العلم على يد أشهر علماء عصره في مجالات اللغة والنحو والأدب أمثال: أبو علي الشلوبني[*]، وأبو الحسن الدباج[**]، والأعلم البطليوسي[***]. وشاركه في ذلك صديقه ابن سعيد[****].

اشتهر بقرض الشعر في سن مبكرة، كما استبانت عليه مخايل الفطنة والذكاء، والقول على البديهة وقد شهد له بذلك ابن سعيد إذ قال: «لم يشتهر بإشبيلية بعد ابن الصابوني شاعر اشتهاره ولا حاز انطباعه في الشعر واقتداره، هذا وما بلغ عشرين سنة»[2].

ومما يؤثر عن بداهته في القول حديثه مع الهيثم بن أحمد بن أبي غالب؛ إذ يقول:

« نظم الهيثم قصيدة يمدح بها المتوكل علي الله محمد بن يوسف بن هود ملك الأندلس، وكانت أعلامه سودا لأنّه بايع الخليفة ببغداد فوقف إبراهيم بن سهل على قصيدته وهو ينشدها لبعض أصحابه.

وكان إبراهيم إذ ذاك صغيرا، فقال إبراهيم للهيثم: زد بين البيت الفلاني والبيت الفلاني:

أَعْلامُهُ الســـودُ إعلامٌ بِسؤدِدِهِ كأنهنَّ بخدّ الملك خِيـــــلانُ

---

[1]- محمد منوفي، دراسة تحليلية في شعر بن سهل، ص37.

[*]- الشلوبني (582 هـ – 645 هـ) أبو علي، كان إمام عصره في العربية بلا مدافع، دار معرفة بنقد الشعر، كان النحو أغلب عليه، للمزيد، ينظر:ابن سعيد، اختصار القدح المعلى، ص152.

[**]- البطليوسي: أبو إسحاق إبراهيم بن قاسم كان علما في إقراء فنون الأدب، توفي سنة 642 هـ، ينظر: م ن ، ص157.

[***]- الدباج: أبو الحسن، كان أمتن الناس دينا وكان نحويا أديبا، توفي سنة 646 هـ، انظر:م ن، ص 155 .

[****]- ابن سعيد: أبو الحسن، نور الدين على بن موسى الغرناطي القلعي، المؤرخ الأديب الأندلسي المعروف الذي أصبح له شأن كبير في تاريخ الأندلس بعد ذلك، توفي سنة 685 هـ بتونس، ومن أشهر كتبه: المغرب في أخبار المغرب، انظر الوفيات: ج3، ص103.

[2]- إحسان عباس، مقدمة ديوان ابن سهل، ص12، وينظر: محمد قوبعة، حوليات الجامعة التونسية، عدد 19، 1980، ص51، وينظر: ابن سعيد، اختصار القدح المعلى، ص73.

فقال له الهيثم[*]: «هذا البيت ترويه أم نظمته؟ قال: بل نظمته الساعة، فقال الهيثم: إن عاش هذا ليكونن أشعر أهل الأندلس»[1].

فقد أوتى ابن سهل من قوة الذاكرة ما أدهش زملاءه حتى أنه كان يحفظ الأبيات الكثيرة من سمعة واحدة. قال ابن سعيد: «كان من عجائب الزمان في ذكائه على صغر سنه، يحفظ الأبيات من سمعة»[2].

أسعفته هذه الحافظة الواعية على صهر ثقافته النحوية والأدبية والفقهية في شعره، والقدرة السريعة على الارتجال، «فكان أسرع الناس ارتجالا وأوسعهم فيما يريد الكلام مجالا»[3]، فأكسبته الشهرة، وإعجاب أصدقائه وخلانه بأدبه، لكن صورة منظره القبيح كانت تحز في نفسه، فقد وصفه صديقه قائلا: «وخلقته تقتحمها عيون المحبين والمبغضين، إذ صيغ في صورة ابن الصائغ وعيف كما يعاف سؤر الكلف الوالغ»[4]

ولكن هذا لم يطفئ فيه جذوة الشعر التي بدأت ملامحها تظهر عليه وهو لا يزال شابا يافعا، « وأغلب الظن أن خلقته القبيحة هذه كانت سببا في ولعه بالجمال وافتتانه به ليعوض النقص الذي أصاب شخصيته، فقد حرم من الجمال فأراد التعويض عنه بالأماني التي كان يبثها في ثنايا شعره»[5].

عاش ابن سهل في اشبيلية حياة لاهية يتردد مع أصدقائه على حدائقها ومنتزهاتها يرتجلون الشعر ويترعون كؤوس اللهو بعيدا عن الاتصال بأصحاب النفوذ والسلاطين،

---

[*]- الهيثم بن أحمد بن أبي غالب: نادرة الحفظ والارتجال في عصره، أديب وشاعر إخباري وعلامة، توفي سنة 630هـ، انظر ترجمة الهيثم في اختصار القدح المعلى: 158، وابن سعيد،المغرب في حلي المغرب، ص263.

[1]- صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات،ج6، ص6. وينظر:محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط،1974،1، ص21.

[2]- ينظر: ابن سعيد، المغرب،1، ص269.

[3]- ابن سعيد، اختصار القدح المعلى، تر: إبراهيم الأبياري، ص77.

[4]- م ن، ص73.

[5]-عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح في شعر إبراهيم بن سهل، ص22.

وقد انعكست هذه الحياة على شعره، فأكثر من وصف الطبيعة والخمر والتغزل بالغلمان ثم الموشحات، مبتعدًا عن مدح الأمراء والذوات[1].

ومن ذلك قوله وصف جمال طبيعة اشبيلية وإعجابه بمناظرها الخلابة[2].

حُثَّ الكؤوسَ ولا تُطــعْ مَنْ لاَمَا فَالمزن قَدْ سَقَتِ الرياضَ رِهَامَا
رَق الغَمَامُ لمَــا بِهَا إِذْ أَمْحَـلَتْ فَغَدَا يُرِيقُ لَهَا الدُّمُوعَ سِــجَامَا
وَالْبَـرْقُ سَيْف والسَّحَـابُ كَتَائِب تُبْدِي لوقْــعِ عِذَارِهِ إِحْجَــاما
وَالدَّوْحُ ميَـادُ الغُصــُون كأَنَّــما شرب النَّباتُ من الغمام مُـدَاما
وَالزَّهْـرُ يَرْنُو عن نوَاظر سَدَّدت لحظاتُهنَّ إلى الشُّجُون سِـهَاما

وتروي كتب السير افتتانه بغلام يهودي اسمه موسى فكان أكثر شعره فيه، ومما قاله فيه[3]:

مُوسَى تَرَفـق ولاَ تضعـْنِي فِي الرّق عَبْدك بعْض مَالك
لاَ نَالَ مِنْك الزَّمَان حَــظا إِلَّا الَّذِي نِلْت مِنْ وِصَــالك

وكان باقي غزله في بعض الغلمان (فتى يدعى محمد، وآخر اسمه أبو بكر الطلبي، وغلام شاعر لم يذكر اسمه، وغلام من بني الحسن، بالإضافة إلى فتى أرمد، وآخر مليح، وغلام لم يذكر اسمه).

أما نصيب المرأة من هذا الغزل فلا نجد منه إلا النزر القليل الذي (يجنح في معظمه إلى التكلف ولا يرسم صورة واضحة للمرأة) [4].

ومما قاله[5]:

---

(1)- م س، ص23.
(2)- ديوان ابن سهل، تحقيق محمد قوبعة: منشورات الجامعة التونسية، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1985، ص 353.
(3)- الديوان، تحقيق محمد قوبعة، ص266.
(4)- فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص 263.
(5)- الديوان، ص 242.

سَأَلتُها علّة مِنْ مَــاءِ مَبْسَمِـــها تُطْفي بها حَرَّ مَصدُوعِ الحشَا دَنـِفِ
فاستضحكتْ ثمّ قالـت: ثـغرُ ذي فِي ثَغرِ ذِي فَلَج شيءٌ من الكـُـلَفِ
لقــد دَرتْ أنـَّه واللهِ لا عجَـــب أن يُوجَد الـدّرُ مقرونًا مع الصَّـــدَفِ

ولكن حياته لم تمض كلها على هذا النمط؛ فسرعان ما تضطرب أحوال اشبيلية بعد مقتل ابن هود سنة 635هـ، ويتصارع بعض أبنائها على الحكم أمثال أبى عمرو بن الجد الذي اتصل به ابن سهل ومما قاله في مدحه[1]:

كَالأَوْجْد اِبْن ٱلجـّــد كَرَر شكْـره فَأَتَى عَلىَ تِكـْـراره مُسْتـــــعذبا
فِـي وَجْهِـهِ وَبنَانِـــهِ وبـَيَانـِـــه مَا فِي الْكَوَاكب والسَّحائب والرُّبى
عَقدَتْ خَنـاِصَرها الرِّجَـــال لِذكـْــرِه وَبـَدا فحلوا مِنْ مَهَابتـــه الحَـبا

فيعزم على الرحيل عنها ومغادرتها سنة 641هـ، ويودعها بقصيدة مؤثرة قال فيها[2]:

وَلمَّا عَزَمـــــنا ولمْ يَبقَ مِـنْ مُصَانَعةِ الشَّوقِ غيرُ اليسيـرِ
بكيتُ على النَّهرِ أُخفي الدمـوعَ فعرَّضها لونـُـــها للظهـــورِ
إذا ما سَرى نَفسي في الشّـــراعِ أعادَهُم نحو حِمصٍ زفِيـــرِي
ومنَّ الفـــراقُ بتوْدِيـعـــــــه فشبّهتُ ناعِي النَّوى بالبشيـرِ
طرَدتُ الرَّجا فِيكَ عـن حِيلـتي ووكَّلتُه بانقـلابِ الأُمـــــُور

كانت غايته أن يشد الرحال من اشبيلية إلى سبتة لكنه يمر في طريقه بشريش ويمدح حاكمها أبا عمرو بن خالد بقصيدة طويلة نذكر منها[3]:

أبـــا عمرو إنّمـــا أَنْتَ خَلـْـقٌ عَجَـب جِئْتَ مِثْلـمَا تَخْتَـــارُ
لوْ يُنـادى أيـــنَ الْجَوادُ بحـــقٍّ قالَ كُلٌّ: إلى الـــوَزِيرِ يُشـــارُ

(1)- م س، ص 50 وما بعدها.
(2)- م ن، ص 184.
(3)- م ن، ص 130.

لوْ حَوَتْ مِن جلالكَ الشُّهبُ حظًّا مَا بَدَتْ في العيونِ وهيَ صغارُ
جُدْ على يوسفٍ فمــصرُ شـريش وعَطاياك نِيلـُــها المُســـــتمأرُ

ثم يمضي بعد ذلك فيصل إلى منورقة، ويحظى بالرعاية والاهتمام عند صاحبها ابن الحكم، فهذا الرجل يحب الشعر والشعراء ويشجع العلم والأدب، وهو قبل كل شيء رجل علم وفكر، فيمدحه بعدة قصائده وموشحات، ويتشارك معه نظم الشعر، ثم تراوده فكرة الرحيل من جديد إلى تونس لكن الروم يهاجمون سفينته قبل انطلاقها، فيهرع أبو عثمان لنجدته بعد سماعه الخبر، فيعود الشاعر معه إلى العاصمة ويشكره على هذا الصنيع بقصيدة ذكر فيها هذا الفضل، وصور قدومه إلى المرسى[1] بقوله[2]:

مَـــحَا قُدُومكَ عنَّا الرُّعبَ والعَدمَـــا ونوَّرَ الفاحِمينَ: الظُّلْمَ والظُّلَمـــــا
أتَيْتَ في الدَّرعِ فوقَ الطّـرفِ مرتديًا ماضٍ كحامِلِهِ لو أُعطيَ الفَـهمَـــا
فككـــتَ أسرى وها نعمـاك تأسُــرهُمْ إنَّ البسالة شيء يشبهُ الكرمـــــا

ثم يخاطب الروم قائلا[3]:

يَا آلَ أَصْفَرَ هبكُمْ لِلْوَغْيِ شَـــرَرًا فَهَذِهِ الشَّمْسُ تُطْفِى ذَلِكَ الضَّرَمَـــا
هَذَا سُلَيْمَانُ مَلِكًا شَامِخًا وَتُقَـــى وَأَنْتُمُ الْجِنُّ فَلْتُضْحُوا لَـــهُ خَدَمَـــا
أَنْتُمْ ثَرًى وَهْوَ أُفقُ اللهِ فَارْتَقِبُـــوا مِنْهُ الصَّوَاعِقَ إِنْ لَمْ تَشْكُرُوا الدِّيَمَـا
لَوْ لَمْ تُفِدْكَ الرُّقىَ فِي طِبّ غَيهـمُ فصدت سيفك قَصْدًا يُبْرِىءُ السَّقَمَـا

غير أن إقامته عند الرئيس ابن الحكم لم تطل فلم يلبث في منورقة أكثر من سنة فيعود إلى اشبيليا، ويمدح واليها الشيخ أبا فارس الفتح بن فارس بن أبي حفص بعـــد أن

(1)- إحسان عباس، مقدمة الديوان، ص 26-27
(2)- الديوان، ص 343.
(3)- م ن، ص 346.

أرسله الخليفة أبو زكريا الحفصي ليكون واليا على اشبيلية[1].

فقال[2]:

طَلَعْتَ فَأَبْهَجْتَ الْمَنَابِرَ بِالَّتِـــي بَنَتْ فَوْقَـهَا أَعْلَى وْأَبْقَى وَأَرْشَـدَا
إِلَيْكَ حَدَا الإِسْلاَمُ رَأْيًا وَرَايَـــةً فَأَوْسَعَهُمَا عَنْهُ سَدَادًا وَسُـــؤْدَدًا
وَإِنَّا لَنَرْجُو مِـنْ مَضَائِـكَ هَبَّـةً تُعِيدُ عَلَى الدِّينِ الشَّبَابَ الْمُجَـدَّدَا

ثم يشد الرحال مرة أخرى، ويلقي عصا التسيار في سبتة سنة 642 هـ ويتصل بواليها ابن خلاص الذي عينه كاتبا له، فيخصصه وأسرته بجل مدحه: ( يمدح ابن خلاص، وابنه أبا القاسم، ويرثي أمه )، وفي سبتة أيضا نظم قصيدته الحجازية المشهورة في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) [3].

رغم المكانة التي حظي بها في البلاط الخلاصي، وما كان يتمتع به من سيادة، إلا أنه لم ينس مدينته اشبيلية وهزّته أحداثها، وما كابدته أثناء الحصار سنة 645هـ، وناشد ممدوحه لنجدتها فأنشد يقول[4]:

يَا رَحْمَةً بِالْغَرْبِ شَامِلَـــةً بَـدَتْ فِيـهِ أَعَـمَّ النهـارِ وأَشْهَـــرا
حِمْصُ التّي ترجوك جَهّزْ دَعْوة لِغياثـها إنْ لَمْ تجهّزْ عَسكَـــرا
حُفَّتْ مَصَانِعُهَا الأنِيقةُ بِالْعـدى فَـتَرَى بِسَاحَةِ كُلِّ قصرٍ قَيْصَرَا
مَا تعدمُ النَّظَرَاتُ حُسْنًا مُقْبِـــلاً مِنْـهَا وَلاَ الحَسراتُ حظًّا مُدْبـرَا

يعد العهد السبتي من أخصب الفترات وأثراها في حياته، ونرى في شعره تأثير الفترة فيه؛ حيث أقل من الغزل، واتجه شعره إلى المدح وغيره من الموضوعات الجادة كالرثاء وقصائد المدح النبوي التي استدل بها معظم كتاب التراجم القريبة من عهده على إسلامه،

---

[1]- ينظر: ابن عذاري المراكشي، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، عُنِي بنشره هويس مراندة مع مساهمة محمد بن تاويت ومحمد إبراهيم الكتاني، دار كريماديس للطباعة، تطوان، المغرب، د ط، 1960، 379/3.

[2]- الديوان، ص 101.

[3]-.مصطفى الشكعة، صور من الأدب الأندلسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971، ص56.

[4]- الديوان، ص 157.

واستشهد بعضهم بقصيدته الحجازية، وإن كان البعض يرى أنها لا تحمل حقيقة معتقده ولا تعبر عن أشواقه الذاتية، وإنما قيلت على لسان أبي علي بن خلاص الذي كلفه بنظمها[1]، ومما جاء فيها[2]:

تُنَازِعُنِي الآمَالُ كَـهْلاً وَيَافِـــــعَا وَيُسْعِدُنِي التَّعْلِيلُ لَوْ كَانَ نَافِعَــا
وركـبٍ دعتهُمْ نَحو يثربَ نِيَّـــــةٌ فَمَا وَجَدَتْ إلاَّ مُطِيعًا وسامِعـــا
تضيءُ مـن التقوى حَنَايَا صُدُورِهِـمْ وَقَدْ لَبِسُوا اللَّيْـلَ البَهيمَ مَدارعــا
تَكَــادُ مُنَاجَـاةُ النَّبِـــيِّ مُحَمَّـــدٍ تَنِمُّ بها مِسكًا على الشّمّ ذائِــعا

« ولكن البعض رماه بعدم الإخلاص، وقالوا إنه كان يتظاهر بالإسلام، ولا يخلو من قدح واتهام، وكان أبو الحسن علي بن سمعة يقول: شيئان لا يصحّان: إسلام إبراهيم بن سهل، وتوبة الزمخشري من الاعتزال»[3].

ومما يقوي ظنون المتشككين في إسلامه أو عدمه غزله في موسى وحياته اللاهية، حيث «أنه كان يحيا حياة تغزل ومجون ويمارس الحياة الدنيوية ما يقوي الشك في إسلامه»[4].

أما محمد قوبعة محقق الديوان سنة 1985م وغيره الكثير، يؤكد إسلامه «لأن أغلب كتب التراجم وخاصة ما كان منها قريبا في الزمن من ابن سهل تقر بأنّه أسلم ومدح النبي صلى الله عليه وسلم، بأمداح عظيمة»[5] .

ويرى إحسان عباس أن إسلامه مر بمرحلتين:

---

[1]- إحسان عباس، مقدمة الديوان، ص33.
[2]- الديوان، ص 221.
[3]- يسري عبد الغني عبد الله، مقدمة ديوان ابن سهل، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص 9 .وينظر: إحسان عباس، مقدمة الديوان، ص 33.
[4]- إحسان عباس، مقدمة الديوان، ص 36.
[5]- محمد قوبعة، مقدمة الديوان، ص 27.

**(الأولى لما كان بإشبيلية**، ووقتها كان مسلما غير مطبق لتعاليم الإسلام، أما **المرحلة الثانية السبتية** فقد كان فيها يلازم صلوات الجماعة، ويشتغل بقراءة القرآن)[1]. وتشاء الأقدار أن تنتهي حياة ابن سهل في سبتة نهاية مأساوية، فقد أجمعت أغلب المصادر على أنه مات غريقا إثر عاصفة هوجاء بمعية أبي القاسم محمد بن الحسن بن خلاص، عندما كلفا بنقل هدية إلى والي تونس أبي زكريا الحفصي، فكانت وفاته على رأي أكثر العلماء في سنة 649هـ، وقد بلغ الأربعين من عمره. قال بعضهم لما غرق: «عاد الدر إلى وطنه» [2].

وقد شهد له بالتبريز كبار الشعراء والأدباء قديما وحديثا، فقد وصفه مصطفى الشكعة بأنه «غرة من غرر الشعر»[3].

وقال عنه حنا الفاخوري: ابن سهل من كبار الوشاحين، وله في هذا الفن ما يعد من روائع الشعر الأندلسي بحق»[4].

وأعجب المغاربة ببراعته في اللغة والنحو والشعر، « فمالوا إلى الاستدلال بشعره في صحة الكلام العربي لحسن تراكيبه العربية وحلاوته، وحسن تخيلاته الشعرية»[5]. ولا زالت أشعاره «تصيب نجاحا كبيرا في المشرق العربي حتى أيامنا هذه»[6].

---

(1)- إحسان عباس، مقدمة الديوان، ص 35-36.

(2)- المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة السعادة، دط، 1369ه، 67/5.

(3)- مصطفى الشكعة، صور من الأدب الأندلسي، ص 56.

(4)- حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، الأدب في الأندلس والمغرب، أدب الانحطاط، دار الجيل، بيروت، ط 2، 273/3.

(5)- محمد قوبعة، أشعار لابن سهل لم تنشر (حوليات الجامعة التونسية)، ص09.

(6)- أغناطيوس كراتشكوفسكي، دراسات في تاريخ الأدب العربي، ترجمة محمد المعصراني، دار النشر علم، موسكو، د ط، 1965، ص 129.

**ثانيا: مفهوم الأسلوب والأسلوبية:**

من المصطلحات الحديثة التي استقطبت اهتمام العديد من الباحثين والمفكرين، وجعلت بعضهم في حيرة: الأسلوبية؛ التي قال عنها ريتشارد برافو:

«إن الأسلوبية محيرة، مراوغة كثيرة الغموض والمزالق سريعة الإفلات من اليد»[1]، ولكن ذلك لم يكن يشكل عائقا أمام الدارسين بل انطلقت أقلامهم تبحث في الأسلوبية تأصيلا وتنظيرا وتطبيقا على نماذج من الأدب، وقد اشترك العرب والغرب في الخاصية. وبما أن الأسلوب سابق في الظهور عن الأسلوبية، وهو أكثر سعة من دائرة المصطلح، لذا ارتأيت البدء به، رغم أن تحديد الأسلوب ليس بالأمر السهل ولا الهيّن، فهو «مما يسهل الشعور بوجوده وبتأثيره في النّفس، ويصعب –رغم ذلك– ضبطه والتعريف به»[2].

**1– مفهوم الأسلوب:**

اشتقت كلمة أسلوب STYLE من الأصل اللاتيني STILUS وهو يعني الريشة أو القلم، ومن الإغريقي STYLOS التي عني بها آنذاك العمود–[ويلاحظ أن الأصل اللاتيني قريبا نطقا وكتابة من اللفظ الإغريقي]–.

ثم أصبح هذا اللفظ يدل على فعل نشاط الكتابة في حد ذاتها، مما يدل على أن مفهوم الكلمة انتقل إلى معان أخرى عن طريق المجاز؛ وهي تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية الدالة على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية[3].

إذن لقد اكتسب الأسلوب دلالات متعددة ومختلفة، وطرأت عليه عدة تغيرات في المعنى بمرور الوقت.

---

[1]- عدنان علي رضا محمد النحوي، الموجز في دراسات الأسلوب والأسلوبية، دار النّحوي للنشر والتوزيع، د ط- 2003 ، ص 74.

[2]- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 10.

[3]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 93.

وقد ظهر هذا المصطلح أول ما ظهر بألمانيا حيث «استخدم منذ أوائل القرن التاسع عشر في معجم GRIMM، وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية كمصطلح عام 1846م طبقا لقاموس أكسفورد، ودخل القاموس الفرنسي لأول مرة كمصطلح عام 1872م[1]».

أما في اللغة العربية فقد وردت الكلمة في لسان العرب في مادة سلب بمعنى الطريقة أو الفن أو المذهب: «ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين»[2].

واستعمل العرب القدامى «مصطلحات تندرج في إطار الأسلوب ومفهومه، وهذه المصطلحات هي: الفصاحة والبلاغة والبيان ووظفتها في مجال النقد الأدبي عامة ومجال البحوث القرآنية خاصة»[3].

كانت أطروحات الأدباء والنقاد القدامى حول الأسلوب في معرض حديثهم عن القضايا النقدية والبلاغية وقضية إعجاز القرآن الكريم[4]، بحيث أنهم أشاروا إلى مفهوم الأسلوب من بعيد دون أن يذكروا المصطلح « فعدوّه: الضرب أو الطريقة أو المنوال أو القالب، وهذه النظرة نجدها مثلا عند ع القاهر الجرجاني، وابن خلدون[5]».

أما المحدثين (العرب أو الغربيين) فقد أسهبوا في دراسته تحليلا ومقارنة ...، لكن التعريف الأبرز الشائع للأسلوب ارتبط بمقولة بيفون: «الأسلوب هو الرجل»[6].

---

(1)- م س، ص 94.
(2)- ابن منظور، لسان العرب، مادة سلب، المجلد01، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص549، 550.
(3)- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، ص 12.
(4)- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن،دط، 2007، ص11.
(5)- م ن، ص 23، وينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث عمان، الأردن، ط1- 2007، ص 64.
(6)- فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، ط1، 2003، ص 29.

إن الأسلوب مصطلح قديم اكتسب دلالات متعددة سواء في الساحة العربية أو الغربية، وطرأت عليه عدة تغيرات في المعنى بمرور الزمن.

**2/مفهوم الأسلوبية:**

الأسلوبية كما قال شكري عياد: «أن مصطلح أسلوب شاع في اللغة كنوع من الترجمة لكلمة stylistics التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب، ويترجمها البعض بالأسلوبية، ويتكون المصطلح الغربي من لفظة Stylus التي تعني أداة الكتابة أو القلم باللغة اللاتينية، ومن الملحقة istics التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب» ... ولذلك تُعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[1].

ظهرت الأسلوبية تاريخيا في الثقافة الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر قبل ظهور اللسانيات بمختلف مدارسها وفروعها، والدافع الحقيقي لنشأة الأسلوبية يكمن في التطور الذي لحق الدراسات اللغوية»[2]. أي أنها جاءت وليد التطور الذي لحق العلوم الثلاثة: النقد، البلاغة، واللغة، ثم تبلورت مع موت البلاغة المعيارية لتتحول إلى بلاغة علمية جديدة أو أسلوبية جديدة في سنوات السبعين من القرن الماضي[3].ومن ثم فقد مرت الأسلوبية بأربع مراحل:

1. **مرحلة الكاتب (المؤلف):** مصداقا لما قاله بوفون: الأسلوب هو الرجل نفسه.
2. **مرحلة أسلوبية النص:** التي تبلورت مع أسلوبية البنيوية والسيميائية.
3. **مرحلة أسلوبية القارئ:** مع ميشل ريفاتير.

---

[1]- محمود عياد، الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف)، مجلة فصول مج1- العدد 2، 1981، ص 123.
[2]- إبراهيم ع الجواد، اتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ص 21-22.
[3]- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية: الألوكة، www.aloukah.net، ط1، ص 8-9.

4. واليوم يمكن الحديث عن أسلوبية السياق والمقام مع نظرية أفعال الكلام وتصورات التداوليين. **(مرحلة السياق التداولي)**[1].

لعل تداخل وامتزاج الأسلوبية بمجموعة من المعارف والعلوم هو الذي أنتج وأوجد الأسلوبية الدلالية، والتركيبية، والوظيفية والتعبيرية...، فتفرعت إلى مجموعة من المدارس والاتجاهات نذكر منها: التعبيرية، البنيوية، النفسية، الإحصائية.

1-**الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):** يعد شارل بالي(1855-1947) م مؤسس علم الأسلوب معتمدا في ذلك على دراسات أستاذه دوسوسير، فنظرية بالي أولى النظريات الأسلوبية التي ركزت على الأسلوب وتوخت في مباشرته منهجا علميا.

وهي تختصّ بدراسة «الاستعمال العفوي الحامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات، وكل ما يكشف صورة الأنا»[2]، حيث ركز بالي في عمله على الشحنة العاطفة في التعبير وحاول أن يعللها، ولم يقتصر في تعليلها على المادة اللغوية بل أولى اعتبارًا لما يحف المتكلم والمستقبل من مؤثرات اجتماعية ونفسانية في الحاضر والماضي»[3].

ضف إلى عنايته واهتمامه باللغة المكتوبة اعتبر الملفوظ «الأساس والمنطق لأهميتها الكمية في الاستعمال، وهذا سبب من أسباب إعراضه عن لغة الأدب»[4].

أسلوبيته ابتعدت عن النص الأدبي، ولم تدرسه بمعايير النقد الأسلوبي لذلك عدّها بيرغيرو أسلوبية «تعبيرية بحتة ولا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل

---

[1]- م س، ص 29.
[2]- المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب العربي، لبنان، تونس،دط، 1977، ص 36.
[3]- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ص 58.
[4]- م ن، ص 57-58.

اهتمام جمالي أو أدبي، والأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي»[1].

ومن أشياع هذا الاتجاه المتأثرين بمنهاج بالي، ومفهومه للأسلوبية نجد كل من: جول ماروزو ومارسيل كروسو.

2-**الأسلوبية النفسية:** أحدث سبيزر(1887، 1960) تحولا أساسيا وجوهريا في الإفادة من اللغة في دراسة النّصوص الأدبية، ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية.

وأسلوبيته كما يرى المسدي: «تستنطق أسلوب الخطاب المشارفة بؤرة الخلق، وبلوغ المنطقة القصوى المجمعة والمولدة للصور والطاقات الإبداعية معلقة في ذلك الأسلوب بذات صاحبه»[2]، بحيث تمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني وتبحث عن روح المؤلف في لغته[3]، فكانت دراسته للأثر الأدبي في البداية آنية هيكلية لسانية نفسانية وهي في النهاية دراسة تاريخية اجتماعية وجودية»[4].

ومن أهم المرتكزات التي بنى عليها أسس أسلوبية:

- «معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
- فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم[5]».

---

(1)- ينظر بيرو جيرو، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، بيروت، دط، دت، ص55-86-92، وينظر: ع السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية، ص54.

(2)- المسدي، الأسلوب والأسلوبيه، ص 94.

(3)- حسين ناظم، البني الأسلوبية (دراسة لأنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي، دط، دت، ص .34

(4)- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوب تنظيرا وتطبيقا، ص 64.

(5)- أبو منصور فؤاد، النقد البنوي الحديث بين لبنان وأروبا، (نصوص، جماليات، تطلعات)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985، ص64 . وينظر: محمد ع المطلب، البلاغة والأسلوبية الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، دط، 1984، ص96، وينظر موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكسدي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص11.

ومن هنا فإن أسلوبية سبيتزر هي «أسلوبية الكاتب، ذلك أن من أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه أو بناه الأسلوبية في النص الأدبي وأن أسلوبيته تدخل في حسابها فكرة الانحراف عن المعيار الذي يتمثل بخروج بنى النص عن الاستخدام الاعتيادي للغة، وأنها توجد انحيازا للنص من أجل معالجته معالجة أسلوبية[1]».

ومما يعاب على أسلوبيته «طابعها الذاتي القائم على الومضة والحدس في اكتشاف أسلوب النص، ويعاب عليه عدم اكتفائه في البحث على المباشرة الآنية، وإقباله على دراسة اجتماعية تاريخية تتجاوز حدود الأثر وصاحبه.

لكن يجب أن لا ننسى ما لأسلوبيته من فضل على المناهج الأسلوبية من بعده، ذلك توثيق الصلة بين اللغة والأدب، فقد أهملت الدراسة اللغوية مع بالي الإنتاج الأدبي، وركزت على الكلام المنطوق العادي، أما سبيتزر فاعتبر الإنتاج الأدبي الفني نمطا ممتازًا من الاستعمال اللغوي، وركز الدراسة اللغوية عليه»[2].

**3-الأسلوبية البنيوية:** لعل رولان بارت هو الرائد البنيوي النقدي، غير أن ريفاتير يعد زعيم الأسلوبية البنيوية في كشفه عن أبعادها ودلالتها.

ومع ميشال ريفاتير بدأت الأسلوبية البنيوية مسارًا مهما في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وقد تمثلت غاية هذا الكاتب في أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي «ولا تعنى بغير الخطاب موضوعا للدراسة، والغاية المقصودة للبحث»[3].

وهي تنطلق من إيمان بأن «الأسلوب تضمين بمعنى: أن كل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وأنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص، وهذه القيمـــة

---

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسيّاب، ص 37.
[2]- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوب تنظيرا وتطبيقا، ص67.
[3]- ع السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص84.

قابلة للتغيير بتغيير البيئة التي توجد فيها»[1].

ويتحدد الأسلوب لدى رواد الرؤية البنيوية في العلائق القائمة بين الوحدات اللغوية للنص دون إهمال للجانب التواصلي فيه.

ركز ريفاتير على وظيفة القارئ في إدراك السمات الأسلوبية وتحديها «ذلك أن ما يميز اتجاهه هو أنه يرى الواقعة اللسانية تكتسي السمة الأسلوبية فتتحول إلى واقعة أسلوبية، وأن هذه الأخيرة إنما تُدرك عبر علاقة جدلية بين النص والقارئ، وليست في النص وحده أو في القارئ وحده»[2].

4-**الأسلوبية الإحصائية:** تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي للدخول إلى عالم النّصوص الأدبية لتشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، وإبراز السمات الأسلوبية للنص وخصائصه الجمالية[3].

ويمكن اللجوء إلى التشخيص الأسلوبي الإحصائي حين يُراد اعتماد المقاييس الموضوعية كوسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطان الذاتية التي تفتقد السند والدليل، وتستعصي على التحليل والتعليل، وإن كانت هذه الوسائل المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلا للذوق، بل محاولة لعقلنة الذوق»[4].

وخلاصة القول أن بالي يرى أن هناك أهمية كبيرة تكمن في الطاقات التعبيرية القارة في صميم اللغة، أما سبيتزر ربط الأسلوبية بذات صاحبه، في حين لم تعن الأسلوبية البنيوية (أسلوبية ريفاتير) إلا بالخطاب موضوعا للدراسة، هذا إلى جانب رفض الأحكام الاعتباطية والانطباعات الذوقية، أما الأسلوبية الإحصائية فهي تنشد الموضوعية والدقة في دراستها.

---

[1]- ع الجواد إبراهيم، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص180.
[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، (دراسة في أنشودة المطر للسيّاب)، ص 74، 75.
[3]- ينظر: محمد ع العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج42، مج11، ديسمبر 2001، ص122.
[4]- ينظر: سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوب الإحصائي للاستعارة بتطبيق على أشعار البارودي وشوقي والشابي، مجلة الفكر، العدد 30، نوفمبر 1984، ص234، 235.

# الفــصــل الأول:

**تجليات الخصائص الصوتية في التحليل الأسلوبي في ديوان ابن سهل الأندلسي**

**1- البحور والقوافي.**

**1-1-** البحور الشعرية

**1-2-** القوافي

**2- علم البديع**

**2-1-** الجناس

**2-2-** الطباق

**2-3-** المقابلة

**2-4-** الترصيع

**3- التكرار**

لا يخفى على أحد ما للموسيقى من سحر على قلوب سامعيها، و إن استعان "الشعر بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الايحائية؛ لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح و التعبير عما يعجز التعبير عنه"[1]، و بذلك تعد الموسيقى من أبرز الظواهر التي تميز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية؛ بحيث تتألف من ثنائية الموسيقى الخارجية-( التي تتشكل من الوزن و القافية)-، و الموسيقى الداخلية التي تمثل الإيقاع الداخلي للشعر.

## 1-البحور و القوافي:

### 1-1-الوزن (البحور الشعرية):

-كشفت المعالجة العروضية لقصائد ابن سهل على تراثية الصور الموسيقية عنده، فهي لا تخرج عن موسيقى القصيدة التقليدية القديمة، سواء فيما استعمله من بحور أو قواف.

-الجدول الآتي يبين خلاصة البحور التي استعملها الشاعر، و عدد القصائد في كل بحر[2]:

| الرقم | البحر | عدد القصائد |
|---|---|---|
| 1 | الطويل | 49 |
| 2 | الكامل | 43 |
| 3 | البسيط | 27 |
| 4 | الوافر | 12 |
| 5 | السريع | 09 |
| 6 | الخفيف | 08 |
| 7 | المتقارب | 07 |
| 8 | الرمل | 04 |

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار العودة، بيروت،دط، 1986،ص 380.

[2] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر بن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2011، ص187.

| | | |
|---|---|---|
| 9 | المنسرح | 03 |
| 10 | المجتث | 02 |
| 11 | مجزوء الخفيف | 01 |
| 12 | مجزوء الرجز | 01 |
| 13 | مجزوء الرمل | 01 |
| 14 | مجزوء البسيط | 01 |
| 15 | مجزوء الكامل | 01 |

بملاحظة معطيات الجدول يتضح الآتي:

- استخدامه لخمسة عشر بحرا، وهي لا تخرج عن دائرة البحور الخليلية، ويبرز هذا التنوع قدرة الشاعر على النظم في أغلب بحور الشعر العربي.
- اختلفت هذه البحور في مساحة توزيعها على الديوان وهو ما يوحي بتفضيل ابن سهل لبحور دون أخرى.
- يبرز الجدول أن القصائد التي نظم عليها ابن سهل بحر الطويل تمثل ثلث قصائد الديوان، وهو ما يظهر ويؤكد تفضيله لهذا البحر في التعبير عن تجاربه.
- هجره لبعض الأوزان كالمتدارك، المقتضب، المضارع، الهزج، المديد التي لم تظهر في شعره مع البحور المستعملة (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، السريع، الخفيف، المتقارب، الرمل، المنسرح، المجتث، ومجزوءات الرجز، الخفيف، البسيط، الرمل والكامل)، ولربما يرجع خلو شعره منها إلى عدم شيوعها في الذائقة الشعرية العربية سواء في عصره أو العصور التي سبقته.

- وقوفه مطولا عند بعض البحور دون غيرها، فالطويل استعمل تسع وأربعين مرة، وهو من البحور التي «تتسم بالجلالة والنبالة والجد، ولو قلنا أنه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها»[1].

ولهذا نلمس القصائد التي تنظم من هذا البحر يميل إلى "الفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ، وهدوء النفس واستثارة الخيال وتخير المعاني"[2]، وتكرر الكامل عنده ثلاث وأربعين مرة، حيث وجد فيه الشاعر طواعية كبيرة في تصوير الكثير من تجاربه التي تنوعت بين أغراض شتى: مدح، غزل، ورثاء، فهو من البحور الصالحة «لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والفخر والمحض، وما إلى ذلك»،[3] وهو«بحر كأنّما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل، ودَندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال»[4]، كما أن الشاعر في هذا البحر يعمد إلى «الفخامة والجزالة .هذا مذهب والرقة واللطف هذا مذهب آخر»[5]، واستعمل البسيط سبع وعشرين مرة «والبسيط يقرب من الطويل، وإن كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب مع تساوي أجزاء البحرين، ولكنه يفوقه رقة وجزالة»[6].

فالبسيط أخو الطويل في الجلالة والروعة،...ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف واللين[7].

كما أن الشاعر قد لجأ إلى بحر الوافر، إذ تكرر اثنتي عشرة مرة، وهو من البحور

---

(1)- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط3،1989، ج1، ص 467.
(2)- م ن ، ج1، ص نفسها.
(3)- م ن، ج1، ص316.
(4)- م ن، ج1، ص303.
(5)- م ن، ج1، ص318.
(6)- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 2، دت، ص319.
(7)- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص507، 508.

التي تستريح إليه الآذان، و تطمئن إليه النفوس عند السماع أو الإنشاد[1]، ثم يأتي السريع و الخفيف والمتقارب حيث استخدمت بنسب متقاربة :تسع و ثمان و سبع مرات ؛فالخفيف « ذو طابع واحد في جميع هذا، من وضوح النغم و اعتداله، بحيث لا يبلغ حد اللين و لا حد العنف، و لكن يأخذ من كل نصيب»[2] . أما المتقارب « سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة»[3]، و أظهر شيء فيه المقاطع الطوال، وهو بسيط النغم ذو تفاعيل مطردة، و يتميز بالانسيابية و هو طبلي الموسيقى[4]

و يعد السريع من أقدم بحور الشعر العربي غير أنه روي منه في الشعر القديم القليل[5].

بالإضافة إلى البحور الأخرى كالرمل و المسرح و المجتث و المجزوءات ،و التي جاءت قليلة بالنسبة لسابقاتها.

- إن البحور السابقة التي آثرها الشاعر هي من البحور الطويلة التي تتمتع بالمرونة و الأبهة والفخامة في نفس الوقت.

- أما عدم نظمه على بحري المقتضب و المضارع مثلا، فلعله لما يوجد فيهما من تنافر النغمات و تداخل التفاعيل التي لا تستريح إليها الآذان، فانصرف الشاعر عنهما كغيره من الشعراء الذين هجروهما و أهملوا النظم عليهما.
- و إذ نظرنا إلى النسبة العامة لاستعمال البحور في الديوان وجدناها كالتالي:[6]

1-الطويل: 29,69%.

2-الكامل: 26,06%.

3-البسيط: 16,36%.

---

[1] -ينظر : إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص74.

[2] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ج1، ص242.

[3] م ن، ج1، 382.

[4] - ينظر: م ن، ج1، ص 383.

[5] -ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص88.

[6] محمد بن متوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 190.

4-الوافر : 07,27%.

5-السريع: 5,45%.

6-الخفيف: 4,84%.

7-المتقارب: 4.24%.

8-الرمل: 2,42%.

9-المسرح: 1,81%.

- و إذا قارنا نسب البحور في الديوان مع نسبتها في أشعار الجاهلين التي رويت بالجمهرة والمفضليات [1]:

1-الطويل: 34%.

2-الكامل: 19%.

3-البسيط: 17%.

4-الوافر : 12%.

5- و كل من الخفيف و المتقارب: 5%.

6-السريع: 4%.

7-المنسرح: 1%.

نجد أن نسب البحور في الديوان تشبه إلى حد كبير نسبها في أشعار الجاهلين التي رويت بالجمهرة والمفضليات، فقد أظهرت تفوق البحر الطويل وحلوله المرتبة الأولى دون منازع، ثم حل الكامل والبسيط والوافر المرتبة الثانية، وجاء بعد هذا بحور أخرى ضئيلة النسبة قليلة الشيوع.

- نستخلص مما سبق أن الشاعر سلك مسلك غيره من الشعراء، و نسج على منوال من سبقوه باحتفاظه على نسب القدماء في أوزان الشعر وبحوره، خاصة البحور الأربعة الأولى.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 189.

- إيثاره للبحور الكثيرة المقاطع تأثرا بالقدماء الذين كانوا يميلون إليها ويؤثرونها على المجزورات،وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد. وتلك من البحور الطويلة النفس عند القدماء من الشعراء وعند الشعراء الستة ،ويجيء البحر الطويل في المرتبة الأولى ثم الكامل والوافر والبسيط[1].
- العناية بالأوزان القصيرة خاصة المجزوءات، والنظم منها صفة من صفات العصور المتأخرة، إذ لم تكن مألوفة في الشعر القديم، ولا سيما الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ولجأ إليها الشعراء في عصور الغناء«حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين»[2]، لذلك نرى ندرتها عند الشاعر أيضا.

" وإذا نظرنا إلى البحور حسب الأغراض كما هي في الديوان وجدناها كما يلي:

**1-في المدح:**

**المرتبة الأولى:** البسيط و الطويل.

**المرتبة الثانية:** الكامل.

**المرتبة الثالثة:** المتقارب.

- **المرتبة الرابعة:** مقسمة بالتساوي بين (الخفيف، الوافر، مجزوء الخفيف)"[3].
- وعند تتبعنا لقصائد الديوان وجدنا أن أغلب القصائد تتميز بالطول، وأطولها يقع على البحر الطويل (20-59 بيتا).

مما يوحي لنا أن هذا الميل إلى البحور الطويلة، والقصائد الطوال كان مقصودا، فهو يتخيرها حسب انفعالاته وحالته النفسية وما يتناسب معها، فكأنما « الشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته الشعورية»[4]

---

[1] بروكلمان، تاريخ الادب العربي، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط2، 1974، ص53.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 104.

[3] -محمد بن منوفي ،ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي ،ص 189 .

[4] عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، د ت، ص51.

فعلى سبيل المثال قصيدته التي مدح فيها الوزير ابن خلاص، و مطلعها[1]:

**انْهَضْ فَأَمْرُك بِالهُدَى مَقْصُود و اسْعد فَأَنْتَ عَلَى الأَنَام سَعِيد**

اختار توظيف الكامل لعلاقته بتلك الحياة الجديدة التي يعيشها في سبتة، حيث الدعة والاطمئنان في حضن الأسرة الخلاصية.

- يتميز هذا البحر بالمرونة والطواعية وخفة موسيقاه، وانسجام نغماته، ويوفر له أيضا مساحة صوتية تساعد على التصرف في الحركات والسكنات.

-وما يفسر أيضا حالة الاستقرار التي يعيشها طول القصيدة التي بلغ عدد أبياتها 37 بيتا.

لكن بعض الهواجس كانت تراوده من حين لآخر، حينما يتبادر إلى ذهنه زوال ملك ابن خلاص، وعودته لحياة التنقل والتجوال من جديد، وقد أشار إلى هذه الحالة الشعورية ذلك القطع الذي لحق البحر في كل تفعيلة أخيرة من العجز.

«أما في الغزل: و هو الغرض الرئيسي عند ابن سهل جاء ترتيبها كالاتي:

1-المرتبة الأولى: البحر الطويل.

2-المرتبة الثانية: البحر البسيط و الكامل.

3-المرتبة الثالثة: بحور متفرقة (الخفيف، الوافر، الرمل)»[2].

[1] الديوان، ص 91.

[2] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في الشعر الاندلسي، ص 189.

وما نلاحظه هنا نظمه على بحور ذات تفعيلات مزدوجة كالبسيط والطويل، والخفيف أو تفعيلات مفردة كالكامل والوافر والرمل، وهذا إذ دل على شيء فهو يدل على حبه للرتابة وحسن التناغم والتآلف، والبعد عن الصخب والإيقاع الفج.

وكأنما بمحافظته على نفس الشكل الإيقاعي الموروث، إنما يريد بذلك الحصول على السكون والهدوء هروبا من ذاته وواقعه إلى شعره، أو كأنما اختياره للأوزان الطويلة الكثيرة المقاطع ليصب فيها من أشجانه ما ينفس عنه حزنه، ويبدد جزعه.

لقد كانت هته الأوزان شائعة عند المتغزّلين؛ فعمر بن أبي ربيعة مثلا أكثر النظم على بحر الرمل[1]، ضف إلى أن هذه البحور كانت «أحب البحور إلى المغنين والمغنيات الذين كانوا حريصين حرصا بالغا على الإجادة وبذل الجهد في أغانيهم»[2].

- بما أن قصائد ابن سهل في عمود الشعر لم تحمل أي تجديد، نلتمس ذلك في موشحاته، ولربما جاء هذا التجديد في بعض التحولات التي طرأت على إيقاعها، فابن سهل كغيره من الوشاحين سمح لنفسه أن يخرق نظام الأوزان الخليلية، ويغير في بعض أشكالها بعدما أن حافظت القصيدة العربية على روحها وشكلها التقليدي على مر قرون طويلة، ولكن بمجيء الوشّاح الأندلسي انقلبت الموازين رأسا على عقب وكل ما كان محرما محضورا في القصيدة التقليدية أضحى جائزا في بلاد الأندلس.
- نظم ابن سهل بعض موشحاته* على الأوزان الخليلية، حيث التزم طريقة البحر الواحد أو المزج بين البحرين أو البحور المختلفة في الموشح الواحد.

---

(1)- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد، ج1، ص165.

(2)- عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، مطبعة دار النهضة، بيروت، لبنان، دط، 1974، ص244.

* موضوع الموشحات عند ابن سهل يحتاج إلى دراسة مستفيضة لذا سنكتفي بالإشارة إلى الموشح بصفة عامة، فهو فن شعري مستحدث يختلف عن ضروب الشعر الغنائي العربي بالتزامه بقواعد معينة، وباستعماله اللغة الدارجة أو الأعجمية في خرجته.
نشأ هذا الفن أواخر القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي (وكانت نشأتها في تلك الفترة التي حكم فيها الأمير عبد الله). وجاءت استجابة لحاجة فنية أولا، ونتيجة لظاهرة اجتماعية ثانية.

لكن ما يسترعي انتباهنا هو توظيفه لنفس البحور السابقة مع اختلاف في الترتيب، وكذلك إضافته أنواع غير موظفة من قبل (كمخلع البسيط والهزج)، أما المجزوءات (مجزوء البسيط، مجزوء الرجز، مجزوء الكامل) فقد جاءت في الموشحات أكثر مما في غيرها من الأشعار.

- من الموشحات التامة التي نظمها الشاعر على الطريقة التقليدية –حيث يحتوي على ستة أقفال وخمسة أبيات– تلك التي شاعت وذاع صيتها، وصارت مثلا يحتذى ونموذجا يتنافس الوشاحون عن الإتيان بمثله، موشحة (هل درى ظبي الحمى)، حيث يقول في مطلعها[1].

هَلْ دَرى ظَبيُ الْحِمى أنْ قدْ حَمى قلبَ صبٍّ حلَّهُ عَـن مَكنَسِ

فَـهوَ فِي حَـرٍّ وخَفَـــقٍ مثلَمـــا لَعِبَتْ ريـــحُ الصَّبـا بالقَبـَسِ

يا بُدورًا أَطْلَعَـــتْ يومَ النـــّوى غُرَرًا تسلُكُ بي نَهـجَ الغـَرَرْ

مَا لَقلبِي فِي الْهوَى ذنـْبٌ سِوَى مِنْكُم الحُسنُ وَمنْ عَـينِي النَّظرْ

أَجْتنِي اللَّذاتِ مَكْلُومَ الْجَـــوى وَالتذَاذِي مِنْ حَبِـيبِي بالفِكـرْ

موضوع الموشحة يتمحور حول تجربته العاطفية مع ذاك المحبوب الجافي الذي أذاقه مرارة الحب وحلاوته، ومع ذلك تراه يصر على حبه له وبقائه على العهد، أما البحر

---

نما وازدهر هذا النمط من الإيقاع، وبرز فيه وشاحون وشعراء كبار من أمثال: ابن الخطيب، ابن شرف، ابن سهل. وتظل الموشحة «برغم ما يؤخذ عليها من الوجهة الفنية مضمونا وشكلا، نمطا ذا نكهة في الشعر العربي وبادرة تجديدية أولى أغنت محاولات التجديد المعاصر بنماذج عديدة جرأت الأقلام في مستهل النهضة الحديثة بالأقل على تلمس أشكال أخرى للقصيدة العربية خارج نطاق المأثور والموروث في هذا المجال». ينظر: ميشال عاصي، الشعر والبيئة في الأندلس، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970، ص122، وللمزيد عد إلى فوزي عيسى- الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص323-437، وعلي عشري زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، دط، 1981، ص172-173، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ط3، 1962، ص106.

[1]- الديوان، ص474.

المنظوم عليه هو الرمل، وفي هذا البحر رقة وعذوبة علاوة على ما فيه من الأسى، وهذا ما يفسر إكثار الشعراء الغزليين من النظم عليه[1].

ومن موشحاته التي مزج فيها الشاعر بين بحرين موشحته التي يقول فيها[2].

لَيْلُ الْهـــوَى يقظَـــانْ والحبُّ تَرْبُ السَّهـــَـرِ

والصَّبـــرُ لي خَـــوَّانْ والنَّومُ من عَيني بَـــرِي

تسرد الموشحة قصة معاناة الشاعر مع محبوبه، وحلمه الذي ظل يراوده منذ أن تعلق بموساه، ولعل توظيفه للبسيط والرجز المجزءين إذ جاء الأول في الغصون والسموط الأولى من المطلع والدور، وجاء الثاني مجزوء الرجز في الغصون والسموط الثانية في الموشح، ما يترجم تلك الحالة النفسية المشحونة بالتوترات والانفعالات التي تراوحت بين شعور باليأس والعجز، وبين أمل بلوغ المحبوب.

وقد يطرأ بعض التغيير والتجديد على إيقاع موشحاته كما في قوله متغزلا بموساه[3]:

يا لَحَظـاتٍ للفِتـَنْ في كَرّها أوْفي نَصِيـبْ

تَـرمي وكُلِّي مَقتَلُ وكلُّها سَهـمٌ مُصيـــبْ

فالتفعيلتان الأخيرتان (متفعلن مستفعلان) وزن جديد يعرف بمجزوء الرجز المذيل.

وقد استخدم تفعيلة جديدة: المسبعة (مفاعيلان) في المقطع الثالث من موشحته[4].

شَكَا بالعَتْبِ مُضْنـــاكْ فَهَلْ تسمـعُ مِن شاكْ

(1)- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد،ج1، ص165.

(2)- الديوان، ص455.

(3)- م ن، ص430.

(4)- م ن، ص487.

وَلوْ خُيِّرتُ فِي الشكوَى إذنْ أودعْتـُها فـَاكْ

أنَا من ليـِّـنِ العطــفِ

بَعِيـــدًا دانيَ الوصـــفِ

رَفِيقـــًا جائِرَ الطـَّـرفِ

ترى القتـْـلَ من الظَّرفِ

فَمَـن يَا لَحـــظَ فتـّـاك بِقَتْـــلِ النَّاسِ أفـْـتَاك

خُذِ الأَمْـن مِن الدَّعوَى وَدَعْ لي إثمَ قَتـْـــلاَك

غَدَا حُبـُّـك كالإيمـَـان

وماتَتْ مِلـّـة السُّلـــوَان

وصَارَ صَلاَحنا أوْثـَان

ونارُ الْمُذنِب الْهجـــرَان

وهناك موشحات ترتكز في إيقاعها على اللحن المصاحب لا على الوزن العروضي ومثال ذلك[1]:

هل يُلْحى في حَمْلِ ما يَلْقَى عـــذريٌّ أبْدى الصِّبا عُذْرَهْ

قَدْ سَـــرَّ الحَبيبَ أنْ أشْقَى وأنـــَا راضٍ بِمـــا سَـرَّهْ

هذه الموشحة على وزن: مفعولن مفاعلن فعلن فعلن فعلن مفاعلين.

[1]- الديوان، ص471.

ونستخلص مما سبق أن الشاعر وجد في هذا التلوين الإيقاعي مساحة لتمثيل عواطفه والتعبير عن تجربته وإثرائها، فقد وفرت له هذه الأوزان المتعددة استغلال الإمكانات الموسيقية في تلوين المعاني وجيشان العاطفة، وقد حال هذا دون الشعور بالرتابة.

وفي تحرره من الوزن الواحد تعبير عن الحرية التي كان ينشدها الأندلسي في كل شيء.

**1-2-القافية:**

يعد الوزن أحد أركان الشعر وأعمدته الأساسية التي تحفظ له خصوصيته ،إذ يبعث فيه الحيوية،الروح والنكهة[1]، فتزداد قدرة القارئ "على الاستجابة و التأثير، و يخلق فيه إحساسا بالحيوية و المتعة، غير أن الوزن لا يستطيع بمفرده أن يؤثر تأثيراً قوياً في نفس القارئ ما لم يتحد مع سائر العناصر المكونة للقصيدة"[2].

و من بين هذه العناصر القافية، فهي لا تقل أهمية عن سابقتها، فإذا قلنا :إن القافية عبارة عن (عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، فإن تكرارها هذا يكون جزءً هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة)[3].

إذا هي ليست مجرد صوت موسيقي فحسب، إنما هي عنصر بالغ الأهمية إذ تمد القصيدة «بعدا من التناسق و التماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي و الموسيقي.

---

[1] يقول كلوردج: «إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة، فالخميرة في ذاتها عديمة القيمة، و مع ذلك فهي تضفي على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحا و حيوية»، مصطفى بدوي، كلوردج ، دار المعارف ،القاهرة، ط2، 1988،ص102.

[2] فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص 246.

[3] إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، ص 244.

والزمني»[1]، وذلك «بتحديد مركز الثقل بين الدوال بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية المرتبطة بالبنية الدلالية العامة للقصيدة»[2].

ويؤكد حازم القرطاجني على مكانتها هذه في صناعة الشعر فيقول بأنها: «حوافر الشعر أي عليها جريانه وإطراده، وهي مواقفه فإن صحت استقامت وحسنت مواقفه ونهايته»[3] أي بصحتها يستقيم الشعر وينهض، ومن هنا حث النقاد الشعراء على حسن اختيار القوافي لما تحمله من دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني»[4].

والقافية* عند العرب هي عبارة عن « تكرار لأصوات لغوية بعينها تمثل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح بين واحد إلى أربع يتلوها ساكن، ويأتي بعده حركة أو يكون بلا حركة»[5].

والقافية ستة أحرف* تسهم في تحديد النغم التكراري وإحكام البناء، والروي وحده أقل ما تتألف منه –القافية–، وبإمكانها القيام بوظيفتها الإيقاعية بالاعتماد على عنصر واحد أو أكثر.

---

(1)- علي أحمد سعد، أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1969، ص13.

(2)- صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مقالة8، مجلة عالم الفكر، ص78.

(3)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تح:محمد الحبيب بن الخوجه،دار الغرب الإسلامي،دط،دت، ص271.

(4)- نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات، دط، 2007، ج1، ص114.

* يعرفها الخليل بأنها «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن». أما ابن رشيق يرى في تعريفه لها أنها تتسع شكلا حتى تكون كلمتين وتضيق حتى تكون كلمة، « تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين»، أما مفهومها حديثا فهو يتركز على الإيقاع الموسيقي الذي تحدثه القافية نهاية البيت حيث يقول: عبد الرضا علي: «هي مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا يتركز عليه الشاعر في البيت الأول فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها».
ينظر: ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح-عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص151، وعلي عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص168.

(5)- محمد عوفي عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1977، ص09.

*( الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل) ينظر الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص147.

وقد اشترط فيها النقاد العرب أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج»[1]، وقوافي ابن سهل وجدناها « رشيقة جميلة فهي مطرزة بالموسيقى والنّغم الذي يجعل من تردد الأصوات فواصل موسيقية تساعد على تكامل النص الشعري من جوانبه الإيقاعية» [2].

فابن سهل حرص على اختيار قافيته بكل عناية، وجعل رويه مما تستسيغه الأذن وتطرب له، فكانت حروفه التي ظهرت في المدونة في معظمها من القو

ذات الاستعمال الشائع وهي:

الراء، اللام، النون، الميم، الباء، الفاء، الواو، الدال، التاء، الشين، السين، القاف، العين، الحاء، الهمزة، الهاء، الجيم، الكاف، وهجر بذلك التي كانت نادرة الاستعمال ك: (الثاء، الذال، الزاي، الطاد، الظاء).

والمتتبع لقافية قصائده لا يجدها إلا مطلقة حيث بلغت نسبتها 94.52%، أما المقيدة فقد بلغت نسبتها 5.48%.

ويعزى هذا الاهتمام بالقافية المطلقة إلى ما تؤديه من وظيفة أسلوبية تتمثل في لفت الاهتمام بإطالة حركة الروي، فتجعل الكلمة منبورة من جانب، وتقف عليها من جانب آخر فيؤدي الوقف دلالة خاصة في تعلق السمع في الإنشاد بكلمة القافية»[3].

الأمر الذي يعكس جنوحه إلى إطلاق القافية هو أن شعره قائم على بنية الخضوع.

فقد كانت نتيجة الإحصاء التي قام بها الباحث محمد حماسة عبد اللطيف على شعر ثمانية شعراء من الجاهلية، ومنهم المخضرمون إضافة إلى شعر المتنبي « أن الشعر العربي العمودي أميل إلى القافية المطلقة منه إلى القافية المقيدة»[1].

---

(1)-أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص86.

(2)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص137.

(3)- محمود السمران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة لطباعة ونشر وتوزيع الكتب، دط، دت، ص150.

العربي العمودي أميل إلى القافية المطلقة منه إلى القافية المقيدة»[1].

وفي نفس السياق يقول إبراهيم أنيس: «أما ذلك الروي* المتحرك فهو الكثير الشائع في الشعر العربي، ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها»[2].

ومن القصائد التي نظمها على القافية المطلقة قصيدته التي مدح فيها الوزير ابن خلاص من بحر الطويل[3]:

لمَنْ خافِقاتٌ قَدْ تَعوَّدَتِ النصــرا هوافٍ بها الإسلامُ والملكُ قــد قرّا.

يُريهَا الهُدى بِيضًا لمُسترشدٍ بها وإن كانَ يُبديها نجيعُ العِدى حُمرا.

ويعلق أحد الدارسين على هذه الأبيات قائلا: «يرصف الشاعر الكثير من المعاني الجليلة التي يطريها على الممدوح، فينتقل داخل القصيدة من موضوع إلى آخر فبعد أن يفرغ من عرض فضائل الممدوح ينتقل إلى وصف البحر والسفن وغيرها، وقد ساعد الشاعر على هذا الانتقال عدة تفعيلات البحر الطويل وسعة استيعابه للأفكار»[4]. كما أن التضاد والتشكيل اللوني بين (بيضا–حمرا) قد زخرف البيت زخرفة موسيقية ملأتها بالحيوية والتجدد، وكذلك قافية الراء المطلقة بحركة الفتحة قد أعطت بعد آخر أيضا.

---

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2006، ص109.

* الروي: الحرف الصحيح آخر البيت، ويكون إما ساكنا أو متحركا، وعلى أساس حركة الروي قسم القدماء القافية إلى قسمين:
قافية مطلقة إذا كان رويها متحركا.
وقافية مقيدة ما دام رويها ساكنا.
ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص257، 258.

[2]- م ن، ص258.

[3]- الديوان، ص147.

[4]- محمد سعيد ناجي، الطبيعة في الشعر الأندلسي بعصر الموحدين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1995، ص111.

أما النوع الثاني من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز 10%، وهو في الشعر الجاهلي أقل منه في الشعر العباسي[1]، وهذه النسبة تتطابق مع النسبة التي وردت في الديوان (5.48%).

ولربما يرجع عزوف الشعراء عن هذا النوع إلى أن تقيد القافية يحد من تدفق الإيقاع لأنه يفرض وقفة حادة، فتصبح القافية وقفة كبرى تفرض علينا الصمت عندها»[2].

ومن نماذج قصائد القافية المقيدة قصيدته التي يصف فيها حاله التي تئن شقاء وحزنا بسبب الغربة، وشعوره بالوحدة بعد فراق صديقه ابن سعيد[3]:

قُلْ لِمَنْ أسهرَ بِالعَيْنِ الجُفُــونْ مِثْلُكَ التّصبارُ عَنْـهُ لاَ يكـُونْ

خَفَــقَ النَّهْرُ بِحِمصٍ بَعْــدَمَا بنْت والطيرُ بدَتْ منْهَا شجُونْ

يَا أخَا الفضْــلِ ويَا ربَّ العـلاَ والمـعَانِي الغُرِّ فِي تلكَ الفنُونْ

أيْنَ عَيْشي بكَ فِي ظــلّ المنَى فِي فـنُونٍ دَائِمَــاتٍ وفتــُونْ

بِخليجٍ لَمْ نَــزَلْ نُجـْرِي بــِــهِ قَصَبَ السَّبْقِ بِغَايَاتِ الْمـجُونْ

القصيدة من بحر الرمل، أراد الشاعر من خلالها استعادة ذكريات الماضي والعيش في أحضانه السعيد عله يجد فيه السلوة فيتجاوز أحزانه وكآبته بعد فراق الأحبة.

وقد اختار حرف النون رويا مقيدا، ففي تكرار هذا الحرف الذي يتميز بالحركية مقابل ضعف السكون فيها انعكاس لحركية نفسه المتأججة التي لم تعرف السعادة والمرح، كما كانت في سابق عهدها بإشبيلة، إذ حلت بها الهموم والأكدار فملأتها حسرة وأسى.

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص258.

[2]- سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسة تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، 2006، ص128.

[3]- الديوان، ص400 .

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 11. القاف | | X | لهوي | 134 | %6.46 |
| 12. العين | X | | حلقي | 119 | %5.73 |
| 13. الحاء | | X | حلقي | | |
| 14. الهمزة | | X | حنجري | 39 | %1.88 |
| 15. الهاء | | X | حنجري | | |
| 16. الياء | X | | غاري | 25 | %1.20 |
| 17. الشين | | X | غاري | | |
| 18. الكاف | | X | طبقي | 08 | %0.38 |

بالنظر إلى جدول تواتر الحروف رويا في المدونة نجد أن الصوامت التي جاءت رويا في شعر ابن سهل هي: ر، ل، ن، م، ب، ف، د، ت، ض، س، ق، ع، ح، أ، هـ، ي، ش، ك، وهي تمثل تقريبا ثلثي الحروف الأبجدية العربية، وأن الراء واللام، والنون والميم والباء هي الأعلى من حيث التواتر، وهي الحروف ذاتها التي تتواتر بأعلى نسب في شعرنا العربي، وقد سار ابن سهل على نهج القدماء.

اتضح أيضا من خلال الجدول الإحصائي أن الشاعر ابتعد عن النظم على حروف المعجم غير الشائعة في الشعر العربي، والتي أطلق عليها إبراهيم أنيس بالنادرة أو قليلة الشيوع وهي: "الظاء، الذال، الثاء، الغين، الخاء، الصاد، الزاي، الواو، الطاء) [1].

سجل صوت الراء حضورًا مميزا في قوافي الشاعر تتلوه اللام ثم النون فالميم، وتسمى هذه المجموعة بالأصوات المائعة[2].

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، دت، ص44.

و قد وفق الشاعر في اختياره؛ فجرس النون ما إن يطرق أسماعنا حتى يتغلغل إلى أعماقنا صوت الانين و التوجع و الألم، فتشعر بعدها بذلك الشجن و الانين الذي يكتنف الشاعر، و الحزن الذي يعتصر قلبه.

- لقد نوع الشاعر في قوافيه، حيث "جاءت في أغلبها معتادة و مستعملة غير ناشزة، فأحسن استخدامها، و جاءت ممزوجة بعواطف مؤدية لما سبقت إليه من نظم شعري، و قد خلت قوافيه في جملتها من العيوب الموسيقية التي تخص الروي أو تلك اللغوية التي تشمل الايطاء أو التضمين و نحوهما"[1].
- نأتي إلى الروي فنجده موزعا على ثمانية عشر حرفا، و الجدول التالي يوضح ذلك:[2]

| الأصوات | الحروف المجهورة | الحروف المهموسة | مخارجها | عدد تكرارها | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|---|---|
| 1-الراء.<br>2-اللام.<br>3-النون. | X<br>X<br>X | | لثوي<br>لثوي<br>لثوي | 1005 | 48,45% |
| 4-الميم.<br>5-الباء.<br>6-الفاء. | X<br>X | <br><br>X | شفوي<br>شفوي<br>شفوي<br>اسناني | 425 | 20,49% |
| 7-الدال.<br>8-التاء.<br>9-الضاد.<br>10-السين. | X<br><br>X<br> | <br>X<br><br>X | أسناني لثوي<br>أسناني لثوي<br>أسناني لثوي<br>أسناني لثوي | 319 | 15,38% |

[1] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، 9

[2] م ن، ص 198 -199 .

وتشترك في نسبة وضوحها السمعي حتى أشبهت من هذه الناحية أصوات اللين كما يرى ذلك المحدثون[1] ثم تأتي باقي الحروف بنسب متقاربة.

نعتقد أن انفراد صامت الراء بالريادة بشكل مطلق لخاصية هذا الصامت التكرارية، والتي تعطي انطباعا على أن الشاعر يتملكه الميل إلى التكرار والاستمرار فيه، أو أن النص« يسعى إلى خلق حالة توازن، ولنقل –هنا– إن الشاعر نفسه يسعى–وربما من غير وعي منه– إلى خلق حالة التوازن تلك، بين ما يشيع في نفسه من كبت ومحاولة تخفيف هذا الكبت عبر تكريس صوتي يجدد حركية النّفس ويكسر جمودها كما تنطلق وتتحرر من أسار الوقائع الطاغية التي تعيشها ذات الشاعر»[2]، وبهذا «يصبح صوت الراء صوتا دالاً على عمق الأزمة التي كانت تحف بالشاعر أو بنصه الشعري في الوقت الذي يحاول فيه هذا الصوت أن يخفف من وطأتها من خلال ما يتضمنه من خصائص تبعث على الإنطلاق والتجدد والحركية»[3].

ويعود سيطرة أصوات (الراء، واللام، والنون) على قوافي ابن سهل بنسبة 48.45%، أي تقريبا ما يعادل نصف قوافيه إلى كثرتها ضمن مفردات المعجم، وغزارة معاني هذه الألفاظ، أضف إلى أن شيوعها راجع إلى طبيعة هذه الحروف كما أسلفنا ذكره سابقا؛ فهي من أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات، وتتصف بالحركية مقابل ضعف السكون فيها.

بالرغم من ندرة استعمال الشين والضاد والهاء في روي القصائد العربية حسب ما رواه إبراهيم أنيس[4]، إلا أن هذا لم يمنع ابن سهل من استعمالها مما يترك انطباعا عن الشاعر في حرصه على الجانب الدلالي للأصوات، وليس لشيوعها عند العرب فقط.

---

[1]- م س ، ص 63 .

[2]- حسن الناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص114.

[3]- م ن، ص117.

[4]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

ما نلاحظه أيضا، أن الحروف الموظفة بنسب مرتفعة كروي من الأصوات ذات مخارج بين اللثوي والشفوي، أما غير الموظفة هي من الأصوات التي مخارجها بين الأسنان (الثاء، الذال، الظاء).

يتضح من خلال الجدول تعادل الجهر و الهمس عند الشاعر من حيث العدد، مما يفضي إلى تقارب البوح (الجهر) و الغموض (الهمس) عنده، فرغبة الجهر و الإعلان عن مكنونات النفس يعادل الكتمان عليها، و قد «يكون لهذا التقارب أثر نفسي و فني يوحي برغبة الشاعر في المحافظة على التوازن الصوتي، و ما عدا حرف الميم الذي هو واسع الانفجار منفتح أنفي و غني، فإن بقية الأصوات كلها جاءت ما بين الجهر و الهمس مما حقق ضربا من الانسجام و التوافق في توزيع الأصوات، و أعطى العديد من القصائد جمالية صوتية يكون ابن سهل قد فاق بها أصحابه من شعراء الأندلس»[1]

كما يمكننا ملاحظة الجدول التالي الذي يوضح حركات الروي في الديوان[2]:

| نوع الحركة | عدد الأبيات | النسبة المئوية |
|---|---|---|
| الكسرة | 745 | %35,44 |
| الفتحة | 728 | %34,63 |
| الضمة | 514 | %24,45 |
| السكون | 115 | %05,48 |

من خلال الجدول يتضح أن الشاعر حقق التنوع في استعماله الحركة، فقد مال إلى استعمال الحركات الثقيلة و الخفيفة على حد سواء، كما هو معلوم أن « السكون و الفتحة

[1] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي ص 201.
[2] م ن، ص 200.

أخف من الكسرة والضمة لما في هذين الأخيرين من شبه الاعتراض للهواء أثناء إصدارهما»[1].

تظهر النتائج غزارة إنتاج الشاعر على صوت الكسرة، وتقارب نسبها بنسبة الفتحة؛ فقد ميزها شبه تكافؤ في عدد الأبيات، حيث نلاحظ سيطرة غير مطلقة للكسرة بنسبة 35.44%، تليها الفتحة بنسبة 34.63%، أما الضمة والسكون فكانت نسبهما على التوالي: 24.45%، و05.48%، وهذا يشير إلى تباين في استعمال الحركات، إذ يميل إلى حركة الكسر أكثر من ميله لباقي الحركات، وكأن ذلك ناتج عن الانكسار النفسي الذي سيطر على كيان الشاعر، خاصة ذلك الذي رافق تجربته العاطفية التي عاشها بحلوها ومرّها، ومات ولم يستطع أن يبوح بكامل حبه.

إن شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر لما فيه من لين وانكسار[2]، وشاعرنا هام حبّا وتيها بموسى؛ إذ كانت تكفيه منه تحية عابرة يرسلها عبر الصبا مع أن المحبوب أوصد كل الأبواب أمامه، إذ يقول[3]:

أَمَـا لَكَ لاَ تَرثي لـحالةِ مُكمـــَـــدِ فينسَخَ هَجرَ اليَوْم وَصلُك فِي غَـدِ

أَرَاكَ صرَمتَ الْحَبلَ دُونِي وَطَالَمَـا أَقْمتُ بِذَاكَ الْحَبْل مُستمسكَ اليــدِ

وَإِنِّي وَإِنْ لَمْ يَبْقَ لِي دُونكــم سِـوَى حدِيثِ الأَمَانِي مَوعِدًا بعدَ موعِــد

لأَصْبرُ طَوعًا واحتِمالاً فَرُبـــــــمَا صُرُوفُ اللَّيَالِي مُسعِدَاتٌ بِأَسعــد

وَأَبْعثُ أَنْفَاسِي إِذَا هبَّت الصـــــَّبا تَرُوحُ بِتَسلِيمِي عَلَيْكَ وتَغْتـــــدِي

---

[1]- أبو بكر حسين، عامل المشافهة في الأداء اللغوي، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد4، 2005، ص99، وانظر: نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، دط، 1978، ص206.

[2]- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد، ج1، ص88-89.

[3]- الديوان، ص111.

