



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الأدب واللغة العربية



شعر ابن بقي الأندلسي

دراسة أسلوبية فنية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الآداب و اللغة العربية
نخصص: أدب عربي قديم

إشراف الدكتور:
عبد القادر رحيم

إعداد الطالب:
عامر شارف

لجنة المناقشة

الصفة	الجامعة	الرتبة	الاسم واللقب
رئيسا	جامعة بسكرة	أستاذ	عبد الرحمن تبرماسين
مشرفا ومحررا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر - أ-	رحيم عبد القادر
مناقش	جامعة بسكرة	أستاذ	سليم بتقة
مناقش	جامعة بسكرة	أستاذ	عبد الرزاق بن دحمان
مناقش	جامعة الوادي	أستاذ محاضر - أ-	علي دعمان
مناقش	جامعة باتنة	أستاذ محاضر - أ-	عبد الحليم كبوط

العام الجامعي: 1444/1443 هـ

2022/2021 مـ





شكر وعرفان

الحمد والشكر لله الذي بلغني إلى آن وصلت إلى تحقيق غايتي .
إلى كل أساتذتي الكرام الذين قدموا لي التوجيهات ، وبخاصة
أستاذي المشرف الدكتور عبد القادر رحيم ، أقدم أسمى آيات
الشكر والعرفان ، كما أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتي الأفضل :
البروفيسور عبد الرحمن تبرماسين ، والبروفيسور امحمد بن
لخضر فورار .
وإلى كل الذين ساعدوني .

مقدمة



النص الأدبي مصدر لكل الدراسات الأدبية، وهو نقطة البدء للممارسات النقدية الأدبية الأولى، من زمن بعيد، ومنه انطلقت الآراء النقدية التي بدأ ظهورها عبر مراحل زمنية متعددة، وذلك للغوص في عمق النص، وإن كانت بدايات النقد لغوية ودلالية عند العرب، عبر نظرة معيارية للنص، فإنها مع تطور الفكر الإنساني وظهور المناهج الحديثة غيرت نوعية الممارسات عبر مستويات مختلفة ومتعددة، لم تخرج عن دائرة النص من خلال التحليل اللغوي للكشف عن جمالياته، ولكن اختلفت آليات كل منها وتتنوعت إجراءاتها، إلى أن حلّت مرحلة الأسلوب، ومرحلة النظر إليه ودراسته مع الأسلوبية، وذلك بوصفه ودراسته عبر مجموعة من المستويات؛ كالمستوى الصوتي، والصرفي، والمستوى التركيبية، والدلالي، والمستوى البلاغي، وذلك لاكتشاف السمات النوعية المميزة له، واستجلاء فنّيات كل مستوى على حدة، وإبراز ملامح جمالياته المتعددة والمختلفة التي تميّزه عن الآخر، ومن هنا، فإنّ الأسلوبية تصوّر نقيّ، وأدبيّ جديد، وإن كان هناك من يرى أنها قامت على أنقاض البلاغة التقليدية المعيارية والتعليمية التي لم تتجاوز البحث في خواص التراكيب، وعلم المعاني، والصور البينية، والمحسنات البدعية، لكن الأسلوبية في الحقيقة تحمل إجراءات جعلتها تتجاوز البلاغة التقليدية، مستفيدة من عدّة علوم وفنون، مثل اللسانيات، والنقد القديم، والبلاغة، والنحو، والشعرية، والسيميانيات.

ولهذا نلحظ أن دارس الأسلوب يحاول الكشف عما يميّز هذه الجماليات من نص إلى نصّ، ومن مبدع إلى مبدع، وإبراز مدى التنوّعات التي تطرأ من حين لآخر، حتى تصبح ظاهرة، وبدورها تؤول إلى ميزة، وهذه غاية الباحث الأسلوبي.

وعليه فالباحث في أسلوب المبدع هو بحث لغوی في النص الأدبي يقوم على تحليل المستويات اللغوية، وإن كان هذا التحليل لغوياً، فإنه لا يتوقف إلا عند البؤر اللافقة،



واللوحات المدهشة، ونقاط التميّز، ومحطّات الإثارة، وفي هذا السياق يندرج بحثنا الذي وقع فيه الاختيار على ديوان ابن بقي الأندلسي لأسباب ودّوافع علمية، وأخرى ذاتية من بينها الإعجاب بالشعر الأندلسي، وحبّ التعريف بالمغمورين، وحب البحث في المواضيع البكر التي لم تدرس فيما أعلم .

وأما الأسباب العلمية فهي محاولة كشف خصائص أسلوب الشاعر من خلال دراسة شعره، ومعجمه الشعري، والبحث عما يميّزه عن إبداعات شعراء عصره .
ومن دواعي البحث :

- 1- البحث في شاعر أندلسي لم يحظ بالدراسة من قبل فيما أعلم.
- 2 - محاولة معرفة تأثير الشعر العربي المشرقي في الشعر الأندلسي.
- 3- حبّ الاطلاع على الشعر الأندلسي، وعلى تنوعه، وتفرده، وعلى رقته ورومانسيته المتميزة من خلال أحد شعرائه .
- 4 - إن هذا الشاعر كان مغموراً لو لا الجهد الذي بذلته الباحثة انتصار خضر الدّنان، حيث جمعت حوالي أربعين قصيدةً مختلفةً في عدد أبياتها، ومختلفة في أغراضها، ومناسباتها، فحاولنا أن نُفرد له هذه الدراسة التي تعدُّ الأولى من نوعها.
ولهذا اختارنا ديوان ابن بقي الأندلسي، فكان عنوان البحث موسوماً بـ "شعر ابن بقي الأندلسي دراسة أسلوبية فنية"، وهو بحث يحاول الإجابة عن الإشكاليات الآتية:
 - ما السمات الأسلوبية التي تميز بها شعر ابن بقي الأندلسي ؟
 - ما المستويات اللغوية المعتمدة لدى الشاعر في نصوصه الشعرية ؟
 - ما أبرز الظواهر الفنية في ديوانه؟



وللإجابة عن كلّ هذه الإشكاليات اعتمدنا المنهج الأسلوبي، والوصفي لبحثنا، كما استعنا بالآلية الإحصاء.

وانطلاقاً من هذه الإشكاليات وضعنا خطة بحثية مقسمة إلى خمسة فصول، وخاتمة؛ حيث جاء الفصل الأول نظرياً تعرضاً فيه لتعريف الأسلوب والأسلوبية ومفهومهما عند القدامى والمحدثين، وعلاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى، وأهمّ اتجاهاتها ومجالاتها.

أمّا الفصل الثاني: فخصصناه لدراسة البنية الإيقاعية، وقسّمناه إلى قسمين :

أولهما الإيقاع الخارجي حيث تطرقنا بداية إلى تعريف الإيقاع، والوزن وأنماطه، وأنواع القوافي والتقفية في حضور أنماط صوتية مؤثرة في المتلقي، والتصرير وما يسهم به في التعبير الوجданى، بينما حرصنا في القسم الثاني على كشف بعض الظواهر الصوتية الداخلية مثل التجنيس من خلال التتاغم الصوتي، والتصرير، والتجانس الإيقاعي في الصدر أو العجز، وردّ أعجاز الكلام على الصدور، بالإضافة إلى التكرار الاستقافي، والانزياح الإيقاعي، وكل هذه العناوين تناولناها بأمثلة من الديوان تحقق البنية الإيقاعية في شعر ابن بقي الأندلسى.

وفي الفصل الثالث: المعون بـ " أسلوبية القضايا التركيبية " ، ومن خلال التحليل التركيبى عالجنا في المبحث الأول الجمل الخبرية البسيطة، والمركبة، والمنفية والمؤكدة، وذلك لتعزيز الدلالة بالنفي، أو بالتأكيد الحرفي، أو اللفظي أو القسم، وفي المبحث الثاني تناولنا الجمل الإنسانية؛ كجملة الأمر، وجملة النهي، والنداء والاستفهام، أمّا المبحث الثالث فعالج الحذف وما تيسّر من أنواعه التي تجلّت في النصوص الشعرية، وببلغته بوصفها علامات أسلوبية، تستحق الوقوف عنها بتروٍ، وفي المبحث الرابع



تناولنا أسلوب التقديم والتأخير كتقديم المفعول على الفاعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الخبر على نواسخه، فهذه المميزات تكشف عن تجربة الشاعر، وتكشف عن خصوصيات فنية في شعره، حيث تنوعت التراكيب الجملية واختلفت دلالاتها، وتكررت هذه التراكيب التي بيتلت أنماطاً من الظواهر الأسلوبية، التي توقف البحث عند كل مرفاً على حدة، مع توضيح بأمثلة دالة على ما تقدمنا به في دراستنا .

أما في الفصل الرابع : فتعرضنا في المبحث الأول للبنية البلاغية كالتشبيه، والاستعارة، والكتابية وأنواعها، والبديع، وهي صور متنوعة اتسمت بها نصوص الديوان، مما تدل على ملامح الشعرية في أساليب شعره، وفي المبحث الثاني وقفنا عند الحقول الدلالية، وأحصينا مجموعة من الحقول مثل حقل أعضاء جسم الإنسان، وحقل الحيوان، وحقل الشخصيات التاريخية والأعلام، وحقل المكان بأنواعه المختلفة كالملحق والمفتوح، والواسع والضيق، والموحش والآمن، وحقل الأجرام السماوية، وحقل الأزمنة، وقد تمكّن الشاعر من سبك التراكيب ونسج المعاني، وتمكّن من إضافة دلالية أخرى تحقق للنص جمالياته، بالإضافة إلى حقول أخرى يُجلُّ هذا المقام عن حصرها وعدّها.

أما الفصل الخامس: فقسم بدوره إلى مبحثين:

أولهما جمالية التناص، حيث وقفنا طويلاً عند مفهومه قدّيماً وحديثاً، وقابلناه بالسرقات الأدبية من حيث المصطلح ودلالته ، كما أشرنا إلى مستوياته، وألياته، ومنها حاولنا أن نبرز تجليات التناص في هذا الديوان بأمثلة .

وتضمّن المبحث الثاني التذليل، وهو عنصر من عناصر التفنن عند الشعراء، ويعدّ عنصراً من معايير الجودة، حيث عرّفناه لغة واصطلاحاً، ومثّلنا له من الديوان بصور



تحقق ما أردنا دراسته، وهو ما يدلّ على قوة السبك والحبك لدى الشاعر، ومدى تفنه في اختيار اللفظة، وما يناسبها من معنى .

الخاتمة : جمعنا فيها النتائج التي توصل البحث إليها .

وقد اعتمدنا في بحثنا مجموعة هامة من المصادر متخذين لكل فصل ما يناسبه،

ومن بين هذه المصادر نذكر مثلا :

كتاب "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" لـ صلاح فضل، وكتاب "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها" لـ موسى ربابة، وكذلك كتاب "الأسلوب" لـ أحمد الشايب، وكتاب "الأسلوبية وتحليل الخطاب" لـ منذر العياشي ، وكتاب "تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي" لـ ميس خليل محمد عودة، وفي دراسة البنية الإيقاعية اعتمدنا على كتاب "الكافي في العروض والقوافي" لـ الخطيب التبريزى، وكتاب "العروض وإيقاع الشعر العربي" لـ عبد الرحمن تيرماسين، واستعنا كذلك في دراسة جماليات التناص بكتاب "علم النص" لـ جوليا كريستيفا، وتقاطع بحثنا مع دراسة وتحقيق انتصار خضر الدنان.

وقد واجهتني عدة صعوبات منها وظيفتي بالمستشفى كانت تعيقني أحياناً كثيرة، وبخاصة أيام وباء كوفيد 19، مما جعل الوصول إلى المراجع صعباً في ظل غلق المكتبات.

أشكر الله العلي العظيم الذي وفقني إلى إنجاز هذه الأطروحة، التي تركت من خلالها بصمتى العلمية، وهذا ما يجعلني أرفع أسمى آيات التمجيل ، وعبارات التقدير لأستاذى الفاضل المشرف الدكتور عبد القادر رحيم الذى تحمل أعباء الإشراف، فتابع خطوات البحث من البداية إلى النهاية، حيث رسم تنظيمه، وحقق ترتيبه، وتولى تصحيحه جملة جملة، مع جهدي وقدراتي إلى أن أصبح في هذه الحلة بين أيديكم، فهو الذى

مقدمة



شجّعني كثيراً على مواصلة البحث، وأعطاني قوة إرادة أكبر من طموحي، وفتح لي أفقاً أوسع من رؤيائي.

الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية

أولاً: الأسلوب

- الأسلوب لغة واصطلاحا

- 1 - مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم
- 2 - مفهوم الأسلوب العرب المحدثين
- 3 - مفهوم الأسلوب في التراث الغربي القديم
- 4 - مفهوم الأسلوب الغربيين المحدثين

ثانياً: الأسلوبية

1 - لغة واصطلاحا

2 - اتجاهات الأسلوبية

3 - أنواع الأسلوبية

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

أولاً: الأسلوب

- الأسلوب لغة واصطلاحاً

لفظة 'أسلوب' ليست غريبة في اللسان العربي، فهي مستعملة في خطاباتهم منذ القدم، ولكنها نادرة الاستعمال، هذه اللفظة موجودة في التراث العربي، وقد وردت في القواميس محمّلة بعدة معانٍ ودلائل، حيث جاء في لسان العرب أن الأسلوب «السطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنت في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم، الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفنين فيه، وإن أئنه لفي أسلوب إذا كان متكتّراً»⁽¹⁾، جمع أسلوب هو أساليب، ويعرف الأسلوب في اللغة بأنه طريق، أو فن. كما جاء في أساس البلاغة: «سلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنه. من المجاز: سلبه فواده، وعقله، واستلب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقه، وثمرها، وشجر سلب، وناقة سلوب: أخذ ولدُها، ونوق سلائب»⁽²⁾، أما في المعجم الوسيط «الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته، ومذهبه. الأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متّوقة»⁽³⁾،

⁽¹⁾ - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر، ط1، ج1، ص473.

⁽²⁾ - الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ترجمة: محمد باسل عيون السود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1419، هـ1997، ص467.

⁽³⁾ - مصطفى شيخ مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2011، ص401/440.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

جاء في المصباح المنير في غريب الشرح الكبير «الأسلوب بضم الهمزة الطريق، والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم؛ أي على طريقٍ من طرقيهم»⁽¹⁾، فالأسلوب إذا هو سطر النخيل، وهو طريقة الكاتب في كتابته، وكيفية تقديم نصّه الأدبي للمتلقي، وكذلك في الفنون الأخرى هي طريقة تنظيمها وتشكيلها وتقديمها، إذ يقال: أخذنا في أساليب الشعر والنثر؛ أي في فنون أخرى متعددة كالفنون التشكيلية، والمسرح، والسينما، وغيرها....

جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة الأسلوب «طريقة في الكتابة، لكلّ أديب أسلوبه - تغيّر أسلوبه، وأساليب القول: فنونه المتّبعة، أسلوب العصر: السّمة الغالبة على العصر»⁽²⁾، نستخلص من كلّ ما تقدم في الأدب، والفنّ والفلسفة، والعلوم ، إنّ لفظة الأسلوب «نقرأها ونسمعها غالباً مقترنة بأوصاف معينة: أسلوب سهل أو معقد، متين أو ركيك، غريب أو مألف، جزل أو ضعيف»⁽³⁾، وفيه أنواع أخرى من المواصفات «أسلوب رصين أو سلس، أو ممتع، أو مشوق، أو جديّ، أو هزليّ»⁽⁴⁾ ، وهذا في الفنون الأدبية، كما نسمعها في مجالات أخرى في حياتنا اليومية الاقتصادية، والسياسية، ونسمعها في نوعية الألبسة وارتدائها، ونراها في تسرية الشّعر، وفي حوارتنا، غير أن شكري محمد عياد يحصرها على الميدان الأدبي بصفة خاصة، وهو مجال بحثنا، يقول: «إذا كان ثمة معنى واحد مشترك

⁽¹⁾ - أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المقري، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مطبعة التقدم العلمية، مصر، (سلب)، ص 274.

⁽²⁾ - أحمد مختار عمر، وأخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 14429، 1442هـ/2008م، ص 1089.

⁽³⁾ - شكري محمد عياد، مدخل إلى الأسلوب، مكتبة لسان العرب، ط 1، 1402هـ/1982م، ص 13.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 13.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

بينهما جميماً، فهو أن الأسلوب يطلق على شكل العمل الأدبي ⁽¹⁾، أي يطلق الأسلوب على شكل الشعر العمودي أو الحر، وعلى شكل النثر القصة، الخاطرة، الرواية، وهو ما يجعلنا نفترض قصده بالأجناس الأدبية التي يؤلفها الأدباء قصد التأثير في المتلقين.

جاء في معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة": «الاسلوب هو طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات... والأسلوب' عند بارت: لغة استكفاية تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب ⁽²⁾، التي اكتسبها من تجاربه، إن جل هذه التعريفات التي حاول أصحابها الإمام بمفهوم الأسلوب، لكن لا أحد منهم استطاع تقديم تعريف وافٍ كافٍ بدءاً من صفة التفرد التي توحى إلى تفرد شخصية الأديب في الفكر والتعبير بذاته، لذلك قيل الأسلوب هو الرجل نفسه ³ « le style est l'homme meme » حيث لكل أديب أسلوبه الخاص من إثارة وخيال مدهش، يوحي بإضافات لم تكن من قبل في مجاله، وبظهور ما لم يسبق إليه من حيث الشكل والدلالة.

كما تدل لفظة الأسلوب على تمرير فكرة عبر اللغة الحاملة المحملة بخصائص مميزة، لكن « للأسلوب في الاصطلاح دلالات مختلفة يصعب تحديد دلالة واضحة أو محددة ⁽⁴⁾، لقد صعب تعريف الأسلوب بكيفية تمكّنا من الإحاطة به إحاطة تامة وافية، ولهذا توقف كل تعريف حسب كل باحث، وحسب قناعته الفكرية، وحسب مرجعيته الثقافية،

⁽¹⁾ - شكري محمد عياد، مدخل إلى الأسلوب، ص 16.

⁽²⁾ - سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1405 هـ/1985 م، ص 114.

⁽³⁾ - De Buffon à Danton : "l'homme même" et les cas d'espèce », Littérature , Paris, 2005, n° 137, p : 87/88.

⁽⁴⁾ - ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2011، ص 11.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

ومشاربه المعرفية، وقد حاول صلاح فضل أن يعود إلى تأصيل المصطلح، فقال: «ينحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى فتّين هما علم اللغة الحديث - أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشدّ توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب من جانب - وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى»⁽¹⁾، وهو اعتراف بأوليته، وذكرت لفظة الأسلوب في أشعار العرب، ومنها قصيدة نظمها الشاعر الأعشى الكبير⁽²⁾ يهجو وائل بن شراحيل بن عمرو بن مرتضى وقومه يقول فيها على بحر الرجز:

أَلَمْ تَرَوْ لِلْعَجَبِ الْعَجِيبِ إِنَّا بْنِي قِلَابَةَ الْقُلُوبِ
أُتُوفُهُمْ مَا لِفَخِرٍ فِي أَسْلُوبٍ وَشَعْرُ الْأَسْتَاءِ فِي الْجَبُوبِ
يَا رَحَمًا فَاضَ عَلَى يَنْخُوبِ يُعِلِّ كَفَ الْخَارِئَ الْمُطَبِّبِ⁽³⁾

ويضيف شارح الأبيات أن «الأسلوب : الشموخ في الأنف، أنفه في أسلوب: أي لا يلتقط يمنة ويسرة، يقال للمتكبر» الذي يستصغر الناس من حوله، لفظة أسلوب إذا لها دلالة الشموخ .

وقال ابن بقي الأندلسي⁽⁴⁾، وهو يمدح:

بِأَقْوَالِي الرُّكَبَانُ فِي الْبِيدِ تَرْتَمِي سَلْكُتْ أَسَالِيبَ الْبَدِيعِ فَاصْبَحْتُ

⁽¹⁾ - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ/1998م، ص 5.

⁽²⁾ - الشاعر الأعشى الكبير، أعشى قيس، ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار. لقب بالأعشى لأنه كان ضعيف البصر، والأعشى في اللغة هو الذي لا يرى نيلا.

⁽³⁾ - الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، الديوان، ترجمة محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميز، المطبعة النموذجية .

⁽⁴⁾ - ابن بقي الأندلسي (463-540هـ / 1080-1145م) ، وهو صاحب الديوان؛ محل بحثنا في هذه أطروحة .

⁽⁵⁾ - ابن بقي الأندلسي، الديوان، ترجمة انتصار خضر الدنان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 113.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

ويعني بها أنواع البديع المترددة في الشعر العربي المتميزة، التي كان تستحسنها العرب آنذاك، أما ببير جIRO *Pierre Giraud* يرى «أن كلمة الأسلوب إذا ردت إلى تعريفها الأصلي فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة»⁽¹⁾، فالأسلوب كيفية إخراج الفكرة المتخيلة إلى المتلقي باستعمال لغة مميزة.