وفرت صفة حرف الروي (الدال) الجهرية الانفجارية نغما متتابعا متلاحقا مع نهاية كل بيت، إلا أن الشاعر جعل هذه القافية محركة بالكسر لأنّه «يحقق مستوى من الانقياد يهبط بصوت الكلمة موقعا أثرا موسيقيا واضحا خصوصا في الأصوات الواضحة»[1]، فأحدثت تلك الكسرة التي لازمتها «حبسا صوتيا تتوقف معهُ حركة الصوت، وهي صاعدة من الأعماق فيبتلع معها الشاعر ريقه شعورا بمرارة الألم وصبرًا على أساه»[2]، فعززت بذلك ذاك الانكسار الداخلي عند الشاعر.

إذًا هذا الميل إلى الكسر قد يرجع «لعوامل معنوية ونفسية ترتبط بالمتكلم»[3].

نأتي إلى أخف الحركات وأكثرها شيوعا في العربية –الفتح–، والتي لربما كثرت في كلامهم لأن «حركة الفتح طويلها وقصيرها تمثل حالات استرواح النّفس، واسترخاء عضلات الجهاز النطقي، وأهل الحجاز خاصة يميلون إلى الفتح في نطق حروف المد على حين أن غيرهم من القبائل تلجأ إلى إمالة حروف المد نحو الكسر»[4].

ولعلنا نلمس من ذلك توجها نحو إعادة التوازن لحركة خواتم الأبيات حتى تنفتح على الهدوء والاستقرار بعد الانحدار مع الكسر، ورغبة في التطلع إلى العزة والكرامة التي كان يحس بأنه افتقدها مع موسى، وارتقاء بحبه إلى مستوى أعلى –عالم الروحانيات– ومثل ذلك قوله[5]:

لسْتُ مَشْغـــوفاً بِمُوسَى إنَّـــه لَيْسَ لِي قلبٌ فأشْكُو الشَّغَفا

كُنْتُ أشْكُو فِي الهَوَى واليَومَ قـدْ تُبْتُ يَعفُو اللهُ عَمَّا سَلَـــفَا

---

(1)- سامي علي جبار، أسلوبية البناء الشعري، دراسة في شعر أبي تمام، دار السياب، لندن، ط1، 1999، ص57.

(2)- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص118.

(3)- محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005، ص34.

(4)- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، دط، 2003، ص90.

(5)- الديوان، ص236.

يمتاز النطق بالفتح بانعدام أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق"[1]. ولعل الفتح يتلاءم مع ما يريد الشاعر أن يكشف عنه فتصل الرسالة بجلاء معبرة عن كل ما يختلج بداخله.

نصل إلى ثالث الحركات الضمة، وهي لا تختلف عن سابقاتها في محاكاتها للحدث المعبر عنه، ولكنها تختلف عنها في دلالتها الصوتية؛ إذ تدل على التمكين والاقتدار، وإن كانت توظف للدلالة على الرفعة المعنوية، فإنها تسهم كذلك في الدلالة على الارتفاع والعلو المحسوس، فشعراء الفخامة يميلون إلى الضم ليناسب تحدياتهم وقوة شخصياتهم[2].

والضم رغبة في العطف والحنان الذي حرم منه الشاعر، فحاول أن يعبر بالتعويض عنه –بهذه الإضافة إلى الإسناد، والذي خرج من إشبيلية يبحث عنه في شريش ومنورقة وسبتة وقد وجد ذاك السند والضم والأمان، وتلك الرفعة التي ينشدها في ظل الأسرة الخلاصية، إذ يقول[3]:

طَوَّقَتنِي طَوقَ الحمَامةِ مُنْعِـمًا فنظامُ مَدْحِكَ فِي فمِي تغرِيدُ

فأهنأ فَلَوْ أنَّ الكوَاكبَ خُيِّـرَتْ لأتَتْكَ مِنْهَا للثنـــاء وفــُودُ

واسْلَم لِكيْ تبقى المَكارمُ والعُـلا وإذَا سلِمْتَ فكلُّ يَوْمٍ عِيـــدُ

استعمل الشاعر حرف الدال كروي، وهو "صوت مجهور شديد زادته الضمة شدة وقوة، وجمع له من الصفات ما يقوّيه ويدعمه حين أكثر من استعمال (العين والراء،

(1)- أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002، ص75.

(2)- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد، ج1،88.

(3)- الديوان، ص91.

و الباء»، إذ لا يخلو بيت في هذه القصيدة من هذه الحروف، وهو يوحي بميل الشاعر إلى الأصوات الموحدة ذات الوقع المؤثر، والقادر على التبليغ، فكأني به يريد من خلال هذه الطريقة إسماع صوته عاليا للغير، وإخبارهم بوجوده في مكان قوي، لدى ملك قوي، أو لكأن في الشدة و الإجهار ضربا من التحدي والصمود[1]

أما السكون فهو يمثل الراحة أو اليأس أو الندم، ومن نماذج محاكاته للحدث المعبر عنه قوله:[2]

لَكَ العُذْرُ إنْ لمْ أعدْ زَورَة ولَوْ قِيلَ :أحْسن ثم اعتَذَر

عَلِمتُ بِأنيَ جُلمودُ صَخرٍ فَلَوْ أَنني عُدْت قَالُوا : مِكَر

فَدَيْتكَ إني امرؤٌ قَد سَرَى إلى قَدَمي من لِسَاني حَصَر

استخدم الشاعر القافية المقيدة، وهي قافية "لا تحتاج إلى مجهود عضلي في إخراج النفس، بل هي تمثل حالة استرخاء، إذ يبدأ البيت عاليا، وتتصل حركات الإعراب على أواخر الكلمات إلى أن تنتهي بالسكون الذي قد يمثل الراحة و الدعة أو اليأس والنصب أو الندم"[3].

وفي هذه القصيدة يقدم اعتذاره لصديقه إذ لم يزره. فاختار لذلك حرف الراء رويا للجهر بمكنوناته اتجاهه، والتي تنم عن ندمه، و بالسكون لتعزيز ذلك الشعور.

ويبدو لي مما سبق أن الشاعر قد وفق في مجانسة السكون والراء، فصوت الراء (صوت تكراري مجهور) الذي عوض به سكون الروي له القدرة "على تحمل

[1] محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 173 –174 .

[2] الديوان، ص 195.

[3] ممدوح عبد الرحمان الرمالي، شعر عمر بن أبي ربيعة، دراسة اسلوبية، مكتبة الإسكندرية ،مصر، د ط، 2004، ص68 .

السكون والظهور به في قشيب، وفي تنغيم صوتي خاص على خلاف أحرف الهمس ذات الرنين الهادئ"[1].

## 2-علم البديع:

يعد علم البديع أحد فروع البلاغة الثلاثة (البيان، المعاني والبديع)، ويختص بتحسين وجوه الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال، ووضوح الدلالة بخلوها عن التعقيد المعنوي.

ولعل أول محاولة علمية جادة في سبيل تأسيس علم البديع هي تلك التي قام بها الخليفة العباسي الأديب المعتز بالله في كتابه الذي يحمل عنوان البديع، وضمنه ثمانية عشر فنا من فنون البديع، أضاف إليها قدامة بن جعفر تسعة أنواع جديدة في كتابه "نقد الشعر"، ثم توالت التأليفات في هذا المجال حتى بلغت في القرن الثامن الهجري عند الشاعر صفي الدين مائة وخمسة وأربعين محسنا بديعيا[2].

اهتم شعراء دولة الموحدين بالبديع، وأصبح توشية الشعر وتجميله بالمحسنات البديعية أحد مقاييس ذوق العصر*، وكان ابن سهل من بين أولئك الشعراء الذين خضعوا لهذه المقاييس، فجاءت أشعارهم عاكسة لذاك التمسك الشديد بتزويق الألفاظ وتوشيتها بضروب البديع، إذ كان من أشد المعجبين بالموسيقى والبديع عموما، فأشار إلى ولعه هذا في شعره بقوله[3]:

حَلَّيتُ شِعرِي منْ بدِيع صِفَاتِه بِطَلاوةٍ تُغنِيه عـنْ تَلحِينه

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص283.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص75، 76.

* - للمزيد ينظر: فوزي عيسى – الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص224، 230.

[3]- الديوان، ص408.

وفي موضع آخر يقول[1]:

شَتَّى يُحسّنها التَّشابُهُ مثْلمـــَا تُستحـــسَنُ الألفاظُ للتَّجنيسِ

وفي حديثنا عن البديع لابد أن نشير إلى مكانة هذا العلم وقيمته من المنظور الحديث، فبعد أن كان ينظر لفنون البديع* في النص الإبداعي على أنها «تخمة لغوية، وزخرفة خارجية جاء بها المبدع تزيينا شكليا للكلام لغاية إظهار البراعة وحسب تحول هذا الرأي بفضل اللسانيات النصية التي ترى للبديع فاعلية في ربط أجزاء النص عن طريق السبك والحبك»[2]. وهي مهارة وبراعة يطلبها الأدب المقتدر، وأظن أن ابن سهل يمتلك هذه الملكة الموسيقية؛ والتي ساعدت على ظهورها عدة عوامل منها: «ذاتيته المفرطة الوجدانية العميقة، وجمال الأندلس الفتان ثم تربيته في إشبيلية مهد الثقافة والغناء والطرب، إضافة إلى ثقافته الواسعة واطلاعه على علم التجويد وقراءته للقرآن»[3]. فأكسبت هذه الملكة شعره خاصة الغزلي منه «سلاسة وعذوبة حتى قيل إنّه كابن زيدون في الرقة»[4].

ويقسم علماء البلاغة المحسنات البديعية إلى قسمين:

معنوي: (الطباق، المقابلة، التورية...).

لفظي: (الجناس، السجع، التصريع...).

---

[1]- الديوان، ص209.

* فابن خلدون مثلا يعرفه بأنه: "هو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق، إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك" عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح حامد أحمد الظاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004، ص707.

[2]- جمال عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006، ص7.

[3]- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص110.

[4]- م ن، ص117.

**2-1 الجناس:** يسمى هذا الفن فن البديع اللفظي جناسا وتجنيسا ومجانسة وتجانسا أسماء مختلفة والمسمى واحد، «وسبب هذه التسمية راجع إلى أن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد»[1].

والجناس عند البلاغيين «تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى»[2]، وهو نوعان: جناس تام وغير تام.

**الجناس التام:** هو«ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها. وهذا هو أكمل أنواع الجناس إيداعا وأسماها رتبة»[3].

أما **الجناس الناقص:** وهو«ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام»[4].

إن الجناس اللفظي «وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها. ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد، وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع. ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان»[5].

---

[1]- ع العزيز عتيق، علم البديع، ص196.

[2]- بسيوني ع الفتاح فيود، علم البديع، دراسة تاريخية وفنية في أصول البلاغة ومسائل البديع، دار المعالم الثقافية، الأحساء للنشر والتوزيع، السعودية، ومؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998، ص278.

[3]- ع العزيز عتيق، علم البديع، ص196.

[4]- م ن، ص205.

[5]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص42 ،43.

فالجناس إذن لا يراد به التزويق والتنسيق فحسب، وإنما يستخدم أيضا لإثراء القصيدة بالنغم الناشئ من تجاور الحروف وتردد الأصوات.

وقد استأثر هذا النوع البديعي باهتمام الشاعر فأكثر منه، وألح على استعماله؛ حيث تنوعت ضروبه في شعره بنوعيه التام والناقص، ولم يكن استعماله هذا «ترفا أو عبثا لفظيًا بل أراد أن يخلق صورًا موسيقية تنبعث منه عن طريق التناغم الموسيقي والتماثل في الصورة»[1].

واتضح لنا من خلال النماذج الشعرية التي حوت بنية الجناس أن الشاعر أكثر من توظيف الجناس الناقص، في حين كان تواتر الجناس التام قليلا، ومن هذا القليل قوله[2]:

ويَا ربَّ نـــار مِنَ الحادِثـــــَـــا تِ أطْفَـــأَ وَنَـــارِ قِرىً أشْعَلاَ

كرر الشاعر لفظة نار مرتين، وأراد به تنبيه ذهن المتلقي لأن «اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوف إليه وتطلع وعندئذ يقع منها أحسن موقع»[3].

ومن الأمثلة التي ورد فيها الجناس تاما قوله[4]:

وَأحْيَي قِيَامُك لَيْلَ التّمـــــــامِ وَأحْـــيَا نَدَاكَ الثَّرَى الممْحِـــلاَ

جاء الجناس هنا من النوع الجناس المماثل وهو«ما اتفقت فيه الكلمتان المتجانستان في نوع الأحرف وعددها وهيآتها وترتيبها، وكانتا من نوع واحد من أنواع الكلمة، اسمين أو فعلين أو حرفين»[5]، فأحيى الأولى إقامة الليل بالصلاة والأذكار، والثانية بمعنى

(1)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح في شعر إبراهيم بن سهل الأشبيلي الأندلسي، ص122.

(2)- الديوان، ص283.

(3)- بسيوني ع الفتاح فيود، علم البديع، ص294.

(4)- الديوان، ص281.

(5)- بسيوني ع الفتاح فيود، علم البديع، ص280.

الحياة، فندى يدي الممدوح حولت الأرض إلى بساط، أخضر إذ نمت النباتات بعد مواتها لسعة كرمه.

فالكلمتان اختلفتا معنى واتفقتا نطقا في نوع الحروف وعددها وهيآتها وترتيبها، وهما فعلان كما لا يخفى.

ولد هذا الاستصحاب للدال دون المدلول غُموضا ولُبْسًا دلاليا في الوهلة الأولى فخلق لدينا الرغبة والإثارة إلى مكاشفة النص، لكن تلك المماثلة تختفي وتتضح المخالفة في المعنى باقتران أحيى الأولى بقيامك، وأحيا الثانية بنداك.

أما الناقص فاستخدم منه المضارع * في قوله[1]:

هَشَتْ لمطلَعه الأَسرة والأَسـنـــــة وَالمحَافِل والجحَافِل وَالظبَى

(الأسرة، والأسنة) تختلفان في حرف واحد إضافة إلى تخالفهما في المعنى، وكذلك (المحافل، والجحافل)، وقد أسهم توظيف هذه الثنائيات في تكثيف الإيقاع من جهة، وتعميق المعنى من جهة أخرى.

ومن أمثلته[2].

بِطَنْجَةَ لَمّا سَارَ يَتْبَعُه الرّضَى وسبْتَةَ لَمّا زَارَ تَقدْمُهُ الْبُشْــرَى

وقوله[3]:

وكَانَ إِذَا الأَمْجـادُ ظَنُّوا نَوَالَهُمْ لِمُسْتَمْنحً غُرْما رَأى بَذْلَهُ غُنْمَا

* المضارع وهو« أن يجمع بين كلمتين لاختلاف بينهما إلا في حرف واحد»، م ن، ص283.

[1]- الديوان، ص55.

[2]- م ن، ص152.

[3]- م ن، ص351.

وقال أيضا[1]:

هَدْي وَجود وَهْوَ مِثْلُ النَّجم عَنْـــ ـــــه تحدّث الأَنْوَارُ والأَنْوَاءُ

فالناظر لهذه الأبيات يتلمس ذاك الاختلاف في حرف واحد، وقع أول الكلمة في (سا ر، وزار) من السير والزيارة، ووسط الكلمة في (غُرْما، غُنْما) إذ دلت هذه الثانية على ما يلزم أداؤه والغنائم على التوالي. أما الأخيرة فجاء الاختلاف في الحرف الأخير من الكلمتين (الأنوار أي الضياء، والأنواء بمعنى أوقات طلوع النّجوم والكواكب)، ونلاحظ تنوع ورود الجناس؛ حيث أتى مقسما بين الصدر والعجز أو منحصرا في العجز دون الصدر، فأضفى هذا التنوع الحاصل في البعد المكاني لتكرار الجناسات بعدًا إيقاعيا مؤثرًا في النفس.

وجانس بين بنانه وبيانه في قوله[2]:

فِي وَجْهِه وَبَنَانِـــهِ وَبَيَانِـــهِ مَا فِي الكَواكِب والسَّحائبِ والربَى

أتى الجناس منحصرًا في الصدر دون العجز، فدلت الأولى على أطراف الأصابع، والثانية على بلاغة الممدوح الرفيعة وبهذا يكون قد جمع بين السخاء وحسن القول.

كما اعتمد الشاعر على جناس الاشتقاق« وهو أن يجمع اللفظين الاشتقاق بمعنى أن يرجع اللفظان إلى أصل واحد في اللغة»[3]، في قوله[4]:

عَزم الْغَـــرَام عَلَى تَقْبِيلِـــه فَجعلت أَيْدِي الطَّوْعِ مِنْ عَزمَاتِه

جانس بين صيغتي الفعل وصفته (عزم، عزماته: الوجبات والفرائض).

---

[1]- الديوان، ص44.

[2]- م ن، ص50.

[3]- بسيوني ع الفتاح فيود، علم البديع، ص289.

[4]- الديوان، ص83.

وقد أوحت المسافة بينهما أن الشاعر متباطئ ومتردد في تنفيذ التقارب، وبهذا يكون هذا التجانس قد أعان على تجميل الأسلوب وتقوية المعنى.

وقد يلجأ الشاعر إلى نوع آخر من الجناس يعتمد على الاشتقاق، أو ما شابه الاشتقاق؛ إذ « يوجد في اللفظ جميع ما في الآخر من حروف أو أكثرها، ولكن لا يرجعان إلى أصل واحد»[1]، ومثال ذلك قوله[2]:

زَارَ ليلًا فظلْتُ مِنْ فَرحتِـــي إذْ زارَنِي أحسَبُ الْحَقيقـــةَ زُورا

وقوله[3]:

يَسْهُو السهَى أَن يهْتدِي لِصَغِيرهَا وَيُغرِّدُ الدَّبْرَانُ عَنْهَا مُدْبِـــرَا

وقال أيضا[4]:

حَسَب يَجُر عَلَى المَجرَّةِ ذَيْلـــه وَمَنَاقِـــب تَذَرُ الثـــريَّا كالَثَّرى

وكذلك يقول[5]:

تَبرَّعَ النَّظمُ فِي يَحْيَ وَطَـــاوَعَنِي وَمِنْ بَرَاعةِ مَمْدُوحِي تَبرُّعُـــه

وعلى هذا النوع يقول[6]:

رَاحِيكَ مُسْتشعرُحَرْبَ الخُطوبِ وما غَيْرُ الخَطَابَة والأشْعَارِ مَفْزَعُه

جانس الشاعر بين (زار، زورًا)، وبين (يسهو، السهى)، وكذلك (الدبران، مدبرا).

---

[1]- بسيوني ع الفتاح فيود، علم البديع، ص292.

[2]- الديوان، ص162.

[3]- م ن، ص140.

[4]- م ن، ص140.

[5]- م ن، ص231.

[6]- م ن، ص231.

وهناك تخالف بين (الثريا: الكوكب المعروف والنّجوم، والثرى: التراب)، وبين (برع بمعنى فاق أصحابه في المنزلة الرفيعة، تبرّعه تدل على التطوع بالشيء الغالي)، أما (الخطوب تشير إلى الأمر العظيم، والخطابة بمعنى ما يقوله الخطيب).

وفرت هذه الثنائيات للقصيدة من جانبها الموسيقي الداخلي ضربًا من جمالية التلقي والتأثير، «فكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل حرف وكل حركة بوضوح تام»[1]، وكأنما الشاعر يختارها اختيارا لما فيها من تلاؤم في الحروف والحركات.

وقد يجيء جناس الاشتقاق على شكل ثلاثية جذرها المعجمي الفعل فرق، حيث وظفه الشاعر على شكل سلسلة من كلمات متتابعة في البيت نفسه[2]:

وَيَا مجِيرَ المحبِّ من فَرَقِ الـ فـرَاقِ عجِّلْ واذْهِـبِ الفَــرَقَا

«لاشك أن الشاعر يرغب في توظيف هذه المشابهة اللفظية لخلق مشابهة معنوية، لذلك توسل إلى الله أن يذهب عنه خوف الفراق، وقد ظهر جليا اثر هذا الفعل عليه، فجاءت لفظة فرق في آخر الشطر الأول والفراق مناصفة بين الأول والثاني والفراقا في آخر الشطر الثاني فبَدَالي أن تقارب هذه المتجانسات وتسلسلها يوحي برغبة الخروج من الأزمة، وتداعمت الفكرة حيث وظف النداء المشفوع باسم الفاعل فشكلت الصرخة والاستغاثة النابعتين من أعماق الذات المستجيرة»[3].

[1]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مطبعة المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص97.

[2]- الديوان، ص250.

[3]- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص206.

ننتقل إلى ضرب آخر من الجناس الناقص «يختلف فيه اللفظان في هيآت الأحرف أي في الحركات والسكنات، واتفقا فيما عدا ذلك من نوع الأحرف، وعددها وترتيبها»[1]، وهو ما يسمى بالمحرف، ومما قاله في هذا النوع[2]:

أطْلَعْتَ صُبْحَ الهُدَى والعَدْل مُمْتَحق دُجـــنةَ الفَاحِمَيْن: الظُّلْمِ والظُّلَمِ

يتماثل اللفظان (الظُّلْمِ، الظُّلَمِ) في تأليف حروفهما من حيث النوع والعدد والترتيب، ويتخالفان إضافة إلى المعنى في الحركات والسكنات؛ فلام الأولى ساكنة، وهي تعبر عن الجور نقيض العدل، في حين لام الثانية منصوبة، دلت على نقيض النور والضياء.

وجانس في موضوع بين (تُخْفِق، تَخْفُق) إذ دلت الأولى على النجاح نقيض الفشل، والثانية على خفقان القلب وسرعة نبضه في قوله[3]:

فَازَتْ مُنَايَ بِهِ وَقَرَّتْ أضْلُعِي هَاتِيكَ لَمْ تُخْفِقْ وَذِي لَمْ تَخْفُق

وقال في إحدى موشحاته[4]:

لَهـَـا سـَـنَا الـزُّهْـــــرِ وَطِيـــبُ أنْفـَـاس الزَّهَـــر

كما قال أيضا[5]:

عُودُهُ فِي الْأَحْسَابِ عُودُ نِضَار وَسَجَـــايَاهُ إِنْ سَكَبْنَ نُضَـارُ

(1)- بسيوني ع الفتاح فيود، علم البديع، ص286.

(2)- الديوان، ص360.

(3)- م ن، ص254.

(4)- م ن، ص483.

(5)- م ن، ص128.

ورد الجناس في (الزُّهر، الزَّهر) حيث دلت الأولى على النّجم وشدة بريقه، والثانية بمعنى الزهرة أي النبات والغصن الرطيب، كما ورد في (نِضَار، ونُضَار) الأولى تعني الأخضر المنعم والثانية اسم للذهب أو الخالص من كل شيء.

وقد أبدع في جناسه بين حُكْم وحِكَم في قوله[1]:

أَوْفَى بِهِ السَبْقُ فِي حُكْم وَفِي حِكَمِ مَجْدٌ تَبَحْبَحَ بَيْنَ الْبأْسِ وَالْأَدَبِ

إذ ما وظفت حاستا السمع والبصر هنا لا يكون المتلقى مبتعدًا عن الجناس الحاصل بين (حُكْم وحِكَم)، إذ أنه جناس مخالف للتوقع، ففيه يتم التوقف ذهنيا في المعنى الذي يثيره ذاك التماثل الشكلي والتّشابه اللفظي، فالأولى بمعنى إدارة الدولة وسياستها، والثانية دلت على الحكمة والموعظة والمثل.

ومن هنا تبرز فاعلية هذه الوسيلة الأسلوبية في الخطاب الشعري، حيث «يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي، وهنا يحدث غير المتوقع، إذ يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تفعل في الموقف الشعري بأكمله، وتدفعه إلى تكامله الثلاثي (المبدع، المتلقي، الخطاب)» [2].

إذن الجناس قد أحدث خيبة الانتظار والتوقع عند القارئ باعتماده على عنصر المفاجأة.

وقد يقع التخالف في عدد الحروف بزيادة حرف أو حرفين آخر الكلمة، بحرف يسمى مطرف وبحرفين مذيل[3]، ومن أمثلة المطرف قوله[4]:

---

[1]- الديوان، ص63.

[2]- محمد ع المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: دار المعارف، دط، دت، ص350.

[3]- بسيوني ع الفتاح فيود، علم البديع، ص285.

[4]- الديوان، ص247.

فَمنْ مُطلقٍ منهمْ عُرَى المدحِ مُسْهِبٍ وَمِنْ صَامِت عَجْزًا فَمُطْرٍ وَمُطْرِق

جانس بين (مُطْرٍ، مُطْرِقُ) بزيادة حرف القاف آخر الكلمة.

وقد تكون الزيادة بواسطة التضعيف، ومثال ذلك[1]:

ألاَ وألْبسَ النَّعمَاءَ فِي قَادِم غَـــــدَا بِهِ دَهْرُنَا غَرًّا وآبـــاؤُنا غُـــــرا

ورد الجناس في (غَرًّا، غُرَا) بزيادة حرف الراء وسط الكلمة بواسطة التضعيف، فالأولى بمعنى البياض، والثانية بمعنى أصبحوا سادة قومهم، وقد أكسبت هذه التجانسات الكلام نغما موسيقيا خاصا ترتاح له الأذن، وتلتذ له النّفس.

أما إذا نقص أحد اللفظين عن الآخر حرفا أو حرفين فيسمى بالجناس الناقص[2] ومن ذلك قوله[3]:

إِذَا كَانَ خَطْبُ أو خِطَابُ فأين مـــن يجـــَالِدُهُ فِي مَشْهدٍ وَيُجَـادِلُـــــهُ

فالجناس بين (خَطْبُ، وخِطَابُ)، وقد نقصت الأولى عن الثانية حرفا.

ومن هذا القبيل[4]:

يَشُلّ الْكتَائِـــبَ عِنْـد النِّـــــــزالِ وَيَتْلُـــــو الْكِتَابَ كَمَـــا نـــزَّلا

ورد الجناس في (الكتَائِبَ، الكِتَابَ)، حيث دلت الأولى على فصائل الجيش وسراياه، والثانية على القرآن الكريم.

---

[1]- م س، ص151.

[2]- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع، ص284.

[3]- الديوان، ص324.

[4]- م ن، ص283.

أما الجناس المركب* فقد تردد مرة واحدة في قوله[1]:

غَنَّتْ ونَاصيَة الظَّلْمَاءِ لم تَشِبِ فَلَيْتَهَا إذْ كَتَمْت الحبَّ لم تَشِ بِي

جانس بين (تشب، تش بي)، حيث عبرت الأولى على الشيب والهرم والكهولة، والثانية بمعنى الوشاية، وإفشاء السر والفتنة.

وقد يسعى وراء الابتداع إلى درجة التكلف كما في قوله[2]:

هَوَاكَ يا فِتنَـــةَ الأنـــَامِ نَـــــامِ والصبـــرُ زُورْ.

أتَيْتَ مُستبـــعد المـــــرَامِ رَامِ سهـــــمَ الفتـــُورْ.

وجئتَ بِالسحرِ فِي انتظَامِ ظَـــــامِ إلَى الصـــدُورْ.

وهذا النوع من الجناس لا يعد حسنا، إذ يقول عبد القاهر: «وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي يطلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه ،ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته،–وإن كان مطلوبا– بهذه المنزلة وفي هذه الصورة...»[3].

والجناس الوارد هنا توسط الأبيات الشعرية، بحيث ولدت ألفاظه (الأنام، المرام، انتظام)« نغما خاصا باشتراكها في الحروف مع الكلمات التي تبدأ بها الأعجاز، وتولد

*- «جناس التركيب وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين»، ع العزيز عتيق، علم البديع، ص202.

[1]- الديوان، ص62.

[2]- م ن، ص514.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شا كر ،دار المدني بجدة،دط،1991،ص11.

عن تجاورهما وتموقعها وسط البيت موسيقى داخلية جذابة متمركزة لا يتجانس صوتها مع ما بعدها، ولذلك كان هذا التمركز للحزم الصوتية وتقوقعها في مساحة ضيقة أثره السيء على سريان الإيقاع فطمس جاذبيته الفنية والإيقاعية»[1].

تبين لنا مما سبق أن الجناس غير التام قد استأثر بحصة الأسد من أشعار ابن سهل، بينما يكاد يكون الجناس التام غائبا، وكأن الشاعر يريد « تجنيب المتلقي الوقوع في اللبس والخطأ في المعنى»[2]؛ إذ أن الجناس التام في كثير من الأحيان يحدث فراغا في البنية الدلالية لدى القارئ، فيؤدي به الغموض في المعنى إلى «الهاوية والبعد عن منطق التأويل الصحيح للنص الشعري»[3].

ومن ضروب البديع التي اعتمد عليها الشاعر لتحسين معانيه وتجميلها: الطباق والمقابلة.

**2-2- الطباق:**

ويقال له أيضا التطبيق والمطابقة والتضاد، وهي في اصطلاح رجال البديع: «الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضدّه في كلام أو بيت شعر، ويكون بين اسمين متضادين، أو بين فعلين متضادّين، أو بين حرفين متضادّين، وقد تكون المطابقة بالجمع بين نوعين مختلفين»[4]. وتقابل اللفظين في المعنى وتخالفهما يزيد الكلام حسنا وطرافة[5].

---

[1]- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص208.

[2]- شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2008، ص14.

[3]- م ن، ص142.

[4]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص77.

[5]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق وشرح محمد التونجي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 393.

يعد الطباق * من «الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة، تعكس صورة العلاقات القائمة في الكون والطبيعة بين الأشياء، ويتولد عنها نوع من المباغتة للمتلقي» [1]

وهو أيضا من البنى البديعية ذات التأثير الدلالي والإيقاعي وقد حاول الشاعر جاهدا استثماره في التعبير عن الدفقات الشعورية حتى يجسدها للمتلقى في قالب فني مميّز، ومن ذلك قوله[2].

يُدنِيـــكَ زُورُ الأمَـــانِي منّـِي وتَنْـــأَى طِلاَبـــا

يشكو الشاعر صدود المحبوب وتجاهله، فرغبته في الوصال تصبح بعيدة المنال، وكل أمانيه التي تقربه منه تتحطم على صخرة التمنع والهجر، وقد أسس طباقه على الثنائية (يدنيك، تنأى)، وهو من التّضاد الحاد**، والذي يعرف عند البلاغيين بالطباق الحقيقي، والذي يكون عادة بين فعلين أو اسمين أو...، وهو يعكس حدة في الموافقة والقصد من ورائه إحداث المفارقة، وإظهار المرام.

وفي موضع آخر يقول[3]:

---

*- الطباق ثلاثة أنواع: طباق الإيجاب، طباق السلب، إيهام التضاد.
1- طباق الإيجاب: وهو ما صرّح فيها بإظهار الضدين، أو في ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.
2- طباق السلب: وهو الذي يكون فيه أحد اللفظين مثبتا، والآخر منفيا، وهو نوع من التضاد السهل اليسير، إذ لا يتطلب منا البحث عن وضعية تضّادية معجمية، كالتضاد الإيجابي، ولا عن بديل تراد في كالتضاد السياقي.
3- إيهام التّضاد: هو أن يوهم لفظ الضد أنه ضد مع أنه ضد مع أنه ليس بضد، نحو:

لاَ تعْجِبي يَا سلم مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ المَشِيبُ بِرَأسِهِ فَبَكَى

فإن الضحك هنا ليس بضد البكاء، لأنّه كناية عن كثرة الشيب، ولكنّه من جهة اللفظ يوهم المطابقة، ينظر: ع العزيز عتيق، علم البديع، ص79، 80، 81، وكذلك ع الباسط محمود. دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي شاعر المهجر الأكبر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، مصر، ط2005، ص231.

[1]- سميح أبو المغلي، علم الأسلوبية والبلاغة، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص152.

[2]- الديوان، ص60.

**- التضاد الحاد: الذي يضادّ فيه اللفظ لفظا آخر معجميا، ينظر: ممدوح ع الرحمان الرمالي، عمر بن أبي ربيعة، دراسة أسلوبية، ص97.

[3]- الديوان، ص158.

تنْأَى وَتَدْنُو وَالتِفَاتــكَ وَاحِد كَالْفِعْــل يعْمَل ظَاهِرا وَمُقــــدرًا

جاء التضاد بين (تنأى، وتدنو) وبين (ظاهرا، ومقدرا).

اسمعه وهو يتغنى بجمال هذا المحبوب، الذي فاق حسنه الحسن كله، وتقدم عليه[1]:

يَا مَنْ زهَا فِي المَلاَمِــح علَى الــوَرَى فَتَبَختـَر

قَدْ قَدم الحسْــن مُوسَـى بِحكمِـــه فَتـَأَخَــر

الشاعر مفتون بهذا الجمال، ولإثبات الحسن على المحبوب، استدعى منه أن يعبر عن مفهومين متضادين يتجاذبان الملاحة، وهما التقدم والتأخر، وقد صاغ منها فعلين ماضيين، للاستفادة من الدلالة الفعلية على الحدوث والتجدد.

وفي موضع آخر يصور جمال عيون المحبوب باعتبارها سهام تصيب القلوب، معتمدا على عنصر التضاد الذي يؤدي دورًا نشطا كمكون بديعي في ترسيخ المفارقة، وتأكيد ثنائية (الهداية والضلال) [2]:

يَهْدِي إِلَى دِين الصبَا وَلِحسنـــِه آي يضل بِهِـن مَنْ يَهْدِيــه

ألحاظ موسى سحرية؛ فهي تصيب صاحبها فيهتدي إلى حبه، وفي الوقت نفسه تظله بما تتركه فيه من أثر، ومنا ينجرّ عليه من متاعب وآلام، فترى العاشق حائرا قائما، فبعدما تاه في حبه يجده مقفرًا.

---

[1]- م س، ص 468.

[2]- م ن، ص 412.

ولربّما يملّ حبيبه إن لن يعد يرى أملا ورجاء في اللقاء، فتشكو ذاته تباريح الهوى، وعذابات الهجر، فتسعى إلى تأكيد حضورها عند الطرف الآخر معلنة تمردها على المحبوب بعد أن ضاقت منه ذرعًا نتيجة تمنعه وتفننه في تعذيبه؛ فهو يجود ويبذل في عشقه، ويضحّي وفي المقابل المحبوب يبخل عليه بالوصال ويهجره[1]:

وَقَدْ كنتُ قبْلَ البين أهْذِي بِمطْمعِي وأرْقي جُفُونِي بالرَّجـــاء المُخَيبِ

فأمَا وقدْ نَادَى الغـــرابُ رَكائبِـــي فيا صَبرُ إن شَرَّقتُ سَيــرًا فَغرِّبِ

ويَا سَلوتِي فِي الحبّ بيني ذَمِيـمةً وفي غيرِ حِفْظٍ أيّها النَّومُ فاذهَبِ

منَ اليومِ أرّخْ فيـــكَ أوَّلَ شِقْوتـــي وآخِرَ عَهـدِي بالفـُؤادِ المُعـذَّبِ

إن الشاعر يبث همومه من خلال هذا التّضاد- ويشكو آلامه وعذابه الذي كابده من أجل المحبوب. فقد كان يمر بقرب دار المحبوب، ويهذي بمطمع اللقاء، ويصبر ويكابد، ويؤرق جفونه ذاك الرجاء المحبب، إلا أن ذلك لم يقربه منه، إذن هو البين، وبذلك يكتب في صفحات حبه آخر عهده بالفؤاد المعذّب، وأوّل خطوة في محاولة النسيان، وعدم الصبر على الهوى بعدما ذاق منه مر المطاعم.

وفي موضع آخر تجد الشاعر يلذ بألمه ويرى في شقائه نعيما، ويجد لدى محبوبه جنة الرضوان بعد العذاب الأكبر[2]:

رِضـــَاكَ للنّفـــــسِ مثـــلُ الصِّبا لِذِي المَشيـــبْ

والمـــَاءِ لِلَّهْفـــَانْ واليُســـــرِ عنـــد المُعسِـرِ

---

[1]- الديوان، ص 67.

[2]- م ن، ص 455.

وجنّـــــةِ الرِّضـوانْ بَعـد العـــذابِ الأكبـــــرِ

يقترب ابن سهل في هذه الأبيات من طريقة المتصوفة في التعبير عن مشاعره وعواطفه، فقد «أظهرت الصور التقابلية التي وظفها عمق هذه المعاناة وتجدرها داخله حتى سيطرت على جميع إحساسه وفكره، وربما وجد متنافسا في ثقافته الإسلامية ليحد من اندفاعها أو يخفف من ثورة بركانها، فيصور حاجته إلى محبوبه في هذه الثنائية المتناقضة»[1].

ومن صيغ الطباق الايجابي توظيف الجمع بنوعيه المذكر السالم والمؤنث السالم، ومثال قوله[2]:

وَفِي تـِلكَ الأُمـُور صـَلاح المـُؤْمِنِينـَا وشَقـَوَى الْكَافـِرِيـنَا

وقوله[3]:

بـَاكِيـَاتُ الْغَمـَام ضَاحِكَات الْكَمـَام

وَهبـُوب التَّنسِيـم معَ سَاجعَات الْحَمَام

وقد يعمد إلى التضاد التضافري بالجمع بين الاسم والفعل (مؤجج، يبرد) [4]:

واحْوَى بِقلبِي مِنْه جَمرٌ مؤجَّجٌ أراه على خـَدَّيه يَندَى ويَبـرُدُ

فكلمة مؤجج تدل على الاستقرار والثبات والديمومة، وهي توحي بطبيعة الشاعر النفسية، إذ تمكن الحب منه فأصبحت نيران حبه دائمة التأجج والاشتعال والتوقد، بينما

(1)- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص268.

(2)- الديوان، ص 512.

(3)- م ن، ص509.

(4)- م ن، ص 97.

كلمة يبرد تدل على الحركية والفاعلية؛ وهي تصور حال المحبوب وعدم اكتراثه، وبرودة أحاسيسه اتجاه المحبوب، فتلك النيران الحارقة تنزل على خديه فتبرد، تلك هي حال الشاعر منذ أن أصابته سهام الحب، والتي عبّر عنها هذا التّضاد والذي خلق فاعلية وحركية بين الاسم والفعل متأتية من دلالة كل منهما؛ فالاسم يدلّ على الثبات والاستقرار والديمومة، أما الفعل فيولد فاعليّة وحركيّة) [1].

ومن خلال تجربة الحب القاسية المتناقضة والتي تدور حول الهجر والوصل والبذل والتمنع، يخرج الشاعر بفلسفته الخاصة التي تقضي بأن الحب لا يخلو من التذلل[2]:

تَحمَّل كثِير الذُّل ممَّن تُحبــّه وَإنْ كنْت مظْلُوما فقُل أنَا ظــَالِم

حبه لا يخضع للقوانين البشرية ولا للقواعد المعتادة، فهو يحطم كل الأعراف ويرفضها ولا يعترف بالظالم والمظلوم، ولا حلاوة له– الحب – بغير العذاب[3]:

صَبٌّ تَحَكّمَ كيفَ شَاء حبيبُـــــــــهَ فَغَدا وطُولُ الهجْر منه نَصيبــُهُ

كَذِبُ المُنى وَقْفٌ على صدِقِ الهوى وبِحيثُ يَصفُو العَيشُ ثَمَّ خُطوبُـه

أو مَا تَرِقُّ على رَهِينِ بَـلاَبِـــــــلٍ رقّتْ عليكَ دمــُـوعُه ونَسِيبــُـه

وَلِهٌ يحــنُّ إلَى كلامِــكَ سَـــمعُــه ولو أنَّه عَتْبٌ تُشَـــبُّ حُروبــُـه

إنه يطلب الألم ويتلذّذ به بل لعلّه لا يبدع إلا في أحضانه حتى صار «الألم الذي كان يعصر قلبه هو مبعث حبه ومنبع شاعريته، ولولاه ما تحركت في داخل نفسه الباطنة

(1)- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2005، ص63.

(2)- الديوان، ص342.

(3)- م ن، ص70.

عبقريته الشاعرة »[1].

إن أشعار ابن سهل لم تخل من الطباق لما يحمله من دلالة، فبالأضداد تتضح المعاني، أو كما قالوا: الضد يظهر حسنه الضد[2]، وذلك ما يخلق إيحاء شعريا ينسجم مع المقام الذي يعيشه الشاعر في ضوء الثنائيات الضديّة، ومع تطابقها مع حالة الشاعر، ومن محاسن مطابقاته في المديح قوله[3]:

وَدَّعْتُهَا فَجَنيتُ مِنْ مُرّ النَوى حُلو الوَدَاعِ مُنَّعمـــَا وَمُعـــذَبَا

جمع متناقضين في شيء واحد (مر، وحلو)، (منعما، معذبا)، وقد يكون في ذلك إشارة للاضطراب الذي عاشه الشاعر لحظة الوداع، وافتراقه عن المحبوب.

ومن استعماله لطباق الإيجاب قوله[4]:

أَهـَانَ وأعلَى وَفـْـدَهُ وَتلاَده فَمَا عزَّ مَطْلُوب وَلاَ ذلَّ سائِـلُ

طابق بين (أهان، وأعلى)، و (عزّ، وذلّ) و (مطلوب، سائل)، وقد أراد الشاعر أن يبرز بهذه التراكيب التقابلية جمالية الجمع بين الفعل ولازمه، مما أضفى انسجاما نصيّا بتنوع الدّوال، وأكسبه ثراء أسلوبيا ودلاليا.

من أجمل المطابقات ما ضمنها صاحبها وكملها بألوان البديع، وفنون البيان كالجناس والتورية والتشبيه والتضمين والاستعارة كما في قول الشاعر[5]:

يَأوِي لِظلِّكَ مَحْمِيُ وَمُضْطَهـدُ كَالروْضِ يَرْتَادهُ ظَبْيُ وَسَرْحَـانُ

ويَشْتهِي جُودَكُمْ مُثْرٍ وَذُو عَدَمٍ كَالْخمرِ يَعْشَقُها صَاحٍ وَنَشْوانُ

(1)- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، مطبعة دار المعارف بمصر، دط، 1959، ص149.

(2)- ع الفتاح فيود، علم البديع، ص136.

(3)- الديوان، ص 50.

(4)- م ن، ص 268.

(5)- م ن، ص 373.

الطباق حاصل في أكثر من معنى (محمي، مضطهد)، (ظبي، سرحان)، (مثر، ذو عدم)، (صاح، نشوان)، كما «أن التشبيه بين صدر البيت وعجزه قد أضاف إلى الصورة منظرا خلابا يمازج بين القوة والضعف وبشتى أنواع المتناقضات التي ورد ذكرها»[1].

ويلتزم الشاعر بهذا النهج البديعي الذي يعكس مهارته اللغوية في تحقيق الإمتاع الفنّي، وتوكيد المعنى، وإرسائه في النّفوس، لاحظ قوله[2]:

وَأَرَى الغيُوث تُطِيلُ عِنْدَكَ لُبْثَـــهَا لتُبِينَ أنَّـكَ تِرْبُـــهَا المَـــوْدُودُ

وَلرُبَّما تَنْوِي اقْـتِصَـادَ مُخَـــفَّف فَتَرَى غُلوَّكَ بالنَّـــدى فَتَزِيـــدُ

واسمعه يصف آل خلاص[3]:

شُمُوسُ وَأَحْدَاثُ الزَّمَان غَيَاهِـــبُ ظِلاَلُ وأَنْفَاسُ الخُطُوبِ سَمَائِمُ

ومن ذلك قوله[4]:

هُوَ الدرُّ يُهْدِي الدرُّ بَحْرُ مُكـدَّرُ زُعَاقُ وَذَا يُهْدِيهِ عَـذْبُ مُرَوَّقُ

اشتملت الأبيات على أكثر من صيغة لطباق الإيجاب، زادت الأسلوب جمالا ووضوحا، كما ساهم إيرادها في إيقاظ الشعور للموازنة بين الشيء وضدّه.

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر استعمل طباق الإيجاب بنسبة كبيرة، إذ كان الغالب على مطابقاته.

---

(1)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص270.

(2)- الديوان، ص 93.

(3)- م ن، ص 329.

(4)- م ن، ص 247.

وتردد طباق السلب بين (لا شفاني، الشفاء) في قوله[1]:

فَلَا شفَـــانِي الله إنْ دَعوْت مِنْـهُ بالشِّفَـــاء

«فالصورة الظاهرة من التقابل هي النفي، لكن حقيقتها الإثبات لأن الشاعر يرجو البقاء على هذه الحالة المرضية، وقد يكون لتصدر البيت بالفعل الماضي وختامه بالمصدر أقوى دلالة على هذه الرغبة بالبقاء في دوامة الحب»[2].

ومن طباق السلب قوله[3]:

لاَ خـــَابَ سُؤلكَ أَمـــا سُؤْلِي لَدَيْـك فَخـــَاب

لقد جمع بين الفعل الماضي المنفي (لا خاب)، والمثبت (خاب)، وهو ما ينبئ عن حسرة عميقة تنتابه من جراء تمنع وصد المحبوب؛ فذاتة ضامئة إلى لحظة وصال أو لقاء، بينما المحبوب يغلب عليه الجفاء فتراه يبتعد عنه كلما اقترب منه، ويضحى ورده سرابًا فيخيب أمله، وفي المقابل أيضا نجد الشاعر يلتمس له الأعذار، ويبقى على عهده ووفائه للمحبوب، وبذلك لا يخيب محبوبه فيه.

كل شيء في العالم لا يكف عن التّغيير عَدَا حبّ الشّاعر فهو اختيار مستمر ومتجدد، لا حدود له، باقٍ فيه على الوفاء للمحبوب[4]:

يَنْقَضِي العـــَامُ وَيَتْلُو آخـــَرٌ والنَّوَى لا تنقضِي هذَا جنـــُونْ

إن الطّباق صنعته الثنائية (ينقضي، لا تنقضي)، وهو مؤسس على فعلين مضارعين أحدهما مثبت والآخر منفي، مما أضاف إلى الإيقاع نشاطا وحركية تتردد بين (الانقضاء

(1)- الديوان، ص232.

(2)- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص214.

(3)- الديوان، ص60.

(4)- م ن، ص 401.

وعدمه)، فضلا عن الدلالة البعيدة ينصرم العام ويتلوه الآخر، لكن حبال ودّه وحبه لا تنصرم ولا تنقطع أبدًا.

كما أن المحبوب لم يعره بالاً، فحتى الأحبّة أيضا لم ترحمه، ولم تهتم به[1].

لمْ يرْحمُونِي حِينَ حـــانَ فِرَاقهم مَا ضَرَّهُمْ لَوْ أنَّهم رَحِمُونِي

يصف الشاعر من خلال الثنائية الضدية ( لم يرحموني، رحموني)، حالته بعد فراق الأحبة.

ومن أجمل وأروع ما طابقه الشاعر قوله[2]:

فَالأسدُ مِن صَولاَتِهِ مَذْعُورَةُ وَالطَّيْرُ مِنْ تَأمِينه لَنْ تُذْعَـرَا

إذ طابق بين (مذعورة، ولن تذعرا)، وهي « صورة جميلة مازج فيها بين القوة واللين والرقة التي يتمتع بها ممدوحه، فأخذ من الأسد صفة القوة، ومن الطير الرقة والجمال وطلب الأمان والسكينة »[3].

وبممدوحه هو معجب، وبمواقفه البطولية التي جمعت بين المتناقضات، فهو ينشد الفضل وإن خفي، وتراه يتجاوز عن الزلات، وإن بدت ظاهرة جلية[4]:

لاَ يُبْصِرُ الزلاَتِ وَهْيَ ظَوَاهِـــرُ تَبْدُو وَيُبْصِرُ مَوْضع الفضْل الخَفِي

وفي نفس السياق يقول[5]:

---

[1]- م س، ص 390.

[2]- م ن، ص 156.

[3]- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص273.

[4]- الديوان، ص 240.

[5]- م ن، ص 155.

يَرْضَى الكفاف تُقًى مِنَ الدنْيَا وَلاَ يَرضَى الكَفَافَ إذَا تَلمّـس مَفْخـرَا

فممدوحه تقي زاهد في الدنيا يرضي الكفاف منها، مقبل على فعل الخير لا يرضيه القليل منه، وساعده في صياغة هذه الصورة طباق السلب بين (يرضى الكفاف، لا يرضى)، وقد لعبت جملة (يرضى الكفاف) دورًا أساسيا في إبراز الإيقاع الصوتي بإحداثها ذاك التوازن على مستوى البيت بتمركزها في بداية كل شطر.

وقد يجمع بين الفعل المثبت ( نامت) ونفيه ( لم تنم)، في قوله[1]:

نَامَـتْ بِهِ مُقْلَةُ التَّوحِيدِ آمنـَة وَعَيْنهُ لَمْ تَذُقْ غَمْضًا وَلَمْ تَنَـــمِ

وورود اللفظ موجبا، وسبق الثاني بأداة نفي يكسب الأول صفة يسلبها من الآخر، حيث أن الرعيّة تنام قريرة العين، وتعيش آمنة مطمئنة البال بفضل ممدوحه، بينما النوم يجافي عيونه، وذاك سهرًا على راحة أمّته.

ومن صفات ممدوحه قوة شخصيته التي لا تزعزعها الخطوب، وإن عظمت وللتعبير عن ذلك اعتمد على طباق السلب الحاصل بين (ضاق، ولم يضيق) في قوله[2]:

وَالسَّرْدُ قد ضَاقَ ذَرْعًا إذْ حَواكَ علَى مَنْ لَمْ يُضِقْ صَدْرَهُ خَطْبُ وَإنْ عَظُمَا

وقد يجمع بين التكرار والمطابقة لتبيان شدة بأس وفتك الممدوح في مثل قوله[3]:

إنَّ اِعْتِمَـــادَكَ سَيْــفُ لَا يُفَــلُّ لَهُ غَرْبُ إذَا قُلَّ غَرْب السَّيْفِ أو حُطِمَـا

أو الاعتماد على التشبيه والتطابق في تصوير شدة بذل الممدوح، وقوته وذكائه[4]:

---

(1)- الديوان، ص 362.

(2)- م ن، ص 344.

(3)- م ن، ص 343.

(4)- م ن، ص 352.

وَمَا عُذْرُ أَرْضٍ أَشْرَبتهُ فَأَنْبَتَتْ نَبَاتـًا وَلَمْ تنْبِتْ ذَكَاءً ولا حَزْمًـــا

طابق بين لفظة أنبتت الموجبة، ولم تنبت السالبة، وفي هذا المثال نجد أن كلا من الفعلين من مادة واحدة، أحدهما إيجابي والآخر سلبي. وباختلافهما في الإيجاب والسلب صارا ضدين، وهذا على سبيل طباق السلب.

ونختمها بصورة الحجّاج المحلقة في أجواء عالم الروحانيات الشفافة في قوله[1]:

تَلاَقَى علَى برد اليـَـقِينِ قلُوبـُـهمْ خوَافِقَ يذْكـــرْنَ القَطَا والمَشَارِعا

قلُوبٌ عَرَفْنَ الحقَّ فهِي قدْ اِنطوَتْ عليهَا جنُوبٌ مَا عَرفْنَ المَضَاجِعا

قلوبهم متعلقة بربها، متشوقة لزيارة الحبيب المصطفى –عليه الصلاة والسلام– لا «يشغلها شاغل سوى الولوج في رحاب الله، لذلك كادت –القلوب– أن تطير من بين الأضلع، ولم تعرف الأجساد معها راحة وسكوناً»[2].

وقد لعب طباق السلب (عرفن، ما عرفن) دورًا أساسيا في تجسيد المعنى وتوضيحه.

وعلى هذا يمكن القول إن الطباق يلعب دورًا كبيرًا من ناحيتي الدلالة والإيقاع، حيث يعمل على ترسيخ المعنى وتوضيحه وإحداث جرس موسيقي، يثير انتباه المتلقي، ويكسر حاجز الرتابة والملل.

نعرج إلى نوع آخر من التضاد هو إيهام التضاد، وقد وظفه الشاعر في قوله متغزلا [3]:

قُلْ لِمُوسَى صَدَعت قَلـــــــ بـيَ كَاليـــــــمِ فَأَنْفلـَــــقَ

يَا جَحِيـــمًا على القُلُـــــو ب ويَا جنَّـــة الحـَــــدَق

---

[1]- الديوان، ص 222.

[2]- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل، ص179.

[3]- الديوان، ص264.

ضد الجنة هي النار وليس الجحيم، وإن كان قريبا من معناها فهي صورة من صور النار، وليست النار كلها، ولهذا استعمالها ضدًا للجنة هو من قبيل إيهام التضاد.

اسمعه وهو يصنّف نفسه بين المحبين قائلا[1]:

خُذَا عدَدا منْ مَاتَ فِي أَول الهوَى فإنْ كَانَ فــردًا فَاحْسبَانِي ثَانِيا

إن الحب عنده ضرب من «المغامرة والمجاهدة لأنه جهاد ومكابدة ثم موت مشرفة من غير هجران وواضح من هذه النهاية التي اختارها الشاعر لنفسه أنه يهب نفسه للحب ويموت من أجله حتى يخلد في الخالدين، ولا حرج إن عد ثانيهم في الدرجات»[2].

وقد طابق بين فردًا وثانيا، وهو على سبيل إيهام التضاد، ففردًا ليس بضد ثاني، وإنما يوهم بلفظه أنّه ضد.

تكرر هذا النوع من التضاد في أشعار ابن سهل بأقل نسبة مقارنة بطباق الإيجاب وطباق السلب.

يبدو أن الشاعر قد أحسن في الكثير من مطابقاته إلا أنه قد يخفق في بعضها كما في قوله[3]:

بِفكْرِهِ مِنْ مَصِيف شَبَّ لَفْحتهُ وكَفِّــهِ مِنْ رَبِيع رَبَّ مَرْبعُهُ

اعتلى هذا البيت نوع من الركاكة والضعف، كما وصفه عدنان جاسم، فمطابقة (مصيف، ربيع) قريبة في القول من «الأسلوب النثري لا نجد فيه أثرًا للموسيقى الشعرية التي تثير فينا مكامن الاستحسان والقبول والسبب في رأينا هو التكرار الذي لا مبرر له

(1)- م س، ص163.

(2)- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل، ص92.

(3)- الديوان، ص228.

لصوت الراء في الكلمات الثلاثة الأخيرة من البيت (ربيع، رب، مربعه)، قد أحدث نقلا واضحا في النطق، وعدم السلاسة في السياق الذي تضمنه البيت»[1].

### 2-3- المقابلة:

المقابلة هي أن «يؤتى بمعنيين متوافقين أو بمعان متوافقة، ثم يقابلها على الترتيب»[2].

وقد اختلف البلاغيون في أمر المقابلة «فمنهم من يجعلها نوعا من المطابقة ويدخلها في إيهام التضاد، ومنهم من جعلها نوعا مستقلا من البديع، وهذا هو الأصح لأن المقابلة أعم من المطابقة»[3].

وقد عدّها قدامة من أبرز مقومات الشعر وعلامة من علامات نهضته، وسبيلا لبروز جدته، حيث قال: «والذي يسمى به الشعر فائقا، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنا رائقًا: صحة المقابلة، وحسن النظم وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف، والمشاكلة في المطابقة وأضداد هذا كله معيبة تمجّها الآذان، وتخرج عن وصف البيان»[4].

والمقابلات التي عبر عنها ابن سهل كانت «انعكاسا لأحاسيسه الداخلية التي ترى الأشياء ونقائضها ما يبدد حيرته، ويجلي الغموض عنده»[5]. ومن أمثلة هذا اللون قوله[6]:

---

[1]- عدنان جاسم الجميلي، اتجاهات المديح، ص271.

[2]- عبد الفتاح فيود، علم البديع، ص152.

[3]- ع العزيز عتيق، علم البديع، ص86.

[4]- قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق العبادي، تصوير دار الكتب العلمية عن الطبعة المصرية القديمة، دط، دت، ص48.

[5]- عدنان جاسم الجميلي، اتجاهات المديح، ص268.

[6]- الديوان، ص149.

فَمَلْحمَة فِي البحْرِ تشْبِعُ نُونَـــهُ وَفِي البرّ أخْرَى تُشْبِعُ الذئبَ والنَّسْرَا

إذ قابل (البحر ونونه بالبر والذئب والنسر) مما قوى الصلة بين الألفاظ والمعاني، وأضفى على القول رونقا وبهجة.

ويقول مخاطبا محبوبه[1]:

أنَا فِي ظُلْمَةِ الْعَجَاجِ شُجَــاعٌ وَجَبَانٌ فِي نُورِ ذَاكَ الْجَبِين

لا شك أن الشاعر تسامى وارتقى في حبه حتى سقط في المتناقضات؛ فرغم شجاعته في ظلمة العجاج، إلا أنّه جبان أمام جمال موسى، وقد دل تقاسم المقابلة الحاصلة بين (الظلمة والشجاعة وبين اللجين والنور). «إلى شقين متساويين، على سلامة طبعها الفني وجمالية موقعها الصوتي»[2].

ومن خلال المقابلة يرسم لنا صورة عن طبيعة نفسه، وهي في أعنف حركاتها مدًّا وجزرًا في قوله[3]:

أمَالكَ ترَى تَرْثِي لحَالِة مكَمَـد فَيَنْسَخ هَجْر اليَّوْمَ وصْلكَ فِي غَد

ومَا كُنْتُم عوْدتمْ الصَّب جفْوَة وصَعْب عَلَى الإنْسَان مَا لَمْ يعود

التقابل واقع بين ثنائية (هجر اليوم، ووصل الغد)، وهي ثنائية تبرز التناقض في المواقف وتذبذبها.

وفي موقع آخر يعبر عن آلامه وشكواه التي أفرزتها تجربة الحب قائلا[4]:

---

[1]- م س، ص 380.

[2]- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل، ص 216.

[3]- الديوان، ص 111.

[4]- م ن، ص 164.

وَمَنْ لِي بِوَعْد مِنْهُ أَشْكُو بِخَلفِه ومَنْ لِي بِعهد مِنْه أَشْكُو بِهِ الغَدْرا

لقد كان لأسلوب المقابلة بين (الوعد والخلف)، ثم بين (العهد والغدر) دور هام في تبليغ الإحساس والمشاعر التي عرضها، فمحبوبه لم يعطه عهدا ولا موعدًا حتى يشكو الغدر والخلف، وهو أيضا لا يبادله المشاعر ذاتها، فحبه كان من طرف واحد (الشاعر).

وتراه في موضع آخر يعبر عن صراعاته النفسية التي تراوحت بين اليأس والأمل قائلا[1]:

وَاغـــر تؤيسنِي قَســـاوَة قَلْـبِهِ مِـــنْه وَيطْمِعنِي تَعْطف لِيـــنَه

لا شك أن المقابلة بين (تؤيسني، يطمعني) وبين (قساوة، تعطف) أكملت الناحية الدلالية في أن المحبوب يجمع بين النقيضين في آن واحد القساوة والتعطف مما أسفر وولد حيرة لدى الشاعر تراوحت بين اليأس والطمع، وقد خلق وقعا جميلا حقق من خلاله المتعة للمتلقي، وأثار الانتباه إلى المعنى المقصود.

ومن المقابلات التي حققت مقصدها الدلالي والإيقاعي قوله[2]:

وَلُحَـــتْ وَمَغْرِبْـــنَا مُدْبِـرُ فَصَار بِكَ الْمَشْرِقَ الْمُقْبِلا

قابل المغرب والإدبار بالمشرق والإقبال.

اتضح مما سبق أن التضاد قيمة أسلوبية نظرًا لما يقوم به من إيقاظ للشعور واسترعاء للانتباه، وإثراء للسياق القولي أو التعبيري، بوصفه أسلوبا فنيا يعمل على الموازنة بين شيئين متعاكسين سواء في الذوات أو الماديات أو حتى في المعنويات الأمر

[1]- م س، ص 164.

[2]- م ن، ص 284.

الذي يبرز أحدهما على حساب الآخر، فيعرف الخير بالشر والحق بالباطل، فمن خصائص الأشياء أنها تعرف بأضدادها»[1].

وهناك عناصر إيقاعية أخرى تثري القصيدة بالنغم والموسيقى، كالتكرار والترصيع،...

**2-4- الترصيع:** وهو «أن يكون ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر مثل ما يقابله من الأخرى وزنًا وتقفية»[2]. وقد جاءت تسميته من «ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللائي مثل ما في الجانب الآخر، والترصيع عند ابن الأثير: أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»[3].

وهو «عنصر بديعي، وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة، فيضفي عليها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد»[4]. وبناءً على هذا فالترصيع ظاهرة جمالية في الشعر، تثير الأسماع، وتشنف الآذان، وقد طرز ابن سهل شعره بهذا اللون لإثارة انفعال المتلقي وإعجابه. ومن ذلك قوله[5]:

مُحبَّبا كالصِّبنا فِي نَفْسِ ذِي هَرَمٍ مُعَظَّمًا كَالْغِنى فِي نَفْسِ ذِي عَدَمِ

إن جميع ما في القرينة الثانية يوافق ما يقابله من الأخرى في الوزن والتقفية، ومثله قوله[6]:

---

(1)- علي يونس عودة، البنيات الأسلوبية في شعر أحمد الوائلي، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، 2011، ص253.

(2)- بسيوني عبد الفتاح، علم البديع، ص300.

(3)-ضياء الدين بن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أ حمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط2، 1973، ج1، 277.

(4)-ع الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص240.

(5)- الديوان، ص361.

(6)- م ن، ص321.

وإنْ ضَيَّعَت مَاء الْعيُون وَفَاته لَقَدْ حفَظَت ماء الوُجُوه نَوَائِله

لو قمنا بتقطيع البيت لوجدنا (وإن ضيعت، ولقد حفظت) على وزن واحد، وكذلك (ماء العيون، وماء الوجوه)، وتماثلا بين (وفاته ونوائله)، على وزن مفاعلن؛ وهذا التزاوج بين الكلمات والجمل خلق إيقاعا جميلا محببا إلى النفس ومن قوله[1]:

إذَا بَخِلُوا أعْطَى وإنْ أَحْجَمُوا مَضَى وَإنْ أَصْلَدُوا أوْرَى وإنْ أَخْطَأوا أصْمَى

جمع الشاعر في هذا البيت توليفة رائعة من الموسيقى من خلال تكراره للهمزة، وإن وما صاحبهما من ترنيم وتنغيم، إضافة للترصيع وما يحدثه من حالة طربية تمنح النص بعدًا إيقاعيا ونغمًا إضافيًّا.

ومن صور الترصيع أيضا قوله[2]:

حَلِيفُ جَلاَدٍ لَيْسَ تُكْسَى سُيُوفُه وَثَوْبُ طِرَادٍ لَيْسَ تَعْرَى صَوَاهِلُهُ

حليف جلاد تقابل ثوب طراد، وليس تكسى تقابل ليس تعرى، ولفظة سيوفه تقابله صواهله، وهذا ما أعطى إيقاعا مميّزًا للأبيات.

وهذا اللون كثير في ديوان الشاعر يحقق به ما يشاء من الإيقاع الجميل، كما في قوله[3]:

وَذَا مَعْقل نَائِي الذَرى لِمَن انْطَوى وذَا مرْتَع دَانِي الجَنَا لِمَن اجْتَدى.

وقوله[4]:

---

[1]- الديوان، ص351.

[2]- م ن، ص322.

[3]- م ن، ص 99.

[4]- م ن، ص 238.

أَهْدَتْ نَجَاتُك عُودَة المُتخوَّفِ وَجَلَتْ آيَاتُـك بُغْيَـة الْمتشوَّفِ

فالناظر في هذين البيتين يجدهما قد اشتملا على قافية داخلية منبثقة من التصريع، زيادة على القافية الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، ولا ننسى الجناس الحاصل بين(المتخوف، والمتشوف)، وبين (نائي، وداني)، كل هذا أحدث موسيقى قوية، ونغمة مؤثرة تطرب لها الأذن، وتهش لها النفس.

إن تكرار الشاعر للترصيع في الشواهد السابقة وغيرها كثير* ليدل على خبرته بالكلام وصوغه، فشعره « شعر الموسيقى الساحرة التي توقع على أوتار النفس في غير ما نشوز، ولا اضطراب»[1]، ويدل أيضا تنويعه للوسائل الصوتية السابقة على وعيه بما يؤديه الصوت من وظيفة جليلة في تصوير المشاعر الإنسانية في حالاتها المختلفة.

**3-التكرار:**

التكرار ظاهرة لغوية، وسمة أسلوبية، نجدها في الألفاظ كما في التراكيب، تقتضي الإلحاح «على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها. وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه»[2]. وقد يوفق الشاعر في استعماله وقد لا يوفق، إذ «للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها:فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه»[3]. فضلا

*- ينظر في الديوان، ص: 50، 52، 64، 65، 99، 140، 143، 156، 173، 230، 255، 257، 270، 362.

[1]- لجنة من الأساتذة في الأقطار العربية، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، جزء الأدب في الأندلس والمغرب، دار المعارف، لبنان، د ط، 1962، ج4، ص145.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص242.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد عبد الحميد هنداوي، ج2، ص92.

عن ذلك «فالتكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة، بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات»[1]. أي أن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أسلوب آخر في إمكانية تعبيرية. إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى، ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وهو أيضا من شأنه أن يخلق قدرًا كبيرًا من الانسجام والتآلف بين العناصر المكونة للنص الشعري، لأنه جزء لا ينفصل عنه، ولا يمكن حذفه لأنه يقصد لذاته[2].

وقد أخضعته نازك الملائكة لقانون التوازن الذي يتحكم في العبارة، فيجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها. ولا يميل بوزنها إلى جهة ما، إذ بوسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي، ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان»[3].

وقد يلجأ إليه الشاعر للتعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه، أو تنشيط إيقاع القصيدة بسبب الفتور الذي يصيبها نتيجة «لتراخي التوتر الانفعالي عند الشاعر، وهو شيء يحدث كثيرا في المطولات، فيلجأ الشاعر بسببه إلى التكرار لتعزيز الإيقاع الانفعالي في قصيدته بعد أن يحس بفتورها»[4].

والمتأمل في شعر ابن سهل يدرك مدى اهتمامه بهذا اللون، فقد تعددت لديه أنماط التكرار ما بين حروف وكلمات وحركات، واتخذت أشكالا متعددة، فقد تلزم مكانا محددًا

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص257.

[2]- فاطمة محجوب، التكرار في الشعر، مجلة الشعر، ع8، 1977، ص29.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص244.

[4]- ع الله الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص294.

في البيت، وقد تتحرك بحرية داخل النص، وقد تقصر المسافة بين المتكررات، وقد تبتعد تلك المسافة.

ويعد تكرار الحرف أكثر بُنى التكرار ترددا في شعره، فقد أولع بالصورة الصوتية للحرف، وما يحدثه من إيقاع مع تغيير في الدلالة، فاستعمل الحروف والأدوات وأكثر منها كالهمزة، واللام، والسين، كاف التشبيه. وكم الخبرية، قد، الواو، وأدوات الشرط: لو، لولا، إن...

أ- **تكرار الحرف:** نعني به «تكرار الصوت الذي يحمله الحرف في كلمة ما»[1]، وهذا التردد يدل على الحالة الشعورية لدى الشاعر، فلبعض الأصوات «قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثري اللغة ثراء لا حدود له[2].

كما يحدث نوعا من التأثير القوي في المتلقي بحيث يجعل الحرف والكلمة يستقران في أعماقه، وذلك بأن «يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر لكن وقعها في النفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات وأنصاف الأبيات أو الأبيات عامة، وعلى الرغم من ذلك فإن تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة»[3].

إن تردد بعض الحروف قد يكسب الشطر أو البيت لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه، غير أن الإسراف فيه ليس أمرا مرغوبا لأنّه يذهب بجمال الشعر، ويجعل نطقه صعبا، ولذلك فالمهارة تكون في حسن تنويع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته[4].

---

(1)- سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا، كفر الشيخ، ط1، 1998، ص06.

(2)- ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص14.

(3)- موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، ع1، م5، 1990، ص168.

(4)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص39.

ومن التكرارات غير المبالغ فيها تردد حرف السين في قوله[1]:

نَفسِيَ تلَّذ الأَسَى فِيهِ تَأْلَفـــــه هَلْ تعْلمُون لِنَفَس بِالأَسَى سَبَبا

كثف الشاعر من صوت السين في هذا البيت، إذ بلغ معدل تردده خمس مرات، وهو ما يشي بدوره في إنتاج الشعرية لدى الشاعر، ومحاكاته للمعنى؛ فنفس الشاعر لينة مطواعة استكانت للأسى، ولانت أخيرا له، بحيث أصبحت تتلذذ حتى بما تكره، وبذلك تضحى نفسه غير نفوس بقية البشر التي تكره الأسى وما يرافقه من ألم وعذاب، بينما ذات الشاعر تحبه وتتلذذه. وقد أدى هذا التكرار الصوتي دوره في التعبير عن ذلك، فصوت السين في جوهره يعبر عن السكون في التعبير عن ذلك، والهمس، والهمس ملمح صوتي يتسم بالليونة، ضف إلى أنه وقع في مواضع موفقة من الشطر زادت موسيقاه حسنا وجودة.

وتكرر هذا الحرف في موضع آخر في قوله[2]:

سَل عَنْ سهَادِ ي وعَنْ سقمِي وَعَنْ جلدِي كُل النُّجُــوم التِي مثنَى وَمنفـــــرِد

تصْــغي أَنِــينِي وَشَخصِي لَيسَ تبصــره مِنْ فرْطِ سقمِي لمْ يبْق معِي جسَد

ساهم تكرار حرف السين، وتكرار حركات الضم والفتح في التنفيس عن آلام وأحزان الشاعر، وكأنه جاء ليوطد تلك الحالة الشعورية بكل دفقها العاطفي، وتوترها الداخلي، إذ أن «تكرار الحرف ينطوي على دلالات نفسية معينة منها التعبير عن الانفعال والقلق والتوتر»[3]، تستدعي منا التأمل والاستقصاء.

---

[1]- الديوان، ص58.

[2]- م ن، ص117.

[3]- عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة رسائل الشعر، ع9، كانون الثاني، 2017، ص67.

وقد يلجأ إلى توظيف نوع من الأصوات لتتماشى وما يصبو إليه من تقرير في المعاني، وإثراء الدلالة، وتكثيف الإيقاع، مثل قوله[1]:

فَقَدْ طَلَعَ الْبَدْرَانِ بالسَّعْدِ والسَّنَا وَقدْ مزج البَحْرَانِ بالبَأسِ والنَّدَى

جاء توزيع حرف التحقيق (قد) منتظما في كلا الشطرين، حيث ورد مرة في بداية كل شطر، فأحدث هذا التقسيم والجناس بين (البدران، البحران) وما يحويه من إيقاع صوتي ضربات موسيقية متآلفة مع دلالة النص في إثبات صفات التعظيم والتفخيم على ممدوحيه.

وقد يميل إلى حرف الواو في تكراره كقوله[2]:

إنَّ المُلُوكَ وإنْ عَزوا وإنْ كَثُرُوا وَخَالفُوكَ فَقَدْ قَلُّوا وَقَدْ هَانُوا

نلاحظ أن كثافة الأصوات المكررة قد احدث موسيقى داخلية مطربة؛ فالشاعر ذكر حرف الواو عشر مرات، وإن وقد مرّتين.

ومن سمات التكرار للواو والذي وفق الشاعر فيها قوله[3]:

أنَا والبسَاطُ وأنْتَ أصْدقُ مَادِح وأجلُّ مَمْـدُوحٍ وأشْـــرَفُ مَوْقِـفِ

ثمة تكرار آخر للحرف في قوله[4]:

وَكَمْ سَاجَلتْ فِيها البحَارَ يَمِينُهُ وَكمْ جَانسَتْ فِيهَا الرَيَاض شَمَائِلُه

---

[1]- الديوان، ص99.

[2]- م ن، ص370.

[3]- م ن، ص241.

[4]- م ن، ص321.

اعتمد الشاعر هندسة معينة في توزيع الأصوات المكررة في مساحة البيت، فقد وزع كل من (كم الخبرية وفيها) بشكل متساو في كلا الشطرين، حيث تأتي كم في بداية الشطر، وفيها في حشوه تفصلهما لفظتي ساجلت، جانست، مما يعني أنه ذكرهما مرة واحدة في كل شطر، وفي هذا إشارة إلى تساوي حال الشاعر قيمة وعددا، ومما زاد في تناغم الجرس الموسيقي.

وقد يسهم تكرار الحروف في ربط الجمل متجاوزا دوره الموسيقي ليدخل في تركيبها، ومثال ذلك قوله[1]:

جَاهَدت فِي تَمْهِيد حمْص رَاحَــلا عنْها وَزنت فـــنَاءهَا مسْتَوطِـــنَا

كَالنَّجْم حَل مُحسِّنًا فِي أُفـقِـــــهِ وانْقـــضَ مِنْهُ حَامِـــيا وَمُحصَّنَا

كَالسَّيْف أَغْمده يَكنْ لكَ حِيلَـــــة أَولا فَجـــــردهُ يَكـــن لكَ مَأْمَـــنَا

كَالبَيتِ كَانَ مِنَ القَصِيدَة بَيْتــهَــا وَازدَاد حسْنا حِينَ جَاءَ مضمـــــنَا

كَالغَيْثِ فِي البَلدِ الْمُحِيلِ أتَى عَلَـى حُسْنِ الدُّعَاءِ وَسَارَ عَنْ حُسْنِ الثنَّا

لقد لعبت الكاف هنا دورها في تماسك الأنساق والجمل الشعرية من بداية النسق حتى نهايته، وإحداثه الترابط الفني بين الصورة والإيقاع، مما يعني أن «التكرار لا تقتصر وظيفته على تلخيص الغرض، أو توكيده بهدف التأثير في الملتقى وتنبيهه، ولا على اعتباره لازمة تفصل المقطع عما يليه، وإنما يؤدي التكرار دورا بنائيا داخل بنية النص الشعري بوصفه يحمل وظيفة إيقاعية وتعبيرية الغرض منها الإعلان عن حركة جديدة تكسر مسار القراءة التعاقبية لأنها توقف جريانه داخل النص الشعري، وتقطع التسلسل

[1]- الديوان، ص376.

المنطقي لمعانيه، وهذا كله يتطلب البحث عن عمق الدلالة النفسية لأثر التكرار في تحقيق جمالية النص وقوته الإبداعية»[1].

وغالبا ما يكون الحرف الذي يؤثر الشاعر تكراره هو حرف الروي، كما في قوله[2]:

وَلَوْ أَمِنَ الإِنْسانُ مَا سَرَّ نَفْسَـــهُ لَمَا هَابَ حَدَّ المُرْهَفِ العَضْب حَامِلُ

أتتْنَابِكَ الأَيَّـــامُ عِنْدَ مَشِيبِـــــهَا كَمَا جَلبَتْ عُرْفَ الرِيَاضِ الأصَائِـلُ

فَإن يَتقدَّمْ مَنْ سِواكَ فَمِثْل مَـــا تُقدَّمُ مِنْ قَبْلِ الفُـرُوضِ النَّوافِـــلُ

وَإنْ يَتأَخَّرْ وَهَوَ أَخْزَى فَإنَّـــما تَأَخَّـــرَ لَمَّـــا قَدَّمتْـــك الفَواصِـلُ

فقد كرر الشاعر حرف اللام، وهو حرف الروي كذلك ست مرات في البيت الأول، وخمسا في البيت الثاني والثالث، وثلاثا في الرابع مما أعطى الأبيات جرسا موسيقيا محببا إلى النفس، « وكأنه عزف على آلات موسيقية واحدة بنغم واحد، وهي دلالة على قدرة الشاعر في تجنيس ألفاظ القصيدة وحروفها مع رويها لكي لا يحدث الاضطراب النغمي في أجوائها»[3].

ب- **تكرار الكلمات:** ونقصد به أن «يكرر الشاعر كلمة شعرية سواء أكانت (اسما أم فعلا) تكرارًا فنيا موقظا يستثير من خلاله الدلالات، ويقوي المعنى»[4]، أي أنه يعيد اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ، وإكسابها قوة تأثيرية، ومثال ذلك تكراره للفعل تجني في قوله[5]:

---

[1]- ترمانيني خلود، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، 2004، ص306، نقلا عن عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ص68.

[2]- الديوان، ص 274.

[3]- عدنان جاسم الجميلي، اتجاهات المديح، ص116.

[4]- عصام شرتح، فنية التكرار، ص70.

[5]- الديوان، ص257.

تَجْنِي المعَالِي مِنْ رُسُوم عُلاهُ مَا تَجْنِي الصَّنَائِعُ من حُدُودِ المَنْطقِ

يعد تكرار الكلمة الفعل من «المؤثرات الدالة على حدة الموقف الشعوري والتوتر الانفعالي في عمق الذات الشاعرة... ولا سيما عندما يتجاوز استخدام الشاعر للفعل مهمة نقل الحدث المرتبط بزمن معين، وذلك حين يتحول الفعل إلى لبنة أساسية في بنية النص الشعري، بحيث يولد طاقات تعبيرية هائلة وانبثاقات دلالية مدهشة»[1]، وقد كشف تكرار الفعل تجني على فاعليته في تحفيز الصورة الفنية في البيت، وتوحيد دلالتها، وكذلك إكسابها ملمحا جماليا من خلال النغم المتواتر في بداية كل شطر.

من خلال تتبعنا لهذا التكرار تبين لنا ميل الشاعر إلى الأفعال الماضية «مما يدلل على تعلقه بالماضي ورموزه، وما يثيره من زهو وشموخ، غير أن الفعل المضارع لا يقل أهمية عن الماضي في كون المضارع أشد تخيلا لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه»[2].

ننتقل إلى تكرار الكلمة الاسم، ونقصد به أن « يكرر الشاعر الكلمة الاسم تكرارًا بنائيا مؤثرًا لتشكل الكلمة المكررة محور ارتكاز القصيدة، ومنبع ثقلها الفني، وغالبا ما يلجأ الشاعر إلى هذا التكرار ليحقق لقصيدته توازنها الفني، وتكاملها الإيحائي»[3]، ومن أمثلة هذا النوع تكراره اسم الحمام في قوله[4]:

إني سَجَعْتُ حَمَامَة بِمَديحِهِ فَأَفَادَنِي لَوْنَ الحَمَامِ الأوْرَقِ

ومن ذلك أيضا تكراره للبدر في قوله[5]:

(1)- عصام شرتح، فنية التكرار، ص73.

(2)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص117.

(3)- عصام شرتح، فنية التكرار، ص71.

(4)- الديوان، ص255.

(5)- م ن، ص330.

عَلَى رُتَبٍ يَخْفَى السُّهَا حَسَـدًا لَـــهَا ويَصْفرُّ وَجْهُ البَدْرِ والبَدْرُ رَاغِـــمُ

نصل إلى تكرار المصادر، ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

وَإِنْ ضَحِكَتْ سِن الهدَى عَنْ إمَـارةٍ فَعَنكمْ وَعَنْ أيَّامِكمْ يَضْحكُ الهدَى

كرر الشاعر الهدى في حشو البيت، وفي نهايته، وهذا النوع من تكرار الكلمة يعرف برد العجز على الصدر، ويسمى بالتكرار النغمي[2]، ويقوم هذا اللون البلاغي والإيقاعي على ترديد الألفاظ في حشو البيت أو أوله، وتكرارها في القافية، وقد سماه البلاغيون بالتصدير والترجيع»[3]، وفي هذا التكرار تبيان للإيمان والتقوى والصلاح الذي تعيشه الرعية في ظل حكم الممدوح.

ومن الدلالات المستفادة من التكرار تعزيزه موسيقى البيت، وتوكيد معناه، كما في قوله[4]:

هُوَ بَيْنكُمْ سِـــرُّ الهـدَى لكنَّـــهُ لِجَلَالهِ السِّـــر الَّذِي لَن يُسْتَـــرا

تكرار (سر) مرتين حقق الغنائية الموسيقى، وكسر الرتابة لدى المتلقي.

كما شاع في أشعاره تكرار أكثر من لفظة، كتكرار مقولة ( وأكثر من ) في قوله[5]:

وَأكْثرُ مِنْ حُزْن الجَزُوع خطُوبُـه وأكثرُ مِنْ حَزْمِ اللَّبِيبِ غَوَائِـلُه

وأراد بها الشاعر التدليل على كثرة البطولة والشجاعة التي يتمتع بها ممدوحه.

---

(1)- الديوان، ص103.

(2)-عبد الله الطيب المجذوب، المرشد، ج2، ص75.

(3)- ابن رشيق، العمدة، تح عبد الحميد هنداوي، ج2، ص8.

(4)- الديوان، ص155.

(5)- م ن، ص 320.

وتكراره لـ (منك في كل) في قوله[1]:

فَمنْكَ فِي كُلِّ عيـْنٍ ما تَقَربـهِ وَمِنْكَ فِي كُلِّ جَأشٍ مَا يروعُـــهُ

وقد أوجد هذا التكرار تقابلا بين الأمن والروع منح البيت نغما انسيابيا آسرًا، يطرب له السامع، ويتلذذ بسماعه.

ج- **تكرار الحركات:** تعتبر الحركات عاملا حاسما في خلق الكلمة العربية، بها يتم تحديد صيغها، وبواسطتها تميّز معانيها، كما يساهم تكرار الحركة الإعرابية في محاكاة المعنى، وذلك أن الحركات أصوات تزود اللغة بنغمات مناسبة وتعبير شعوري مفتوح[2]، فضلا عن ذلك ما «تحدثه من إزالة اللبس في اللغة وفض غموضها وتحديد دلالتها تحديدا دقيقا»[3]، ومن أمثلة ذلك تكرار الكسرة وتواليها في أبيات القصيدة والملائمة لحركة القافية، وهي الكسرة أيضا، قوله[4]:

فَأَرْجِعُ مِنْ حمَاكَ إلى نُجُـــــودٍ وَأمرَحُ مِنْ هِبَاتِكَ فِي سُهُولِ

وأسْكنُ مِنـــك فِي جبلٍ منيــعٍ وأرعى منك في روض بليلٍ

فبُردُ الحـــقّ مَطْرُوزُ الحَوَاشِي وَدَرْعُ الأَمْنِ سَابِعــةِ الذبـولِ

لأنْتَ المَنْزِلُ المَعْمُورُ مَـــجْدًا وكُلُّ النَّاسِ دُونَك كالطـــولِ

---

[1]- الديوان، ص 227.

[2]- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص29.

[3]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1983، ص54.

[4]- الديوان، ص 307.

ومن تكراره للحركات المختلفة مع حركة القافية، تكراره لحركة الفتحة بينما حركة القافية الضمة في قوله[1]:

مُحَمَّـــدُو كَفَـــانَا مِنْ فَتًى هَرَمَـــــــتْ بـــهِ اللَّيَالِي وَقَـــارًا وهِيَ شُبـَّـانُ

لمـــا زكا غُصـــنا في دَوْحِ سُؤْدَدِكُـــمْ تَاهَتْ قَنَا الحَظّ لما قيلَ أغصانُ

القائِـــــدُ الخيْـــلَ مَجْـــدُولاً أيَاطِلُـــهَا كَأَنّمَا هي فِـي الأَرْسـانِ أرســانُ

والتَّارِكُ البيضَ من ضرب الرُّؤوس بها كَأَنَّمَا هِيَ فَـــوْقَ الهَامِ تِيـــجَانُ

رَقَّـــتْ حنِيـــنا إلَى الأغمـــَاد لا عجبًا أن رق حبًا إلَى الأوْطَان حتـَانُ

إن هذا التنوع في أشكال التكرار في شعر الشاعر لدليل على «غنى هذه التقنية بالمثيرات الجمالية التي تسهم في استثارة الشعرية في أغلب القصائد »[2].

د- **تكرار المعاني:** لقد وقع التكرار عند الشاعر في الألفاظ كما في المعاني، «ولعلّه استعمل ذلك لغرض موسيقى خاصة ما يتولد عن هذا التكرار من حركة شعورية ونفسية تتماشى وطبيعة الشاعر سواء أكان فَرِحًا أم حزينا»[3].

يقول الشاعر[4]:

وَلَوْ أنَّ عنْدَ الزَّهْرِ بَعْضَ خِلاَلِهِ لَمَا كَانَ رَأيُ العَيْنِ يَسْتصغِرُ الزهرَا

ويتكرر معنى هذا البيت في قوله[5]:

---

[1]- م س، ص 370.

[2]- عصام شرتح، فنية التكرار، ص67.

[3]- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل، ص109.

[4]- الديوان، ص 150.

[5]- م ن، ص 131.

لَوْ حَوتْ مِنْ جَلاَلِك الشهْب حَظًا مَا بدَتْ في العُيونِ وَهْيَ صِغَارُ

وفي موضع آخر يتكرر المعنى في البيت نفسه حين يقول[1]:

شَرقت بِدمعِي وَجَنـتي شَوْقـا إلَى ذِي وَجنة شَرقت بِمَاء شَبَابِـــهِ

ومن صور التكرار في المعاني والألفاظ قوله[2]:

بَحْـــر أجـَـاجُ حَالكُ أدَّى إلَى بَحْرٍ حَلاَ وِرْدًا وأَشْرَقَ مَنْظَـــرَا

ثم يقول[3]:

ومَا يَسْتَوِي بَحْرُ أجـَـاجُ مُقَطبُ وآخَرُ مَعْسولُ المَوارِدِ بَاسِـــمُ

ولا يكتفي الشاعر بتكرار المعاني والصور، بل يتعداها إلى تكرار ألفاظ البيت كاملة أو شطرا منه، كما في قوله[4]:

لَوْ كَانَ عِنْدَ النَّجمْ بَعْضُ خِصَالـــهِ مَا كَانَ فِي رَأي العُيُون ليَصْغُـرا

ثم يقول[5]:

لَوْ أنَّ عند النّجم بَعْضَ خِلَالـــــهِ ما كَانَ فِي رَأي العُيُون ليَصْغُـرا

ومن تكرار البيت كاملا قوله[6]:

---

(1)- الديوان، ص69.

(2)- م ن، ص144.

(3)- م ن، ص329.

(4)- م ن، ص141.

(5)- م ن، ص156.

(6)- م ن، ص158.

فَالبحرُ لا يُرْوِي بِكَثْرةَ مَائِــهِ ظَمَأ ورُبَّ غَمامَةٍ تُحْيِ الثَّرى

أعاد البيت نفسه في قصيدة أخرى[1]:

فَالبحرُ لا يُرْوِي بِكَثْرةَ مَائِــهِ ظَمَأ ورُبَّ غَمامَةٍ تُحْيِ الثَّرى

وفي هذا التكرار ما يعطينا انطباعا بأن الشاعر استهلك المعاني في أقصى درجاتها، وهذا الفهم هو الذي دفع أحمد ضيف إلى القول: «يكفي لمعرفة شعر ابن سهل أن تقرأ له قصيدة واحدة، فإن كل قصائده تكاد تكون كلها متساوية في المعنى والجودة والأسلوب، وربما ظهرت قيمته في شعره على أثر قراءة قصيدة أو قصيدتين أو ثلاث. وأعجب الإنسان بأسلوبه وبيانه، فإذا أكثر من قراءة شعره انطفأ لهيب هذا الإعجاب شيئا فشيئا ثم أحس القارئ أنه شاعر ككل الشعراء، وسبب ذلك تكرار المعنى الواحد بأسلوب واحد»[2]، غير أن عدنان جاسم يرجع هذا التكرار إلى عدة أسباب من بينها «الجو الحضاري والسياسي الذي عاشه الشاعر قد جعله يعيش ضمن ألفاظ ومعانٍ محدودة يستمد أغلبها من الحياة العامة للمجتمع فوضعته عند زاوية محددة لا يستطيع الخروج منها فكان عليه أن يبدأ من جديد في استنطاق المعاني والقيم الشعرية التي رددها والتي أصبحت لا تفارق مخيلته وألقت بظلالها على لا شعوره ونفسيته مما اضطره إلى الإعادة والتكرار، وتوالي الصور الخيالية المستخدمة في أشعاره»[3]، وقد أكد أيضا على مقدرته على الإبداع والابتكار والخلق بدليل أن النقاد قد عدوه أحد رموز الأدب الأندلسي البارزين[4].

---

[1]- الديوان، ص144.

[2]- أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2، 1998، ص228.

[3]- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص278، 279.

[4]- م ن، ص279.

# الفــصــل الثاني:

## تجليات الخصائص التركيبية في التحليل الأسلوبي في ديوان ابن سهل الأندلسي

### أولا: التقديم والتأخير.

### ثانيا: الأساليب الإنشائية والخبرية

1- الأسلوب الخبري

2- الأسلوب الإنشائي

2-1- الاستفهام

2-2- النداء

2-3- الأمر

2-4- النهي

2-5- القسم

### ثالثا: أسلوب الشرط

**أولا: التقديم والتأخير**

التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية، تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت الشعري أو الجملة بصفة عامة عن طريق خرق قواعد اللغة، وابتكار تركيب جديد، له القدرة على ذات المتلقي فنيا وجماليا، كما يتيح –التقديم والتأخير– للمتكلم التصرف « في جمله بحرية، فيختار من التراكيب ما يمنح موقفه الفكري والوجداني خصوصية وتفردا– وتتجلى فاعليته في إعطاء اللغة جدة وآفاقا واسعة للتعبير عن المعنى، مما يكسب التراكيب الدقة في تصوير مواطن الشحن العاطفي، وتطور المعنى»[1]. وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على مرونة وطواعية اللغة العربية، واتساعها وتواصلها.

وقد عرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويُضفي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعهُ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ،أن قدم فيه شيء، وحُوّل اللفظ من مكان إلى مكان»[2].

ويرى أحمد مطلوب أن التقديم هو « تغيير لبنية التراكيب الأساسية، أو هو عدول عن الأصل يكسبها حرية ورقة، ولكن هذه الحرية غير مطلقة»[3].

ومنهم من يعرفه بأنه « تبادل في المواقع تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحل محلها كلمة أخرى لتؤدي غرضا ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي»[4].

---

[1]– فينوس الحسن سعد الكردي، بعض الظواهر اللغوية والنحوية في شعر الأخطل الثعلبي، مجلة جامعة البعث، مج36، العدد2، 2017، ص167.

[2]– ع القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، ص106.

[3]– أحمد مطلوب، بحوث بلاغية، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص41.

[4]– منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، بيروت، لبنان، دط، دت، ص138.

وقد قسمه ع القاهر الجرجاني إلى قسمين: تقديم على نية التأخير، وتقديم لا على نية التأخير؛ وسمي الأول معنويا، والثاني لفظيا لتحقق معنى التقديم –النقل–تحققه في الثاني[1].

إن هذا النظام اللغوي« في غاية الدقة، ويتطلب حسا لغويا مدربا، ولطفا عاليا في الذوق الأدبي»[2]، لذلك حذر النقاد من سوء استعماله بالشكل الصحيح حتى لا يتحول إلى صورة اعتباطية تعود إلى استغلاق معناه، يقول ابن رشيق القيرواني في هذا الباب « ومنهم من يقدم ويؤخر إما لضرورة وزن، أو قافية، وهو أعذر، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده وهذا هو العي بعينه»[3]، أما ابن المدبر ينصح الكتاب قائلا: « أدر الألفاظ في أماكنها، واعرضها مع معانيها، وقلبها على جميع وجوهها حتى تقع موقعها، ولا تجعلها قلقة ناضرة، فمتى صارت كذلك هجنت الموضع الذي أردت تحسينه، وأفسدت المكان الذي أردت إصلاحه، واعلم أن الألفاظ في غير أماكنها والقصد بها في غير مظانها، كترقيع الثوب الذي لم تتشابه رقاعه، ولم تتقارب أجزاؤه، خرج عن حد الجدّة، وتغير حسنه». [4]

ويمكن ملاحظة أن أي « تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر»[5]، فهذه الظاهرة اللغوية « تمتلك طواعية كبيرة تسمح لحاصلها بالتصرف في ترتيب عناصر الجملة فيها، بتقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم حسب ما تتطلبه المواقف والمثيرات داخلية كانت أم

---

(1)– علي أبو القاسم عون ، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المدار الإسلامي ،ليبيا ، ط1 ، 2003 ، ج1 ،ص43 .

(2)– عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص162.

(3)– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح :ع الحميد هنداوي، ج1، ص22

(4)– ابن المدبر (أبو اليسر إبراهيم بن محمد)، الرسالة العذراء، تح: زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1931، ص30.

(5)– محمد ع المطلب، البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1984، ص250.

خارجية، الأمر الذي يجعلها تتوالد وتتناسل باستمرار من حيث المعاني والدلالات والتراكيب متى أحدث في ترتيب عناصرها تقديم أو تأخير»[1]، وبالتالي فإن الدلالة المتوخاة من التقديم والتأخير هي دلالة تعتمد على الذوق لا تقبل التقعيد أو التعليل المنطقي شأنها في ذلك شأن النغمة الموسيقية أو اللوحة الزيتية، تحبها أو تكرهها، ثم لا تستطيع أن ترجع ذلك إلا للذوق»[2].

ويرى أحمد مصطفى المراغي أن للتقديم أحوالا أربع: ما يفيد زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ، وما يفيد زيادة في المعنى فحسب، ما يفيد فيه التقديم والتأخير لهذا الضرب شيء من الملاحة، وآخرها ما يختل فيه المعنى ويضطرب[3].

أما أهم فوائده فهي تأكيد المعنى ورفع الإبهام والغموض عن النص الشعري، إبعاد الجملة الشعرية عن الرتابة والملل، تحقيق الانسجام والتناسق بين طرفي البيت (الصدر والعجز) إيقاعيا، فضلا عن ذلك فهو يفيد التخصيص في إظهار المعنى وحصره[4].

والمتأمل لبنية التراكيب في ديوان الشاعر يلاحظ عدم تقيده بالنظام العام لترتيب الجمل الشعرية، وشيوع ظاهرة التقديم والتأخير، التي تنوعت أشكالها، فكان الجار والمجرور المتقدم على المبتدأ المؤخر أكثرها ورودًا، -إذ حظي بالسواد الأعظم-، ومن أمثلة ذلك قوله[5]:

لَكَ النَّظْمُ تَهوَى الشَّمس لوْ كُسيَتْ بِهِ وَجُرِّدَ عَنهَا نـــــُورُهَا المتـــــألّقُ

---

(1)- رخروخ عبد المجيد، بنية النص الشعري، قراءة أسلوبية في روميات أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، مخطوطة جامعة الجيلالي إلياس، سيدي بلعباس، 2005، ص137.

(2)- تمام حسن، الأصول، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 2000، ص317.

(3)- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، د ط، 1993، ص362.

(4)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص162.

(5)- الديوان، ص247.

حدث تغيير في بنية هذا البيت الشعري، إذ تقدم الخبر، وهو المسند الذي يتكون من الجار والمجرور (لك) على ماحقه التقديم المبتدأ، وهو المسند إليه (النظم)، وذلك لغرض بلاغي جمالي أخرج الكلام عن السردية والنثرية، وأكسبه تلطفا زادته الاستعارة (تهوى الشمس) رونقا وجمالا.

وقوله[1]:

لَكَ الطُّول لَكِن نَجْمَ الذميم تَعَامَى عَلَى رَأيـــكَ ٱلفَاضِلِ

ففي قوله (لك الطول) الأصل فيها (الطول لك)، غير أن الشاعر قدّم وأخّر من أجل اختصاص الدلالة وحصرها في الممدوح، وإحداث تأثير هام في المعنى؛ لأن «تحولات الصياغة ذات أثر هام في تغيير المعنى واكتسابه دلالات جديدة أو إيماءات جديدة فالأصل أن يكون المقدم مقدما، والمؤخر مؤخرا، ولكن دواع فكرية ونفسية كثيرة تطرأ على كيان المنشئ فتجعله يقدم مؤخرا ويؤخر مقدما[2].

ضف إلى ذلك فقد قدم لنا صورة صادقة لإحساس المتكلم ومشاعره.

ومن حسن تأليف المبدع قوله[3]:

لِلنَّاسِ إنْ رَكِبوا نَهْجَ الْفَخَار ثنَيْـ يَاتُ الطَّرِيق وَلابْنِ الجدّ مَهْيعُهُ

إن هذه الصياغة والتركيب الجديد أضفى على التعبير جمالاً يثير المتلقي، ويحثه على التأمل، فقد عدل الشاعر هذا التقديم والتأخير عن الكلام العادي، بحيث فصل بين (للناس، وثنيات الطريق) بفاصل وقدم وآخر لضرورة إعطاء البيت زخما شعوريا.

---

[1]– م س، ص305.

[2]– شلتاع عبود المياحي، أسرار التشابه الأسلوبي في القرآن الكريم، دار المحبة البيضاء، بيروت، ط1، 1424هـ، ص54.

[3]– الديوان، ص227.

ومن تقديمه للجار والمجرور أيضا قوله[1]:

وَفِي كُلِّ صَدْرٍ مِنْكَ حُبٌّ مخامرٌ يُمازِجُهُ رَوْعُ هُنَاكَ مُدَاخــِلُ

تبدو ظاهرة التقديم والتأخير بارزة جلية ؛فقد قدم المسند وهو الخبر (في كل صدر) على المسند إليه المبتدأ (حب مغامر) لغرض معنوي وتقوية المعنى؛ فقد أراد الشاعر تبيان قيمة ممدوحه الوجدانية وما يكنه الناس له، فعمد إلى توظيف هذا الأسلوب في صدر البيت ليؤكد هذا المعنى، إذ راح يتباهى مصرحا بأن صدور الناس على اختلافهم مليئة بالحب والإعجاب بهذا الممدوح.

ومن أساليب التقديم والتأخير التي ظهرت في صناعة ابن سهل: تأخير الفاعل عن الفعل والفصل بينهما بفاصل، ومثال ذلك قوله[2]:

طَبَّقَ الأَرْضَ ذِكْرُهُ فَلَه فِي كُلِّ أُفْقٍ مَع الْهَواءِ انْتشَارُ

ففي هذا البيت الشعري جملتان (فعلية واسمية)، الأولى تأخر فيها الفاعل (ذكره) عن الفعل (طبّق)، وقد فصل بينهما بالمفعول به (الأرض)، أما الثانية فقد تقدم الجار والمجرور (فله) على المبتدأ المؤخر (انتشار)، وهذا التغيير في بناء الجمل من تقديم وتأخير، جاء ليوصل المعنى الذي قصده الشاعر، ويحقق الإبلاغ الأمثل.

ونلحظ هذا النوع من البناء التركيبي، والذي أخر فيه الفاعل عن فعله في قوله[3]:

أَذْكَى عَليَّ الدَّهْرُ نَارَ خُطُوبِهِ فَبَتَثْتُ فيها منْ مِدِيحكَ عَنْبرَا

---

[1]– م س، ص273.

[2]– م ن، ص129.

[3]– م ن، ص145.

لكل موقف ومقتضى حال تركيب يتلاءم معه، وشاعرنا ارتأى أن يفصل بين الفعل (أذكر)، والفاعل (الدهر) بلفظه (عليّ) لمنح البيت الشعري قوة أكثر ودلالة أعمق وتأثيرًا أكبر، فقد زاد هذا التقديم والتأخير البيت حلاوة وطلاوة أيقظت حواس المتلقي لتقبله.

ومن تأخيره للفاعل أيضا قوله[1]:

وَشَفَّ عَنِ النُّورِ الظَّلَامُ كأَنَّهُ حِدَادٌ عَلَى بِيضِ الصُّدُورِ يُمَزَّقُ

عمد الشاعر في هذا البيت الشعري إلى التشبيه والتضاد اللوني لإبراز المعنى وتمييزه، وإضفاء جو انفعالي نفسي على النص، حيث شبه انبلاج نور الفجر من ظلمة الليل ببياض الصدور التي تتكشف عند تمزق ثياب الحداد السوداء، وبمعاونة عملية تأخير الفاعل (الظلام) عن الفعل (شف)، والفصل بينهما بالجار والمجرور (عن النور) زادت الصورة جمالا وتناسقا؛ فقد ملحتها الظاهرة ولطفتها.

وقوله كذلك[2]:

غَدَا حَيَوانَ البَرِّ وَالبحْرِ سَيْفُهُ فَلَوْ نَطقَتْ قَامَتْ تُقَرِظُهُ شُكْرا

إن المقاصد هي التي تنتج الجمل، « فقد يلجأ المتكلم إلى تغيير مواقع عناصر التركيب لأغراض وغايات تداولية يريد تحقيقها، بالإضافة إلى أنه يسعى إلى جعل خطابه يستجيب لحال مخاطبه لتحقيق التفاعل والانسجام»[3].

وغاية الشاعر وقصده من تأخير الفاعل (سيفه) عن الفعل (غدا)، وتوسيطهما بثلاث كلمات (حيوان البر والبحر)، تقوية المعنى وتأكيده، وكذلك إبعاده عن السطحية والكلام التقريري، فلو قيل: (غدا سيفه حيوان البر والبحر) لذهب رونقه وجماله.

---

[1]– م س، ص245.

[2]– م ن، ص148.

[3]– مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2008، ص251.

ومن استخداماته لتأخير الفاعل عن فعله قوله[1]:

وكنْتَ الغِنَى والأمْنَ كالمُزْن إنَّه يُظِلُ وَتَرْوِي الْعَاطِشين هَواطِـــلُهُ

وقوله أيضا[2]:

يُنْسِي الوفُودَ سَمَاحُكُم أَوْطانَهُمُ وَكَذَاكَ طِيبُ الوِرْدِ يُنْسِي المصْدَرا

إن التقديم والتأخير حاضر في قوله: (تروي العاطشين هواطله)، وقوله: (ينسي الوفود سماحكم)، حيث أخر الفاعل (هواطله) في الجملة الأولى عن الفعل (تروي)، وفي الجملة الثانية تأخر الفاعل (سماحكم) عن الفعل (ينسي)، وفي كلا الحالتين فصل بينهما بفاصل أكسب التعبير حسنا وطلاوة.

وبتأمل دقيق للجملتين، يتضح لنا أن الفاصل عبارة عن مفعول به تقدم عن الفاعل، وهي ظاهرة تكررت عند الشاعر في غير موضع، مثال ذلك قوله[3]:

لَقَدْ شُفِعَتْ فِيهِ فَزادَتْ جَلاَلَهُ كَمَا زَانَ أَفْرادَ اللاَلِئ نَاظِـمُ

إن الأصل في ترتيب عناصر الجملة الفعلية أن يتقدم الفعل عن الفاعل والمفعول به، لكن قد يحدث تغيير في هذا الترتيب بأن يتقدم المفعول به مثلا عن الفاعل كقول الشاعر آنفا (زان أفراد اللالئ ناظم) التي أصلها (زان ناظم أفراد اللالئ)، إذ قدم (أفراد اللالئ) وهي مفعول به على الفاعل (ناظم)، ومن المعلوم أيضا أن رتبة المفعول به من الرتب[*] غير المحفوظة التي يبقى حكمها الإعرابي نفسه سواء تقدم على الفعل، أو الفاعل أو تأخر.

---

[1]– الديوان، ص325.

[2]– م ن، ص145.

[3]– م ن، ص330.

[*] إن التقديم والتأخير في الجمل العربية متعلق بالرتبة، والرتبة هي القرينة اللفظية في الجمل، والرتب في العربية نوعان رتب محفوظة، ورتب غير محفوظة. أما الرتب المحفوظة فهي التي ترتيبها محفوظ في التركيب فلا تقدم،

أما الغرض من التقديم فقد صرح به ابن الأثير بقوله: «إن التقديم قد يكون لغرض مراعاة نظم الكلام، وذلك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم، وإذ أخر المقدم ذهب ذلك الحسن، وهذا الوجه أبلغ وأوكد»[1]، وقد ذكر القزويني أن المفعول به يتقدم على الفاعل، لأن ذكره أهم والعناية به أتم، فأنت تقدم المفعول به على الفاعل إذا كان منصبا على من وقع عليه فعل الفاعل[2].

ومنه أيضا قوله[3]:

تَغُورُ الدَّرَارِي غَيْرَةً مِنْ صِفَاتِه وَتَلبسُ أَثْوابَ الْخمُولِ الخَمَائِلُ

ففي قوله (تلبس أثواب الخمول الخمائل) قدم المفعول به (أثواب) على الفاعل (الخمائل)، والغاية من ذلك خلق توازن في الجملة، والحفاظ على الإيقاع الموسيقي وتوافقه مع وزن القصيدة؛ فقد جعل الشاعر المسند في صدارة العجز والمسند إليه في ذيله فتعزز موسيقى الإطار بهذا التوازن، كما أبرز هذا التركيب العنصرين الرئيسيين في الجملة، فأطراف العجز مقصورة على العنصرين الرئيسيين، وأحشاؤه على اللواحق (المفعول به، والمضاف والمضاف إليه)، وبذلك بعد المسند عن المسند إليه، ليقطع به الكلام ويتوج[4]. أما الجناس الناقص بين (الخمول، الخمايل) فقد ألبس البيت حلة رائعة، وحقق له الانسجام.

---

ولا تؤخر، ذلك لأن حكمها الإعرابي يتغير بتغير رتبتها، ومنها تقديم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، وحرف الجر على المجرور، وحرف العطف على المعطوف، والمضاف على المضاف إليه.
أما الرتب غير المحفوظة فهي التي تقدّم وتؤخّر ويبقى حكمها الإعرابي نفسه، سواء قدمت أو أخرت، فالمبتدأ يبقى مبتدأ، وإن أخر والخبر يبقى خبرا وإن قدم، والمفعول يبقى مفعولا، وإن قدم على الفعل والفاعل، ينظر: فينوس الحسن، بعض الظواهر اللغوية والنحوية، ص168.

[1]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص211.

[2]– ينظر القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص96.

[3]– الديوان، ص269.

[4]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط، 1981، ص294.

ومن صور التقديم والتأخير التي ظهرت في ديوان الشاعر: تأخر الخبر على المبتدأ، والفصل بينهما، ومن أمثلته قوله مخاطبا أحد ممدوحيه[1]:

سُيوفُه والقَنَا فِي الحَرْبِ فاتِكـــةٌ كَفَتكِ مُقْلتَهِ فِي القَلْبِ بالنَّظَـــر

يلاحظ المتلقي أن المبتدأ سابق ومتقدم على الخبر، وهذا هو الأصل، ولا مقتضى للعدول عنه، لأن «رتبة المسند إليه التقديم (فهو) المحكوم عليه، ورتبة المسند: التأخير لأنه المحكوم به، وما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرتبة، ولكن الكلام لا يسير دائما على هذا النّحو، فقد يعرض لبعض الكلم ما يدعو على تقديمه، وإن كان حقه التأخير، فيكون من الحسن تغيير هذا ليكون المقدم مشيرا إلى الغرض الذي يراد ومترجما عما يقصد منه»[2]، وشاعرنا قد أخر الخبر، وفصل بينه وبين المبتدأ بفاصل عبارة عن توابع تتكون من المعطوف والجار والمجرور، –التي كان من حقها التأخير– لوجوب غرض بلاغي، أما التشبيه فقد زاد الصورة وضوحا وجمالا.

ونلتمس التقديم والتأخير أيضا في تأخير خبر كأن والفصل بينه وبين اسمه بفاصل ومن ذلك قوله[3]:

كَأَنَّ احمرارَ الأفْقِ والفَجر والدُّجَى دَمٌ وَحسَـــامٌ مَشْرفّي وَمَـــفْرِقُ

فقد فصل الشاعر بين اسم كأن (احمرار) وخبرها (دم) بثلاث كلمات: (المضاف إليه والمعطوفات: الأفق والفجر والدجى).

ومن الصور الجميلة التي حملتها لنا هذه الظاهرة تقديم الحال على الفاعل، يقول الشاعر[4]:

---

[1]– الديوان، ص176.

[2]– أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص93.

[3]– الديوان، ص245.

[4]– م ن، ص130.

نَزَلَتْ نَحْوهُ النّجَادُ خَضُوعًا وَتَعَالت شَوْقًا لَهُ الأَغْوارُ

ففي قوله (تعالت شوقا له الأغوار) الأصل فيها (تعالت الأغوار شوقا له) إلا أن الشاعر عدل عن هذا الأسلوب الذي لا يخدم شعرية النص، بتقديم الحال (شوقا) على الفاعل (الأغوار) على سبيل الاهتمام بالمتقدم، الذي أكسب النص روعة وإيقاعا وجاذبية تتحرك لها النّفوس، مع ملاحظة أن الشاعر قام بتأخير الفاعل (النجاد) أيضا عن الفعل (نزلت)، والاعتراض بينهما بلفظة (نحوه)، فجاءت الصورة المرسومة بصفة عامة في غاية الروعة والجمال، اتسمت بدقة التعبير، وجمالية التصوير؛ فقد جعل الأماكن المرتفعة (النّجاد) تنزل عند ممدوحه خاضعة، والأماكن المنخفضة (الأغوار) ترتفع وتتعالى شوقا له.

كما عمد الشاعر إلى تقديم الظرف على المبتدأ في قوله مادحا الفقيه أبا عبد الله ابن الخيال في أثناء قدومه إلى إشبيلية عندما عين كاتبا لابن الأحمر[1]:

عِنْدِي يَد غَرّاءُ أهدتها السـرى بأغَرَّ أَهْدَى قرْبـه الآمَـــــالا

التعبير الطبيعي أن يتقدم المبتدأ على الخبر، فنقول: (يد غراء عندي) لكن الشاعر عدل عن ذلك، وقام بتقديم المعمول الظرف (عندي) على العامل (يد) لأمر بلاغي دل على معنى الاختصاص والحصر.

كما وظف التقديم والتأخير في جملة الشرط لإيصال رسالة مبطنة بالتهديد لخصوم ممدوحه، قائلا[2]:

أَنْتُم ثَرًى وَهْو أُفقُ اللهِ فارْتَقِبــوا مِنْهُ الصواعقَ إن لم تَشكرُوا الدِّيمَا

[1]- م س، ص293.

[2]- م ن، ص347.

لقد أقر النحاة في ترتيب جملة الشرط أن تتصدر الأداة أولا ثم فعل الشرط ثم جواب الشرط[1]، لكن الشاعر قام بتقديم جواب الشرط (فارتقبوا منه الصواعق) على أداة الشرط وفعلها (إن لم تشكروا الذّيما) ليظهر تفوق ممدوحه على خصومه، ويدلل على حتمية النتيجة: ارتقاب الصواعق من الممدوح إن لم تشكروا الذّيما.

من خلال ما تقدم تبين لنا أن هذه الظاهرة تتيح للمتكلم أو الشاعر تقديم ما يريد تقديمه، وتأخير ما يريد تأخيره، وإن أجاد استعمالها سيتمكن من تفجير طاقاته الإبداعية، جعلها في خدمة أغراضه الشعرية.

وشاعرنا أفاد من هذه الظاهرة التي ساهمت في تماسك تركيبه الشعري، ودقة تعبيره.

ومجمل القول إن التقديم والتأخير فيه فوائد جمة ويقود إلى معان جديدة تتقبلها النفس، وترتاح إليها لا لسبب سوى أنها حوّل فيها اللفظ من مكان إلى مكان آخر.

يلجأ إليه الشاعر لأسباب متعددة، على سبيل المثال: (الاختصاص والإبراز، تجنب الثقل وتخفيف الوقع، أو أن يكون في التأخير إخلال في المعنى فيقدم لتفادي ذلك، لكن السبب الرئيسي ينحصر في العناية والاهتمام.

تعتبر هذه الظاهرة وسيلة في غاية الدقة، تدلل على اقتدار ناظمها وتميزه، وكذلك سعة باعه.

**ثانيا: الأساليب الإنشائية والخبرية**

ينقسم الكلام من حيث معناه إلى خبر وإنشاء. أما الخبر فأهل اللغة يعرفونه بأنه: «كلام يتم من خلاله إفادة المخاطب أمرًا ما، قد يكون في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وهو قابل للتصديق والتكذيب، وقد يكون هذا الخبر ممكن الحدوث أو جائز، أو

---

[1]– ينظر: عبد النبي عاشور محمود، التقديم والتأخير في شعر حسن توفيق ، جامعة عين شمس ، كلية التربية ، مج 16، ع3 ، 2010 ، ص612.

ممتنع الحدوث، أما الإنشاء فهو :كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، لأنه ليس لمدلول لفظه وجود خارج يطابقه، أولا يطابقه قبل النطق به[1]، وبتعريف آخر هو:" ما يحصل مضمونه، ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، فطلب الفعل في أفعل، وطلب الكف لا تفعل، وطلب المحبوب في التمني، وطلب الفهم في الاستفهام، وطلب الإقبال في النداء،كل ذلك ما حصل إلا بنفس الصيغ المتلفظ بها"[2]،وهو ضربان:طلبي وغير طلبي.

ويرى علماء اللغة أن الخبر يمثل اللغة في جانبها القار والإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك، ولذا فإن أسلوب الإنشاء بشقيه يعبر عن حيوية اللغة بأربعة عوامل:

1/الصوتي

2/النحوي و المصرفي

3/المعنوي و البلاغي

4/العامل النفسي[3]

ولقد احتل الأسلوب الخبر الصدارة في ديوان ابن سهل مقارنة بالأسلوب الإنشائي، إذ لاحظنا مجيء أغلب القصائد والمقطوعات الشعرية على الأسلوب الخبري فقط بتعداد يصل تقريبا إلى 3034 مرة ،أما البقية القليلة فكانت الأسلوب الإنشائي حيث تكررت بما يقارب 472 مرة[4].

[1] ابن فارس، أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تح: مصطفى الشويمي، طبعة مؤسسة ابدران، بيروت، ط1، 1964، ص 179، و ينظر: السكاكي مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت ،ط 1 ،1983، ص 163، وينظر: القزويني، التلخيص (ضبط و شرح ع الرحمان البرقوقي)، طبعة دار الكتب العلمية ،بيروت، ط2، 1963، ص 38.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة تح البلاغة تح محمد التونجي، ص 84.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ص 349-350.

[4] ينظر:محمد بن متوفي ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 161.

**1-الأسلوب الخبري:**

أسلوب بلاغي جمالي شديد التركيب، وإن ظهر للوهلة الأولى أنه بسيط وقريب، ويعرّف بأنّه «كل كلام يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، أو باعتبار اعتماد قائله، أو باعتبار الواقع الحقيقي أو الفني»[1]. وهو أسلوب «مبني على الحكاية، ويقصد به الإخبار والإعلام بمضمون الجملة الخبرية»[2].

وقد أكثر الشاعر منه مع أنّه «لم يبلغ في دلالته ووظيفته ما بلغه الأسلوب الإنشائي»[3]، إلا أنه كشف عن عالم يكتنفه الكثير من الاضطراب وعدم الاستقرار، فجفاء موسى وحب الشاعر وكلفه به، جعله يعيش حالة صراع نفسي، وقلق دائم حتى ارتسم شعره بصفات ذاك الحب الذليل الخاضع للمحبوب مع التلذذ بآلام وبتاريخ الهوى، ورفض نسيانه أو تبديله، فاستمع إليه، وهو يسترحمه ليرق ويعطف عليه ويخبره بأن دموعه ونسيبه قد رقا عليه[4]:

أَوَما تَرِقُّ على رهِينِ بَلابلٍ رَقَّتْ عليه دموعُه ونَسِيبُه

وبلغة صوفية تظهر ضعفه وعجزه، يخبره عن فقره واحتياجه إلى أي شيء يجود به عليه، فيقول[5]:

أَنَا ٱلفَقِيرُ إلى نَيلٍ تَجُود بِهِ لو يُطرَد الفَقْرُ بالأسجاعِ وَالْفِقَر

---

(1)- حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص51.

(2)- بسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2005، ص349.

(3)- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية، ص179.

(4)- الديوان، ص70.

(5)- م ن، ص180.

ويتمنى زيارته، فيخبره بأنه: يود لو أنه ذاب من فرط الضنى ليزوره مذيبه، فيخاطبه قائلا[1]:

وَلِهٌ يحنُّ إلى كلامِكَ سَمـــــعُه ولو أنَّه عَتْبٌ تُشَبُّ حُروبـــــُه

ويَوَدُّ أنْ لو ذابَ من فرطِ الضَّنى لِيَعودَهُ فِي العائِدينَ مُـذِيبُـــــه

تفيد الجملة الخبرية معنى التمني الذي أبرزه السياق بمكوناته اللغوية، وعناصره الفنية، وكان استعمال فعل (ود) أكثرها إبرازًا لهذا المعنى، لدلالته على إمكانية حدوث الفعل.

إن حب هذا الشاعر أظلم عيشته، ولن يسعد أو تشرق حياته من جديد إلا بوصله ولقاء خليله–رغم أن ذلك يشبه المستحيلات، ويكاد أن لا يتحقق أبدا– فيسأل الله ويدعوه رغبة في عودة محبوبه إليه، وجمع شملهما قائلا[2]:

قَدْ أَظلمَتْ عيشتِي وَلسْتُ أرَى إلاَّ بِكُمْ مَشرقـًا لها أُفُقـــــا

فأسألُ اللهَ أن يُعيـدَكُـــــــمُ وَيَجْمَعَ الشملَ بَعْدمَا افترقَـــا

وفي لحظة من اللحظات يتحول ذاك الضعف إلى قوة، فتطفو إلى السطح تلك النزعة إلى التحرر من هذا الحب، والانتصار للنفس، فيتحسر متأسفا على محبوبه، لكن سرعان ما تتجاذبه تلك العاطفة القوية التي تحب الاستكانة والخنوع، ويتملكها الفرح لذلك، فيقول[3]:

مَا زَادَنِي الْبينُ بِحمـــــدِ اللهِ بُعـــــدًا وجَفـَـــا

---

[1]– الديوان، ص70، 71.

[2]– م ن، ص252.

[3]– م ن، ص233.

كَانَ هَواكَ طمَعـــــــــًا والـيومَ أمْسَى أسَفـــــــــا

يَا مَرحباً بالوجدِ فِيـــــــــ كَ وعلى الصبرِ الجَفَـــــا

ومن جملة ما وثقته الجملة الخبرية عن قصة حبهما: سلوكات المحبوب التي تسببت في تعاسة الشاعر وشقائه، وتحطيم آماله، وتجريعه من كأس الفراق والبعد، وكذا إنكار هذا المحبوب لمضمون هذه الأخبار، وهذا ما دفع الشاعر إلى تأكيدها بأكثر من أداة (لام الابتداء، قد)، كما في قوله[1]:

جَرَى القَضَاءُ بأن أشْقى عَليكَ لقَد أُتِيتَ قلبي يا مُوسَى على قَدَر

ومنه قوله[2]:

لَقَد كنتُ أرْجو أن تكونَ مُواصِلـي فَجَرعتني بالبُعدِ فاتِحَةَ الرَّعــدِ

وقوله أيضا[3]:

فأمَّا وقدْ نادَى الغُرابُ رَكائِبـــــي فيا صبرُ إنْ شرَّقتُ سَيرًا فغَرِّبِ.

وفي توظيفه لفاتحة الرعد، وبعض فواتح سور القرآن تورية، أما استخدامه للتوكيد فيوحي برغبة الشاعر الملحة في الإفصاح عن كل ما يجول بخاطره، وإعلام محبوبه وإبلاغه عن كل مكنوناته الدفينة.

---

[1]– الديوان، ص179.

[2]– م ن، ص122.

[3]– م ن، ص67.

و قد يلجأ إلى الوعد ليلزم نفسه بالانصراف عن المحبوب، مستعينا بحرف السين[1] الذي يفيد الوعد والالتزام، لتأكيد المعنى، فيقول[2]:

سَأَصْرِفُ صرفَ الحُر عنه مطَامعِي وآوِي بهذَا القلبِ منهُ إلَى الْيَاس

أو معاقبتها لتعلقها و حبها كما في قوله[3]

سأُلزِمُ نَفْسي فيكَ ذَنْبَ غَرَامِي فمَن بدمي إن حُم فيكَ حِمَامي.

وفي كلتا الحالتين أفادت المحاسبة والاختبار، "لكن بين السياقين الواردين في البيتين اختلاف من حيث قوة الدلالة، و عمق المعنى، و بخاصة في البيت الأول لمجيء المصدر تاليا للفعل (سأصرف صرف)"[4].

وبزيادة حرف الياء في الوعد تتحول إلى الوعيد، التي ينقلها من الخير إلى التهديد والشر، وكما وعد الشاعر نفسه بالمحاسبة والاختبار، توعد غيره من اللائمين الساخرين من الحب والمحبين، أو حتى الذي لا يؤمن بالهوى، أنه سوف يبلى إن لم يتب، ولم ينته عن غيه، موظفا سوف التي "تستعمل للإنذار والتهديد بالشر"[5] فيقول:[6]

مَهْ لائِمي عن مَلاَمِي مَهْلاً بِقَلْبي مَهلا

تُبْ لا تَلُمْ ذا غرامٍ إن لَمْ تتُبْ سوفَ تُبلَى

[1] السين حرف مختص بالمضارع و يخلصه للاستقبال، و السين إذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه أفادت أنه واقع لا محالة، ووجه ذلك أنها تفيد الوعد أو الوعيد بحصول الفعل، فدخولها على ما يفيد الوعد أو الوعيد مقتض لتوكيده، و تثبيت معناه.ينظر: ع العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 56.

[2] الديوان،ص 208

[3] م ن، ص 366.

[4] محمد منوفي، ملامح أسلوبية، ص 182.

[5] حسن جمعة، جماليات الخبر و الانشاء، ص70.

[6] الديوان، ص 295.

## 2-الأساليب الإنشائية:

ويقصد بها« إنشاء الكلام وإيجاده ابتداء، وتنشأ إنشاء ليطلب بها مطلوب، وتمتاز الأساليب الإنشائية بالحث وإثارة الذهن، وتنشيط العقل، وتحريك المخاطب»[1]، بينما الأساليب الخبرية «لا تثير انفعالا، ولا تحرك النفس»[2].

يقسم الإنشاء إلى قسمين:

**إنشاء غير طلبي**: «وهو ما لا يتضمن طلبا، ويكون بصيغ المدح، الذم، وصيغ العقود والقسم والتعجب، والرجاء، ويكون برب ولعل وكم الخبرية»[3].

**و إنشاء طلبي**: وهو ما تضمن طلبا غير حاصل في وقت الطلب، ويكون بالأمر والنهي، والاستفهام، والنداء والتمني[4]

وما يعنينا بصفة خاصة في هذه الدراسة :الإنشاء الطلبي (لما يمتاز به من لطائف بلاغية)[5]،والجدول التالي يوضح ترتيب الأساليب الإنشائية المدروسة[6]:

| الترتيب | نوع الأسلوب | تكراره |
|---|---|---|
| 1 | الاستفهام | 130 مرة |
| 2 | النداء | 124 مرة |
| 3 | الأمر | 117 مرة |
| 4 | النهي و الأمر | 26 26 بمجموع 52 مرة |
| 5 | التمني | 15 مرة |

[1] بسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني،ص 349.
[2] قطبي الطاهر، بحوث في اللغة و الاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1994، ص64.
[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة تح: محمد التونجي، ص 84.
[4] م ن، ص 85.
[5] م ن، ص 85
[6] محمد بن متوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 161.

## 2- الأساليب الإنشائية:

ويقصد بها «إنشاء الكلام وإيجاده ابتداء، وتنشأ إنشاء ليطلب بها مطلوب، وتمتاز الأساليب الإنشائية بالحث وإثارة الذهن، وتنشيط العقل، وتحريك المخاطب»[1]، بينما الأساليب الخبرية «لا تثير انفعالا، ولا تحرك النفس»[2].

يقسم الإنشاء إلى قسمين: **إنشاء غير طلبي:** «وهو ما لا يتضمن طلبا، ويكون بصيغ المدح، الذم، وصيغ العقود والقسم والتعجب، والرجاء، ويكون برُبّ ولعل وكم الخبرية»[3].

**وإنشاء طلبي:** وهو ما تضمن طلبا غير حاصل وقت الطلب، ويكون بالأمر والنهي، والاستفهام، والنداء والتمني[4].

وما يعنينا- بصفة خاصة- في هذه الدراسة الإنشاء الطلبي، (لما يمتاز به من لطائف بلاغية)[5]، والجدول التالي يوضح ترتيب الأساليب الإنشائية المدروسة.

| الترتيب | نوع الأسلوب | تكراره | |
|---|---|---|---|
| 1 | الاستفهام | 130 مرة | |
| 2 | النداء | 124 مرة | |
| 3 | الأمر | 117مرة | |
| 4 | النهي و الأمر | 26 | بمجموع 52 مرة |
| | | 26 | |
| 5 | التمني | 15 مرة | |

(1)- بسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص349.

(2)- قطبي الطاهر، بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1994، ص64.

(3)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: محمد التونجي، ص 84.

(4)- م ن، ص 85.

(5)- م ن، ص 85.

يقول الشاعر[1]:

تَخيَّرت فِيهِ والْمعَالِي غَريبَة أأفْكارُهُ أمْضَى شَبًا أمْ عَوَامِلُه

تحقق الاستفهام في هذا البيت بتوظيف الشاعر لهمزة الاستفهام* مع (أم) المتصلة المعادلة في عجز البيت، وبذكرها –الهمزة– يطلب بها أحد أمرين: التصوير والتصديق[2]، وقد أكثر ابن سهل من استعمالها، لما تتمتع به من مرونة في التعبير عن المعاني المتعددة»[3]، وإمكانية حذفها، ومن أمثلة ذلك قوله[4]:

إذَا وَرَدتْ حفلاً تَغَامز أهْلُهُ صَحَائفُ فُضّتْ أمْ نَوَافِحُ تَعْبَقُ

حيث حذفت الهمزة، ودل عليها بوجود (أم)، والتقدير (أصحائف فضت أم نوافح تعبق)، وقد ساهم الحذف في تفخيم المعنى وتقويته، وجعل المتلقي يسعى لاكتناه المعنى، ويحاول الوقوف على جماليات هذا الاختزال.

ومنه قوله[5]:

رَاقَ خَلْقًا وَفَاقَ خُلْقاً فَقُلنَا أنْجمُ الأفْقِ أمْ نُجُومُ المَعالِي

والحذف هو في تقدير (أأنجم الأفق أم نجوم المعالي)، وقد زاد البيت جمالا وإيقاعا الجناس الواقع في صدر البيت بين (خَلْقًا، خُلْقًا)، وعجزه بين (أنْجمُ، نُجومُ).

---

[1]– الديوان، ص324.

* هي أم الباب وأصله –كما يرى اللغويون– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح محمد التونجي، هامش ص95، وينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، دار الفكر دمشق، ط1964،1، ج1، ص7.

[2]– بسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص381، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح محمد التونجي، ص95.

[3]–علي ناصر غالب، لغة الشعر عند الجواهري، دار الصادق ع، ط1، 2005، ص115.

[4]– الديوان، ص247.

[5]– م ن، ص313.

وثاني الأدوات دورانا بعد الهمزة (هل) التي يطلب بها التصديق*، وفي هذا المعنى يقول[1]:

فَهَلْ خلت غُبْرَ البيدِ رَوْضًا مُنَورًّا وَهَلْ خِلتَ لجَّ اليمَ صَرْحًا ممَردًّا

وتأكيدًا للمعنى وظف التكرار في قوله (هل خلت) في بدء الصدر والعجز والتضاد بين (البيد، اليم).

وقد استعملها أيضا في قوله شاكيا[2]:

هَلْ للأسَى واقيه فليسَ لي مـــــنْ قَبلِ بالوَجـــــــــدِ

إن التركيز هنا ينصب على حال الشاعر، فقد برز ضمير المتكلم (الياء) في قوله (لي) بشكل واضح للدلالة على حال المتكلم المزرية التي أضناها الوجد وتملكها الأسى، فراحت تبحث وتسأل عن واق لذلك.

ومن أجمل الصور التي استعمل فيها (هل) قوله[3]:

عَرتهم بَهْجةُ الآمَالِ إذْ بَسَمتْ وهَلْ يَسُرُّ اِبْتِسَام الشَّيْبِ فِي اللَّمَمِ

يستنكر الشاعر في هذا البيت بهجة وغفلة الإنسان عما يحمله له تبسم الحظ، فيخاطب عقله ونفسه، محاولا إثارة تفكيره بالحديث عن الشيب والمشيب، فيتساءل إن كان ظهوره وحلوله في رأس صاحبه يسره ويسعده.

* فيود بسيوني ع الفتاح، علم المعاني، ص384، وينظر أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص97.

[1]– الديوان، ص102.

[2]– م ن، ص443.

[3]– م ن، ص361.

أما (كيف) الشائعة الاستعمال، والتي يسأل بها عن الحال*، كان مجيئها في قوله[1]:

كيف أخشى اشتراكه وهو قد حاز رقتين

وقد استعان بأين التي يطلب بها تعيين المكان*،* ليدلل على كرم ممدوحه، وسخائه في قوله[2]:

لو ينادي أين الجود بحق قال كل: إلى الوزير يشار

كل من يريد معرفة المعنى الحقيقي للجود، ويبحث عن العطايا، فعليه بالوزير، فنوائله عظيمة، ولا مثيل لها، لذا إذا سئل عن الجود ونودي عليه لأجمع الكل على مكانه عند الوزير.

واستعملها أيضا في قوله[3]:

أين عيشي بك في ظل المنى في فنون دائمات وفتون

إن ثمة شعورا قويا يخالج الشاعر، فالسؤال يلح عليه وبقوة، وهذا ما أبرزه وأظهره الشاعر من خلال تصديره لأداة الاستفهام (أين) ، التي توحي بغياب العيش في ظل المنى ، وافتقاده لخليله.

* ينظر : أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص101، وبسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص392.

[1]– الديوان، ص398.

* * ينظر أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 101، وبسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص391.

[2]– الديوان، ص130.

[3]– م ن، ص400.

ويلجأ إلى التكرار و (متى) التي يستفهم بها عن الزمن* لرسم صورة تشبيهية مكثفة وجميلة لممدوحه في قوله[1]:

فَمتَى يَكُونُ الغَيْثُ مِنْ أكْفَائِهِ وَالغَيْثُ مِنْ حَسَناتِهِ مَعْدُودُ

إذ شبه فيها الغيث بكرم ممدوحه، ونوائله، مستخدما أداة الاستفهام (متى)، التي أفادت معنى النفي، وكأنه يقول: لن يكون الغيث في مثل كرم ممدوحه اللامحدود، وغير المعدود.

وقد يستشيط غيظا وغضبا، وهو يرى ما يقوم به الإسبان من مناكر في مدينته إشبيلية، فيستعدي بالعرب عليهم، معددًا مفاسدهم باللجوء إلى مدينته إشبيلية، فيستعدي بالعرب عليهم، معددًا مفاسدهم باللجوء إلى تكرار أداة الاستفهام (كم) « لما يمنحه تكرار هذه الأداة من قوة وتأثير لما توعد به هذه الأداة من معنى الكثرة لتكثيف المعنى دالا على عظمة الموقف»[2]، فيقول[3]:

كَمْ نكَّرُوا من مَعْلمٍ كَمْ دَمَّـرُوا مِنْ مَعْشَرٍ كَمْ غيَّرُوا من مَشْعَـرِ

كَمْ أَبْطلُوا سُنَنَ النَّبي وَعَطَّلُوا مِنْ حِليةِ التَّوحيد ذرْوَة مِنْبَـــرِ

أيْنَ الحَفائِظ مَالَها لمْ تَنْبعِـثْ أيْنَ العَزائِمُ مَالهـــا لمْ تَنْبـــرِ

أما (من) التي يستفهم بها عن العاقل*،* فقد استعملها في قوله[4]:

غَدا يُسَائِلُني عَنْكَ الجَهُولُ بِمَنْ قَد أنكرَ الشَّمسُ فاستَفْهَمْتَ عنهُ بِمَا

---

* ينظر أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص101، وبسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص 391.

[1]– الديوان، ص93.

[2]– محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص81.

[3]–الديوان، ص173.

* *ينظر: بسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص390، وأحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص101.

[4]– الديوان، ص348.

وقوله[1]:

بِمَنْ جَاوَزَ الغَايَات حَتَّى لَـــو أنَّـــــهُ أرَادَ الدَرارِي أمَّها وَهْوَ نَـــــازِلُ

وفي موضع آخر يطلب الإنصاف من محبوبه قائلا[2]:

مَنْ مُنْصِفي من سقيمِ الطرفِ ذي حورِ ركبْتُ بحرَ الهوَى فِيهِ عَلى خَطَرِ

لقد لعب الاستفهام دورًا كبيرًا في الكشف عن جانب مهم من شخصية ونفسية الشاعر الذي «كلما تعمق العشق تعطل الذهن»[3] عنده، استحكم الهوى فؤاده، آخذا بشغاف قلبه، أدرك عجزه، وضياع حقه؛ فقد هدر دمه وضاع ثأره بين ناظره وخاله، يقول[4]:

تهتزُّ في بُردِه رَيحانةٌ شَرِبَـــتْ مـــاءَ الصِّبَى ياله رِيًّا ويا عطَـشي

هل خالُه بدَمي أم سيفُ ناظِره قد ضاع ثأريَ بين الهِند والحبـــشِ

والشاعر في توظيفه ل "هل" لا ينتظر، ولا يرجى من وراء استفهامه جوابا، وإنما كان السؤال عنده بصفة عامة لبث همومه، وشكواه، فجفاء هذا المحبوب، وهجرانه أنساه لذة النّوم، فقال مخاطبا صاحبيه[5]:

يَا خَلِيلي خَبِّرَانِي بِصِدق كَيْفَ طعْم الكرَى فَإِنِّي نَسيت؟

---

[1]– م س، ص268.

[2]– م ن، ص175.

[3]– محمد بلوحي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط،2000، ص54.

[4]– الديوان، ص212.

[5]– م ن، ص75.

شاعرنا صابر على محبوبه الذي تعلّق به فعلق، حتى أننا نجده يخلق له الأعذار، رغم ما يعانيه من ألم صدوده، ولوعة هواه، يقول في هذا المعنى مستخدما الاستفهام التقريري[1]:

يقول ليَ اللاحي وقد جَدَّ بي الهوى ليُلهمَني في سُوء تقديره الصَّبرا

ألمْ تَــرِو قـطُّ أصبر لكلِّ مُلِمَّــةٍ؟ فقلتُ: أما تَروي لعلَّ له عـُذرا

وهو أيضا وفيّ لمحبوبه، متمسك به وبحبه، لا يرضى ولا يريد بديلا عنه، إذ يعتبر ذلك نوعا من الجحود والشرك يقول[2]:

وقالوا: اسْلُ عنه أو تبدَّلْ به هوًى أبعْدَ الهوى أرضى الجُحودَ أو الشِّركا

ويحاول تفسير مكامن ذاته، فيتساءل إذا كان هواه من العجائب، فيصل إلى حقيقة: أنّه محب من غير فؤاد، يقول[3]:

أليْسَ من العجائبِ حالُ صَبٍّ لَهُ شَغَفٌ وليـــــس لَهُ فؤادُ

لكن رغم وفائه لمحبوبه، قد يستنكر عليه موقفه وفعله، فيقول[4]:

هَلْ دَرَى ظَبيُ الحِمى أنْ قَدْ حَمى قلبَ صبٍّ حلَّه عن مَكنَسِ

يستهل الشاعر موشحته باستفهام توبيخي «قصد به إنكار فعله عليه وتقبيحه لديه ليقلع عما هو عليه، ويرجع إلى الوصال، وإيضاح محل الإنكار منه أنه لما ألف فؤاده

---

[1]- الديوان، ص 164-165.

[2]- م ن، 265.

[3]- م ن، ص95.

[4]- م ن، ص474.

وصيره مهاده، فاللائق له أن يقصر من إحمائه، لأنه مسكنه، ويبرد حرارته بوصله لنزوله فيه»[1].

وفي خضم هذا القلق والتقلقل تنفتح بوابة الأماني حاملة معها السعادة المفقودة، وأمل الشاعر في لقاء المحبوب، لكن كثرتها- الأماني- قد لا تقر عين صاحبها، فيقول[2]:

أَتَأنَسُ عَيني بِالكَرى بَعد نَفرةٍ ويَكحلُ مِيلُ الوصلِ مُقلتيَ الرَّمْدا

وما لاحظناه على أسلوب الاستفهام عند الشاعر غياب المستفهم عنه، وميله إلى التكرار الاستفهامي المتوازي بين الشطرين، كما في قوله[3]:

ومَنْ لي بوَعدٍ مِنه أشكو بخلفِه ومَنْ لي بعهدٍ منه أشكو بِهِ الغَدرا

ويقول[4]:

فمَتَى يفُوزُ من عدَاهُ بَعضُـــه ومتَى يُفيقُ ومن ضَنَـــاهُ طَبيبُـــه

يعكس تكراره لأداة الاستفهام، وإلحاحه الشديد عليها على مدى افتقاده لمحبوبه، ومدى عذاب الشاعر الذي تتفتق جراحه، وتفتح أوجاعه كلما ذكر أو تذكّر معشوقه.

وقد يقوم بحصر الأداة في الشطر الأول، كما في قوله[5]:

أمُوسَى أيا كُلِّي وبَعضي حقيقةً وليس مجازًا قوليَ الكُلَّ والبَعضَا

---

(1)- محمد الأفراني، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، دط، 1997، ص155..www.alukah.net

(2)- الديوان، ص105.

(3)- م ن، ص164.

(4)- م ن، ص71.

(5)- م ن، ص215.

أو تأتي مقسمة بين الشطرين، كما في قوله[1]:

تَرَى يَا زَمَانَ الْوَصْلِ هَلْ أنْت رَاجِع وهَلْ مَاض الأفْعَال مِنْكَ مُضَارع

يعبّر توظيف النداء إلى جانب الاستفهام في هذا البيت عن مدى حاجة الشاعر إلى السّعادة، وافتقاده لزمان الوصل، وفي توظيفه لألفاظ (الرجوع، السّعادة، المضارع) ما يكرس هذا المعنى، ويترجم أحاسيسه.

كما يعكس تكثيفه للاستفهام وتكراره قوة هذا الانفعال الذي سيطر على الشاعر.

إن أفراح الشاعر قليلة، وآلامه دائمة، فمعشوقه لا يرحم، وحبه ذليل، لذا اتسم استفهامه في شعر الغزل بالشكوى، وبث الأحزان والتذلل، أما بقية الأغراض، فقد ورد الاستفهام دالا على التعجب والتفجع والتحسر...إلى غير ذلك، كما في قوله مخاطبا حاكم إشبيلية بعد أن شفي من مرضه[2]:

فَكَيْفَ تُمرِضُكَ الدُّنيا ولا فعَلتْ يا سيّدًا تَمرَضُ الدُّنيا فتَشفِيَّها

فقد أدى الاستفهام بكيف معنى التعجب من الدهر، فأنى له أن يصيب ممدوحه بسوء، وهو ملاذه وملجأه، إذ في مرضه مرض للطبيعة، وتحطيم للقيم الإنسانية، «ولا شك أن في البيت جمال أسلوبي ينم عن عمق التأثر بما أصاب الممدوح من مرض، وفي التعجب أيضا صرخة عالية رافضة لما ألم بأبي عمرو بن الجد من ألم وضيق»[3].

وقد يخرج الاستفهام إلى معنى التمجيد والفخر، عندما يتولد عن بهجة الشاعر بأعمال ممدوحه، الذي أخذ على يد أعدائه الذين أعدوا العدة لخداعه، يقول[4]:

---

[1]– م س، ص219.

[2]– م ن، ص411.

[3]– محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل، ص165.

[4]– الديوان، ص229.

كَمْ مَاكرٍ يطلب عن ذاك خُدعتُهُ وذِي عتوٍّ بهذا الآن أخْدعُهُ

وكَـــمْ مكانٍ مِنَ العَلْيَاءِ يَفْرَعُـهُ بِـذَا وكَمْ نظر عَنْ ذا يُفَرِّعُهُ

إن توزيعه للاستفهام (كم) التي تفيد التكثير، وتشير إلى العدد*، ما يعكس مآثر ممدوحه المتعددة، ولقد التزم الشاعر بأداة واحدة، وهذا ما يتناسب ومقام الطرب، الذي تمخض عنه التمجيد، كما أن توظيفه للاستفهام أكسب المعنى قوة وصلابة، وأبعد التعبير عن المباشرة.

وقد يلح الشاعر في استعماله لأداة الاستفهام (كيف)، من أجل أن ينفي الشيء، ويؤكد علو منزلة ممدوحه عن طريق الاستفهام الإنكاري** ، يقول[1]:

وَكَيْفَ تُقَاسُ الأَنْجمُ الزّهْر بِالحَصَى وَكَيْفَ تَسَامَى بِالأنُوفِ الْمنَاسِمُ

ويتحقق الاستفهام الإنكاري أيضا في قوله[2]:

لاَ يبْكِيهِ الدَّهْر الخَؤُون بِحَـادِث فَالدَّهْرُ عَنْهُ ضَاحك بَســاَمُ

أَتَـــروعُه الدُّنْيا بِنَثْر مُنَظـَّـــمٍ ووَجُودُه أَمْـــنٌ لَهَا وَنِظَــامُ

يستنكر الشاعر على الدنيا فعلها بممدوحه ابن خلاص، الذي في وجوده أمن لها ونظام، ويتحسر على هذا الرجل الشجاع الذي لم يعرف له مثيل في الشدائد والمحن.

* بسيوني ع الفتاح، علم المعاني، ص392، وينظر أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة تح محمد التونجي، ص102.

** اعلم أن الإنكار إذا وقع في الإثبات يجعله نفيا، وإذا وقع في النفي يجعله إثباتا، وبيان ذلك أن إنكار الإثبات والنفي نفي لهما، ونفي الإثبات نفي، ونفي النفي إثبات، ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: محمد التونجي، ص103.

[1]- الديوان، ص331.

[2]- م ن، ص393.

### 2-2- النّداء:

من وسائل الخطاب المميزة والبارزة في ديوان ابن سهل، ويعرّف بأنّه «طلب إقبال المخاطب بحرف نائب مناب كلمة أدعو، ليصغي إلى ما يريده المتكلم»[1]، وأدواته ثمانية هي: الهمزة، أي، يا، آ، آي، آيا، هيا، وا.

وقد كانت الياء أكثر حروف النداء استعمالا عند الشاعر، ومن ذلك قوله[2]:

فَكيْفَ تُمْرِضُكَ الدُّنْيَا ولاَ فعَلتْ  يَا سَيِّدًا تمْرَضُ الدُّنيا فَتشفيَّها

لقد وفر النداء للشاعر «المرونة على مخاطبة ممدوحه بأعلى الصّفات وأرفعها ولا سيما لأن المديح غرض يحتاج إلى قوة خطابية وتعبيرية عالية لكي يكون تأثيره أعمق وأبلغ»[3].

ومنه قوله[4]:

يَا أَهلَ سَبْتةَ هَذِهِ السيُـــــر التّي  أبْدَتْ فَضَائِل مَنْ مَضى في مَنْ بَقي

وكذلك قوله[5]:

فَيَا أهْلَ حِمْصٍ أيْقِظُوا من رَجائكم  فَقَدْ جَاء أمْـــر لَيْسَ يَترُكُكم سُـــدَى

وقد تفنن الشاعر في استعانته بهذا الأسلوب اللغوي، حيث تنوعت استعمالاته، فمرة يوظفه في بداية القصيدة، ومرة أخرى في وسطها، أو يأتي حتى في آخرها.

---

[1]- بسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص410.

[2]- الديوان، ص411.

[3]- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص172.

[4]- الديوان، ص257.

[5]- م ن، ص99.

كما يتجلى ذلك في هذه المقطوعة[1]:

يا مَنْ هُديتُ لحُبـّـــه فمحــجَّتِي بَيضاءُ في نَهْــجِ الغَرامِ الواضحِ
قدحَتْ لواحِظُه الهوَى في خَاطِرِي حَقًّا لقـــد وَرِيـَتْ زِنَادُ القـــادِحِ
ما استُكمِلتْ لي فيك أولُ نـــظرةٍ حَّتى علــمتُ بِأنَّ حُبّك فَاضِحِي
يا حُبَّ مُوسَى لا تخَفْ لي سَلـوةً ظَفَرَ الْغَرَامُ وخابَ سَعْيُ الناصِحِ
يا هَلْ دَرَى جَفْنِي غَداةَ ودَاعِــهِ قـــَـدْرَ الرَّزيَّةِ بالمنـــَامِ النَّازِحِ

استهل الشاعر خطابه بنداء محبوبه دون التصريح باسمه، فأوهمنا بنسيانه، وعدم معرفة وجهته، إذ ناداه بمن التي تتمتع بالغموض والإيهام، وذلك «على سبيل الإعزاز، والإكبار وإثارة الفكر والشعور»[2]، فالمخاطب غافل عن أمره، وما يجب أن يفعله، –لذلك بعدت المسافة بينهما–، فخاطبه بـ (يا) لنداء البعيد، وأنزله منزلة البعيد، رغم قربه من قلبه.

أما النداء في البيت الرابع فقد أفاد استعلاء المنادى، لأنه عومل معاملة ما يعقل، إذ خاطب حبه، وطمأنه بأن سعي الناصح قد خاب وظفر الغرام، وقد أنزله–حبه– منزلة العاقل الذي أضيف إليه –موسى– فعلت منزلته بعلو مرتبته، ليصل إلى ذروة الحزن، حين يقف متسائلا في البيت الخامس مع حرف الاستفهام (هل) الذي أتى مباشرة بعد حرف النداء*، الذي كان له الدور الفعال في تنبيه المخاطب، وتهيئة الذهن للسؤال، والإخبار عن حال الشاعر، وإظهار ما يعتلج في صدره من حزن وأسى.

---

[1]– م س، ص88.

[2]– حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، ص203.