⁽¹⁾ - ببير جIRO، *الأسلوبية*، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 2، 1972، ص 10.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

1- مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم:

قد يكون **الجاحظ** (ت 255هـ/868م) أول من استعمل دلالة لفظة "أسلوب" في النقد العربي مستدلاً بأسلوب القرآن الكريم إذ يقول: «وعلى هذا المذهب قال تعالى: ﴿وَإِنْ يَكُادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيَزَّلُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ﴾⁽¹⁾»، مستخدماً لفظة المذهب لتقييد دلالة الأسلوب، حيث يرى أن هناك فروقاً في أسلوب نظم القرآن في سموه وإعجازه، وسائل كلام البشر، ويبدو رأيه جلياً في كل نوع من التأليف من خلال الأسلوب، وبخاصة أسلوب القرآن الكريم المختلف، ولهذا فإذا عرفت صنوفُ أساليب التأليف عرف الاختلاف بينها، وهذا عند علماء اللغة، وهو بمعنى «حسن اختيار اللفظة المفردة اختياراً موسيقياً يقوم على سلامة جرسها، واختياراً معجمياً يقوم على ألفتها، واختياراً إيحائياً يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المجاورة تالفاً وتتناسباً»⁽³⁾، وهذا يجعلنا نكتشف مجموعة من عناصر النظم بذاتها بها يحقق المنشئ مسلكاً في الكتابة، ومذهباً خاصاً، وعندما ندرك أن الجاحظ يريد أن يميز بهذا أسلوباً متفردًا لدى كل منشئ. فالأسلوب عند بعضهم يدل على طريقة العرب في أداء المعنى، مثلما نجد ذلك عند **ابن قتيبة الدينوري** (ت 276هـ) الذي يقول: «إنما يعرف القرآن من كثرة نظره، واتساع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات»⁽⁴⁾،

⁽¹⁾ - القلم / 51.

⁽²⁾ - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تتح عبد السلام هارون، ط 4، بيروت 1991، ص 11.

⁽³⁾ - يوسف أبو العروس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط 2، 1430هـ / 2010م، ص 11.

⁽⁴⁾ - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1971، ص 17.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

ومعنى أساليب العرب هي الصور البينية، والبدعية، ولم يتوقف ابن قتيبة في تعريف عند هذه الحدود، إذ يقول : « فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة، أو تخصيص أو صلح أو ما شابه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن : فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويُخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعميدين، ويشير إلى الشيء، ويكتفي عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلاة المقام»⁽¹⁾ ، حيث تتم العمليات الوعية من خلال هذا النشاط الفني لإخراج النص للمتلقى في أجمل حلّة، من خلال التخفيف، والإفهام، والتكرار، والإخفاء، والإيماء، لينسج في كلامه طاقة تأثير وإثارة في المتلقى، وفي موضع آخر يقول : « الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظما إلى المزيد»⁽²⁾، ويمكن القول إن فكرة ابن قتيبة ترسم كيفية ترتيب وتشكيل القصيدة في المناسبة، وهو مسلك تتضيّد، ومراعاة بين القول ومقامه، وكأنه يتكئ على قولهم « لكل مقام مقال»⁽³⁾، وهنا على الشاعر أن يتحكم في عدد أبيات القصيدة بحسب مجموعة من الظروف، والحالات منها مراعاة حال السامع وقت إنشاده تلك القصيدة، ومزاجه النفسي لنقل المزيد فعلى الشاعر أن لا يتوقف، وإن كان يلزم التوقف فعل، وهذه كلها عبارة عن كيفيات يقصدها ابن قتيبة الأسلوب في فكرته .

(1) - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، مرجع سابق، ص نفسها.

(2) - المرجع نفسه، ص ص 31/32.

(3) - ابن رشيق أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقده، تج عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ/2001م، ص 179.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

أما ابن المعتز (ت 296هـ / 909م) فيقول في "كتاب البديع" «أَلْيَعَمْ أَنْ بَشَارًا وَمُسْلِمًا، وَأَبَا نَوَّاسَ وَمَنْ تَقَبَّلُهُمْ وَسَلَكَ سَبِيلَهُمْ لَمْ يُسْبِقُوا إِلَى هَذَا الْفَنَّ»⁽¹⁾، ويقصد بشارا بن برد (ت 167هـ) ومسلما بن الوليد الأنصاري صريع الغواني (ت 208هـ)، وأبا نواس الحسن بن هانئ (ت 197هـ)، فهؤلاء الذين ذكرهم كانوا الأوائل في هذا المسلك الذي تميزوا به قبل غيرهم، لأن لهم أسلوباً جديداً من نوعه ومتفرداً، لم يتناوله أحد قبلهم، فكانوا من المجددين.

أما ابن طباطبا (ت 322هـ / 934م) لم يذكر في كتابه "عيار الشعر" لفظة أسلوب، وإنما استخدم ألفاظاً أخرى توحى بدلالتها مفهوماً، فيقول: «وَيُسَلِّكُ الْمَنَهَاجُ الَّذِي سَلَكَهُ الشُّعُرَاءُ، وَيَتَنَاهُ الْمَعَانِيُ الْلَّطِيفَةُ كَتَنَاهُمْ إِيَّاهَا، فَيَحْتَذِي عَلَى تَنَكِ الْأَمْثَالَ فِي الْفَنَّوْنَ الَّتِي طَرَقُوا أَقْوَالَهُمْ فِيهَا»⁽²⁾، ويستمر في استخدام ألفاظ أخرى كلفظة "منهاج" التي استخدموها بوصفها مصطلحاً مماثلاً لكلمة أسلوب، يقول في ذلك «وَتَشَعَّبَتْ مِنْهَا فَنُونًا مِنَ الْقَوْلِ وَضَرُوبًا مِنَ الْأَمْثَالِ، وَصَنُوفًا مِنَ التَّشَبِيهَاتِ سَجَدَهَا عَلَى تَفَنَّنِهَا وَاحْتَلَافِ جُوْهَرِهَا فِي الْاِخْتِيَارِ الَّذِي جَمَعَنَا فَتَسَلَّكَ فِي ذَلِكَ مَنَاهِجُهُمْ، وَتَحْتَذِي عَلَى مَثَالِهِمْ إِنْ شَاءَ اللَّهُ تَعَالَى»⁽³⁾، حيث يذكر منهاج والاحتداء بوصفهما مصطلاحين مرادفين لكلمة أسلوب، غير أنه لم يثبت على لفظة منهاج أو الاحتداء، إذ يقول: «وَأَنَّهُ يُسَلِّكُ سَبِيلَ مَنْ كَانَ قَبْلَهُ، وَيَحْتَجُ بِالْأَبْيَاتِ الَّتِي عَيَّبَتْ عَلَى قَاتِلَهَا، فَلَيْسَ يَقْتَدِي بِالْمُسِيءِ، وَإِنَّمَا الْاقْتَدَاءُ بِالْمُحَسِّنِ، وَكُلُّ وَاثِقٍ فِيهِ مُجَلٌّ لَهُ أَلَا الْقَلِيلِ»⁽⁴⁾، كما نجد له عنواناً عريضاً في مؤلفه: «طريقة العرب في

⁽¹⁾ - ابن المعتز، عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل (ت 296هـ / 909م)، كتاب البديع، تج: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ / 2012م، ص 9.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 13.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 19.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 15/16.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

التشبيه ⁽¹⁾، ويقصد بلفظة الطريقة الأسلوب، ونخلص إلى أن ابن طباطبا قد استخدم مجموعة من الألفاظ مثل: المنهاج، والسبيل، والاحتذاء، والطريقة ليدل على لفظة الأسلوب. كذلك لم يستعمل الآمدي (ت 370 أو 371 هـ / 980 م) لفظة الأسلوب، وإنما استخدم مصطلحا آخر نستشفه من قوله : « انفرد بمذهب اخترعه وصار فيه أولا وإماما متبعا، وشهر به حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه واقتفوا أثره» ⁽²⁾، فاستخدم الآمدي لفظتي مذهب، وطريقة، بمعنى الأسلوب، واستخدم لفظة أخرى في موازنته بين أبي تمام ومسلم بن الوليد قائلا: « بل سلك في ذلك سبيل مسلم (ابن الوليد) واحتذى حذوه، وأسرف وزال عن النهج المعروف، والسنن المألوفة »⁽³⁾، فاستخدام احتذى حذوه، بمعنى سلك طريقه، واتّبع منهجه، أي اتّخذ الأسلوب نفسه، والصنعة والفلسفة، والغموض والإيماء والتّلسف، وهذه أمور شعرية أضافها أبو تمام في الشعر العربي في زمانه، فأصبحت أسلوباً، وأصبح فيها إماماً متبعاً، ورائداً معروفاً، وعليه لم يتوقف الآمدي عند مصطلح واحد، بل في كل مرة يغير من مذهب إلى طريق إلى اقتداء إلى احتذاء للتّدليل على معنى أسلوب.

أما الخطابي (ت 319 هـ / 931 م - 388 هـ / 988 م) يقول واصفاً أشعار العرب: « وهو يجري على أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام، وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في نعت ما هو بإزاره، وذلك مثل أن يتأمل شعر داؤد الأيدي والنابغة الجعدي في وصف الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر

⁽¹⁾ - محمد أحمد بن طباطبا العلوى، معيار الشعر، تج: عباس عبد الساتر / نعيم زرزور، ص 16.

⁽²⁾ - أبو القاسم الحسن بن بشير الآمدي، الموازنات بين شعر أبي تمام والبحتري، تج السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط 4، ص 13.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 14.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

الشماخ في وصف الخمر، وشعر ذي الرمة في وصف الأطلال والدمن، ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال: فلان أشعر في بابه ⁽¹⁾، وفي هذا المقبوس ذكر الخطابي لفظة الأسلوب، مفرداً وجمعًا، دون الخروج عن مفهومها عند القدماء.

أما القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت 392 هـ / 1001 م) فيقول: «كان القوم يختلفون في ذلك، وتباين فيهم أحوالهم، فيرى شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعد منطق غيره، وإنما بحسب اختلاف الطبائع، وترتيب الخلق»⁽²⁾، وهذه الاختلافات اختلاف أساليب القول، وتشكيل اللغة، التي تعود إلى مرجعية معرفية لغوية، وتربيبة ثقافية، وتجربة كل أديب في تلك البيئة من حيث مستوى بلاغتها، وعليه إن اختلاف القوم في نظم أشعارهم وتشكيلها بنية لغوية وإيقاعية مختلفة، هو نابع من اختلاف طبائعهم المكتسبة في مجتمعهم، وما ألفوه في حياتهم، وتركيب القول وخاصة في المدح، والهجاء، ولكن لم ينس ضرورة مناسبة المقال للمقام كما قالت العرب في أمثالها، فللمدح أسلوب، ولوصف الحرب أسلوب، وهكذا تتعدد طرق الكتابة والتأليف من حيث المواضيع، وتتقرّد أيضًا لدى كل أديب.

كما يقول الباقياني (ت 403 هـ / 1013 م): «فالذى يشتمل عليه بديع نظمه، المتضمن للإعجاز وجوه منها: ما يرجع إلى الجملة، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجهه، وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومبادرات المأثور من ترتيب خطابهم، وله

⁽¹⁾. أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطابي السبتي، ببيان إعجاز القرآن، ت: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط 3، 1976، ص 64.

⁽²⁾ — القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبوالفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 1996م، ص 17 / 18.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد⁽¹⁾، في أعراض الشعر العربي، وفي الكلام المسجع، وغير المسجع، وفي الصور البينية، والبيانية، ويقصد بأسلوب القرآن أي الكيفية التي قدم بها للمتلقى العربي آنذاك 'أهل البلاغة والفصاحة في عصرهم' والأسلوب هنا طريقة تصرف في وجوهه، واختلاف في تشكيل صوره الكلامية، وكذلك تميزه عن كلام البشر العادي، وهذه الفروقات التي اعتمد عليها الباقلانى لظاهرة الإعجاز؛ لأن الله أنزله معجزاً بكيفية لم يسبق للعرب معرفتها، فالأسلوب هنا هو كيفية النظم والترتيب، والتصوير والدلالة، والكيفية اللاملوفة الخارقة للعادة، وهو كذلك الحديث المباشر، وغير المباشر، والحوار، والالتفات وغيرها، وفي هذا الصدد يقول «إذا تأمله المتأمل تبين - بخروجه عن أصناف كلامهم، وأساليب خطابهم - أنه خارج عن العادة، وأنه معجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن، وبتميز حاصل في جميعه»⁽²⁾، لفظة 'الأساليب' هنا هي طرق القول والتأليف، وطرق التشكيل المتفرد التي أخرجت القرآن من دائرة الكلام البشري العادي، وهي 'عند الباقلانى تدل على الكيفية والطريقة التي نظم بها كتاب الله العزيز الحكيم. ويضيف الباقلانى في تميز أسلوب القرآن من خلال نظم خاص خارج عن العادة، وترتيب غير مألوف للمخاطب، وبخاصة في حكمه ومنطقه، وبخصوصيته المدهشة ببراعة .

أما المرزوقي (ت 1030هـ/421م)، فقد أشار إلى الأسلوب بمجموعة من الألفاظ، إذ يقول: «إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألف المسك لما ينظمه، نازع في

⁽¹⁾ - القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتباين وخصومه، المرجع السابق، ص 35.

⁽²⁾ - الباقلانى، إعجاز القرآن، تج السيد أحمد صقر، مرجع سابق، ص 35.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

الإبداع إلى كل غاية»⁽¹⁾، فقد استخدم المرزوقي لفظي المذهب والسلوك للدلالة على مفهوم الأسلوب كما ذهب إليه من سبقوه، مستنداً على ألفاظ بعينها دالة على المفهوم، وفي موضع آخر يقول: «فقد فلّيته فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير»⁽²⁾، يستخدم لفظة أسلوب بدلاتها الاصطلاحية بكل وضوح، ولم يخالف أيضاً من سبقوه، وعندما يذكر «تنتميم المقطع، وتطيف المطلع، وعطف الآخر على الأوائل، دلالة الموارد على المصادر، وتناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام والأوزان، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى حتى يطابق المعنى للفظ، ويسابق فيه الفهم السمع»⁽³⁾، فكل هذه الممارسات كالتنتميم، والتطيف، وعطف الآخر عبارة عن كيفية التأليف، يحمل دلالة الأسلوب، ونخلص أن المرزوقي استخدم لفظة الأسلوب بمعنى مسلك ومذهب، وطرائق.

أما ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ/1071م) فيقول: «يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه وما لم يتكلف بالله ولا ألقى به بالا ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محكمًا معاودًا فيه النظر جيدًا لا غث فيه ولا ساقط ولا قلق»⁽⁴⁾، هنا استخدم لفظة الطرائق بمعنى الأساليب، ولعل أكثر النصوص توظيفاً لمصطلح الأسلوب هو قول عبد القاهر الجرجاني: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتميزه أن بيتدع الشاعر معنى له وأسلوباً.. والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثل قد قطعها صاحبها؛ فيقال قد

⁽¹⁾ - المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحرير: غريب الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002م/1424هـ، ص 7.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 9.

⁽⁴⁾ - ابن رشيق أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العدة في محسن الشعر وآدابه ونقده، ص 179.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

احتذى على مثاله، وذلك مثل أن الفرزدق قال:

أَتَرْجُو رَبِيعًّا أَنْ يَجِيءَ صِغَارُهَا بَخِيرٌ، وَقَدْ أَعْيَا رَبِيعًا كِبَارُهَا

واحتذاه البعيث فقال:

- أَتَرْجُو كُلَيْبًا أَنْ يَجِيءَ حَدِيثُهَا بِخَيْرٍ، وَقَدْ أَعْيَا رَبِيعًا كِبَارُهَا⁽¹⁾.

فالأسلوب أضرب عند الشعراء في المعنى، والعرض، وفي كيفية القول والتشكيل، حيث يحتذى الثاني بالأول، وقد كثرت مصطلحات الأسلوب في كتابات عبد القاهر الجرجاني فاستخدم ألفاظا لها دلالات تبين مدى تفهمه لاستعمالها كي يبيّن الميزات الخاصة للفظة الأسلوب، ومن أكثر المصطلحات دورانا لوصف أسلوبية القول وشعريته عند عبد القاهر الجرجاني الغرابة ومشتقاتها، أغرب وغريب، والإغراب، واستخدم مصطلحات مثل اللطف والملاحة، والخلابة والغموض، والمبالغة، والإغرار، والمحال والخفاء؛ وهي مصطلحات «تصف ظاهرة الخروج باللغة عن المألوف والعادي إلى اللامألوف واللامعادي»⁽²⁾، وهذه المصطلحات هي صفات للنص الأدبي يوردها لوصفه، وهناك «تعارض واضح مع مصطلحات أخرى أوردها الجرجاني، وهي مصطلحات ماثلة في التأبيس، والتعميم، والتعقيد»⁽³⁾، وهي مصطلحات نقدية لكنها لا تؤدي ما أدته المصطلحات التي ذكرت مثل اللطف والملاحة، والخلابة والغموض والمبالغة، والإغرار، والمحال والخفاء، بل تبتعد دلالة هذه المجموعة مع المجموعة الأخرى، لأن هذه الموصفات قد نجد بعضها في أسلوب شاعر آخر، ولهذا يقول عبد القاهر الجرجاني «عليك أن توقّق بين معاني تلك الألفاظ المسجّعة

⁽¹⁾ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط.3، 1992، ص 469 / 468.

⁽²⁾ - موسى رباعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 2014، 1، ص 87 / 88.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 88.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

وبين معاني الفصول التي جعلت أردافها، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب، أو أدخلت في ضرب من المجاز، أو أخذت في نوع من الاتساع »⁽¹⁾ .

وقد حاول الزمخشري (ت 538هـ) أن يوظف مفهوم الأسلوب على هذا النحو كما وظفه من قبله آخرون، إذ يقول : « إن القرآن إنما نزل بلسان العرب مصبوغاً في أساليبهم واستعمالاتهم »⁽²⁾ ، حيث استخدم لفظة أساليبهم في الصور البينية والبدعية، التي اشتهرت بها اللغة العربية « هذا على عادة افتنانهم في أساليب الكلام وتصرّفهم فيه على طرق شتى ومذاهب متعددة متعددة متنوعة »⁽³⁾ ، ثم استخدم أساليب الكلام وأردف 'طرق شتى'، وأضاف مذاهب، فاستخدامه أساليب الكلام لا يعني أساليب المبدعين التي تميزهم كما اصطلاح عليه. كما استخدم الرازى (ت 606هـ / 1210م) لفظة الأسلوب بوصفها مفهوماً دالاً إذ يقول « أسلوب الشعر، وأسلوب الخطابة، أو أي نوع نثري آخر يتفرد بخصوصيتها لامتلاكها أدوات فنية، وقوالب إنسانية تختلف في مادتها التعبيرية والصياغة عن الأخرى »⁽⁴⁾ ، يعني أن الأدوات الفنية في يدي المنشئ تشكّل النص، وصياغة قوالبه، والتركيب التعبيرية المنسوجة هي التي تحقق أسلوب الإبداع الأدبي، ويتبّع ذلك قوله « من الناس من جعل الإعجاز في أن أسلوبه مخالفًا لأسلوب الشعر والخطب، والرسائل، ولا سيما في مقاطع الآيات »⁽⁵⁾ ، فلفظة الأسلوب تعني ما يتحقق التميّز والنفرّد في كلّ نوع من الإبداع الأدبي،

⁽¹⁾ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 62.

⁽²⁾ - الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج 1، ص 11.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 12.

⁽⁴⁾ - الرازى، نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، تتح نصر الله حاجي مفتى أوغلي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1424هـ / 2004م، ص 6.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه، ص 6.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

إن الرازي يرى أن الأسلوب عبارة عن أدوات فنية مختلفة من نص لآخر، وتحقق التفرد من حيث جنس أكان شعراً أم خطباً أم رسائل، ويقول «إن المعرفة بالبلاغة وأنماطها وأساليبها لا تكشف فقط وجوه الإعجاز البلاغي في القرآن بل تكشف أيضاً عن خفايا معانيه وخبيئاتها وذخائرها المكنونة»⁽¹⁾، إن لفظة «أساليبها» عند الرازي جزء من المعرفة البلاغية وممارستها في الصورة البينية والبدوية بكل أشكالها في المنجز الأدبي.