* غالبا ما يصحب النداء الأمر والنهي والاستفهام، وكأنه يعد النفس ويهيؤها لتلقي تلك الأساليب ولذا فهي تتقوى به، لأن النداء يوقظ النفس ويلفت الذهن، وينبه المشاعر، فإذا ما جاء بعده الأمر أو النهي أو الاستفهام صادف نفسا مهيأة

لقد ساهم مجيء النداء في المطلع على (تصوير أزمة الشاعر في مقدمة القطعة تمهيدا لتفصيلها فيما يلي المقدمة من أبيات)[1] أما تكراره في وسطها ونهايتها أضفى على النص سمة أسلوبية مميزة أشبعت المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، وعملت على تحريك انفعال القارئ، وإقباله على النص.

وقد يجيء النداء في صدر البيت وعجزه، أو أحدهما، أو في أكثر من بيت مكررا الأداة أكثر من مرة. ومن أمثلة التكرار الأفقي[2]:

يا مُشْرِفًا يُرجى كَما يُـتقى  يا مُنقذ الغرْقى وآسِي الجِرَاحْ

إذ جاء النداء في صدر وعجز البيت مكررا، ومنه قوله[3]:

مَوْئـــــلِي يَا أبَا عـــلي  يَـــا رَجَائي منْ كُلّ أيْـــن

ومن أمثلة تكرار النداء في صدر البيت قوله[4]:

يَا أخَا الْفَضْلِ ويَا رَبَّ الْعُلاَ  وَالْمعَاني الْغُرّ في تلْكَ الفُنُون

---

يقظة، فيقع منها موقع الإصابة حيث تتلقاه بحس واع وذهن منتبه، ينظر بسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص418.

[1]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص367.

[2]– الديوان، ص464.

[3]– م ن، ص399.

[4]– م ن، ص400.

وقوله كذلك[1]:

يا يوسُفي الحُسنِ يا سَامِـريـــــ ىَّ الهَجر أشفِقْ لِلْهوى العُـــذري

أما تكراره في عجز البيت فنورد قوله[2]:

تهتزُّ في بُردِه رَيحانةٌ شَرِبَـــــتْ ماءَ الصِّبا ياله رِيًّا ويا عطَشـــي

نصل إلى أمثلة التكرار العمودي، يقول الشاعر[3]:

ويا سَلوتي لا أعرِفُ العُذرَ إنّـني أخذتُ مع الأشجانِ أكرَمَ موثِـــق

ويا صاحِ إن لم تَدرِ أنَّ شَـــقاوةً تَلَذُّ و هُونًا يُشبِهُ العِزَّ فاعشَـــقِ

وقوله أيضا[4]:

يا بحرُ جاورتَ البحارَ لعِلّـــــةٍ حازَتْ لها الفخرَ المياهُ على الثَّرى

يا بحرُ لمْ ترض البسيطةَ ساحِـلاً فجعلتَ ساحِلَك الخِضمَّ الأخضــرَا

لم ينوع الشاعر هنا في الأداة ولا المنادى، حيث استخدم (يا) في كلا البيتين، بينما جاء المنادى (بحر) نكرة مقصودة، فوفر للشاعر بعدًا إيحائيا من جهة. وتأثيرا في السامع من جهة أخرى عن طريق تنبيهه.

وما لاحظناه تصدر حرف النّداء (يا) مفردًا كان أو مكررًا في أغلبية القصائد، ومن أمثلة تصدره مفردا قوله[5]:

---

[1]– الديوان، ص182.

[2]– م ن، ص212.

[3]– م ن، ص262.

[4]– م ن، ص144.

[5]– م ن، ص250.

يا جامِعَ الشَّمْلِ بَعْدما افترقا قَدِّرْ لِعيني بمَنْ أُحِبُّ لِقا

يخفي هذا النداء المفرد غير المكرر دلالة الشوق، وحال الشاعر ببعده عن حبه.

وقد يوظفه الشاعر في آخر الشطر الأول، كما في قوله[1]:

قَمَرُ السَّمَاء يبْلِي الثِّيَاب وَأَنْتَ يَا قَمَر الدُّجَى تبْلى بِكَ الْأَجْسَام

وما لاحظناه أيضا: مزج الأداة (يا) مع (من) مثل[2]:

يَا مَنْ أنَا وَمدِيحه وَنوَالهُ الطَّوْق وَالتَّغرِيدَ والْوَرقَاء

والنـداء بالصفات؛ إذ يتجنب الشاعر ذكر اسم ممدوحه أو معشوقه... إلا نادرًا، وذلك لمكانة المنادى عنده، وكذلك إعلاء لمحله وقيمته، ومعبرًا في الوقت ذاته عن حبه له، واعتزازه به؛ يا بحر، يا رحمة، يا منقذ الغرقى، يا سيدا، يا قمر الدجى، ...، وهكذا.

أما الأداة الثانية التي استعملها (الهمزة)، من ذلك قوله مخاطبا موسى[3]:

أَمُوسَى ولمْ أهجُرْكَ واللهِ إنما هجرتُ الْكَرى واللُّبَّ والْأُنْسَ والصَّبْرَا

على الرغم من تباعدهما جاء النداء بالهمزة ليعبر عما يضمره له من حبه، فهو حاضر في قلبه لا يبرح خياله، ولا يغيب عن فكره ووجدانه.

وينادي آل خلاص، وآل أبي حفص بالهمزة لنداء القريب لينبئ بأنهم قريبون منه، لا يبرحون خياله ولا يغيبون عن خاطره في قوله[4]:

أَ آلَ خَلاَص أنْتُم نُكْتة الوَرَى وَهَلْ شَرَفُ الأيَّامِ إلاَّ المَوَاسِمُ

---

[1]– الديوان، ص341.

[2]– م ن، ص45.

[3]– م ن، ص166.

[4]– م ن، ص328.

وقوله كذلك[1]:

أَ آلَ أبِي حَفْصٍ خذوهَا بِقُوَّة وَحلُّوا بِها فِي سَاحَةْ الصدْقِ مَقْعدا

إن الهمزة في دلالتها على القريب لطبيعة ما بنيت عليه من صوت، تدل في الوقت نفسه في الشواهد السابقة على قرب المنادى من النفس، وحضوره في الذهن، وكأنه ماثل أمام العين[2]، كما يوحي النّداء بالفخر والكبرياء.

وقد يغرق الشاعر في مجاملة ممدوحه إلى حد التطرف، مستخدما لفظة "مولاي" التي انتشرت في المجتمع الأندلسي، و " ويغلب الظن أن استعمالها مسبب عن تطور النّاس في حياتهم الاجتماعية من حيث طريقة التعامل وأساليب المجاملة المتعددة، فمثل هذه الألفاظ لم يقصد بها معانيها الحقيقية بقدر ما تدل على إغراق في المجاملة والتطرف والميل إلى الرقة والتلطف، وربما العبث عند بعض الشعراء»[3]، يقول[4]:

أَمَوْلاَي الَّذِي آوِي بِهِ فِي سَمُومِ الْحَادِثَاتِ إلى مقيلِ

لقد عبر النداء عن توطد العلاقة بينهما، وتميزها بالحميمية، والإكبار والتعظيم.

وقد يجمع بين (الهمزة) لنداء القريب و (يا) لنداء البعيد في قوله[5]:

أَسَيْفَ الوزَارةِ بُورِكتَ مِن حُسَامٍ وَأَيَّدْتَ مِن حَامـــلِ

وَيَا سَيّدًا هَامَ بِالمعْـلوَاتِ فَلَمْ يُصْغِ فيها إلى عَــاذِلِ

---

(1)– م س، ص103.

(2)– حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، ص181.

(3)– عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص176.

(4)– الديوان، ص306.

(5)– م ن، ص303.

دلت الأولى (الهمزة) على قرب الممدوح مكانا ومكانة، أما الثانية (يا) فدلت على المكانة العظيمة التي يحتلها الأجل الأسمى، وما يؤكد ذلك عدم مخاطبته باسمه أو لقبه مباشرة، وإنما ناداه بسيف الوزارة، وسيدًا.

إن النداء إما يقتضي تلبية أو يخرج عن معناه الأصلي إلى أغراض بلاغية كالتعجب، كما في قوله متغزلا[1]:

وَصَافَحْتهُ يوْم الرَّحِيل فيَالـــهُ نَعِيما غَدَا مِنْه الشَّقَاء بِمرصد

لكن بعد لقاء المحبوب وجفائه، يجعله يتمنى اللقاء بمن يحب، ولو نظرة فيقول[2]:

يا جامعَ الشَّمْلِ بَعْدما افتــرقا قَدّرْ لعيني بمَنْ أُحـــبُّ لِقـَا

ويبقى الأمل عند الشاعر في الوصال واللقاء قائما، إذ لا يفارقه التمني والرجاء أبدًا، فيخاطب محبوبه قائلا[3].

يَا مَنْ غَدَا كُلّ لفْظِي فِيهِ منْ طَمع عَسَى وَلَيْتَ وشِعْرِي كُلّهُ غَزلَا

وظف أداة النّداء (يا)، والتي هي لنداء البعيد، رغم قرب المحبوب من المتكلم روحا، وذلك لإعانته على إيصال ندائه، ولفت الانتباه إلى رغبته في الوصال إضافة لدلالته على شدة حزن الشاعر، ف(يا) (تعبر عن هذه المشاعر الجياشة حزنا وفرحا، إذ تتميز بصوت ملتصق بالصدر، وبأعماق النفس)[4].

وقد يلجأ إلى أسلوب الدّعاء عله يبلغ مبتغاه ومنيته، فيقول[5]:

---

[1]– الديوان، ص109.

[2]– م ن، ص250.

[3]– م ن، ص291.

[4]– حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، ص185.

[5]– الديوان، ص 81.

عَبشت بِقَلْب عَمِيده لَحظَاتهُ يَارَبّ لاَ تَعْتب عَلَى لَحظَاتـه

أو أسلوب الاستغاثة، إذا تعلق الأمر بمأساة موطنه إشبيلية، الذي تكالب عليه الأعداء،–فقد عاش فترة عصيبة أثناء حصاره من قبل النصارى–فيخاطب قبائل عرب المعقل يستنفر همهم لمعونتها، وتخليصها من براثن المشركين، قائلا[1]:

لَوْ صُورَ الإسْلاَمُ شَخْصًا جاءكُم عَمْدًا بِنفسِ الوَامِقِ الْمُتحيِّـــرِ

وَلَوْ أنَّهُ نَادَى لِنصرٍ خَصَّكـمْ وَدَعاكُمُ:يا أسْرتِي! يَا مَعْشــرِي!

«أبيات جميلة تنم عن عاطفة وطنية في تمجيد الإسلام ونصرته، ونلمس ذلك في ترديد أداة النداء، وتكرارها ليعطي الشاعر حرارة للموقف، ونعتهم بألفاظ معبرة مثل (أسرتي، معشري)، لأنه جزء من هؤلاء القوم، وأن مصيرهم واحد، ولهذا يبرز جانب التوحد»[2].

وقد يراد بالنداء الندبة، وإظهار المتوجع منه، كما في قوله[3]:

فَقُلْت: واحَربَا والصمت أَجْدَرُ بِي قَدْ يَغضَبُ الْحسْن إِذْ نَاديتُه واحَربَا

أسلوب النداء كان لديه مفتاحا للتفريج عن مشاعره، فحركة النفس الشجية المتدافعة من شدة الحزن والأسى تموت بالصوت المنبعث من أعماق الحلق حتى يخرج من الشفتين (وا)[4]، التي استخدمت منذ القديم على الندب الحقيقي لأن صوتها صوت أنين

---

[1]– م س، ص174.

[2]– عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص 81.

[3]– الديوان، ص57.

[4]– حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، ص207.

وتوجع*، ولقد أضاف إليه ألف الندبة في آخر الاسم المندوب للترنيم وزيادة توكيد الندب[1].

وقد يكون النداء للتنبيه عند دخولها على ليت، كما في قوله[2]:

يَا لَيْتني فِي عِيشتِي شَاطَرتُهُ لَو كَانَ لِي عِنْد القَضَاء خِيَار

إذ ذهب بعض الباحثين إلى أن النداء يكون للتنبيه إذا دخل على حرف آخر، وقد استعمل مع ليت كثيرا في القرآن الكريم[3].

أما أقل الأدوات دورانا عنده (أيا) التي تستعمل للبعيد، وقد ذكرها في قوله[4]:

أَيَا جَنَّة حَلَّتْ بطَي جَوَانِحِي أطيُّ فُؤَادِي جَنَّةٌ وهوَ مُحْرِقُ

إن هذه الصورة الرائعة والجميلة كانت بؤرتها (أيا)، والتي تضافرت مع البنية اللغوية، فعملت على تقوية البيت وثرائه، وكذلك بعث الأمل والتفاؤل من خلال تكرار الشاعر للفظة الجنة، التي توحي بكل ما هو جميل.

ومما قلّ استعماله أيضا، إضافة (أيها) للاسم المعرف، كما في قوله[5]:

أَيُّهَا السَّائِل عنْ جرْمِي لَدَيْه لِي جَزَاء الذَّنْب وهوَ الْمُذْنِب

* وذلك بأن الصوت التماوجي الدائري الترنمي الذي يحصل من إشباع تدافع النفس في جوف الفم مع ضم الشفتين على شكل حلقة– ضيقة أشبه بالدائرة يحدث امتدادًا شجيا بالصوت، ويحدث له ترنم مثير كلما كرر المتكلم حركة الصوت نفسه من جديد، وأرجعه إلى الصدر، وانطلق مرة أخرى من جوف الفم فالشفتين، اندفعت أصوات الآهات المتتالية على الفطرة والطبيعة التي بنى عليها صوت (وا) في ترابطه الآلي ذي الخصائص المثيرة...»، ينظر: م س، ص185.

[1]– م ن، ص207.

[2]– الديوان، ص133.

[3]– حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، ص208.

[4]– الديوان، ص303.

[5]– م ن، ص476.

يجيب الشاعر في هذا البيت سائله ويخبره بأن ذنبه الوحيد هو كلفه بمحبوبه الذي تعدى عليه، فوسامته أوقعته في الشرك، موظفا أسلوب النداء للترويح عن نفسه التي اشتعلت نارًا بعد أن خمدت، أو قل هو صرخة في وجه هذا اللائم، الذي يسأل عن سبب إعراض المحبوب، وتناسيه أن المحبوب موسوم بالجمال الذي يأخذ بمجامع القلوب، وفي الوقت نفسه اتصافه بكثرة التدلل وقلة التبذل، وقد ساهم النداء هنا في خلق حركية في مسرى عواطف الشاعر المثقلة بالهموم.

وقد يخاطب الشاعر المنادى مباشرة دون استعمال أداة النّداء "ليزيد من القوة المعنوية لشعره، والشيء الذي يروم مناداته لأن أنظار القارئ وجوارحه تتجه منذ البدء إلى المنادى للزيادة في التخصيص»[1]، فيقول[2]:

أَبَا فَارِس حَسْبُ الْأَمَانِي أَنَّها نجوم تلقت من قدومك أسعُدا

إن حذف حرف النداء، وتصدر الخطاب بالمنادي (أبا فارس)، أعطى انطباعا عن قرب الداعي من المدعو، فالشاعر أراد بهذا الحذف اختزال المسافة وتقليصها مع مخاطبه، محاولا إلغاءها، مما يوحي بانتفاء الحاجة إلى الواسطة بينهما[3].

ولعل في هذا الحذف ما يدل على براعته وإبداعه، فقد أوجز قوله، فجاء كلامه أكثر بلاغة وقوة في ذهن الممدوح.

ومنه قوله[4]:

حجَرْتَ أَبَا بَكْرٍ على الدَّهْرِ جَانبِي وَوَطَّنْتنِي إِذْ أَزْعجَتنْي زَلازِلُهْ

---

[1]– عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص176.

[2]– الديوان، ص101.

[3]– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000، ج4، ص325.

[4]– الديوان، ص325.

وقوله كذلك[1]:

أَمِيرَ الْهُدَى إنَّ الزَّمانَ هَجِيـــــرةُ وَأنْتَ مَقِيلٌ غَيْرُ ظِلِّكَ زَائِـــــــلُ

حذفت الأداة في الأبيات السابقة اختصارًا، وليظل الداعي قريبا من ممدوحيه في مخاطبتهم.

**2-3- الأمر:** من «الأساليب الطلبية التي يلجأ إليها الشاعر ليعبر بها عن تجانس تجربته النفسية والفكرية، وما يعتريها من تغيرات وجدانية داخل النفس»[2]، ويعرف بأنّه: « طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام، وله أربع صيغ: فعل الأمر، المضارع المجزوم بلام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر»[3].

ومن خلال تتبعنا لبنية الأمر عند الشاعر، اتضح لنا أنه كان يركز كثيرا على صيغة فعل الأمر، من ذلك قوله[4]:

خَلُّوا الديـــارَ لدَارِ خُلدٍ وارْكبُـوا غَمْر العجَاج إلى النَّعيم الأخْضرِ

وتَسوَغوُا كَدرَ المَناهِلِ فِي السُّرى تُروْوَا بِمـــاءِ الحَوْضِ غَيْر مُكَدرِ

وتَجشَّمُـوا البَحْر الأجَاجَ فإنَّـه سَبَب بِهِ تَـــرِدُونَ نَهْرَ الكوْثَـــرِ

وتَحمَّلوا حـــرَّ الهَجيـرِ فإنّـَــه ظلٌّ لكـــم يوم المقـــام الأكْبـرِ

يا مَعْشرَ العَرَب الَّذيـــنَ تَوارثُوا شِيمَ الحميـــةِ أكْبرَا عن أكْـــبرِ

إن الإلاَه قـَد اشترَى أرْواحَكـُمْ بيـــعُوا ويَهنَيكُـمْ وفَاءُ المُشْتـــرِي

---

[1]- م س، ص271.

[2]- محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص177.

[3]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: محمد التونجي، ص86-87.

[4]- الديوان، ص171.

لقد عمد الشاعر في هذه الأبيات «إلى تثوير القيم والمبادئ الإسلامية لخلق حالة من الاندفاع اللاشعوري لتخليص مدينته من الضياع والتشتت»[1]، مستخدما أفعال الأمر في بداية الأبيات الأولى (خلوا، تسوغوا، تجشموا، تحمّلوا) الممزوجة بأسلوب الترغيب وإطماع عرب المعقل بالنعيم الذي ينتظرهم، حاثا إياهم في البيت الأخير على الجهاد، وذلك بتذكيرهم بالآية الكريمة: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ ٱشْتَرَىٰ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَٰلَهُم بِأَنَّ لَهُمُ ٱلْجَنَّةَ ۚ يُقَٰتِلُونَ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ ۖ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ وَٱلْإِنجِيلِ وَٱلْقُرْءَانِ ۚ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِعَهْدِهِۦ مِنَ ٱللَّهِ ۚ فَٱسْتَبْشِرُوا۟ بِبَيْعِكُمُ ٱلَّذِى بَايَعْتُم بِهِۦ ۚ وَذَٰلِكَ هُوَ ٱلْفَوْزُ ٱلْعَظِيمُ ﴿١١١﴾ ﴾[2].

ونراه أيضا يكثر من توظيف فعل الأمر في مطلع قصيدته التي مدح فيها الوزير أبا علي بن خلاص، للفت انتباهه، وإعطاء المطلع القوة والجزالة، فيقول[3]:

انْهَضْ فَأَمْرُكَ بِالْهُدى مَقْصـــــــودُ وَاسْعدْ فَأَنْتَ عَلى الأنـــــامِ سَعِيـــدُ

ويطالعنا استعماله لفعل الأمر في قوله[4]:

فَانْهضْ بِحدّك فِي جِسْم الظَّلَال كَما دَبَّ السَّنَا فِي الدَجى والبُرْءُ فِي السَّقَمِ

وقوله أيضا[5]:

خُذْهَا تُنِيفُ عَلى الجُمَان مُفَضَّـــلا والـــزَّهْرِ غَضّا وَالـــرّدَاءِ مُحَبَّـــرَا

ومنه أيضا[6]:

---

(1)– محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص78.

(2)– الآية:111، سورة التوبة.

(3)– الديوان، ص91.

(4)– م ن، ص360.

(5)– م ن، ص145.

(6)– م ن، ص100.

فَأَرْعِ به عَيْنيْكَ طلْعَة مَـــاجِد تَختَّمَ بِالعَلْيَاءِ واعْتَمَّ وارْتَـدى

ومن استعمالاته أيضا قوله[1]:

يَا أهْل سَبْتَة اشْكُرُوا آثـــــارَهُ إنَّ المَوَاهِب قَيدها أنْ تُشْكَرا

أما الصيغة الثانية المستخدمة في أشعار ابن سهل هي الفعل المضارع المقرون بلام الأمر، من ذلك قوله[2]:

وَليشكر النَّاسُ ما طَوَّقْتَ مِن مِنَنٍ فَالشكْر مازَالَ غرْسًا يُثْمِرُ النَّعمـــا

وقوله[3]:

لِيهَنْكَ عِيدٌ فِي لِقائِك عاشِـــــــقٌ ولَيْس لِصَب هَامَ فِي المَجْدِ عَاذِل

وكذلك قوله في إحدى موشحاته[4]:

فَلتـــــــــجْنِ خَدَّيـْــــــــــهِ إنْ سَـــاغَ أن يُجْـــنَى القَمـــر

وقوله أيضا[5]:

إلا هَكَذا فَلْيسْعَ لِلْمجْد مَن سَعَـى وَيُجْرِي لآمادِ المــكَارِمِ مَن أجْرى

ويتجلى أسلوب الأمر أيضا في استعمال الشاعر، المصدر النائب عن فعل الأمر، كما في قوله[6]:

---

(1)– الديوان، ص155.

(2)– م ن، ص349

(3)– م ن، ص271.

(4)– م ن، ص484.

(5)– م ن، ص152.

(6)– م ن، ص 170.

وِرْدًا فمضمُون نَجاح الْمصـــدَرِ هِيَ عزَّةُ الدُّنْيَا وَفَوزُ المحشرِ

نَادَى الجهَادُ بِكُمْ لنْصرٍ مضمـرٍ يَبْدُو لكُمْ بَيْنَ العتاقِ الضمَّـرِ

يبدأ الشاعر قصيدته من دون مقدمات بصيغة الطلب وردًا للحث على الأمر بشدة، وعنف ليزلزل النّفوس، ويبعثها من مرقدها لنجدة اشبيلية، وإعداد العدة للتصدي لأعداء الإسلام والمسلمين.

وقد يلجأ إلى استعمال اسم فعل الأمر كما في قوله[1]:

قَصِيرٌ يَقُولُ لسُمْرِ القَنَـــــا رُوَيْدك طُلْتِ بلاَ طَائـــلِ

إن بنية الأمر إما أن تكون بنية إنشائية، طلبية، أو«بنية توليدية تحاول أن تنتج ما لم تتعود إنتاجه، وهذا المنتج يعتمد على تحول موضعي يخرج البنية عن أصل المعنى، ليتيح لها بإنتاج معان ليست من مهمتها الأصلية[2]، وشاعرنا قد مال إلى هذا النوع المجازي الذي يغلب عليه الالتماس والدعاء، ومن أمثلة ذلك قوله[3]:

رَدُّوا علَى طَرَفِي النَّوْم الَّذِي سلبَا وخَبّـــــرُونِي بقلبِي أيَّة ذَهَبَا

ويراد بصيغة الأمر في هذا البيت الالتماس لا الإلزام والتكليف، لأن الشاعر يخاطب أصحابه، ويطلب منهم رد النوم الذي سلب منه، وإخباره عن مكان قلبه، وكما هو معلوم خطاب الصاحب للصاحب لا يراد به معنى الإلزام، كما أن هذا التعبير أوحى بمدى انفعال الشاعر.

---

[1]– الديوان، ص304.

[2]– محمد ع المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر بونجمان، ط1، 1997، ص293.

[3]– الديوان، ص57.

ومنه قوله الذي يلتمس فيه محبوبه موسى أن يترفق به، ويرجوه أن لا يضعه في الرق[1]:

مُوسَى تَرفقْ ولاَ تضعْنِي فِي الرّق عَبْدكَ بعضَ مَالكَ

إذا مــزَايا الْجمَالِ عدت لَمْ يحْسب الْبَدْر منْ رِجَـالكَ

ويخاطبه في موضع آخر بلغة صوفية، يستعطفه، أن يرفق به، فنفسه قد تلفت، ويترجاه، أن ينظر إليه، فإن الروح قد زهقا، وقد جاءت معززة بالكثير من الأساليب الإنشائية علها تبلغه مراده، فيقول[2]:

يَا مَنْ تَجَلَى إلَى سـرّي فَصَيرنِـي دَكا وخَرًّا فُؤَادِي عِنْده صَعـقا

ارفــقْ عليَّ فإنَّ النَّفْسَ قد تلـفتْ وانظُرْ إليَّ فإنَّ الروحَ قدْ زُهِقَا

ويتمنى وصال محبوبه فيخاطبه قائلا[3]:

أرْسِل اللَّحْظِ للْقتـــــال نَذِيـــــرا ليْتَه بِالْوصَالِ جَاءَ نِذيـــــرا

وقد يطلب من محبوبه أن يهبه نفسا لا على سبيل الأمر والاستعلاء، وإنما طمعا في وقوع الأمر، لأن فراقه زهق لنفسه وروحه، وفي عطائه وهبته إحياء لها، فيقول[4]:

نفْسِي لدَيْكَ إذَاَ وَدعتْ زَاهِقَة فَهَبْ لِي اليوْم نفْسًا منْ هبَاتكَ لِي

ويتكرر التمني أيضا في قوله»[5]:

---

[1]– م س، 266.

[2]– م ن، ص253.

[3]– م ن، ص176.

[4]– م ن، 302.

[5]– م ن، ص199.

يا وَجْدُ شَأْنكَ والْفؤَاد وَخَلنِي مَا المَرْء مأْخُوذ بِزلَة جَارِهِ

لقد توجه الشاعر في هذا البيت إلى نفسه مستعملا صيغة الأمر التي تفيد التمني، وقد يراد بها الدعاء كما في قوله[1]:

فَاهْنا فلَوْ أنَّ الكَوَاكب خيـــرَت لأَتتْكَ منْها للثَّنَاءِ وُفـُـود

واسْلَم لكْي تْبقَى الْمَكَارِم والعُلاَ وإِذَا سَلمْت فُكلّ يَوْم عِيد

احتوت هذه البنية الشعرية على أكثر من فعل أمر؛ وهي (اهنأ، اسلم)، والغاية منها: الدعاء للممدوح، وشكره على عطاياه وفضائله التي لا تعد ولا تحصى.

وفي بعض الأحيان قد ينزاح الأمر إلى اتجاه جديد بعيد عن التكلف والإلزام، يروم من خلاله الشاعر التوجيه والتأديب، ليكشف عن جانب من شخصيته الناصحة المرشدة، ومثال ذلك قوله[2]:

تَنَبَّه لأولَى السّمِ إنْ كنْت ًراقِيا وعَاجِلْ رقُوعَ الْفَتقِ إنْ كُنْت رَاقِعا

**2-4- أسلوب النهي:** ومن الأساليب الإنشائية الطلبية التي وظفها الشاعر: النهي؛ وهو «طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام، وللنهي صيغة واحدة، وهي المضارع المقرون بـ "لا" الناهية الجازمة»[3].

وبما أن النهي المجازي أكثر إثارة، فقد ورد أغلب شعر الشاعر خارجًا عن معناه الحقيقي كما في قوله»[4]:

لاَ تَلُمْ فِي الْحَيَاءِ هَذِهِ الْقَوَافِي لَيْسَ بِدْعا أنْ تَخْجَل الْأبْكار

---

[1]- الديوان، ص95.

[2]- م ن، ص224.

[3]- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص83.

[4]- الديوان، ص132.

يخاطب الشاعر في هذا البيت ممدوحه بكثير من التلطف والترفق بأن يعذر تقصيره، فهو لا يزال في بداية مشواره.

أما صديقيه فيلتمس منهما ترك لومه على علاقته بموسى، ومشاركته أحزانه وآلامه، طالبا منهما عذره ومساعدته على البكاء إن بكى، يقول[1]:

اتْرَكَا اللَّوْمَ فِي الهَوَى واعْذارنِي سَاعَدَانِي علَى البُكَاء إنْ بَكَيْت

لاَ تَلُومَا علَى الصَّبَابَة مِثْلِـي هَائِمًـا لوْ لَقَيْتُـمَا مَاَ لقَيْـت

وقد يتوجه إلى محبوبه ليلتمس منه أن يرأف بحاله، مكررًا أسلوب النهي عله يبدل جفاءه وإعراضه؛ الذي أسهره الليالي الطوال ودموعه على خديه؛ ويبادله الحب قائلا[2]:

مُوسَى تَصدَّقْ علَى مِسْكينِ حُبّك لا تَرُدَّ كفّي فكمْ باتت على كبِدي

لا تُقذِ بالنأي والإعراض عينَ شـجٍ أذاقَها فيكَ طَعمَ الدمع والسُّهُد

أو يدعوه متوسلا أن لا يرده خائبا، فقد طال بقاء كفه على كبده[3]:

مُوسَى تصدَّقْ على مِسْكينِ حُبّك لا تَرُدَّ كفّي فكمْ باتت على كبِدي

وفي موضع آخر يدعو الله أن لا يعتب على لحظات محبوبه، التي أوقعته في شرك جمالها، فأصبح هائما بحبه لا يرى غيره[4]:

عبشْت بِقَلب عمِيدهُ لحظَاتهُ يَا ربّ لاَ تَعْتَب علَى لحظَاته

---

[1]– م س، ص75.

[2]– م ن، ص 144.

[3]– م ن، ص144.

[4]– م ن، ص81.

لكنه في بعض الأحيان يستوحش بعد فراقه عن محبوبه، وتنتابه حالة من الضيق والقلق، فيحاول تهدئة نفسه بنفسه، وبعث السكينة فيها، من خلال هذا الحوار الداخلي، الذي تكرر فيه النهي المسبوق بالنداء، ولفظة– الفراق عدة مرات يقول[1]:

ويَا مجيرَ المحبّ من فَرَقِ الـ فراقِ عجـــّلْ وأذْهِبِ الفَرقـــا

ولا تُسلِّطْ أذى الفراقِ علـــى ضعفِي فمالي على الفراقِ بقَا

ولا تؤاخِذْ فلســـــتُ أوَّلَ مَنْ بخَيْسِ عَهْدِ الحسان قدْ وثقـــا

إن «تلاحق الأسلوب اللفظي وتتابعه من شأنه أن يعمل على سرعة التبليغ، وخلق جمالية توثق العلاقة بين المرسل والمتلقي»[2]، وهذا ما يفسر تأثرنا بهذه الأبيات.

**2-5- أسلوب القسم:** من أساليب الإنشاء غير الطلبي، الغرض منه «توكيد الكلام وتقويته، فإذا أقسمت على شيء فقد أكدته، ويطلق على القسم اليمين والحلف أيضا، ولفظهما يفيد معنى القوة»[3].

استعمله القرآن الكريم في الكذب والصدق، قال تعالى على لسان إبليس:﴿وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّى لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّـٰصِحِينَ ﴿٢١﴾ ﴾[4]، وهو كذب أمّا ما ورد في غير هذا المعنى قوله تعالى: ﴿ فَلَآ أُقْسِمُ بِمَوَٰقِعِ ٱلنُّجُومِ ﴿٧٥﴾ وَإِنَّهُۥ لَقَسَمٌ لَّوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ ﴿٧٦﴾ ﴾[5].

وقد وظفه الشاعر مستعملا الفعل "أقسم" ومصدره، كما في قوله[6]:

---

(1)– الديوان، ص250.

(2)– محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية، ص177.

(3)– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص158.

(4)– الآية 21 سورة الأعراف.

(5)– الآية: 75، 76، سورة الواقعة.

(6)– الديوان، ص391.

قَسَـمًا لاَ أُحُبُّـهُ وأَنَا أقْـــ سِمُ أنِّي حنث فِي ذِي اليَّمِين

وقوله مخاطبا محبوبه[1]:

قَسَمًا بِحُسْنكَ مَا بَصرت بِمِثْلِهِ فِي الْعَالمِين شَهَـــادة بِيَمِين

الشاعر هنا يقسم بحسن محبوبه، ذاكرًا مصدرا لفعل أقسم، أنه لم ير في العالمين من يضارعه حسنا وبهاء، فجاءت بذلك جملة جواب القسم جملة فعلية منفية، ولربما مال الشاعر إلى هذا الضرب في القسم «لان مساحة القسم قد تتسع من حيث الدلالة أو العمق أو لما لها من سعة في الوعاء الفني»[2].

ويُستدل على القسم أيضا بأحرف، استعمل الشاعر منها: الباء والواو والتاء.

قال الشاعر[3]:

وَودِي لَهُ باقٍ وَلسْت بِسَامِـع لِقَوْل حسُود وَالعَوَاذِل إنْ عَـــووا

وَالله لاَ أسْلُوه لوْ صِرْت رِمَة فَكَيْفَ وَأحْشَائِي علَى حُبّه انْطَووا

أقسم ابن سهل بالله على وفائه لهذا المحبوب، ولو صار رمة؛ فقد انطوت أحشاؤه على حبه، موظفا أكثر الأدوات استعمالا في القسم "الواو"، التي أوحت بقوة المقسم عليه، ووفائه للقسم بكل تأكيد.

وفي موضع آخر يتعجب الشاعر من خلو معشوقه من العيوب، إلا من عيب واحد: خلقته من البشر، فيقسم قائلا[4]:

---

[1]– م س، ص416.

[2]– محمد منوفي، ملامح أسلوبية، ص179.

[3]– الديوان، ص416.

[4]– م ن، ص177.

تَاللهِ لَوْ عَابَهُ الحُسَّاد مَا وَجَدُوا عَيْبا سِوَى أنَّه فِي خلْقهِ بشَر

وبما أن التاء مختصة بلفظ الله تعالى، فهذا القسم آكد.

أما الباء فقد وظفها في قوله[1]:

دَاء ٱلْهوَى بِفؤَادِي لاَ دَوَاء لَـــهُ إلاَّ شفَاءه اللَّمَا من ثَغْرك الْبَهِيــج

بِاللهِ سَلْ ثَغْرَكَ الدرى عَنْ ظَمئ وَرِيقكَ البَارِد الَمَعْسُول عَن وَهجِي

ففي هذا البيت يستعطف الشاعر الوله العليل محبوبه، طالبا منه دواء لدائه الذي لا شفاء له إلا برشفة من ثغره البهيج، فيحلفه بالله أن يسأل ثغره علّه يروي ظمأه، وريقه البارد المعسول أن يطفئ وهجه، وغاية هذا القسم تقوية كلامه وتأكيده.

**ثالثا: أسلوب الشرط**

وهو من الأساليب التي لجأ إليها الشاعر «للمواءمة والمقاربة بين الأشياء فيما بينها»[2]، ومعناه هو: «أن يقع الشيء لوقوع غيره، أي أن يتوقف الثاني على الأول، فإن وقع الأول وقع الثاني»[3]، ويقوم الاتصال بين جملة الشرط والجزاء بمجموعة من الأدوات التي تتباين في وظائفها بحسب السياق الذي ترد فيه، وقد اختار شاعرنا أبرزها: (لو، لولا، إن، من، إذا، مهما)، كان (لو) أكثرها تواترًا عنده، ويستعمل للدلالة على ما مضى من الزمن مع القطع بانتفاء الشرط، وانتفاء الجزاء[4]، وقد استخدمه في قوله[5]:

وَمُبَاركُ الآثَارِ لَوْ وَطِئ الصَّفَا لجَرَى بِمُنْهل النَّدى وتَفَجَّرا

---

[1]– م س، ص84.

[2]– عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص180.

[3]– فاضل صالح السمرائي، معاني النحو، ج4، ص53.

[4]– بسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص212، 213.

[5]– الديوان، ص140.

يتضح جليا من خلال هذا البيت مدى تعظيم الشاعر لممدوحه، وتبجيله، فحتى آثاره غدت مباركة، أينما حلت تتفجر بالخير والعطاء، وتأكيدًا لهذا المعنى استعان بأسلوب الشرط بالأداة (لو)؛ وهي حرف امتناع لامتناع غير جازم، وجاءت جملة الشرط (وطئ الصفا) ماضيه مثبتة، أما جوابها (لجرى بمنهل النّدى وتفجّر) جملة فعلية ماضوية دخلت عليها لام الجواب التي اختلف النّحاة في استعمالها، إذ رأى بعضهم « أنها تؤكد ارتباط الجملة الواردة بعدها بما قبلها»[1].

ولإظهار ممدوحه في أكمل وأبهى حلة في الوجود يرتكز إلى أسلوب الشرط، والحكمة الجميلة، ليرسم تلك الصورة الرائعة له، فيقول[2]:

وَلَوْ كلُّ حسْن رَاقَ فِي كلِّ مَوْضع  إذن حَسدت سُود الْعُيُون الْمكَاحِل

يبين الشاعر في هذا البيت أن شرط الحسن لابد من أن يكون في موضعه، وهي حكمة تبدو طبيعية غير متعمدة من الشاعر لا تكلف فيها، مفصحة في الوقت ذاته عن مقدرة الشاعر وجودتها.

وليحث عرب المعقل على الجهاد يستعين بأسلوب الشرط، طالبا منهم إعداد العدة والقوة ضد أعداء الإسلام والمسلمين، وإنقاذ اشبيلية من قبضتهم، فيقول[3]:

وَلَو أنـــــكمْ جهزتُمُ عزماتـــكُمْ  لَهزمْتُمْ مِنْهَا العَدوُ بعسكـــرِ
وَلَو أنكمْ سَدَّدتـــُمُ هِمَّاتكـــُــــم  لَطعنتُمُ قَبْلَ القَنا المتأطـــــرِ
أضحى الهُدى يشكو الطما ولأنتُمُ  ظِلٌّ وريٌّ كالربيعِ المُمْطـــــرِ
وَعَلا الجزيرَة غَيْهَب وغُمودكـــُـمْ  مطوية فوقَ الصباح المُسْفرِ

---

[1]– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص92.
[2]– الديوان، ص273.
[3]– م ن، ص172.

ومن أمثلة استخدامها أيضا قوله[1]:

وَلَوْ أن لينَك عِنْدَ الصـــبَا لَمَا هَزت الغُصنَ المخْـــضِلاَ

وقوله أيضا[2]:

نَوَّرْتَ مِنّي حَالَة دَهمَاءَ لوْ مَسَحَ الصَّباحُ أدِيمَها لمْ تُشْرقِ

وكذلك قوله مادحا أبا علي بن خلاص[3]:

حفَّتْ بِنُورِ أَبِي عليٍّ عصمَةٌ لوْ جَاورَتْ شَمْس الضحَى لمْ تُكسفِ

استخدم الشاعر في الأبيات السابقة أداة الشرط (لو)، التي أفادت امتناع لوجوب، وجملها الشرطية (لو مسح الصباح، لو أن لينك عند الصبا، لو جاورت شمس الضحى) موجبة مثبتة، أما جمل جواب الشرط (لم تشرق، لما هزت الغصن المخضلا، لم تكسف)، فقد أتت سالبة منفية.

وثاني الأدوات تواترا في ديوان ابن سهل (لولا)؛ وهي حرف امتناع لوجود، إذ تدخل على جملتين اسمية ففعلية لربط امتناع الثانية بوجود الأولى»[4]، وقد استعملها الشاعر في قوله[5]:

لَوْلاَ بَديع مِنْ فعَالِكَ مُغْـــــرِب مَا حَاكَ مَادِحُكَ البَديعَ المُغْرِبَا

وكذلك قوله[6]:

بِكَ عزَّت لما حَوَتكَ وَلَوْلاَ الـــر رَاح لَمْ تَمتَدح دنَان وقَـــار

---

(1)– م س، ص284.

(2)– م ن، ص256.

(3)– م ن، ص239.

(4)– ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح مازن المبارك و محمد علي حمد الله ،ج1،ص302.

(5)– الديوان، ص54.

(6)– م ن، ص131.

ويتجلى استخدام أسلوب الشرط بكثافة في قوله[1]:

فَلَوْلاَ هُدَاكَ الصَّلْتُ لَمْ يُهْدَ حَائرٌ ولوْلاَ نَداكَ الغْمَرُ لمْ يُرو حَائِمْ

وكذلك قوله[2]:

وَلـوْلاَ النَّدى فِيهم لَذَابتْ سِلاَحُهُمْ فَهُمْ تَحْتَها يَوْمَ الهِيَاجِ مَشَاعُــلُ

وَلوْلاَ اضطرَابُ البَأس بَيْنَ بَنَانِهمْ إذَنْ أثْمرَتْ فِيها الرّماحُ الذَوَابِلُ

أفاد تواتر أداة الشرط (لولا) غير الجازمة مرتين في بداية صدر البيت الأول وعجزه، وفي بدء البيتين المواليين على إلحاح الشاعر على المعاني التي يريد تأكيدها، كما ساهم الجناس الناقص بين (حائر، وحائم) في إثراء النغم الموسيقي، وتقوية الكلام.

ومن استخدامات الشاعر لهذه الوسيلة اللغوية، والتي تدلل على مقدرته على الإجادة والتفوق قوله[3]:

البِيضُ ندمانُهُ والبيدُ مجلِسُهُ فإن يشأ سَدْلَ ستر يُرْخِهِ عَلَما

حيث وظف أداة الشرط الجازمة (إن) للاستقبال، والتي تستعمل «في المعاني المحتملة الوقوع والمشكوك حصولها، والموهومة والنادرة، والمستحيلة، وسائر الافتراضات الأخرى، فهي لتعليق أمر بغيره عموما»[4]. أما غاية استخدامها في هذا البيت للمحتمل وقوعه، وفي البيت الموالي أفادت المشكوك حصوله[5]:

إنْ أَسَاء الخلُّ مِنْهُ أدبًا فَبفرطِ الشَّوْقِ والوجْدِ يهُونْ

---

[1]– م س، ص328.

[2]– م ن، ص270.

[3]– م ن، ص345.

[4]– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص69.

[5]– الديوان، ص401.

وقد يبني الشاعر كلامه على الوعد واليقين، فيضمنه أسلوب شرط محذوف الجواب مع تقديم ما يدل عليه، وذلك للضرورة، ولفت انتباه المخاطب إلى عظمة ممدوحه، لأن (الحدث المتقدم آكد وأكثر تحقيقا من المتأخر[1]، يقول[2]:

أَنْتُمْ تَرَى وَهْوَ أَفْقُ اللهِ فَارْتقِبُوا  مِنْهُ الصوَاعِقَ إِنْ لمْ تشْكُرُوا الدَّيمَا

تقدير الكلام (إن لم تشكروا الدّيما فارتقبوا منه الصواعق)، وفي تقديمه وتأخيره هذا ما يوحي ببراعة الشاعر وثقافته اللغوية، والتي زادت البيت جمالا، وأعطت المعنى قوة وعذوبة.

ومن أسماء الشرط الجازمة التي ترددت عند ابن سهل: (من) (للعاقل المبهم)، استعملها في قوله[3]:

ومَنْ كَانَ يسْعَى للْمقَاتل سَهْمُهُ  فَأسْهُمُكم تَسْعَى إِلَيْها الْمقَاتِل

أما إذا الظرفية التي تدل على المقطوع بحصوله والكثير الوقع[4]، استعملها في قوله[5]:

إِذَا مَا افْتَدَى الأعْلى بِمَنْ هُوَ دونَهُ  فَغُر الغَوَادِي والدَّرَارِي لَكُمْ فِدا

وكذلك قوله[6]:

إِذَا نَالَ بالأَصْلِ القُضَاعِيُّ خُلَّة  مِنَ الفَضْلِ زَادَتْهُ سَجَيَّتُه عَشْرَا

---

[1]– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص122.

[2]– الديوان، ص347.

[3]– م ن، ص273.

[4]– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص71.

[5]– الديوان، ص103.

[6]– م ن، ص151.

وآخرها (مهما) الشرطية الجازمة، التي ورد ذكرها في قوله[1]:

سَهُلتْ لَهُ طُرْق العُلَا فَتخَالُهُ مَهْمَا ارْتَقَى في صَعْبِهَا مُتَحدِّرَا

ومما يجدر ذكره أن شاعرنا كان يميل كثيرا إلى «الإكثار من الأدوات الجازمة وغير الجازمة على حد سواء فيعطي لكل وظيفته في صياغة أشعاره، وهذا ما يعكس لنا المقدرة التي يتمتع بها الشاعر وحسن توظيفه لهذه الأدوات بالشكل الرائع والجميل»[2].

وخلاصة القول أن هذه الأساليب الإنشائية والخبرية التي تضمنتها أشعار ابن سهل جاءت تلبية لحاجات الشاعر النفسية والروحية والاجتماعية، وتأكيدًا لإحساسه باللذة والجمال.

[1]– م س، ص157.

[2]– عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص184.

# الفـــصـــل الثالث:

## تجليات الخصائص التصـــــويرية في التحليل الأسلوبي في ديوان ابن سهل الأندلسي

## الصورة الشعرية(توطئة)

1- الصورة التشبيهية

2- الصورة الاستعارية

3- الصورة اللونية

## الصورة الشعرية(توطئة):

احتل مصطلح الصورة الشعرية حيّزًا كبيرًا من اهتمامات النقاد القدامى والمحدثين، ويرجع ذلك إلى الصورة في حد ذاتها باعتبارها «أداة الشعار التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخرى تعد الصورة مقياسا فنيا وشخصيا للمبدع الذي أنتجها»[1]، فهي وسيلة الأديب الأولى في صياغة أعماله الفنية، وأداة الناقد المثلى للكشف عن أصالة وصدق التجربة الشعرية.

ولكنه لم يضبط ضبطا دقيقا ونهائيا لأنهم « لم يعمدوا إلى تعريفها تعريفا دقيقا واضحا ومحددًا، وإنما حديثهم عنها موسوم بهلامية وتعميم وتجريد لا يستطيع قارئه أن يخلص منه بتعريف واضح ومحددة[2] ، إذ يرى بعضهم أن "للصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي»[3] .

وبالرغم من أنه يعد مصطلحا جديدا على النقد العربي بهذه الصياغة الجديدة له، إلا أن « المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث، وإن اختلفت طريقة التعرض والتناول، أو تميزت درجات التركيز والاهتمام»[4].

ولعل أول من أشار إليها هو الجاحظ في قوله: « ... والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر

---

(1)- هدية جمعة- البيطار- الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، ص07.

(2)- عبد الله حسين البار- الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية (دالية النابغة) نموذجا، دار خضرمون للدراسات والنشر- اليمن- ط1-2006، ص26.

(3)- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص19.

(4)- جابر عصفور-الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص07.

صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[1].

وقد تمثلت الصورة عنده في مبادئ أهمها: الأفكار المصاغة بطريقة تستحوذ اهتمام القارئ، والتجسيم أي الوصف الحسي للمعاني، وفي ذلك يقول جابر عصفور:« أول هذه المبادئ: أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثاني هذه المبادئ: أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم – في جانب كبير من جوانبه– على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم. وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي. وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها»[2]. وقريبا من هذا الفهم والطرح قول قدامة بن جعفر: «أن المعاني كلها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة...» [3]. أما عبد القاهر الجرجاني فقد اقترب من المفهوم المعاصر إذ « أجمع قسم كبير من الدراسات المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عنده من الدلالة المعاصرة، وتحديده تحديدا يبعده عن الإبهام في نقدنا القديم»[4]، بحيث ارتبط تصوره بنظريته المشهورة في النظم، فهو يرى الشعر على أنه « معنى ومبنى ينتظمان في الصورة لا سبق ولا فضل ولا مزية لأحدهما عن الآخر»[5]، والصورة ما هي إلا « تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات؛ فكان تبين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى فـــــي

(1)- عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1990، ج3، ص408.
(2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص257.
(3)- قدامة بن جعفر ،نقد الشعر، ص04.
(4)- بشرى موسى صالح – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث- ص23.
(5)- م ن، الصفحة نفسها.

أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[1]، وكلما كانت العلاقة بين طرفي الصورة بعيدة ومتناقضة ازدادت قوة وجمالا « فإنّك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب»[2]. ويرى الجرجاني في معايير الصورة « أن تكون قريبة من النفس تخاطبها في انفعالاتها وتحولاتها الشعرية»[3]، ويوافق الجرجاني في تصوره هذا حازم القرطاجني الذي يقدم مفهومًا متلاحما عن الصورة الشعرية، لكنه لا يشير إليها في مصطلحها بل يعبر عنها بتسميات أخرى كالمحاكاة بواسطة أو تخييل صورة الشيء بصفات شيء آخر، «واعتماد الصياغة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة» [4].

أما في العصر الحديث فقد تعددت مفاهيمها وتنوعت، إذ يعرفها رينيه بأنها:« إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة ليست بالضرورة بصرية»[5]. أو هي مصطلح « للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[6]، فسارتر مثلا في كتابه المتخيل يرى أن الصورة تقوم على (عمل تركيبي يضم إلى العناصر المتمثلة للشيء نوعا من المعرفة محدودة بحدود الحس) [7]. ويعرفها سي دي لويس « بأنها رسم قوامهُ الكلمات»[8].

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شكري،مكتبة الخانجي القاهرة،دط،1984،ص508.
(2)- م ن، ص112.
(3)- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص44.
(4)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، ص62.
(5)- رينيه ويلك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط3، 1962، ص240.
(6)- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص03.
(7)- Sartre : l'imaginaire, ED Nogef- Paris, 1949, p9
(8)- سي دي لويس – الصورة الشعرية- تر أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، د.ط، 1977، ص21.

أما ريتشارد يقول: (إن هذا المصطلح يعني الصورة يوحي بالحسية، ولابد من بديل عنه، وهو الاستعارة لأن الصورة (Image) نفسها مضللة إذ أننا لو لم نحْذَر لانتهينا إلى أن الصورة تقدم إدراكا حرفيا لشيء موجود بالفعل) [1].

لعل في استخدام مصطلح استعارة بدل مصطلح صورة عند بعض النقاد الغربيين والعرب إنما يعود إلى قدرتها على خلق التفاعل والتجانس بين جميع العلاقات، واستيعاب الطاقات التعبيرية المختلفة.

وهناك من يقرن التشبيه بالصورة، ويجعلها في درجة واحدة من التصوير والإبلاغ، غير أن أدونيس يرى أن « التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين إنه يبقى على الجسر الممدود فيما بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن العالم، أما الصورة فتهدم هذا الجسر لأنها لا توجد فيما بين الأشياء، وهي تتيح الوحدة مع العالم، فتتيح امتلاكه، وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى) [2].

أما جاكوبسون فكان أكثر دقة في تعريفه لها، فالصورة عنده (تحمل إلينا رؤية الكاتب إلى العالم وهي واسطة للتعبير عن المعنى، فتخرج باللغة من مستوى إلى آخر وتصب فيها مواقفه النفسية والفنية والاجتماعية، لذلك كانت دراسة هذه الصورة أمرًا هاما في التحليل البنيوي للنص) [3]، فهي لب العمل الشعري، إذ يكتسب الشعر أهميته ودور غناه من الصورة الشعرية لأنها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة قدرتها الإيحائية في الدلالة»[4]، فالتصريح بالأفكار مجردة والمبالغة في وصفها يجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص) [5].

---

[1]- جابر عصفور، مقال بعنوان –الصورة الشعرية-، مجلة المجلة، عدد 1254 مارس 1976، ص85.
[2]- أدونيس، زمن الشعر، مطبعة دار العودة، بيروت- لبنان، ط2، 1978، ص154.
[3]- وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، اتحاد الكتاب العرب بسورية، د ط، 1983، ص87.
[4]- حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، مكتبة العيكان، السعودية، ط5، 2004، ص382.
[5]- محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر للطبع، القاهرة، دط، د ت، ص60.

وهي في حقيقة الأمر «أداة الشاعر»[1] بل هي «أخطر أدوات الشاعر بلا منازع»[2]. يستعملها في «نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه»[3]، بحيث تقوم الصورة الشعرية «بتجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها»[4]. « ليرى المتلقى موضوعه أو يحس به، فهي تخاطبه بطريقة حسية تبعث في نفسه تجاوبا فنيا، ولكنها عندما تبقى ضمن الحدود التي تشخص التجربة أو تجسدها أمام النظر والحواس فإنها تصبح ذات صفة أحادية المسلك باتجاه محدد لأنها تسمح بالمرور من الحسي إلى المجرد دون العكس، وحيوية الصورة تتوقف على حركتها الدائرية التي تظهر لنا الحياة الداخلية والخارجية للأشياء، وتكون وحدة متكاملة تستحوذ على مكونات عدة يكون لكل منها دورها المتميّز في خلق الصورة وإنتاجها»[5].

وتكمن أهميتها في قدرتها على « التعبير عما يتعذر التعبير عنه، والكشف عما يتعذر معرفته»[6]، فمهمة الصورة الشعرية هي « الكشف عن أسرار الحياة، وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض، والنفاذ إلى ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص»[7]. والصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لونا من الخلود»[8].

ويمكننا معرفة جودة الصورة الشعرية من خلال « قُدْرتِها على الإشعاع وما تزخر به من طاقات إيحائية، فبمقدار ثراء الصورة الشعرية بالطاقات الإيحائية ترتفع قيمتها الشعري»[9]، وقديما قيل: « ليس بكاف أن تكون القصائد جميلة بل ينبغي أن يكون لها

---

(1)- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار النشر المصرية، مطبعة الاعتماد، ط1، 1955، ص116.
(2)- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، د ط، 1976، ص41.
(3)- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، د ت، ص241.
(4)- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص74.
(5)- فريد سعدون، الصورة الشعرية عند السياب، جامعة دمشق، أطروحة ماجستير، 1997، ص62.
(6)- رابح بحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم والنشر والتوزيع، عنابة، دط، 2006، ص152.
(7)- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص82.
(8)- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص323.
(9)- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص91.

سحر فتجذب شعور السامع أينما شاءت، من طبيعة البشر أنهم يهشون للوجه الضحوك، كما أن بكاء الباكين يحز فيهم»[1].

إن الصورة الأدبية «تركيب بنائي يتألف من العواطف والأخيلة، وكذلك مفردات اللغة، وعالم اللاوعي الذي يعيشه الشاعر»[2]، وجمال الصورة وقوتها التعبيرية يقوم على التخييل؛ فالخيال «هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء (الفراغ)، وإنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها صورة تصبح لهم. لأنها من عملهم وخلقهم»[3]، وبهذا يكون الخيال عاملا مهما في بناء الصورة الشعرية، و «عنصرًا أساسيا في التصوير، وتعتبر الصورة معرضا لإظهار قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخيلية»[4]. وفي الحقيقة فإن الصورة «هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه»[5]، بل قل إنها «ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد ومنسجم»[6].

إن الخيال لدى الشاعر هو «القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات، إذ أن العمل الفني تتحدد فيه الذات والمـــوضوع أو الـــروح

---

[1]- هوارس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط2، 1970، ص116.

[2]- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص213.

[3]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص167.

[4]- أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا، دار طلاس للطباعة، دمشق، ط1، 1996، ص329.

[5]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص14.

[6]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،دط، 1978، ص391.

والمادة»[1]، فالخيال له «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس،

ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فيعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عاملا متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة»[2].

ويرى كولريج أن «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»[3]. وكأن الخيال «لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة»[4]. وهو بذلك «نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها. أو نوعا من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي»[5] والشاعر المتميز هو الذي يستعمله إلى أقصى مداه في تفجير طاقاته وكوامنه شرط أن يكون خلاقا لا نسخة طبق الأصل، وأن لا يكتنفه الغموض والتعقيد الذي ينفر منه المتلقي، فنوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته هي ما تميز الشاعر أو الأديب عن غيره، إذ يعد من أبرز المقاييس التي يحكم بها على قوة وبراعة المبدع، فكأن ( قيمة الشاعر

---

[1]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ط، 1967، ص58.
[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص13.
[3]- فايز الدارية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 1996، ص153.
[4]- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر مصطفى بدوي: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، دط، 1963، ص315.
[5]- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص14.

وأصالته لا تنفصل عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر – والتي تجعله يكشف بينها علاقات جديدة»[1].

يقول عبد العزيز عتيق: «إن الخيال في حقيقته أمره ملكة غامضة لا يمكن تحديد مفهومها تحديدا جامعًا مانعا، وكل ما يمكن هو معرفة ملكة الخيال بأثرها....»[2].

فالصورة الفنية منه تبدأ وإليه تعود، وهو أصلها الذي لا يمكن الاستغناء عنه، «فالخيال إذن أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته»[3] وعنصر بالغ الأثر للشاعر والمتلقي على حدة سواء، فمن خصائص «الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يكتب معنى فريدًا في جدته وأصالته»[4].

وهو يلعب «الدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر، بكل ما فيه مكونات شعورية ونفسية وفكرية، فالشاعر وإن كان يبدأ من الوقع المادي المحسوس ليستمد منه حرفيا، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه»[5].

ومن هنا يتضح لنا أن الخيال له علاقة حاسمة في إبداع الصورة، لذلك يقول سي دي لويس: أي تصور صائب للصورة الشعرية لابد أن يقوم على نظرية محددة ودقيقة للخيال»[6]، «فبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر الصورة واكتشاف العلاقات المتشكلة بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية وتتضاعف

(1)- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص120.
(2)- جابر عصفور، الصورة الشعرية، ص13.
(3)- أحمد الشائب، أصول النقد الأدبي، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1973، ص213.
(4)- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص14.
(5)- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديث، ص78.
(6)- سي دي لويس، مقال الصورة الشعرية، تر: جابر عصفور، مجلة المجلة، ع35، ص84.

إيحاءاتها»[1] وتغيبه يعني سيطرة النزعة الحسية على الصورة مما يضعفها ويحط من قيمتها ويقلل إلى حد بعيد، بل يلغي قيمتها الجمالية، وأثرها في النفس»[2].

وصف بعض الدارسين الخيال بأنه «الملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية»[3]، وخيال ابن سهل سر جمال صوره، ورافدها القوي، فهو يتميز بالخصوبة، إذ نجد له «كلام جميل في الوصف يدل على أنه كان يحب الجمال ويفهمه، وأنه كان للرياض، وما بها أثر في نفسه، وأن الألوان كانت تحرك إعجابه، وأن مياه الأنهار، وضوء الشمس والطيور والجو وما فيه قد هذبت من خياله»[4]. فمثلا تكثيف الصورة أثناء وصفه لسفن الممدوح في قوله[5]:

وَالدُّهْمُ تَسْتَوقِفُ الأبْصَار حِلْكَتُهَا  كأَنَّهَا فَوْقَ خَدّ الْمَاءِ خِيلانُ

دلالة على «قدرته العالية في توظيف الخيال والمشاعر الإنسانية، فهو عندما يصف سفن ممدوحه وهي تشق الأمواج بصورة حسية سمعية تعد مكملة للصورة البصرية نلمس هذا التمازج والتواشج التي برع فيه الشاعر في تحريك الخيال وتدفقه، وتناسقه المدهش. كما أن استعمال الشاعر للبحور والأوزان الصافية مثل الطويل والكامل والبسيط التي تعطيه المرونة لإطلاق العنان لخياله ليغترف مما هو رائع وجميل أدى إلى أن يكون خياله خصبا مثمرًا»[6]

يعد الخيال المصدر الأهم، ولكنه ليس الوحيد للصورة الشعرية، فللعاطفة دور بارز في إبداعها، ورسم لوحة شعرية متميزة نابضة بالحياة، إذ أن العاطفة هي «تجسيد للحظة

(1)- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص79.
(2)- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 1983، ص84.
(3)- سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر أحمد ناصيف الجنابي، ص73.
(4)- أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، ص232.
(5)- الديوان، ص371.
(6)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص217.

شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور، والصورة هي الصورة المحسوس بها»[1].

كما أن العلاقة بين الصورة والعاطفة علاقة ترابطية تكاملية وثيقة، فلا قيمة لإحداهما بدون الأخرى (فالعاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة دون عاطفة فارغة لا حرارة فيها»[2] وقد أكد شوقي ضيف على ضرورتها في العملية الإبداعية، إذ يقول: (إن التجربة الشعرية ليست مجموعة من المعاني المتناثرة يفرغها الشاعر في قوالب الشعر كما شاء، وإنما هي كل وجداني متماسك تتبادل أجزاؤه التعاون في التعبير عنه. لتصوير حالة وجدانية بجميع شعبها وعناصرها)[3]، فالصورة الشعرية لا قيمة لها بدون قوة الشعور، وصدق العاطفة، فهي «تركيبة عقلية وعاطفية معقدة تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهر للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها، والصورة هي عضوية في التجربة الشعورية، ذلك لأن كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة»[4]. إن نجاح الصورة أو فشلها مرتبط بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، وتعد العاطفة أهم هذه العناصر، إذ يقول عز الدين إسماعيل: الصورة دائما غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتهائها إلى عالم الواقع»[5]. أما كولريج ربط بينها وبين الصورة في قوله: «الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة»[6]. وهي –الصورة– في حاجة إلى حرارة العاطفة لتمنحها الحياة والتأثير، إذ يقول

---

[1]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ص103.
[2]- بندتر كروتشه، المجمل في فلسفة الفن تح سامي الدروج، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1947، ص54-55.
[3]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص145.
[4]- أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر، ص367.
[5]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978، ص127.
[6]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط3، 1984، ص82.

يقول دي لويس: «الصورة رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»[1]، ولكي يشعر بها القارئ ويتذوقها، فتحرك فيه كوامن شعوره لابد من شعور دقيق متيقظ، وإحساس مرهف لأن (الأحاسيس والمشاعر هي أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية، إذ هي المفتاح الذي يسقط منه النغم ولابد أن يكون النغم له صفة الدوام حتى يبقى ويخلد)[2]. وبلاغتها تكمن في إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة، وعاطفة تبعدها عن البرود والجفاف والفتور والتحجر، كما أنها لا ترتبط بالزمن حتى تكون مؤثرة، فالعاطفة هي «الدافع المباشر إلى القول وروحه، –والشاعر– يحس دون أن يشرح أو يعرض عرضا مباشرًا صريحا»[3]. إذن قوة العاطفة وصدقها هي التي تضمن للشاعر البقاء والخلود وتأثيره على قلوب المتلقين، وترك أثر في نفوسهم.

ولأن «العاطفة القوية هي التي تلهب التصوير، وتسري حرارتها في الصورة الأدبية، وتبعث في النظم قوة التأثير»[4]، فتدخل في النفس من غير تريث ولا استئذان، لتعلق في القلوب فقد كانت عواطف شاعرنا كذلك، إذ وجدناها «ملتهبة متفجّرة بشكل عنيف لم تخمد ولم تستكن بل كانت عالية الهدير مرتفعة في حماس وتوثب قل نظيرها»[5]، ضف إلى أن الصور التي رسمها، والتي غلبت عليها العواطف الجياشة من خلال الصدق والقوة والروعة التي وسمت بها فيها قدرة على إسقاط نوع من الروح على الأشياء المتناثرة في الطبيعة فهو يعطي الزهرة والماء والنّجم والقمر والنّسيم والخمر أشكالا جديدة تتحرك وتنمو وتنطق ويضع على لسانها لغته المنبثقة من وجدانه وروحه. فالشاعر كان واعيا

---

(1)- دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، ص81.
(2)- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص140 وما بعدها.
(3)- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966، ص52.
(4)- صبحي علي علي، الصورة الأدبية، تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، ط1، دت، ص16.
(5)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص218.

متمكنا من محاكاة هذه الجمادات) [1]. وعلى الرغم من (أنه اقتصد في جانب التصوير الشعري والخيال الإبداعي ولم يبذل طاقاته الإبداعية، ويستنفذها ليتصيد صورة أو يخلق تعليلا) [2] ما يؤكد «نبوغه وتوقده لا يقل شأنا عن الشعراء الذين عاصروه، وإن لم يكن قد تفوق عليهم»[3].

قال فرانسوامورو أن الصورة الشعرية هي «طريقة في الكلام تقوم على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة والتشبيه، أو على علاقة المجاورة كما هو الحال في الكناية والمجاز المرسل»[4]. وعلى هذا الأساس ستكون دراستنا للصورة الشعرية عند ابن سهل، فهي لن تخرج عن المفهوم التقليدي البلاغي الذي يحصرها في التشبيه والتمثيل والاستعارة.

## 2-الصورة التشبيهية:

حظيت الصورة التشبيهية في تراثنا بإعجاب وشغف الشعراء والنقاد، فالتشبيه كما يقول المبرد: «جار كثير في الكلام أعني كلام العرب حتى لو قال قائل :هو أكثر كلامهم لم يبعد»[5]، فهو في نظرهم «دليل الموهبة، ومظهر البراعة ووسيلة الفحولة والتفوق في ميدان الشعر»[6]، وأساس المفاضلة بين الشعراء كما ذكر القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة، إذ يقول: «كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب

---

(1)- م ن، ص218.
(2)- محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط2، 1985، ص367.
(3)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص219.
(4)- فرانسوامورو، البلاغة، ص11-12، نقلا عن رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص151.
(5)- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح عبد الحميد هنداوي، من إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد ، المملكة العربية السعودية، دط، دت، مج2، ص396.
(6)- حسن الطبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ط1 ،2005، ص34.

وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة. ولا تحفل بالإبداع والاستعارة»[1]، فالتشبيه الجيد دون غيره من الصور أو الألوان البلاغية هو في حد ذاته شعر جيد، وعلى حد تعبير بعضهم أن «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على العقلية على ما يخفي على غيره»[2]. وهو بذلك يكون «برهانا على مقدرة الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية»[3].

وللتشبيه روعة وجمال وموقع حسن في البلاغة. «وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدانة البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها توكيدًا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فهو فن واسع النطاق، فسيح الخطوة، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف، متوعر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى غزير الجدوى»[4]. وتتمثل بلاغته في «البيان والإيضاح وتقريب الشيء إلى الأفهام، وأكثر ما يستعمل في العلوم والفنون . أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية التي يوضع فيها متفاوتة، فأقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعا لأن بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عينه المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معا يحولان دون هذا الإدعاء»[5]. ومن أجل ذلك كله يقال: «إن التشبيه بين ألوان البلاغة ممعن في الترف، كثير الأناقة، شديد الحساسية، رقيق المزاج، وأي تهاون فيه يعيبه ويخرجه من الحسن إلى القبح»[6]. وقد عرفه جابر عصفور بأنه: «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين،

---

(1)- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الهاني الحلبي وشركاه، دط، دت، ص33-34.

(2)- المرزباني، الموشح، ص343 نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية، ص177.

(3)- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص151.

(4)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، دار ابن خلدون، الإسكندرية، دط، دت، ص200.

(5)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، تح وشرح محمد التونجي، ص314-315.

(6)- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1985، ص129.

دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة»[1]، والتشبيه «أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى– وهو في اللغة التمثيل– وعند علماء البيان: مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة– كقولك: «العلم كالنور في الهداية»، فالعلم مشبه والنور مشبه به، والهداية وجه الشبه، والكاف أداة التشبيه، فحينئذ أركان التشبيه أربعة، مشبه ومشبه به، ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه ملفوظة أو ملحوظة»[2].

وبما أن «التشبيه يمتلك مزايا مهمة تمكن الشاعر من تحقيق غايته لما يتصف به من وضوح الأسلوب والتعبير عما يدور من انفعالات داخل نفسية الشاعر وما يجول في أعماقه من معاناة وألم وعواطف جياشة فيعبر عن رؤيته إلى الأشياء بأدق الأوصاف وأحلاها»[3]، فقد كان أوسع ضروب البيان استعمالا في شعر ابن سهل وهو به مفتون إلى حد الغلو.

إن المتتبع لديوانه يجد أن التشبيه المرسل، وهو (الذي تذكر فيه الأداة) [4] كان الغالب على أساليب التشبيه الموظفة لديه، والأدوات التي استعملها شاعرنا هي: (الكاف، كأن، مثل (مثلي)، حكى، كمثل، أشبهت)؛ وهي حروف وأسماء وأفعال. أما الكاف فهي «الأصل لبساطتها، وتفيد المشابهة في جميع استعمالاتها. والأصل فيها أن يليها المشبه به...» [5]، ومن ذلك قوله مادحا الرئيس أبا عثمان بن الحكم[6]:

أَتَيْتَ فِي الدَّرْعِ فَوْقَ الطَّرْفِ مُرْتَدِيًا  مَـاضٍ كَحَامِلِــهِ لَوْ أعطِيَ الفَهمَـا

---

(1)- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص172.
(2)- الهاشمي، جواهر البلاغة، ص172.
(3)- عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص242.
(4)- ع العزيز عتيق، علم البيان، ص80.
(5)- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان- دراسة تحليلية لمسائل البيان- مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط04، 2015، ص100.
(6)- الديوان، ص344.

كالبحرِ في النَّهْرِ فَوْقَ السَّيْلِ مُتَّشِحًا بِجَدَوْلٍ قَدْ شَفَى فِي الشرْكِ كُلَّ ظَما

فالشاعر يصف حال ممدوحه مشبها إياه بالبحر، وقد انسابت منه السيول، مستخدما أداة التشبيه (الكاف) في ذلك.

ويقول متغزلا [1]:

تَرَى العَوَاذِل حوْلِي كَالفَرَاشِ وَقدْ حَامُوا فَأَحرقتُهمْ بِالشَّوقِ فِي فرشِي

يصور لنا الشاعر العواذل من حوله في صورة معنوية رقيقة رقة مشاعره وعواطفه التي تتضح بالحب والغرام والعشق والهيام بالفراش الذي يحوم ويدور حول ضوء النار فتحرقه، لذا اختار أن يحرقهم بالشوق، فكلاهما يحوم حول مهلكه فيحترق ذاك بنار حقيقية، وذاك بنيران شوقه، وهي نيران مجردة معنوية. وقد جاء ترتيب أركان التشبيه في هذا البيت ترتيبا أصليا. إذ أن الشكل الثابت للتشبيه هو: (المشبه + الأداة + المشبه به + وجه الشبه)، أي أنه حافظ على رتب أركانه، وهذا النوع من التشبيه يقوم على تعويض مشهد بآخر تعويضا لا يؤثر فيه، لا عدد العناصر التي يقوم عليها. ولا ترتيبها، فهو يستوفي كل العناصر وينتظمها على ترتيب أصلي. فلا نجد في هذه الصورة عنصرًا متفوقا على آخر، أو مؤديا دورًا خاصا غير الذي ينتظر منه عادة، بل القيمة كلها للصور التشبيهية بكافة عناصرها»[2]. وهذا الميل إلى الترتيب سمة غالبة على صوره التشبيهية مما يعطي انطباعا بأنه ينشد الصورة كما هي كاملة لا نقصان فيها.

ونراه يحشد الكثير من المعاني بعبارات مختصرة مستعينا بأداة التشبيه الكاف في قوله[3]:

وجْه يُضِيءُ ويُمْني سَيْبُها غَنِقُ كَالبدْرِ وَافَقَ فَيْضَ النَّيلِ مَطْلَعِهُ

---

[1]- م س، ص121.
[2]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص144.
[3]- الديوان، ص228.

كالغيث لكنـــه ري بلا شـرق والغيث قد يشرق الوارد مشرعـه

كالظلّ لكن يردّى النور لابـسه والظل لا يقبل الأنوار موقعـــه

إذ شبه الشاعر أحد الكبراء بالبدر والغيث والظل على التوالي مستعملا الكاف « لما تتميّز به من البساطة والعفوية، وهي أكثر ملاءمة للتشبيهات القصيرة فضلا عن كونها تعبر عن المعاني بأقصر الطرق وأسرعها وتنأى عن الإسهاب والاستطراد، فهي تعين الشاعر على جمع وحشد أكبر عدد ممكن من المعاني بعبارات فنية مختصرة ومسبوكة»[1]، كما أن الجناس بين (شرق، يشرق) و (النور، الأنوار) جعلت الأبيات والعبارات أكثر رشاقة ونعومة.

ومن المعاني التقليدية التي شاعت في شعر المديح: الغيث وما يرافقه من خير وطهر بحلوله، كما في قوله[2]:

لو ينادي أين الجود بحق قال كل: إلى الوزير يشار

كل من يريد معرفة المعنى الحقيقي للجود، ويبحث عن العطايا، فعليه بالوزير، فنوائله عظيمة، ولا مثيل لها، لذا إذا سئل عن الجود ونودي عليه لأجمع الكل على مكانه عند الوزير .

واستعملها أيضا في قوله[3]:

أين عيشي بك في ظل المنى في فنون دائمات وفتون

إن ثمة شعورا قويا يخالج الشاعر، فالسؤال يلح عليه وبقوة، وهذا ما أبرزه وأظهره الشاعر من خلال تصديره لأداة الاستفهام (أين) ، التي توحي بغياب العيش في ظل المنى ، وافتقاده لخليله.

---

* ينظر : أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص101، وبسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص392.

(1)– الديوان، ص398.