وفي مفتاح العلوم للسكاكى (ت 1229هـ/1616م) وجدها دلالة الأسلوب، في قوله، «إن هذا الأسلوب الحكيم لربما صادف المقام فحرّك من نشاط السامع ما سلبه حكم الوقور، وأبرزه في معرض المسحور، وهل لأن شكيمة الحاج لذلك الخارجي، وسل سخيمته حتى آثر أن يحسن على أن يسيء غير أن بسحره بهذا الأسلوب، إذ توعده الحاج بالقيد في قوله: لأحملنك على الأدhem، فقال متغابياً: مثل الأمير يحمل على الأدhem والأشهب»⁽²⁾، ويقصد هنا علم المعاني، حيث تناول باب النداء، التمني، الاستفهام، الأمر، والنهي، وأضاف مما يحرّك نشاط السامع و يجعله ينتبه للمخاطب، وما يسلب له، حيث تقي لفظة الأسلوب هنا كيفية القول، لترتاح أنفس المتكلمين، وتتمتع أسماعهم، وتنشط أذهانهم، من خلال الصور البينية والبدوية، ولهذا يقول «لكل من تلك الأساليب عرق في البلاغة يتسرّب من أفانيين سحرها ولا كأسلوب الحكيم فيها، وهو تلقى المخاطب بغير ما يتربّق»⁽³⁾، والأساليب هنا هي فروع من البلاغة، متمثلة في البيان والبديع، والمفاجآت كما ذكرها السكاكى، تلك هي التي تتميز وتنافس بأسلوبها كلام العرب .

⁽¹⁾ - الرازي، نهاية الإعجاز في دراية الإعجاز، مرجع سابق، ص. نفسها.

⁽²⁾ - السكاكى، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تج: نيعم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1403هـ/1983م، ص 327/328.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 327.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

ويذكر ابن الأثير⁽¹⁾ (ت 637 هـ / 1236 م) لفظة الأسلوب في جمل هنا وهناك نستطردتها في قوله: «الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن إلا تطريدة لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء، فإن ذلك دليل على أن السامع يَمْلُأ من أسلوب واحد»⁽¹⁾، ومن مواصفات الأسلوب تطريدة لنشاط السامع وإيقاظ للإصغاء، وتتبّيه المخاطب وتحفيزه للاستماع، من خلال المنجز المتميّز.

كما اهتم حازم القرطاجي⁽²⁾ (ت 684 هـ / 1285 م) باستخدام لفظة الأسلوب، وعرفه إذ قال «إن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات»⁽²⁾، فهو استمرار في بنية النص من خلال الألفاظ، وتشكيله على نسق ما، وبكيفية تختلف عن النصوص السابقة من حيث اختيار الألفاظ وأصواتها، وتأليف الجمل المناسبة للموضوع، فالأسلوب من وجهة نظر حازم القرطاجي هو مما يختص بالألفاظ من جهة، والمعاني من جهة أخرى، ويعرفه بأنه: «هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية»⁽³⁾، يجمع بين التأليف الشكلي والدلالي، والرقة والسلامة، والغلظة في الكلام، ومن هنا يتفرد الأديب بأسلوب، ولأن كل موضوع له أسلوب فنجد «لطفة ورقته يخيّلان لك أن قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفاوته لا يخيّلان ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النسيب»⁽⁴⁾، ومن خلال الرقة التي تبدي الشاعر

⁽¹⁾ - ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 182.

⁽²⁾ - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1986 م، ص 363.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

عاشقًا مستهاماً ، أو الخشونة التي تبدي الشاعر عاشقًا لا يعبر عن حالته بلين ولطافة، تصنع أسلوبًا معروفاً، ولهذا حكموا على شعر الفرزدق بانعدام الرقة في الغزل، قال بعض النقاد « الفرزدق ينحت من صخر وجرير يعرف من بحر »¹.....، فقد غابت منه رقة الحب والهياق، ورهافة المعاني، والألفاظ المعتبرة عن لوعة عاشق مثل الشعراء العذريين، إن الأسلوب عنصر من عناصر تميز المبدع في الاختيار والتأليف لصناعة الملامنة، وعنصر تفاعل مع المتلقي لاكتشاف المنافرة، من خلال أنماط الأسلوب بما يصلح به من أنماط الألفاظ والمعاني والنظام والأوزان، هذه الأنماط هي التي تبرز ظاهرة، أو ظواهر في النص الأدبي، فتبدي ملامح الأسلوب بارزة، متميزة، وجديدة، ومن هنا ندرك أن القرطاجي قد أدرك قيمة الأسلوب التي تميز الأديب، وتجذب المتلقي بحلوتها.

أما يحيى بن حمزة العلوى(ت 749 هـ / 1348 م) فيعتبر أحد العلماء الذين استخدمو لفظة الأسلوب، وأساليب في مؤلفه "الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز" بصورة تثير التوقف والانتباه بين معاصريه، وهو كذلك ما جعلنا نتأمل مجموعة من نصوصه، حيث يقول: « يجب على الناظم والناثر فيما يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو أصوله وفروعه»⁽²⁾، فهناك أساليب الكلام، ولكل جنس أساليبه وفق ما يناسب الموضوع لتقريب المخاطب من كلام المخاطب، والتلطف به في مثل موضوع الغزل، مستخدما القول الرقيق، والعبارة الرشيقية، فاستدرج المتلقي بوساطة أساليب الكلام الكثيرة والمختلفة لمخاطبة الآخر بطرق متعددة لاستمالته، كما يقول يحيى بن حمزة العلوى في

(1) – ابن عبد ربہ، العقد الفريد تح: مفید محمد قمیحة، دار الكتب العلمیة، بیروت، لبنان، 1998ھ/1184م، ج 5، ص 327

(2) – يحيى بن حمزة العلوى، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ص 282.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

موضع آخر: « فَمَّا خَرَجَ مِنْ قَصَّةٍ إِلَى قَصَّةٍ وَأَسْلُوبٍ إِلَى أَسْلُوبٍ آخَرَ فَعَلَيْهِ أَكْثَرُ الْقُرْآنِ، وَمِنْ السَّتَّةِ النَّبِيَّةِ »⁽¹⁾، فَالْخَرْجُ مِنْ قَصَّةٍ إِلَى قَصَّةٍ مُعْنَاهَا مِنْ مَوْضِيَّةِ إِلَى مَوْضِيَّةٍ، أَمَّا دَلَالَةً "مِنْ أَسْلُوبٍ إِلَى أَسْلُوبٍ" دَلَالَتْهَا كَيْفِيَّاتِ تَقْدِيمِ الْمَنْجَزِ فِي صُورٍ مُخْتَلِفةٍ شَكْلًا وَمَضْمُونًا ، يَتَجَلَّ بِمَوَاضِعَ مُمْيَّزةٍ، وَبِعَلَامَاتِ التَّقْرُدِ، وَهُذِّهِ السَّمَاتُ مُوجَودَةٌ بِكَثْرَةٍ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ وَفِي الْأَحَادِيثِ النَّبِيَّةِ الشَّرِيفَةِ الَّتِي تَمْتَازُ بِتَقْرُدِهَا، فَلَفْظَةُ الْأَسْلُوبِ هُنَا تَدَلُّ عَلَى الْبَلَاغَةِ، وَآدَوَاتِهَا، وَإِذَا تَتَبَعَّنَا الْفَكْرَةُ فِي قَوْلِهِ مُسْتَقْسِرِينَ عَنْ مَصْطَلِحِ الْأَسْلُوبِ حَيْثُ يَقُولُ: « الْوِجْهُ فِي إِعْجَازِهِ [يَقْصُدُ الْقُرْآنَ الْكَرِيمَ] هُوَ اخْتِصَاصُهُ بِالْأَسْلُوبِ الْمُفَارِقِ لِسَائِرِ الْأَسَالِيبِ الشَّعْرِيَّةِ وَالْخَطَابِيَّةِ وَغَيْرِهَا، فَإِنَّهُ مُخْتَصٌ بِالْفَوَالِصِ وَالْأَسْجَاعِ »⁽²⁾، فَالسَّبْعُ هُنَا عَنْصُرٌ هَامٌ جَدًّا فِي الْأَسَالِيبِ الْبَلَاغِيَّةِ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، وَلَذَا كَثُرَتِ الْأَسْجَاعُ فِيهِ، فَلَفْظَةُ الْأَسْلُوبِ تَأْخُذُ مَكَانَةً مُهِمَّةً فِي حَدِيثِهِ عَنِ الشَّعْرِيَّةِ وَالْخَطَابِيَّةِ ، وَمَا يَقْبَلُهَا فِي الْفَصَاحَةِ وَالْبَلَاغَةِ، الْمُتَمَثَّلَةِ فِي الصُّورِ الْبَيَانِيَّةِ وَالْبَدِيعِيَّةِ؛ دَلَالَةُ الْمَعْانِي، سَلَاسَةُ الْأَلْفَاظِ، الْبَعْدُ عَنِ التَّعْقِيدِ « مَا يَرَوْنَ مِنَ الْكَلِمَاتِ الرَّشِيقَةِ، وَالْبَلَاغَاتِ الْحَسَنَةِ، وَالْفَصَاحَاتِ الْمُسْتَحْسَنَةِ الْجَامِعَةِ لِكُلِّ الْأَسَالِيبِ الْبَلَاغِيَّةِ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ الْمُوافِقَةِ لِمَا فِي الْقُرْآنِ »⁽³⁾، فَالْأَلْفَاظُ الْجَمِيلَةُ، وَالصُّورُ الْبَيَانِيَّةُ الْحَسَنَةُ، عَنَّاصِرُ الْأَسَالِيبِ الْبَلَاغِيَّةِ كَأُنُوَاعِ الْإِسْتِعَارَاتِ، وَأُنُوَاعِ التَّشْبِيهَاتِ، الْإِضْمَارُ، الْإِطْنَابُ، الْفَصْلُ، الْوَصْلُ، التَّقْدِيمُ وَالتَّأْخِيرُ، الْحَذْفُ، الْإِيْجَازُ.

فَلَفْظَةُ الْأَسْلُوبِ لَهَا الدَّلَالَةُ نَفْسُهَا عِنْدَ يَحِيَّ بْنَ حَمْزَةَ الْعَلَوِيِّ مُشَتَّمَةٌ عَلَى الْبَلَاغَةِ، وَالْعَلَاقَاتِ النَّحْوِيَّةِ وَالصَّرْفِيَّةِ، وَالْتَّقْدِيمِ وَالتَّأْخِيرِ، وَالْحَذْفِ، وَالْإِخْبَارِ.

⁽¹⁾ - يَحِيَّ بْنَ حَمْزَةَ الْعَلَوِيِّ، الطَّرَازُ الْمُتَضَمِّنُ لِأَسْرَارِ الْبَلَاغَةِ وَعِلْمِ حَقَائِقِ الْإِعْجَازِ، مَرْجُعٌ سَابِقٌ، ص 14.

⁽²⁾ - المَرْجُعُ نَفْسُهُ، ص 378.

⁽³⁾ - المَرْجُعُ نَفْسُهُ، ص نَفْسُهَا.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

وفي مقدمة ابن خلدون (ت 808هـ / 1406م) نجد قوله «الأسلوب الصنعة المؤدية إلى [.] الكلام والإقبال على تأدية معناه»⁽¹⁾، فالأسلوب يتمثل في كيفية تشكيل اللغة لأداء المعنى المقصود في صور تعبيرية مميزة تحمل دلالاتها ، ومع الصنعة، فالأسلوب «عبارة عنهم عن المنوال الذي تتسع فيه التراكيب أو القالب الذي ترصن فيه»⁽²⁾، فالتراكيب خاصّة لقواعد النحوية والصرفية، ثم التأليف والاختيار عبر الربط والسبك، وكل هذه العمليات هي عبارة عن أسلوب.

وعليه فالأسلوب طريقة تأليف لغة، ومنوال نسج معان، وتشكيله عند أهل الصناعة المبدعين، حيث يصبّ فيه الكلام بمواصفات تميزه شعراً أو نثراً، وبعيداً عن الحوشي، والمقرّر، والسوقى ، والمبتذل، والعجمة ، وتجنب المعقد، وهكذا يكرر المصطلح في نصوصه مثل قوله «وفي شعر العرب أساليب مخصوصة بالشعر لا توجد في فصيح الكلام مثل 'يا دار ميّة' و 'دعاك الهوى' و 'قفا نباك' و 'سل بالطلول»⁽³⁾، فأساليب الشعر غير متحكّم فيها، وكل شاعر يبدع في شعره، وعليه إنّ لفظة الأسلوب، وجمعها أساليب لها معنى ودلالة واحدة؛ عند ابن خلدون، وهي كيفية الكتابة وتعدد أشكالها، لكنه في سياق آخر تراه يحدّد مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي بمواصفات أخرى، يقول مفسّراً هذا المضمّار: «لكلّ مقام أسلوب يخصّه من إطناب، أو إيجاز، أو حذف، أو إثبات، أو تصريح، إشارة، أو كناية، أو استعارة، أو إجراء المخاطبات السلطانية على هذا النحو الذي هو على

⁽¹⁾ - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تج: عبد السلام الشذادي، بيت الفنون والعلوم والأداب، ط١، الدار البيضاء، 2005، ج 5، ص 327.

⁽²⁾ - يحيى بن حمزة العلوى، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ص 378.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 328.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

أساليب الشعر فمذموم »⁽¹⁾، وكل هذه العناصر المذكورة تشکل أسلوباً، فستنتج من هذا توسيعاً في تعريف الأسلوب، إذ نلحظ أن لكل فن من الكلام أساليب تختص به إلى حدود اللزوم، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فنجد أسلوب الشعر يختلف عن أسلوب النثر، وفي الشعر أسلوب الفخر يختلف عن أسلوب الغزل، وهذا، فيتضح لنا اختلاف من حيث الجنس النثري أو الشعري، ومن حيث المواضيع الفخر أو الغزل، وفي هذا الصدد يؤكّد ابن خلدون «أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ولا تصلح لفن آخر ولا تستعمل فيه، مثل النسيب مختص بالشعر، والحمد والدعاء مختص بالخطب»⁽²⁾ بمعنى هناك أسلوب خاص بالأغراض التي يتتناولها الأدباء والخطباء، فكل غرض أسلوبه .

أما السجلماسي (ت 704 هـ/1305 م) في مؤلفه "المنزع في تجنیس أساليب البديع"، فنجد أنه يقول: «الاسلوب عند الفلاسفة هو الكيفية التي يتم بها التعبير على الأفكار وعلى نوع الحركة التي يحملها فيها»⁽³⁾، وقد اعتمد على دلالة بمعنى الكيفية التي يتم التعبير بها عمّا يُراد تقديمها، وقد وضح ما كان ينوي دراسته من المواضيع يقول «وقد صدرنا في هذا الكتاب الملقب بكتاب "المنزع البديع في تجنیس أساليب البديع" إحصاء أساليب النظوم التي تشمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع وتجنيسها في التصنيف وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف على جهة الجنس والنوع، وتمهيد الأصل من ذلك الفرع وتحرير تلك القوانين الكلية وتجريدها من المواد الجزئية بقدر الطاقة وجهد

⁽¹⁾ عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص نفسها.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 323.

⁽³⁾ أبو محمد السجلماسي، المنزع البديع في تجنیس أساليب البديع، ترجمة علال الغازى، مكتبة المعارف الرباط، ط 1401هـ/1980م، ص 157.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

الاستطاعة »⁽¹⁾، وهنا يخصص السجلماسي لفظة أسلالب في سياق محدّد، ثم يضيف إليها لفظة البديع، ليعطيها ما يحقق بها عنوان مؤلفه، فأساليب العبارة هنا هي الصور البينية والبديعية، والأساليب الخبرية والإنسانية، إن دلالة لفظة أسلوب بمعناها الأول كيفية القول ولم تتغير، ويعطي السجلماسي اهتماماً كبيراً لمصطلح أسلوب في مؤلفه المعنون البديع، ويدركه في عبارات متعددة « وإنما عرض أن تركب هنا أسلوب الاكتفاء بأسلوب التفسير فهو من باب تركيب الأسلالب»⁽²⁾، يدلّ على طريقة الدراسة ومناهجها، وقد اعتمد لفظة أسلوب، واستخدمه مصطلحاً، للتعبير عن منهج الأداء .

وفي خلاصة القول نستنتج أن للأسلوب دلالات لغوية متمثلة في الطريق، وسطر النخيل، ودلالة ثالثة تعني التكبير والشموخ، وله دلالة فنية ممثلة في كيفية ممارسة كل الفنون، ومنها الكتابة الأدبية وتقديمها في حالة مميزة بسمات التفرد تخص كل المؤلف.

2- مفهوم الأسلوب عند العرب المحدثين:

لكل منشئ كلام طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، واستعمال الصيغ، أو استعمال أدوات معينة من دون أخرى « فهي تعنى بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تكون ما سمّاه أهل الأدب بالأسلوب »⁽³⁾، وعليه نقول إن السمات اللغوية المنتجة من لدن المبدع هي التي تميز النص الأدبي، ولهذا « الأسلوب ظاهرة ذات أصل فردي وطبعية نفسية »⁽⁴⁾، ما يجعل النص ذا أسلوب هو سمة التفرد والتميز، وبمزاج نفسي خاص للأديب، يقول في ذلك أحمد الزيات : « إن الأسلوب هو

⁽¹⁾- السجلماسي، أبو محمد السجلماسي، المعنون البديع في تجنیس أسالیب البدیع، مرجع سابق، ص 180.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 424.

⁽³⁾ - شكري محمد عياد، مدخل إلى الأسلوبية، مكتبة لسان العرب، ط 1، 1402 هـ / 1982 م، ص 13.

⁽⁴⁾ - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 12.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام»⁽¹⁾، حيث خصص دلالة لفظة الأسلوب في الأدب وللأدباء، وانتهى بتعريفه إلى كيفية الكتابة والإبداع الأدبي في النثر والشعر، إذ يتم اختيار الألفاظ من المعجم والتأليف ما بينها محاولا التوفيق للتعبير عن غاية يريد إيصالها للمتلقى مع إثارته، وبعث الدهشة فيه «إن الأسلوب هو طريقة التفكير، والتصوير، والتعبير»⁽²⁾، هذا ما يجعلنا نمعن النظر، ونتأمل بعمق في ثلاثة عناصر؛ هي إنشاء الفكرة، وكيف نصوّرها، وكيف نعبر، هذه الكيفيات الثلاثة معا تعطينا أسلوبًا متميّزاً، من خلال «القدرة على ممارسة الإيقاع، والقدرة على استغلال أصوات الكلام»⁽³⁾، هذا ما لا يدع شكًا، أن «الاسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة في طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية»⁽⁴⁾، هو طريقة التفكير، والتصوير، والتعبير، والناحية الشكلية، والأداء، جميعها تبرز في شكل لغوي بمقوماته، بقوانينه، وبمعاييره، من خلال البنيات лингвistic المشتقة لأداء المعاني بطلاوة وحلابة في دلالتها، حيث يبرز الأسلوب في التميقات الجمالية في العبارات اللفظية المحمّلة بالمعاني، والدلالات التي يريد المبدع إنشاءها وإيصالها، ولكن لا يحق للمنشئ الخروج على صعيد المعاني، على أصول التعبير، ويعاب عليه تجاوز تلك الأصول والتمرد على القواعد، ولهذا يذهب عبد السلام المسدي من جهة أخرى بقوله «لا أسلوب بدون نحو، ولا يجوز العكس»⁽⁵⁾؛ لأن النحو هو العمود الفقري لأي تركيب لغوي،

⁽¹⁾ - أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1967، ص 86.

⁽²⁾ - أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1966، ص 45 .

⁽³⁾ - مصطفى سويف، "الأسس النفسية للتدفق الفني"، مجلة آداب بيروتية، ع1، كانون الثاني 'يناير' 1961، ص 23 .

⁽⁴⁾ - أحمد الشايب، الأسلوب، ص 44.

⁽⁵⁾ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993 ص 48.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

بل من خلال الحركات نصل إلى معاني الجملة ودلالاتها، فالنحو وساطة لازمة في كل القراءات وبخاصة في الشعر الذي يكثر فيه التقديم والتأخير، ومن زاوية واسعة نرى أن الأسلوب سمة عامة لكل شيء، موجود في هذه الحياة فلكل جماعة أسلوبها الخاص في ممارسة حياتها، وهذا ما جعل الكثير منهم يفسّر أن «الأسلوب في الأصل صورة ذهنية تمتلأ بها النفس، وتطبع الذوق من الدراسة والرزانة، وقراءة الأدب الجميل»⁽¹⁾، وهذا يعني أن الأسلوب منبعه الفكر، حيث تتم عملية التفكير، نتاجاً للقراءات المسبقة من الأدب الجميل، الرّاقِي المُنْمَق بالجمالية، من دون أن ننسى الموهبة، وتلقي الفكرة مع النفس حيث تستيميها، فتخرج في لغة متفردة تحمل بصمة المؤلف، وفي حقيقة الأمر أن «اللغة هي الأنما الجمعي، والأسلوب الشّعري هو الأنما الفردي، والقصيدة هي العملية الإبداعية التي توضع الذات وتقدم الموضوع مذوّناً»⁽²⁾، فالأنما الفردي هو المنجز الذي يشكل خصيصة بصفته المتفردة التي تميّز فردانيتها، ويجيئ النص الشعري من إبداع ذاتيٍ له سماته الخاصة.