* * ينظر أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 101، وبسيوني ع الفتاح فيود، علم المعاني، ص391.

(2)– الديوان، ص130.

(3)– م ن، ص400.

وَجَدْتُكَ فِي ذَوِي المُلكِ اعْتدَالا وخِصْبًا كَالربيعِ مِنَ الفُصُولِ

صور الشاعر ممدوحه في صورة بالغة الروعة، وذلك بعقد الصلة والتماثل بينه وبين الربيع، إذ اختار أروع الصفات فيه: الاعتدال والخصوبة والجمال، وقد ساهمت الكاف في إظهار براعة الشاعر والمعنى بدقة متناهية.

كما نجده يشبه ممدوحه بالرعد ليدل على قوته، كما في قوله[1]:

لو شَاءَ نَالَ ولَمْ يحْضر أمَانِيَه كَالرَّعْد يُرْهِبُ مِنْ بُعْدٍ إذَا اضْطَرمَا

فهو يخيف أعداءه وينال منهم وإن لم يحضر، كما يرهبهم صوت الرعد، وإن كان بعيدًا.

وقد يمزج بين القوة وشدة البأس وجمال ممدوحه في قوله[2]:

يَلْقَاكَ بيْنَ وزَارَتَيْه وَبشْـــرِهِ كَالسَّيْفِ رَاعَ بِمضْربيْنِ وَرَوْنَـــقِ

ويردد المعاني المألوفة في تغنيه بجمال المرأة. تلك الظاهرة التي برزت في موشحاته بعد أن كادت تختفي من شعره، إذ يقول[3]:

النُّصْـــح للاَحِي مبـــَاح أَمـــــا قبُولـــــه فـــَــــلاَ

علقتهَا وَجـــه الصَّبـــَاح رِيـق طَلاَ عينـِي طَـــــــلاَ

كَالظَّبي ثَغـــرهُ أَقَـــاح ممـــَا ارتعـــَاه بِالفـــَــــــلاَ

يَا ظَبي خُذ قلبِي وَطـــــن فَأنْت فِي الأُنسِ غَرِيـــــــب

وَارتَع فـَدَمعِي سلســـــل وَمُهجتِي مرْعَى خَصِيـــــــب

(1)- الديوان، ص346.
(2)- م ن، ص257.
(3)- م ن، ص451.

يشبه الشاعر المرأة بالظبي فثغرها أقاح، وريقها خمر، وغير ذلك من الصفات ويجعل من قلبه مرتعا، ومن مهجته مرعى خصيب. ويقول أيضا متغزلا[1]:

قُلْ لِمُوسَى صَدعت قَـلـــــــ بـِي كَاليـــمِ فَانْفلَــق.

وهي صورة منتزعة من قصة سيدنا موسى –عليه السلام– وانفلاق اليم، حيث شبه فيها قلبه المضطرب والمنكسر بسبب محبوبه بانشقاق البحر على يدي النبي موسى – عليه السلام–.ولعل في صورة المشبه به وقوتها ما يشير إلى تلك الطاقة الشعورية الهائلة، وشدة ما أصابه نتيجة تعلقه بموسى، ولكن بدون أداة التشبيه ما كان ليحدث ذلك التلاحم بين المشبه والمشبه به، يقول كلود فاليري: «أدوات التشبيه في معظمها أدوات وعي وتعقل أدوات وضوح وتقرير وتقرب الأشياء بعضها إلى بعض الآخر...» [2]. ومنه قوله[3]:

كَالظِّـــل إلاَّ نُورُهُ وَثُبُوتُـــه كَالشَّمس إلَّا فِي لَظَاهَا المُحْرقِ

وقوله أيضا[4]:

لَوْ أنَّ لِلْبَدْرِ إشِراقًا كَغُرَّتهِ كَانَ الْكسُوف عَلَيْهِ غَيْرَ مُتَّهمِ.

يثني الشاعر في هذه الأبيات على ممدوحيه، ويغالي في خلع صفات الأبهة عليهم، إذ يشبههم مرة بالظل، ومرة أخرى بالشمس، وتارة أخرى بالبدر مستخدما في جميع تشبيهاته أداة التشبيه الكاف، وهو في إطلاقه هذه الأوصاف عليهم إنما يعمد إلى تحريك الأريحية في نفوسهم.

---

[1]- م س، ص264.
[2]- كلود فاليري، مقالة حول القول في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز، بقلم إيليا الحاوي، مجلة الآداب، لبنان، السنة 10، العدد 12، 1962، ص19.
[3]- الديوان، ص257.
[4]- م ن، ص362.

يقول الشاعر[1]:

حَتَّى إذَا دَخَلَت فِي كُمـــهِ يـــده كَالشَّمسِ غَابَت عَن الأَنْظَارِ فِي الْحجبِ

مثل الشاعر يد المحبوب وهي داخلة في كمه بغروب الشمس في الحجب، وهي من التشبيهات البديعية التي كانت بؤرتها الكاف. أما كأن فقد جاءت في المرتبة الثانية بعد الكاف من حيث تواترها عند ابن سهل، وهي لم تخرج تقريبا في توظيفها عما جرت عليه العادة، وهذه الأداة (حرف مركب من (الكاف وإن)، تفيد المشابهة غالبا...) [2]، ومن نماذج استعمالها قوله[3]:

كَأَنَّمَا يَرْتَدِي أثْوَابَ هَيْبَتِهِ كِسْرَى وَيَأْخُذُ عَنْهُ الرأي لُقْمَان

شبه الشاعر ممدوحه بكسرى في بسالته وشجاعته، وبلقمان في حكمته معتمدا على كأن التي دلت على شدة القرب بين طرفي التشبيه (المشبه، والمشبه به).

ويقول مادحا أبا عمرو بن الجد[4]:

إيهٍ أبَا عَمرو فَوَصفُك قَدْ غَدَا عِزًّا تَسَمّى كافِيًا لكَ مَحْسبـا

وكأنَّ بَابـــكَ كَعبةٌ يمحُو بِهَـا زلاَّته مَنْ قدْ أتَـاهَا مُذْنبـــا

شبه الممدوح وشمائله بالكعبة التي تمحو زلات الزائر المذنب.

ويقول الشاعر مصورًا جمال الممدوح مشبها إياه بالسيف[5]:

تَرَى السَّيْفَ يَدْمي والقَنَاةَ كأنَّما تَرَى مِعْطفاً لَدْنًا وَخَدًّا مُوَردًّا

---

[1]- م س، ص69.
[2]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص79.
[3]- الديوان، ص374.
[4]- م ن، ص52-53.
[5]- م ن، ص102.

لو كان التشبيه بالكاف لما كان أبلغ من هذا، لأن كأن (لها من القوة ما يكفيها لتجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف) [1]، فهي «تعطي الشاعر قدرة في استيعاب تفاصيل صوره الشعرية وتعينه على الشرح والإطالة، بحيث تترجم انفعالاته ورؤاه بدقة ووضوح»[2]. ومنه قوله[3]:

تَلْقَى الجمَاهِرَ حولَهُ فَكأنَّهُمْ مِنْ كَثْرَةٍ وتَضَاؤُلٍ رِجْلُ الدَّبَا

ساهمت الأداة كأن بالربط بين الطرفين وتقريبهما من بعضهما حتى خُيّل إلينا أن المشبه هو عَيْنُهُ المشبه به، وفي ذلك يقول ع القاهر في دلائل الإعجاز وفي فصل عنوانه: «لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثيرًا» لا يكون لصاحبتها. فإن قلت: فإذا أفادت هذه مالا تفيد تلك، فليستا عبارتين عن معنى واحد بل هما عبارتان عن معنيين اثنين: قيل لك: إن قولنا «المعنى في مثل هذا، يراد به الغرض، والذي أراد المتكلم أن يثبته أو ينفيه، نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد» فتقول: «زيد كالأسد». ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول: «كأن زيدًا الأسد» فتفيد، تشبيهه أيضا بالأسد. إلا أنك تزيد في معنى تشبيه به زيادة لم تكن في الأول، وهي أن تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه، وأنه لا يروعه شيء، بحيث لا يتميز عن الأسد، ولا يقصر عنه، حتى يتوهم أنه أسد في صورة آدمي»[4].

ومن التشبيهات الجميلة التي نستأنس بها، والتي تدل على سمو خيال ورهافة حس قوله[5]:

يَحلُو عَلَى تِرْدَادِهِ فكأنَّهُ سَجعُ الحَمَامِ إذا تَرَددَّ أطرَبَا

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص147.
[2]-عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح، ص245.
[3]- الديوان، ص53.
[4]- عبد القاهر الجرجاني –دلائل الإعجاز- علق عليه محمود محمد شكري، ص258.
[5]- الديوان، ص50.

ومن ذلك قوله مخاطبا ممدوحه[1]:

كَأَنَّك فِي نَفْس المكَارِمِ وَالعُلاَ طِبَاع وخَلْق والأنَامُ تَخلُّــقُ

ويقول[2]:

فَتًى لَمْ تَتمْ إلا بِنائِلِهِ الْمُــنَى كَأنَّ أكُفَّ المَانِـحينَ بَوَاخِـلُ

براعة في التصوير، ودقة في المعنى تلك ما أفضت إليه الصورة التي رسمها الشاعر لممدوحه، فقد عقد مقارنة بين عطاء ممدوحه وغيره، فخلص إلى نتيجة مفادها أن نوائله تفوقهم، فهناك بون شاسع، وبذلك هم بخلاء، وإن كانوا كرماء. وما نلاحظه على هذا التشبيه أنه كان «أبهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم وأهز للعطف وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح، وأيسر على الألسن وأذكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر»[3].

ويرسم ابن سهل صورة أخرى يعقد فيها مشابهة طريفة بين الأعلام السود والخيلان[4]:

أعْلامُهُ السودُ إعلامٌ بِسؤددِهِ كأنَّها فوْقَ خدّ الملك خِيلانُ.

هذا البيت يعكس ذوق العصر، إذ يحمل في طياته صورة تعتمد على الإغراب والطرافة، فقد تخيل ابن سهل الأعلام السود أشبه بالخيلان التي تزين خد الملك. ومما زاد البيت فتنة ذاك التلاعب اللفظي بين (أعلام، إعلام) و (السود، السؤدد).

ويقول مخاطبا محبوبه موسى[5]:

---

(1)- م س، ص248.
(2)-م ن ، ص268.
(3)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص115.
(4)- الديوان، ص352.
(5)- م ن، ص234.

كَأنَّ خَيَالِي لَيس يقبل غيْرَه ولَا منْطقِي يدرِي خِلاَفَ اسمِهِ حَرْفا

يصرح الشاعر في هذا التشبيه بشدة وجده وشغفه بمحبوبه الذي تربعت صورته على فكره وخياله، وملكت كيانه ووجدانه، فأضحى لا يبغي غيره بديلا، ولا يستطيع خوض أية تجربة، من غير أن يذكر اسمه – فموسى حقيقته وخياله–.

وقال أيضا واصفا طبيعة هذا الحب الذي هيمن على كامل وجدانه وبقوة[1]:

بِغَيْرِ شذَاه من جنُونِي لمْ أَفِق كَأنَّ شذَاه لِلْمجَانِين مَنْزل

إذ كان ضربا من الجنون، وفي هذا التشبيه هناك استحضار لجميع عناصره، فقد مثل حبه لموسى بالجنون لاشتراكهما في فقد الوعي وشرود الذهن، مستعينا بكأن في رسم هذه الصورة المفعمة بالمشاعر الصادقة.

وله حديث في الخمر ولونها يبرز فيه انجذابه للأحمر منها، والذي إذا ما وضع في الكأس كأنما منها حريق، وتخيله تارة ليد الشارب وقد خضبت منها، وتارة أخرى يراها كالعقيق المذاب، وهي عنده خير ترياق لأحداث الليالي، كما أنها كالرحيق أو الإكسير الذي يرد إلى الشيخ ارتياح الشباب[2]:

عنْدِي لِأحْدَاث اللَّيَالِي رَحِيق تردُ فِي الشَّيْخ ارْتيَاح الشَّبَاب
كَأَنَّمَا فِي الكَأس مِنهَا حَرِيق وفِي يَد الشَّارِب منْها خضَاب
وَحقهـا مَا هِي إلاَّ عقِيـــق أَجريت أنفَاسِي فِيه فـَــذَاب

ويمزج بين وصف الخمر ووصف الساقي متغزّلاً به فيقول[3]:

إذَا أَعـَــــــــــدوا الْأَرق ففِي الطـَلاَ سِرّ جَلِيـــــل

---

[1]- م س، ص نفسها.
[2]- م ن، ص463.
[3]- م ن، ص443.

نَار تُزِيـــل الْحَـــــــــرْق كأنَّـــهَا نَار الْخلِيـــــــل

شَمْس تَبث الشَّفـــــــــق فِي وَجنةِ السَّاقِي الْجَمِيـل

يعقد الشاعر مماثلة بين الخمر ونار الخليل، فيصور مشهدًا لمجلس خمرة يعج بالسقاة والشاربين، والشاعر والكأس، تلك الكأس الذي كلف بها وعشقها.

فهي التي إذا ما نزلت في فمه أطفأت لهيب حروقه وأبردتها، وأجلت دجى همومه، ويقابلها بصورة النار التي نزلت على سيدنا إبراهيم الخليل، فكانت عليه بردًا وسلاما.

وفي لغة غزلية خمرية مستخدما (كأن والكاف) يرسم لنا لوحة فنية جميلة لغروب الشمس الذي سيطر على فكره، إذ يراه إيذانًا بحلول الليل وما يحمله من هموم، فيقول[1]:

أُنْظُر إلَى لَونِ الأَصِيـــلِ كأنَّه لاَشَكَّ لونُ مُودِّعٍ لفـِــــراقِ

والشَّمسُ من شَفَقِ المَغِيبِ كأنَّهَا قد خَمَّشَتْ خَدًّا من الإشفـَاقِ

لاَقَتْ بِحُمْرَتِها الخليـــجَ فألَّـفا خَجَلَ الصِّبا ومدَامعَ العُشَّـاقِ

سَقَطَتْ أَوَانَ غُرُوبِهـا محمـــرَّةً كالكأسِ خَرَّتْ من أَنَاملِ ساقِ

شبه لون الأصيل بلون المودع لفراق، والشفق الأحمر عند المغيب بخد خمش من الإشفاق، وفي نشوة خمرية يتخيل أن كل من حوله قد أخذ حقه من السكر بما فيها الطبيعة، «فالشمس بلقائها للخليج قدمت لنا صورة غزلية، وفي غروبها وكأنها كأس خمر سقطت من يد ساقيها تحمل صورة حية للحياة اللاهية التي اعتادها الشاعر، فكان لابد أن يقدم لنا هذه الرغبة التي تراوده حتى يحدث الانسجام والتلاؤم بين ما في نفسه والحياة من حوله. لقد استطاع أن يلبسها من ثوبه ويخرجها ناطقة بحبه وفنه»[2].

ويصف الطبيعة في الربيع قائلا[3]:

---

[1]- الديوان، ص263.
[2]- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلس، ص200.
[3]- الديوان، ص406.

طَابَ الرَّبِيع كأنَّما عجْن الصبَا كَافُور مسكتهُ بِعَنبِر طِينِـه

وَتَفَضضَت أَزهـــَارهُ وَتذهـَـب فكأنَّما الطَّاُووس فِي تَلْوِينِه

شبه الشاعر الربيع بعجن الصبا، والأزهار التي تزينه بحلتها المزركشة بلون الذهب والفضة. بلون الطاووس، وبذلك يصبح الربيع رمزًا للحياة، ومصدر كل الجمال، فلولاه ما اكتست الأزهار بذاك اللون، وفقدت الطبيعة رونقها وجمالها.

وفي صراع للنهر مع مظاهر الطبيعة الأخرى كالشمس والريح يقول ابن سهل[1]:

نَهرٌ كأنَّ الشَّمسَ تمْلأ قَلبـَهُ فَيُجِنُّ داءً للغـَـرامِ دَخِيـــــلا

الرِّيحُ تُبدِي الثوبَ مِنهُ معكَّرًا والشَّمسُ تُلقِي صارمًا مصـقُولا

وكأنـَّهُ ذُو فجعـــةٍ لفِراقـِـها قدْ ضمَّ من خوفِ الْودَاع غَلِيلا

يجن النهر للغرام إذا ما ملأت الشمس قلبه، وتراه يتموج عند هبوب الرياح، ويفجع لفراق الشمس ووداعها وقت محاولتها لجعله كالسيف المصقول، «وفي خضم هذا الهدم والبناء والتقابل والتعاكس لطبيعة التصوير اكتسبت الصورة الفنية جمالا وبراعة»[2].

ومن أدوات التشبيه المستعملة عند الشاعر (مثل)، والتي احتلت المرتبة الثالثة في تسلسل التواتر. يقول ابن سهل راثيا أبا العباس الذي حكم سبتة سنة 630هـ[3]:

هَلْ نَافِع قَوْلِي: أبَا العَبـاس لاَ تبْعد وَبُعدكَ ليْسَ فِيهِ مزَار.

سقَاكَ مثْل مدَامعِي فِي فيْضِها أوْ مثلَ جُودكَ وَابِل مِـدْرَار.

---

[1]- م س، ص296.
[2]- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلس، ص190.
[3]- الديوان، ص134-135.

استعمل الشاعر أداة التشبيه مرتين على مساحة البيت، ولو أنه غير صياغة البيت لكانت صورته أبلغ، «فالدلالة التي أفادتها – مثل– في الشطر الثاني هي أقوى من الأولى، لأن الجود مما هو معلوم وثابت للفقيد، أما الدمع الفائض فهو صفة ملازمة للحزن واللوعة، ولو أنّه عكس الصورة، وقال:

فسقـاك مثل جودك وابل مدرار  أو مثل مدامعي في فيضها أنهـار»[1].

أنهـار»[1].

وقال مادحا[2]:

أعْطَافُهُمْ مِثْلَ مَاهَزُّوهُ مَائِلَـةٌ  وُجُـوهُهُم مِثْل ماسَلُّوهُ غُـــرَّانُ

ويثني على قوم الممدوح، ويشبه اجتماع المآثر فيهم باجتماع الأشهر التي تفضي في النهاية إلى العام، في قوله[3]:

جُمِعَتْ مَأثِرُ مَنْ سِوَاهُمْ فِيهِم  جَمْعًا كَمِثْلِ العَامِ ضَمَّ الأشْهرا

وفي موضع آخر يبرز كرم الممدوح صفات أجداده، فهو سيترك من بعده المجد كما فعلوا هم[4]:

سَتُورِث هَذَا المجْد فرْعَك مِثْلَمَا  قَد أوْرَثَكَ المَجْدَ الجُدُود الأَكارِمُ

اعتمد الشاعر على "مثل" لعقد التشبيه بين الممدوح وأجْدَاده، وتبيان منزلتهم وعلو شأنهم. أما استعمالها في الغزل مقارنة بغيرها (الكاف وكأن) فقد كان قليلا، نذكر منه هذه الصورة الجميلة والمبتكرة[1].

---

[1]- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل، ص132-133.
[2]- الديوان، ص372.
[3]- م ن، ص142.
[4]- م ن، ص328.

مَا بِاختيـَـاريَ ذقتُ الحبَّ ثانيــةً وإنَّمـا جرَتِ الأقْــدَارُ فاتَّفَقــا

وكنتُ فِي كلَفِي الدّاعِي إلَى تَلفِي مثلَ الفَراش أحبَّ النَّارَ فاحْتَرقَا

فقد مثل نفسه في حبها الجارف الذي لا حدود له، بحيث لا يأبه للعواقب مهما كانت النتيجة بالفراش الذي يحب النار فتحرقه، فالعامل المشترك بينهما هو ذاك الحب الجامح والرغبة في المحبوب الذي فيه احتراق فتلف فهلاك. وقد أفادت الأداة "مثل" شيئا من ذلك.

أما مجيئها مضافة إلى غيرها (كمثل)، والتي تكثر في الشعر العربي، فقد وردت في معرض حديثه عن أحد الوزراء مادحا ومهنئا إياه ببناء داره[2]:

شيَّدْتَ عَهـْـدكَ فَالتَّقوى دَعَائمُهُ وَاشْتُقُ مِنْهُ بِنَاءٌ ظَلْتَ تَصْنَعهُ

فَالعَهدُ أكْـــرمُ مَنـْوِيٌ وأوْثــقُهُ وَالدارُ أسْعَدُ مبْنِي وأرْفَعــــهُ

أنْتَ الَّذِي أسَّست بِالصّدْقِ بَيْعتُهُ كَمِثْلِ مَا أسَّسَتْ باليُمْنِ أرْبعُهُ

ولقد رأى بعض الدارسين «بأن الجمع بين الكاف ومثل في قولهم كمثل إنما هو من تأثير لهجات الخطاب تأثيرًا مباشرًا»[3].

أما الأداة حكى (بصيغتَيْ الماضي والمضارع)، والتي يكثر استعمالها في الموشحات الأندلسية، فقد أتت في المرتبة الرابعة، وبكثرة في غرض الغزل عند الشاعر، كقوله[4]:

فَمُوسَى لَحظَة يحيِ الرّفــات حَكـــى عِيسَى بِإحيَاء الرَّمِيـــم

بِطـــور خدُوده آنَســت نـــارًا فإنْ بهَا هـدَى قَلـبِي الكَلِيـــم

---

(1)- م ن، ص253.
(2)- الديوان، ص230.
(3)- مجلة فصول، مجلد7، العدد1، 2أكتوبر1986، ومارس1987، ص99.
(4)- م ن، ص364.

وَظَهر قدْ حَكَى فِي الشَّكل دَالًا عَلَى أَلــف الْقَـــوَام الْمُستقِيــم
وَيــَاالله مــَــا أَحْــلَى وفــَاه شفيت بِهِ مِن الـــــدَّاء المُقِيــم
وَكَاس الرُّوح تَجَلى فِي ريـَاض حَكَت فِي الوَصِف جنَات النَّعِيم

ويشكل التشبيه التمثيلي ملمحا بارزًا عند الشاعر، إذ وظفه بشكل كثيف، وبالأخص في غرض المدح، وهو (ما تم عن طريق تركيب صورته، سواء أكانت العناصر التي تتألف منها صورته أو تركيبه (حسية أو معنوية) [1]. والتشبيه التمثيلي أبلغ من غيره، «وأعمق في التصوير والتعبير، وأكثر تأثيرًا في المتلقي، وما ذلك إلا لأنه يستمد صورة من الوصف المركب المنتزع من متعدد»[2].

قال الشاعر مادحًا صاحب سبتة[3] :

اسْتَخلص ابِنُ خَلاَصٍ الهِمَمَ الَّتِي فُتن النُّجُوم بِأَسْعدٍ وتَأَلُّـــــق
لاَ مِثْلُ جُودٍ يَضْمَحِـــــلُّ كأنَّـهُ بُشرى هِلاَلِ الفطرِ غَيْرَ محقَّقِ
كالطَّوْدِ لكن فِيهِ هِزَّةُ عَاطـــــفٍ كالليثِ لكنْ فِيهِ شيمــةُ مُشفـقِ
كالظــلِّ إلاَّ نـــــــورهُ وثُبوتُـــهُ كالشَّمسِ إلاّ فِي لظاها الْمُحرقِ

اختار الشاعر أجمل الصفات الموجودة في الطبيعة وعناصرها من جمال وتألق وقوة وشجاعة ليسقطها على ممدوحه فأخرجه في أبهى حلة، وأحلى هيئة، ومع أن هذا الحشد للعديد من الصور فيه غلو ومبالغة إلا أنّه في الوقت نفسه يبرز مكانة الممدوح السياسية والاجتماعية. وقد زاد تكرار الكاف عدة مرات الصورة إيضاحا وتجلية، ضف إلى ما أحدثته مع أدوات الاستثناء والاستدراك من نغم موسيقي داخلي تطرب له الأذن، ويقبل عليها المتلقي.

ويجمع بين صفات المحبوب والحيوان والنبات ثم الخمر، فيشبهه مثلا بالظبـــــي في

(1)- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص86.
(2)- لاشين عبد الفتاح، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1988، ص54.
(3)- الديوان، ص257.

جمال عينيه ونفاره، والغُصْن في رشاقة قوامه وحركاته قائلا متغزّلا بموساه[1]:

مَن لِي بأن يدْنُو بَعيدُ مـَزارِهِ ظَبيٌ طُلُوعُ الفَجرِ مـن أزرَارِهِ
كالغُصنِ فِي حركَاته وقَوَامـه كالظَّبيِ فِي لحظَاتِه ونِفـَـاره
فعَلِقتُه وَسنانَ يَلعَبُ بالنـُّـهى كتلاَعُبِ السَّاقي بكأسِ عُقَاره

في مشهد خيالي نابض بالحركة والحياة اجتمعت الطبيعة والخمرة لترسم لنا صورة حسية معنوية للمحبوب الذي لا يرى المحب غيره، ولا يجد ذاته إلا من خلال حبه، ونتيجة لذاك التوافق الصوتي والتشكيل المتكامل المنسجم تصلنا حركات موسيقية جذابة تقع في النفس وتستقر بها فتطلب المزيد، إذ تُستشعر حركات الشاعر وتُسمع دقات قلبه، فيحدث إذ ذاك التواصل بينه وبين المستقبل.

وفي صورة أخرى يشبه محبوبه بالماء في السحب، وبالدر في الأصداف، وبالشادن في القفر، إذ يقول[2]:

أبْطلَ مُوسَى السّحرَ فيمَا مضـــى وجَاء مُوسَى اليَومَ بِالسّحـر
كَالمَاءِ فِي السّحبِ وكالدُّرّ فِي الـ أَصدافِ والشادنِ فِي القَفـر
كـأنـَّـمَا الخَـــالُ علَى خـَـــدّه سَوادُ قَلبي في لَظى الجَمْر

وهي صورة مستقاة من التراث (قصة سيدنا موسى عليه السلام مع السحرة، وإبطاله لسحرهم)، لا يحتاج فيها المتلقي إلى إعمال الفكر، فبإمكانه إدراك العلاقة التي تربط طرفي التشبيه بكل يسر وسهولة.

أما التشبيه البليغ وظف منه النزر القليل، الذي كشف لنا عن مقدرة الشاعر، وحسن ديباجته، فقد بلغ درجة من القبول لحسنه، والتشبيه البليغ هو أرقى وأعلى أنواع التشبيه، إذ يوهم ذكر الطرفين فقط باتحادهما، وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به، وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه»[3]. ولإدراكه يحتاج إلى إعمال الفكر، فهو أشبه

[1]- م ن، ص202.
[2]- الديوان، ص181-182.
[3]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح محمد التونجي، ص296.

« بالجوهر في الصدف لا يبرز إلا أن تشقّه عنه، وبالحبيب المتحجّب لا يريك وجهه حتى تستأذن»[1].

ويبدو هذا النوع من التشبيه واضحا جليا من خلال استحضاره فكرة الحلول عند الصوفية، لإبراز مكانة المحبوب المعنوية في قوله[2]:

لَيْسَ فِي الأَمْر حكم بعدَمَـــا حَال فِي النَّفْسِ مَحلَّ النَّفْـس

فقد فسح حذف الأداة ووجه الشبه المجال لحلول المشبه في المشبه به واندماجهما مع بعضهما ليصيرا واحدًا، وباستقرار المحبوب في نفس الشاعر وسكونها أصبحا واحدًا، وبذلك يرتقي الشاعر بعاطفته إلى أسمى مراتبها ألا وهي الحلولية.

وقد يتحول هذا الحب العذري إلى فناء في المحبوب يصل إلى حد العبودية، فيقرّ بحقيقته التي أشاعها الوشاة قائلا[3]:

أشَاعُـــوا أنّنِي عبْـد لِمُوسَى نَعَم صدقُوا عَلي بِمَا أشَاعُوا

لقد تفنن الشاعر في رسم هذه الصورة، فرغم إقراره بعبوديته لموسى، إلا أن الرؤيا لا تزال معتمة لدى القارئ. فقد سبقت الإشاعة تصديق الخبر، ضف إلى جهله طبيعة تلك العبودية، وهو بذلك يعطي للمتلقي الفرصة في رسم وتشكيل أبعادها، فله الحرية المطلقة لتخيل الصورة كما يراها هو – إذ أن القيود الفنية فيها شبه معدومة–، لذلك يرى بعضهم أن هذا النوع من التشبيه هو «الأقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخرى»[4].

---

[1]- م س، ص نفسها.
[2]- الديوان، ص475.
[3]- م ن، ص217.
[4]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص319.

ويجنح في تشبيهه إلى المبالغة والغلو كما في قوله مادحا ابن خلاص[1]:

انْهَضْ فأمـــركَ بالهُدى مقصُـودُ واسْعَدْ فأنْتَ علَى الأنَـام سعِيـدُ
ماضي الزّمَان عليكَ يحسدُ حالَــهُ لَا زالَ غَيْظَ الحَاسـدِ والمحسُـودُ
ويفــُوقُ أمرا أنْتَ فِيــهِ غيـــرَهُ حَتى اللَّيــَالِي سيّـدٌ ومَسـُودُ

فيعطيه من الصفات المعنوية ما يجعل زمــانه غير كل الأزمنة والعصور؛ إذ يحسد بعضها بعضا حتى غدا فيها السيد والمسود.

أما التشبيه المؤكد والذي (حذفت منه الأداة، وتأكيده حاصل من ادعاء أن المشبه عين المشبه به) [2]، فهو أبلغ وأوجز من التشبيه المرسل، وذلك «لجعل المشبه مشبها به من غير واسطة أداة فيكون هو إياه، فإنك إن قلت: زيد أسد كنت قد جعلته أسدًا من غير إظهار أداة التشبيه، وأما كونه أوجز فلحذف أداة التشبيه منه»[3]. قال الشاعر متغزلا[4]:

أذُوقُ الهوى مُرَّ المَطاعِمِ عَلقمًـا وأذكُرُ من فِيه اللَّمَى فيَطِيبُ

فإذا قدرنا الأداة هنا قلنا: الهوى كالعلقم في مطعمه ومذاقه المر، أي شبه الهوى بالعلقم في مذاقه المر المطعم، لكن كل تلك المرارة تزول وتطيب بذكر من فيه اللمى.

وفي موضع آخر يقول مادحا ابن الجد ذاكرا خصاله، ومشيرا إلى سياسته الداخلية، وجهوده الجبارة من أجل إرساء دعائم الدولة، والعمل على استقرارها، وتحقيق الأمن والسلام، إذ أضحى الليل صبحا نيرًا. واعشوشب الصلد فصار روضا أخضرَ[5]:

حَلّيْتَ حِمصًا بالبقِيعِ مدائحًـــا وحَمَيتَ مِنْها بالعرِيـــــنِ مؤشَّبـا
حَسُنَتْ فَعادَ اللَّيْلُ صبحًا نيّــرًا فِيها وَصَار الصَّلْدُ روضًا مُعشبا

---

[1]- الديوان، ص91.
[2]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص80.
[3]- م ن، ص81.
[4]- الديوان، ص47.
[5]- م ن، ص52.

ومن التشبيهات التي شغلت حيزًا كبيرًا في غرض الغزل: التشبيه المفصل، وهو الذي (يذكر فيه وجه الشبه) [1]، كقوله مشبها الحب بالماء[2]:

أَبَا محمّدٍ أعذِرْني فحُبُّـكَ قَـدْ جَرَى بنفسيَ جَرْيَ الماءِ في العُودِ

شبه الشاعر حبه الذي يجري في نفسه بجري الماء في العود بجامع التحول وبعث الحياة فيها مصداقا لقوله تعالى: « وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيّ...» [3].

وهو بهذا التشبيه يبث الصيرورة والحيوية في صورته كما فعل حبه فيه، والماء في العود، إذ غير حالها وبعث الحياة فيها. والملاحظ هنا أن الأداة محذوفة، مما يعني أن التشبيه هو تشبيه مفصل مؤكد، وفي هذا القرن رغبة من الشاعر «في تغيير طبيعة الصورة وإعطائها نفسا جديدا حتى يخرج بها إلى مجال فني أوسع، وهو مراس تعود عليه ابن سهل»[4]. ومن الصور الجديدة والمبتكرة عقده لمشابهة طريفة بين فؤاده وخد معشوقه، فكلاهما يدمي من النظر. إذ يقول[5]:

بِخَدّه لِفُؤَادي نِسبةٌ عَجَبٌ كلِاهُما أبدًا يَدمِي مِن النَّظر.

أما التشبيه المجمل الذي (حذف منه وجه الشبه) [6]، وجرد من التفصيل «يقتضي من المتقبل إلمامًا خاصا بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود[7]، ما نذكر منه على سبيل المثال قوله متغزّلا[8]:

وَقَفنا سُحَيـرًا وغالبــتُ شَــوقِي فنَادَى الأسى حُسنَه كُن نَصِيري

أنـــــارٌ وقَـدْ لَفحــت زَفــرتِي فصَار الغُدوُّ كوقــتِ الهَجِيــر

---

[1]- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان، ص82.
[2]- الديوان، ص116.
[3]- الآية: 30 من سورة: الأنبياء.
[4]- محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية، ص146.
[5]- الديوان، ص179.
[6]- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان، ص81.
[7]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص147.
[8]- الديوان، ص184.

حذف وجه الشبه من البيت الثاني في هذه الصورة، وفي حذفه ما يجعل القارئ (يذهب كل مذهب في تقدير الوجه، وبتخيل أن المشبه والمشبه به يتحدان في جهات كثيرة، وإن كان المقصود اجتماعهما في صفة واحدة) [1].

ويقول متغزّلًا بموساه[2]:

رعَيـتُ لِحاظِي من جَمالكَ آمِنًـــا فأذهلني عن مَصدرٍ حُسنُ مَورِد

وكَان الهَوى فِي لحظِ عينِكَ كَامِنًا كُمُونَ المنَايَا في الحُسامِ المُهنَّد

شبه كمون الهوى في لحظ عينيه بكمون المنايا في الحسام المهند، وهو بذلك يقابل صورة معنوية بأخرى معنوية «وهذا نادر في تشبيهاته، غير أن الميل إلى الصورة المعنوية قد يكون أبلغ وخاصة حين يحذف وجه الشبه، ثم إنها الطريقة التي تفتح الباب واسعا أمام الشاعر ليسمو بصورته في عالم المثاليات، كما أن جمالية الصياغة الأسلوبية قد أعطت البيت نكهة فنية حسب رأي ابن الأثير (أعلم أن محاسن التشبيه أن يجيء مصدريا كقولنا: أقدم إقدام الأسد)، ولعل هذا ما يؤكد أن دلالة التشبيه وقيمته تختلف باختلاف طبيعة التركيب التشبيهي للجملة الشعرية»[3].

وفي تشبيه الجمع (أي التشبيه الذي يتعدد فيه المشبه به دون المشبه) [4]، نجد أن الشاعر لا يكتفي بحذف وجه شبه واحد بل يتعداه إلى غيره، كما في قوله[5]:

أبْطلَ مُوسَى السّحرَ فيمَا مضَـــى وجَاءَ مُوسَى اليوم بِالسّحْـــر

كَالمَاء فِي السُّحبِ وكالدُّرّ فِي الـ أَصدافِ والشَّادنِ فِي الْقَفَــر

(1)- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان، ص126.
(2)- الديوان، ص110.
(3)- محمد منوفي، ملامح أسلوبية، ص145.
(4)- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان، ص44.
(5)- الديوان، ص181.

فالمحبوب يشترك مع الماء في السحب في رمزه للحياة والنماء والعطاء، كما يرمز الدرن في الأصداف للصون والرفعة الجمالية، أما الجامع بين الشادن في القفر والمحبوب هو الحرية والانطلاق والسعادة والزهو.

واعتمد ابن سهل في تشكيل صوره الفنية (التشبيه الذي يلمح إلى المعنى لمحا ويؤتى عادة للدلالة على أن الأمر الذي أسند إلى المشبه ممكن ومعقول) [1]، أو ما يسمى بالتشبيه الضمني، وقد جاء قليلا في شعره قياسا إلى أساليب التشبيه الأخرى، ومن ذلك قوله[2]:

ذِكرُكَ الأعطَرُ يُبكيني دمـــًا رُبَّ مِسكٍ بِشذَاه رعَفـَــا

شبه ذكر المحبوب الذي يسبب بكاء الدم بدل الدموع بالمسك الفواح الذي يسبب الرعاف وسيلان الدم، والشاعر لم يصرح بهذا التشبيه، بل فهم من المعنى فقد وقع فيه المشبه به تعليلا للمشبه.

وقد يأخذ الشاعر بعض صوره وتشبيهاته من التراث كما في قوله[3]:

وَأَبَى عفَافِي أنْ أقبِّـــلَ ثغْره وَالقَلـــب مَطْوي عَلَى جَمَرَاتـِــه

فَأَعجب لِمُلتهِب الجوَانِح علة يشْكُـــو الظَّمَا والمَاء فِي لَهوَاتِه

ومثل قوله[4]:

لَا تَلُمْ فِي الحياء هذه القَوَافِي لَيْسَ بِدعًا أن تَخْجلَ الأبْكارُ

(1)- عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، مطبعة دار المعارف بمصر، ط2، 1985، ص103.
(2)- الديوان، ص236.
(3)- م ن، ص83.
(4)- م ن، ص131.

وقوله[1]:

لمْ أدرِ قَبلَ هباتِهِ وكلامِهِ أنَّ الفراتَ العذبَ يُعطِي جَوْهَرا

فقط استحضر في الأبيات الأولى المثل القائل: (كالذي يحمل الماء على ظهره ولكنه عطشان)، وقابله بصورة رفض عفاف الشاعر تقبيل ثغر المحبوب مع أن قلبه يتحرق لذلك دلالة على صفاء حبه ونقاء سريرته، وهذا ما جعله يتعجب من نفسه التي تشكو الظمأ، رغم أنه في متناول اليد، وشبه الشاعر في الصورة الثانية ضمنيا شعره بالفتاة البكر الكثيرة الحياء مستحضرًا المقولة الدينية (البكر رضاها سكوتها وحياءها)، أما في البيت الأخير فقد مثل هبات الممدوح وكلامه بعطايا الفرات من الجوهر، وفي استحضار لمثل هذه الصور الضمنية لابد من استحضار الفكر والتأمل، فذاك ضروري لأن جمالها ينبع من غموض طرفيها، فهما يلمحان في التركيب ويفهمان من المعنى.

وعلى الرغم من أن أغلب تشبيهاته تكاد تكون بديعة إلا أنّه قد تصادفنا بعض الصور التي أخفق فيها، على سبيل المثال[2]:

كَالحَيَّةِ الصمَّاءِ لكن يَسِيلُ رِيقًا كرِيقِ النَّحل عذَب الجنَى

فقد جمع بين متناقضين لا يتساويان، فالشهد الذي نجنيه من النّحلة غير السّم الذي تنفثه الحية، وفي تشبيهه للممدوح بالحية التي ريقها كريق النحلة هجاء أكثر مما هو مدح.

**3-الصورة الاستعارية:**

تتصدر الاستعارة بنية الكلام الإنساني بشكل كبير، إذ تعد عاملا رئيسيا في الحفز والحث وأداة تعبيرية... ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة[1]. فليس هناك «في

[1]- م س، ص141.
[2]- م ن، ص464.

حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»[2]، وهي كذلك والمجاز بصفة عامة عنصر مهم في اللغة الشعرية، والركن الرئيسي في تكوينه وفي خلق الصور، والقلب النابض له؛ فالشعر –حسب كولردج– يصيبه الجمود إن جرد من رونق المجاز. ذلك أن الصورة المجازية طاقة تمد الشعر بالحياة[3]. وهي (الشيء الوحيد الذي لا يلقن وإنها سمة العبقرية) [4].

إن الاستعارة «ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه»[5]، وهي في نظر البلاغيين «ضرب من الانحراف الدلالي لألفاظ اللغة»*، [6] وفي اصطلاح البيانيين: «استعمال في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه»[7].

ويذهب صاحب دلائل الإعجاز إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الإعجاز وأركانه والأقطاب التي تدور البلاغة عليه، إذ يقول: «ولم يتعاط أحد من النّاس القول في الإعجاز إلا ذكرها، وجعلها العمد والأركان فيما يوجب الفضل والمزية، وخصوصا الاستعارة والمجاز، فإنّك تراهم يجعلونهما عنوان ما يذكرون وأول ما يوردون»[8]. ولذلك فضلها على التشبيه رغم أهميته في البلاغة، إذ يقول: «اعلم أن الاستعارة... أمد ميدانا،

---

(1)- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية ،الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص7.

(2)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص235.

(3)- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر محمد إبراهيم الشوس، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، ط1، 1961، ص280.

(4)- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص323، وينظر محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص168.

(5)- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص175.

* فهي كما يعرفها القاضي الجرجاني «ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها»، وهي في نظر ع القاهر «أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ،ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم»، وهي كما يعرفها ابن الأثير - «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه». ينظر الوساطة ص 41، وأسرار البلاغة ص30، والمثل السائرج2 ،ص83.

(6)- حسن الطبل، الصورة البيانية، ص123.

(7)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغي تح: محمد التونجي، ص331.

(8)-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شكري،521.

وأشد افتتانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورًا، وأذهب نجدًا في الصناعة وغورا...ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها: أنّك تعطيك الكثير باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن أنواعا من الثمر»[1]. وبذلك تكون الاستعارة من « ألمع الصور البيانية نظرا لقيمتها التعبيرية المكثفة ... وباعتبارها موضوع تفكير فلسفي ولغوي وجمالي ونفسي»[2]. ونفسي»[2]. تكمن فضيلته أسلوبيا في «أنّها تبرز البيان أبدًا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا»[3]، و«توضح المعنى وتبين عنه أكثر مما تفعل العبارات بالحروف»[4]؛ «فالصورة المجازية تحل محل مجموعة من العبارات الحرفية، تتساوى معها في الدلالة، ولكن خصوصية الصورة المجازية تتجلى في أنها لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنما تنجرف به عن الغرض وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانبا من المعنى، وتخفي عنه جانبا آخر، حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة المجازية واستنباطها، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى، ويظهر الغرض كاملا، ومن المفروض أن يتيح ناتج هذه العملية للمتلقي نوعا من الدهشة السارة، أو المفاجئة الممتعة يتحقق بعد تلك الحالة التي أسماها الفخر الرازي «الدغدغة النفسانية»[5].

وقد لجأ ابن سهل إلى هذه البنية الأسلوبية لتشكيل ورسم صوره الشعرية، فكانت الاستعارتان المكنية والتصريحيّة هما الغالبتان على شعره. أما التصريحيّة فهي: ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، والمكنية: ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه[6].

---

(1)- ع القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص42-43.
(2)- ايكو أمبرتو، فلسفة اللغة، تر: الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص233.
(3)- ع القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 42.
(4)- ابن سنان، سر الفصاحة، تح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969، ص336، نقلا عن خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1992، ص141.
(5)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص326، 327.
(6)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح محمد التونجي، ص333.

واللافت في ديوان ابن سهل غلبة التشخيص والتجسيم على صوره الإستعارية، إذ كانت الظاهرة الأسلوبية المميزة لها، والعنصر الأبرز في تشكيلها. والتشخيص«سمة من سمات الفنانين الوجدانيين في كل العصور»[1]، وقد عرفه جابر عصفور: بأنه «يقوم على خلع الإنساني وإضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير إنسانية سواء كانت حية أو جامدة، معنوية أو غير معنوية»[2]، فتصبح بذلك «المعنويات والأمور المجردة شاخصة أمام الأعين، ويصير فاقد الحياة بالاستعارة حيا متحركا...» [3]. أما التجسيم فهو تمثيل الشيء في المخيلة، وذلك بأن «يعبر بالصورة المحسة المتخيّلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية... كما يعبر عن الحادث المحسوس والمشهد المنظور... فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد»[4]. وعلى هذا الأساس فإن «كل ما كان مجردًا من المعاني والمفاهيم ينقل بالتجسيم من مجال الحضور الذهني إلى الرؤية والمشاهدة»[5].

كما وردت الاستعارة المكنية بغزارة في شعر الغزل عند الشاعر، يقول في هذا الباب[6]:

سَدَلتْ ليلةُ الْوِصَالِ عَلَينـــا ظُلمةً تَملأُ الْخَوَاطِرَ نـُورا

شبه الشاعر الظلمة بالإنسان ثم غيبه، ورمز له بأحد لوازمه: الامتلاء على سبيل الاستعارة المكنية، إذ وصف تلك اللحظة التي تسبق اللقاء والوصال بالظلمة التي تملأ الخواطر نورًا، فجعل بذلك من الظلمة مصدرًا للنور مع أن الظلمة ضد للنور، وبهذا التناقض استطاع الشاعر أن يوصل فكرته بأسلوب سلس ورقيق.

---

(1)- القاضي النعمان، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للتوزيع والنشر، د ط، 1982، ص431 – 434.

(2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص268.

(3)- بسيوني ع الفتاح فيود، علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص 212.

(4)- سيد قطب، التصوير الغني في القرآن، دار المعارف، مصر،دط، 1959، ص57.

(5)- ساهرة ع الكريم، الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 1984، ص04.

(6)- الديوان، ص162.

ويقول في إحدى موشحاته[1]:

أَجْتَنِي اللَّذَات مكْلُــوم الْجَوَى والْتِذَاذِي مِــن حَبِيبِي بِالفكْـر

جاءت الإستعارة في قوله: أجتني اللذات، ومما هو معروف الجني لا يكون إلا للثمار، لكن الشاعر نسبها للذات، فتحول الحب إلى ثمار تجتنى، وكأنه بهذه الصورة البديعة يريد أن يقول: «إن حبيبي وإن غاب عن بصري فهو مخيم في بصيرتي وإن كان بعيدا فهو قريب مني بالتفكير في أوصاف جماله، فأنا أعصر من ثمار محاسنه ما أشتهي وأتلذذ بما أريد من كمالاته غير محجوب عني، وأخاطبه كأنه قريب حاضر، ويمثله تفكيري أقرب إلي من حبل الوريد، فلا أحتاج بيننا لسفير ولا بريد»[2].

اللذات جمع مفرده اللذة، وفي قرن جنيها بالثمار دلالة على الكثرة. كما أفاد الفعل أجتني الاستمرار ومداومة الجني، أما مكلوم الجوى إشارة إلى عدم اكتراثه بآلامه وجروحه، واستمراره في القطف من ثمار محاسن محبوبه ولذائذه.

ومن هذه المفاتن وجهه الجميل الوضاء الذي يشبه شمس الضحى المنيرة، وهو ضاحك مبتسم في إقباله، عبوس في إدباره وصدوده، يقول[3]:

وَجْهَهَ يتْلُو الضُّحَى مُبْتَسِما وَهوَ مِن إعْرَاضهِ فِي عَبَس

في الصورة استعارة؛ نسب فيها الشاعر مجازًا التلاوة للوجه التي هي من شأن العقلاء. وفي نفس الموشحة يسند المطارحة والمرض إلى المقل، التي كانت من أهم

(1)- م ن، ص474.
(2)- محمد الأفراني، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تح محمد العمري، ص203:
(3)- الديوان، ص476.

العناصر التي شخصها ابن سهل في ديوانه، إذ شكلت ملمحًا أسلوبيا كثيرًا ما يتكرر في شعره، يقول[1]:

منْ إذَا أمْلِي عَليْـــه حرْقِـي طَارَحتني مقلتَـاه الدّنفـَـا

ومن العناصر التي شخصها (النفس)، حيث أضفى عليها ملامح إنسانية فأضحت خاضعة وطوْعا لأمره مستجيبة ومنفذة لطلباته، يقول[2]:

وأبْعثُ أنفَاسِي إذَا هبَّت الصّبـــا تَروحُ بتَسليمِي عليكَ وَتَغتـــــي

شاعرنا تكفيه من محبوبه تحية عابرة يرسلها عبر ريح الصبا، وقد ساهمت الأفعال المضارعة بدور كبير في الإفصاح عما يعتمل في وجدانه، كما أعطت صيغة الجمع (أنفسي) للصورة دفقة شعورية إضافية؛ إذ تعددت الأنفس وصاحبها واحد.

ويقول أيضا[3]:

نَفْسِي تَلَذُّ الأسَى فِيه وتألَفُـــــه هلْ تعلمُون لنفسي بالأسى نسَبـا

الصورة تتعانق فيها استعارتان مكنيّتان، أولاهما محصورة في صورة الأسى، والثانية في اللذة، وقد أوحت الأفعال المضارعة (تلذ، ألف، تعلمون) بفكرة تعلق الشاعر الشديد بحبه، إذ أن نفسه تتلذ الأسى وتألفه رغم ما فيه من مرارة وعذاب، وعلمها ومعرفتها بذلك.

وقد يلجأ إلى الطبيعة مسقطا عليها عالمه الداخلي فتغدو في صورة كائن حي يحب ويشتهي ويكره ويهدأ ويغضب ويطلب اللذة أينما وجدها، يقول[4]:

والدَّوحُ مَيـَّـــادُ الغُصـُونِ كأنَّمـــا شَرِبَ النَّباتُ من الغَمامِ مُدَامـــا

(1)- م ن، ص475.
(2)- الديوان، ص113.
(3)- م ن، ص58.
(4)- م ن، ص353.

والزَّهرُ يَرنُو عن نواظـــــرَ سَدَّدَتْ لحظاتُهنَّ إلى الشُّجونِ سِهَامـــا
هُنَّ الكواكِبُ غيرَ أن لمْ تَسْتَطِـــــعْ شَمسِ النَّهارِ لضَوئها إبْهَـامـــا
خير يها يُخْفي شَمِيـمَ نَسِيمـــــــهِ لِنَهـَـارِهِ ويَبيـــحُهُ الإظْـــلاَمـــا

ففي الصورة «مزج بين الطبيعة والغزل، وقد تجسد ذلك في العلاقة الإنسانية التي أوجدها الشاعر بين الأرض والسماء والتي جعلت الكل مرتبطا بالآخر فتكونت بذلك علاقة عطاء ونماء وكانت الأفعال الموظفة قد أكسبت الصورة حركة والأسلوب ترابطا. ولعبت الاستعارة دورًا بارزًا في تجسيد الصورة وتشخيصها، فجاءت الأبيات غنية بالمظاهر الفنية التي تؤكد هذه القدرة التصويرية لدى الشاعر وتعبر عن إحساسه المتميز بالطبيعة[1]»، التي يجد في أحضانها الدافئة الراحة والطمأنينة، فيشكو لها همومه وآلامه فتستجيب له، وتبلغه نار البرق والريح بنفس الصبا، وكل ما تنطوي عليه جوانحه، فتتحول بذلك إلى إنسان حي يشاركه أحزانه وانفعاله، إذ هي تشعر وتحس به كما لو أنها من البشر، يقول[2]:

يصاعدُ أنفَاسِي ضُحًى نَفس الصَّبا وتَقدَحُ نارَ الشَّوق نيرانَ أشوَاقِي
إذَا أَنا حمَّلتِ البلِيلَ صبَابـتـــــي غدت كَسَمُومِ الفتكِ لفحةَ إحرَاق
وتعرفُ منِي الرِّيحُ زفرةَ عاشـــــقٍ ويفهَمُ منِي البرقُ نظرةَ مُشتـَاق

وفي لوحة مفعمة بالصدق والتدفق العاطفي يقول في نفس المضمون السابق[3]:

كسَانِيَ مُوسىَ مِن سقَامِ لحَـاظهِ رِداَءً وسَقـــانِي مْن الحبّ أكْـــؤُسا
تَلَاقتْ لِشكوَى البينِ أنفاسُنا فقُلْ شذا الرَّوضِ فِي حرّ الهجيرِ تنفّسا

(1)- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل، ص193.
(2)- الديوان، ص260.
(3)- م ن، ص205.

وفي بعض الأحيان بدل أن تكون الطبيعة متنفسا له؛ يرى فيها منافسا له على محبوبه، يقول[1]:

أظُن البَدْر يعْشقهِ كَعشقِـي وأحْسبهُ لِصُفرتــهِ سقِيــما
أبثّ مَعَ البَلِيل إليهِ شوْقِــي فَتبلِغهَ وقَد عَادت سُمُـومـا
أخَافُ الّريح إْن نَاجَتِه عنِي تُعِيد أقَاح مَبْسمِـهِ هَشِيمـا

لقد قامت الاستعارة ببث الحركة والحياة في الجماد فتمثل في صورة كائن حي يمتلك صفاته، وتصدر عنه نفس أفعاله؛ فالبليل أصبح ناطقا، والبدر يحب ويعشق، والريح يناجي ويناغي محبوبه، وهي كلها كما يراها الشاعر تريد الحصول والاستحواذ على محبوبه، وبذلك جاءت الصورة انعكاسًا صادقًا عن إحساسه بعدم الثقة في الآخرين، وكثرة الشكوك والظنون التي تساوره.

وقد يلبسها ثوب الحزن والكآبة فتأتي معبرة عن روحه ومزاجه المتقلب، حاملة لبعض ملامحه ومخبرة عما أصابه، يقول[2]:

فبِتُّ بأشوَاقِي قتيلاً وإنَّمـــا نجيعيَ دمعِي فاضَ أحمرَ قَان
كأنَّ نجومَ الزَّهر حَولِي مَآتِمٌ غُرابُ الدُّجى ما بَينـــهنَّ نَعَاني

وفي مقطوعة أخرى يجسدها ويشخصها على أنها تمارس الحب، إذ تتبادل الود والإحساس، ويحب بعضها بعضا، يقول[3]:

والأرضُ قد لبِستْ رِداءً أخضَرا والطَّــلُّ ينثُرُ في رُباها جَوهـرا
هَاجتْ فخِلتُ الزَّهرَ كافُورًا بهـا وحسِبتُ فيها التُّربَ مِسكًا أذفَرا
وكأنَّ سَوسَنَها يُصافِحُ وَردَهـــا ثَغــرٌ يُقبِّلُ مِنه خـَـدًّا أحْمَـرا

(1)- م ن، ص 356.
(2)- م س، ص384.
(3)- م ن، ص86.

وهي تدل على أن شاعرنا مصور بارع لما يرى، فقد نقل لنا هذه الصورة من أحد المشاهد التي كان يراها في مجالس اللهو والمجون، ثم قام باسقاطها على الطبيعة فحدث التماهي بين الإنساني والطبيعي، فكانت هذه الصورة النابضة بالحياة.

ومن الاستعارات التي تصور هذا الجانب اللاهي من ابن سهل، والذي يحب المرح، وإشباع رغباته النفسية والفنية قوله[1]:

مَا عَلِمنَا قبْل ثغْرِهِ نَضدهِ أُقحوَانا عُصِرت مِنه رحِيق

أخَذْت عينَاه مِنها العَرْبَدة وَفُؤَادِي سـكرهُ مَا إنْ يَفِيق

ريق المحبوب خمر معتقة أخذت من أقحوان ثغره الذي أدار كؤوس المدام، فعربدت مقلتاه وجفونه، فلم ينتبه فؤاده من رقدة سكره.

وقد استعار الشاعر هنا الرحيق لريق المحبوب، والعربدة للفتور، وعدم الصحو للفؤاد.

أما في المدح فقد يشطح به خياله بعيدًا، فيبتكر صورة في غاية البراعة، والدقة الفنية آخذا ما في الطبيعة من نضارة وعذوبة، وتحويلها إلى عالم محسوس يفيض حيوية وحركة، يقول[2]:

كأَنَ فِي شَمْسِ خَدهِ الوردُ ضَاحٍ فَهُـــو الآنَ قَدْ آوَى لِظـــــلَالِ

ومن الاستعارات المكنية التي تجعل المعنوي محسوسا ما ورد على لسان الشاعر[3]:

إذَا تكلَّمَ أصْغى الدَّهرُ مستمعـًا كمَا يُصِيخُ لِدَاعي الماءِ ضمـآنُ

استعارة مكنية تبعية في أصغى؛ –والاستعارة التبعية هي «التي تجري في الأفعال والمشتقات والحروف والأسماء المبهمة»– [4]، وقد قام الشاعر بأنسنة الدهر ومنحه صفة

---

[1]- الديوان، ص476.
[2]- م ن ص312.
[3]- م ن، ص374.
[4]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: محمد التونجي، ص334.

من صفات الإنسان: الاستماع والإصغاء، وذلك بعقد مقارنة بين استماع الدهر وتشوقه لحديث الممدوح، وبين الظمآن الذي يروم شرب الماء.

وقال مادحا[1]:

بَكَى السَّيف منهُ غَيْرَةً فبـريقُـهُ علَى صفحتيهِ عَبْرَةُ تَتَـــــــــــرقْرَقُ

البكاء دال حسي يصدر عن الإنسان، ولكنه وظفه للسيف قاصدًا الإثارة والتنبيه، وذلك بالانتقال من التجريد إلى الدلالة الحسية، فبدا عليه الأسى وفاضت على وجنتيه عبرة تترقرق شوقا وطربا لهذا الممدوح.

وقد يضفي أكثر من صفة للإنسان على الجمادات، فيستعير الضحك للنصر، والبكاء للسيوف، ويجعلها تبكي دما، وذلك دلالة على شاعريته وتمكنه من صنعته، يقول[2]:

مَنْ يُقْبِلُ الخَيْلَ والأروَاحُ مُدْبـَرةٌ وَيُضْحِكُ النَّصْرَ إذْ تَبكِي السُّيوف دَمـا

ومن ذلك قوله[3]:

يُبْكِي الصّفَاحَ نَجِيعًا وَهْوَ مُبْتسمٌ ويوسعُ السُّمْـــــــر ريًّا وَهْوَ ظَمـــآن

والملاحظ على مديحه إطلاقه العنان لخياله إلى حد المبالغة، وذلك تحريكا لأريحية ممدوحه لقبول ثنائه وإطرائه، ومثال ذلك أن يجعل من العيد شخصا يترقب وجود الأمير ليعلن عن مجيئه، إذ يزداد مكانه وتشريفا بحلوله في أيامه، يقول[4]:

تَصْبُو لكَ الأعيادُ حتى كادَ أن يبدو لها عمَّنْ سِواك صُــدُودُ

---

(1)- الديوان، ص264.
(2)- م ن، ص364.
(3)- م ن، ص371.
(4)- م ن، ص91.

أيَّامُ عصرِكَ كلّها غُرَرٌ فَمـــا للعِيدِ فِيهِ عَلى سِواه مَزِيـــــدُ

وفي موضع آخر يجعل للمجد–المجرد المعنوي– معصما في قوله[1]:

كَمْ مِعْصَم للمَجْدِ قَدْ عُطّـــلاَ فَصُغتَ من حمدِكَ فيهِ سـوَارْ

وفي هذه الصور تجسيد لمكانة الممدوح المرموقة، والرفع من قيمته، واستعانة بالأدوات الحربية في رسم صورة الممدوح، ومثال ذلك قوله[2]:

لا تَعْذِلُونِي عَلَى مَحَبّتـــه فسَيفُ عَيْنَيهِ يَسْبِقُ العَذلاَ.

وهي استعارة جديدة جميلة، إذ جعل للعين سيفا، وقد يجعل الرماح تثمر[3]، أولها أحداق[4]، والبيض تمتلك السنا[5]، ومثل هذا النوع نجدُه مبثوثا بين ثنايا مديحه، إذ النهر يخفق بحمص[6]، والماء له خد[7]، والحلم له هضبة زلزلت من علو ممدوحه[8]، وللفضل طرف ينظر عن حور[9]، والممدوح يكسو الشاعر بالسحاب الأزرق[10]، وللصبر باب[11] والأيام تعتب[12]،... وهي استعارات لطيفة فريدة استوحاها الشاعر من بيئته، تدلل على مقدرته الفنية، وسعة خياله.

أما في الرثاء تشاركه الطبيعة حزنه على المفقودين، وتسعى لتقديم التعازي بأحيائها وجماداتها، يقول[13]:

---

(1)- الديوان، ص464.
(2)- م ن، ص288.
(3)- م ن، ص270.
(4)- م ن، ص335.
(5)- م ن، ص335.
(6)- م ن، ص400.
(7)- م ن، ص371.
(8)- م ن، ص351.
(9)- م ن، ص361.
(10)- م ن، ص255.
(11)- م ن، ص321.
(12)- م ن، ص334.
(13)- م ن، ص251-252.

وكَانَت لَيالِي العَيْش بِيضا بِقربـــهِ فَقدِ أصْبحت أيَامنـَا بعْدهُ دهمـــا
بنِي فَاخـــر أمْسَيتـــم يَوْم فَقْـــدِه كَأَنْجم أُفق فارَقَت بَدْرهَا التمّـــا
وخَلَفـــت ثَكْلى لاَ تكف جَفُونـــهَا بكَاء ولاَ تَنْدَى جوَانحهـَا غَمّـــا
تنُوح لهـَا الأطْيَار فِي الْقصب رِقـة ويَذرِي عَليْهَا المُزن أدْمعهُ رحمَـــا
ولاَحَ الأَصِيل اليَوْم بعْدكَ شَاحِبـــا وريح الصبـَا مُعتلَة تَشْكِي الْسقمَـا

ويقول[1]:

محجُوبةُ الشَّخص الكريمِ وَفَضْلُـها كالفجـــــرِ لا يُلْقَى عَلَيهِ لِثـــَامُ
أوحشتِ شهرَ الصَّومِ حتى قد بَدَتْ للبـــــثِّ فِيـهِ وللأسَى أعْـــلاَمُ
فَعلَى النَّسِيـــمِ مِنَ الكلاَلِ كآبـــةٌ وَعلَى الأَصِيلِ من الشُّحُوبِ سقَامُ
سيسيرُ هذا الشهـــــرُ قبلَ الوَقتِ إذْ لَمْ يرضهُ لمـا صنعتِ مقـــامُ

إن الشاعر أجاد «في إسقاط ما بنفسه على الطبيعة – فجاءتنا في صورة مظلمة وقد تغير وجهها واختلت فيها نواميس الوجود لذلك كان بوسع الشهر أن ينقضي، قبل أوانه»[2].

نعود للمديح حيث يستعير الشاعر الندى ليد الممدوح على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، – والاستعارة الأصلية هي التي تجري في الأسماء الجامدة سواء كانت تصريحية أو مكنية–[3]، يقول ابن سهل مادحًا أبا يحي الرميمي[4]:

هَذَا الْوَدَاعُ وَعِندِي مِن حَدِيثِك مـَا مِنَ الغمَامةِ عند النَّورِ والعُشُـبِ
فأمـــددْ يمينَكَ ألثُمْـها وأُخبرُهـُـمْ أنّي لثمتُ النَّدَى صدقًا بلا كذِبِ

(1)- م س، ص 225-226.
(2)- محمد بن منوفي – دراسة تحليلية في شعر ابن سهل، ص208.
(3)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح، محمد التونجي، ص337.
(4)- الديوان، ص65.

وما نلاحظه في هذه الصورة مجيء المستعار منه بصيغة المفعول به، وهي الصيغة التي تكررت في الكثير من قصائده المدحية.

وقال متغزّلا[1]:

وَاحوَى بِقَلْبِي مِنــه جَمــرٌ مُؤجَّــجٌ أرَاهُ علَى خَدَّيــــه يَنْدَى ويَبـــــرُدُ

يُسَائِلنـــِي مِنْ أيّ دِينٍ مُدَاعبـًــا وشَملُ اعتقَادِي فِي هَوَاُه مُبـــدَّدُ

شبه حبه لموسى بالجمر المؤجج، ثم حذف المشبه وصرح بالمشبه به، وفي تغيبه هذا للمستعار له إظهار للمستعار منه، وذلك لدلالة ينفرد بها ويقصدها الشاعر، إذ ساعد على توضيح الطرف المعني وتعميق دلالته، فجاءت الاستعارة صورة ناطقة عن حالة الانفعال والتأجج النفسي التي يعيشها الشاعر.

ومنه قوله[2]:

هَلْ دَرَى ظبيُ الحِمَى أن قَدْ حَمَى قلــبَ صبٍّ حلَّه عنْ مَكنَــسِ

يتساءل الشاعر إن كان محبوبه الذي هو كالغزال في حسنه وجماله يعلم باحتراق جوانحه والتهابها، وما يقاسيه من لواعج هواه، ومع ذلك اتخذ فؤاده مسكنا وصيره مهاده. وقد استعار الشاعر في هذه الصورة الظبي للمحبوب بجامع حسن الخلق وكمال الرونق وجمال المحيا، ثم بنى كلامه على تناسي التشبيه، وأمعن في التناسي بذكر ملائم للمستعار منه وهو الكناس، حتى يتخيل المتلقي قلب الشاعر الممتلىء نارًا وظبي الحمى ساكنه، وذلك بناء على تناسي التشبيه والمبالغة على سبيل الاستعارة التصريحية

[1]- م س، ص97.
[2]- م ن، ص474.

المرشحة؛ – والترشيح هو أن يذكر ملائم للمستعار منه–[1]، وفي نفس الموشحة يقول[2]:

يَا بـُدُورًا أَطْلَعَـتْ يومَ النـَّـوى غـُـرَرًا تسلُكُ بِي نَهج الغَرَرْ

استعار لفظة البدر لمحبوبه على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث حذف المستعار له، وصرح بالمستعار منه، ثم رشحها بذكر ملائم المستعار منه، وهو الطلوع الذي أكسب الصورة قيمة فنية وجمالية، وزادها ثراء استعماله للزمنين الماضي والمضارع، وتوزيعهما على مساحة البيت، فأفادا استمرارية الفعل التي تجعل المتلقي يتخيل أن هذه البدور لا تغرب أبدًا.

وفي تشبيهه لمحبوبه بالبدر سري على نهج القدماء، فهم يشبهون أحبتهم بالبدر، وذلك لجماله، أما مجيئها على صيغة الجمع ففيه تعظيم لقدر هذا المحبوب، الذي أعلى شأنه، فنعته بصفة الجماعة بدورًا.

إن هذا الارتباط الوجداني والنفسي بين الشاعر ومحبوبه لا ينقطع أبدا، فهو راضٍ بنصيبه خاضع لمحبوبه، يقول[3]:

قُلتُ لمَّـا أَن تَبَدَّى معلـما وهوَ مِن ألحَاظِـهِ في حَـرَسِ

أيُّها الآخِذُ قلبي مَغنَمـــا اجعـلِ الوَصلَ مَكَانَ الخُمُـسِ

وقد قام الشاعر بترشيح الاستعارة، فعمل على تقويتها وتحقيق المبالغة في التصوير والتخييل فجاءت جميلة المعنى والدلالة، حيث « شبه قلبه بأموال المحاربين، وأن الظبي لما هزم جيش صبره، وأخذ قلبه غنيمة قسمه كما تقسم الغنائم خمسة أخماس، فأخذ سلطان الحسن الخمس واستبد به، وقسم الأربعة أقسام الباقية على أنصاره من جفونه

(1)- أحمد الهاشمي جواهر البلاغة، تح: محمد التونجي، ص356.
(2)- الديوان، ص474.
(3)- م ن، ص477.

المقاتلة»[1]، وهي تظهر ميل الشاعر إلى توظيف ثقافته الدينية، فهو راض من الغنيمة بالخمس، فعبارة: اجعل الوصل مكان الخمس إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وَٱعْلَمُوٓاْ أَنَّمَا غَنِمْتُم مِّن شَيْءٍ فَأَنَّ لِلَّهِ خُمُسَهُۥ وَلِلرَّسُولِ﴾[2].

وتزداد محنة الشاعر وتشتد عليه بعد فراق المحبوب فيخاطبه وكأنه يراه حاضرًا فوق السماء قمرا، إلا أنه يغيب ويبتعد عن ناظريه فيخيب أمله، ويتضاعف وجده، وتشتعل نيران الهجر من جديد، فيقول[3]:

أَيا قَمَرا أمْسَى عَن الْعَيْن آفِلا وَلَيسَ لَهُ إلاَّ فُؤَادِي مَنـــــزِل

استعار القمر للمحبوب بجامع العلو والحسن، ثم جرد الاستعارة بذكر ملائم المستعار له (المشبه)، وهو أفول القمر عن العين، واتخاذ الفؤاد منزلا ومستقرًّا توضيحا للمعنى. والتجريد: هو ذكر ملائم المستعار له (المشبه) [4]، أما «حضور الشاعر في عالم الصورة قد أكسبها حيوية وربط بين أجزائها بانفعال إنساني متدفق»[5].

والشاعر كلما شكا لمحبوبه ما يُكابدُه في هواه، وتحمله من بَلْواه تبسم، وفي هذا المعنى يقول[6]:

وَإذَا أشكُو بِوَجدِي بَسَمـا كالرُّبى والعارِضِ المُنبَجِسِ

إذْ يُقيمُ القَطرُ فيه مأتَمـا وهيَ من بَهجَتِها فِي عُرسِ

وهذه الاستعارة مطلقة. لم تقترن بصفة ولا تفريغ كلام[7]، شبه فيها حالته مع محبوبه بحال السحاب الممطر والربى الضاحكة من بكائه، المستبشرة لحزنه وكمده، فهي تستمد حياتها من المطر– إذا سقط عليها أحياها وأرداها خضراء–، بينما الشاعر لا يستطيع العيش والحياة

(1)- أحمد الأفراني، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تح محمد العمري، ص431.
(2)- جزء من الآية، 41. من سورة الأنفال.
(3)- الديوان، ص298.
(4)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح محمد التونجي، ص356.
(5)- ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة اللفظية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر، مصر،دط، 2000، ص156.
(6)- الديوان، ص475.
(7)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح، محمد التونجي، ص356.

بدون حبه رغم مرارته وشقاوته به، وكأن المطر في تساقطه دموع انهمرت من عيون عاشق مهجور، وجمالية هذه الصورة نابعة من تشخيص القطر والربوة، فهي تشبه الإنسان في حزنها وفرحها، إذ تقيم المآتم وتشيع الجنائز، وتظهر السرور، وتحيي الأفراح بدليل بكاء والقطر وتفتق أزهار الرّبوة وإيناع أنوارها.

إن الصورة الشعرية تبني أساسا على التشبيه والاستعارة، وهي خير من يمثلها، وشاعرنا استطاع الإلمام بأطرافها، « وأبدع في فنون البيان، وأتى في شعره منها بالعجب العجاب»[1]، فكانت نفسه شفافة وروحه شاعرة.

**4-الصورة اللونية:**

من رحمة الله جلّ وعلا أن بث الألوان في كل شيء حي أو غير حي، «فلا يمكن لنا أن نتصور هذا الكون بأشجاره وحدائقه الغناء وأنهاره وجباله بدون ألوان... لأننا لا يمكن أن نتخيل لوحة فنية مجردة الألوان، فكيف لنا أن نتخيل كونا أبدعه الله بألوان شتّى دون ألوان»[2] الساخنة أو الباردة منها؛ «فالأولى قريبة من نهاية الأحمر توضع في دائرة الألوان الساخنة، والتي تجاوز الأزرق توضع في دائرة الألوان الباردة، وتعطي الألوان الدافئة إحساسا بأنها أقرب إلى من ينظر إليها مقارنة بالألوان الباردة»[3].

وقد عرف اللون تطورا هامًا في هذا القرن، إذ مر «بثلاث نقلات هامة، أولها من طبيعته الحياتية إلى طبيعته النفسية أو إلى طبيعة "سيكولوجية- فيزيولوجية"، وثانيهما من رؤيته عنصرا من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصرا من عناصر المعنى، والثالثة من

(1)- محمد الأمين الشنقيطي، إبراهيم بن سهل الإشبيلي، مجلة الرسالة، القاهرة، العدد 210، 1937، ص1139.
(2)- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص13.
(3)- محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته، عتبة العنوان نموذجا، مجلة جامعة الأقصى، مؤتمر الأدب، ع1، مج 9، ص572.

وضعه التزييني كحلية للزركشة إلى وضعه الشعوري كأداة للتعبير»[1]، فتفاوت الشعراء في درجة اهتمامهم بالألوان كما تفاوتوا في مقدرتهم في توظيفها توظيفا فنيا، ويمكن القول – دونما مبالغة– إنه لم يخرج عن ذلك شاعر من قديم أو حديث [2]، فقد كانت الألوان جزءا لا يتجزأ من لغة العرب، إذ «شكل اللون للعرب القدامى المكون المحوري للعالم البصري»[3]، فهو «من أظهر خواص الشيء للعين»[4]، وأحد المثيرات الحسية التي وظفها لمصلحته، واستغلها في التعبير عن مختلف إحساساته ومشاعره، وتوجيه سلوكه، فللألوان «القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، ولديها القدرة على الكشف عن شخصيته لما لكل منها من ارتباط بمفهومات معينة، ولما يملكه من دلالات وإيحاءات خاصة»[5]، فقد أثبتت «الملاحظة والتجربة أن للألوان دخلا في زيادة الإنتاج أو نقصه، وأنها تؤثر على نفسية الشخص إيجابًا أو سلبا حتى لو لم ينتبه مطلقا إلى وجود اللون»[6].

ويرى عز الدين إسماعيل أن للون تأثيرا كبيرًا في الصورة، فيقول: « إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترًا في الأعصاب، وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس . لكن المعروف أن الشاعر – كالطفل– يحب هذه الألوان والأشكال ويحب اللعب بها، غير أنّه ليس لعبًا لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا ،ثم إثارة القارئ والمتلقي ثانيا»[7]. فالشعر «بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق

(1)- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، دت، ص218.
(2)- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، دار المعارف، القاهرة،دط،دت ص41
(3)- محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته، عتبة العنوان نموذجا، ص577.
(4)- إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، دار جروس برس، د ط، د ت، ص18.
(5)- أحمد مختار عمر - اللغة واللون- عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص59.
(6)- م ن، ص149.
(7)- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص59.

خاص. إنّه تصورات تستمع الحواس باستحضارها.... »[1]، إذ أن الفعل اللوني يسهم «في إضفاء قدرات جديدة من الإثارة، وتوسيع القابليات التشكيلية الجمالية لهيكل النص خدمة للصور الشعرية»[2]، ضف إلى ذلك قدرة الشاعر «على إعادة رسم الأشياء، وتكوين الملامح المرسومة باللون الذي يشاء، فقد يلون الأشياء كالأشجار بالسواد أو غيره من الألوان، وهذا يغني اللغة لدى الشاعر، إذ يقدم اللون إيحاء ومعنى آخر غير الذي عرف عنه، فإذا غاب على البياض الصفاء، فإن البياض وفق سياق ما يصبح رمزًا للاستسلام أو المرض أو السوء... »[3]، وهكذا يصير اللون «اللغة الرمزية التي يستخدمها الشاعر في إبداعه بما يحمل من دلالات غنية، كما أن هناك علاقة مكمنها الشعور تربط بين اللون والفكر والزمان، وهي علاقة إيحائية جمالية تمنح العمل الفني قيمة جمالية مستقلة لإخراج اللون من مجرد كونه كلمة أو مفردة أو مجرد صبغ على الورق تراه العين إلى أن يكون عالما واسعًا غنيا يفتح الباب أيضا أمام المتلقي للانطلاق»[4]، فهو بالنسبة له «أحد المفاتيح الهامة في فهم التجربة الشعرية، والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص، فضلا عما يثيره توظيف اللون من رموز وإيحاءات وتراسل يتجاوز الإطار المعجمي وينتقل بها من المحسوس إلى ما وراء الظاهر والإطار المحدود»[5].

وللألوان مصادرها؛ فهي شاخصة «أمام عيني الشاعر حيث الطبيعة بسمائها وبحارها وصخورها ورمالها، ونباتاتها، وطيورها ونجومها وكواكبها شروقا وغروبا»[6]. مما مما جعله يغترف من إيحاءاتها ودلالتها في تشكيل مختلف تصوراته الشعرية، حيث ارتبط دورها « عند القدماء بالشكل والهيئة الحاضرة في مجال وصف الأشياء وتجسيم المعنوي،

---

[1]- م س، ص60.
[2]- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص41.
[3]- ظاهر الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر - الشعر الأردني أنموذجا-، ص236.
[4]- م ن، ص226.
[5]- فوزي عيسى، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، د ت، ص 158.
[6]- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص31.

فهو تصوير خارجي، كما شكل اللون مرتكزا قويا في القصيدة العربية القديمة، وفي فضاء الصورة والاستعارة والكناية»[1]، وعند المحدثين كانت الصورة اللونية أكثر تعقيدًا وتكثيفًا، وأعلى منزلة من سابقتها، «ذلك أنها تعدت نطاق الحس لدى القدماء إلى الذهن، حيث النمط الذهني أو الميتافيزيقي للصورة»[2]. أما الشاعر الأندلسي فقد استطاع في مواطن كثيرة أن يسمو باستخدامه للون كعنصر حسي مجرد من الدلالات والمعاني إلى عنصر يكشف لنا عن حالته النفسية التي يريد الإفصاح عنها، متجاوزًا وصف الأشياء وتصويرها فوتوغرافيا إلى منحها الحياة، ونفخ الروح في جمادها وسواكنها، متعديا بذلك الجانب الحسي للون إلى الأبعاد العميقة للصورة، وكان معينه في ذلك طبيعة بلاده الخلابة التي تزخر بالألوان الزاهية التي تسحر الألباب، وتأسر القلوب، وشاعرنا واحد منهم، إذ كان من الشعراء «الذين اتخذوا من الطبيعة ملهمة ومصدر استيفاء المعاني والإيحاءات الدلالية، واعتبروا الشعر وسيلة للتلاهي النفسي والتنفسي الوجداني والشعوري، فارتموا في أحضان الألوان الزاهية التي استنشقوا من خلالها الجمال، فامتلأت قصائدهم بزاهي أنواعها، وعبقت معانيها من عبير الطبيعة، وهي ترفل في أبهى حللها زمن الصفاء الطبيعي، فاستقامت لهم الأوزان، ودندنت على أطربها كلماتهم، فاكتست وازينت صورهم من بديع تناسق الألوان في الطبيعة»[3].

إن المتتبع لديوان ابن سهل يلاحظ أن الشاعر قد ذكر ألوانا مختلفة منها: الأبيض الذي يعد من أكثر الألوان حضورًا في شعره بصفة خاصة، والشعر العربي بصفة عامة، إذ تكرر عنده (16) مرة تلاه الأحمر، الأسود بعدهما الأخضر فالأصفر والأزرق.

---

[1]- م س، ص13.

[2]- م ن، ص23.

[3]- سليم كرام، الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث، أحمد سحنون، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007، 2008، ص181.

يعتبر اللون الأبيض «سيد الألوان كونه يضم كافة ألوان الطيف، والألوان الأساسية، وهو محايد يوحي بالطهارة والنظافة والطيبة حتى قال العامة: فلان قلبه أبيض»[1]، وهو من «الألوان الباردة التي تشعر بالهدوء»[2]، وتبعث في النفس الراحة والسكينة، والشعور بالسعادة والفرح، وهو محبب إلى القلوب لاقترانه بمعاني الخير من صفاء، وود ومحبة وتسامح وبراءة، وتفاؤل وأمل، ... وقد ورد ذكره في القرآن الكريم أكثر من (11) إحدى عشرة مرة بمعناه الحقيقي والمجازي؛ قال تعالى: «وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبۡيَضَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فَفِي رَحۡمَةِ ٱللَّهِ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴿١٠٧﴾»[3]، البياض هنا رمز لنقاء الأعمال وخلوها من الذنوب، وفي آية أخرى يقول عز وجل: «وَتَوَلَّىٰ عَنۡهُمۡ وَقَالَ يَٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَٱبۡيَضَّتۡ عَيۡنَاهُ مِنَ ٱلۡحُزۡنِ فَهُوَ كَظِيمٞ ﴿٨٤﴾»[4]، اللون الأبيض في هذه الآية يختلف عن سابقه، إذ يدل على شدة الحزن وكثرة البكاء الذي سبب في فقد البصر (ابيضاض العين)، وفي الحديث النبوي الشريف ذكر بما يقارب (100 مئة) مرة بدلالاته المختلفة، أحبه الرسول –صلى الله عليه وسلم–، وحرص على اقتنائه، وحث أصحابه وقومه على اتخاذه في حياتهم اليومية، فقد حملوا لواءًا أبيضا يوم الفتح، وفي العصور القديمة كان اللون الأبيض مقدسا ومكرسا لإله الرومان جوبتر (Jupiter)، وكان يضحي له بحيوانات بيضاء، ويمثل السيد المسيح بالثوب الأبيض»[5].

---

[1]- فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، مطبعة دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2007، ص 9.

[2]- شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1985، ص 125.

[3]- الآية 107 من سورة آل عمران.

[4]- الآية 84 من سورة يوسف.

[5]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 221، 223.

وعلى العموم فإن اللون الأبيض لون شائع ارتسمت دلالته النفسية في معظم قصائد الشعراء بالطهارة والنقاء والصدق، وإذا ارتبط بالمحبوب جاءت الصورة أكثر نصاعة وبياضا، كما في قوله واصفا وجه محبوبه [1]:

غَزَالٌ بَرَاهُ الله مِنْ مسكةٍ بـــرى بِهَا الحســـنُ منًّا مُســـــكةَ المُتجلِّـدِ

وألطفَ فِيهَا الصُّنعَ حتَّى أعارَها بياضَ الضُّحَى فِي نعمةِ الغُصُنِ الندِي

وتأتي مفردة البياض دالة على الكرم والعطاء، والسيادة والمجد[2]:

أضْحَى أبُو عَمرٍو بن الجدّ مُنفردًا فِي النَّاسِ كالغُرّةِ البيضاءِ فِي الدهمِ

إذ شبه ممدوحه وهو منفرد بين الناس بالغرة البيضاء في الدهم، قاصدا بها أيام الضيق.

وفي موضع آخر يمدح قوافيه، ويهديها إلى ممدوحه أبي القاسم محمد بن خلاص، محاولا إضفاء الأصالة والنقاء عليها[3]:

وَدُونَكَ أبْكَارَ القَوَافِي وَإِنْ بَدَا عَلَيْها حَيـــاء فَهْوَ مِن شِيَم العِذَرا

مُنَضَّرَة بيضَ الوُجـُوهِ تَخَالُهَا عَلَى صَفْحةِ الطَّرسِ الدّرَاريَّ والدرَّا

بَنُو العْبد رِقُ مِثْلُهُ وخَوَاطِري عَبِيدُك لكِن تُنْتِـجُ الكَلِـم الحُـــرَّا

يقول الشاعر أن قصيدته المدحية صافية بمعانيها وأفكارها حتى يخالها المرء على صفحات الطرس دراري الكواكب، أو حبات لؤلؤ شفاف ناصع البياض.

---

[1]- الديوان، ص 107.
[2]- م ن، ص 361.
[3]- م ن، ص 152، 153.-

ويقول مستصرخا داعيا العرب إلى نصره الدين الإسلامي، حاثا إياهم على الجهاد، قارنًا اللون الأبيض بالسيف[1]:

الدِّين نَادَاكُمْ وفَوْقَ سُرُوجكُـــــمْ غَوْثُ الصّرِيخِ وبغيةُ المستنْصرِ

لَمْ يَبــْقَ للإسلامِ غيْـــــر بَقيَّةٍ قَدْ وطِّنتْ للحــادث المتنكـــــرِ

البِيضُ تَقْلقِ فِي الغُمُودِ مَضَاضَة لِلحقِّ أنْ يلْقى يَدَ المستصغـــرِ

إن البيض اللامعة الحادة الصلبة عند الشاعر قلقة في الغمود مضاضة متعطشة إلى دماء العدو كاشفة عن إحساس حزين يختلج في صدره، وقلق على المصير الذي تنتظره مدينته إشبيلية.

ويضيف للون الأبيض ألوانا أخرى كالأسود. مزاوجا بينهما ليعطي دلالات أخرى، فترسم لنا لوحة جميلة لأصابع حسناء زينتها صبغة سوداء زادها جمالا قوامها المستقيم كأنها أقلام كافور[2]:

وَقدْ طَرَّفتْ بِيضَ البَنانِ بأسْودٍ كمَا تَستَمِدُّ المِسكَ أقلامُ كافُورِ

كما يرد التضاد اللوني بين الأسود والأبيض حاملا معه دلالة روحية ترمز للعبادة والطهارة والمداومة عليهما[3]:

أَكرمتَ شهرَكَ بِالقيَامِ فبيّضَتْ فِيهِ صَحائِفَكَ اللَّيالي السُودُ

ويستحضر أيضا الصورة اللونية للأبيض والأسود في رثاء لأبي الحسن بن غالب ليصور لنا مشهدًا كئيبًا أسود لا نور ولا إشراق فيه، إذ الكل حزين بما فيها الطبيعة،

---

(1)- م س، ص 172.
(2)- م ن، ص 190.
(3)- م ن، ص 92.

التي كانت هي أيضا ثكلى ومكلومة لفقده، وفي المقابل نجد صورة مشرقة بيضاء تظهر كرم الفقيد، وعظيم فضله التي بيض صحف يوم الحساب[1]:

لَئِنْ سَودَ الآفَاق يَوْم حـــــــمَامه لَقَدْ بَيَضَت صحْف الْحسَاب فَضَائِله

وفي توظيفه للأبيض والأسود إشارة إلى ثنائية الصراع بين التشاؤم والأمل التي تعتري الشاعر، فالأبيض يوازي طموحه وآماله، بينما الأسود يمثل لحظات الضعف والحزن التي يتسلل من خلالها بين الفنية والأخرى اليأس والتشاؤم إلى قلبه وروحه، فينغصان عليه حياته، لكن في غلبة الأبيض ما يشير إلى تشبثه بفسحة الأمل تلك، وطلبه للفرحة، أو لربما ثورته على التعاسة.

وكما نلاحظ أن للألوان دورًا كبيرًا في حياة الشاعر وصياغتها، فمفرداتها تكشف عن جوانب تجربته ورؤيته، فهي «ليست مجرد ألوان تراها العين، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو مكدرة»[2]، لذلك قيل «إن الفنان يلون الأشياء بدمه»[3].

وقد يصنع الشاعر من «الألوان نظاما رمزيا خاصا يتشابه أو يتعارض مع رمزية الألوان في موروثه، ومعنى هذا أن الألوان في التجارب الشعرية وغير الشعرية أيضا لا تتمتع بقيم ودلالات ثابتة، وعلى نحو مطلق...إذ يظل في إمكان الشاعر تغيير مدلولات الألوان وفقا لتجاربه الخاصة، خاصة وأنّه لا يتحدث بلغة وضعية الدلالة»[4]، إذ يتحول الربيع المزدان بالألوان الزاهية الرائقة إلى ربيع بالأبيض والأسود جيشه ذوابلة الغصون، وأعلامه أوراقه المنشورة فوقها[5]:

جَاءَ الرَّبيعُ بِبِيضه وبسُــودِهِ صِنفانِ من سادته وعبيدِهِ

---

(1)- م س، ص 321.
(2)- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند إبراهيم أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998، ص577.
(3)- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص57.
(4)- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند إبراهيم أبي سنة، ص 577.
(5)- الديوان، ص 125.

جيشٌ ذوابِلُه الغصونُ وفوقَها أوراقُها منشورةٌ كبُنـــودهِ

وقد قصد الشاعر من جمعه للأبيض والأسود في هذه الصورة الإشارة إلى ذلك التعايش الاجتماعي بين مختلف الأجناس والعقائد في الأندلس.

وقد يوظف اللون الأبيض دون التصريح به مستخدما إحدى إيحاءاته الدلالية[1]:

وَمَا شَيْب رَأسِي مِن سِنِين تَطَاوَلت علَيّ وَلكِن شَيبتنِي الوَقَائِع

إن الشيب دلالة على تقدم العمر وأفول زمن الشباب، ونذير الرحيل والنهاية، لكن الشاعر يرجع بياض رأسه للوقائع التي شيبته قبل الأوان، وإن كان غير ذلك «فالبياض هنا يقتل الأمنيات التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها، إذ البياض وهو الشيب يكون دالا على العجز، وعلى الخوف من الموت، وهكذا تموت الأمنيات والأحلام»[2].

مقابل اللون الأبيض ونقيضه الذي يعرف به اللون الأسود، ذاك اللون القاتم الدال على الظلمة والكآبة والحزن والموت، إذ هو من الألوان السلبية الدالة على العدمية والفناء لدى كثير من الشعوب. ورد ذكره في القرآن الكريم سبع مرات، وأكثر من مئة مرة في الحديث النبوي الشريف، وهو من الألوان المحببة عند الرسول صلى الله عليه وسلم، فقد«كان يرتديه في يوم فتح مكة إذ كان كاسيا بجبة سوداء، معتما بعمة من اللون نفسه»[3]، وكان «شعار المسلمين في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم هو السواد، وراية الرسول صلى الله عليه وسلم، سوداء تسمى العقاب»[4]. وروى عنه أنّه «سئل عن الرايات السود فقال للإيمان أثبت في قلوب أهلها من الحديد»[5].

---

[1]- م س، ص 219.
[2]- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، - الشعر الأردني نموذجا-، ص77.
[3]- عياض محمد الرحمان أمين الدوري، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، بغداد، د ط، 2003، ص 70.
[4]- م ن، ص نفسها.
[5]- م ن، ص79.

ولذا وجدنا أن اللون الأسود في شعر الشاعر قد اتخذ دلالات متنوعة منها:

دلالات العزة والعلا، إذ قرن جلالة الممدوح برایاته السود، وبالأخص إذا كانت هذه الرايات رايات ابن هود[1].

أعْلامُهُ السودُ إعلامٌ بِسؤددِهِ كأنَّها فَوْقَ خدّ الملك خِيلانُ

فهي تبشّر بالعلا والسؤدد مجدًا ورفعة، فعندما أعلاها غدت فوق خد الإمارة كأنها الخال الذي يزيد خد الملك جمالا.

ويكتسي سواد الحبر رونقا باقترانه باسم الممدوح دلالة على معرفته وسعة علمه[2]:

كَسَوْتُ سَوَادَ الحبْرِ باسْمِك رَوْنقًا فَقَالَ الدُّجَى يا صُبْحَ لَوْنُكَ حَائِلُ

ويتعانق الأبيض مع الأسود لإبراز جمال المحبوب، وذلك دون أن يعرج الشاعر على ذكرهما، مشيرًا إليهما بإحدى مدلولاتهما، فيقول[3]:

رَنتِ المَعَالي مِنْهُ لحظًا أدعجًا وافترَّ عَنْهُ الدهرُ ثَغْرًا أشنَبا

شبه الشاعر في الشطر الأول من البيت لحاظ العين الدعجة الشديدة السواد مع اتساعها بلحاظ السهم التي تصيب الهدف، وفي الشطر الثاني أسنان المحبوب البيضاء بأنواع الأزهار؛ وهي من التشبيهات الكثيرة التي « سلك بعضها مسلك القدماء لرغبته في محاكاتهم وتعزيز صلته بالتراث، فقد مزج بين البداوة والحضارة، ورسم أجمل وأبهى الصور في شعره»[4].

---

[1]- الديوان، ص352.
[2]- م ن، ص274.
[3]- م ن، ص52,
[4]- أناهيد الأمير الركابي، الصورة اللونية في شعر ابن سهل الأندلسي، مجلة كلية الآداب، العدد97، ص296.

كما نجده في موضع آخر يشبه سواد شعر المحبوب–أحد مقاييس وأركان عمود الجمال العربي– بسواد الليل، فإذا واصله ليلا وجد نفسه بين ليلين –سواد شعره وسواد الدجى[1]:

كَـــــمْ قَدْ بِتُّ بَيْنَ لَيْلَينِ مِن جُنْح الدُّجى وَمِن شَعْرِهْ

ويرى علماء النفس أن للون علاقة وطيدة بالمزاج البشري، ولذا قالوا: «إن القصص السعيدة ترسم غالبا بألوان بهيجة كالأصفر والوردي والأزرق في حين ترسم القصص الحزينة بالألوان الدافئة والغامضة كالأحمر والبرتقالي والأسود»[2]، وقصة شاعرنا حزينة، وبالأخص إذا ذكر المحبوب فيها، فهو يستأثر بمجامع قلبه، يقول الشاعر واصفا خال المحبوب[3]:

كـــأنَّما الخالُ على خَدِّه سَوادُ قَلبِي من لَظى الجَمْر

السواد هنا رمز للمعاناة والألم، حيث شبه الشاعر سواد الخال على خد المحبوب بسواد القلب، وهو محاط بلهب الجمر فعبارة سواد القلب توحي بالهم والحزن والغم واليأس، وأن حبه لا حدود له، فهو مستقر في قلبه، وصادق فيما يكنُه للحبيب.

من أهم إيحاءات السواد الليل، الذي أقسم الله تعالى بجلالته في سورة سماها بالليل*، فهو سابق النهار بسواده الحالك، وستر للعيوب، ومسكن للآلام ومنسي الهموم والأحزان، فلا يحسن اجتماع الأحباب إلا بالليل، وما ستر المحبين عن الواشين واللوام إلا سواد الليل، ولا فضحهم إلا بياض الصبح [4]، إلا أنه عند شاعرنا يحمل دلالة السوء، يقول[5]:

---

[1]- الديوان، ص458.
[2]- فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، ص06.
[3]- الديوان، ص182.
* الآية، 1-2 من سورة الليل.
[4]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص209.
[5]- الديوان، ص463.

ولَيْلَـةٍ مُسْـــودةِ الْمَفـــــرِق مَدَّتْ علَى وَجْهِ الضُّحَى أطْنبَهْ

وَاللَّيلُ هَادِي السرْبِ لاَ يَتَّقِي وَالصّبْحُ قدْ نَـامَ فلمَّا انتبـــــهْ

أرْسَلَ بِالفجرِ إلَى الْمَشـرِقِ فارْتفعَـتْ رَايتُـــهُ الْمُذهبَـــهْ

وانْتبهَتْ للشُّهُبِ تِلكَ الحلَى وفَاضَ فِي الآفاقِ نهْرُ النَّهَـار

مِثْل أبِي العِيشِ تجلَّى سَنَاهْ فِي مُظلم الخطبِ فجلَّى الْغمَار

شبه الشاعر ظلمة وشدة سواد الليل بشعر مقدمة الرأس مستعيرا المفرق لليل، مشيرا إلى طوله بقوله: (مدت على وجه الضحى أطنبه)، حتى لا يرى آخره –من كثرة طوله– رامزًا إلى تلك الفترة التي ساءت فيها أحوال الأمة حتى ظهر فيها هذا الممدوح وجلّى الغمار، مشبها طلعته بعدما ألمّ أمته من خطوب سوداء مظلمة كئيبة بطلعة الصباح المشرق الذي حلّ عليه مثل الأمل بعد الخيبة والانكسار، فأخرجه من حالة السوء التي كان يعيشها – فممدوحه شجاع كريم يتصف بالحمية والأخلاق العربية النبيلة–.

وهو يرمز للحزن والتعاسة في قوله[1]:

وَكانَتْ ليَالي العَيْشِ بِيضًا بقُربِه فَقَدْ أصبحَتْ أيَامنَا بعده دُهما

لجأ الشاعر إلى التضاد اللوني من خلال قوله (بيضا، دهما)، فكأنما أراد القول أن الليالي والأيام سوداء وحالكة بعد فقده لأبي العباس والمصيبة عظيمة، فالفقيد يحتل في نفسه محل الابن من نفس أبيه.

وتصبح الصورة أكثر عتمة وسوادًا في قوله[2]:

[1]- م س، ص 350.
[2]- م ن، ص132.

وَغدَا نهَاري من توحُّشِ فقدِهِ لَيْلاً وَلَيْلي بالسُّهادِ نَهارُ

الشاعر يعيش حالة صراع وآلام بعد فقده لأعزّ النّاس عليه، فنهاره أصْبَحَ ليلا دامسًا، أما ليله فهو ليل الحزن الطويل، إذ أصبح نهارًا، فهو يبقى ساهرًا في ظلماته تعبيرًا «عن حالة الضياع والاغتراب القاسية التي يحياها، كما ويظهر الموت [حاملا] طابع الإدانة للواقع ومحاولة الإفلات من سطوته، أما اللون الأسود فما هو إلا جزء من قبضة الزمن وسيطرته المستبدة»[1].

وتضم لوحة الألوان عند ابن سهل إضافة إلى الأبيض والأسود، اللون الأحمر، لون (النار والحرارة، والهوى والعشق، ولون الصحة النابضة بالحياة)[2]، كما يعد من «ألوان البهجة والحزن كذلك، ويرمز إلى العنف مرة وإلى المرح أخرى، ويرتبط بالدم ارتباطًا وثيقا كما يرمز إلى الحياة والبهجة، وإلى القوة والشباب والحركة والحب والتفاؤل»[3].

«وقد وظفه الشاعر ضمن سياق دلالي متنوع، أبرزه ورودًا دلالته على الخجل والحياء، بالإضافة إلى الصحة والنضارة والحيوية، وفي هذا المعنى يقول الشاعر»[4]:

تَوَسطت بيْنَ معْشُوق وَعَاشِقه بِموْصد فَاحمرَّت مِنَ ٱلْخَجَل

«إن جنوح الشاعر إلى صيغة [احمرّت]، والتي تستوقفنا بجرسها النغمي يميل إلى كثافة جمالية يقف الشاعر عندها، تحت تأثير سحري على نحو من التمعن، أدى إلى اصطناع صيغة مشددة، تمنح التمهل، وتفضي إلى التمتع بجمال الحمرة، بمعنى أن التوقف الصوتي عند النطق بـ (احمرّت) يعني وقوفا نفسيا وشعوريا أمام جمال ساحر

(1)- عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، ط1، 2005، ص289.
(2)- بيرداكو، تفسير الأحلام، بحث في سيكولوجية الأعماق، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة بسوريا، دط، 1985، ص249.
(3)- سالم بن عبيد عبد المحسن، اللون في شعر ابن عبد ربه ودلالته الموضوعية والفنية، ص619.
(4)- الديوان، ص 317.

يتوقد ويلمع في العينين، ويأتي منسجما مع رغبة الشاعر النفسية المتلذذة بجمال لا تقوى على مغادرته العين ولا اللسان»[1].

«ويقول أيضا»[2]:

وَكأنَّ سَوسَنَها يُصافِحُ وَردَها ثَغْرٌ يُقبِّلُ مِنه خَدًّا أحْمَرا

حمرة الخد دلالة على الصحة والنضارة، والشاعر هنا أسنن الطبيعة، وجعلها تطلب اللذة، وتمارس فعلا بشريا: الحب، ومتى حضر الحب حضر معه اللون الأحمر، لذلك قيل أن اللون الأحمر «موضع تقاطع بين الحب والحرب، وهما موضعان كثيران يناسبهما عنصر الإثارة الكامن فيه، وقد لاحظ (ول ديورانت) الظاهرة ذاتها في تلافيف الثقافات الأخرى، وانتهى إلى أن اللون الأحمر أعز الألوان في لعبة الحب والحرب»[3].

وقد يأخذ هذا اللون دلالات سلبية كالخوف والجزع كما في قوله[4]:

والشَّمْس مِنْ شَفَقِ المَغِيبِ كأنَّها قَدْ خَمَّشَتْ خدًّا مِن الإشفَــاقِ

لاقتْ بحُمْرَتــها الخَلِيــج فألَّفـــا خَجَلَ الصِّبا ومَدامعَ العُشَّــاقِ

سقَطَتْ أوانَ غُروبِها محمـــرَّةً كَالكَأسِ خَرَّتْ من أناملِ ساقِ

ترمز لفظة بحمرتها إلى الخجل والحياء، ومحمرة إلى الخوف والجزع الذي ينتاب الشاعر وقت الغروب، فقد شبه الشاعر انحدار الشمس وقت المغيب بكأس من الخمر سقطت من بين أنامل الساقي، فتضرجت بالدماء، وكما هو معلوم رؤية الدم تثير الرهبة

(1)- أحمد مقبل محمد، اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، 2008، ص 262.
(2)- الديوان، ص 86.
(3)- أحمد محمود خليل، في شعر النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر المعاصر، بيروت،دط، 1994، ص202.
(4)- الديوان، ص 263.

والخوف، كما تثير رؤية الشفق عند الشاعر الخوف من الليل القادم، الذي يجد فيه سوادًا أزليا لحزن مستديم في ساحة شعوره، وخلجات نفسه الحزينة.

وفي معنى الإثارة والرهبة يقول الشاعر متغزلا[1]:

ذِكْرِكَ الأَعْطر يُبكيني دَما رُبَّ مِسْك بِشذَاه رِعفَا

إن الشاعر هنا «لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون –الأحمر–، وإنّما يبتعث فينا اللون من خلال الرمز ...الذي يدل به عليه»[2]، ألا وهو الدم، ذاك السائل الأحمر الذي يغدو رمزًا فوق لوني للتضحية في سبيل من نحب، فشاعرنا مستعد أن يفدي محبوبه بروحه، ومن أجله كل شيء يهون، يقول[3]:

فَبــِتُ بِأشْـــوَاقِي قَتِيلا وإنَّمــا نَجِيعِي دَمْعِي قَدْ فَاضَ أحْمَر قَان

فأشواقه قاتلة لنفسه، ودموعه كانت هي النّجيع الأحمر القاني، وفي استحضاره للون الأحمر ودرجاته، ما يكشف عن رغبته في التعبير والبوح عن ما يختلج في نفسه، من انفعال وشعور قوي تجاه الحبيب.

ويرسم صورة لونية رائعة لممدوحه أبي عمرو بن الجد، الذي ألبس عدوه الهلاك والموت، بينما كساه والبلاد الأمن والراحة والنعيم[4]:

وَشَقّي قَوْم لاَ كمَا زَعمَ اسْمهُ بَارِي عُلاَكَ فمَا جرَى حتَّى كَبَا

أَلْبَسْتَهُ طَوقَ المَنِيَّةِ أَحـــمْرا فَكسَوتنَا التَّأمينَ أخضَر مُخْصِبا

(1)- م ن، ص147.
(2)- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص49.
(3)- الديوان، ص385.
(4)- م ن، ص52.

وفي نفس المعنى يقول مادحا أبا علي بن خلاص[1]:

لمَنْ خافِقاتٌ قَدْ تَعوَّدَتِ النَّصـرا هَوافٍ بِهَا الإسلامُ والملكُ قــد قَرّا

يُرِيُها الهُدى بِيضًا لُمسترشدٍ بهَا وإن كانَ يُبِديها نجيعُ العِدى حَمرا

رايات الممدوح رايات خير وسؤدد للملك والإسلام، مثبتة على النصر والإيمان، بينما هي للعدو مخيفة حمراء مضرجة بدمائهم يخالها طيور المنايا تحوم حوله، فهي بنود خافقة بالنصر والبطولة دومًا ،حتى أضْحت تلك البطولات والانتصارات وقائع يضرب بها المثل، لذلك جاء الأبيض دالا على الخير والنّصر، بينما الأحمر دالا على الفزع والرعب والموت.

وقد يخلط بين الألوان، ثم يفقدها طبيعتها اللونية ليعطيها إيحاءًا واحدًا مخيفا وعنيفا ومرعبا، وهو الموت، وفي ذلك مل يوحي لنا بذلك الحقد لشديد الذي يكنه لأعداء الخليفة، ونصرته له يقول[2]:

خُضرٌ ودُهمٌ وحُمْرٌ ما بدتْ علِمَتْ بها أعادِيكَ أنَّ المَوْتَ أَلْوانُ

وقد يصبح هذا الممدوح أشبه بالحبيب المثالي، فيصفه بالخصال الجسمية والحسية، فتنفجر عاطفته –معربة عما في وجدانه من حب صادق ونقي–، وتتداخل الألوان وتتشابك، ويصعب ضبطها، وفي هذا المعنى يقول[3]:

خَدّ تَرَدى احْمرَارَ الصَّبْغ عَنْ خَفَر جَفْن تَحَلَّى سَوَادَ الْقَارِ عَنْ كَحَلِ

أَحْمَـر موْقـــــدَة وَأَبيْض خــَامده وأَسْود مَا كَان مِنْه غَيْر مُشْتَعل

ويرى علماء النفس أن اللون الأحمر قد يكون مدعاة إلى طلب (اللذة واستمرارها) وربما كان له علاقة بالحياة الارستقراطية، كما أن الألوان الدافئة والغامضة كالأحمر

(1)- م س، ص147.
(2)- م ن، ص371.
(3)- م ن، ص 301.

والبرتقالي والأسود تدفع إلى الحزن[1]، وشاعرنا ممن يطلب اللذة حيثما وجدها، وفي الخمرة التي تتحول إلى جمال وبهاء في وجه شاربها يقول[2]:

أمَا تَرَى دَمه فِي الطَّست حِين سلاَفَة الرَّاح فِي الكَأس مِن الذَّهَب

لَوْ لمْ تَكنْ مِنْ دَم العُنقُود رِيقته لَما اشْتكَى خَده الفَـاني مِن اللَّهَب

«إن صورة الخمرة قد تجلت في جميع مظاهر المحبوب، حتى غدا جماله من جمالها وريقته من مطعمها، وهي تسري في عروقه مجرى الدم في الجسد، حتى إذا انتهت إلى وجهه استنار بنورها، إن هذه التفاصيل في تتبع أثر الحمرة يوحي بتلك النزعة الملحة التي كانت تراود الشاعر كلما تحدث عن الخمرة والطبيعة»[3].

وبذكر الطبيعة فقد حبا الله الأندلس بأجمل بقاع الأرض، فهي لوحة فنية ناطقة، بل جنة خضراء شغفت بها القلوب، وهامت بها النفوس حتى أطلق على إحدى جزرها بالجزيرة الخضراء، وقد ذكرها الشاعر في إحدى رسائله الإخوانية[4]:

خَفَق النَّهْر بِحَمْص بَعْدَما بنت وَالطيْر بَدَت مِنْهَا شُجُون

أتَرَى الخَضْراء تَنْسَى مِثله رَجم الإِخْوَان فِي هذا الظـنُون

لفظ الخضراء رمز لجمالها، وما اشتهرت به من حدائق غناء، وقد احتل اللون الأخضر المرتبة الرابعة في قائمة ابن سهل اللونية؛ وهو من «الألوان الرئيسية في دائرة الألوان المريحة للنفس، وقد اقترن بالطبيعة الخضراء، وتأتي أهميته من خلال ارتباطه غالبا بالقداسة والطهر، وبالتفاؤل والخير والعطف والبهجة، والخصب والنّماء والأمل والسلام»[5]، كما يعد «من الألوان

(1)- إبراهيم الدملخي، الألوان نظريا وعمليا، مطبعة حلب سورية، ط1، 1983، ص 81، 82.
(2)- الديوان، ص 69.
(3)- محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص201.
(4)- الديوان، ص 401.
(5)- سالم بن عبيد عبد المحسن القرارعة، اللون في شعر ابن عبد ربه الأندلسي ودلالته الموضوعية والفنية، ص 630.

الطبيعية الممتعة الدالة على النماء في دنيا البشر، وعلى السعادة والهناء في الآخرة»[1]، وهو لون الألوان عند المسلمين، لارتباطه بالنعيم والجنّة في الحياة الأخرى الدائمة، حيث ورد في القرآن الكريم ثماني مرات؛ ثلاث منها في وصف ملابس المسلمين ومقاعد جلوسهم في الجنة، وأكثر من ثلاثين مرة في الحديث النبوي الشريف[2]، وفي نفس المعنى والدلالة يشير الشاعر قائلا[3]:

خَلُّوا الديَارَ لدَارِ خُلدٍ وَارْكبُوا غَمْر العجَاج إلى النَّعيم الأَخْضرِ

وَالكفْر مُمْتَد المَطَالع وَالهُدَى مُتمَسك بِذبـــاب عَيْش أَخْضَـــر

المقصود بالنعيم الأخضر الخلود ودخول الجنة كما وعد الله المؤمنين.

وقد يأتي دالا على الأنانية الصادرة عن محب مستعد للدفاع عن وطنه في قوله[4]:

والنَّهْر مَا بَيْن الرِّيَاض تَخَاله سَيْفا تَعَلق فِي نجَاد أَخْضَرا

فقد شبه النهر بالسيف في امتداده وجريانه بين النّجاد الخضر، وهي صورة حسية مأثورة درج عليها القدماء، إذ كثيرا ما تعود الشعراء (أن يصفوا النهر إذا صفا بالسيف)[5]، وهي تعبر أيضا عن حب الشاعر لوطنه، فقد قيل أن (اللون الأخضر يدل على الأنانية التي تصدر عن الكفاح من أجل البقاء والعيش، كما يمثل الأخضر الأشخاص ذوي الفاعلية والنشاط الكبيرين»[6]، ويقول أيضا في إحدى موشحاته[7]:

وَاليَّوْمُ عَذْبُ الشَّمَايلْ وَالنَّهْرُ بيْن الخَمَايـــلْ

---

(1)- سامي يوسف أبو زيد وع الرؤوف زهدي مصطفى، دلالة الألوان في القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع13، 1998، ص204.
(2)- أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص226.
(3)- الديوان، ص 171، 172.
(4)- م ن، ص160.
(5)- حسين مؤنس، الشعر الأندلسي في تطوره وخصائصه، مطبعة النهضة المصرية، ط2، 1956، ص14.
(6)- وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص 72.
(7)- الديوان، ص 501.

كَالحُسَـــامِ الصَّقِيــلْ مَا بَيْنَ خُضْر الخَمَايلْ

ومن دلالته الإيحائية: الشباب والنّضارة، والجمال الأخّاذ[1]:

شَفَقٌ وشَتْهُ خُضرةٌ فِي حُمرةٍ فَكأنَّهُ خدُّ الحبيبِ مُعرّضـــــا

والشَّمسُ تنظرُ نحوهُ مصفرَّةً قَدْ شَمَّرتْ ذيلَ الوَداعِ لتنهضَا

إذ زاوج بين الألوان أثناء حديثه عن المحبوب، فرسم صورة مبهجة نضرة يافعة بلونها الأخضر، جميلة فاتنة بصبغها الأحمر.

وللدلالة على الخصب والنماء، يستعير الشاعر للأرض رداء يزينها، من خلال تشبيهها بإنسان يلبس رداء لونه أخضر للدلالة على النباتات الخضراء التي تكسو هذه الأرض، يقول[2]:

الأَرْضُ قَدْ لَبِسَتْ رِدَاءً أَخْضَرا وَالطّلُّ يَنثُر فِي رُبَاها جَوْهَرا

والجدير بالذكر ورود اللون الأخضر كثيرا في غرض المدح، دالاً على النّعيم والخير الذي أمد البلاد بعطاء ممدوحيه، ورمزا للحنان والإشفاق كما في قوله[3]:

أَلبستهُ طَوْق المَنية أحْمرَا فكسوتَنَا التَّأمِين أخضَر مخصبَا

وقوله[4]:

وأنَّسَ من وحشِ المُنى جودُ كفِّهِ وألبَسَ أعطَافي برُودَ المنَى خُضرا

(1)- م س، ص 216.
(2)- م ن، ص86.
(3)- م ن، ص52.
(4)- م ن، ص 151.

وقوله[1]:

يا بحْرُ جـــاورتَ البحـارَ لعِلَّـــةٍ حازَتْ لها الفخرَ المياهُ على الثَّرى

يا بحرُ لمْ ترضَ البسيطَةَ ساحِلاً فجعلتَ ساحِلَك الخِضمَّ الأخضرَا

إنها لصورة مدحية لطيفة، إذ جعل الممدوح بحرًا يزخر بمختلف العطايا، وساحله دائم الخضرة، ففي امتداده دلالة على كثرة جوده الذي يغرق الآخرون فيه، وفي خضرته تعبير عن الخصب الذي لا ينضب.

ويقول أيضا[2]:

فكَسَا بَنِي الآمَالِ غَيْثًا أخْضَرَا وكَفَى بَنِي الأوجَالِ مَوْتًا أحْمرَا

ويصبح الممدوح هنا رمزًا لونيا مائيا باقتران الخضرة مع الماء، اللذان يشعرانه بالسعادة والراحة؛ فقد كساه الممدوح بكل الآمال الجميلة والعريضة، فكان له الغيث الذي ينزل من السّماء فيروي الثرى، فتبنت أجمل وأبهى أنواع النباتات والأشجار الخضراء.

ويأتي مباشرة بعد اللون الأخضر الأصفر، وهو من الألوان الساخنة المستوحاة من الشمس "منير ومبهج وقوة في التوهج والإشراق، والأكثر إضاءة وإنارة لأنّه لون الشمس ومصدر الضوء، فالشمس واهبة الحرارة والحياة والنشاط والغبطة والسرور»[3]، وهو أيضا «لون الملك والمجد، ولون اللهب المتقد»[4]، كما أنه «لون الفكر والعقل، وينشط الأعصاب المحركة»[5]، وبسبب قدرته على «إثارة النشاط والحيوية يوصي به لعلاج مرض الاكتئاب النفسي والأمراض العقلية»[6]، ويسهم في رفع «ضغط الدم المنخفض المرتبط بالأنيميا، والإنهاك العصبي، والوهن العام»[7]، والأصفر كغيره من الألوان يحمل

(1)- م س، ص 144.
(2)- م ن، ص 156.
(3)- شكري ع الوهاب، الإضاءة المسرحية، ص 76.
(4)- الصادق الميساوي ،الألوان في اللغة والأدب، حوليات الجامعة التونسية، ع 36، 1995، ص255.
(5)- ماري أندرسون، الصحة والتداوي باللون، تر: فؤاد الأسطة، دار الحوار سورية، دط، 1989، ص72.
(6)- إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 96.
(7)- أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص 151.

دلالات مغايرة لدلالته الإيجابية «فبسبب اقترابه من النار والاشتعال أصبح معبرًا عن الحقد والحسد والضغينة والخيانة والغدر كما ارتبط الأصفر الداكن بالمرض والشحوب والجدب والقحط»[1] وهو «لون الجوع والجنون والفراغ»[2]، والأصفر إذا كان كدرًا «علامة الحزن وخيبة الأمل»[3]، فقد كشفت اختبارات الألوان التي قام بها MAX Lusher أن (تأخر الأصفر إلى المركز السادس أو السابع أو الثامن يعني تبخر الآمال، وشعور الشخص بالعزلة والانفصال عن الآخرين، وتكون خيبة الأمل أكثر كلما تأخر الأصفر إلى الوراء) [4]، وقد ورد الأصفر ومشتقاته خمس مرات في القرآن الكريم منها قوله تعالى: « قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ »*، وورود عشرات المرات في الحديث النبوي الشريف.

وقد ربط العرب اللون الأصفر بأعدائهم، فأطلقوا على الروم (بني الأصفر).

وربما كانت هذه التسمية تقترب من تلك الدلالات السابقة «فبنو الأصفر تقترب من (بني الجدب) أو (بني الموت) أو (باعثي الموت والخراب)، وكأن هذا اللون لَعْنة تصيب الأعداء، وتجردهم من الحمرة (لون الحياة)، والخضرة (لون الزروع الخلود)، وليس بعيدًا عن ذلك الحديث الذي ينقله ابن منظور: « صَفْرَةٌ –أي جوعة– في سبيل الله خير من حمر النّعم»[5]، وشاعرنا أتى على ذكر الروم مستخدما اللون الأصفر في قصيدته التي مدح فيها الرئيس أبا عثمان فكان دالا على الخوف الذي دب في أوصال أعداء الممدوح بعد أن ألحق العار والذل بهم، وهو في الوقت ذاته أراد من ذلك ذم الأعداء والنيل منهم، وإظهار شجاعة الممدوح وقوته، قائلا[6]:

يَا آلَ أصفرَ هبكُم للوغَى شَرَرَا فَهذِه الشَّمسُ تُطفي ذلكَ الضَّرَما

(1)- إبراهيم محمد على، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 96.
(2)- الصادق الميساوي، الألوان في اللغة والأدب، 255.
(3)- بييرداكو، تفسير الأحلام، ص 251.
(4)- أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص 193.
*– الآية 69 من سورة البقرة.
(5)- إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص121.
(6)- الديوان، ص 343.

هَذَا سُلَيْمانُ ملكًا شامخًا وتـُـقًى وأنتُم الجنُّ فلتُضْحوا لَهُ خَدَمـــا

إن هذه الصورة تحمل التهكم من بني الأصفر، حيث يقول لهم: إذا اعتدتم أنفسكم شرا شواظا يرمى على الناس، فإن الممدوح هو شمس تقضي على ذلك الشرر الذي أضرم الشرر، فممدوحه ملك عز و إباء وتقوى، والروم هم أولئك الجن الذين أصبحوا له خدما.

وقال مادحا أبا العيش التلمساني في موشحته الجميلة[1]:

هَامَ صَغِيرًا في طلاَب العُلا حَتَّى علَتْهُ رقّةٌ واصْفِرَارْ

الأصفر هنا رمز للمثابرة والعناء، وحب البقاء والاستمرارية، أما إذا ارتبط بالغزل والحب، فهو دليل على الهزال والشحوب والمرض، ورمز «للاضطراب الداخلي وغياب الراحة النفسية والاطمئنان»[2]، يقول[3]:

أَظُن البدْر يَعْشَقه كَعِشقِي وَأَحْسبهُ لِصفرتهِ سَقِيمـــا

شبه الشاعر البدر بالعاشق الذي ألم به المرض والوهن بسبب العشق وبتاريخ الهوى التي أدمت فؤاده وقلبه، فأردته سقيما ضعيفا.

ومن دلالات اللون الأصفر أيضا دلالة الألم والحزن والأسى، كما في قوله[4]:

مَا اصْفَر وَجْه البَدْر إلاَّ خِيفَة لَما رَمَتك بِسهَامِك الأقْدَار

وقد تأتي الصورة عكس سابقيها دالة على الصحة والعافية بعد طول مرض[1]:

---

(1)- م س، ص 464.
(2)- جان صدقة، معجم مصطلحات الألوان ورموزها، دار أديفا للنشر، دط، دت، ص 100.
(3)- الديوان، ص 365.
(4)- م ن، ص 135.

خَلصتَ خُلوصَ التِّبرِ من عِلَّة الضنى وأشبهتَ مِنهُ صفــرة بشُحوبِ

فإنْ كانتِ الحُمّى تضـُرُّ عـــــدوَّها فلا عَجَبُ إضرارُها بطَبِيــبِ

أو علامة على النشاط وبداية الحياة والحركة، كما في قوله[2]:

والشَّمسُ تنظرُ نحــوهُ مصـــــفرَّةً قَدْ شَمّرتْ ذيلَ الوَدَاع لتنهضَا

وقد أضاف الفعل (لتنهضا) إلى عنصر اللون الحركة، التي أعطت الصورة الحيوية التي أفضت إلى الانسجام بين حركة الشمس المشرقة، ونفس الشاعر الطواقة إلى الحياة.

ونختمها بصورة جمالية للنّهر؛ وهو يرفل بثوبه الأصفر الذي يحاكي صفرة الشمس[3]:

الشَّمسُ قد أَلْقَتْ عليهِ رِدَاءَها فَتراهُ يرفلُ في قميصٍ أَصْفَر

وكأنما الشاعر هو يتمتع بجمال هذا النهر، قد استحضر صورة محبوبه، فجاءت هاته الصورة البصرية اللونية مليئة بالحركة والحياة، حيث استعار فيها الشاعر رداءًا للشمس ألقته على النهر، فبدا وكأنه يجر ذيله ويتبختر في ثوب أصفر بسبب انعكاس ضوء الشمس عليه.

ومن الألوان النادرة في الطبيعة اللون الأزرق، حيث يدل القاتم منه «على الخمول والكسل والهدوء والراحة، أما الفاتح فيعكس الثقة والبراءة والشباب، والأزرق العميق يدل على التميز والشعور بالمسؤولية»[4].

---

[1]- م س، ص 68.
[2]- م ن، ص 216.
[3]- م ن، ص 193.
[4]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 228.

وهو عند اليهود أحد الألوان المقدسة، فهو لون الرب Jehovah ورد في القرآن الكريم مرة واحدة، وفي الحديث النبوي الشريف ثلاث مرات[1].

ومن يختار الأزرق في الموقع السادس أو السابع أو الثامن فإن الحاجة إلى الاتزان، وإلى الثقة المتبادلة في علاقاته تظل غير كافية، وتعطي بروزًا للقلق الذي يتزايد بتأخر وضع الأزرق في الترتيب.

وهذا قد يضطره إلى مغادرة وطنه، أو تغيير وظيفته، أو الهروب إلى بعض النشاط التعويضي[2]، وهذا ما حدث مع شاعرنا، إذ غادر إشبيلية إلى شريش فمنورقة، ليحط الرحال بسبتة، ويموت غريقا في البحر في نهاية المطاف.

وقد استخدمه الشاعر في صورتين، إحداهما عند وصفه لنهر اللازورد للدلالة على جماله، ولم يحمله أي دلالات نفسية عميقة، يقول[3]:

ولازَوَرْدٍ بـــاهرٍ نـــورُهُ مُستَظرَفِ الأوصافِ مُستَحسَنِ

كأنّه مِنْ حُســنِ مَرآه قد ذابــتْ عَلَيــه زُرْقــةُ الأعْيــُنِ

إذ شبه زرقته بزرقة العيون، وهي صورة مستقاة من محيطه الاجتماعي، وفي تغزله بالعيون الزرق إشارة إلى تغير قيم الجمال التي تعارف عليها الشاعر منذ العصر الجاهلي، فزرقة العين صفة مذمومة مخيفة ومكروهة عند العربي، كما يقول الزمخشري إحداهما: « أن الزرقة أبغض شيء من ألوان العيون إلى العرب، لأن الروم أعداؤهم، وهم زرق العيون، والثانية أن المراد العمى لأن حدقة من يذهب بصره تزرق»[4]، وقد كانت العرب تقول في العدو « أسود الكبد، أصهب السبال، أزرق العين، كما أن المجرم الذي

---

[1]- م س، ص225.
[2]- م ن، ص 190.
[3]- الديوان، ص 396.
[4]- أبو القاسم جار الله محمد بن عمر الزمخشري الخوارزمي، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، دت، ج2،466ص.

اغتال الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان أزرق العين أعجميا، والكلاب المجوعة زرق العيون»[1]، لهذا بغض العرب العين الزرقاء.

والثانية في وصف ثوبه بهذا اللون، إذ يقول[2]:

يَا واحدًا فِي الفضلِ حالفني ندَى  يـدِهِ محَالفةَ النَّدى لِمحـــلِّقِ

مـَــا زَالَ يُظهرُ فيَّ آيـةَ جـودِهِ  حتَّى كساني بالسَّحابِ الأزْرَقِ

شبه الشاعر الثوب بالسّحاب الذي يحمل معه الغيث، ليشير إلى سخاء ممدوحه، وفضله العظيم، وربما خصه بالأزرق ليبرز تفرده وتميزه، وجوده اللامتناهي، فهذه صورة غير معروفة، إذ لم يسبق مجيء السحاب مرتبطا بالأزرق، وقد يرمز الأزرق إلى نقاوة شعور المادح والممدوح، وابتهاجهما، ذلك لجهود الشاعر المبذولة في البلاد، والآخر للاحترام والتقدير الذي حظي به.

وبهذا نخلص إلى أن ابن سهل قد أكثر «من رسم الصور في مقطوعاته وقصائده، وموشحاته، فجاءت صورة معبرة عما يختلج في نفسه، مما ولد فيها جمالا تلقائيا يدركه الذوق والبصر»[3]، وأنه اهتم بالصورة اللونية اهتماما بالغا، فأتت متنوعة ومتعددة الإيحاءات والدلالات، وذلك حسب السياق الشعري الذي وردت فيه، «اتسمت بالدقة والتتبع وحسن التعليل، ورسمت بعناية وكأنها تطريز دقيق يحتاج إلى مهارة وإعمال فكر في نسجه واختيار ألوانه»[4]، كما أنها «تحكي ما وراء السطور وما لم يرد الشاعر أن يقوله مباشرة»[5].

---

[1]- حمودي نوري القيسي، الألوان وإحساس الجاهلي بها، مجلة الأقلام، ج:9، س:5، 1969، ص79.
[2]- الديوان، ص 254، 255.
[3]- أناهيد الركابي، الصورة اللونية، ص293.
[4]- م ن، ص295.
[5]- م ن، ص293.

# الفـــصـــل الرابع:

# أسلوبية التّناص

## أولا: ماهية التنـــاص

## ثانيا: التجليات الأسلوبية للتناص في ديوان ابن سهل

1- التناص الديني:

1-1-التناص مع القرآن الكريم

1-2- التناص مع الحديث النبوي الشريف

2- التناص الأدبي:

2-1-التناص مع الشعر العربي القديم

2-2-التناص اللغوي

## أولا: ماهية التناص :

عرفت الساحة النقدية والأدبية الحديثة رواجا كبيرا لعدد من المناهج والنظريات والمصطلحات، ساهمت في توسيع مفهوم النص وتطوره بحيث أصبح علما قائما بذاته، من خلال انتقال البحث من الاهتمام بالمُنْتِج إلى المُنتَج، كان نتيجته تبلور نظرية التناص لارتباطها بالنص (المجال المستهدف فيها)، ولأن التناص هو "الذي يهب النص قيمته ومعناه، ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشارته وخريطة علاقاته ومعناه، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما،واستجلاب أفق للمتلقي تتعامل به معه ، وما يلبث هذا النص أن يشبع بعضها، وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى"[1]، أي أن التناص أحد المبادئ والأدوات الإجرائية الكشفية التي يمكن بواسطتها قراءة النص، والذي "لا يمكن أن يفهم إلا في تعارضه وتناصه مع مصطلح النص"[2].

يكاد يجمع الدارسون أن الشكلانيين الروس هم أول من تنبه في دراستهم إلى التناص، وقد أشار إلى ذلك أنور المرتجى قائلا: "لقد لاحظنا طبيعة الاهتمام العلمي عند الشكلانيين الروس بنسيج النص ومادته، وكذلك تأكيدهم على سنكرونية العمل الأدبي بعيدا عن كل مقاربة تأتي من خارج النص، حتى وصل الأمر عند بعض الشكلانيين إلى تقديس النزعة السكرونية، وإقصاء كل تصور ديناميكي عند دراسة النص الأدبي"[3]، وقد تجلت إرهاصاته الأولى بوضوح في كتابات باختين عن

---

[1]– صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب ،ع 2، 1986، ص91.

[2]– أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، مكتبة الأدب المغربي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1987، ص42.

[3]–م.ن، ص نفسها.

دوستويفسكي، وفي إطار تنظيره للرواية البوليفية[1](متعددة الأصوات)، ولا ننسى قلبه للعبارة المشهورة "الأسلوب هو الرجل" إلى "الأسلوب هو الرجلان" تأكيدا على الطابع الحواري للنصوص وتداخلها[2]، إلا أن الميلاد الفعلي لهذا المصطلح كان على يدي الباحثة البلغارية الأصل "جوليا كريستيفا"، التي ثارت ضد التطبيقات البنيوية القديمة "التي عزلت النص عن كل سياقاته المولدة له، أو المتولدة عنه، وأحاطته بطوق من حديد"[3]. أي أن مصطلح التناص الذي نحتته، والذي يعني التفاعل الناشئ بين النصوص، ألغى كل التصورات السابقة حول بنية النص المغلقة، وتبعيته لسياقه الأدبي، ووجوده بذاته ولذاته، وأثبت صلته بغيره من النصوص، وجعل له سوابق ينطلق منها، مؤكدا عدم وجود النص من العدم.

حسب سعيد يقطين هذا المفهوم أتاح "الانتقال من الشيفرة اللسانية إلى السيميوطيقية أو الإيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق باعتبار النص يشتغل منفتحا على نصوص سابقة"[4]. يحيلنا تقاطعها، والتبادل الذي يعقده النص الجديد معها إلى "انفتاح النص وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى وبنيات أخرى ثقافية واجتماعية غير التي انتجت فيها عكس ما نجد مثلا في نظرية

---

[1]–هي "تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية، بمعنى أنها رواية حوارية تعددية تنحو المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص من أحادية المنظور واللغة والأسلوب". جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور– تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2020، ص89.

[2]– يشير باختين إلى أنه ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص، وأن كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل "الأسلوب هو الرجل"، ولكن باستطاعتنا القول: "إن الأسلوب هو"رجلان على الأقل" أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول "تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية( دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ، ترجمة عبد الرحمان أبو علي، دار نينوى، للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص88–89.

[3]– حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص253.

[4]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص93.

الانعكاس أو في البنيوية التكوينية حيث التماثل البنيوي"[1]، ينضاف إلى ذلك أنه أعاد "النظر في ذات الكاتب والمؤسسة والعمل، ويتجلى هذا في قراءة لاكان لفرويد، وألتوسير لماركس، كما أن الاهتمام بالنص ذاته، تمّ من خلال كونه حاملا للمعنى بحيث تتراكب جميع أجزائه لتشكيل الكل"[2].

إن التناص "يصف ظاهرة تلاقي النصوص وتفاعلها بأجناسها المختلفة (منطلقا) من مبدأ استحالة عيش النص لوحده، وانغلاقه على ذاته، ويرى النص متعالقا مع النصوص السابقة أو الحاضرة أو المعاصرة تعالق تضافر أو صراع أو حوار"[3].

أسسته كريستيفا في حقل السيمياء ليغدو رمزا جديدا يحرك ديناميكية القراءة والكتابة في النص الجديد[4]، مستفيدة من "المنطق النظري الذي وظفه باختين وأضافت إليه حوارا مع المعرفة الحديثة ممثلة في الماركسية في آخر اجتهاداتها، وعلم النفس في أحدث مراجعاته"[5].

وقد قدمته أول مرة سنة 1966 في محاضرة لها بعنوان: "الكلمة والحوار والرواية" في ندوة بارث العلمية[6] كبديل للحوارية عند باختين، وهذا لا يعني غياب مصطلحاته في أبحاثها، بل هي موجودة وحاضرة، ولكن بصورة مختلفة نسبيا، حيث أن تعدد الأصوات أو التعدد اللغوي عند باختين نجده في تعريفها للنص الأدبي،

---

[1]–م.س، ص33.

[2]–م.ن، ص 93.

[3]– أحمد عدنان، حمدي، التناص وتداخل النصوص،(المفهوم والمنهج)، دراسة في شعر المتنبي، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص25.

[4]– ينظر جمانة محمد عزمي، زكريا زلوم، التناص في روايات واسيني الأعرج، رمل الماية أنموذجا، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد 43، 1 شباط 2018، ص278.

[5]– أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص52.

[6]– نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية (النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص112.

الذي هو عبارة عن "خطاب متعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي تقوم بمفصلتها). يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها أي النقطة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي"[1]، أي أن النص قابل لإنتاج جملة من الدلالات اللامتناهية المعبرة عن تعدد الأصوات.أما الاتجاه الإيديولوجي الذي يطلق عليه باختين مصطلح إيديولوجيم تعرفه كريستيفا بالوظيفة التناصية، وتطلقه على "تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية اسم الإديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها "ماديا" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[2]. كما تكرر في طرحها التنظيري مفاهيم أخرى كالحوارية، والخطاب الكرنفالي، .. وغيرها.

إن باختين يرى أنه "لا يوجد ملفوظ، وهذا شيء جوهري لا تربطه علاقة بملفوظات أخرى"[3]، وقد دعا هذه العلاقة التي تكون بين أي ملفوظ والملفوظات الأخرى بالحوارية، فكل "عملين لفظيين، أو ملفوظين اثنين متجاورين الواحد مع الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"[4]، ولكي تصبح هذه العلاقات الدلالية الحوارية محسوسة لابد لها

---

[1]– جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص13.

[2]–م.ن، ص21–22

[3]–تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، ص85.

[4]–م س، ص86.

أن تكتسب وجودا ماديا، وبالتالي "ينبغي لها أن تلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود، أي أن تصبح خطابا أي ملفوظا، وتستقبل مؤلفا..." [1].

ويفهم من هذا أن الحوارية تنتسب وتعود إلى الخطاب لا إلى اللغة، فهي "علاقة بين خطاب الآخر، وخطاب الأنا"[2].

وحسب باختين ليس هناك شيء لم تلطخه تسمية سابقة، وأن آدم هو الوحيد الذي يمكنه تجنب هذا التوجه المتبادل نحو خطاب الآخر، يقول: "إن التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حيّ يلاقي الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحيّ، آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه، وانتهك بواسطة الخطاب الأول"[3].

إن الحوارية عند باختين ما هي إلا تفاعل لفظي "يجري على شكل تبادل للأقوال، أي على شكل حوار"[4]، وهو أمر حتمي في الرواية، وعمل دوستويفسكي يمثل قمة هذا التفاعل الحواري للخطابات، والتجسيد الأكثر صفاء[5].أما الشعر فيراه أحادي الصوت، وهو أمر يختلف فيه مع كريستيفا التي لا فرق عندها بين النص الروائي والنص الشعري[6].

---

[1]–م.ن، ص87.

[2]–م.ن، ص85.

[3]–م.ن، 89.

[4]– أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص51.

[5]– ينظر تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ص94–95.

[6]– ترى كريستيفا أن لغة الرواية مثل لغة الشعر، فهي "حوار بين النصوص، فالكلمة فيه والمقطع يتحققان من منظور كلمة أخرى أو مقطع آخر إلى حد أن كل لفظ أو مقطع أو نص إن هو إلا نتيجة تذكر أو استشهاد"، أما باختين فيرى أن "الرواية لا يمكنها أن توجد إلا في خضم تعددية الأصوات وتعددية اللغات، وأسلوب الروائي حسب هذه التعددية يفقد صفته

تعتبر الباحثة التي بنت مفهومها للتناص على أساس نظرية باختين– الحوارية– أن النص: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[1]، والتناص أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص سابقة عنها، أو معاصرة لها، يقوم فيها النص بإنتاج نفسه، أي أن "النص عندها ليس منتوجا للعمل إنما هو مجال ومسرح الإنتاجية"[2].

وكون النص بنية إنتاجية، فهذا يعني أمرين:

"1 / علاقة النص باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صامدة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتداول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

2/ أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"[3].

إن كريستيفا ترى أن "الإنتاجية هي المقياس المحايث للنص"[4] وأنها تشمل نوعين من العلاقات بين الوحدات:

---

التفردية ولا يصبح إطلاقا دالا على صاحبه عكس الشعر الذي يشكل فيه الأسلوب الفردي دعامة أساسية" ينظر: رشيد وديحي، نظرية التناص في النقد الأدبي المعاصر– النقد العربي، مجلة العاصمة، الهند ،مج 8، 2016، ص222، وينظر: نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية( النظرية والمنهج)، ص116.

[1]– جوليا كريستيفا، علم النص، ص21.

[2]– أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص54.

[3]–جوليا كريستيفا، علم النص، ص21.

[4]–م.س، ص65.

"أ/ مظهرية النص، ب/ توالديته؛ فالنوع الأول: يتمثل في السطح الظاهر (في الأبنية اللغوية)، أما النوع الثاني: فيتمثل في التعالق الماثل بين الدوال والمدلولات، إن التوالدية في الأبنية اللغوية بامتداداتها اللاشعورية"[1].

فالتناص عندها إذن مرتبط "بالنص المولِّد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها..."[2]، وليس تقليدها أو عملية استرجاعها إراديا، وهو نظريا على الأقل لا يؤدي "إلى طريقة في القراءة تبحث عن أصل الأثر كاشفة عن البصمات المختلفة التي شكلته، ولا أن تجعل من الناقد بديلا قادرا على الوصول إلى قراءته، وبالتالي استرجاع ذكرياته، مهما كانت درجة وعيه بها وما طواه النسيان منها"[3].

بالنسبة للباحثة ذلك التداخل الواقع بين التناص ودراسة المصادر والتأثيرات قد حسمته باشتغالها على مبدأ التحويل[4]، الذي يعد من الأدوات النقدية الأساسية والفاعلة التي ينبني عليها التناص، إذ لا يكفي استدعاء الأصول والمصادر وإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن لابد من تحويلها ونقلها وتبديلها[5].

لذا النص عندها ليس فقط لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، بل إن كل نص هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى[6] تمنحه هذه الآليات (النفي والإثبات أو الهدم والبناء) روحا جديدة، وتميزا فنيا، فقيام نص ما باستدعاء

---

[1]– محمد مسعد، التناص في شعر البردوني، متناص البحث في الفردوس( قراءة سيميوطيقية)، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص21، وللمزيد ينظر: حسين خمري، نظرية النص، ص237–252.

[2]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،(دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم محمد العمري، دار إفريقيا الشرق ،المغرب، دط، 2007 ص19.

[3]– ناتالي بييقي. غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق–سوريا، دط، 2012، ص46–47

[4]– نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، ص117.

[5]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي( دراسة نظرية وتطبيقية)، ص24.

[6]– جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

واستحضار نصوص أخرى ينقلها من سياقها الأصلي، ويطرحها في سياق جديد، يكون فيه التناص وفق إحدى الأنماط الثلاث التي ميزتها كريستيفا:

**1/ النفي الكلي:** وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

**2/ النفي المتوازي:** حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدا.

**3/ النفي الجزئي:** حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا[1]، وهذه العلاقات تفرض على القارئ أو الناقد امتلاك مهارات مرجعية وثقافية تحيله إلى الأعمال الفنية الأخرى، فيغدو بذلك طرفا مؤثرا في إعادة تشكيل علاقات النص، وحسب رولان بارت يتحول من مستهلك إلى منتج، فالنص عنده: "نشاط لغوي إبداعي، لا يمكن حصره داخل حدود فكرة معينة أو مصدر معين أو شكل فني معين، ولا معاملته على أنه شيء يخرج من يد منتج هو المنشئ ليتلقاه مستهلك هو القارئ، ولكنه يوجد على يد القارئ نفسه الذي يقوم بدور الشريك بدلا من دور المستهلك،"[2] وتصبح "القراءة كالإبداع، عمل شاق لا تقف عند سطوح القصيدة وحركاتها الظاهرية ومعانيها ولكنها تغوص في أعماق النص لتنتشل ما به من طاقات كامنة لإخراجها للرائين للوقوف عليها والتلذذ بمفاتنها، فالنص جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه، وما ذلك إلا القارئ المدرب"[3]، الذي يغازل النص، ويجعله تحت سيطرته بعد موت المؤلف، الذي شبهه الدكتور عدنان حسين قاسم "بحالة ملكة

---

[1]–ينظر م س، ص78–79.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ط4، 1998، ص79.

[3]–م.ن، ص51.

النحل التي تضع بيضها، وتنقطع صلتها به، ليتولى تفقيسه فريق آخر لا علاقة له بالوضع"[1].

وحسب رولان بارت "موت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[2]، أي أن ميلاد القارئ ومكانته مرهون بموت المؤلف، وهذا لا يعني "إلغاء المؤلف وحذفه من ذاكرة الثقافة، [إنما يهدف] إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن: المؤلف... [وتوجيه] الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته"[3].

كما يسجل عن مالارمي: "أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف"[4]، وأنها ليست بريئة على الإطلاق، فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة"[5]، بحيث تستظل الكتابة متمثلة بذكرى استخداماتها السابقة، وهو ما صرح به قائلا: "ولكنني لن أكون قادرا على تطوير كتابتي داخل ديمومية دون أن أغدو شيئا فشيئا أسير كلمات الآخرين، وحتى أسير كلماتي ذاتها"[6].

كما يصرح أن النص عبارة عن جيولوجيا كتابات، إذ: "يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى

---

[1]– عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مصر،دط ، 2001، ص234.

[2]– رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: ع–سعيد العالي، دار توبقال، للنشر الدار البيضاء، المغرب، ، ط3 ، 1993 ،ص87.

[3]– رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1994، ص10–11.

[4]– رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص82.

[5]– رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص24.

[6]–م.ن، ص25.

وتتعارض"[1]، وبالتالي التناصية هي "استحالة العيش خارج النص اللامتناهي، ولا فرق في ذلك: أن يكون هذا النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة الرائي: فالكتاب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة"[2].

يتضح مما سبق أن رولان بارت يواصل ما انتهت إليه كرستيفا مؤكدا شارحا ما قالته وما قاله باختين، موسعا مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع، مضيفا بعض الملاحظات كقوله: "النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع متعددة"[3]، "والتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه"[4].

أما لورون جيني فيرى أن التناص "يشمل كل العلاقات التي يمكن أن يقيمها النص الأدبي مع محيطه الأدبي والاجتماعي إن على مستوى الشكل أو المضمون"[5].

وبالنسبة لجيرار جنيت فقد حاول من خلال كتابه **أطراس** رصد جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوار بعضها مع البعض الآخر، وذلك بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصور جديد للشعرية[6] متصلة بإطار أعم وأشمل- تجاوز جامع النص (معمارية النص)- وهو: المتعاليات

---

[1]- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص87.

[2]- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992، ص70.

[3]- رولان بارت، درس السيمولوجيا، ص85.

[4]- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص38.

[5]-لورون جيني، استراتيجية الشكل (نظرية التناص في الثقافة العالمية )، تر: نور الدين محقق ،دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015، ص117.

[6]- أكد جيرار في كتابه (مدخل إلى النص الجامع) سنة 1979 أن موضوع الشعرية هو جامع النص: إذ يقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من هذه الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية"، لك ن1983 في كتابه أطراس عدّل من رأيه هذا ،حيث أصبح موضوع الشعرية هي المتعاليات النصية"، بوطاهربوسدر، التناص عربيا وغربيا، شبكة الألوكة، تاريخ الإضافة: 18-12-2017، ص6.

النصية[1]، ويقصد بها : "كل ما يجعل من النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص"[2]، وهذا يعني أن يكون النص" طرسا يسمح بالكتابة على الكتابة، ولكن بطريقة لا تخفي النص الأول الذي يظل مرئيا مقروءا من خلال النص الجديد وبرصد العلاقات الخفية والواضحة لهذا النص الجديد مع غيره من النصوص"[3]،وبالتالي يصبح التناص وفق تصوره نمطا من أنماط المتعاليات النصية، وفرعا من فروعها، والتعالي النصي أجمع وأشمل وأوسع منه، إذ يتيح إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التفاعل النصي[4]، وقد حدده في خمسة أنماط هي:

**1- التناص:** يأخذه بمعناه الضيق الكلاسيكي، وكما تحقق عند جوليا كريستيفا، وهو يتجلى من خلال ثلاثة مظاهر: **الاستشهاد** أكثرها وضوحا وحرفية، **السرقة** أقلها وضوحا وشرعية، **الإيحاء** أقلها وضوحا وحرفية، ولتحديد هذه العلاقة بين نص وآخر يعتمد على اطلاع القارئ وإدراكه.

**2- المناص (ملحق النص):** ويتكون من إشارات تكميلية، وجميع المكونات التي تهم عتبات النص كـ: اسم الكاتب، العنوان، كلمة الناشر، الحواشي، الديباجات...، ونذكر هنا أن المتعاليات سنحت لجيرار جينيت أن ينتقل من شعريات النص إلى شعريات المناص (الكتاب) ،"بتوضيحه لبعض المعالم والمفاهيم لمصطلح المناص

---

[1]-عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي(دراسة نظرية وتطبيقية)، ص21.

[2]-بلعابد عبد الحق، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تقديم سعسد يقطين ، منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ، 2008 ، ص26.

[3]- عبد الرحمان بغداد، صور التناص الديني في الخطاب الشعري الجزائري( إلياذة الجزائر لمفدي زكريا نموذجا)، مجلة الآداب واللغات، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد: 22 ، 2015 ، ص71.

[4]-ينظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي( النص والسياق)، ص92-93.

الذي طالما حذرنا منه لانفتاحه على تعددية القراءات والتأويلات، وخضوعه لاستراتيجيات السوق النقدي أو البلاغي، الذي لا يستقر على حال"[1].

**3- الميتا نص (الماورائية النصية):** ويتعلق بعلاقة التفسير، وعلاقة التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به، أو استدعائه، وتعد هذه الشروحات على النص مهمة للدلالة على متن النص.

**4- الاتساعية النصية (التعلق النصي):** وهو النوع الذي خصه جنيت بالدراسة في كتابه أطراس، ويقصد به كل علاقة احتوائية تجمع نصا (ب) بنص سابق (أ) دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح.

**5- معمارية النص (جامع النص):** تحدد الوضع النوعي (رواية، شعر...الخ) لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق توقع القارئ أثناء عملية القراءة[2].

إن هذه المصطلحات كما قال عبد الحق بلعابد: "ما إن تقترب مفاهيمها حتى تبتعد"[3]، قد ساهمت في تطوير نظرية التناص، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض وإبراز نقاط التشابه والاختلاف، فأضحى التناص تعلقا نصيا والمصطلح منهجا[4].

ويحيلنا ذكر السرقات وعلاقتها بالتناص عند "جيرار جنيت" إلى:

- قضية السرقات الأدبية وعشرات المسميات كالسلخ والمسخ، الإغارة، الأخذ، الانتحال، الاقتباس، والتضمين،... وما دار حولها في كتب النقاد العرب

---

[1]-بلعابد عبد الحق، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص44.

[2]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص22.

[3]-بلعابد عبد الحق، عتبات جيرار من النص إلى المناص، ص33.

[4]- ينظر عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص22-23، وسعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص97.

القدماء، نذكر على سبيل المثال لا الحصر كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (ت 276هـ)، الموازنة للآمدى (ت: 370هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني (ت: 392هـ)، الصناعتين في الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري (ت 395هـ) والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني (ت: 456هـ)، أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ).

- محاولات الكثير من الدراسات النقدية الحديثة التماس التداخل والتقارب والربط بين القضيتين. فهذا الدكتور: محمد مفتاح في كتابه: استراتيجية التناص يجد أن الدراسات التي تتعلق بالتناص تتداخل "تداخلا كبيرا بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل الأدب المقارن والمشافهة ودراسة المصادر والسرقات...، ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط..."[1]، أي أن ضبط مفهوم التناص ضروري ليجعله يتمايز ولا يتداخل مع غيره. كما أنه وبعد تعريفه لبعض المفاهيم المقتبسة من الثقافة الغربية (المعارضة، المعارضة الساخرة، السرقة) يشير إلى وجود ذلك التقارب الثقافي للمفاهيم في البيئتين، فهناك ما يقابلها ويوازيها في التراث العربي يقول: "ومع أن هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة، المناقضة، السرقة"[2].