ولا يذهب بعيداً أحمد الشايب ليقرّ أن الأسلوب «هو فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً تشبيهاً أو مجازاً أو كنايةً، تقريراً أو حكماً وأمثالاً»⁽³⁾، فالأسلوب فن لأجناس أدبية بعينها من الكلام كالشعر والقصة والحوارات، وقد تكون حكماً وأمثالاً، وهو «طريقة الكتابة والإنشاء وطريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد والتأثير من خلال الحكم ، والإيضاح من خلال الأمثال، بمعنى هو الطريقة الفنية لكيفية الكتابة في جنس أدبي معين ، وكيفية التأليف في الفنون الأخرى، لكنه أضاف أن الإيضاح ممكن في

⁽¹⁾ - أحمد الشايب، الأسلوب، مرجع سابق، ص 43.

⁽²⁾ - إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، ط 1، 1405 هـ / 1985 م، ص 165.

⁽³⁾ - أحمد الشايب، الأسلوب، ص 41.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

الكتابات النثرية كالقصة والرواية، والنقد، لكن في الإبداعات الشعرية يكون الإيماء أجود، ويكون الإيحاء أمتع، ولا يحتاج المتلقي إلى إيضاح، بقدر ما يحتاج إلى التأثير للتعبير بها عن خواطر، ومشاعر دفينة في الذات، وتخالج النفس.

وخلاصة القول إن الأسلوب يبرز انطلاقاً من عوالم اللغة الأدبية من خلال النص المتميز، وهو يمثل التنوع الفردي في الكلام المتميز في الأداء، ومحكم بوعي تام، وباختيار مقصود، وبما فيه من انتزاعات مفارق وجماليات أخرى .

3 – مفهوم الأسلوب عند الغربيين القدامى :

يعود الأصل اللغوي لكلمة "style" «إلى اللغة اللاتينية حيث كان يعني عصا مدببة، تستعمل في الكتابة على الشمع»⁽¹⁾، لكن لم تثبت عند هذه الدلالة مع مرور الزمن حيث «انقل الأصل بطريقة المجاز إلى مفاهيم تتعلق بطريقة الكتابة... الكتابة اليدوية، التعبير الأدبي... خصائص تعبير الخطباء»⁽²⁾، وهكذا تعدد المعنى إلى دلالات أخرى من أصل الكلمة "style" التي يستعملونها اليوم بمعنى الأسلوب من الكلمة اللاتينية "stylus" التي تعني إزميلًا معدنيًا كان القدامى يستخدمونه في الرسم على ألواح مشمّعة .

وإذا بحثنا في دفاتر اليونان الأدبية القديمة نجد أن «أفلاطون ومن تبعه يعتبرون الأسلوب صفة تتوفّر في بعض الكتابات ويفتقدها بعضاً آخر، في حين اختلفت نظرية أرسطو ومن تبعه فكانوا يعتبرونه صفة لا بدّ من توافرها في كلّ أنواع التعبير الأدبي»، وإن اختلفت الجودة من عمل لآخر»⁽³⁾، فالاختلاف بين بين أفلاطون وأرسطو، حيث يرى الأول

⁽¹⁾ - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات مرجع سابق، ص 53.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها .

⁽³⁾ - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، ص 222.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

أن الأسلوب لا يتوفّر إلا في بعض النصوص التي تتمتّع بجمالية فائقة، وبروعة متميزة، بينما يرى الثاني أنّ الأسلوب موجود بالقوة في كل كتابة، حيث تظهر بصمة الكاتب ولمسته في النص مهما كانت جودته أو رداءته، وكما جاء كذلك مصطلح «الأسلوب في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى التعبير ووسائل الصياغة»⁽¹⁾، والتعبير هو كيفية القول، ووسائل الصياغة هي اللغة وقوانينها النحوية، الصرفية، التقديم والتأخير، فالأسلوب هو الطريقة التي يتمّ بها التعبير؛ أي كيفية القول وكتابته بطريقة مميزة بإبداعها، فيها بصمات الكاتب التي تختلف عن بصمات سابقيه وهذا على رأي أفلاطون، فقد تكون جيدة أو مستهجنّة، ومهما كان مستواها الفنّي بين الجودة والرداءة، وهذا على رأي أرسطو وتابعيه، فقد أجبر أفلاطون الأدباء على تحسين الكتابة وإخراجها في أحسن صورة، فالأسلوب غايتها التأثير في المتلقى، وهكذا يرى أرسطو الأسلوب عبارة عن وظيفة غايتها الإقناع، لأن المتكلمين «هم في حاجة إلى وسائل الإقناع بوساطة الأسلوب ولا حاجة لهم بالحجّة والبراهين، بمعنى ليؤثر المنشئ في المتلقى لا بدّ من الاتكال على وسائل الأسلوب ، وعليه «إنّ الأسلوب عند أرسطو شيء أجنبٍ مضافٍ إلى التعبير ، وبناء على تصوّره يمكن أن نفصل الأسلوب عن التعبير ، فيكون التعبير غير الأسلوبي»⁽²⁾، وبهذا يتضح أنّ أرسطو يميّز بين التعبير والأسلوب، ولم يقف عند اختلافه مع أفلاطون بين الجودة والاستهجان، ولكن ذهب بعيداً لأن يميّز بين التعبير القول والكتابة وبين كيفية القول والكتابة، وهذه فكرة أخرى لأرسطو.

⁽¹⁾ - محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، مرجع سابق، ص 53 .

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها .

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

ولكن « يُطلق الأسلوب من منظور أنثروبولوجي، على كيفية الألعاب الرياضية، والطبخ، والاستراتيجيات العسكرية »¹، لقد كانت وجهات النظر للأسلوب غير محدودة، إذ « كان ينظر إلى الأسلوب في بعض الأحيان كوجه لجماليات التعبير الأدبي، أي بمعزل عن اللغة العامية... ويرى بعضهم أن الأسلوب يكمن في الاختيار الوعي لأدوات التعبير، ويبحث آخرون لتجديد القوى الغامضة التي تكون اللغة في اللاشعور»⁽²⁾ من مخزون الذاكرة، فالأسلوب له دلالة على الجمالية التي ينفرد بها النص عن النصوص الأخرى، وهذه الجمالية لا توجد في الكلام العادي، بل في النص الأدبي، وفيهم من يرى أن الأسلوب هو ذلك الاختيار المتحصل بفعل واعٍ لمجموعة من العناصر التي كونت النص، وأخرجته في شكل لغوي.

4- مفهوم الأسلوب عند الغربيين المحدثين:

لقد « جمع الباحث ويلي ساندرز WILLY SANDRERS في كتابه الموسوم بـ 'نظريّة الأسلوب اللسانية' LINGUISTISCHE STILTHEORIE، ثمانية وعشرين تعريفاً للأسلوب برغم ذلك كل هذه التعريفات إلا أنها لم تكن شاملة كافية وافية، ولم تستطع الوصول إلى تعريف يجنبها البحث عن تعريف آخر، بحيث لن يكون أي اختلاف في مفهوم الأسلوب، ولكن هناك تفاوت في الوصف والتعریف به من دارس إلى آخر، لأنها نتیجة عملية كيمياوية ما بين ما تحمله المفردات في الجملة، وما بين ما ينوي الأديب قوله، لأن « اللغة نظام من العلامات التي تعبّر عن الأفكار»³، ويتم هذا الاختلاف من أديب إلى آخر، وهذا مما

(1) - LAURENT JENNY, LE STYLE, 2011,P 110.

(2) - بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 2، 1972، ص 11.

(3) - FERDINAND DE SAUSSURE,COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE , EDITION TALANKIKIT.BEJAIA.2002.P 22.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

يجعلنا نقول إن الأسلوب عبارة عن خفايا وأسرار منسوبة في المنجز الإبداعي، تؤمن ديمومه وجوده، وسرّيته، ربما لا يدركها المنشئ نفسه، تتمثل في أن «الاسلوب ذكرى سجينه في جسم الكاتب»⁽¹⁾، هذه الذكرى مخزونة في الذاكرة، معاشرة له، وسجينه لا تُخرج ملامحها إلا في ثياب النص لحظة التعبير.

أما مارسيل كرسو (MARCEL CROSOT) فقد اختلف مع أستاذه [بالي] في التفرقة الخامسة التي أقامها الأستاذ بين التوصيل والعفوية في الكلام العادي، والجمالية والقصد في التعبير الأدبي، وأشار إلى أن 'التعبير الجمالي كثيراً ما يراعي في الاستعمالات استعماله السامع إلى ما يقوله المتكلّم، وأنّ القصد ينبغي أن يكون سبباً لتفضيل النص الأدبي في الدراسة الأسلوبية»⁽²⁾، وتبدو حقيقة الأسلوب في ضمان اهتمام المتلقي بالكلام، واستعماله نفسياً، أما بارت من جهته يقول «إن التاريخ يضع بين أصابع الكاتب أدلة زخرف وسلوك كتابة ورثها من تاريخ سابق عليه ومختلف عنه، وهو غير مسؤول عنها، ولكنها الكتابة الوحيدة التي يستطيع استخدامها»⁽³⁾، هناك رخص تاريخي كبير، وموروث لا مفرّ منه يفرض نفسه على المؤلّف، وتحت ضغوطاته يكتب المؤلّف وهو ملزم بتحمّل مسؤولية كتاباته، ولا يستطيع كتابة نص آخر، بكيفية أخرى كأنّه مجبر على الكتابة بهذه المقاييس التي فرضت نفسها عليه عنوة، لكنه لا ينحني لكل ضغوطاتها بكل يسر «فالاسلوب - على التحديد -

⁽¹⁾- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص نفسها.

⁽²⁾- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص 67.

⁽³⁾- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشبة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2002، ص 114.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

هو ظاهرة نظام توريثي، وتحوّل مزاج «⁽¹⁾»، إن كان قد ورث الأسلوب مواده الأولى من اللغة، وورث من البلاغة، ولكن يوجد عنصر آخر وهو مزاج المؤلّف في انفعالاته وتفاعلاته، وحساسيته، وتصرفاته التي تغيّر لمساته مع النص الأدبي .

في خضم هذه التعريفات السابقة، نجد النقاد لم يتقدّموا على مفهوم واحد للأسلوب، حيث « ظهرت هناك تساؤلات متعددة تقوم في كون الأسلوب لا يتضمن تعريفاً محدداً جامعاً شاملًا »⁽²⁾، فهذا ريفاتير RIFFATERRE يرى أن الأسلوب « كل شكل مكتوب وفردي قُصد به أن يكون أدبًا »⁽³⁾، فهذا الأخير يبدو أنه تجاوز كل من أسلوبية شارل بالي CHARLE BALLY، كما تجاوز أيضاً أسلوبية ليو شبىتزر LEO SPITZER، الذي مارس عمليته على النصوص الأدبية، بدراسة الأسلوب وفردياته، وكشفه بؤر لغوية في شكل ظاهرة أسلوبية، وإذا كان المنجز شكلاً مكتوباً وفردياً وفنياً، كما يرى ريفاتير الذي يقول: « إن الكلام يعبر والأسلوب يبرز »⁽⁴⁾، فريفاتير يعتقد أنّ الأسلوب إبداع من المؤلّف، ولا يظهر هذا الإبداع إلا بعد أن يكتشفه المتلقّي، فالمؤلف يسعى إلى لفت الانتباه بأدوات متنوعة مثيرة، وعلى المتلقّي محاولة قراءة الشفرات، وكشفها في النص وتحليلها، بمعنى أن النص محمّل بشفراته الأسلوبية مخفية وبازرة، وبحاجة إلى أسلوب نابه يعزّيها، ويحاول تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، أي نص غير مجرّ، وفيه إبداع فني تبدو فيه ظواهر جديدة، أو ظاهرة واحدة على الأقلّ، ومؤلفه أديب واحد لا كتابة جماعية.

⁽¹⁾ - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشبة، مرجع سابق، ص 18.

⁽²⁾ - موسى رباعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 29.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 29.

⁽⁴⁾ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الصفا الكويت، ط 4، 1993، ص 83.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

أما ستاندال⁽¹⁾ " STENDEL " يرى « أن جوهر الأسلوب كامن في ما تُضفيه على الفِكَر بما يحقق كل التأثير الذي صيغت من أجله »⁽²⁾، فهذه الإضافة التي بإمكانها فقط أن تتحقق تأثيراً في المتلقى، ويغير مزاجه من حالة إلى حالة أخرى، هنا نستطيع أن نميز أسلوب هذا الأديب عن أسلوب أديب آخر.

أما تيومان " TEOMEN " يرى أنّ الأسلوب هو : برؤية فلسفية يحاول انطلاقاً من المنطق إيجاد مفهوم آخر، يرى من وجهة نظره أن « الأسلوب هو التفكير بواسطة اللغة »⁽³⁾، فولاً اللغة ما كانت كينونة التفكير، وكلما تعدد التفكير تعددت الأساليب، وعليه فالأسلوب هو الإبداع الفكري لكن باستعمال اللغة، واللغة هي الوسيلة التي تستطع الأسلوب الكامن في تفكير المؤلف، لأنّه في غياب اللغة لا نستطيع القبض على الأسلوب، لأنّها الوساطة، وهذا بتمازج الفكر واللغة معاً كي يولد الأسلوب.

ويذهب بوفون " Buffon " أن « الأسلوب هو الإنسان نفسه »⁽⁴⁾ مترجمة من قوله: le style est l'homme meme⁽⁵⁾ ، بمعنى هو الفرد نفسه وما يحمل في ذاتيته، من تفكير، وعواطف، ورؤيا، ورؤية .

بينما يرى بارت " RELAND PARTHES " « أنّ اللغة موضوع اجتماعي، فمن البديهي أن تتعتّ بـ خارج الطقس الأدبي أو ما قبل الأدب، أما الأسلوب فيكاد يكون ' ما بعد الأدب'،

⁽¹⁾ - ستاندال:الاسم الأدبي لـ 'هنري بيل (1783م/1842م)، روائي، من روایاته: رواية الأحمر والأسود، راهبة بارم.

⁽²⁾ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 82.

⁽³⁾ - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 223 .

⁽⁴⁾ - بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، ص 88 .

⁽⁵⁾ - De Buffon à Danton : "L'HOMME MEME" ET LES CAS D'ESPECE », LITTERATURE , PARIS, 2005, n° 137,P: 87.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

وهو ظاهرة من نوع توالدي، وأصل بيولوجي، وهو وجوب يربط مزاج الكاتب بـ«لغته»⁽¹⁾، إذا فاللغة موضوع اجتماعي لا شك فيه، وبينها وبين الأدب عقد الاستعمال تحت قوانين، وظروف مزاجية الكاتب، وأخرى سياقية كالذكريات وما اكتسبه المؤلف، وهو ما يتطرق في قوله «اللسان إذن ما قبل الأدب، والأسلوب هو ما بعده تقريباً، فالصورة والإلقاء والمعجم تولد من جسم الكاتب، وماضيه لتجدو شيئاً فشيئاً آليات فنه ذاتها»⁽²⁾، فاللغة موجودة قبل الأدب، واستعمالها العادي قبل استعمالها الفني، وهذا التحول من اللغة إلى الأدب هو سر خفي «ومعجزة هذا التحول تصنع الأسلوب عملياً، وتبرز قدرة الإنسان وطاقته الفنية، ومعجزة هذا التحول يكاد يكون مغامرة يصنعها الأديب، وهذه المغامرة هي التي تشكل الأسلوب، الذي يميز ما بين كتابة الأدباء»، «فقد كتب 'فولسلي' لصديقه كروتشيه يعدد بتقديره تحليل جمالي خالص، يبحث عن العلاقة بين الإيقاع والقافية والأسلوب، فأجابه بأن «الإيقاع والقافية هما أيضاً من الأسلوب»⁽³⁾، إذ يرى لكل شاعر أسلوبه في اختيار القافية، والبحر، واختيار الزحاف والعلل، واختيار البحور الصافية، واختيار الروي .

ويرى شوبنهاور ARTHUR SHOPENHAUER «أن الأسلوب هو فراسة العقل»⁽⁴⁾، فالعقل هو الذي يفكّر ويبتكر، وهنا تبرز سمات التفكير والابتكار، إنها البصمات التي تجعل المبدع متفرداً في كل أعماله، تكمن فيه سرية لا نكتشفها إلا بعد أن تصبح ظاهرة في نصوصه، في حين يرى لا رامي «أن الأسلوب شخصيٌّ كلون الأعين ونبرة الصوت،

⁽¹⁾- بول فاير وكريستيان بابليون، مدخل إلى الألسنية، ترجمة طلال وهبة، المركز الثقافي العربي، 1992، ص 35.

⁽²⁾- رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشبة، ص 17.

⁽³⁾- صلاح فضل، علم الأسلوب، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 47.

⁽⁴⁾- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 223 .

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

ويمكن أن يتعلم المرء مهنة الكتابة، ولكنه لن يتعلم أن يكون له أسلوب «⁽¹⁾»، يراه في سرّ الكينونة الفيزيولوجية والفيزيائية للإنسان.

حاولنا في خضم التعريفات أن نحدّد مفهوم الأسلوب بصورة مقنعة، إلا أننا نصطدم بقول من يرى «أن الأسلوب مفهوم عائم، فهو وجه بسيط للملفظ تارة، وهو فنّ واع من فنون الكتابة تارة، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة أخرى، ولذا فهو يتعدّى دائماً الحدود التي يدعى بأنه انغلق عليها»⁽²⁾، بتعدد دلالاته ومفاهيمه، فهذا التعريف 'مفهوم عائم' ينشر الضبابية أمامنا، يحفرنا على المواصلة من جهة أخرى كي نتحقق من صحة التعريف، ومن إدراك صاحب المقوله الذي يضعه في زئبقيه وتداعيات القصد، بين بساطة الملفوظ، وعمق الرؤيا لدى المبدع، بين الشكل والمضمون، وقد كثرت المحاولات منذ زمن وتعدّت لكن «اختفت تعريفات النقاد والدارسين العرب للأسلوب، ويعود هذا الاختلاف إلى مصادر ثقافة هؤلاء الدارسين فمنهم المتشبع بالثقافة العربية المحافظ الناقل دون تمحیص أو إضافة، فهو يعيّد ما جاء في دراسات القدماء، ومنهم مخطوط بالدراسات الغربية في هذا المجال، ومنهم وفي ونائل مصيّب أحياناً ومخفّق أحياناً، ومنهم من يحاول أن يضيف للقديم في الدراسات العربية شيئاً يسيراً، يحاول التوفيق بين الموروث البلاغي والنفدي واللغوي العربي والدراسات الغربية الحديثة»⁽³⁾، وهذا التعريف يطمئنا لأنّه يرى أن كل باحث يعرف الأسلوب حسب ما تحصل عليه، وما صادفه، وما أقنعه، وهذه التعريفات نابعة من المشارب العلمية، والمعرفية، والثقافية؛ فمنهم من اتكأ على الزاد المعرفي العربي، ومنهم من اتكأ على

⁽¹⁾ - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 223.

⁽²⁾ - بيير جIRO، تر: منذر العياشي، ص 47.

⁽³⁾ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج 1، 2010، ص 162.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

الزاد الغربي، ومنهم من حاول التوفيق من بين الدراسات القديمة والحديثة مزاوجًا بين الثقافتين العربية والغربية، وكل فريق أدلّ بدلوه.

ثانياً – الأسلوبية

الأسلوبية لغة واصطلاحاً :

عرفت المعاجم العربية المعاصرة هذا المصطلح، ووقفت عند مفهومه في اللغة والاصطلاح، ففي معجم اللغة العربية المعاصرة ««أسلوبية» مفرد مصدر صناعي من أسلوب، علم دراسة الأساليب الكتابية»⁽¹⁾ فهذا المصطلح جديد حديث النشأة لم يظهر بصورة واضحة إلا في مطلع القرن العشرين ««موضوع دراسة الأساليب ومميزات التعبير اللغوية»⁽²⁾، قد واجه بعض التذبذبات في البدايات الأولى، لكن مع ميشال ريفاتير بدأت الأسلوبية البنوية ترسم مساراً مهماً في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وبذلت ملامح الدراسات الأسلوبية جلية للباحثين مع التصورات النظرية والتطبيقية، وانفصلها عن البلاغة، وتميزها عن النقد، وبهذا الظهور حققت الأسلوبية مكانها بينهما بامتياز، وانتصرت لنفسها بمحاولات الباحثين التي جعلتها في مقام جديد في البحث الأدبي.

وعند محاولة اطلاعنا على هذا العلم يتadar إلى أذهاننا السؤال الآتي :

هل للأسلوبية ضوابط علمية؟ هنا يجيبنا عبد السلام المسدي على النحو الآتي ««علم الأسلوب يقتفي في ذلك ضوابط العلوم شأنه شأن علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال»⁽³⁾، ولا يتطاول علم الأسلوب على النص بالأحكام الذاتية الذوقية، ولا يعائق إلا ما

⁽¹⁾ - أحمد مختار عمر، وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، 1429هـ/2008م، ص 1098.

⁽²⁾ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 113.

⁽³⁾ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 6.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

فيه من جماليات، ويتسامى مع جمالياته، ويبرز المتميز المبهر، والمدهش، والصادم، واللامنظر، ولا يبخسه ولا يخطئه، فكلّ هذه الضوابط احترمتها الأسلوبية ، وأكّدت عليها.