أما الدكتور "أحمد الزغبي" فيصرح بوجود تلك العلاقة، وأن موضوع التناص له جذوره في الدراسات النقدية العربية والغربية، "فالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى، وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، هي مسائل

---

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري( استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص119.

[2]–م ن، ص121–122.

أو مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، وكذلك هو الحال في المصطلحات التي أشار إليها أرسطو في فن الشعر، ومن تبعه من النقاد الغربيين القدماء كمصطلح المحاكاة والاستعارة وتوظيف الأسطورة والتخييل والتضمين وما شابه ذلك ..."[1]، لكن الاختلاف يكمن في تشعب مفهوم التناص المعاصر[2].

يبدو من كلامهما أن فكرنا النقدي والبلاغي القديم قد وعى –في جانب منه– وجود تلك الظاهرة الإبداعية وأدرك خاصيتها الاساسية، وإن تعجل في الحكم على طبيعتها من خلال المنظور الديني والسياسي"[3]، وفي مقابل هذا الإثبات الذي يؤكد تداول المصطلح، وإن كان بأشكال ومفاهيم أخرى. هناك من يرفض هذه الفكرة ويراها عقيمة، فأستاذ البلاغة والنقد "عيد بلبع" يقول أنه"ليس ثم معنى للمحاولة المجهضة للربط بين التناص وقضية السرقات الشعرية في النقد الأدبي، ولعل الأجدى من محاولات الربط العقيمة هذه هو طرح الظاهرة. ظاهرة السرقات الشعرية لا القضية قضية السرقات الشعرية في النقد الأدبي من جديد في ضوء نظرية التناص"[4].

والواقع هناك فروقات واختلافات بينهما تتمثل في:

---

[1]– أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص19.

[2]–م.ن، ص نفسها.

[3]– مصطفى السعدني، التناص الشعري( قراءة أخرى لقضية السرقات)، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1991، ص79.

[4]– عيد بلبع، السرقات والتناص(قراءة أخرى في سياق التلقي العربي)، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، مج2، عدد6، أغسطس 2017، ص23.

الأول أعم والثاني أخص، فكل تناص سرقة، وليس كل سرقة تناص، هو لغوي أدبي وهي في بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد أكثر على التضاد[1].

ومما سبق يتضح لنا أن هناك اختلافا بينهما في الأهداف والغايات والنتائج والبعد الجمالي، فقد ارتبطت السرقات بالجانب القيمي الأخلاقي فجعلها نقيصة وعيبا، بينما التناص فمرتبط بالجانب الإبداعي، فكانت دليلا على سعةإطلاع المبدع وثقافته ومهارته.

ضف إلى ذلك اعتماد السرقة على المنهج التاريخي (أساسه التأثر) ،والسبق الزمني فاللاحق هو السارق، والسابق هو الأصل المبدع، أما التناص فمنهجه وظيفي غايته المبحث التأثيري التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها، ولا يهمه النص الغائب. وهما يختلفان كذلك من حيث الوعي والقصد حيث ينفي التناص الإرادة والقصد بينما السرقات تتم في الغالب عن وعي وقصد[2].

أعتقد أن قيمة التناص تبرز في تجاوزه لمفهوم السرقات وكل المصطلحات القديمة فمجاله أوسع وأبعد كما قال رجاء عيد: "وليست قيمة التناص كمنهج تحليلي مقصور على تجاوز أسوار المصطلحات التراثية السابقة، وإنما ينفسح التناص لما هو أرحب من محدودية ابتناء نص على نص، فمن مجالاته المقترحة العكوف على مقاربة تحليلية لتماهي التحولات... ومسارات التبادلات، وكيفية التمثل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق"[3].

---

[1]– ينظر مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، ص08.

[2]– خليل موسى، التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع: 205، 26 أيلول 1996، ص83.

[3]– رجاء عيد، النص والتناص، مجلة علامات في النقد، مج 5 ،عدد18، 1ديسمبر 1995، ص194.

ويبدو أن ظاهرة التناص انتقلت إلى العالم العربي أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات بعد الترجمة للفكر الغربي الحديث، ونتيجة تأثر النقد العربي بالمد النقدي الغربي المزدهر في تلك الآونة، والمهتم بالتناص.

لقد تناولته العديد من الأقلام العربية شرحا وتحليلا وتطبيقا، كان لعز الدين المناصرة نظرات في كتاباتهم منها:

- التنظير المترجم لمفاهيم التناص لدى النقاد العرب كان أكثر من التطبيق يميز منه محاولات (محمد مفتاح وسعيد يقطين، محمد بنيس، عبد الله راجع وكاظم جهاد).
- أن مصطلح التناص ظل الأكثر شيوعا واستعمالا بين النقاد العرب رغم صراع المصطلحات (التداخل النصي، النص الغائب)، محمد بنيس، (تفاعلية النصوص- الترسيب) صبري حافظ (التفاعل،التعالق النصي، الدخول في علاقة) محمد مفتاح، (الترابط النصي) سعيد يقطين...
- وبالنسبة لمفهوم التناص عندهم يراهم يعيشون حالة تناص لها أشكال متنوعة (التكرار، الامتصاص..)) للمفهوم الأوروبي للتناص عند رواده (ج كرستيفا، ج جيرار، رولان بارت...).
- ربط الباحثون العرب آليات وأشكال التناص (الامتصاص، الاجترار، التحويل، التفاعل، التضمين، المحاكاة، الاختطاف، التعالق، التداخل...) بالتصنيفات البلاغية والنقدية العربية القديمة لتليين مفاهيم التناص والتلاص (السرقات)[1].

[1]- ينظر عزالدين المناصرة، علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2011، ص92-95.

ويجدر بنا الإشارة إلى حتمية التداخل النصي فهناك اتفاق للباحثين عموما على عدم خلو أي نص من عناصر نصية أخرى، وتماهيها معه في علاقات وكيفيات مختلفة بقصد أو دون قصد من المؤلف، رغم اختلاف آرائهم وتحديدهم لمصطلح التناص، وتعدد دراستهم إلا أنهم ينهلون من معين واحد.

**ثانيا:التجليات الأسلوبية للتناص في ديوان ابن سهل الأندلسي:**

سنحاول في هذا الجزء دراسة النصوص التي وظفها الشاعر بحسب المضامين المقتبسة، من مخزونه الثقافي، وهي مقسمة إلى دينية (قرآن وحديث)، و أدبية (شعر ولغة).

**1- التناص الديني:** من مصادر الإلهام المهمة المؤثرة التي يفيء إليها الشعراء قديما وحديثا، وشاعرنا واحد منهم، فالدين "ذلك القبس العلوي الذي يملأ قلب الإنسان بالراحة والصفاء والإيمان"[1]، واستحضاره يمنح النص الشعري مصداقية وقوة وتميزا.

**1-1- التناص مع القرآن الكريم:** من المصادر المستمدة من ديننا الحنيف القرآن الكريم: حجة الله الخالدة ومعجزته الدائمة يزخر بالكثير من القيم الأخلاقية والجوانب الإنسانية التي تلمس الوجدان، وتحرك المشاعر، وتفيض الدموع.

ذاك التشريع الرباني الصالح لكل زمان ومكان ،له "خصائص مشتركة وطريقة موحدة في التعبير عن جميع الأغراض سواء كان الغرض تبشيرا أم تحذيرا، قصة وقعت أو حادثا سيقع، منطقا للإقناع، أو دعوة إلى الإيمان، وصفا للحياة الدنيا

[1]- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر ،دط، 1954، ص76.

أو للحياة الأخرى، تمثيلا لمحسوس أو ملموس، إبرازا لظاهر أو لمضمر، بيانا لخاطر في الضمير أو لمشهد منظور"[1].

كما أن نصوصه مختزلة، أفكاره ومعانيه عديدة وكثيرة، وهو فوق كل ذلك "طاقة خلاقة من الذكر والفكر يجد فيها الذاكرون المتفكرون لمسات علوية تهتدي بها المشاعر، ويقشعر من روعها الجلود كلما تدبرت معانيها واستشعر جلالها"[2]، فبه يهتدى ومنه ينهل.

وشاعرنا ابن سهل كما هو معروف عنه اغترافه للثقافة الإسلامية من مساجد إشبيلية، التي كان يتردد عليها، والتي سرعان ما أصبحت تسري في شعره سريان الروح في الجسد، وتتمشى في قصائده تمشي الدم في العروق، فاقتبس من آياته المحكمات، وأكثر من ذلك كثرة تلفت النظر[3].

ومن أمثلة ذلك قصيدته التي يشكو[4] فيها هجر الأحبة، وتركهم له وحيدا، يجتر همومه وآلامه[5]:

**لَستُ أنسَى الأحبَاب مَا دُمتُ حَيًّا ولَعَمــرِي نَــأوا مَكَانــاً قَصِــيًّا**
**وتَلَــوا آيَــة الــوداعِ فَخَــرُّوا خِيفَــة البَــين سُــجَّدا وبَكِيًّــا**
**فَبِــذِكرهُمُ تَســيحُّ دُمُــوعِي كُلَّمَــا اشــتَقتُ بُكــرةً وعَشِــيًّا**
**ونَــأوا فَصِــرتُ أنَــادِي فِــي ظَــلامِ الــدُّجَى نِــداءً خَفِيًّــا**

---

[1]– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، مصر،ط20، 2013، ص35.

[2]– إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، بيروت، دط، 1969، مج1–2، ص06.

[3]–ينظر: عبد الرحمن باشا، علي بن الجهم، حياته وشعره، دار المعارف، القاهرة، دط، 1900، ص31.

[4]– تعتبر الشكوى صرخة عارمة تجاه المشاعر والأحاسيس المكبوتة والخائبة وتفصح عن فقدان الصبر وانعدام القوات الداخلية أمام النوائب، والكوارث استجابة للنفس المثقلة بالأحزان والمآسي، وهي حالة شعورية تنبني على وجع وألم داخلي يلم بالإنسان نتيجة أمر يستلزم الإبانة عن الصراخ والتعب والبكاء". عباس يداللهي، زينب رضا بور،، شعر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسر والقبادياني، دراسة موضوعية مقاربة، جامعة أهل البيت، العراق، العدد 15، 2021، ص61.

[5]–الديوان، ص417.

وأنَـاجِي الإلــه مِــن فَـرطِ حُبّــي كَمُناجَـــاةِ عَبـــدِهِ زكَرِيَّـــا
وهَـــن العَظـــمُ بِالبِعَـــادِ فَهَبْلِـــي ربّ بِـــالقُربِ مِـــن لَـــدُنك ولِيَّـــا
واســتَجِب سَـيّدِي دُعَـائِي فَـإنّي لَـــم أكُـــن بِـــدُعَاك ربّ شَـــقِيَّا
قَـد بَـرى قَلبِـيَ الفِـراقُ وحَقَّـا كَـان يُـومُ الفِـراقِ شَـيئاً فَرِيَّـا
لَيتَنِـــي مِـــتُّ قَبـــل هَـــذا وأنّـــي كُنـتُ نِسـياً عِنـد الـورى مَنسِـيَّا
لَـم يَكُـن ذاك باختِيَـارِي ولَكِـن كَـــان أمـــراً مُقَـــدَّراً مَقضِـــيَّا
يـــا خَلِيلَـــيَّ خَلّيَـــانِي لِوجـــدِي أنَـــا أولَـــى بِنَـــارِ حُبّـــي صِـــليَّا
إن لـي فِـي الفِـراقِ دمعـاً مُطِيعـاً وهَـوًى قَاصِـياً وصـبراً عَصِـيَّا
أنَـا فـي عـاذلي وحُبـي وشـوقي حَـــائِرٌ أيَّهُـــم أشَـــدُّ عُتِيَّـــا
أنَـا شَـيخُ الغَـرَامِ مَـن يَتَّبِعنِـي أهـدِهِ فِـي الهَـوى صِـرَاطاً سَـوِيَّا
أنَـا مَيـتُ الهَـوى فَيَـوم أراكـم ذلِـك اليَـوم يَـوم أبعـثُ حَيَّـا

كما هو واضح وجلي القصيدة تزخر بآيات سورة مريم التي استحضرها الشاعر، ودمجها في بنية نصه الجديد، وكان ذلك بإسقاط ما يتناسب من القرآن الكريم على حالته الشعورية.

وقبل القراءة المنفتحة على تداخل النصوص بين سردية الخطاب الشعري لابن سهل، ومتن الحكاية في سورة مريم، سنقوم بتسليط الضوء على المعطيين، ومحاورتهما لمحاولة فهمها وتأويلهما، ومن ثم تحديد أشكال التناص فيما بينهما.

يستوقفنا الشاعر بداية ومورفيم البعد، فيعيدنا إلى لحظة نأي أحبته بعيدا عنه، إذ يفتح قصيدته على مشهد الرحيل، فيصور لنا قلقه وحزنه وخوفه لفرقتهم بتأكيده على نأيهم بعيدا بالقسم (ولعمري)، وكنتيجة للوعة السؤال عن عودتهم يظهر في بداية البيت الأول الشطر الأول عهود حفظ الودّ والالتزام بالوفاء والإخلاص،

والتمسك بحبهم رغم وقوع الفراق مستخدما أسلوب النفي (لست أنسى الأحباب ما دمت حيا)، وهذا دليل على تشبثه بأمل عودتهم إليه يوما ولمّ الشمل.[1]

أما في النص المقدس " ﴿ **ٱنتَبَذَتْ بِهِۦ مَكَانًا قَصِيًّا** ﴾"[(2)]، يبين أن مريم المبجلة لما حملت بعيسى تباعدت عن الناس "مكانا قصيا"[(3)].يحيلنا مستوى ظاهر النص على أن هناك تناصا في الشكل والموضوع أقام نسبا وقرابة بينهما، والذي يتضح من خلال توافق النصين واشتراكهما في "مكانا قصيا"، والنأي، أما الاختلاف فيكمن في إعادة تشكيل السياق القرآني في نص الخطاب الجديد لابن سهل مع الارتكاز على موتيف[4](موضوع) الرحلة، والذي تكررت حوافزه ومثيراته الأدبية بين ثنايا النص المتناص[5]، فنجده في البيت الثاني من خلال تصويره لحظة مجيء الأحباب لتوديعه، والدمع يغلبها حزنا وألما، وحرقة لفراقه (تلو آية الوداع، وخروا سجدا وبكيا).

هناك تقاطع بين حال أصحابه وحالة المؤمنين الصادقين في رقة المشاعر وشدة التأثر، أصحابه قلوبهم رقيقة وعواطفهم جياشة، فقد سقطوا خاضعين باكين خائفين من البين بعد تلاوة آية الوداع، أما الذين ذكروا في الآية الكريمة: "﴿ **إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُ الرَّحْمَٰنِ خَرُّوا سُجَّدًا وَبُكِيًّا**﴾ "[(6)]، اقشعرت جلودهم، وخشعت قلوبهم عند

---

([1])-محمد موسى البلولة الزين،مشهد الوداع شعرا ونقدا،المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي ،السودان ، العدد :7 ،يوليو2016،ص 231 -232 .

[(2)]– الآية 22، سورة مريم.

[(3)]– أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ، دط ، 2006، ج3 ، ص1159.

[4]-الموتيف لغة: تعني الحركة، الإثارة،الإلحاح والدافع، تستخدم كلمة الموتيف في فنون وعلوم مختلفة منها:الرسم والنحت والهندسة المعمارية والموسيقى والحياكة والخياطة والتصوير والأدب،والموتيف في الأدب يعني:الفكرة الرئيسية أو الموضوع أو الحافز او الباعث الذي يتكرر...،أوذلك التكرار السطحي للتجربة البشرية."نعيم عموري،موتيف شخصية نوح –عليه السلام- في شعرأديب كمال الزين، مجلة آداب الكوفة ،جامعة الكوفة، العراق،العدد1 ،2015 plaz '' https :ll www adeebk . com.

[5]-حُسن عبود، سورة مريم والقراءة على التناص بين القرآن والإنجيل،القناة الرسمية للدكتور يوسف الكلام أستاذ العقائد ومقارنة الأديان، تاريخ النشر:2021/7/27 . http :ll www. Youtube . com / user/kellam 167.

[(6)]– الآية 58، سورة مريم.

سماع آيات الرحمن فخروا على جباههم ساجدين باكين خوفا ورجاء وتعظيما لله عز وجل. ولصياغة هذا الخوف قام الله تعالى بإضافة الآيات إلى اسمه الرحمان؛ فالرحمة يتبعها عيش المؤمن في النعيم المقيم، وإنقاذه من الضلالة والعذاب؛ أي أن قراءة وتلاوة الآيات الدالة على رحمته بعباده تستوجب الخوف والتعظيم والإجلال[1] وعلى نفس المنوال قام ابن سهل بإضافة الوداع إلى الآية لتبيان مسببات الخوف من البين، أي أن السبب الداعي للخوف من البين هو: الوداع الذي يتبعه الضياع والعذاب الشديد.

لا تغيب المشاركة الوجدانية عند الشاعر فهاهو في البيت الثالث يبكي على فراقهم كما بكوه بالأمس؛ فالتذكر عنده أثار الانفعال والجوى، مما زاد من حدة توتره، فأصبح أكثر حزنا وألما وشعورا بالوحدة، وقد استعان بلفظة (اشتقت) ليشير إلى تعلقه الشديد، وانسياق النفس إليهم.

وبعد القراءة النقدية للبيت يتكشف عن حضور الخطاب القرآني في قوله تعالى: " ﴿ **لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا...**﴾ "[(2)]،أي أن أرزاقهم وأنواع اللذات فيها مستمرة بكرة وعشية، وليس عليهم الظعن ولا الرحيل فالإقامة دائمة والنعيم مستمر وقد خُصص تمام نفعها وعظيم وقعها في هذا الوقت المعلوم[(3)]، لذا قام ابن سهل بتكرار العبارة حرفيا (بكرة وعشية)، إذ أن تذكر الأحباب نشأ عنه الاشتياق إليهم، بعدها سالت الدموع وساحت بغزارة، –واستمرار سيلانها في أي وقت–، دلالة على عظيم وقع الفراق والبعد عليه.

---

[11]-ابن كثير،تفسير القرآن العظيم،ج 3،ص 1168 .

[(2)]– الآية62 ،سورة مريم.

[(3)]– ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ج3، ص1170.

إن الحاجة العاطفية الماسة للمحبوب، والمشاركة الوجدانية دفعت بالشاعر إلى البكاء شوقا، وإلى الشعور بالضياع، ونتيجة لكل ذلك ظهر موتيف الدعاء عند زكريا –عليه السلام– في الأبيات الموالية، فهناك تشابه بالمواقف والشخوص والأطر العامة، ففي البيت الرابع جاء النداء الخفي تناصا مع قوله تعالى: " ﴿**إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥ نِدَآءً خَفِيًّا**﴾"[1].

لقد فعلت الأيام في زكريا –عليه السلام– ما فعلت، فأقبل على الله يدعوه ليلا ووقت السحر، –ولكن بأدب–، وذلك أقرب للإجابة[2]، وابن سهل أسقط جميع الأغيار والوسائط، فلم يبق لديه إلا الله، وبما أنه يريد الخلاص من كل مخاوفه ناداه خفية، حتى لا يطلع أحد أو يعيب عليه ذلك.[3]

كذلك نجد أن فرط حبه ألزمه مناجاة الإله تشبها بعبده زكريا، فجاء "﴿ **ذِكْرُ رَحْمَتِ رَبِّكَ عَبْدَهُۥ زَكَرِيَّا** ﴾"[4]، في البيت الخامس، ليتبعه في البيت السادس إقراره واعترافه بأنه لا يطيق الفراق والبعاد الذي أدى إلى إصابته بالوهن "﴿ **إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى** ﴾"[5]، وقد أسند هنا الضعف إلى: "العظم وليس إلى الشخص (زكريا أو الشاعر)، وإلى العظم وليس العظام ليشمل جنس العظم أينما وجد في الجسد ليدل على شدة الضعف التي وصل إليها، وهذا الوهن (وهن العظم) له علاقة بالدعاء الخفي، وجزء من المقصود من الدعاء.[6]

---

[1]– الآية03، سورة مريم.

[2]– ينظر :ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ج3، ص1154.

[3]-ينظر: يوسف بلمهدي ، فوائد من دعاء زكريا –عليه السلام- موقع الحوار،27 يوليو 2016.

[4]–الآية02، سورة مريم، والتفسير ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1154.

[5]–الآية04، سورة مريم.

[6]ينظر :ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم،ج3، ص1154 ، ويوسف بلمهدي ، فوائد من دعاء زكريا،موقع الحوار.

هذه النتيجة من الضعف والعجز مما ألّم به بعد النوى يتوسل بها الشاعر ليهبه من القرب من لدنه وليّا: "﴿ **فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا**﴾ "[1]، وفيها تنزه من القوة وتعلق بحول الله وقوته[2].

ها هو موتيف الدعاء يصنع الحدث، ويحدد اللغة والمكان والزمن في البيت السابع، إذ يخلق من شخصية النبي عليه السلام –زكريا آخر– يتوسل إلى الله تعالى، فيتمثل به في أدبه مع الله، وهو يدعوه سابقا: توسل إليه بضعف بدنه، والآن بما سلف له معه، حيث يذكر فضل وإحسان الله عليه سابقا، إذ كان مجيبا لدعواته الماضية، فيسأله ويرجوه قبول إجابة دعائه في الزمن الآتي "﴿ **وَلَمْ أَكُن بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا** ﴾"[3]. فجاء الفعل الطلبي (استجب) على سبيل الإلحاح على الإجابة، أما لفظة (شقيا) فيراد منها الضد، وهو سعيدا، لأن الأمل والإجابة سيحقق لابن سهل السعادة، أي أن حصولها من استجابة الدعوة.[4]

بدن ضعيف أعياه التعب، وأضناه البكاء مما حل بساحته من قلاقل، ونفس منكسرة مثقلة بالأحزان والمآسي، وصرخة شكوى عارمة أبانها البيت الثامن، فأفصحت عن مشاعر مكبوتة وأحاسيس خائبة فقد صاحبها عدم الصبر، وانعدمت لديه القوة الداخلية، فصاح عاليا عدم تقبله للتعسف الذي لحقه يوم الفراق[5]من خلال مقولة: (شيئا فريّا)، التي تشير إلى الاتهامات والدفاع عن مريم، فقوم مريم العذراء لمّا أتتهم بعيسى تحمله بعدما تعلت من نفاسها، قالوا لها: "﴿.... **لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا**﴾ "[6]؛ أي عظيما وخيما[1]، وهذا دليل على عدم تقبلهم لذلك، كذلك هو الشاعر

---

[1]– الآية 5 سورة مريم.

[2]–ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1154،

[3]– الآية 04: سورة مريم.

4-ينظر :ابن كثير ،تفسير القرآن العظيم، ج 3 ،1154

55- ينظر:عباس يداللهي ،زينب رضا بور ،شعر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسر والقبادياني،دراسة موضوعية مقارنة ،ص 62-63-64 .

[6]– الآية 27، سورة مريم.

رافض لما أصابه من موقف الفراق، ولحظات الوداع التي تمرّغ في جمرها واكتوى بنار لوعتها.

في البيت التاسع يتراءى لنا كيف كان البين قاسيا على الشاعر، فلحظاته عذاب لا يطاق، أذكى لهيب الشوق في كبده، فآلمه حشاه من زفرات لذعه، ففارقت الروح الجسد، وتسللت الكآبة والحزن إلى قلبه عاريا وحل محلّها التشاؤم، وولى كل شيء من بعده لا حياة فيه، فهربت نفسه من واقعها، فتمنى لو مات قبل ذلك، ولا يُعرف عند الروى، وهنا نتذكر موتيف النخلة والعار، فصورة الشاعر تقابل صورة مريم المبجلة، والأوجاع التي آلمتها: وجع الولادة لما ألجأها المخاض إلى جذع النخلة، والخوف من الجوع والعطش في البريّة، إلى جانب الخوف من كلام الناس وعدم صبرها، الدافع لتمني الموت قبل هذا الحادث، وأن تصبح نسيا منسيا، فلا تذكر عند قومها[2]:"﴿ **فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا**﴾"[3].

يظهر البيت العاشر الرضا بقضاء الله وقدره، ووجوب الاستكانة لمشيئته، فالشاعر ومريم العذراء لما رفضا الواقع طلبا الموت، لكن ذلك لم يغير من الأمر شيئا، والله قضى فكان أمرا مقضيا، أي أنه لما أرادا هما لم يكن لهما من ذلك شيء، أما الله لمّا أراد كان له ذلك، لذا نرى المتكلم (ابن سهل) يبين أن الفراق قد كتب عليه وهو كره له، ولم يكن اختيارا منه، إذ قدر عليه فجاءت الألفاظ لتفصح عن ذلك: لم يكن ذاك اختياري (نفي الاختيار)، لكن مقدرا (الاستدراك)، وكان أمرا مقضيا (تقرير الحقائق)، هذه الأخيرة، " ﴿ **كَانَ أَمْرًا مَّقْضِيًّا**﴾ "[4] إشارة إلى السيدة

---

[1]– ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1161.

[2]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1159.

[3]– الآية 23 سورة مريم.

[4]– الآية 21 سورة مريم.

مريم والحالة التي كانت عليها: (إيجاد عيسى منها دون أب)، وما سيلحقها من كلام النّاس بعدها، جعلها ترفض ما كان، وما سيكون في المستقبل بالدعاء وتمني الموت قبل ذلك، لكن الله بين أن ذلك كان أمرا مقضيا، ولا نقاش فيه ،وهو على ما يشاء قادر، وأن العبد (ابن سهل أو مريم، أو...) لا يمكنه أن يتم مراده، وأن يغير ما هو فيه، وإن امتلك الأسباب لانعدام القدرة لديه ووقفها على الله عزوجل؛ فهي بيده فقط، إذا هي إرادة الخالق سبحانه وتعالى، إن يريد، أو لا يريد[1].

آلام لا تزول ولا تشفى، وجراح عميقة لا تندمل كانت نتيجة اجتياح ثورة الحزن والألم قلب الشاعر، وانبعاث ذكرى الأيام الماضية، وهيجان الشوق والصبابة مخلفا ضحايا كانت أولاها: سقوط النفس في هذه المعركة الدامية، إذ فلت هاربة بعدما أصابها الذهول، ومن ثم عاودت البكاء، وهذا ما ألفيناه في البيت الحادي عشر، فالشاعر يقف ويستوقف صحبه شاكيا باكيا أيامه الخالية الهنيئة مع أحبته الظاعنين، وإن لم يركز على تصوير ورسم تفاصيل المشهد استثارة لشعور الحزن أكثر[2]، وفي استيقافه هذا رجاء وأمل لمشاركته مشاعره وكل ما يختلج في وجدانه، وهو حق أوجبه عامل ودافع الصداقة، لكنه يعدل عن ذلك، إذ يطالبهما أن يتركاه لوجده (يا خليلي خلياني لوجدي)، فهو وحده من يستحق هذا العذاب وأن يصطلي بنار حبه (أنا أولى بنار حبي صليا)،–وفي هذا شدة وقسوة على النفس–، وقد استدل على ذلك بقوله تعالى في سورة مريم: ﴿ **ثُمَّ لَنَحْنُ أَعْلَمُ بِالَّذِينَ هُمْ أَوْلى بِها صِلِيًّا**﴾ "[(3)].إن عبارة (أولى صليا) الوارد ذكرها (هنا)، وعند الشاعر سالفا معناها: الأحق بدخول جهنم،

[1]-ينظر: ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم، ج 3 ، ص 1158 .

[2]-ينظر: حسان محمود سليمان، المكان في المقدمات الطلية في شعر المعلقات (دراسة نقدية تحليلية)،مجلة البحث العلمي في الآداب(اللغات وآدابها)،جامعة تبوك ،يناير 2020، ص 204،أحمد علي ابراهيم الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري(دراسة اجتماعية نفسية)، ،دار غيداء للنش والتوزيع ،الاردن ،ط1 ،2013 ، ص 114- 115. محمد موسى البلولة، مشهد الوداع شعرا ونقدا، ص 240,

[(3)]– الآية 70، سورة مريم.

والاحتراق بلهيب نهارها، ومقاساة الحرق أومضاعفة العذاب له[1].وكأن الشاعر في عدوله ذاك يقرر ما ناله من المكاره من ذلك الحب والظعن، أما إتيانه بمشهد وصورة الوجد، وهي تقلبه على نار حبه المستعرة محرقة أضالعه تعميق لتلك المعاناة.

هذه المعاناة التي يستمر صداها في البيت الموالي من خلال ذكر هواه الظاعن الراحل عنه بعيدا، مستدعيا لحظات النوى، ففي ذلك اليوم تسمع الأكباد وهي تخفق، والأنفاس تكاد تتدفق مع العبرات، والعيون التي أبصرت لحظات إعدام أوقاتها السعيدة، ولحظاتها الجميلة، تراها تعجز عن الصبر، ولا تستطيع أن ترمق من شدة البكاء.

ولكي يستشعر السامع أو المتلقي معاني العجز هذه لجأ الشاعر إلى لفظة مطيعا وأضافها إلى الدمع ليشير إلى مطاوعة الدمع له، وإضافة قاصيا للهوى ليستدل على بعده، أما إضافة عصيا للصبر، والتي أخذها من قوله تعالى: " ﴿... **لِلرَّحْمَٰنِ عَصِيًّا** ﴾"[2] جاءت لتبين أن أبواب الصبر موصدة، فقد غلقت ومنعت عليه، ولن ينال بعده الرحمة من ذاك العذاب، إن مطاوعة الصبر له يمنحه الرحمة من العذاب، والعكس صحيح، كذلك من يتخذ الشيطان العاصي لله وليّا، سيخرج من رحمة الله، لأن الطاعة سبب من أسباب نيل رحمته، والمعصية تمنع عنه ذلك[3].

ننتقل إلى البيت الثالث عشر الذي يسرّي فيه عن نفسه، فيشكو حيرته في أمر من تشايعوا عليه أيهم أشد وأعظم ظلما له ليتم عزله وإخراجه، ومن ثم تشييعه إلى المحرقة للقيام بمراسم الوداع الأخيرة عليه للتفرغ للتالي الذي يأتي بعده، وكعادته يختار الأحلى لفظا، والأبلغ معنى والأقوى تعبيرا ليرسم لنا ما يجيش في نفسه،

---

[1]–ينظر :ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1172.

[2]–الآية 44، سورة مريم.

[3]– ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1165.

ويدور في خلده (أشد عتيا). وبطبيعة الحال لن يكون إلا من كلام الله الذي "﴿ **لَّا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِن بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ**﴾ "[1] معنى الآية " ﴿ **ثُمَّ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى ٱلرَّحْمَٰنِ عِتِيًّا** ﴾ "[2]، أنه يستخرج الذين تعاونوا على الكفر، ومن ثم يبدأ تعذيبهم بالأشد عصيانا، وتمردا على الله ثم الذي يليه[3]، وهنا نصل إلى أن النصين اشتركا في معنى (العدل وعدم الظلم)، باقتباس حرّ مع إضافة وتغيير شكل، وتوصلنا أيضا إلى ظهور "الأنا[4]"، واستعادة مقامها في هذا البيت، والأبيات التي تليه بعد أن أسدل الستار عليها في السابق منها، وكأن في ذلك تعزية لها، فالتكلم بصوت الأنا يدل على أنها متفوقة، كما يقفز موتيف الدعوة عند الخليل ابراهيم عليه السلام، للظهور، وليكون نبراسا وهديا لابن سهل في دعوته للعشاق، وامتثالا به، فقد بدأ النصح بأبيه وقومه، وبما يمتلكه من العلم، وسلامة القلب وحسن القصد وإخلاص النية، ومحبة الخير للغير.[5]

ونتيجة لطول باعه في الغرام والهوى يُقدِم الشاعر على تمجيد وعدّ نفسه أستاذا وشيخا بإمكانه أن يهدي العشاق إلى الطريق السوي لنيل المطلوب مستعينا بالآية الكريمة: " ﴿ **يَٰٓأَبَتِ إِنِّى قَدْ جَآءَنِى مِنَ ٱلْعِلْمِ مَا لَمْ يَأْتِكَ فَٱتَّبِعْنِىٓ أَهْدِكَ صِرَٰطًا سَوِيًّا** ﴾"[6]، سيدنا إبراهيم عليه السلام يمتلك من العلم مالا يمتلكه والده، لذا يطلب منه اتباعه والانقياد له ليرشده إلى طريق دين مستقيم فيه النجاة[7].

---

[1]– الآية 42، سورة فصلت.

[2]– الآية 69، سورة مريم.

[3]–بنظر :ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1172.

[4]-ايمان الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية،مصر،ط1 ،2007 ، ص 258—259 -260.

[5]-ينظر :ابن كثير تفسيير القرآن العظيم ،ج3 ، ص1165

[6]– الآية 43،سورة مريم.

[7]– ينظر :ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1165.

إن رحلة نفس الشاعر كانت شاقة جدا ، فقد واجهت صعوبات جمّة ألجأتها لشد الرحال والظعن بعيدا ، لكنها أثناء حلها وترحالها، وصراعها مع الهوى في الفيافي المقفرة وجدت ما يُسرَيها ويعزّيها، فقررت العودة: حزمت أمتعتها وولت مسرعة وهي منتصرة إلى موطنها، إذ استحضرت الشخصيات الكتابية، وتذكرت قصصهم في صراعهم مع أقوامهم وخوفهم، فوقع التطابق بينها وبين قصتها: الشاعر في صراعه مع الهوى يخاف على مصير العشاق ومن اتبعوه ، أما الأنبياء: سيدنا زكريا –عليه السلام– يخاف من قومه الموالي بسبب كبر سنه، ومريم العذراء بسبب اتهامهم لها في عفتّها، وإبراهيم عليه السلام يخاف على أبيه بسبب كفره[1]

نعرج على آخر بيت في هذا النص الشعري، الذي ساق فيه الشاعر الأدلة المنطقية على صحة كلامه السابق ومنطقه، فأوجد صورتين: إحداهما متحركة تتجلى فيها الحياة، وثانيها ثابتة تنوء بالبؤس يخيم عليها الموت.

إن المحرك الفعلي لوجدان الشاعر هو لحظة الوداع[2]التي أذكت لهيب حبّه، وأزهقت روحه، وأردته قتيلا في ساحتها بعدما اكتوى بنارها، وشدة لوعتها، إذ أرسلت خيوطها وحبالها لتلتف حول عنقه، وباقي جسده، فاختنق كمدا، وسكبت مقلتاه دما لا دموعا شوقا واهتياجا وتقطع كبده، وانفجر أسى وحزنا، ومن ثم خيّم الموت عليه، فكان أجله المحتوم، وقد أكد الشاعر على ذلك حين أقرّ أنه ميت الهوى (أنا ميت الهوى) بعدها ارتكز على:

- الثنائيات: لبث فكرته، فثنائية (الهجر والوصل) تقابلها ثنائية (الموت والحياة)، والتي جسدت لنا بدورها صورة الحياة التي نراها في الحب

[1]-ينظر: حسن عبود ، سورة مريم والقراءة على التناص بين القرآن والإنجيل.

[2]-ينظر :محمد موسى البلولة ، مشهد الوداع في الشعر العربي الحديث بين الأصالة والتجديد ، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية ،السودان، العدد: 1 ،السنة : 11 ،يونيو 2019 ،ص 195 .

والأصدقاء، فرؤيتهم ووجوههم يبعث فينا الحياة، وغيابهم عنا يبث الشقاء والتعاسة، أي أن الهوى والأخلاء مؤشر على ديمومة الحياة أو عدم استمرارها.[1]

- ومن قوله تعالى: "﴿ **وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا**﴾ "[(2)]، قام باجترار وترديد عبارة (يوم أبعث حيا) حرفيا، ، ومعنى الآية يعكس حقيقة صفة العبودية لربّ العالمين، فالسلامة من فضل الله تعالى وكرمه عزوجل[(3)]، أما الشاعر فحياته وموته كانا مقرونين بحبه وغرامه، وهو يسلم أمر بعثه إلى الحياة من جديد لأحبائه يوم يراهم، ورجاء الأمان له موصول بهم.

يعد هذا التنوع في الأساليب أحد الظواهر الفنية التي استخدمها الشاعر في قصيدته، إذ زاوج بين النص القرآني، والمناخ البكائي الذي بنى عليه موقف الفراق في الشعر العربي (التحدث عن موقف الرحيل الصعب، والتعبير عن انعكاسه السلبي عليه).وقد جاءت الصورة التي رسمها الشاعر لنفسه مشبعة بالمأساة يبدو فيها وحيدا لا يشاركه الهم أحد، وهذا مما أذكى لديه حالة الاغتراب، –هذه الحالة الانفعالية التي تشكلت بسبب إحساسه بالإحباط والحزن، وشعوره بأنه مهمل متروك من أحبته–، والتاركة لتلك النغمة التراجيدية الحزينة بين ثنايا النص، والتي تتناغم وسبب عدم قدرته على التواؤم والانسجام بين رغباته وأحلامه المنكسرة على أرض واقعه.[4]

---

[1]-ينظر:عباس يداللهي ، زينب رضا بور ، شعر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسر والقباديانى (دراسة موضوعية مقارنة) ، ص 77 .

[(2)]–الآية33، سورة مريم.

[(3)]– ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص1162.

[4]- ينظر:عباس يداللهي ، زينب رضا بور ، شعر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسرو القباديانى (دراسة موضوعية مقارنة) .

ص 71- 72 ،و ينظر :أحمد علي الفلاحي ، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية) :

لذلك نجده يستفز مجموعة من المعطيات كان أبرزها المعجم اللغوي، فقد ساهم بمفرداته الموظفة تجسيد مأساة ومعاناة الشاعر، وعكس دلالة الفراق، بتكراره مفردات ذات طابع واحد (الفراق والبعد والنأي) على مدى ومدار القصيدة، كرر نأوا في البيت (1 و4)، الوداع في البيت (2)، البعاد في البيت (6)، الفراق مرتين في البيت (2)، ومرة في البيت (12).

إن هذه المفردات المكررة تحدث أثرا انفعاليا في النفس فيستجيب لها المتلقي وتتأكد عنده لتصبح رمزا تدل عليه، وهي أيضا تعكس مدى تأثير معناها على الشاعر، وحرصه على استعراض حالته النفسية، فالمحبوب غائب، وهو في حاجة ماسة إليه، ويشعر بالضياع دونه، فيلجأ إليها علّه يجد العزاء فيها مطلقا العنان لها للبوح عمّا بداخله، والتخفيف عنه.[1]

أما المرتكز الآخر الذي بني عليه النص هو العامل الزمني ،إذ نجد زمنين متقابلين ماض وحاضر، ماض كانت فيه الحياة مزدهرة بحب الأحباب، وحاضر بائس حلّ به القفر، وانتعش فيه الموت بعد فراق أحبته فغدا أطلالا، وقد عُزز من خلال توظيف الشاعر للأفعال الماضية بكثرة لما تمتلكه من إيحاء قوي في تشكيل المأساة (نأوا، تلوا، خروا، اشتقت، صرت، وهن، برى) تشير دلالة هذه الأفعال بشكل حسي ومباشر أن كل شيء انتهى بهجرهم ولن يعود مما يستثير الحزن لدى القارئ، فتميل نحوه القلوب، وتصرف إليه الوجوه، وتستدعى الأسماع للإصغاء.[2]

نفس الشاعر عارية من الرحمة والرضا والاتصال سمعت صداها في الأرجاء يردد ذكرها، ارتجفت لوقعها عليه، وهبّت منتفضة منتصرة لذاتها، فطفت على السطح، فالتقطتها قريحته، وألبستها ثوبا مرصعا بلآلئ اليسر والسهولة من آيات

[1]-ينظر: أحمد علي إبراهيم فلاحي ، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري ( دراسة اجتماعية نفسية)، ص 259 .
[2]-ينظر: أ بو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ، الشعر والشعراء ،دار الحديث ، القاهرة، دط ،1423 ه ، ج 1 ، ص76.

سورة مريم، هذه المعاني المفقودة هي نفسها الظل الغالب في السورة، الغائب عن الشاعر، لذلك وجدناه قد انتهج نهج القرآن أواخر آياته من سورة مريم في نظام فواصله وقافيته، فقد انتهت أواخر أبياته كلها بياء مشددة رخية (ياء مشددة يليها صوت الألف)، وقد قال سيد قطب عن تلك الموسيقى التي أوجدتها الحاء مع ألف المد في السورة: "والظل الغالب هو ظل الرحمة والرضا والاتصال، فهي تبدأ بذكر رحمة الله لعبده زكريا (ذكر رحمة ربك عبده زكريا) وهو يناجي ربّه نجاء (إذ نادى ربه نداء خفيا)، ويتكرر لفظ الرحمة ومعناها وظلها في ثنايا السورة كثير... وإنّك لتحسّ لمسات الرحمة الندية ودبيبها اللطيف في الكلمات والعبارات والظلال، كما تحس انتفاضات الكون و ارتجافاته لوقع كلمة الشرك التي لا تطيقها فطرته كذلك تحس أن للسورة ألقا موسيقيا خاصا فحتى جرس ألفاظها وفواصلها فيه رخاء وفيه عمق (رضيا، سريا، خفيا، نجيا)"[1].

كما للفاصلة دورا مهما في التناغم الموسيقي للنص، والمعاني المختلفة التي يحويها، كذلك هي الأصوات المتمثلة في (الألف والياء) ،فالياء المشددة في (خفيا وشقيا) أظهرت ضعف الشاعر، وسيدنا زكريا –عليه السلام–،– وكذلك الخوف والحزن–. زاد سهولتها ألف المناجاة اللينة التي جاءت بعدها، بما أضفته من ليونة ونعومة تشد الذهن، وتؤثر في النفس.[2]

أما التنوين في (خفيا، شقيا، وليا، عشيا، عصيا، مقضيا، منسيا، فريا، شقيا، حيا) والنون في (أنسى، نأوا، نداء، لدنك، إني، ليتني، أكن، كنت، وهن، تبعني، لكن، خلياني، لدنك، أنا، نار، نسيا، منسيا) شغلا مساحة لا بأس بها في النص،

---

[1]– سيد قطب، في ظلال القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت، مج5، ص87.

[2]-ينظر: رفاه عبد الحسين المهدي الفتلاوي ، الدلالة الصوتية في سورة مريم ، مجلة داوة ، العراق ،مج : 6 ،العدد : 2 ،السنة :6 2019 ، ص 105 -106 – 107 .

وقد تركا أثرهما الواضح عليه، وكأننا عند سماع صدى صوتهما نسمع الشاعر وهو يئن ويتألم.

إن ترتيب الكلمات السابقة وانتظام الحروف فيها أحدث تناغما أوجده ذاك التساوق في حركاتها وسكناتها ومداتها وغنّاتها.

ختاما نرى أن استحضاره للنص الغائب المتناص جاء مقصودا، لعله يجد العزاء عند القراء فيشاركوه همومه وآلامه، وأن استخدامه هذا كان استخداما واعيا خلاقا لتحقيق العملية الأدبية، والتواصل الناجح مع القارئ، والدفع به إلى قراءة شعره.

وفي التناص الموالي الذي يجسد دلالة الضلالة والشرك بالله وسوء الخاتمة سيحاول الشاعر استمالة المتلقي، ولم لا التعرف على معاناته والتعاطف معه، – وهذا وارد– لأن السياقات الدينية "تمنح النص طاقة مرجعية ومادة معرفية خصبة"[1].

يقول الشاعر:[2]

**عَبَدتُ هَوَاكَ مَا اسْتَهوى عفَافِي كَـــأنَّ الـــود ودٌّ أَوْ ســـوَاع**

من خلال عبارة "عبدت ود أو سواع" نتوصل إلى النص الغائب:"﴿ **وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا** ﴾"[3].

---

[1]– عمر غابش عبيد النوفلي، تجليات التناص الديني في كتاب أحضان الجبال الكاتبة هدى الحويسني، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، العدد 23، 2021، ص52.

[2]– الديوان، ص217.

[3]–الآية23، سورة نوح.

تدل الآية الشريفة أن عبادة الله طمأنينة وسكينة وسلام، وعبادة غيره والشرك به جزع وضيق وشر، وقوم لوط اتخذوا لأنفسهم تماثيل لرجال صالحين (ود، سواع، ...) وعبدوها، فكانت سببا لشقائهم وسوء خاتمتهم[1]. والشاعر قصد من إيراده قصة عبادة أصنام (ود، أو سواع) المناسبة بين حالته، وحال قوم لوط؛ فالحب قلب حياته وزعزع كيانه واستقراره النفسي و سلبه الهدوء والراحة، فأضحى كقوم لوط عبدا له ، ولتقرير عبوديته تلك أورد الجملة الخبرية المثبتة بالزمن الماضي (عبدت هواك)، لتميز الجمل الفعلية والأفعال بصفة عامة بالحركية، عكس الجمل الاسمية التي يغلب عليها السكون والجمود والنمطية. واعتمد كذلك على أسلوب التشبيه لتصوير حالته (كأن الود ود أو سواع).

كما أننا وجدنا الضمائر المتمحورة حول ذات الشاعر انحدرت نحو الآخر، فقد أظهر الشطر الأول تقاسمهما الظهور بتكرارهما مرتين: الأنا [تاء الفاعل (عبدت)+ ضمير المتكلم (عفافي)]، الآخر [الكاف (هواك) + الضمير المستتر هو (استهوى)]، لكن يأتي الودّ (العائد على الآخر) في الشطر الثاني ليحسم الصراع بينهما، فيقع الشاعر فريسة لقوته وسطوته، ومن ثم يسيطر عليه ويتحكم بأفعاله.

إنه لا يترك موضعا ولا مقالا إلا وأظهر فيه حبه الخرافي، يقول:[2]

**والـنَّجْم فِـي خَـدِّ الْحَبِيـب إذَا هَـوَى  مَا ضَل قَلْبِي عَنْ هَوَاه وَمَـا غَـوَى**

النص يجتر قوله تعالى: "﴿ **وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى (1) مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى**﴾"[3]؛فقد قام الشاعر بتكرار النص الغائب مع إجراء تغيير طفيف في حشو

---

[1]– ينظر :ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4 ، ص1949 و 1950.

[2]– الديوان، ص414.

[3]–الآية: 1 و2 ،سورة النجم.

البيت بإضافة (في خد الحبيب) بعد القسم (والنجم) في الشطر الأول، واستبدال (صاحبكم) بعبارة (قلبي عن هواه) في الشطر الثاني، والحفاظ على نفس وظيفته الدلالية، بتطويع الآيات الكريمات وما جاء فيها (القسم بالنجم وشهادة الله لرسوله – صلى الله عليه وسلم –بعدم ضلاله وصدقه)[1] ليخدم غرضه الشعري (صدق حبّه وهواه، وعدم ضلال قلبه).

إن قلبه معلق بموسى، وأي شيء يقع عليه نظره أو يطرق سمعه يترجمه إلى صورة له، أو ترمز إليه يقول:[2]

**أَلاَ ليْـتَ شِـعْرِي مَـنْ بِـآخِرِ سَـبّح وَمَنْ هُوَ فِي التَّنزِيلِ قبْلَ لـذِي وَفَّـى**

(من بآخر سبح) و (قبل لذي وفى) اقتباس يحيلنا إلى قوله تعالى: " ﴿ **صُحُفِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى**﴾ "[3] من سورة الأعلى، وقوله: " ﴿ **أَمْ لَمْ يُنَبَّأْ بِمَا فِي صُحُفِ مُوسَى، وَإِبْرَاهِيمَ الَّذِي وَفَّى** ﴾"[4] **من سورة النجم.**

أما الفعل سبح يدل على عدة سور أخرى:

" ﴿**سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ** ﴾ "[5]

" ﴿**سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ** ﴾ "[6]

"﴿ **سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ**﴾ "[1]

---

[1]–ينظر :ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص1787.

[2]– الديوان، ص235.

[3]–الآية19، سورة الأعلى.

[4]– الآية 36–37، سورة النجم.

[5]– الآية 1، سورة الصف

[6]– الآية1، سورة الحشر

والشاعر هنا استعان بآلية التناص غير المباشر، "والذي يستنبط من النص استنباطا، ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصها بروحها، أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها، وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته، وشفراته، وترميزاته"[2].

وعلى أساس هذا التناص يستوجب على القارئ الإحاطة بالتراث الديني الكامن في القرآن الكريم للتمكن من فك الرموز، وكشف ما ورائية التناص في هذا النص الجديد الحاضر.

ونجده في موضع آخر يقوم بتغيير بنية النص الشرعي التركيبة حاذفا (لو كنت) مضيفا (الواو) قبل (فظ) في قوله:[3]

**وَفَـظ غَلِـيظ الْقَلْـب لاَ ودّ عِنْـده وَلَـيس لَدَيْـه لِلأَخِـلاَء تَأْنِيسـا**

امتصاصا لقوله تعالى: " ﴿ **فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللَّهِ لِنتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ**﴾ "[4]الذي يشير إلى خلق الرسول –صلى الله عليه وسلم –ورفقه بأصحابه، فلينه معهم كان البلسم الشافي لأسقامهم وآلامهم التي أصابتهم بعد غزوة أحد[5]، وبالمقابل نجد الشاعر ينفي عن محبوبه حسن التعامل، وثبتت تلك الأفعال (الفظاظة و القسوة)، وسوء تصرفه معه، مما أوجب افتقار الود والأنس، مستخدما تكرار النفي المساعد على تماسك النص ونفي المعنى وتأكيده؛ تأكيد تلك

---

[1]– الآية1، سورة الحديد

[2]–عزة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، تقديم سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص79–80.

[3]– الديوان، ص204.

[4]– الآية: 159، سورة آل عمران.

[5]–ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص380.

الحقائق (لا ود، وليس لديه للأخلاء)، كما أنه أظهر انفعال الشاعر الشديد، وشعوره بالفقد والضياع دونه، وهو في الوقت ذاته يؤكد على استمراره في حبه رغم أفعاله. وكنتيجة كان هذا النص الجديد المولد عن طريق هدم وتحويل دلالة النص الغائب من المدح إلى الذم ليتناسب مع المعنى الذي أراده. وكما يبدو أن ما قام به ابن سهل "لا يجمد النص الغائب، ولا ينقدُه بل يعيد صوغه وفق متطلباته"[1]، وأن لهذه القوالب الجاهزة التي يتوارى وراءها وقع السحر على القراء يمرر من خلالها ما يريد، ويساهم كذلك في ابتكار وخلق فكر خاص يتحرر من كل القيود.

ففي إحداها ورغم تحريم علماء وفقهاء المذهب المالكي الاقتباس والمساس بقدسية القرآن الكريم[2]، إلا أنه تجاوز الموانع والحواجز وحلق بعيدا ليمنح نصه وجودا جديدا، يقول[3]:

**لَقَدْ كُنْت أَرْجُو أَنْ تكُونَ مَوَاصِلِي فَجَرَعْتنِي بِالبُعدِ فَاتَحَةَ الرَّعْدِ**

**فَبِاسمِهِ بَرِّدْ مَا فِي قلْبِي من الجـوى بِفاَتِحَةِ الأَعْرَافِ مِنْ رِيقكَ الشَّـهْدِ**

اتكأ ابن سهل في هذا الملفوظ على الاقتباس الإشاري، الذي اشتهر به عصره بكثرة، إذ كان "من أكثر الاقتباسات في الشعر الأندلسي، وخاصة في عهد المرابطين والموحدين"[4]، فقد عبّر عن المرارة التي يشعر بها بعد فراق حبيبه، وما يزيلها (رشفة

---

[1]– أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد –دراسة– (سلسلة رسائل جامعية)، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004، ص48.

[2]– المذهب السائد في الأندلس في تلك الفترة هو المذهب المالكي، والسيوطي يوضح آراءهم في ذلك قائلا: "وقد اشتهر عن المالكية تحريمه وتشديد النكير على فاعله، وأما أهل مذهبنا يعني الشافعية، فلم يتعرض له المتقدمون ولا أكثر المتأخرين على شيوع الاقتباس في أمصارهم، واستعمال الشعراء له قديما وحديثا، وقد تعرض له جماعة من المتأخرين، فسئل عنه الشيخ عزالدين بن عبد السلام، فأجازه واستدل بما ورد عنه"، عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، الاتقان في علم القرآن، المطبعة الأزهرية، مصر، ط2، 1925، ج1، ص11.

[3]– الديوان، ص122.

[4]– جمعة حسين يوسف الجبوري، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين، مؤسسة الصادر الثقافية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص66.

من ريقه الشهد)، بالإشارة إلى بداية سورتي الرعد (المر)، والأعراف (المص)، ومن ثم تحوير دلالتها قصدا، وكذلك استخدام الأسلوب الخبري التقريري المعتمد على حرف التحقيق (قد)، وصيغة الفعل الماضي المناسب لما يشعر به :( لقد كنت ...)، والأسلوب الإنشائي المعتمد على القسم المرفق بالطلب عله يقنعه بمراده :(بالله برّد...) .

وبما أن المنتج والقارئ هما قطبا عملية الإنتاج الأدبي، والذي "يدرك عبر علاقاته بالأعمال الفنية الأخرى والاستشهاد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها"[1]، سيحمل هذا كله القارئ على بذل مجهود لتأويل هذا المنجز الفني والتفاعل معه.

ولعل في هذا الامتصاص ما يثبت أن علاقة الشاعر بالتراث الديني هي "علاقة استيعاب وفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وليس بحال من الأحوال علاقة تأثير صرف"[2]، فهو يعيد تشكيل النصوص المتراكمة في ذاكرته، والعالقة في ذهنه بحسب ما يناسبه إحساسا وفكرا، ويخرجه من دائرة التطابق إلى دائرة التمييز والاختلاف، وفي هذا تقول ضفاف:" أغلب الألفاظ القرآنية التي تناص معها ابن سهل قد تحولت دلالتها إلى ما قصده، ومن ثم خرج التناص لديه من دائرة التطابق إلى دائرة الاختلاف المعنوي مضيفا على النص هالة من الإبداع والتميز التي يسعى إليها"[3].

ونحن نقتفي أثر القرآن الكريم في شعر الشاعر تعثرنا بشخصية موسى لمرات عدّة، ووجدناها تحل أينما حللنا، وتحتل الدور الرئيسي، ودور البطولة دائما في

---

[1]–ضفاف عدنان اسماعيل، التناص القرآني في قصيدة الغزل عند ابن سهل الاشبيلي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، العراق، مج20، العدد3 ، 2021 ، ص128.

[2]–عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهر فنية،) دار العودة ودار الثقافة ،بيروت، ط2، 1973، ص30.

[3]– ضفاف عدنان، التناص القرآني في قصيدة الغزل عند ابن سهل الاشبيلي، ص138.

نتاجه الشعري، ولعل في إدماج رمز موسى تلميحا أو تصريحا، والإكثار من ترديد اسمه، والإلحاح في ذكره وإبرازه، ما يدل على الأهمية التي يكتسيها في حياته، والمكانة التي يحتلها، فقد استحضره واستحضر معه قصة النبي موسى –عليه السلام–،الذي تعددت قصصه ما بين: تحريم المراضع عليه، العلاقة بينه وبين فرعون، طلب الرؤية والصعق؛ الآيات التي ظهرت منه، حادثته مع فرعون ووزيره هامان، معجزة السحر التي أبطلها... لكن سأكتفي بالإشارة إلى تلك التي جمع فيها عدة قصص: موسى وأمنه من الغرق، حسن يوسف ورمزية الهجر في قصة السامري، ويقول فيها:[1]

**يَـا يُوسُـفَ الحُسْـنِ وَيَـا سَـامِرِ ... يَّ الهَجْر أَشْفِقْ لِلْهَوَى الْعُذْرِي**

**أَخْشَى عَلَيْكَ الفَيْضَ مِنْ أَدْمعِي ... وَأَنْـتَ فِـي عَينِـي كَمَـا تَـدْرِي**

**أَنْـتَ علَـى التَّحْقِيق مُوسَـى فَقَد ... أَمِنْـتَ أَنْ تغْـرقَ فِـي البَّحْـر**

وكأن محبوبه :يوسف–عليه السلام– في حسنه وجماله، والسامري في عدم التمكن من الوصول إليها ووصله ،وهو على التحقيق موسى، فقد أمن الغرق في بحر دموعه الفياضة من شدة الشوق، والتي خاف عليه منها، والغرق فيها.

لقد أبان النص عن بنية لفظية أسلوبية محكمة كانت فيها ذات المحبوب البؤرة المركزية التي يبدأ منها الكلام، وإليها ينتهي؛ فهي حاضرة وبقوة: في المنادى (يا يوسف + يا سامري) وفي المطلوب منه (أشفق) الضمير المستتر "أنت" يعود على المحبوب، والكاف في عبارة الخوف عليه (أخشى عليك) يعود عليه، وضمير الرفع المنفصل يعود على المخاطب الحبيب (أنت في عيني/ أنت على التحقيق)،

[1]– الديوان، ص183.

فالأخبار تخصه هو، ولا أحد غيره، وكذلك الضمير المستتر أنت في (تدري) و (أمنت).

يدل تكرار أنت على ذوبان أنا الشاعر في الآخر، وأن لا حياة لها دونه، ويتضح أيضا من خلال توظيفه أسلوب الإنشاء (النداء والطلب) المستخدم في البيت الأول المحمل بالأماني البائسة الحزينة، وأسلوب الخبر التقريري في البيت الثاني والثالث، –المعتمد على حرف (قد) للتحقيق والفعل الماضي (أمنت)–، والذي يظهر قوة تحمله، وإصراره على حبه وأمانيه.

أما التشبيه البليغ (أنت يوسف/ أنت سامري/ أنت موسى) أتى ليزيل الفرق بين المشبه والمشبه به، ويوحد بينهما، ويركز على نقاط الالتقاء والاتصال بينهما.

كما نحس بموسيقى تذيب النّفْس والنّفَس، رقيقة تنساب مع تردد حرف الياء، والكلمات المتجانسة في (سامري، عذري، أدمعي، تدري)

ومن القصص الأخرى التي استفاد منها الشاعر، وأحسن توظيفها قصة إبراهيم الخليل –عليه السلام– وبخاصة قصة النار التي خاطبها عزوجل، وأمرها بأن تكون بردا وسلاما على الخليل –عليه السلام–، يقول ابن سهل:[1]

**وَكَـمْ قَـدْ أَضْـرمَ الحُسَّـاد نَـارا عَلَـيَّ رَدَدْتَهَـا نَـار الخَلِيـل**

بسبب منزلة الشاعر عند الخلفاء والولاة كثر حساده، ولتبيان ذلك استخدم(كم) الخبرية التي يكنى بها عن التكثير[2]، وحرف التحقيق (قد) مع الفعل الماضي (قد أضرم) تأكيدا للخبر. أما الجملة الفعلية (أضرم الحساد نارا) تدل على المشاق التي

[1]– الديوان، ص307.

[2]-ينظر :ايمان الجمل ، المعارضات في الشعر الأندلسي ، ص 276 .

كابدها الشاعر، وقدرته على التحمل.هذه المعاناة ينهيها الشطر الثاني على يدي ممدوحه، الذي ردّ النار التي أضرمها الحساد بردا وسلاما.

يذكرنا هذا الذي حدث معه بما ورد في قوله تعالى: " ﴿ **قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ 69 وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ**﴾ "[1]

وفي موضع آخر تتحول هذه النار المحرقة إلى نار تعالج الحروق، فيقول:[2]

**نَـــــار تُزِيـــــلُ الحـــــرَق كَأَنَّهَـــــا نَـــــارُ الخَلِيـــــل**

ليجعل الشاعر القصة تتلاءم والحادثة التي جمعته مع ممدوحة يستعين بأسلوب التشبيه (كأنها...) ليكتسب الطرف الأول من الطرف الثاني قوته وجماله.

ونجده أيضا ينهل من قصة سليمان –عليه السلام– في قوله مادحا[3]:

**وَهَلْ يُنَازِعُكُمْ منْ عَزمه عَبَثُ كَـالرِّيحِ لَـمْ يجْرِهَـا منْـهُ سُـلَيمَان**

يمدح الشاعر ممدوحة بأبلغ كلام فصيح استنبطه من قوله جل اسمه: " ﴿**وَلِسُلَيْمَٰنَ ٱلرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِى بِأَمْرِهِۦٓ إِلَى ٱلْأَرْضِ ٱلَّتِى بَٰرَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَىْءٍ عَٰلِمِينَ**﴾"[4]، والذي يبين عظمة ملك سليمان –عليه السلام–، إذ سخّر الله له الرياح التي تجري بأمره[5]، وكذلك من خلال التشبيه والاستفهام الواردين في البيت.

---

[1]– الآية 69–70، سورة الأنبياء، وتفسيرها ينظر: ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم، ج3 ،ص1218–1219 .

[2]– الديوان، ص443.

[3]–م ن، ص372.

[4]– الآية: 81، سورة الأنبياء.

[5]-ينظر: ابن كثير ،تفسير القرآن العظيم ،ج3،ص1221-1222 .

مما سبق يتضح لنا مساهمة نص القرآن الكريم بألفاظه وصوره وقصصه في تشكيل البنية الدلالية لشعر الشاعر، فقد وجدنا فيها نصوصا عديدة غائبة في النص الحاضر، وقد التحمت، وانصهرت وذاب أحدهما في الآخر، وأصبحا في بوتقة واحدة.

## 2-1 -التّناص مع الحديث النبوي الشريف:

مر ابن سهل بالكثير من فترات الضعف والأسى في حياته، بسبب قسوة الحياة عليه وجورها، لذا لجأ إلى القرآن الكريم أولا، ومن ثم الحديث النبوي الشريف ثانيا ليستمد منهما القوة، ويعيد توازنه النفسي، "ويسهم في إغناء الدلالة وإضفاء مزيد من الحيوية والفاعلية النصية وبلورة الخطابات بشكل يتناسب مع تجربته"[1]، أي أن التناص مع الدين عنده يعد ملمحا شعوريا إبداعيا في تجربته، ومصدرا ثريا يمنح نصه شرعية البقاء والانفتاح على رؤى جديدة، تتيح للقارئ ممارسة التأويل والتفسير[2].

لذلك كان الدخول إلى عالم النص وفهمه وإعادة قراءته وتأويله مرهون بفتح النص المقدس على الفهم، وبعدها الكشف عن حالات العلاقات بين النص الحاضر والنص الغائب، وهذا ما حاولنا فعله.

ومن أمثلة تناصاته مع الحديث النبوي الشريف قوله مادحا عرب المعقل، مستنجدا بهم[3]:

**خَلُّوا الدِّيَار لَدارِ خُلـــــــد وارْكَبُوا غمْرَ العَجَاجِ إلَى النَّعِيم الْأَخْضَرِ**

---

[1]- عمر غابش عبيد النوفلي، تجليات التناص الديني في كتاب أحضان الجبال للكاتبة هدى الحوسني ، ص52.

[2]- ينظر :م ن، ص54.

[3]- الديوان، ص171.

وتَسوَّغوُا كَدرَ الْمنَاهِل فِي السّــرَى ترووا بِمَاءِ الْحَوْضِ غيرَ مـكدَّرِ

وتجشَّمُوا البَّحرَ الأُجَاجَ فإنَّـــــهُ سَبَب بِهِ تَردونَ نهْرَ الكَوْثـــَــــرِ

وتَحمَّلُوا حرَّ الهَجِيرِ فإنَّـــــــهُ ظلٌّ لكُمْ يومَ المُقـــَــــامِ الأَكبرِ

تسجل هذه الأبيات انطباع الشاعر وانفعاله الشديد وعاطفته الجياشة ، فقد أظهرت الألفاظ والمعاني والأساليب مدى وطنيته ورغبته الصادقة في الخلاص وتعجيل التغيير؛ إذ أن توظيفه لأفعال الأمر المتصلة بضمير الجماعة بما فيها من الحركة والاندفاع جاءت للحث على نصرة المسلمين ، ووجوب النهوض الجماعي للقيام بفرض الجهاد، أما تتابعها وتلاحقها (خلوا، اركبو ، تسوغوا ، تجشموا ، تحملوا ) فدل على تلهفه وحرصه الشديد على الاستعجال بالاستغاثة ،وسرعة الاستجابة ، والتعبير عما بداخله ؛قلب ينزف ألما وحسرة ويأسا ،بكاء شاجي، صرخات مستجدية ترى في ركوب غمار العجاج سبيل خلاصهم الوحيد. لذلك قام يعزز طلبه، وهو يستصرخ ويستنهض الهمم، ويوقظ العزائم بذكر البشارات للحض على الجهاد (النعيم الأخضر، ماء الحوض، نهر الكوثر، ظل يوم المقام الأكبر) المستقاة من المصدر الثاني للتشريع الإسلامي.

إن الشاعر يستنجد بالبديل العقائدي للاستعطاف وللتأثير وإقامة الحجة [1]، نذكر ما رواه عبد الله بن عمرو عن النبي –صلى الله عليه وسلم– عن الحوض المورود قال: "حوضي مسيرة شهر ماؤه أبيض من اللبن، وريحُه أطيبُ من المسك، وكيزانُه كنجوم السّماء من شَرِب منها، فلا يَظْمأُ أبدا"[(2)]، وعن نهر الكوثر ما رواه أنس بن

[1]-ينظر :محمد رضوان الداية ،في الأدب الأندلسي ، دار الفكر المعاصر، لبنان، دار الفكر، سوريا ، ط1 ، 2000 ، ص177 ،مجهول ،رثاء المدن الأندالسية ، الديوان الوطني للتعليم والتكوين، ص6 . http. //www.onefd.edu.dz.

[(2)]– أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري– صحيح البخاري– دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2006، ص1632، كتاب الرقاق: 81، باب في الحوض: 53، رقم الحديث: 6579.

مالك عن النبي– صلى الله عليه وسلم – قال: "بينما أنا أسير في الجنة، إذ أنا بنهر حافتاه قِبابُ الدُّرّ المجوّف، قلتُ: ما هذا يا جبريل؟ قال: هذا الكوثر الذي أعطاك ربُّكَ فإذا طيبهُ–أوطِينه– مسكٌ أذفر، شكّ هُدْبَة"[1]، وقد أتى بهما الشاعر ليكونا شاهدا وحجّة على ما يدعو إليه، بعد أن "امتص معين القداسة، وأدمج الملفوظ الدّيني في نتاجه الإبداعي ومن ثم محاولة التماهي والذوبان"[2].

أما استخدامه الأسلوب الإنشائي بصيغة الأمر في الشطر الأول من كل بيت إظهار لطلب المساندة الصريح، وحمل للسامعين على إنقاذ الأندلس (خلوا، اركبوا، توغلوا، تحشموا، تحملوا)، والأسلوب الخبري المؤكد "بأن" (تروووا بماء الحوض غير مكدر) ،(إنه سبب تردون نهر الكوثر)، (إنه ظل لكم يوم المقام الأكبر)في الأشطر التالية تبيان لنتيجة الجهاد والبشارات التي تنتظره استدرار للعطف ، واستمالة للقلوب ، وقد صيغ كل هذا على بحر سلسل القراءة، وإيقاع جميل: بحر الكامل، وقافية على صوت الراء[3]، وعاء الرقة والحنان والحزن، المشكل لأرق النغمات في سلم الأحزان.

ضمّ إليهما كذلك مجموعة الأصوات المختارة الموحية بالتأزم انسجاما مع ما تتضمنه المقطوعة من دلالة؛ فصوت الراء الذي تشبع به النص المتكرر في خمس كلمات من البيت الأول تحديدا في (الديار، لدار، اركبوا، غمر، الأخضر)، ونفس العدد في البيت الثاني في (الدار، السرى، تروووا، غير، مكدر)، وأربع مرات في البيت الثالث (البحر، تردون، نهر الكوثر)، وثلاث كلمات في البيت الأخير (حرّ،

[1]–م ن، ص نفسها، رقم الحديث: 6581.

[2]–عمر غابش عبيد النوفلي، تجليات التناص في كتاب أحضان الجبال، للكاتبة هدى الحويسني، ص 55.

[3]– من الحروف ذات النغمة الموسيقية الخاصة التي لها رنين جميل وكأنه العزف على الأوتار وهو من الحروف التي لها رقة، وشجن في الوقت نفسه" إيمان الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، ص405.

الهجير، الأكبر)، يشير اهتزازه الذي يحدثه عند إصداره إلى القلق والاضطراب وعدم الراحة، التي يعيشها الشاعر؛ فروحه ملأى بالحزن العميق، وبما أن صوت الراء "صوت مكرر يستدعي الانطلاق والحركية"[1]،فتكراره جاء "لخلق حالة توازن بين الأسى الطاغي في النص، ومحاولة تخفيف حدة هذا الأسى في النفس عبر تكريس صوتي يجدد حركية النفس، ويكسر جمودها، كما تنطلق وتتحرر من أسار الوقائع الطاغية التي تعيشها ذات الشاعر أو نفس القارئ"[2].

ننتقل إلى اللام والميم والجيم والنون هذه الأصوات المجهورة إضافة إلى أصوات اللين كلها تتميز بوضوحها السمعي والحركية مقابل ضعف السكون فيها. وجدناها قد تكررت وبنسب متفاوتة في هذه المقطوعة، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على تأكيده وتكريسه لتلك السمة الخاصة في حرف الراء.

وربما إلحاحه عليها من غير وعي منه "كيما يشكل تَقَابُلا بين دلالة وإيحاء الصوت، والدلالة العامة لنصه الشعري، وإيحاءاته"[3]، فالشاعر عبر عن معاناته وما كان يعتمل في نفسه من نوازع في توصيل رسالته إلى المسلمين؛ هؤلاء الذين تخاذلوا عن نصرة إخوانهم، وكفّوا عن الدفاع عنهم بأصوات تتناسب مع الفكرة؛ أي أن الشاعر استغل الإيقاع لجعل الموسيقى جزء من الإحساس العام للنص الشعري، وذلك للتأثير في المتلقي.[4]

---

[1]– حسين ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في الأنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي الغربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، د ط، د ت، ص111.

[2]–م ن، ص 112 و ص114.

[3]–م ن، ص127.

4-ينظر: فتيحة دخموش ، شعر الاستصراخ الأندلسي(الرؤية في قراءة الجمالي والتشكيل)،مجلة الآداب، (كلية الآداب واللغات جامعة الإخوة منتوري -قسنطينة- ) ، ا لجزائر ،العدد 12 ، 2011،ص150 .

من الأبيات التي تبين تأثر الشاعر بالحديث النبوي الشريف قوله[1]:

**إِنْ كُنت تَهْجُرُنِي بِغَيْر جنايةٍ وتَصُدُّنِي عَمْدًا فَلاَ حَوْلَ وَلاَ**

وفي ذات المعنى أيضا يقول[2]:

**إن حَلَّ فِي شَـــــــــرْع الهَوَى قَتْـــلِي فَلاَ حَـــــــــــوْلَ وَلاَ**

هناك إحالة مباشرة وتقاطع واضح في عجزي البيتين مع قوله–صلى الله عليه وسلم– في فضل ذكر الحوقلة:

يروى عن أبي موسى الأشعري قال: أخذ النبي –صلى الله عليه وسلم–في عتبة– أو قال في ثنية– قال: فلما علا عليها رجل نادى فرفع صوته لا إله إلا الله والله أكبر قال: ورسول الله – صلى الله عليه وسلم–على بغلته قال: فإنكم لا تدعون أصمَّ ولا غائبًا، ثم قال: يا أبا موسى–أو يا عبد الله– ألا أدلك على كلمة من كنز الجنة؟قلت: بلى، قال: لا حول ولا قوة إلا بالله"[3].

إن الشاعر طوّع معنى الحديث النّبوي الشّريف الدال على عجز العبد، وقدرة الله تعالى واستطاعته في القيام بالأمور، وجزء من لفظه (لا حول ولا)، مسقطا (قوة إلا بالله)، لربّما عمدا لمعرفة المتلقي بها، أو لسوء حالته النفسية والقلبية التي شلته، وقتلت الرغبة لديه في القيام أو إتمام أي شيء عدا حبّه، وذلك ليصور لنا احتراق قلبه بلهيب هوى المحبوب، وشدّة تعلقه به، هذا الأخير الذي هجره وصدّه عمدا بعد أن كبّله بقيود حبّه، وعدّ ذلك الحبّ جناية، وقتله مشروعا، فتركه وحيدا لا مخرج ولا

---

[1]– الديوان، ص297.

[2]– م ن، ص 497.

[3]– أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، كتاب الدعوات، باب قول لا حول ولا قوة إلا بالله ، رقم 67، الحديث رقم 6409، ص1597.