فالأسلوبية «علم وصفي يعني ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي، الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية »⁽¹⁾، فهي دراسة تهتم بوصف السمات التي تبرز بشكل ظاهرة بقوة في النصّ، بشرط أن تصنع تلك الظاهرة أثراًها الأدبي في الأسلوبي وفي المتلقى، بما تحمله من علامات تميز النصّ من جهةٍ، وتميّز صاحب النصّ باختلافه عن الآخرين أيضاً ، ولأنها لا تقف عند سمةٍ واحدةٍ «فالأسلوبية علم متشعب يلقط من كل زاوية ما يفيده ويفيد النص»⁽²⁾، تحاول أن تتناول كلّ الظواهر الفنية المختلفة إن وجدت لغوية أو تعبيرية، تبيّن جمالية النصّ وسحره .

فالأسلوبية هي « علم الانزيادات اللغوية»⁽³⁾، وتشكيل الانزياح عملية إبداعية، تدل على بصمات التميّز، لأن الكتابة الإبداعية أصلاً هي انزيادات لغوية لتشكيل المحتوى .

فالأسلوبية « باعتبارها أحد فروع علم اللسانيات، فإنها قد اتصلت بعلوم أخرى كالرياضيات والإحصاء، والأصوات والфонولوجيا، والصرف والنحو، والعرض، والاجتماع، والجمال والانتروبولوجيا، وفقه اللغة »⁽⁴⁾، وهذا الاتصال هو ما يجعلها غنية، جامعة، شاملة، آخذة من بعض قوانينها بكيفية تساعدها في البحث أكثر، وبشكل أعمق، ولأنّها لا تستند على طريقة واحدة، أو منهجية مقيّدة، ولا تعتمد على قواعد جاهزة معروفة، وآليات معدّة مسبقاً في أشكال مضبوطة على هيئة قوانين ومنهجية لتحاور النصّ، بل هي عبارة

⁽¹⁾ - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص35.

⁽²⁾ - ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، ص 27.

⁽³⁾ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص 16.

⁽⁴⁾ - عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 132.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

عن رؤية الأسلوبي واكتشاف ما في النص من مواطن الجمال، والابعاد الفنية، فلا يعتمد على قواعد بعينها موضوعة مسبقاً، ولا يلتزم بخطّة ما، بحيث في كل نص يحاول إيجاد خطة أخرى « هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب سواء في صلب المدارس اللسانية منها والنقدية، أو بمعزل عن هذه أو تلك هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر»⁽¹⁾، وجعلها تبحث عن التميّز من بين العلوم الأخرى من خلال المسالك التي تدعها كل يوم مع النص، فهي « منهج يهدف إلى الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية»⁽²⁾ ، تقف أمامه حيث وجدت الظواهر الجمالية، وما دامت هناك مجموعة من العلوم تشابهها، تجاورها، تلامسها، تتقاطع معها من خلال الآليات، والإجراءات « لعل الأسلوبية ستغنم كل الغنم إن هي اتجهت من وجهة إلى وجهة، فتتجدد بكونها علمًا إنسانياً، يُعنى بدراسة تعامل تلك الظواهر الثلاث في صلب بوتقة الحدث الأدبي، وتكون عندئذ علمًا يجسم أولى تجسيم مبدأ امتزاج الاختصاصات»⁽³⁾، فالظواهر الثلاث تتكون من الإنسان المنشي الأول، ثم اللغة الوسيلة الوحيدة في الكون التي بوساطتها يمكن تحويل الصورة إلى حدث، ثم الجانب الفني لإخراج الكلام من العادي 'الإبلاغ' إلى الفني الذي يميّز 'التجاوز / الإثارة / التأثير'.

منذ ظهور الأسلوبية « والأسئلة تحتشد تحوم حولها، أسئلة تناقض شرعيتها وجودها، ومدى جدواها، وما يمكن أن تقدمه للنص الشعري من كشوفات»⁽⁴⁾، ومكاشفة الأسلوبية في وجود النص الأدبي ودراسته ، ومنذ القدم والبلاغة العربية عبارة عن جملة من القضايا

⁽¹⁾ - عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، مرجع سابق، ص 25.

⁽²⁾ - موسى ربابة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 13.

⁽³⁾ - عبد السلام المسمدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 125.

⁽⁴⁾ - حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر لـ شاكر السياب، ص 9.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

عرضت بمصطلحات مختلفة عن قواعد الأسلوبية الحديثة سواء بين العرب أنفسهم، أو بين العرب والغربيين في المجال اللغوي « فالأسلوبية اليوم هي دراسة للغة، وهي أيضًا دراسة للكائن المتحول باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي... فإننا نفهم أن تكون مستعصية على التقنين والتقييد»⁽¹⁾، لذا تبدو الأسلوبية متفردة ومتميزة عن العلوم الأخرى، وهي تأخذ قوتها من الأسلوب الذي يبرز في النص الأدبي بشكل ما، وتميّزه من بين الأساليب الأخرى .

فالأسلوبية لا تحاور الدال اللغوي ومكونات البنية اللغوية، ولا القوانين والقواعد الأصلية في التراكيب لتجدول الخطأ والصواب في الجملة، بل تحاور النص من خلال القيمة الشمولية التي تميّزه عن غيره، ومن خلال الطاقة المؤثرة في المتلقي، ومن خلال النتوءات البارزة التي تبرز للمحلل الأسلوبي، ولا يستطيع السكوت عنها، لأن « الإبداع مركز توجيه الأسلوبية مسار لا متناهي، فهذا ريفاي»⁽²⁾ يعتبر الأسلوبية وصفاً للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»⁽³⁾، وهي عملية وصفية تعالج قضايا لسانية، ولهذا قيل « إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني»⁽³⁾، ولكن من جهة أخرى « النقد استطاع أن يتعامل مع النص بكل مظاهره، بينما البلاغة كانت تعاني من قصور أدى إلى الحد من حركة التعامل مع النص»⁽⁴⁾، وعليه فإن « الأسلوبية ترتكز على الدلالة وتأثيرها في النص أكثر ما ترتكز

⁽¹⁾- ببير جIRO، الأسلوبية، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ص 6.

⁽²⁾- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 11 .

⁽³⁾- إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلد الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، 2009، ص 11.

⁽⁴⁾- ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص 30.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

على بساطة المفردة»⁽¹⁾، فالمحل الأسلوبي لا ينظر إلى الكلمة المفردة، حاملة المعنى المعجمي فقط، بل ينظر إليها بين الكلمات بعد اختيارها، وبعد تركيبها في أسمى دلالتها التي يراها محملة بالدلالة المقصودة مترجمة ما يريد قوله، لذلك فإن «الأسلوبية تهدف إلى دراسة النص من أجل فنّية النّص»⁽²⁾، والفنية لا تحملها الكلمة المفردة، بل تحملها الجملة والعبرة وانص أجمع.

وتواصلت الدراسات الجديدة باحثة حيث «تأتي الممارسات الأسلوبية لتركز نشاطها على لغة بعينها لاستخلاص ملامحها الأسلوبية، أو الخلوص لأديب بعينه، واستغراق إبداعه كله بالدراسة والتحليل، وإن كان الملاحظ أن تيار الاجتزاء المحدود أصبح صاحب السيادة في مجال الأسلوبيات التطبيقية»⁽³⁾، فدراسة نص واحد أو دراسة نصوص لأديب واحد أصبحت تحقق درس الأسلوبية بانفرادها، وتحقق دراسة الواقع الوجدانية، والمحمّل العاطفي في التعبير اللغوي، ومن جهة أخرى «تدرس فعل الواقع اللغوية على الحساسية»⁽⁴⁾، أي البحث عن تلك العلاقة الموجودة بين اللغة والعاطفة، تلك الشحنة الوجدانية التي تكون محملة في دلالة تلك الكلمة داخل الجملة الشعرية، وهذا منطق آخر ليحقق الانفرادية بنفسه في تحليل النص الأدبي، حيث يتم إنشاء نوعين من الدراسات الأسلوبية، أسلوبية التعبير من جهة، وهي عبارة عن علاقات اللغة وما تحمله من عواطف، بالتفكير المتمثل في اللغة؛ وهي تتناسب مع فكرة القدماء للمنجز البلاغي القديم في أسلوبية الفرد، وعليه فإن الخصائص الأسلوبية باتساعها لا تتحدد فيما يصير عاماً في الوعي البوطيقي الحداثي، أو

⁽¹⁾ - ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص 25.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 26.

⁽³⁾ - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 397.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 34.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

فيما يصير أساساً تركيبياً محدداً كالتركيب المبهم المعقد، والصورة، والرؤيا الملقة، والإيماءة الخاطفة، والومضة الغامضة، والترميز المشفر، واستثمار العناصر التراثية من سبقوا، وابتكار الأسطورة الموافقة للسياق، والاتكاء على أبعاد إيقاعية متعددة، مع بنية اللغة التي تتجلى في انتقاء الكلمات الدالة من بين النظام اللغوي، و اختيار الكلمات التعبيرية غير المستهلكة بحيث يتولد عنها وحدات دالة جديدة، وسط سياقات جديدة تحملها الرؤى الشعرية الموجلة في التخيي والتجلّي، وهو ما يحققه المؤلف محلقاً بين رؤاه، وسياقات الألفاظ المختارة للتعبير عن خلجانه «التي أهلته لتحقيق ذلك عبر تخليق الأسلوب اللغوي الجذاب الذي يقود إلى سحر الإبداع، ومتعة مجاذباته الأسلوبية؛ ووفقاً لهذا التصور»⁽¹⁾، يحقق الشاعر ذاته المتفرّدة وخصوصياته المتميزة، كما يحقق الأسلوب غايته.

- اتجاهات الأسلوبية :

تعددت الأسلوبية وانقسمت إلى فروع عدّة من بينها

1- الأسلوبية التعبيرية ' الوصفية ' :

صنف شارل بالي الواقع اللغوي للخطاب إلى «ما هو حامل ذاته غير مشحون البتة وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات»⁽²⁾، ومن هنا بات شارل بالي زعيمها من دون منازع، معتمداً على دراسات أستاده دي سوسيير، لكنه لم يتوقف عند رأي أستاده، بل تجاوز ما قاله فردينان دي سوسيير، وذلك من خلال «تركيز الجوهرى والأساسى على العناصر الوجданية للغة»⁽³⁾، وقد كان لشارل بالي نظرة ثاقبة تتميز بالعلمية ، حيث برزت

-(1)- mag/poetry letters.com - عصام شرتح، جماليات الأسلوب عند شعراء الحادة

-(2)- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص40.

-(3)- موسى رباعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص10.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

هذه النظرة في إضافاته الحُمولة الوجانبيَّة في اللفظ، وذلك من خلال ارتباط الفكر باللغة، أي علاقَة التفكير بالتعبير من طرف المتكلِّم لإبراز ما يريد قوله، وتنم هذه العملية بين طاقات التفكير، وطاقات اللغة العاطفية المختارَة، وذلك للتأثير بشحنات عاطفية في المتكلِّم، بالإضافة إلى مدى إدراك المتكلِّم تلك الكلمات بإحساس عاطفي وجذاني « وقد أشار إلى أن اللغة هي صورة الفكر وهي حاملة لوجدان متكلِّم، ويكون لها أثر عند المتكلِّم كما هو عند المتكلِّم»⁽¹⁾، ولهذا كان بالي يبحث عن الجانب التأثيري في الكلمة وما تحمله من قوة وجذانية عاطفية مؤثرة، وبإمكانها تحسيس المتكلِّم ودغدغته لأن « اهتمام بالي بالمحظى العاطفي جعله لا يغير اهتماماً كثيراً بالجوانب الجمالية»⁽²⁾، حيث يرى أن الجمالية تكمن في عملية التأثير في المتكلِّم فقط، أمّا جانب الانزيادات والتقديم والتأخير والحذف والإيقاع فلا ينظر إليها.

2- الأسلوبية الأدبية "النفسية" أسلوبية الكاتب:

يعد ليو سبيتزر Leo SPITZER (1887-1960) « أول من صمم » فكرة الأسلوبية الأدبية " بتأثير مباشر من كارل قوسلير Carl Cusler تقريراً، نقداً مبنياً على السمات الأسلوبية للعمل»⁽³⁾، فالأسلوبية النفسية اعتمدت على الذاتية، والذوق، والتحرر مع النصّ من حيث الكتابة والتأمل فيه، ويغرس في الانطباع الذاتي « فكل قواعد العلمية منها والنظرية

⁽¹⁾ - بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1428هـ/2006م، ص 179.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - بير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، ص 49.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

قد أغرت من ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التعليل، وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي»⁽¹⁾، وهذه الذاتية قد تظلم، وتجانب المعقول، فتتتّكّر عن دراية، فالأسلوبيّة النفسيّة بختصر كما يراها بيير جIRO «انعكاس لشخصيّة الكاتب، وتبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي يمتلكها»⁽²⁾، وكل هذه الشروط التي وضعها بيير جIRO تحاول وضع منهج للقيام به في حدود تبعده عن الخطأ.

3 – الأسلوبية البنوية:

تعُدّ الأسلوبية البنوية «مَّا مباشِراً من اللسانيات البنوية التي تعتمد أساساً على دراسات 'دي سوسير'»⁽³⁾، ولذلك فإنّ اللغة هي عبارة عن علامات ذات علاقات داخلية بين عناصرها، والنّص يشكّل بنية متكاملة معًا، فالمنظور البنوي نظام من العلامات، وهذه العلامات تكتسب قيمتها من العلاقات المتبادلة بينها، فضمن البنى تتشكّل وظيفتها، ووفقاً لموقعها في النّظام، فإن كلّ علامة تكون انتسبت بل منتبة إلى بنين:

1 – الأولى «بنية القانون، وهي تحدّد مكان الإشارة ضمن الفئة 'استبدالية'، الثانية وهي بنية الرسالة، وتحتل الإشارة فيها موقعاً 'تركيبياً محدداً」⁽⁴⁾، وهي بنية قانون اللغة، وهي تحدّد موقع العلامة أيضًا ضمن الفئة 'استبدالية'، والثانية بنية الرسالة 'النّص' وتحتل العلامة فيها موقعاً هاماً تركيبياً محدداً، وعليه يلاحظ أن «البنية تتطلّق في دراساتها من

⁽¹⁾ - محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 95، 2004، الصفحتان من 53-95.

⁽²⁾ - بيير جIRO، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة العياشي ص 56

⁽³⁾ - نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 58.

⁽⁴⁾ - بيير جIRO، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة العياشي، ص 74

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

النّص بوصفه بنية مغلقة مركزة على تناسق أجزاء النّص اللغوية ⁽¹⁾، وهي « تعنى في تحليل النص الأدبي بعلاقة التكامل والتلاقي بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلائل وبالإيحاءات التي تتمو بشكل متزامن »⁽²⁾، تلك التي تحققها الوحدات اللغوية من خلال بنيتها مع بعضها، فالنّص بنية كاملة متكاملة لا يمكن إسقاط عنصر من عناصرها وهذا من منظور بنويي، والتفاعل لا بد أن يتم ما بين هذه العناصر في البنية المغلقة بدءاً من الأصوات والتركيب والصيغ وزنا وقافية، وعليه فالدلائل تكون نتاجاً من ذلك التفاعل ولا يأتي من مجموعة عناصر منفصلة عن بعضها، ودائماً هذا يعود إلى المنظور البنوي.

وقد كان لأعمال الروس الأثر البالغ في إرساء هذه الأسلوبية، إذ ابتدعوا مبدأ 'المحايدة' في البحث الأسلوبوي، وبذلك كانت « المرة الأولى التي يتم فيها طرح برنامج أساسي ينحصر هدفه في تحليل الأعمال الأدبية تحليلاً لسانياً صرفاً... في سبيل البحث لسانياً - من المكونات الكلامية للخاصة الأدبية من حيث هي أدبية أي في سبيل البحث عن الأدبية »⁽³⁾، وهي تلك السمات التي تجعلها أدباً.

إن الأسلوبية البنوية « تعنى بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل دلالات محددة »⁽⁴⁾، إن اهتمامها بعنصري وظيفة اللغة من جهة، ووظيفة الخطاب الأدبي، وقد حققت موضوعين هامين في دراستها مما يجعلها تحقق مكانتها بين الأسلوبيات الأخرى مثل التعبيرية، والنفسية.

⁽¹⁾ - محمد بلوحى، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 95، 2004، الصفحتان من 53—95.

⁽²⁾ - نور الدين السند، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 86.

⁽³⁾ - مولينيه، الأسلوبية، ص ص 58/84.

⁽⁴⁾ - نور الدين السند، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 86.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

في درس الأسلوبية البنوية ييرز لنا علّمان كبيران، وقد قدما في بحثيهما جهداً معتبراً مثل رومان جاكبسون، وميشال ريفاتير، وقد «قام رومان جاكبسون بتأسيس الأسلوبية البنوية ذات الطرح 'المحايث' الذي يجعل الأسلوب الميدان الأول والأخير للبحث»⁽¹⁾ وعلى الرغم من أنه «لم يستخدم قط كلمة 'أسلوبية'، حيث استخدم مصطلح 'الشعرية' la poetique، وقلما كان يستخدم كلمة أسلوب»⁽²⁾، لأن الشعرية هي العنصر الهام جداً في تمييز نص عن نص، وتمييز مؤلف عن مؤلف ظل مهتماً بها، «وقد حدد في نظرية التواصل وحدّد للغة ستّ وظائف، فقد ركّز على الوظيفة الشعرية لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي»⁽³⁾، ولكن «الوظيفة الشعرية تعني التركيز على لغة النص بوصفها غاية في ذاتها لا وسيلة»⁽⁴⁾، وبذلك يتم التركيز على الرسالة والوظيفة المرجعية حيث يقول «في الشعر تقوم الوظيفة الشعرية بصورة خاصة بالتركيز على المرسلة كما هي على حساب الوظيفة المرجعية، فنحن في الشعر لا نصل إلى الحقيقة من خلال اللغة، بل إن اللغة تصبح مادة بناء كما الرخام بالنسبة للنحاة، فاللغة الشعرية غاية في ذاتها وليس وسيلة»⁽⁵⁾، فاللغة وسيلة للتعبير عن شعورنا، نعم وإن كان ذلك، لكن تحقق في بنائها جمالية لذاتها أيضاً.

⁽¹⁾ - محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 95، 2004، الصفحات من 95—53.

⁽²⁾ - بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر منذر العياشي، ص 39.

⁽³⁾ - موسى رباعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 39

⁽⁴⁾ - R.Jakobson; essays de linguistique generale, les fonctions du langage;p 218.

⁽⁵⁾ - فاطمة البطاول بركة، النظرية الأنسنية عند رومان جاكبسون، ص 58.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

4 – الأسلوبية الوظيفية:

يعد رومان جاكبسون أول من فكر في الأسلوبية الوظيفية، حيث تأمل جيداً في الوظائف اللغوية للخطاب، ماذا يقدم هذا الخطاب، وكيف يقدم للمتلقى، ومنه رأى أن هذه الوظائف الأساسية للغة تكمن في «الاتصال أي نقل فكرة من متلقي إلى سامع»⁽¹⁾، وهذا المخطط "أ" يوضح ذلك:

المرجع (المحتوى)

المستقبل _____ الرسالة _____ المرسل

الشفرة (اللغة)

المخطط "أ" يوضح نظرية التواصل عند جاكبسون تقوم على مبدأ مهم وهو أن كل حدى لغوي يتضمن ستة عناصر أساسية وهي ستة عناصر ، كل منها يؤدي دوره ، إن عملية الاتصال سواء أكانت الاتصال مباشراً أو غير مباشراً، حيث حاول رومان جاكبسون إعطاء وظيفة لكل عنصر من تلك العناصر المبينة في المخطط "ب"

المخطط "ب" :

المرجع (مراجعة)

إدراكية _____ شعرية _____ انفعالية

الشفرة (انتباھية)

⁽¹⁾ - بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 181.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

وقد ركز رومان جاكبسون اهتمامه أكثر على الوظيفة الشعرية في اللغة، من حيث هي وظيفة إبلاغية، أما ريفاتير فذهب مذهبًا آخر، فيه إضافة لدرس الأسلوبية الوظيفية، ورأى «أنها تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ، وجذب انتباه المتلقي»، وهذا لا يتأتى إلا بإخضاع جل العناصر الأسلوبية الموجودة في النص للتحليل من غير انتقاء بهدف الكشف عن معايير نوعية جديدة للأسلوب⁽¹⁾، فالأسلوبية الوظيفية تشمل عملية الإبلاغ بين المُخاطِب والمُخاطَب، بحيث تتم العملية، ثم التركيز على إبراز شخصية الكاتب من خلال النص، ومراعاة انتباه المتلقي حتى تتم عملية الإبلاغ، ودراسة كل العناصر من غير انتقاء بهدف الكشف عن معايير، وعن ملامح التجديد في ذلك النص، وهنا يبدو الاختلاف بينا حيث «إن الأسلوبية البنوية ترى هي أخرى النص الأدبي في ضوء بنيته الكلية وعلاقته الداخلية، في حين أن الأسلوبية الوظيفية تركز على الوظيفة الشعرية للنص، بوصفها إبلاغية إيكالية»⁽²⁾، فالأسلوبية البنوية تهتم بالبنية الكلية والعلاقة الداخلية بينما الوظيفية تهتم بالشعرية بوصفها إبلاغية إيكالية، ومنه تنتهي كل أسلوبية في حدود مهامها.

5 – الأسلوبية الإحصائية:

مرت الأسلوبية الإحصائية بمرحلتين «أولاً ما اتجاه يهدف إلى قياس الخصائص العامة المشتركة في الاستعمال، أما المرحلة الثانية فقد ساد اتجاه مقابل، هدفه التوصل إلى الخصائص الفارقة أو المميزة بين الأساليب»⁽³⁾، حيث بدأت الأبحاث تعامل مع الخصائص

⁽¹⁾ بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق ، ص.ص187/188.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص188.

⁽³⁾ سعد مصطفى، دراسة لغوية إحصائية، ص52.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

العامة الموجودة في أي نص، ومتكررة هنا وهناك، وانتهت إلى مدارسة الخصائص الخاصة جدًا، المميزة للنص حيث لم توجد من قبل في نصوص سابقة.

لكن هذه الخصائص الخاصة المميزة في النصوص الأدبية تحاول الكشف عنها من خلال مجموعة من الخطوط المبرمجة وهي « خطوط التوزيع المعجمي isolexics ، خطوط التوزيع الصوتي isophonics ، خطوط التوزيع الصرفي isomorphics ، خطوط التوزيع النغمي isotonics ، خطوط التوزيع النحوي isogrammatics »⁽¹⁾ ، من خلال عمليات حسابية للمتميّز المعجمي، أو الصوتي، أو الصرفي، أو النغمي، أو النحوي، كظاهرة بيّنة تشكّل فلتة جمالية تبدو أسلوبًا جديداً من بين النصوص الأدبية المعاصرة، وندرك من خلال ممارسة فكرته نلحظ أن الإحصاء في هذا المجال ليس إلا معياراً يستخدم للقياس معرفة الظاهرة الفنية ومدى بروزها، ومن خلال القياس نستنتج القيمة العددية، ومنه نستنتج القيمة الجمالية، التي تحيلنا إلى الظاهرة الأسلوبية التي تميّز النص.

- أنواع الأسلوبية :

بعد أن تموّقت الأسلوبية، وحقّقت لنفسها مكاناً بين الدراسات الأدبية، وبخاصة النقدية، وذلك بملاحقة النص الأدبي دراسة منفردة، عرفت مجالات لها كما يلي:

1 - الأسلوبية النظرية : theoretical stylistics الأسلوبية النظرية هي التي « تسمى التظيرية للأدب من منطق اللغة المستخدمة في النص الأدبي »⁽²⁾ ، حيث تعالج النص الأدبي من حيث لغته، تراكيبه، وما مدى الانحرافات اللغوية التي ميزته في بنائه اللغوية، وللامساة البؤر الجمالية.

⁽¹⁾ - سعد مصلوح، دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق ، ص 57.

⁽²⁾ - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 42.

الفصل الأول:

الأسلوب والأسلوبية

2 - الأسلوبية التطبيقية " applied stylistics " وغایتها تعریة النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته، من حيث أنه شكل فنّي يبغي للمنتهى عن طريقة التأثير والإقناع⁽¹⁾، حيث تتصبّ نحو الخصائص والسمات البارزة في النص بصفة مدهشة، تجعل النصّ ذا قامة أدبية مؤثرة في المتلقي .

3 - الأسلوبية المقارنة : " comparative stylistics " ، يعتمد على النمط من الأسلوبيات « على المقارنة أساساً، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، وهي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، لتبيّن خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها»⁽²⁾، من مميزاتها دراسة مستوى واحد، وفي لغة واحدة عن طريق مكوناتها اللغوية .

⁽¹⁾ - فتح الله أحمـد سليمـان، الأسلوب والأسلوبـية مدخل نظـري ودراسة تطـبيقـية، مرجع سابق، ص42 .

⁽²⁾ - المرجـع نفسه، ص43.



الفصل الثاني

بنية الإيقاع في شعر ابن بقي الأندلسي

أولاً: الإيقاع الخارجي

- 1 - الإيقاع
- 2 - الوزن: أنماط الوزان البسيطة الصافية وغير الصافية.
- 3 - الروي
- 4 - القافية
- 5 - التصريح

ثانياً: الإيقاع الداخلي

- 1 - أنواع الأصوات
- 2 - التجنيس' الجنس'
- 3 - التوازي
- 4 - رد أعيجاز الكلام على الصدور
- 5 - التكرار الاشتقافي
- 6 - الانزياح الإيقاعي



أولاً: الإيقاع الخارجي:

"Rythme" 1 - الإيقاع:

بنظرة متأمل في هذا الكون العظيم، الذي يتميّز بتتنظيم وترتيب دقيقين، نلحظ «أن تتعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول الحارة منها والباردة، وتعاقب أزمنة النمو والانحلال، وتعاقب النشاط والسكون، واليقظة والنوم كل ذلك يدل على ما في حركات الطبيعة من نظام إيقاعي»⁽¹⁾، فهي توقيعات ربانية يسير بها الكون ليَّ نهار في السماوات والأراضين، أمّا بالنسبة للأدب فله مصطلح آخر، حيث تختلف لغة الشعر عن النثر بالإيقاع، وهو الفيصل بينهما، وأصل المصطلح منذ العهد القديم «أن الكلمة الإيقاع انحدرت من أصل إغريقي ويطلق لفظ "Rhythmos" ولم يكن يفرق بينها وبين القافية "Rime" للظنّ بأنّهما من أصل واحد، ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم "Rhythmus" ، وبقي الاختلاط سائداً بين المصطلحين الإيقاع والقافية، لكنهم يدركون بأنه حركة منتظمة موزونة»⁽²⁾، ولكن إذا تأملنا فإننا نلحظ أن القافية هي التي تصنع الإيقاع بقوّة تكرارها، ولا إيقاع من دون قافية.

الإيقاع الكلمة متداولة في الشعر، والأناشيد والدراسات النقدية، إذ جاء في لسان العرب معنى الإيقاع مرتبطة بالموسيقى والغناء، فهو من «إيقاع اللحن والغناء»، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»⁽³⁾، والشعر فيه جزء من الغنائية في تشكيله من خلال إيقاعيته وتواترها المستمر في القصيدة، حيث «يعدّ الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمّ من الوزن»⁽⁴⁾، رغم تلازم المصطلحين ذلك لأن يجمع بين الوزن والإيقاع للكشف عن البنية العروضية خصائصها

⁽¹⁾ - جميل صليبا، المعجم الفلسفى، دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان، دار مكتبة المدرسة بيروت، لبنان، 1982، ج 1، ص 185 .

⁽²⁾ - عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003، ص 80.

⁽³⁾ - ابن منظور. لسان العرب، مج 5، ص 4897 .

⁽⁴⁾ - أمانى داود سليمان، الأسلوبية والصوفية، دار مجلالوى، عمان،الأردن، ط 1423هـ/2002م، ص 35.

الفتّيّة، وعن أسلوب الشاعر، وعن كيفية استخدام الإيقاع من خلال الأوزان الشعرية "البحور" التي اختارها، فالإيقاع يشكّل البنية الصغرى والكبير في صياغة القصيدة، فهناك الإيقاع الخارجي، والداخلي، وإن لم نجد أحدهما على الأقل سينتسب النص إلى النثريّة، ولهذا يردد «الشعر قول موزون مقفى يدلّ على معنى»⁽¹⁾، نظراً لأهميّة الإيقاع في مبناه، وهو عبارة عن «تنسيق صوتي يأتي حصيلة لتعاقب المقاطع المنبورة، أو الخفية»⁽²⁾، هكذا كان من تعريف الشعر، قبل ظهور الشعر الحديث، وقبل ظهور الإبداعات الشعرية غير العمودية، لكن ليس كل تكرار مستحسنًا في هذا أو ذاك الإيقاع، من خلال أصوات الحروف التي تعمل على إضافة إيقاعية أكثر، وعليه «فإن النقاد العرب لم يكونوا بمعزل عن النظر إلى تلك الأصوات من حيث استحسانهم للشعر واستكرارهم إياها، ولا أدلّ على ذلك من استكراره

الجاحظ لقول الشاعر :

وقبُرْ حَرْبٍ بِمَكَانِ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرٍ حَرْبٍ قَبْرُ.

وبالتالي «فإنه من الصعب على الإنسان أن ينشد هذا البيت ثلاثة مرات في نسقٍ واحدٍ، فلا يتتعنّ ولا يتجلج»⁽³⁾، وهذا ناتج عن نشاز صوتي، نتيجة تقارب مخارج الحروف، فتبدو الصعوبة في عملية النطق، كما أن هناك نشازاً إيقاعياً أيضاً.

والإيقاع يعطي الشعر ميزة خاصة من خلال التوقعات، إذ للشعر الموزون «إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم صحة

⁽¹⁾ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ترجمة عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 64.

⁽²⁾ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 211.

⁽³⁾ - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ترجمة درويش جويدة، دار الجيل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ج 1، ص 49.

وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر»⁽¹⁾، ويشرح الدكتور عبد الرحمن تبرماسين بقوله «إيقاع يطرب الفهم لصوابه أنها تطرح قضية 'الذوق' والإحساس به، وقضية الذوق إيقاعياً تتعدى صورة الشعر إلى صورة أخرى محسوسة كالأطعمة والرياحين وكل المبصرات والصور والنقوش الأثرية وغيرها، ومن ثمة يحدث الطرب وبخاصة في الشعر الذي يشترط فيه حسن التركيب واعتدال أجزائه»⁽²⁾، والتركيب والاعتدال هما من يصنعا الإيقاع في القصيدة.

2 - الوزن:

- أنماط الأوزان البسيطة الصافية و غير الصافية .

يرتبط الوزن من عاداته بعملية البيع والشراء والمقايضة، وهو يتطلب معرفة ثقل الشيء بما يقابلها في البيوع، وفي الكلام المنطق، وخفته وارتباطه بالوزن، وفي ذلك يقول ابن منظور الوزن هو «ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدرام.. وزن الشيء وزناً، وزنة»⁽³⁾، ومعنى الشيء قد يكون مادياً مجسداً كتفاحة، وقد يكون معنوياً كفعل الخير أو الشر، لندرك القيمة الصوتية التي تمثل صورة أسلوب في تلك القصيدة، وعلى أيّ بحر من تلك البحور التي تحمل أسراراً لم تزل بعد لم تكتشف «الوزن أن تكون المقاييس المقدمة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»⁽⁴⁾، وقد اهتمَ الخليل بن أحمد الفراهيدي إليه فوضع فيه كتاباً سمّاه العروض، وبدأ البحث والاكتشاف، فدراسة الأوزان هي

⁽¹⁾ - محمد بن طباطبا العلوى، عيار الشعر، ص 21.

⁽²⁾ - عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 83.

⁽³⁾ - ابن منظور. لسان العرب، مجلد 5، ص 446 .

⁽⁴⁾ - أبو الحسن حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

علم العروض خاص، إنها «معرفة ما مدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشعري»⁽¹⁾، من تماماً، وزحافاته، وعلله.

لدراسة العروض يكون القياس هو الوزن، بمعنى أن «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية»⁽²⁾ في الدراسات التي تحاول الاشتغال لمعرفة وزن الشعر، وهنا تكمن أهمية الوزن في ضبط البنية الإيقاعية بدءاً من عدد التفعيلات، والمقاطع الطويلة، والقصيرة، التي تشکل القيم النغمية من جهةٍ أخرى، والدلالية من جهة أخرى.

وفي مدونتنا المدروسة نلحظ أن ديوان ابن بقي يضم أربعين قصيدة، متنوعة البحور والقوافي، ومختلفة من حيث أبياتها، منها القصائد، ومنها القطع، ومنها النتف، ومنها البيت، ومنها البيتان، ومنها الثلاثة أو الخمسة أو أكثر، ومنها الطويلة التي بلغت ثمانية وخمسين بيتاً، سناحول دراسة أوزانها، وأنواعها.

– أنماط الأوزان المستخدمة في ديوان ابن بقي الأندلسي:

1- 1 – أنماط الأوزان البسيطة ' الصافية ' (التفعيلة الواحدة):

ويقصد بأنماط الأوزان البسيطة تلك هي البحور ذات التفعيلة الواحدة التي تتكرر في الصدر والعجز، وهي التي تسمى البحور الصافية، وهي:

– الرجز: مستعلن مستعلن مستعلن / 2

وسمي بحر الرجز « رجزاً لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا شدّت إحدى يديه فبقي على ثلاثة قوائم، والأجود منه أن يقال مأخوذ من قولهم

⁽¹⁾ – شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والإبداع، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص 11.

⁽²⁾ – ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القررواني، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقده، ص 121.

ناقة رجاء، إذا ارتعشت عند قيامها»⁽¹⁾، وقد خضعت هذه التسمية للبيئة العربية وأداة رحيلها الناقة.

– الرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن / 2

وكذلك «سمّي رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن.. وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج»⁽²⁾، وقد استدركوا التسمية من الغائية التي سمعوها، أو من نسيج الحصير الذي شاهدوه بأعينهم متشابها معه.

– المتقرب: فعولن فعولن فعولن فعولن / 2

وهذا البحر «سمّي متقارباً لتقربه أواته بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتقرب الأوتاد»⁽³⁾، وهذه التسمية تعود إلى تركيبة أواته.

– الوافر: مفَاعَلْتُنْ مفَاعَلْتُنْ مفَاعَلْتُنْ / 2.

«سمّي الوافر وافراً لتوفر حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفَاعَلْتُن»⁽⁴⁾، ولا يأتي بصورة كاملة، حيث يلحقه القطف في التعليل الثالثة فتأتي 'فعولن'.

وعدد القصائد اثنان على هذا البحر الوافر في الديوان الأولي جيمية مطلعها:

شِفِيفَ الرَّاحِ مِنْ خَلْفِ الرُّجَاجِ⁽⁵⁾ تَشِفُّ وَرَاءَ فِطْنَتِهِ الْمَعَانِي

⁽¹⁾ الخطيب التبريزى، الكافي في الغرور والقوافي، تج: الحسانى حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415هـ، ص 77.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 83.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 129.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص 51.

⁽⁵⁾ الديوان ابن بقي، تج: انتصار خضر الدنان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 78.

والثانية ميمية يقول في مطلعها:

ولي هم ستفز بـي بلاـدا نـأـت إـمـا العـراـق أو الشـامـا⁽¹⁾

- الكامل: متقعلن متقعلن متقعلن / 2

« سُمِّي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثة حركة غيره... فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر »⁽²⁾، وهو ما يميز الكامل عن الوافر بتلك الزيادة، واحتوى الديوان إحدى عشرة قصيدة، منها الهمزة مثل:

بـأـبي قـضـيبـ الـبـانـ يـتـيـهـ الصـبـاـ عـوـضـ الصـبـاـ فـيـ الرـوـضـةـ الغـنـاءـ⁽³⁾

والباتجاه كقوله :

خـذـهـ عـلـىـ وـجـهـ الرـبـيعـ المـخـضـبـ لـمـ يـقـضـيـ حـقـ الرـوـضـ مـنـ لـمـ يـشـرـبـ⁽⁴⁾

- المتدارك: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن / 2

المتدارك الذي سماه التبريزى « بالمحدى، رتب بعد المتقارب... وأجازوا فيه الخبر جاء على فعلٌ بحركة العين.. وسموه الغريب، والمُتّسق، وركض الحُلُل، وقطْر المِيزاب »⁽⁵⁾، وتعددت أسماؤه عند التبريزى في مؤلفه ' الكافي في العروض والقوافي '.

- الهزج: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن / 2

هذه هي البحور البسيطة الصافية، وقد استخدم الشاعر منها بحرين فقط ؛ هما الوافر والكامل.

⁽¹⁾ - الديوان ابن بقي، تح: انتصار خضر الدنان، مصدر سابق، 119.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 58.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 73.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 75.

⁽⁵⁾ - الخطيب التبريري، الكافي في العروض والقوافي، ص 138 / 139.

الجدول رقم 01: البحور المستخدمة في الديوان:

نسبة الاستخدام	البحور غير الصافية	البحور الصافية	البحور المستخدمة
%67.5	" 27 قصيدة"		الطويل/البسيط/المنسج /الخفيف
%32.5		" 13 قصيدة"	الوافر + الكامل

من خلال الجدول نلحظ أن الشاعر غالباً البحور غير الصافية على الصافية، إذ بلغت نسبة الأولى 67.5%， (بتعداد سبع وعشرين قصيدة)، وأما الثانية فبلغت نسبتها 32.5% أي ثلات عشرة قصيدة .

بلغت نسبة استخدام البحور غير الصافية الأربع المسخدمة في الديوان، سبع وعشرين قصيدة بنسبة 67.5%， وهي نسبة عالية، بينما بلغت في البحرين الآخرين الصافيين ثلاثة عشرة قصيدة بنسبة 32.5%， تكاد تكون نسبتهما نصف الأولى، فالغالبة للبحور غير الصافية.

2-1- أنماط الأوزان الصافية:

الجدول رقم 02: جدول البحور الصافية الواردة في الديوان.

نسبة الاستخدام	العدد	البحور المستخدمة الصافية
%69.23	9	الكامل
%30.77	4	الوافر

تشير المعطيات الواردة في هذا الجدولبعتمد الشاعر اعتماداشهه كلي على بحر الكامل، حيث بلغت نسبة حضوره 69.23%， في مقابل 30.77%， لبحر الوافر .

3-1- أنماط البحور غير الصافية (المركبة : متعددة التفاعيل) :

تعد «الأوزان الشعرية المركبة التي يتولد إيقاعها من تكرار تفعيلتين أو تكرار تفعيلة واحدة حيث تكون التفعيلتان المكررتان متجاورتين أو مفصولتين بتفعيلة واحدة»⁽¹⁾، وهي البحور المركبة التي تتشكل من تفعيلتين مختلفتين، وهذه البحور هي:

- البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن / 2.

يعدّ بحر البسيط من البحور المركبة، و«سمّي بسيطاً لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزاءه السباعية سbian فسمّي لذلك بسيطاً، وقيل سمّي بسيطاً لأنبساط الحركات في عروضه وضربيه»⁽²⁾، ونظراً لهذا الانبساط سمّي كذلك.

- الطويل : فعلن مفعلن فعلن مفعلن / 2.

يعدّ بحر الطويل من البحور المركبة أيضاً «سمّي طويلاً لمعنىين؛ أحدهما أنه أطول الشعر، يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفًا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوّلاد، والأسباب بعد ذلك»⁽³⁾، وهذا بعد حروفه سمي طويلاً.

- المديد: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن / 2

وهذا البحر «سمّي مديداً لأن الأسباب امتدت في أجزاءه السباعية فصار أحدهما في أول الجزء والآخر في آخره، فلما امتدت الأسباب في أجزاءه سمّي مديداً»⁽⁴⁾ لامتداد الأسباب

⁽¹⁾ - حسن الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2001، ص12.

⁽²⁾ - الخطيب التبريزى، الكافي في العروض والقوافي، ص ص 138 / 139.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص22.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص31.

بشكل يميّزه عن البحور الأخرى، وهو «في الاستعمال مجزوء، وله ثلاث أعاريض، وستة أضرب»⁽¹⁾، في الشعر العربي .

- السريع: مستعلن مستعلن مفعولات / 2.

اشتق اسمه من نوع إيقاعه ولهذا «سمّي سريعاً لسرعته في الذوق والقطع؛ لأنّه يحصل في كلّ ثلاثة أجزاء»⁽²⁾، مثل الخفيف الذي يتّصف بهذه الموصفات .

- المنسرح:مستعلن مفعولات مستعلن

وهذا البحر «سمّي منسراً لأنّ راحه مما يلزم أضرابه وأجناسه»⁽³⁾، يتّشابه في التفعيلات نفسها، والاختلاف في مواضع التفعيلتين الثانية والثالثة، ولكن في هذا الاختلاف هناك اختلاف إيقاعي.

- الخفيف: فاعلاتن مستعلن فاعلاتن / 2

ومن البحور الخفيف الذي أخذ صفتة، و «سمّي خفيفاً لأنّ الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخففت، وقيل سمّي خفيفاً لخفتها في الذوق والقطع»⁽⁴⁾، و «زحافه في كل فاعلاتن، مستعلن، الخبن، والكف، والشكل، إلا في ما كان ضرباً، فالكف والشكل لا يجريان»⁽⁵⁾. وما هذه إلا موصفات وفقط.

⁽¹⁾ - السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 632 .

⁽²⁾ - الخطيب التبريزي، الكافي في الغروض والقوافي، ص 103 .

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 109 .

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه ، ص 117 .