سبيل للتغيير والتحويل يتجرع الآلام والأحزان والهموم، لذلك وجدنا الشاعر بعدها يعترف صراحة بعجزه، وعدم استطاعته وقدرته على التّحول والانتقال من حال التشتت إلى اجتماع القلب، والحصول على المراد مستخدما أسلوب النفي (لا حول ولا )، لكن رغم الأسى والأحزان التي اجتاحت قلبه إلا أنه لا يزال هناك بصيص من الألم، فوسط تلك الظلمة الحالكة يظهر بريق وشعاع ينير قلبه، إنّه شعاع الأمل المعقود بعون الله وتوفيقه؛ فهو مؤمن معتقد بمعنى قول الحوقلة مفوض مسلّم أمره لله تعالى الذي سيكفيه ويعطيه ويعينه على تحمل الشدائد، ودفع الهموم عنه وتنفيس كربه، وتفريج غمه، لذلك استعار من الحديث الشريف ما يبين حصول هذا التحّول –(الحوقلة مفتاح للفرج: تيسر وتعين على إتمام المطلوب)–.[1]

أما التناص التالي فيوضح استمرار الشاعر في حبّ معشوقه، وبقائه على عهده، وإن هلك بعده رغم لؤم المحبوب وقساوته، وعزمه على تعذيبه وقتله، فيقول[(2)]:

**أَيْقنت أنّك قَاتِلي ومُعذّبِي ولكلٍّ نَاوٍ في الحقيقة مَا نَوَى**

إن الصورة التي رسمها الشاعر لنفسه تنم عن مشاعر جياشة، عواطف صادقة، نيّة صافية، تلك النيّة التي كانت مبيتة عنده منذ البداية على الإخلاص؛ إذ عاهد نفسه على الذّوبان في حب المحبوب، وتخليد هواه بقلبه؛ فكان له موسى النّور الذي يضيء ظلمته، وروحه إن حاول يوما فراقه سيعيش بعده بحسرته، ويموت بها.

وتأكيدا على هذا الحبّ ومنزلته في نفسه، استحضر قوله –صلى الله عليه وسلم– عن عبد الله بنُ مَسْلَمَة قال: أخبرنا مالك عن يحي بن سعيد عن محمد بن

[1]-ينظر: عبد الرزاق بن عبد المحسن البدر، الحوقلة مفهومها وفضائلها ودلالتها العقدية،دار الفضيلة( الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة)، ط:السنة 34 ،العدد117 ،1422 ه .

[(2)]– الديوان، ص 415.

إبراهيم عن علقمة بن وقاص عن عمر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "الأعمال بالنيّة، ولكلّ امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه"[1].

لقد تمكن الشاعر بعد إجراء تغيير طفيف على مستوى التركيب –تبديل (إنما لكل امرئ) بـ (ولكل ناو في الحقيقة) –من استثمار مضمون نص الحديث الشّريف [2]لإغناء دلالة نصه الجديدة، وإبراز التصاق عاقبة نيّة الشاعر ومعشوقه بهما، وملازمتها ومصاحبتها لهما، ولعبت أساليب وأدوات التوكيد المختلفة، واللام في "لكل"[3] دورا بارزا في إيضاح صفة التملك هذه وإبرازها.

إن هذه الألفة التي وجدناها بين النص المقدس والنص الشعري أوجدتها تلك العلاقة الوشيجة بينهما، فشاعرنا كلما أراد التعبير مدّ يده وأرسل خيوطه ليأخذ من الملفوظ الدّيني ما يخدم تجربته الشعرية من: (كلمات، أصوات، صور، تعابير، أساليب...) معطيا إياها بعدا دلاليا جديدا، فاعلية، رونقا وجمالا. وبالتالي استفادته من قدسية القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشريف جعل نصوصه الشعرية تجيء"شاخصة عميقة، تحوي على دفقات قوية ومباشرة من الكلمات المتحققة التي لها وزنها المعرفي في وعي الجماعة"[4]، وأبرز مخيلته البناءة، كذلك تمييزه وقدرته الإبداعية.

---

[1]– البخاري ،صحيح البخاري، كتاب الإيمان، باب الأعمال بالنّية والحسبة، رقم: 41 ،الحديث رقم: 54،ص24.

[2]-ينظر: إبراهيم بن حسن بن شهاب الدين الكُوراني الشافعي،تح:أحمد رجب أبو سالم،إعمال الفكر والروايات في شرح حديث إنما الأعمال بالنيات،دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان،ط1، 2013 ،ص 110 -158 .

[3]–"اللام في لكل" تفيد الملكية والمصاحبة والالتصاق، فكأنما عاقبة المرء تكون له على سبيل التملك، فهي ملازمة ومصاحبة بل ملتصقة به". كفاية الله الهمداني وحافظ حارث سليم، شواهد علم المعاني في حديث الإخلاص، مجلة العلوم الإسلامية باكستان، مجلد: 02، 2020، ص93.

[4]– عمر غابش عبيد النوفلي، تجليات التناص الديني في كتاب أحضان الجبال للكاتبة هدى الحوسني، ص55.

## 2-التناص الأدبي:

يعد الموروث الأدبي من أهم الروافد والمنابع التي أغنت تجربة ابن سهل الشعرية، وصقلت موهبته.

### 2-1-التناص مع الشعر العربي القديم:

إن الشعر من الفنون الأدبية الجميلة التي تترجم مشاعر الإنسان وتعبر عن أخيلته، وتستثير العواطف، لذلك كان من البديهي أن يتأثر ابن سهل بشعر فطاحلة الشعر العربي كامرئ القيس، ابن هاني الأندلسي، ابن زيدون. وغيرهم.

ويتجلى تأثره بامرئ القيس في قوله[1]:

**عَلِمتُ بِأنّيَ جُلمودُ صَخرٍ فلَو أنَّنِي عُدْتُ قَالُوا: مِكَـــــــرّ**

أما قول امرئ القيس فهو[2]:

**مِكرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ**

إن ابن سهل تمثل قول امرئ القيس الذي وصف فيه فرسه بالقوة وسرعة الحركات، فكان أشبه ما يكون بصخر عظيم حطّه الماء من أعلى الجبل، [3]محاولا إلقاء ظلال تلك الصورة التي رسمها على نفسه، فشبهها وهو بين يدي حبيب مريض بجلمود صخر، آخذا "جلمود صخر" من النصّ الغائب، ومؤخرا كلمة "مكر" في

---

[1]- الديوان، ص 195.

[2]- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، تحقيق أنور عليان أبو سويلم، ومحمد علي الشوابكة، إصدار مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط1، 2000، مج1، ص247.

[3]- ينظر :حميد آدم ثويني ،فن الأسلوب عبر العصور(دراسة وتطبيق) ، دار صفاء للنشر والتوزيع ،عمان ، ط1 ،2006 ، ص 406 ،ايمان الجمل ، المعارضات في الشعر الأندلسي ،ص 270 .

نصه الحاضر المأخوذ من الكرّ بمعنى: الكثير العطف أي العودة مرة بعد أخرى[1]، واختياره لبحر المتقارب من دائرة المتفق ، وقافية مقيدة بروي الراء.

يتضح من هذا التضمين الإشاري تفوق الأصل على الفرع، وذاك –حسب ظني– أمر مستساغ ومنطقي؛ فهو أشعر النّاس والنّموذج الراقي، والمثل الأعلى في الشعر، فلطالما حاول الشّعراء "أن يحاكوه، وأن يصلوا إلى مرتبته الأدبية لإثبات مقدرتهم الشّعريّة، فلذلك نجدهم دائما يتقربون منه، ويحاولون النّسج على منواله"[2]، وابن سهل حاول النّسج على منواله، وإلباس نصه ثوبا جديدا، إلاّ أن صورة امرئ القيس، وألفاظها وأصواتها المنتقاة تنضح بالحيوية والحركة، وذات وقع حسن في النّفس، إذ اشتملت على المطابقة بين "مكر ومفر" وبين "مقبل ومدبر"، والتكميل بـ "معا" لتقريب الحركة وسرعتها في حالتي الكرّ والفرّ، والإقبال والإدبار، وكذلك الاستطراد بذلك التشبيه، أما الأحرف المكرّرة (الميم، الرّاء، اللام) أعطت إيقاعات صوتية عمقت جانب الحركة والسّرعة فيها.

وهناك تفاعل نصي آخر في تجربة ابن سهل مع الشاعر، تجلى في قوله:[3]

وقال:

**ارْضَ هجرَانِي بدِيلَ النَّوى وقُلْ : (لعلَّ منَايَانَا تحوَّلنَ أبؤسَا)**

---

[1]–الكرّ: الرجوع، يقال: كرّ وكرّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكُرّ: مصر، كر عليه يُكرُّ كرّا وكُرورًا وتكرارًا: عطف. وكرّ عنه: يرجع وكرّ على العدوّ، يكُرُّ، ورجل كرّار ومِكرّ، وكذلك الفرس، وكرّر الشيء وكرّه كره، أعاده مرة بعد أخرى، والكُرّةُ المرّةُ، الجمع الكرّاتُ" أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري– لسان العرب– دار صادر، بيروت، د ط، 2010، مج5، ص135.

[2]–جمعة حسين يوسف الجبوري، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين، دار الصفاء، عمان، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2012، ص285–286.

[3]– الديوان، ص206.

**أُنَادِي سُلوّي للذِّي حلَّ منْــكَ بِي (كـأنّـي أُنَادِي أوْ أُكلِّمُ أخْرسَا)**

ويتعالق هذا البيتان مع بيتي امرئ القيس حين قال:[1]

**أَلما علَى الرّبع القَّدِيم بِعسْعسَا (كأنّي أُنَادِي أوْ أُكلّم أخْرسَا)**

**وبَدّلْت قَرْحا دَامِيا بَعْدَ صحَة (لَعَلَّ منَايَانَا تَحَوْلنَ أَبْؤُسا)**

يبين ابن سهل في البيت الأول أنه بعد أن بدأ الجفاء والهجران بينه وبين محبوبه وتحوّلت العهود، وتبخّرت الوعود، وتعب القلب والروح، وأصاب الجسد الهوان، خاطبه محبوبه وطالبه بعد الاعتياد والألفة والحبّ والحنين والوفاء أن يرضى بالهجر عوضا عن النّوى أو بدلا منه، ويخادع حزن روحه بالتمني والرّجاء. أما البيت الموالي أبان عن إرادته النّسيان بعد الانفصال، والذي حصل من المعشوق ليستطيع العيش، فنادى السلّو، فلم يجبه وكأنّه يتكلم مع أخرس، فكانت الخيبة، إذ بعد ذاك الحب والعشق كان الفراق.

أما امرؤ القيس استوقف صاحبيه ورفيقي سفره، ودعاهما للنزول على الربع القديم في مكان يسمى: عسعس مساعدة له لسؤال أهله، ثم استنطق ذلك الطلل الدارس كأنه كائن حي يمكننا التحدث معه لكنه لا ينطق، إذ سأله فلم يأته الردّ منه، وقد أبرزت الأفعال المضارعة "أنادي" و "أكلم" محاولة الشاعر بث وبعث الحياة في المكان، وكلمة "أخرس" دلّت على عدم استطاعته الافصاح، مما أوحى لنا إصابته بخيبة الأمل.[2]

---

[1]– امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس وملحقاته، مج1، ص547، ص551.

[2]-ينظر: حميد آدم ثويني ، فن الأسلوب عبر العصور الأدبية (دراسة وتطبيق) ،ص 402 .إحسان محمود سليمان ،المكان في المقدمات الطلية في شعر المعلقات(دراسة نقدية تحليلية)، مجلة البحث العلمي في الآداب، مصر، العدد: 21 ، 1/31 /2020 ص209 – 211.

نأتي للبيت التالي الذي يذكر فيه ما أصابه من مرض بعد عودته من عند قيصر الروم، إذ كان قويا فتهدّم بعد أن فتك به المرض، وحكم عليه بالموت شيئا فشيئا، فقد دلّت الألفاظ ما به من شدّة الحال والبلاء، إذ أصبح حاله كحال ذلك الطلل الأخرس داخله يعتصر ألما، وذاته محطّمة. وللخروج فنيّا من هذه الحالة استخدم الشاعر الرجاء(لعل...) ليبث التفاؤل في نفسه، ويمنيها بأيام قادمة تزول فيها كل الهموم (مقاومة المرض والموت، واسترجاع ذاته).

عمد ابن سهل إلى شعر امرئ القيس موظفا عجز البيتين دون تحويرهما معدّلا ترتيبهما، مغيّرا بعض الألفاظ، محافظا على المعنى، آخذا الفكرة (وصف حاله وحال الأيام السابقة ،والتفاؤل بغد مشرق)، ومحاولا إعادة البناء على نحو جديد، فبدل مخاطبة الطلل خاطب السلّو، وبذلك وُجد الاختلاف، لكن هذا الاختلاف كان ظاهريا فقط. فهو يخفي من ورائه اتفاقا والتقاء الشّاعرين، فمحاولة استنطاق الطلل أو السلّو يشير إلى غيابهما عن حاضرهما وتعلقهما بأي أثر من الماضي.

وفي موضع آخر يقوم ابن سهل بتضمين عجز بيت للمتنبي في عجز بيته الشعري، مع إجراء تغيير طفيف في ألفاظه وحركاته الإعرابية، فيقول راثيا أبا الحجاج من بني فاخر :[1]

**لَقَدْ أعْقَبَت بالبُؤسِ مِن بعدك النُّعمَى وأصبَحَ طَرفا لاَ أرَاكَ بِهِ أعْمَى**

المأخوذ من قول المتنبي الذي يرثي فيه جدته[2]:

**وَمَا انسَدَّتِ الدُّنيَا عليَّ لضِيقهَا وَلكِنَّ طَرفًا لَا أرَاكَ بِهِ أَعْمَى**

---

[1]-الديوان، ص350.

[2]-المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتباني في شرح الديوان، تح مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري ع الحفيظ شبلي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ج4، ص106.

ومن التضمينات الجيدة التي اتسم أسلوبها بالوضوح والسلاسة، والابتعاد عن الغموض والغرابة قوله مادحا[1] :

**كالشَّمْسِ مَطلعُها السَّمَاء وَضَوءهَا قَدْ عَمَّ أَقْطَارِ البسِيطة أنوُرَا**

والذي يتقاطع مع قول المتنبي الذي يمدح فيه سيف الدولة الحمداني في حلب،ويشبهه بالشمس التي تملأ الأرض ضياء، فيقول[2]:

**كَالشَّمْس فِي كبِدِ السَّمَاء وَضَوءُهَا يَغْشَى البِلاَدَ مشَارِقا ومغَارِبا**

هناك توافق واضح بين دلالة البيت الشعري، والغرض الذي سعى نحوه ابن سهل.

أما ما يشهد له بالقوة والنباهة امتصاصه لمعاني بيت المتنبي الذي يذكر فيه شبيب،[3] يقول ابن سهل[4]:

**وَمَا بِاخْتِيارِي فارَق الحُبّ صَبْره وَلكِنْ فِراقَ السَّيفِ كفَّ شَبِيب**

والبيت الّذي يتناص معه الشاعر هو: [5]

---

[1]–الديوان، ص141.

[2]– ديوان أبي الطيب المتنبي، ج1، ص130.

[3]–شبيب هو ابن جرير العقيلي من قوم كانوا من القرامطة، وكانوا مع سيف الدولة، وولى شبيب معرة النعمان دهرا طويلا، واجتمع إليه جماعة من العرب، فوق عشرة آلاف، وأراد أن يخرج على كافور ، وقصد دمشق فحاصرها، فيقال أن امرأة ألقت عليه رحا فصرعته، فانهزم من كان معه لمامات. ويقال إنه حدث به صرع من شرب الخمر فتركه أصحابه ومضوا، فأخذه أهل دمشق فقتلوه" .هامش ديوان أبي الطيب المتنبي، ج4، ص243.

[4]– الديوان، ص66.

[5]– ديوان أبي الطيب المتنبي، ج4، ص243.

**برَغْم شَبِيب فارَقَ السَّيْف كفَّــه وكَانَا علَى العلاَّت يصْطَحِبَان**

أما البحتري فقد لوحظ أثره في شعر الشاعر، وبإبداع جميل في قوله:مادحا الوالي الحفصي أبا فراس[1]

**فَلوْ أنَّ عُودًا مَادَ فِي غَيْر مَنْبتٍ لَأبْصَرتهَا مِن شِدَّة الزَّهْو مُيّدَا**

البيت مستلهم من قول الشاعر العباسي، وهو يصف موكب المتوكل:[2]

**فَلوْ أَنَّ مُشْتاقا تَكَلَّف غيْرمَا فِي وسعِهِ سعَى إليْك الْمَنْبَر**

من خلال النموذجين الشعريين يتبيّن لنا إعجاب ابن سهل بالصورة الشّعرية التي رسمها البحتري لممدوحه، والذي أظهره بأجمل وصف، وأجلّ قدر في القلوب حينما جعل منبر المسجد يسعى إليه لشدة اشتياقه له، فقد أخذ الوجه الظاهري للمعنى، وأعاد صياغته، جاعلا العود يشارك الإنسان حبّه للممدوح، فيتحرك ويتمايل من شدة الزهو والفرح به، مبقيا على أداة الامتناع "لو"، التي حسنت ذلك الغلو في وصف الممدوح، والثناء عليه، وجعلته مقبولا وأقرب إلى الصحة، [3]

وبذلك أصبحت الصورة عنده أكثر جمالا وانسيابا وفعالية.

شهر رمضان وحلول عيد الفطر المبارك مناسبة لتقديم التهاني للولاة والخلفاء، وعادة سار عليها الشعراء المشارقة في مدحهم، والبحتري واحد منهم، إذ استغل هذه المناسبة لمدح الخليفة العباسي المتوكل قائلا:[4]

---

[1]– الديوان، ص101.

[2]– البحتري، ديوان البحتري، تح حسين كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، د ت، ج1، ص1073.

[3]-ينظر عبد العزيز عتيق ،علم البديع في البلاغة العربية ، ص 109 .

[4]–البحتري،الديوان، ص1071.

**بِالبِّر صُمْتَ وأَنْت أفْضلُ صَائِم وَبِسُنَّة اللهِ الرحِيمَـــة تفطرُ**

**فَانْعِمْ بيَوْم الفِطْر عيْنا أنّـَــــهُ يَوْم أغرّ مِن الزَّمَان مشْهرُ**

وقد قلده ابن سهل مادحا الوالي أبا علي بن خلاص:[1]

**فلَوْ كَان ينْطِقُ شَهْرُ الصِّيَام لقَامَ بِشكْـــــــــرِكَ بيْنَ الْمَلا**

**وَلوْ صَافَح العِيد شخْصا إذَنْ لصَافَحَك العِيـــد إذْ أقبَلاَ**

**أَسَلْت الدُّموُع بِهِ خَاشِـــــعا وصَوبَ اللهَى مُنْعما مفْضَلاَ**

إن هذه الأبيات تعكس صورة الإيمان التي يتمتع بها الممدوح، ومهارة الشاعر في تطويع معارفه لتتلاءم ولحمة نصه الشّعري.

وقد وجدناه أيضا ينهج نهج القدماء في سبك العبارات الشائعة كتشبيه الممدوح بالفرات لسعة عطائه ونواله، والتميز بالإيمان والعفاف...معرجا على قول النابغة الذبياني الذي جاء فيه[2]:

**فَمَا الْفُرَاتُ إذَا هبَّ الرِّيَاحُ لهُ تَرْمِي أوَاذيُّهَا لْعبْرين بِالزَّبَد**

فيصوغ في نفس المعنى بيتا شعريا يمدح فيه أحد الولاة، واصفا إياه بالفرات، فيقول [3]:

**لَمْ أدْرِ قَبْلَ سَمَاحِهِ وَبيَانِهِ أَنَّ الفُرَات الْعَذْبَ يُعْطِي الْجَوهَرَا**

---

[1]– الديوان، ص281.

[2]–النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1963، ص36.

[3]–الديوان، ص155.

ويواصل مديحه، وإظهار كرمه قائلا[1]:

**يَلْقَى ذَوِي الحَاجَات مَسْرُورا بِهِم فَكَأَنَّ سَائِلهُ أتَاه مبشّرا**

وقد أخذ هذا البيت من قول زهير بن أبي سلمى[2]:

**ترَاهُ إذَا مَا جئته مُتَهَلّلا كَأَنَّكَ تُعطِيه الَّذِي أنْتَ سَائِله**

إن بيت ابن سهل يماثل بيت زهير، فقد حافظ على نَفس المعاني والأفكار والموضوع المطروق عنده (وصف الممدوح وكرمه، ورحابة صدره).

أما الشاعر الأندلسي ابن زيدون فقد أخذ قوله[3]:

**وَيَا نَسِيمَ الصّبَا بَلِغْ تَحِيَّتنَا مَنْ لَوْ عَلَى الْبعْدِ حَيّا كَانَ يحيِينَا**

وأعاد صياغته بشكل جديد قائلا[4]:

**وَأَبْعَثُ أنْفَاسِي إذَا هَبَّت الصّبَا تَرُوحُ بِتسْلِيمِي عَلَيْكَ وتَغْتَدِي**

إن الأبيات التي بين أيدينا تفيض رقة وعذوبة، وكذلك ألما وحزنا؛ فهي تصور لنا معاناة الشاعرين ولوعتهما بعد فراق المحبوب، ولجوئهما إلى الطبيعة علّها تجلي الهموم، وتخفف بعض الآلام، وتحمل الهدايا والأشواق، فابن زيدون وهو يناجي نسيم

---

(1)–م ن، ص نفسها.

(2)– زهير بن أبي سلمى– ديوان زهير بن أبي سلمى، تح علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص99.

(3)– ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص300.

(4)– الديوان، ص 101.

الصّبا (المنادى) حمّلها التحايا التي لو ردّت عليها ولادة ستمنحه الحياة، وتبعث الأمل فيه.[1]

وقد استخدم النداء (يا نسيم الصبا)، والإنشاء الطلبي (الأمر) بغرض الالتماس (بلغ تحيّتنا) ليظهر أشواقه، والحزن الذي يملأ جوانحه، وكذلك أمانيه ورجاءه في الوصال، أما كلمة "البعد" و "لو" ترجمت عمّا في صدره من مكنون الحب والوفاء للمحبوب، وفي ذات الوقت أبرزت "لو" شكّه وعدم تيقّنه إن كانت سترد عليه، أو إن كان البعد قد ترك أثرا عليها أم لا؛ فهي توحي بانقطاع الرجاء لاستحالة الحدوث.[2]

أما ابن سهل فإحساسه المرهف ومشاعره المتأججّة أحرقت قلبه، وسبّبت له الأرق، فبات يتلذذ بعذابه، ولما أصبح الصبح أرسل أنفاسه مع ريح الصّبا لتسلّم على محبوبه، فحسْبه أن يظفر منه بتحية عابرة عبره تروي ظمأه.

وفي عودة الشاعر إلى زمن الحاضر والمستقبل، والذي تمثل في استحضاره للأفعال المضارعة بكثرة، (أبعث–تروح–تغتدي)إثبات للمتلقي على تجدد هذه الأفعال، واستمرار الشاعر على تلك الحال والصفات، وكذلك حرصه ورغبته الصادقة في إصلاح المستقبل.[3]

أما أنسنته للرياح واستعارته (تروح، تغتدي) منها،وخلع الصفات الإنسانية عليها، وإحالتها إلى كائن حي يحس ويشعر، وينبض بالحركة والمشاعر يدل على الإبداع والتميز في اختيار الصور التي تعضد تجربته. ولا ننسى التضاد (تروح وتغتدي) الذي كشف عن حاله عندما هجره الحبيب، وانعدام الحيلة في وصله، عدا الألفاظ –والتي لعلها توصله إلى ما يريد، فيتعاطف معه ويقتنع بمعاودته–.

---

[1]- ينظر:أحمد علي الفلاحي ،الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري( دراسة اجتماعية نفسية )، ص 282 .

[2]- ينظر:محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي ،جلال الدين القزويني ،الايضاح في علوم البلاغة ،تح:محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث ،مصر ،ط3 ،1993 ،ج2 ،ص 125.

[3]-ينظر ايمان الجمل ، المعارضات في الشعر الأندلسي ، ص273 .

ومن هذه الألفاظ حروف المد في (أنفاسي، كذا الصبا، تروح، بتسلمي، تغتدي)التي تعبر عن ألمه، وطول البعد والشوق؛ ففيها يمتد النفس؛ فقد كان المحبوب مستبدا، ملك إحساسه وطغى على وجوده، فأضحى ذليلا بائسا يتلذذ بعذابه، راض به.

صاغ الشاعر كل هذا من دائرة المختلف ذات النفس الطويل؛ وهي نفسها التي نسج منها، ابن زيدون بيته إلا أن هناك تباينا رغم التقارب؛ فقد التمس هو البسيط منها، وابن سهل الطويل، فكان بذلك أبعد نفسا من ابن زيدون.[1]

بصفة عامة كشف توظيف الشعر عن حسن الأخذ، وإعادة البناء مع الإبقاء على بعض الخيوط الدقيقة الرابطة بين النصين الغائب والحاضر.

### 2-2- التناص اللغوي :

ويظهر تأثر ابن سهل بالثقافة العربية الإسلامية من خلال استثماره لثقافته اللغوية، وتوظيفه العديد من المصطلحات اللغوية والنّحوية، والتي برزت جليا في غزله، كما في بيته المشهور الذي يقول فيه[(2)]:

**أَمُوسَى أَيا كُلِّـي وَبَعضِي حقِيقـةً وَلَيْـسَ مجَـازًا قَولـي الكُلَّ والبَعضَا**
**خَفَضْتَ مقَامي إذ جَزمت وسائلِي فَكيفَ جَمعتَ الجَزمَ عنديَ والخَفضَا**

وفي ذات المعنى يقول[(3)]:

**رَفَعتْ عَوَامِلهُ وأحسَبُ رُتْبتِي بُنِيتْ عَلَى خَفْضٍ فَلَنْ تَتَغَيَّرا**

وفي موضع آخر يشبه الناس بالألفاظ، فمنهم مرفوع القدر، ومنهم مخفوضه، وغيرهم متحرك، وآخر ساكن بحسب ما تقضيه المنزلة، والممدوح هو العامل في

---

1-ينظر :حميد آدم ثويني ، فن الأسلوب عبر العصور الأدبية (دراسة وتطبيق) ،ص 511 .
(2)- الديوان، ص215.
(3)- م س، ص145.

الحركات التي توضع عليها، مانِحًا الممدوح القدرة على رفع وخفض،... قدر من يشاء، والمصطلحات النحوية الانسيابية و الحيوية في التعبير.

ويقول[1]:

**تَنْأَى وتَدنُو والتفَاتُكَ واحدٌ كَالْفِعْلِ يعْملُ ظَاهِرًا ومُقدَّرا**

ويكرر المعنى نفسه بقوله[2]:

**قَدْ كَانَقَبْلَ الأَمْرِ أمركَ صَادِعًا وَالْفِعْلُ يَعْمَلُ ظَاهِرًا ومُقدَّرا**

ويقول[3]:

**إن وَعد الوَصْل (سِين) طُرَّته قَرَأت فِي عَارِضيْه لَفْظَة (لا)**

كما يتخذ من دلالة امتناع الحرف من الإعراب مضربا للمثل لتصوير حاله مع غلامه موسى، الذي قد يئس من وقوع وصاله، كما يئس الحرف من الإعراب قائلا[4]:

**بِاللهِ يَا مُوسَى وَقَـــدْ لـَـــذّ الرَّدى أجْهِزْ ولا تُبقِ الجريحَ لِما بِهِ**
**هاروتُ أودع فِي لِحاظِكَ سِحرَه فأَصَابَ قلبِي منكَ مِثل عَذَابه**
**صَحَّحتَ يَأسِي من وصالِكَ مِثلمَا قَدْ صحَّ يأسُ الحَرفِ من إعرَابه**

ويقول[5]:

**صَدْرِي حَكَى شقّهُ ضِيقًا وَريقتَهُ لَوْنًا كَذَا الإلف حال الإلف تَتْبعُهُ**

ونسترسل في ذكر تناصاته اللغوية والنّحوية، والتي أعطت أشعاره سمة التجدد، ومنحتها عمقا وأصالة، وبعدا دلاليا فيقول[1]:

---

(1)- م ن، ص158.
(2)-م ن، ص173.
(3)-م ن، ص142.
(4)- م ن، ص288.
(5)- م س، ص231.

**حَانَ عَلَيْنَا شَافِع إِحْسَانـــــــــه فِينَا فَمِنْـــــهُ العَطْـــفُ والتَّوكِيـــدُ**

وكذلك قوله[2]:

**لَكَ الثَّنَاءُ فَإِن يُذْكَر سِوَاكَ بِهِ يَوْمًا فكالرَّابِعِ المعْدودِ فِي البَدَل**

وفي موضع آخر يقول[3]:

**مُوفٍ عَلَى العَلْيَا بأيْسَر سَعْيِهِ نَبْلَ البَليـــــغ مُرَادهُ فِي أحْـــــرُف**

ويقول[4]:

**لَقبُ المَجْد فيهِ حَق ولكِنْ هُو لَفـْظ لِغيْرِهِ مُسْتَعَـــار**

وكذلك قوله[5]:

**كَأَنِّي خُفِضْتُ بحكمِ البِنَا فـــَمَا أتَغَيـَّـــر لِلْعَامِـــــل**

ويقول أيضا[6]:

**نَظمَ المَوَاهب كَالقَوافِيَ جُودُهُ لانَظْمَ مُنْتحِل وَلَا مُتكلـّفِ**

لقد كشفت الأبيات المدروسة اتصاف تناصاته بالعفوية واللباقة، مما يدلل على إجادته، وكذلك تبحره وتمكنه في اللغة وأسرارها.

من خلال تتبعنا لظاهرة التناص في شعر ابن سهل الأندلسي ،بدا الشاعر ملحا على نوعين منه: الديني والأدبي، فالنوع الأول(الديني) سيطر عليه الاقتباس من

---

(1)- م ن، ص94.
(2)- م ن، ص302.
(3)- م ن، ص240.
(4)-م ن، ص130.
(5)- م س، ص305.
(6)- م ن، ص241.

القرآن الكريم ،وبخاصة قصة سيدنا –موسى عليه السلام–عن طريق توظيف آليات التناص المباشر وغير المباشر، بينما الحديث النبوي الشريف ترك هو أيضا بصمته على نتاجه الشعري، ولكن بنسبة حضور أقل .

أما النوع الثاني من التناص (الأدبي واللغوي) ، فكشفت الدراسة عن وجود قدم راسخة لشعر بعض الشعراء القدماء في المدونة قيد الدراسة ، أمثال امرئ القيس والنابغة وزهير والمتنبي والبحتري وابن زيدون وغيرهم من المتقدمين مع كثافة للمصطلحات اللغوية في ثناياها، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :الوصل،التوكيد،العطف،البدل،المقدم،الظاهر ،الخفض،الرفع،وغيرها كثير من المصطلحات اللغوية المعروفة في التراث اللغوي العربي.

# خـــاتمـــة

تبين لي من خلال الدراسة بأن ابن سهل الاشبيلي الأندلسي يمتلك أسلوبا شعريا متميزا، إذ تناول موضوعاته الشعرية المتمثلة في :المدح والغزل والموشحات،... فاتسمت نصوصه بصور موحية يصوغها بقوالب لفظية تعكس تجربته الشعرية الصادقة التي تعبر عن تجاربه التي يحس بمواقفها، ويتفاعل معها نفسيا وفكريا ، وبمقدار تميز أسلوبه الشعري بتوظيف الظواهر الأسلوبية بكل أشكالها يتفاعل قارئ شعره مع أحاسيسه ومشاعره التي تصور لنا وجدان الأمة الأندلسية وانفعالاتها وطموحاتها في مختلف مراحل التطور الفكري والحضاري للمسلمين في الأندلس ، ومن هنا حاولت من خلال الدراسة إبراز السمات الأسلوبية المتميزة في خطابه الشعري ، وحللت بعضا من نصوصها تحليلا كان هدفه إغناء الدرس النظري بعناصر أخرى من هذه الأسلوبية مستمدة من نظريات تحليلية لم تكن في معزل عن البلاغة العربية ، صالحة في تقديري لاستنطاق خصائصها الفنية ، وقد توصلت إلى جملة من النتائج يمكن أن أجملها في النقاط التالية:

*تميز عصر الشاعر بالكثير من الاضطرابات السياسية: هجمات الإسبان على الأندلس من جهة ، والثورات الداخلية من جهة ثانية ، إلا أن ذلك لم يؤثر على الحياة الثقافية إجمالا والأدبية بشكل خاص ، فقد كانت في أوج ازدهارها ، وبلغت أعلى المراتب بفضل تشجيع الخلفاء للعلم والعلماء ، وتقدير العامة لهم .

*تأثير حياته على اتجاهاته الشعرية ،فقد تميزت المرحلة الأولى بإشبيلية بغرض الغزل عموما ، بينما كانت المرحلة الثانية بمنورقة وسبتة مدحية .

*الصورة الموسيقية عنده لا تخرج عن موسيقى القصيدة التقليدية القديمة سواء فيما استعمله من بحور او قواف ، حيث وجدناه يميل إلى البحور الطويلة المنسجمة مع طبيعته النفسية ، لتمتعها بالمرونة واستيعاب أفكاره ن وقد صاغها في خمسة عشرة وزنا شعريا ما بين مجزوء وتام .

*وجدنا سيطرة للبحر الطويل على نتاجه الشعري ،وهذا ما ينم عن حب الرتابة وحسن التناغم والبعد عن الصخب والإيقاع الفج و طلبا للهدوء والسكون هروبا من ذاته وواقعه في شعره . أما العلل التي وردت ضمن أوزان البحور الشعرية المستعملة جاءت علل نقصان مما يدلل على تمكن مشاعر الفقد من الشاعر وسيطرتها عليه ، أضف إلى ذلك إطلاق القافية الذي يعكس شعره القائم على بنية الخضوع.

*تعادل الجهر والهمس عند ابن سهل مما يفضي إلى تقارب البوح والغموض ، ويوحي برغبته في المحافظة على التوازن الصوتي لديه .

* تحقق التنوع في استعمال الحركة مع غزارة إنتاجه على صوت الكسرة وتقارب نسبها بنسب الفتحة .

*إن سيطرة الكسرة على مجرى القافية يظهر ميله إلى الكسر وكأن ذلك ناتج عن الانكسار النفسي الذي سيطر على كيانه خاصة الذي رافق تجربته العاطفية أما السيطرة غير المطلقة للفتحة نلمس من خلالها توجها نحو إعادة التوزان لحركة خواتم الأبيات حتى تنفتح على الهدوء والاستقرار بعد الانحدار مع الكسر، ورغبة في التطلع إلى العزة والكرامة .

* اعتماده الثنائيات الضدية والبنى البديعية التي أحسن اختيارها خلقت موسيقى خلابة منبعثة من داخل الأبيات .

*إكثاره من الجناس بنوعيه خاصة الناقص منه وكأنه يريد تجنب اللبس والخطأ في المعنى .

*استثماره للطباق للتعبير عن دفقاته الشعورية ، وكذلك المقابلات ؛ التي جاءت انعكاسا لأحاسيسه الداخلية .

*ومن العناصر الإيقاعية التي أثرت قصائده وعملت على تحليتها : الترصيع و التكرار خاصة عندما ينقل لنا إحساسه باللذة وهو يذكر اسم محبوبه أو يتلذذ بالأسى – ذاك الحكم

الغريب الذي اختص به دون غيره – .أما تكراره للأفعال الماضية يدل على تعلقه بالماضي ورموزه .

*يدل هذا التنوع للوسائل الصوتية على وعيه بوظيفة الصوت في تصوير المشاعر الإنسانية في مختلف حالاتها .

*إن الصورة الشعرية تبنى على التشبيه والاستعارة وشاعرنا أكثر منها ، حيث جاءت صوره الاستعارية مفعمة بالحركة والحيوية ، غلب عليها التشخيص والتجسيم ، أما تشبيهاته فقد اتسمت ببراعة التصوير ودقة التعبير، وبصفة عامة تميزت بالإحساس المرهف والمشاعر النبيلة التي تفيض رقة وعذوبة.

* قادتنا الصورة اللونية إلى ملاحظة شيوع ألوان معينة تمثلت أساسا في الأبيض ، الأحمر ، الأسود فالأخضر فالأصفر و الأزرق ، هذه الألوان قد أفقدتها بعض السياقات التي وردت فيها ايحاءاتها ودلالاتها المألوفة لتشحنها بدلالات جديدة كشفت عن براعة ومهارة الشاعر في تعامله مع الألوان التي عبرت صورها عن كل ما لم يرد قوله مباشرة .

*كما رصد البحث في الجانب التركيبي أهم الأساليب الإنشائية والخبرية الواردة عند الشاعر من استفهام ونداء وأمر ونهي و قسم ، إضافة إلى ظاهرة التقديم والتأخير التي كثر استعمالها عنده ، ولا ننسى أسلوب الشرط . ونرى أن الشاعر قد أحسن توظيفها جميعا إلى حد الإجادة في بعض الأحيان ، وقد جاءت هته الأساليب تلبية لحاجات الشاعر النفسية والروحية والاجتماعية ، وتأكيدا لإحساسه باللذة والجمال .

*أكثر الشاعر من الخبر الذي ارتسم بصفات حبه لموساه ، أما الإنشاء فقد اتسم الاستفهام في الغزل بالشكوى وبث الأحزان والتذلل ، أما بقية الأغراض فقد ورد دالا على التعجب والتفجع والتحسر ...، وكانت الياء أكثر حروف النداء استعمالا ، بينما النهي فقد ورد في أغلب شعره خارجا عن معناه الحقيقي ،كما كان ارتكازه في الأمر على صيغة فعل الأمر ، ولوحظ

أيضا إكثاره من الأدوات الجازمة وغير الجازمة على حد سواء ، أما ظاهرة التقديم والتأخير فقد ساهمت في تماسك تركيبه الشعري ودقة تعبيره .

*من خلال تتبعنا لظاهرة التناص في شعر ابن سهل الأندلسي بدا الشاعر ملحا على نوعين منه : الديني والأدبي ؛ فالنوع الأول (الديني) سيطر عليه الاقتباس من القرآن الكريم ، وبخاصة قصة سيدنا موسى –عليه السلام – عن طريق آليات التناص المباشر وغير المباشر ، بينما الحديث النبوي الشريف ترك بصمته على نتاجه الشعري ولكن بنسبة حضور أقل .

*أما النوع الثاني من التناص (الأدبي و اللغوي ) فكشفت الدراسة عن وجود قدم راسخة لشعر بعض القدماء في المدونة قيد الدراسة مع كثافة للمصطلحات اللغوية في ثناياها .

كان لثقافة الشاعر الإسلامية، وحفظه للقرآن الكريم الأثر الواضح على شعره، فقد امتزجت في أفكاره وغدت ثقافته، فظهرت على أسلوبه وصوره الشعرية التي زخرت بالكثير من الألفاظ الدينية والاقتباسات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة،...والتي تدل في الوقت نفسه على افتتانه وإعجابه بالإسلام فكرا وعقيدة وحضارة.

تأثره بنتائج غيره من فطاحلة شعراء العرب مشرقا ومغربا أمثال (المتنبي، البحتري، ابن هانئ...)، ومحاولة النسج على منوالهم التي عكست طول باعه في هذا المجال.

تنوع حقول التناص لديه، غير أن المضامين الدينية كان لها الحظوة إذ استأثرت بحصة الأسد.

وبهذا فإن شعر ابن سهل بخصائصه الفنية الأسلوبية شكل جزءً مهما في الشعر الأندلسي، والذي انعكس في صور شتى في نتاجه الشعري.

# قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

**أولا: المصادر:**

1-إبراهيم بن سهل الأندلسي ،الديوان،تحقيق محمد قويعة، منشورات الجامعة التونسية، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1985.

**ثانيا :قائمة المراجع باللغة العربية والمترجمة:**

1. إبراهيم الدملخي، الألوان نظريا وعمليا، مطبعة حلب سورية، ط1، 1983.
2. إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة اللفظية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر ، مصر ، دط، 2000.
3. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
4. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت.
5. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 2003.
6. إبراهيم بن حسن بن شهاب الدين الكوراني الشافعي،تح:أحمد رجب أبو سالم،إعمال الفكر والروايات في شرح حديث إنما الأعمال بالنيات،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط1 ،2013 .
7. إبراهيم بن سهل الأندلسي، الديوان، تقديم إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، 1980.
8. إبراهيم بن سهل الأندلسي،الديوان ، تحقيق يسرى عبد الغني عبد الله، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3 ، 2003
9. إبراهيم بن محمد ابن المدبر، الرسالة العذراء، تح: زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1931.
10. إبراهيم عبد الجواد، اتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، دط ، دت.
11. إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، بيروت، دط، 1969، مج1-2.
12. إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، دار جروس برس، دط ، دت.
13. أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.
14. أحمد الشايب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، القاهرة، ط2، 1966.
15. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، دت.

16. أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبديع، تح وشرح محمد التونجي، مكتبة لسان العراب، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
17. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في علم المعاني والبديع، دار ابن خلدون، الاسكندرية، دت، دط.
18. أحمد بن الحسين الجعفي الكندي الكوفي أبو الطيب المتنبي، شرح أبو البقاء العكبري –المسمى بالتبيان في شرح الديوان، تح مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة للطباعة والنشر، دط، دت.
19. أحمد بن الحسين بن علي البيهقي، السنن الكبرى، تح :محمد عبد القادر عطا، منشورات محمد علي بيضون، در الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003.
20. أحمد بن عبد الله بن زيدون المخزومي الأندلسي، الديوان، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.
21. أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، الصاحبي في فقه اللغة، تح: مصطفى الشويمي، طبعة مؤسسة إبدران، بيروت، ط1، 1964.
22. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، دار الكتياب العربي، بيروت دط، 1369هـ.
23. أحمد بن محمد بن عذاري المراكشي، البيان، المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، عُني بنشره هويس مراندة مع مساهمي محمد بن تاويت ومحمد إبراهيم الكتاني، دار كريماديس للطباعة، تطوان، المغرب، دط، 1960.
24. أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2، 1998.
25. أحمد عدنان، حمدي، التناص وتداخل النصوص،(المفهوم والمنهج)، دراسة في شعر المتنبي، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.
26. أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري(دراسة اجتماعية نفسية)، ،دار غيداء للنش والتوزيع ،الاردن ،ط1 ،2013.
27. أحمد علي دهمان، الصورة البلاغة عند عبد القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا، دار طلاس للطباعة،دمشق، ط1، 1998.
28. أحمد محمود خليل، في شعرالنقد الجمالي (رؤية في الشعر الجاهلين )،دار الفكر المعاصر، بيروت، دط، 1994.
29. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.
30. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار الفلم، بيروت دط، 1993.

31. أحمد مطلوب، بحوث بلاغية، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1ن 1987.
32. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد،العراق، ط1، 2004.
33. إسماعيل إبراهيم، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، دت.
34. إسماعيل بن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ، دط ، 2006، ج3.
35. أغناطيوس، كراتشكوفسكي، دراسات في تاريخ الأدب العربي، ترجمة محمد المعصراني، دار النشر، علم، موسكو، دط، 1965
36. أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2202.
37. أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، مكتبة الأدب المغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،دط، 1987.
38. إيكو أمبرتو، فلسفة اللغة، تر: الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
39. إيمان الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية،مصر،ط1 ،2007.
40. بسيوني ع الفتاح فيود ، علم البيان - دراسة تحليلية لمسائل البيان – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2015.
41. بسيوني ع الفتاح فيود ، علم المعاني (دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
42. بسيوني ع الفتاح فيود، علم البديع، دراسة تاريخية وفنية في أصول البلاغة ومسائل البديع، دار المعالم الثقافية، الأحساء للنشر والتوزيع، السعودية، ومؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998.
43. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
44. بلعابد عبد الحق، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط1 ،2008 .
45. بند تركروتشه، المجمل في فلسفة الفن تح سامي الدروج، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1947.
46. بير جيرو، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، بيروت، دط، دت.
47. بير داكو، تفسير الأحلام، بحث في سيكولوجية الأعماق، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة بسوريان دط، 1985.

48. تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري _باختين_ تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1992.
49. تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ترجمة عبد الرحمان بوعلي،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا،ط1 ، 2007 .
50. تمام حسان، الأصول (دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب:النحو- فقه اللغة- البلاغة) ، عالم الكتب، القاهرة، دط، 2000.
51. جابر عصفور –الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
52. جان صدقة، معجم مصطلحات الألوان ورموزها، دار أديفا للنشر، دط، دت.
53. جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
54. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2003،مادة سلب،مج 1.
55. جمال الدين ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الاعاريب، تح مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق، ط1، 1964.
56. جمال الدين بن منظور،لسان العرب،دار صادر بيروت،دط،2010،مج 5.
57. جمال عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات، النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006.
58. جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، دط، دت.
59. جمعة حسين يوسف الجبوري، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، مؤسسة دار الصادر الثقافية، ط1، 2012.
60. جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن،دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان، الملكة المغربية، ط1 ،2020 .
61. جندح بن حُجر بن الحارث الكندي، امرؤ القيس، الديوان وملحقاته، شرح سعيد السكري، تح أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، إصدار مركز زايد للتراث، العين، ط1، 2000.
62. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
63. حاجي خليفة، كشف الظنون، منشورات مكتبة المثنى، مكتبة بغداد، بغداد، ط1، دت.

64. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، محكد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، دط، دت.
65. حسان بن ثابت، الديوان، شرح وتقديم أ. مبدأ مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994.
66. حسن الطبل، الصورة البيانية في المورث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ط1، 2005.
67. الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح :عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001.
68. الحسن بن عبد الله العسكري أبو هلال، جمهرة الأمثال، تح أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970.
69. حسين العمري، إشكالية التناص، مسرحية سعد الله ونوس أنموذجا، دار الكندي أربد، ط1، 2007.
70. حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.
71. حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
72. حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، مكتبة العبكان، السعودية، ط5، 2004.
73. حسين مؤنس، الشعر الأندلسي تطوره وخصائصه، مطبعة النهضة المصرية، ط2، 1956
74. حسين ناظم، البني الأسلوبية (دراسة لأنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، دط، دت.
75. حنا الفاخوري، الموجز في الادب العربي وتاريخه، الأدب في الاندلس والمغرب، أدب الانحطاط، دار الجيل، بيروت، ط2، دت.
76. خالد محمد الزاوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1992.
77. رابح بحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، دط، 2006.
78. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002.
79. رولان بارت، درس السيسيولوجيا، تر: ع-سعيد العالي، دار توبقال، للنشر الدار البيضاء، المغرب، ، ط3 ، 1993 .
80. رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992.

81. رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1994.
82. ريتشاردوز، مبادئ النقد الأدبي، در مصطفى بدوي: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، دط، 1963.
83. رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي مراجعة، حسام الخطيب، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط3، 1962.
84. زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، دط، 1981.
85. زهير بن أبي سلمى، تح علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان، ط1، 1988.
86. زياد بن معاوية النابغة الذبياني، الديوان، تح كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1963.
87. سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسة تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، 2006.
88. سامي علي جبار، أسلوبية البناء الشعري، دراسة في شعر أبي تمام، دار السياب، لندن ط1، 1999.
89. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبية رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الاسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1-2007.
90. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984.
91. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي( النص والسياق)، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
92. سليمان بن أحمد الطبراني ، المعجم الأوسط، تح: طارق بن عوض الله بن محمد وعبد المحسن إبراهيم الحسيني، دار الحرمين، القاهرة، دط، 1194.
93. سميح أبو المغلي، علم الأسلوبية والبلاغة، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
94. سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
95. سي دي لويس - الصورة الشعرية- تر أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، دط، 1977.
96. سيد بن الحاج قطب بن إبراهيم، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، مصر،ط20، 2013.

97. سيد بن الحاج قطب بن إبراهيم، في ظلال القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت، مج5.
98. سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا، كفر الشيخ ، مصر ،ط1، 1998.
99. شريف سعد الجبار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.
100. شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند إبراهيم أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998.
101. شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، دط ، 1985.
102. شلتاع عبود المياحي، أسرار التشابه الأسلوبي في القرآن الكريم، دار المحبة البيضاء، بيروت، ط1، 1424هـ.
103. شوقي ضيف ، في النقد الادبي، دار المعارف بمصر، ط3، 1962.
104. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، مطبعة دار المعارف بمصر، 1959.
105. صدر الدين البكري، كتاب الأربعين حديثا، تح: محمد محفوظ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
106. صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، اعتناء س ديدر رينغ بطلب دار النشر فرانزشتايز نفسيادن، دط، 1972.
107. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
108. ضياء الدين بن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة مصر للطباعة وانشر، الفجالة، القاهرة، ط2، 2003.
109. ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.
110. ظاهر محمد هزاع الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، التناص الديني نموذجا، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، دط،2013.
111. عبد الباسط محمود. دراسة في لغة الشعر عند إيليا ابي ماضي، ديوان إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، مصر، ط2005.
112. عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، دار ورد، عمان، ط1، 2006.

113. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر،دط، 1954.
114. عبد الحميد جيده، الاتجاه الجديد في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، دط، 1980.
115. عبد الحي بن محمد ابن العماد العكري الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار الميسرة بيروت، لبنان، ط2، 1997.
116. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح حامد أحمد لطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004.
117. عبد الرحمن تبرماسين ،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
118. عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المطبعة الأزهرية، مصر ط2، 1925.
119. عبد الرحمن رأفت الباشا، علي بن الجهم، حياته وشعره، دار المعارف، القاهرة، دط، 1900.
120. عبد الرزاق عبد المحسن البدر، الحوقلة (مفهومها وفضائلهاو دلالتها العقدية)، دار الفضيلة(الجامعة الإسلامية المدينة المنورة) ، ط السنة :34 ،العدد:117 ، 1422 ه.
121. عبد الرؤوف محمد عوفي، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1977.
122. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب العربي، لبنان، تونس، دط، 1977.
123. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة(نحو نظرية نقدية عربية)، مطابع الكويت، دط، 2001.
124. عبد العزيز عتيق ، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1985.
125. عبد العزيز عتيق ، علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2009.
126. عبد العزيز عتيق ، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1972.
127. عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.
128. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، دط، 1983.

129. عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، مطبعة دار المعارف بمصر، ط2، 1985.
130. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1978.
131. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، مطبعة دار النهضة، بيروت، لبنان ، دط، 1978.
132. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي(دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم محمد العمري، دار إفريقيا الشرق ،المغرب، دط، 2007 .
133. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجين، القاهرة، دط، 1984.
134. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، دط، 1991.
135. عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ، الشعر والشعراء ،دار الحديث ، القاهرة، دط ،1423 ه ، ج 1.
136. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989.
137. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985.
138. عبد الله المراكشي، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تح إحسان عباس، بيروت، دط، 64، 1965.
139. عبد الله حسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية (دالية النابغة) نموذجا، دار حضرموت للدراسات والنشر، اليمن، ط1، 2006.
140. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ط4، 1998.
141. عثمان بن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، دط، دت.
142. عدنان جاسم محمد الجميلي، اتجاهات المديح في شعر إبراهيم بن سهل، الإشبيلي الأندلسي( دراسة موضوعية فنية)، دار العصماء، سوريا، ط1، 2014.
143. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مصر،دط ، 2001.
144. عدنان علي رضا محمد النحوي، الموجز في دراسات الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع، دط-2003.

145. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 1984.
146. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978.
147. عز الدين إسماعيل ،الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار النشر المصرية، مطبعة الاعتماد، ط1، 1955.
148. عزالدين المناصرة، علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2011.
149. عزة محمد شبل، علم لغة النص(النظرية والتطبيق) ،تقديم سليمان العطار،مكتبةالآداب،القاهرة ،مصر ،ط1 ،2007 .
150. عصام حفظ الله حسن واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر. أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.
151. عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2005.
152. علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط1، 2003.
153. علي أحمد أدونيس، زمن الشعر، مطبعة دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
154. علي أحمد سعد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1969.
155. علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الهاني الحلبي وشركاه، دط، دت.
156. علي بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي، اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلى، تح محمد إبراهيم الأبياري، الهيئه العامة الشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 1959.
157. علي بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي، المغرب في حلي الغرب، تح شوقي ضيف، مطبعة دار المعارف، مصر، ط2، 1964.
158. علي صبحي علي، الصورة الأدبية، تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، ط1، دت.
159. علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، وزارة الإعلام الجمهورية العرقية، بغداد، دط، 1976.
160. علي عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عمان الأردن ط1، 1997.

161. علي ناصر غالب، لغة الشعر عند الجواهري، دار الصادق للطباعة والنشر، بابل، ط1، 2005.
162. عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، ط1، 2005.
163. عمر أوفكان، لذة اللذة أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، دط، 1991.
164. عمر كحالة، معجم المؤلفين، دار إحياء التراث، بيروت، دط، دت.
165. عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح يحي الشامين دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1990.
166. عياض بن موسى بن عياض القاضي اليحصبي، إكمال المعلم بفوائد مسلم، تح: يحي اسماعيل، دار الوفاء، ط1، 1998.
167. عياض محمد الرحمان أمين الدوري، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، بغداد، دط، 2003.
168. فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000.
169. فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 1996.
170. فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، مطبعة دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2007.
171. فوزي عيسى ، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأ المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
172. فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.
173. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، ط1، 2003.
174. قدامة بن جعفر أبو الفرج ، نقد النثر، تح العبادي، تصوير دار الكتب العلمية عن الطبعة المصرية القديمة دط، دت.
175. قدامة بن جعفر أبو الفرج،نقد الشعر ،مطبعة الجوائب ،قسنطينة،ط1، 1302ه.
176. قطب الدين اليونيني، ذيل مرآة الزمان، دار المعارف العثمانية بحيدر أباد الدكن، الهند، ط1، 1954.
177. قطبي الطاهر، بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي ،ديوان المطبوعات الجامعية،ط2 ،1994 .
178. قيس بن عبد الله بن ربيعة النابغة الجعدي، الديوان، تح واضح الصمد، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

179. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربين مطبعة المعارف، القاهرة، ط2، 1974.
180. لجنة من الأساتذة في الأقطار العربية، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، جزء من الادب في الأندلس والمغرب ،دار المعارف، لبنان، دط، 1962.
181. لورون جيني، استراتيجية الشكل (نظرية التناص في الثقافة العالمية )، تر: نور الدين محقق ،دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015، ص117.
182. ماري أندرسون، الصحة والتداوي باللون، تر: فؤاد الأسطة، دار الحوارن سورية، دط، 1989.
183. محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح عبد الحميد الهنداوي، من إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، دط، دت.
184. محمد ابن الأبار القضاعي البلنسي، تحفة القادم، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
185. محمد الأفراني، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تح محمد العمري، وزارة الاوقاف والشؤون الإسلامية المملكة المغربية، دط، 1997.
186. محمد العبد أبو منصور فؤاد، النقد البنوي الحديث بين لبنان وأوروبا، (نصوص، جماليات، تطلعات)، دار الجبل، بيروت، ط1، 1985.
187. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1988.
188. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط، 1981.
189. محمد بلوحي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000.
190. محمد بن أحمد الأنصاري الأندلسي القرطبي، الجامع لأحكام القرآن – المعروف بتفسير القرطبي-، درا الشب، القاهرة، دط، دت.
191. محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح إحسان عباس، دار صادرن بيروت، دط، 1974.
192. محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح:محمد عبد المنعم خفاجي ،المكتبة الأزهرية للتراث ،مصر،ط3، 1993، ج 2 .
193. محمد بن منوفي ،ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2011.
194. محمد بن منوفي، دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2002.
195. محمد بنيس، الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

196. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2006.
197. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.
198. محمد راغب الطباخ، الثقافة الإسلامية، (د . م) حلب، دط، 1950.
199. محمد رضوان الداية ،في الأدب الأندلسي،دار الفكر المعاصر ،لبنان،دار الفكر ،سوريا،ط1 ،2000 .
200. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، دط، 1967 .
201. محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1984.
202. محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، دط، دت.
203. محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصرن دط، دت.
204. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة عربية، الشركة المصرية العالمية للنشر بونجمان، ط1، 1997.
205. محمد عزة شبل، علم لغة النص تقديم: سليمان العطار، مكتبة الآداب القاهرة، دط، 2007.
206. محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
207. محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضةً، مصر للطبع، القاهرة، دت.
208. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1986.
209. محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط2، 1985.
210. محمد مسعد، التناص في شعر البردوني، متناص البحث في الفردوس( قراءة سيميوطيقية)، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018 .
211. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري( استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992.
212. محمود السعران، البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، مكستبة بساتين المعرفة لطباعة ونشر وتوزيع الكتب، دط، دت.
213. محمود بن عمر بن محمد الزمخشري الخوارزمي، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، دت.

214. محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005.
215. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2008.
216. مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري ، صحيح مسلم، شرح النووي، تح: وإشراف عبد الله أبو زينة، دار الشعب، القاهرة، دط، دت.
217. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، نشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1983.
218. مصطفى السعدني، التناص الشعري( قراءة أخرى لقضية السرقات)، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1991.
219. مصطفى الشكعة، صورة من الأدب الأندلسي، درا النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971.
220. مصطفى بدوي ، كلوردج ، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988.
221. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.
222. ممدوح عبد الرحمن الرمالي، شعر عمر بن أبي ربيعة( دراسة أسلوبية)، مكتبة الإسكندرية، مصر، دط، 2004.
223. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، بيروت، لبنان، دط، دت.
224. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
225. ميشال عاصي، الشعر والبيئة في الأندلس، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970.
226. ميمون بن قيس الأعشى الكبير، الديوان، تح م محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، دط، دت.
227. ناتالي بييقي. غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق-سوريا، دط، 2012.
228. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
229. النعمان عبد المتعال القاضي، أبو فراس الحمداني( الموقف والتشكيل الجمالي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دط، 1982.
230. نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، دط، 1978.
231. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.
232. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية (النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

233. نور الدين السد، الشعرية الغربية، ديوان المطبوعات، دط، 2007.
234. الهادي الجطلاوي، مدخل الى الأسلوبية نظريا وتطبيقا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1992.
235. هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010.
236. هوارس فلاكس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط2، 1970.
237. وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، اتحاد الكتا ب العرب بسورية دط، 1983.
238. الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي ،البحتري، تح حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت.
239. يحي بن علي بن محمد الشيباني التبريزي الخطيب، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي ،القاهرة، ط3، 1994.
240. اليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر محمد إبراهيم الشوس، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، ط1، 1961.
241. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.
242. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007.
243. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.
244. يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.
245. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دراسة تحليلية احصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

**ثالثا:المراجع باللغة الفرنسية:**

1. Genette-palimp seste, la littérature au second degré, seuil-Paris, 1982.
2. Sartre: l'imaginaire, ED Nogef-Paris, 1949.

**رابعا: المجلات والحوليات:**

1- آمنة عبد الله نائبي، التناص الشعري لدى الشاعر عيسى أ لبي النيجري من خلال ديوانه السباعيات، مجلة جامعة نحت الرضا العلمية، عدد 11، 2014.

2- أبو بكر حسين، عامل المشافهة في الأداء اللغوي، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة الجزائر، العدد 4، 2005.
3- أناهيد الأمير الركابي، الصورة اللونية في شعر ابن سهل الأندلسي، مجلة كلية الآداب، العدد 97.
4- جابر عصفور، مقال بعنوان الصورة الشعرية، مجلة المجلة، عدد 1254، مارس 1976.
5- جمانة محمد عزمي، زكريا زلوم، التناص في روايات واسيني الأعرج، رمل الماية أنموذجا، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد 43، 1 شباط 2018.
6- حسان محمود سليمان، المكان في المقدمات الطلية في شعر المعلقات (دراسة نقدية تحليلية)،مجلة البحث العلمي في الآداب(اللغات وآدابها)،جامعة تبوك ،يناير 2020.

7- حمودي نوري القيسي، الألوان وإحساس الجاهلي بها، مجلة الأقلام، ج:9، س:5، 1969
8- خليل موسى، التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع: 205، 26 أيلول 1996
9- رجاء عيد، النص والتناص، مجلة علامات في النقد، مج 5 ،عدد18، 1ديسمبر 1995.
10- رشيد وديحي ، نظرية التناص في النقد الأدبي المعاصر،النقد العربي،مجلة العاصمة،الهند،مج8 ،2016.
11- رفاه عبد الحسين المهدي ،الدلالة الصوتية في سورة مريم،مجلة داوة، العراق،مج 6 ،2019 .
12- زهور لحزام، بلية التناص، مجلة الناقد العدد 30، كانون الاول، 1990.
13- سالم بن عبيد عبد المحسن القرارعة، اللون في شعر ابن عبد ربه ودلالته، الموضوعية والفنية، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، المجلد 9، العدد 2، 2016.
14- سامي يوسف أبو زيد وعبد الرؤوف زهدي مصطفى، دلالة الألوان في القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع13، 1998.
15- سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوب الإحصائي للاستعارة بتطبيق على أشعار البارودي وشوقي والشابي، مجلة الفكر، العدد 30، نومبر 1984.
16- سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر جابر عصفور، مجلة المجلة، ع35.
17- الصادق الميساوي، الألوان في اللغة والأدب، حوليات الجامعة التونسية، ع36، 1995.

18- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب ،ع 2، 1986.
19- صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مقال 8.
20- ضفاف عدنان إسماعيل ، التناص القرآني في الغزل عند ابن سهل الاشبيلي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ،العراق ،مج 29 ،العدد :3 ،2021 .
21- عباس يد اللهي ، زينب رضا بور ، شعر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسر والقباداني (دراسة موضوعية مقارنة)،مجلة جامعة أهل البيت،العدد:15.
22- عبد الرحمان بغداد، صور التناص الديني في الخطاب الشعري الجزائري
23- ( إلياذة الجزائر لمفدي زكريا نموذجا)، مجلة الآداب واللغات، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد: 22، 2015.
24- عبد النبي عاشور محمود، التقديم والتأخير في شعر حسن توفيق، جامعة عين شمس، كلية التربية، ع3، مج16، 2010.
25- عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة رسائل الشعر، ع9، كانون الثاني، 2017.
26- عمر غابش عبيد النوفلي، تجليات التناص الديني في كتاب أحضان الجبال الكاتبة هدى الحويسني، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، العدد 23، 2021.
27- عيد بلبع، السرقات والتناص(قراءة أخرى في سياق التلقي العربي)، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، مج2، عدد6، أغسطس 2017.

28- فاطمة محجوب، التكرار في الشعر، مجلة الشعر، ع8، 1977.
29- فتيحة دخموش،شعر الاستصراخ الأندلسي(الرؤية في قراءة الجمالي والتشكيل)، مجلة الآداب،كلية الآداب اللغات ،جامعة الإخوة منتوري،قسنطينة، الجزائر ع12 ،2011 .
30- فينوس الحسن سعد الكردي، بعض الظواهر اللغوية والنحوية في شعر الأخطل التغلبي، مجلة جامعة البحث، مج36، العدد2، 2017.
31- كفاية الله الهمداني وحافظ حارث سليم،شواهد علم المعاني في حديث الإخلاص،مجلة العلوم الإسلامية ،باكستان،مج2 ،2020 .
32- كلود فاليري، مقالة حول القول في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز، بقلم إيليا الحاوي، مجلة الآداب، لبنان، السنة 10، العدد 12، 1962.
33- محمد الأمين الشنقيطي، إبراهيم بن سهل الإشبيلي، مجلة الرسالة، القاهرة، العدد 2010، 1937.
34- محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته، عتبة العنوان نموذجا، مجلة جامعة الاقصى، مؤتمر الأدب، مج9، ع1.

35- محمد باقر جاسم، التناص (المفهوم والآفاق)، مجلة لآداب عدد 7، 9، سنة 1938، 1990.
36- محمد جدوع عزة، التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة فكر وإبداع، الكويت، ع9، 1953.
37- محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج42، مج 11، ديسمبر 2001.
38- محمد قوبعة، حوليات الجامعة التونسية،عدد 19، 1980.
39- محمد موسى البلولة ، مشهد الوداع في الشعر العربي الحديث بين الأصالة والتجديد، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية ،السودان، العدد: 1 ،السنة : 11 ،يونيو 2019
40- محمد موسى البلولة،مشهد الوداع شعرا ونقدا،المجلة العلمية لجامعة الإمام المهدي،السودان، ع7 ،2016 .
41- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، علامات، ج54، مجلد14، ديسمبر 2004.
42- محمود عياد، الأسلوبية الحديثة (محاولة التعريف)، مجلة فصول، مج1، العدد2، 1981.
43- موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة اسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، ع1، م5، 1990.
44- نعيم عموري،موتيف شخصية نوح –عليه السلام- في شعرأديب كمال الزين، مجلة آداب الكوفة ،جامعة الكوفة، العراق،العدد1 ،2015
45- ناهدة أحمد الكسواني، تجليات التناص في شعر سميح القاسم، مجموعتا آخذة الأميرة بيوس و"مراثي سميح"، أنموذجا، مجلة قراءات، جامعة القدس، فلسطين، ع4، 2012.

**خامسا: الرسائل الجامعية:**

1-أحمد مقبل محمد، اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، 2008.
2-ساهرة ع الكريم، الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 1984.
3-سليم كرام، الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث، أحمد سحنون، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007، 2008.
4-رخروخ عبد المجيد، بنية النص الشعري، قراءة أسلوبية في روايات أبي فارس لحمداني، رسالة ماجستير، مخطوطة جامعة الجيلالي إلياس، سيدي بلعباس، 2005.

**5**-علي يونس عودة، البنيات الأسلوبية في شعر أحمد الوائلي، رسالة ماجستير جامعة البصرة، 2011.
**6**-فريد سعدون، الصورة الشعرية عند السياب، جامعة دمشق، أطروحة ماجستير1997.
**7**-محمد سعيد ناجي، الطبيعة في الشعر الأندلسي بعصر الموحدين رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية ن 1995.
**8**-محمد صوالحة، ابن سهل شاعر مسلم من اسبانيا، رسالة بالفرنسية، جامعة الجزائر، 1914، 1916.

**سادسا:المواقع الإلكترونية:**


**1-** حُسن عبود، سورة مريم والقراءة على التناص بين القرآن والإنجيل،القناة الرسمية للدكتور يوسف الكلام أستاذ العقائد ومقارنة الأديان، تاريخ النشر:2021/7/27

http:ll www.Youtube com / user/kellam 167.

**2-** جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية : الألوكة ، ط1، دت.. www.aloukah.net

**3-** مجهول،رثاء المدن الأندلسية، الديوان الوطني للتعليم والتكوين http .//www.onefd.edu.dz.

**4-** يوسف بلمهدي ، فوائد من دعاء زكريا –عليه السلام- موقع الحوار،27 يوليو 2016.

# فهرس المحتويات

| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| **مقدمة** | أ-ز |
| **مدخل:**<br>**السيـــرة والمصطلـــح** | |
| **أولا: السيرة** | 9 |
| 1- عصر الشاعر (الملامح والسّمات العامة). | 9 |
| 2- إضاءة عن حياته | 14 |
| **ثانيا: المصطلح (مفهوم الأسلوب والأسلوبية).** | 23 |
| 1- الأسلوب | 23 |
| 2- الأسلوبية | 25 |
| **الفـــصـــل الـأول:**<br>**تجليات االخصائص الصوتية في التحليل الأسلوبي في ديوان ابن سهل الأندلسي** | 30 |
| 1- **البحور والقوافي.** | 31 |
| **1-1-** البحور الشعرية | 31 |
| **1-2-** القوافي | 42 |
| **2- علم البديـع** | 55 |
| **2-1-** الجناس | 57 |
| **2-2-** الطبـاق | 67 |
| **2-3-** المقابلة | 80 |
| **2-4-** الترصيع | 83 |
| **3- التـــكرار** | 85 |
| **الفـــصـــل الثاني:**<br>**تجليات الخصائص التركيبية في التحليل الأسلوبي في ديوان ابن سهل الأندلسي** | 98 |

| | |
|---|---|
| **أولا: التقديم والتأخير.** | 99 |
| **ثانيا: الأساليب الإنشائية والخبرية** | 109 |
| **1- الأسلوب الخبري** | 111 |
| **2- الأسلوب الإنشائي** | 115 |
| **2-1- الاستفهام** | 116 |
| **2-2- النداء** | 126 |
| **2-3- الأمر** | 136 |
| **2-4- النهي** | 141 |
| **2-5- القسم** | 143 |
| **ثالثا: أسلوب الشرط** | 145 |
| **الفـــصـــل الثالث:<br>تجليات الخصائص التصويرية في التحليل الأسلوبي في ديوان ابن سهل الأندلسي** | 151 |
| الصورة الشعرية (توطئة) | 152 |
| **1 الصورة التشبيهية** | 163 |
| **2 الصورة الاستعارية** | 185 |
| **3 الصورة اللونية** | 200 |
| **الفـــصـــل الرابع:<br>أسلوبية االتّناص** | 225 |
| **أولا: ماهية التنـــاص** | 226 |
| **ثانيا: التجليات الأسلوبية للتناص في ديوان ابن سهل الأندلسي.** | 235 |

| | |
|---|---|
| 1- التناص الديني: | 236 |
| 1-1-التناص مع القرآن الكريم | 236 |
| 1-2- التناص مع الحديث النبوي الشريف | 253 |
| 2- التناص الأدبي: | 256 |
| 2-1-التناص مع الشعر العربي القديم | 256 |
| 2-2-التناص اللغوي | 264 |
| خاتمة | 289 |
| قائمة المصادر والمراجع | 292 |
| فهرس المحتويات | 312 |

**الملخص:**

يعد إبراهيم بن سهل الأندلسي واحدا من ألمع شعراء الأندلس في عصر الموحدين، وتعتبر قصائده في المدح والغزل والموشحات،... من أبرز عيون الشعر الأندلسي التي مثلت القرن السابع الهجري، فقد اتسمت نصوصه بصور موحية يصوغها بقوالب لفظية تعكس تجربته الشعرية الصادقة، التي تعبر عن تجاربه التي يحس بمواقفها، ويتفاعل معها نفسيا وفكريا.

ولذا حاولت في هذه الدراسة إبراز السمات الأسلوبية المتميزة في خطابه الشعري، وتحليل البعض من نصوصها تحليلا كان هدفه إغناء الدرس النظري بعناصر أخرى من هذه الأسلوبية مستمدة من نظريات تحليلية لم تكن في معزل عن البلاغة صالحة في تقديري لاستنطاق خصائصها الفنية.

شاعرنا نال شعره إطراء كثير من القدماء، فهو سهل اللفظ حسن المعنى، يمعن في الخيال فتأسره الألوان، ويتملكه الجمال، يسعى للابتكار والطرافة، كما أظهرت الدراسة إحساسا مرهفا وتذوقا موسيقيا رفيعا انعكس على صورة الموسيقية، وبراعة في تشكيل صوره التصويرية، وتميزا في استعماله للغة، وقدرته على التصرف فيها. كما بدا جليا تأثره بفطاحلة الشعر العربي وبالثقافة الإسلامية بصفة عامة، فالتناص ظاهر بشكل واضح في ديوانه، إذ جاءت صورة زاخرة بالكثير من الألفاظ الدينية والاقتباسات المختلفة: شعرية، نحوية، ولغوية...

وقد مثلت هذه الخصائص الأسلوبية التي قدمها ابن سهل، إضافة بارزة إلى السمات الفنية التي انفرد بها الشعر الأندلسي عبر تاريخه.

## Abstract :

Ibrahim ibn Sahl Andalusian is considered as one of the most brightest poets of Andalusia in the era of the Unitarian, and his poems in praise, ghazal and muwashshah are considered among the most prominent Andalusian poetry defects which represented the seventh century, his texts were characterized by suggestive images shaped by verbal patterns that reflect his sincere poetic experience, which expresses his experiences that he sensed and interacted with them psychologically and intellectually.

Therefore In this study, I attempted to highlight the distinctive stylistic features in his poetic discourse, and to analyze some of their texts aiming to enrich the theoretical lesson with other elements of this stylistic approach derived from analytic theories that were not in isolation from rhetoric that is in my estimation valid to explore their technical characteristics.

Our poet, his poetry has earned a lot of praise from the ancient, it was easy to pronounce, has a good meaning, he went deep in imagination, captivated by colours, possessed by beauty, and seeking innovation and humour, the study also showed a sensitive sense and a high musical taste reflected on the image of the musical, and the skill in the reflecting its graphic images, and distinction in using language, and the ability to reshape it. It is also obvious that he was influenced by the Arabic great poets and Islamic culture in general, as It was clear in his divan, as his metaphors were full of many religious words and quotations: poetic, grammatical, Linguistic…

There stylistic features which were presented by Ibn Sahl provided a notable addition to the artistic features of Andalusian poetry throughout his history.