⁽⁵⁾ - السكاكي، مفتاح العلوم، ص 671

- المضارع : مفاعيلن فاعلاتن / 2

وكذلك هذا الذي « سُمِّي مضارعاً لأنه ضارع الْهَزَّ بتربيعه وتقديم أوتاده، ولم يُسمع المضارع من العرب ولم يجيء فيه شعر معروف»⁽¹⁾ وهذا الفقید العربي على رواية التبریزی مستنداً فيها إلى ابن جنی، إذ لم تجئ أية قصيدة من الديوان على بحره.

- المقتضب: مفعولات مستفعلن مستفعلن / 2

وهو أحد البحور الذي « سُمِّي مُقْتَضِبًا لأن الاقتضاب في اللغة هو الاقطاع، ومنه سُمِّي القضيب قضيباً»⁽²⁾ ، وكذلك « لم يجيء في البناء إلا مجزوءاً »⁽³⁾ ، من دون التفعيلة الثالثة مستفعلن .

- المجتث: مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن / 2

وهذا البحر « سُمِّي مجتثاً لأن الاجتثاث في اللغة هو الاقطاع كالاقتضاب... وهو مستفعلن فاعلاتن، بلفظ أجزاءه يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها، وإنما يختلف من جهة الترتيب فأنه اجتث من الخفيف »⁽⁴⁾ بتفعيلاته فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

استخدم الشاعر ابن بقي الأندلسي ستة بحور ، وهي البسيط، الكامل، الطويل، الوافر، المنصرح، والخفيف، ويمكن ترتيبها وفق نسبة استخدامها كما يلي:

نسبة استخدام البحور في الديوان: " عدد القصائد البحر 100:40 " :

⁽¹⁾ - الخطيب التبریزی، الكافي في العروض والقوافي، ص 120.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها .

⁽³⁾ - الزمخشري، القسطاس في علم لعروض، تحرير: فخر الدين بن قباوة، مكتبة المعرف، بيروت، لبنان، ط 1410، 2 هـ 1989م، ص 121.

⁽⁴⁾ - الخطيب التبریزی، الكافي في العروض والقوافي، ص 120.

جدول رقم 03: تواتر البحور حسب النسب:

البحور المستخدمة	عدد القصائد	نسبة الاستخدام
البسيط	18	%45
الكامل	10	%27.5
الطويل	8	%17.5
الوافر	2	%5
المنسرح	1	%2.5
الخفيف	1	%2.5

تبعد نسبة استخدام **البسيط** عالية في ثمانية عشرة قصيدة حيث بلغت 45% (ثمانية عشرة قصيدة)، تقاد تكون نصف الديوان، لما فيهما من مطاوعة نغمية وبخاصة في القوافي التي جاءت مقطوعة في مثل قوله:

اَفْخَرُ عَلَى النَّاسِ مِلَءَ الْأَرْضِ مِنْ شَمْمٍ العِزُّ أَقْعُسُ وَالْآبَاءُ أَنْجَادُ⁽¹⁾

0/0/ 0//0/0 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0 0//0/ 0//0/0/

مُسْتَقْعُلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَقْعُلُنْ فَعِلُنْ كَاتِبَتْهَا عَرْوَصِيًّا:

اَفْخَرْعَلْنْ نَاسِمِلْ اَلْأَرْضِمِنْ شَمَمِي الْعِزْرَاقُ عَسُولُنْ آبَاءُنْ جُادُو

إن تفعيلة فاعلن جاءت مخبونة العروض "شمم"، ومقطوعة في الضرب "جاد" غير الإيقاع، وكسر الرتابة الموسقية، كما جاء مناسبا لمعالجة القضايا التي حرّكت مشاعره.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 85.

يأتي بعده الكامل بنسبة 27.5 %، بمجموعة عشر قصائد، وقد غير نغمه زحاف الإضمار فنتج عن ذلك هزّات إيقاعية تشدّ المتلقى في مثل قول الشاعر:

فَكَانَمَا إِنْسَانُهَا مَلَاحُهَا قَدْ حَافَ مِنْ غَرَقٍ فَظَلَّ يَمِيْحُ⁽¹⁾

0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

مُتَقَاعِلْ مُسْتَقْعِلْ مُسْتَقْعِلْ مُتَقَاعِلْ كَاتِبُهَا عَروْضِيًّا:

فَكَانَمَا إِنْسَانُهَا مَلَاحُهَا قَدْ حَافَ مِنْ غَرَقْ فَظَلَّ لَيْمِيْحُ

دخل الإضمار في التفعيلة الثانية "إنسانها" والغرض" ملاحها" ، وفي التفعيلة الرابعة "غرقٍ فظَلَّ" ، ولحق القطع الضرب "ليمِيْحُ" ، ومنها ينتج خلخة إيقاعية، بالإضمار والقطع، حيث تحس بالسكون المؤقت.

ثم يأتي الطويل في المرتبة الثالثة بمجموعة ثمانى قصائد، بنسبة 17.5 % ، إذ يتميّز بكثرة الزحافات، وقد استخدمه شعراء عصر الجاهلية بكثرة، حيث تناولوا موضوعات هامة، وفيه مساحة واسعة لتدفق حركة الشاعر الإيقاعية، ومنه نلحظ حريته لترتيب التوقيعات الإيقاعية في مثل قوله:

وَمَا أَكْثَرُ الْأَقْوَامِ إِلَّا ثَعَالِبٌ تَرُوغُ وَلَا يُخْلِي لَذِيْهَا بَطَائِلٍ⁽²⁾

.0//0// 0/0// 0/0/0// /0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ كَاتِبُهَا عَروْضِيًّا:

⁽¹⁾ – الديوان، ص 80.

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 107.

وَمَا أَكْ ثَرَّاقُوا مِإِلَّا ثَعَالِبُنْ تُرُوغُ لَوَيْحَى لَدِيْهَا بِبَاطِلْن

وقد وقع القبض في التفعيلة الخامسة، فعولن – فَعُولُن، كذلك في العروض " ثعالبٌ " والضرب " بطائلٍ " .

بينما تأتي نسبة الوافر محتشمة 5%， وهي ضئيلة، بقصيدتين فقط، لكن يتميز الوافر بكسر القيود، وتشيكيل إيقاعي، ودقة في إرساء قافية منسجمة، في مثل قول ابن بقي :

وَلِي هِمْ سَتَقْذِفَ بِي بِلَادًا نَأْتُ إِمَّا الْعِرَاقَ أَو الشَّامَا⁽¹⁾

0/0// 0///0// 0/0/0// 0/0// 0///0// 0///0//

مَقَاعِلْنْ مَقَاعِلْنْ فَعُولُنْ مَقَاعِلْنْ

وَلِيَهُمْ مُنْ سَتَقْذِفَ بِي بِلَادْنْ نَأْتُمْمَلْ عِرَاقَوْشْ شَامَا

دخل القطف على العروض، وعلى الضرب " مَقَاعِلْنْ – فَعُولُنْ " ودخل العصب على التفعيلة الخامسة " مَقَاعِلْنْ – مَقَاعِلْنْ "، فلم تثبت له إلا قصيدتان.

وفي الأخير يأتي المنسرح ببيت واحد فريد، بنسبة 2.5% محتلا المرتبة الأخيرة مع الخفيف، وهو يتميز بكثرة الزحافت « فقد يأتي منهوكا، مطويها، موقوفا، مكسوفا »⁽²⁾، يكاد يكون حضوره شرفيا، ويبدو منسراً بكل هذه العلل التي لا تعتبر عيبا في عروضه ، ومنها قوله الشاعر :

جَرِبْ لَا تَغَرِّ بِمُحَمَّدٍ قَدْ يَقْتَلُ النُّورُ وَهُوَ نَفَاحٌ⁽³⁾

0/0/0/ /0/ /0/ 0 //0/ 0/ 0/// 0/ / 0//0/ 0// 0/0/

⁽¹⁾ - الديوان، ص 119.

⁽²⁾ - الخطيب التبرizi، كتاب الكافي في العروض والقوافي ص 104.

⁽³⁾ - الديوان، ص 79.

مُفْعَولُنْ فَاعِلَاتُ مُسْتَقْعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَقْعِلُنْ فَاعِلَاتُ مُفْعَولُنْ

فلاحظ الطي في التفعيلة الثانية والخامسة "مفعولات — فاعلات"، والعروض أيضاً "مستفعلن — مُفتَعلٌ"، والقطع في الضرب "مستفعلن — مُستَقْعِلٌ". هنا لفظ الشاعر دقاته الشعرية، وجاء متواقة مع تفاعيل الخليل وتربيجاته.

ثم يأتي بحر الخفيف بقصيدة واحدة فريدة، بنسبة 2.5%， وهذه القصيدة هي الميمية التي أخطأـت المحققـة 'انتصار خضر الدنـان' حيث أشارـت إلـيـها عـلـى أنها من بـحـرـ الكـاملـ، والصوابـ أنها من بـحـرـ الخـفـيفـ، ونمـثلـ لها بـقـولـ الشـاعـرـ :

عَثَرَ الرَّوْضُ فِي دُبُولِ النَّسِيمِ	كَيْفَ صَبْرِي عَلَى الْكُفُوسِ إِذَا مَا
وَجَلَا الْوَزْدُ عَنْ مُحَيَا وَسِيمٍ ⁽¹⁾	وَرَتَأَا نَرْجَسُ الرُّبَى بِعُيُونٍ
عَثَرَ رَرْقُ صُفِيدِيُو لِنَسِيمِي	كَيْفَ صَبْرِي عَلَالْكُوو سِإِذا مَا
0/0//0/ 0//0// 0/0///	0/0/// 0//0// 0/0//0/
فَعَلَاتُنْ مُتَفَعَلُنْ فَاعَلَاتُنْ	فَاعَلَاتُنْ مُتَفَعَلُنْ فَاعَلَاتُنْ

وفي البيت الثاني أيضًا، لكن هناك حِبْن في التفعيلة الثانية 'مُسْتَقْعِلُن' – مُتَقْعِلُن، وهذا أمر جائز في بحر الخفيف.

3 - الْرَوْيِ:

يرى السكاكي في كتابه مفتاح العلوم أن الروي هو «الحرف الآخر من حروف القافية إلا ما كان تنوينًا أو بدلًا من التنوين، أو كان حرفًا إشباعيًّا مجنوبًا لبيان الحركة مثل المنزلا، المنزلو، المنزلي، أو قائمًا مقام الإشباعي في كونه مجنوبًا لبيان الحركة وهو الهاء

. ١١٧ ص - الديوان^(١)

مثل كتابية، حسابية»⁽¹⁾، و«تبني عليه القصيدة وتنسب إليه»⁽²⁾ وجاء في المتوسط الكافي في العروض والقوافي « هو الحرف الأخير الذي تنسّب إليه القصيدة، والملازم لها، وإلى هذا الحرف يشير حسن بن علي بن عمر الفكون القسطنطيني (ت 1040هـ) بقوله:

وَجْهٌ بِجَائِيَّةٍ فَجَلْتُ بُدُورًا يَضِيقُ بِوَصْفِهِ حَرْفُ الرَّوِيِّ.

فيقال «قصيدة لامية، إذا كان روئها لاماً، كلامية العرب، ولامية العجم»⁽³⁾، وهي نسبة إلى حرف الروي، وتتم « من نسبة الكل إلى جزئه فيقال قصيدة دالية أو رائية أو ميمية وهكذا»⁽⁴⁾، وهو انتساب ذلك الجزء الكبير الذي هو القصيدة بمجموع عدد أبياتها إلى الجزء الصغير منها وهو الحرف المتكرر في آخر كل بيت، ولذلك قيل إنه « هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة، وتنسب إليه فيقال: قصيدة رائية، أو دالية، أو سينية، ويلزم في آخر كل بيت منها»⁽⁵⁾، بهذا التعريف يتم معرفة حرف الروي بسهولة، حيث لم يختلف الدارسون العرب في مفهومه ومعناه، باختصار إن الروي هو أحد حروف القافية أي هو جزء منها، وهو الحرف الأخير، فنسميه قصيدة همزية مثل قوله :

وَيَمُرُ يَلْقِطُ الزَّجَاجَ بِذَيْلِهِ مَرَ النَّسِيمَ عَلَى حُبَابِ الْمَاءِ⁽⁶⁾

⁽¹⁾ - السكاكي، مفتاح العلوم، تج: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ/1973م، ص 571.

⁽²⁾ - محمد علي المحملي، الجوهرة الفريدة في بناء القصيدة، حققها وقدم لها وشرحها شعبان صالح، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1410هـ/1990م، ص 36.

⁽³⁾ - موسى بن محمد بن ملياني الأحمدى، المتوسط الكافى في علمي العروض والقوافي، ص 255.

⁽⁴⁾ - محمد بن محمد الدمنهوري، الحاشية الكبرى على متن الكافى في علمي العروض والقوافي، ص 79.

⁽⁵⁾ - عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 37.

⁽⁶⁾ - الديوان، ص 73.

ونسميتها بائية مثل قوله:

وَاللَّهُ مَا أُدْرِي وَإِنِّي وَاقِفٌ
لِلرَّاحِ بَيْنَ تَحِيرٍ وَتَعْجِبٍ⁽¹⁾

ونسميتها رائية مثل قوله:

عُلِقْتُهَا مِنْ رَبِّ الْعَفْرِ
لَكَنَّهَا عَرَبَّةُ النَّجْرِ⁽²⁾

ونسميتها دالية مثل قوله:

خُذْهَا وَهَاتِ وَلَا تَمْرُجْ فَتُقْسِدَهَا
الْمَاءُ فِي النَّارِ غَيْرُ مَطْرِدٍ⁽³⁾

وعلى حرف قافيتها الأخير تسمى القصيدة، وهو حرف رويها الذي يلتزم به الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها، وهذه قراءة تأويلية في دلالاتها كما يلي:

الجدول رقم (04):

اسماء القصائد	عدد القصائد	نسبة الاستخدام
الهمزية	02	5
البائية	03	7.5
الجيمية	01	2.5
الحائية	02	5
الدالية	03	7.5
الرأية	03	7.5
السينية	01	2.5
الفائية	01	2.5
القافية	03	7.5

⁽¹⁾ - الديوان، ص 75.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 89.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 81.

الفصل الثاني: ... بنية الإيقاع في شعر ابن بقي الأندلسي

27.5	11	اللامية
12.5	07	الميمية
7.5	03	النونية

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن أكثر أنواع الروي استعراضا هو الميم، إذ بلغت القصائد اللامية إحدى عشرة قصيدة، والقصائد اللامية كثيرة في الشعر العربي مثل: لامية العرب، ولامية الشنفري، ولامية العجم .

وقصائد هذا الروي من القصائد الطوال إذ تبلغ إحداها ثمانية وخمسين بيتا، أما الأخرى فبلغت ثلاثة عشرة بيتا، فأقل .

ب - القصائد الميمية: عددها خمس قصائد، بنسبة 12.5 %، واحتلت المرتبة الثانية.

ج - تتساوى القصائد القافية والدلالية من حيث الحضور، حيث تحلان نسبة 10 % في المرتبة الثالثة، وحرف القاف حلقى يوحى بالقوة 'عاتق' أو بقوة الجمال مثل 'الحق' أو حسي يتميز بالحركة مثل بارق، و'خافق'، ويدل أيضاً على ضنك العيش، ومراة الحياة التي عاشها، وحرف الدال فيه صلابة ومقاومة كالوتد والجسد، على ما جاء في الديوان.

د - تتساوى القصائد النونية، والرائية والهائية من حيث حضورها نسبة 7.5 %، بلغ عددها كل منها خمس قصائد، حيث تحل المرتبة الرابعة، دلالة حرف النون لمناجاة المعشوق، ورجائه، واستلطافه، أما حرف الراء جاء معبرا عن الحسرة والتآلّم، والحزن في كثير من الأحيان، بينما حرف الباء شفوبي يعبر عن آلام الشاعر وأحزانه في حياته الخاصة، حسب الدلالات التي جاءت في القصائد.

ه - وهناك أيضا قصائد همزية، وحائية، عدد كل منها قصيدتان، بنسبة 5 %، واحتلت المرتبة الخامسة، وحرف الهمزة يعبر عن الآهات والتآلّم، وحرف الحاء يعبر عن الضيق، والمضايقـة .

ز - قصائد جيمية، وسينية، وفائية عدد كل منها قصيدة واحدة، واحتلت من حيث الحضور نسبة 2.5%， أما حرف الراء، والجيم، والسين، والفاء احتلت المرتبة السادسة، ولاحظنا من خلال دلالاتها كل حرف يعبر عن شعور الشاعر في سياقها ، لم تبرز ظاهرة واضحة.

4 – القافية و أنواعها :

جاء في لسان العرب لابن منظور « قافية كل شيء : آخره، ومنه قافية بيت الشعر »⁽¹⁾، وهي الخاتمة، النهاية الحد الأقصى، وأورد ابن رشيق تعريف الخليل متفقا معه أن « القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن إليه، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»⁽²⁾ ، وقد أيدّ بن رشيق ما ذهب إليه الخليل أن « القافية على هذا المذهب وهو الصحيح »⁽³⁾، فهي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن إليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن ، ويشرحه محمد الدمنهوري بقوله « يعني أن القافية عبارة الساكنين الذين في آخر البيت وأول متحرك منه مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول »⁽⁴⁾، وهو شرح كاف وواضح، أما عند الأخفش فهي « آخر كلمة في البيت مثل العتابا بكمالها، وعند قطرب وأبي العباس وثعلب الروي وعند بعضهم إن القافية هي البيت...و عند بعضهم هي القصيدة»⁽⁵⁾، فلفظة القافية لم يتم تحديدها في البيت الشعري، فكل دارس حدد موقعها بشكل مغاير، فاختلف بعضهم، واتفق بعضهم في رسمها وتحديدها ثم تعددت دلالاتها؛ فهي

⁽¹⁾ – ابن منظور، لسان العرب، مج 15، ص 193.

⁽²⁾ – ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وآدابه ونقده، ص 135.

⁽³⁾ – المرجع نفسه، ص نفسها .

⁽⁴⁾ – محمد بن محمد الدمنهوري، الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي الغرورض والقوافي، ص 76. نسخة إلكترونية.

⁽⁵⁾ – السكاكى، أبو يعقوب يوسف بن بكر محمد بن علي السكاكى، مفتاح العلوم ص 569.

البيت، وهي القصيدة، وللقافية أهمية كبيرة في بناء القصيدة، فهي « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»⁽¹⁾، فالقافية والوزن حدان لازمان في القصيدة، ويشتراكان في هوية الشعر ودراسته ولا علاقة لهما بالنثر ، فالقافية ركن اساس في المنجز الشعري ، والوزن ركن أساس في دراسته ومعرفة ، ووسيلة للكشف عن زحافاته المتعددة ، وعلله المختلفة ، وهذا ما جعل « الشاعر شارل بودلير " charles baudelaire " يرى أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع، ولا الإيقاع في غنى عنها»⁽²⁾، وهذا إدراك من لدن شاعر له قيمته الفنية .

أنواع القوافي :

يقول السكاكى ذاكراً أنواعها « أحدهما أن يكون ساكناً مجتمعين ويسمى المترادف ، أو يكون بينهما حرفٌ واحدٌ متحركٌ ويسمى المتأثر ، أو حرفان متحركان ويسمى المتدارك ، أو ثلاثة أحرف متحركات ويسمى المترافق ، أو أربعة ويسمى المتكاوس ، ولا مزيد على الأربعة »⁽³⁾ أي لا مزيد على أربعة حروف متحركة ، فهذه خمسة أنواع من القوافي التي طرقها الشعراء العرب منذ القدم إلى اليوم ، وقد احتوى شعر ابن بقي أربعة أنواع كالتالي:

1- المتأثرة مثل:

مَنَازِلُ لَكِ يَا سَلَمَى بِذِي ضَالِّ هَيْجَنْ لَاعِجْ أَوْصَابِي وَبَلْبَالِي⁽⁴⁾

0/0/ 0// 0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0// 0/0/ 0/// 0//0//

2 - المتداركة مثل:

⁽¹⁾ - ابن رشيق، العمدة في محسن الشعر وآدابه ونقده، ص 135.

⁽²⁾ - عبد الرحمن تبرماسين، الغرورض وإيقاع الشعر العربي، ص 80.

⁽³⁾ - السكاكى، مفتاح العلوم، ص 570.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص 103.

الفصل الثاني: بنية الإيقاع في شعر ابن بقي الأندلسي

لُمْ يَقْضِيْ حَقَّ الرَّوْضِ مَنْ لَمْ يَشْرِبْ⁽¹⁾

0//0/ 0/ 0//0/0/ 0// 0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0// 0/0/

3 - المتراكبة مثل:

أَقْمَثُ فِيكُمْ عَلَى الْإِقْتَارِ وَالْعَدَمِ⁽²⁾

0///0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/0//0/

4 - المتكاوسة مثل: وَجَاهِلٌ نَسَبَ الدَّعْوَى إِلَى كَلِمِيٍّ لَمَّا رَمَاهُ بِنْبِلِ النَّبْلِ فِي حَدَّقِهِ⁽³⁾

0///0/ /0/0/0///0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

هذه أمثلة من أنواع القوافي من شعر ابن بقي. الجدول رقم (05)

هذا الجدول يبين لنا أنواع القوافي، وعددتها ونسبتها كما يلي: جاءت قوافي القصائد مختلفة النسب، ومتقاربة في الثلاثة الأولى، بينما تكاد تكون منعدمة في القافية المتكاوسة، وهذه

نسبة الاستخدام	عدد القصائد	أنواع القوافي
% 37	15	' 0///0/ ' المتراكبة
% 32	13	' 0/0/ ' المتواترة
%28	11	' 0//0/ ' المتداركة
%03	01	' 0///0/ ' المتكاوسة
%00	00	المترادفة

النسب تتمثل في القافية المتراكبة الأولى بنسبة %37، بخمس عشرة قصيدة، وجاءت في الرتبة الثانية القافية المتواترة بنسبة %32 ، بثلاث عشرة قصيدة، وجاءت في الرتبة الثالثة القافية المتداركة بنسبة 28%， بإحدى عشرة قصيدة، وفي الرتبة الرابعة القافية المتكاوسة

⁽¹⁾ - الديوان، ص 75.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 111.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 96.

بنسبة 28%， وهي القصيدة القافية الوحيدة في الديوان، ولم يكتب على القافية المترادفة لأنه لا يحب القيد ولو في إبداعاته الشعرية، وجاءت جميع القوافي مطلقة.

- أنواع القافية باعتبار الروي:

للقافية أنواع باعتبار الروي، وما قبله، وما بعده، وكل قافية اسمها بحسب السكاكي في مفتاح العلوم :

أ - « أمّا تنوعها باعتبار الروي فهي كونها مقيدة أو مطلقة »⁽¹⁾، مقيدة أي رويها ساكن، أمّا مطلقة أي ما لزم روتها الفتح، أو الصم، أو الكسر، وعليه يكون التقسيم كالتالي:

- القافية المقيدة:

هي ما كان روتها ساكناً، وهذا النوع لم نجده في شعر ابن بقي الأندلسي.

- القافية المطلقة:

هي ما كان روتها مرفوعاً أو منصوباً، أو مجروراً، وجميع قوافي القصائد مطلقة، وهي تدل على نفس الشاعر القلق المضطربة كثيرة التشكي، وقد تعبّر عن تناهيد الوجع، فهي آهات وموجع أو فرح تعانق الفضاءات المفتوحة، ونمثل ذلك بقول الشاعر:

بِأَبِي قَضِيبِ الْبَانِ يُثْبِيَ الصِّبَا عِوْضَ الصِّبَا فِي الرَّوْضَةِ الْغَنَاءِ⁽²⁾

قافية همزية، وروتها الهمزة، مطلقة، مجرورة، وهي متواترة معبرة عن اهتزاز النفس .

وفي قوله:

عَلَيْكَ أَبَا عَبْدِ إِلَهٍ طَوْقُ وَالنُّجُومُ دَلَائِلٌ⁽³⁾

⁽¹⁾ - السكاكي، مفتاح العلوم، ص 571.

⁽²⁾ - الديوان، ص 73.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 109.

قافية لامية، ورويّها اللام، مطلقة، مضمومة، وهي متداركة، متقاعدة مع المدح.

وفي قوله :

وَقَالُوا أَلَا تَبْكِي وَتَلْكُ مَطِيْهُمْ عَلَى الشَّهْبِ يَحْمِلُنَ الْأَوَانِسَ كَالْدَمَى⁽¹⁾

قافية ميمية، ورويّها الميم، مطلقة، مفتوحة، وهي متداركة، معبرة عن حالة تذمر.

ب - أمّا تنوعها باعتبار ما قبل الروي « فهي كونها مردوفة أو مؤسّسة، أو مجردة»⁽²⁾ ،

وهي ثلاثة أنواع سنّمثّل لها من الديوان:

- قافية مردوفة: « ما كان قبل رويّها ألف مثل عما»⁽³⁾

ولا توجد قوافٍ مردوفة في الديوان.

- قافية مؤسّسة: « ما كان قبل بحرف واحد ألف والروي، وتلك الألف من الكلمة واحدة

مثل: عاما»⁽⁴⁾ ، ونمثّل لها من قول الشاعر ابن بقي الأندلسي :

قافية مؤسّسة: في مثل قول الشاعر ابن بقي الأندلسي من بحر الطويل:

وَمَشْمُولَةٌ فِي الْكَأسِ تَحْسَبُ أَنَّهَا سَمَاءٌ عَقِيقٌ رُصِعْتُ بِالْكَوَاكِبِ⁽⁵⁾

وما يميّزها وجود ألف التأسيس بعد حرف واو في لفظة الكواكب .

- قافية مجردة: « ما لم يكن قبل رويّها رِدْفٌ ولا تأسيس»⁽⁶⁾ ، فالرِّدف يتكون من أحد

الصوائر الثلاثة الألف، أو الياء، أو الواو تفصل ما بين القافية وما قبلها .

⁽¹⁾ - الديوان، ص 120.

⁽²⁾ - السنّاكـي، مفتاح العلوم، ص 571.

⁽³⁾ - المرجع نفسه. ص 572.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 572.

⁽⁵⁾ - الديوان، ص 76.

⁽⁶⁾ - المصدر نفسه، ص نفسها.

في مثل قول الشاعر من بحر الطويل:

هُوَ الشِّعْرُ أَجْرِيٌ فِي مَيَادِينِ سَبْقِهِ وَأَفْرَجٌ مِنْ أَبْوَابِهِ كُلُّ مُنْبَهِمٍ⁽¹⁾

وفي هذا البيت الشعري لا يوجد ردد ولا تأسيس، إِذَا فهـي قافية مجردة.

ج - تنوعها ما بعد الروي:

ومنها القوافي الموصولة من غير خروج أو مع خروج، يقول السكاكـي « أَمَّا تنوعها ما بعد الروي؛ فـهي كـونـها مـوصـولـة من غـير خـروـج، أو مع خـروـج »⁽²⁾ ، وـهـذه أـمـثلـة مـن شـعـر اـبـن بـقـي الـأـنـدـلـسـي :

- مـوصـولـة من غـير خـروـج :

« ما كان بعد روتها حرف واحد يسمى وصلاً، مثل منزلاً، منزلـوـ، منزلـهـ بالـهـاء السـاـكـنـ ما قبلـها »⁽³⁾ ، في مثل قول الشاعر من بـحـرـ الكـامـلـ:

وَجَرَ قَلْبِي مِنْ خَلِيلِ زَائِلٍ صَبْرِي عَلَى آثَارِهِ سَيَرُولٌ⁽⁴⁾

- مـوصـولـة مع خـروـج :

وـهـي الـتـي « ما كان بعد روتها هـاء مـتـحـرـكـة مع حـرـفـ إـشـبـاعـي مـثـلـ منـزلـهاـ، منـزلـهـ، منـزلـهـيـ، وـذـلـكـ [ـالـحـرـفـ] يـسـمـيـ خـرـوجـاـ، وـحـرـكـةـ هـاـ الـوـصـلـ: نـفـاذـاـ »⁽⁵⁾ .

⁽¹⁾ - الـديـوـانـ، صـ 113ـ.

⁽²⁾ - السـكـاكـيـ، مـفـتـاحـ الـعـلـومـ، صـ 571ـ.

⁽³⁾ - المـرـجـعـ نـفـسـهـ، صـ 573ـ.

⁽⁴⁾ - الـديـوـانـ، صـ 110ـ.

⁽⁵⁾ - السـكـاكـيـ، مـفـتـاحـ الـعـلـومـ، صـ 573ـ.

وهذا مثل قول الشاعر من بحر البسيط:

وَجَاهْلٌ نَسَبَ الدَّعْوَى إِلَى كَلْمِي لَمَّا رَمَاهُ بِتَبْلِ النَّبِلِ فِي حَدَّقِه⁽¹⁾

حرف الياء في كلمة "حدقهي" تسمى خروجا، وحرف الهاء وصلا وحركته نفاذًا.

2 - الوصل:

وهو حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي، أو هاء تلي حرف الروي « والوصل أي الموصول به، فهو من إطلاق المصدر على اسم المفعول مجازاً علاقته بالجزئية والكلية، وسمى بذلك لوصله بالروي، وقال شارح الحاشية وهو ليس من ضرورة الشعر، لكن إذا وجد لم ينبغire منابه ولزم القصيدة جميماً »⁽²⁾ ، وهذا من قول الشاعر :

وَلِي هِمْ سَتَقْذِفُ بِي بِلَادًا نَأْتُ إِمَّا الْعِرَاقَ أَو الشَّامَ⁽³⁾

فالوصل هنا هو حرف الألف في 'الشام' حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي الميم.

ومنه قوله :

سَلَكْتُ أَسَالِيبَ الْبَدِيعِ فَأَضْبَحْتُ إِلْقَوَالِيَ الرُّكْبَانِ فِي الْبِيدِ تَرْتَمِي⁽⁴⁾

وقوله أيضا :

وَلُوا جَمِيعًا بِمَا فِي الدَّهْرِ مِنْ حَسَنٍ لَا عَيْبَ فِي الْقَوْمِ إِلَّا أَنَّهُمْ بَادُوا⁽⁵⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 96.

⁽²⁾ - محمد بن محمد الدمنهوري، الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي. ص 79.

⁽³⁾ - الديوان، ص 119.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 113.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص 86.

3 – الخروج:

وهو حرف مدّ ناشئ عن إشباع حركة ها الوصل إذا كانت محركة بإحدى الحركات
الثلاث ،

ومثال ‘إها’ الوصل المكسورة وخروجها بالياء مثل في مثل قول الشاعر :

وَجَاهِلْ نَسَبَ الدَّعْوَى إِلَى كَلِمِي لَمَّا رَمَاهُ بِنَبْلِ النَّبْلِ فِي حَدَّهِ⁽¹⁾
الكاف روی، والهاء وصل والياء خروج.

4 – التأسيس:

هو الألف الموجودة قبل حرف الدخيل، في مثل قول الشاعر :

إِذَا مَا غُرَابُ اللَّيْلِ مَدَ جَنَاحَهُ عَلَيَّ وَغَطَّانِي بِرِيشِ قَوَادِمِ⁽²⁾
قوله :

عَلَيْكَ أَبَا عَبْدِ الإِلَهِ حَلَعْتُهَا لَهَا الْبَدْرُ طُوقُ وَالنُّجُومُ دَلَائِلُ⁽³⁾

وهو كما نلاحظ وجود الألف في كلمتي قوادم (ما قبل الدال)، وفي دلائل (ما قبل
الهمزة).

5 – الدخيل:

هو حرف يأتي بين الروي والتأسيس، ومثاله من شعر ابن بقي الأندلسي:

بِأَيِّي غَرَازٌ غَارَتْهُ مُقْلَتِي بَيْنَ الْعُذَيْبِ وَبَيْنَ شَطْنِي بَارِقِ
وَسَالْتُ مِنْهُ زِيَارَةً تَشْفِي الْجَوَى فَأَجَابَنِي مِنْهَا بِوَعْدٍ صَادِقٍ

⁽¹⁾ – الديوان، ص 96.

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 114.

⁽³⁾ – المصدر نفسه، ص 109.

بِشَا وَنَحْنُ مِنَ الدُّجَى فِي لُجَّةٍ
 وَمِنَ النُّجُومِ الرُّهْرِ تَحْتَ سُرَادِقِ
 صَهْبَاءَ كَالْمَسْكِ الْفَتِيقِ لَنَاشِقِ
 عَاطِيَتُهُ وَاللَّيلُ يَسْحَبُ ذَيْلَهُ
 كَيْنَ لَا يَنَامُ عَلَى فِرَاشِ حَافِقِ⁽¹⁾
 أَبْعَدْتُهُ عَنْ أَضِلُّعِ تَشَافُهُ

فِي الْأَلْفِ تَأْسِيسِ، وَالْقَافِ رَوِيَ، وَحِرْفُ الرَّاءِ ' الْوَاقِعُ بَيْنَ الْأَلْفِ وَالْقَافِ هُوَ الدُّخِيلُ فِي
 الْبَيْتِ الْأَوَّلِ. فَحِرْفُ الدَّالِ ' الْوَاقِعُ بَيْنَ الْأَلْفِ وَالْقَافِ هُوَ الدُّخِيلُ فِي الْبَيْتِ الثَّانِيِّ، وَالثَّالِثِ.
 وَحِرْفُ الشَّيْنِ ' الْوَاقِعُ بَيْنَ الْأَلْفِ وَالْقَافِ هُوَ الدُّخِيلُ فِي الْبَيْتِ الرَّابِعِ.
 وَلَا يَتَوَجَّبُ عَلَى الشَّاعِرِ كَمَا لَاحَظَنَا فِي قَصِيدَتِهِ الالتزامُ بِالدُّخِيلِ وَاحِدًا، فَمَرَّةً يَوْظُفُ الرَّاءِ.
 وَمَرَّةً الدَّالِ، وَمَرَّةً أُخْرَى الشَّيْنِ .

6 – الرِّدْفُ :

هُوَ حِرْفُ مِدٍّ يُسْبِقُ حِرْفَ الرَّوِيِّ سُوَاءً أَكَانَ أَلْفًا أَمْ وَأَوًا أَمْ يَاءً، وَذَلِكَ فِي مَثَلِ قَوْلِ
 الشَّاعِرِ :

بِأَبِي قَضِيبِ الْبَانِ يُثْبِيَهُ الصَّبَا عَوْضَ الصَّبَا فِي الرَّوْضَةِ الْغَنَاءِ⁽²⁾
 رِدْفُهَا أَلْفُ فِي كَلْمَةِ الْغَنَاءِ .
 كَيْفَ صَبَرِي عَلَى الْكُوُوسِ إِذَا مَا عَثَرَ الرَّوْضُ فِي ذُيُولِ النَّسِيمِ⁽³⁾
 رِدْفُهَا الْيَاءُ فِي كَلْمَةِ النَّسِيمِ .
 وَكَلَامٌ مُقْطَعٌ مِنْ كَلُومَ⁽⁴⁾ عَجْمَةٌ أَغْرَبَتْ بِوَجْدِ دَقِيقِ
 رِدْفُهَا الْوَao فِي كَلْمَةِ كَلُومِ .

⁽¹⁾ – الْدِيْوَانُ، ص 94.

⁽²⁾ – الْمَصْدَرُ نَفْسَهُ، ص 73.

⁽³⁾ – الْمَصْدَرُ نَفْسَهُ، ص 117.

⁽⁴⁾ – الْمَصْدَرُ نَفْسَهُ، ص نَفْسَهَا .

ويمكن أن يقع الرِّدْفُ واًأَ أو ياءً في القصيدة نفسها، ولا يمكن أن يقع أَلَّفَا وواًأَ معاً، أو أَلَّفَا وياءً معاً، ونمثل بقول الشاعر ابن بقي الأندلسي بقصيدة ميمية على بحر الخفيف هي قوله :

كَيْفَ صَبَرِي عَلَى الْكُؤُوسِ إِذَا مَا عَثَرَ الرَّوْضُ فِي دُيُولِ النَّسِيمِ⁽¹⁾
وَرَنَّا نَرْجَسُ الرَّبَّيِّ بِعُيُونِ
فَوْقَهُ الرِّيحُ أَشْطُرًا مِنْ وُشُومِ
وَبَدَا مِعْصَمُ الْخَلِيجِ فَخَطَّ

وأمثلة أخرى كثيرة في الشعر العربي يكون رِدْفُها واًأَ وياءً في القصيدة نفسها برغم إنني أراهما صوتين لا يتشابهان في النغمة، وفي النطق، وفي مخرجيهما، وفي شكل الشفتين أثناء النطق، لكن الشعاء القدامي استخدموهما رِدْفًا معاً في القصيدة نفسها، وعليه فاستخدمهما ابن بقي الأندلسي مقلداً إياهم.

5 - التصريح:

جاء في لسان العرب « بيت من الشعر مصرع له مصراعان، وكذلك باب مصرع »، والتصريح في الشعر تقفيه المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب، وهو مصراعان، وإنما وقع التصريح في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة أو قصيدة »⁽²⁾، وجاء في العمدة أن « اشتقاق التصريح من مصراعي الباب...وقيل بل هو من المصرعين وهو طرفا النهار »⁽³⁾، وعرفه ابن رشيق بكل وضوح مستشهادا بقول قدامة بن جعفر في مؤلفه 'تقد الشعر' « هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته... »

⁽¹⁾ - الديوان، ص 117.

⁽²⁾ - ابن منظور، لسان العرب، ص 199.

⁽³⁾ - ابن رشيق القمياني، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقده، ص 156.

سمّاه قدامة بن جعفر التجميع كأنه من الجمع بين روين وقافيتين.....ورأيُّث من يقول التّجميع بالخاء «⁽¹⁾»، وعليه فالتصريح سمة أو علامة موسيقية يتوقف عندها المتكلّي بدرجة أولى، وبخاصة في الشعر العربي، وقد اهتم الدارسون القدامى بوصفه آلية محسنة، ولا بد منها في القصيدة التقليدية «ويستحسن أن يقدم في صدر المصراع ما يكون لطيفاً محركاً بالنسبة إلى غرض الكلام كالمناجاة والتنّذكر في النسيب» ⁽²⁾، أما ابن رشيق فيقول «إذا لم يصرّع الشاعر قصيّته كان كالمتسوّر الداخل من غير باب» ⁽³⁾، وقد كان همهم الإضافة الجمالية، وكذلك حتى «ينتّه السامع إلى أنّ ما يسمعه من جنس شعر» ⁽⁴⁾، ولكن العربي نوّاق وفنان عندما يسمع البيت ولو غير مصّرّع يدرك جنس الكلام . أهو من الشعر أو من النثر .

قال أبو تمام:

وَتَقْفُوا إِلَى الْجَدْوَى بِجَدْوَى وَإِنَّمَا * يَرُوقُكَ بَيْثُ الشِّعْرِ حِينَ يُصَرَّعُ ⁽⁵⁾.

فالتصريح دليل على قوة الطبع، وسمة السليقة، وكثرة المادة اللغوية، ولهذا كان شعراء العصر الجاهلي، ومن جاء بعدهم في العصور الأخرى، لا يزالون محافظين على التّصرّيف بنسبة كبيرة، فالتصريح علامة تبرز مرتبة الشاعر بين الشعراء، وهذا التّصرّيف يحصل بناؤه

⁽¹⁾ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقدّه، مرجع سابق، ص نفسها.

⁽²⁾ - القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 255.

⁽³⁾ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقدّه، ص 156.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽⁵⁾ - أبو تمام، الديوان، بشرح الخطيب التبريري، تج: محمد عبد عزام، دار المعرفة، ط 4، ص 178.

بتشكيل القوافي أيضا، بشرط «أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج»⁽¹⁾، ومن مواصفات القوافي الجيدة هي عذوبة حروف قوافيها وإيقاعية موسيقاها، وسهولة مخارجها.

والتصريح في المطلع يؤدي دورا هاما في بناء جمالية البيت الشعري إيقاعاً ودلالة، حتى وإن بدت فيه الصنعة والتصنّع، من البلاغة حسن الابتداء، وهو أن يتأنق في أول الكلام «لأنه أول ما يقرع السمع، فإن كان محّررا أقبل السامع على الكلام ووعاه، وإلا أعرض عنه لو كان الباقي في نهاية الحسن، فينبغي أن يؤتى بأعذب اللفظ وأجزله وأرقّه، وأسلمه نظما وسبكا، وأصحّه معنى وأوضّحه وأخلاقه من التعقيد»⁽²⁾، فالتصريح عنصر من عناصر الابتداء، وعنصر من عناصر الجمالية، حيث «ينبغي للشاعر أن يوجد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليتتجنب «ألا» و «خليلي» و «قد»⁽³⁾، وهذه الكلمات في مطالع القصائد تجرّدتها من حسنها، وتقتل كل جمالية فيها، ولهذا على الشاعر أن يصرّع، وأن يتجنّب بعض الكلمات التي لا تتحقّق حسن الابتداءات، كما تسمى «براعة الاستهلال»⁽⁴⁾، وعلى هذا فإن التتصريح في المطلع هو عنصر الجودة والجمالية.

والشاعر ابن بقي الأندلسي في ديوانه أربعون قصيدة، أغلبها غير مصّرّع ، وأما المصّرّع منها فهو خمس قصائد، نذكر مطالعها كالتالي:

⁽¹⁾ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تج: عبد المنعم خفاجي، مرجع سابق، ص 76.

⁽²⁾ - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تج: شعيب الأرناؤوط، اعتمى به وعلق عليه مصطفى الشيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1429هـ/2008م، ص 626.

⁽³⁾ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقدّه، ص 195.

⁽⁴⁾ - شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب النويiri، نهاية الأرب في فنون الأدب، تج: علي بوملحم، آخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 7، ص 110 .

خُذها عَلَى وَجْهِ الرِّبِيعِ الْمُخْضِبِ لَمْ يَقْضِ حَقَّ الرَّوْضِ مَنْ لَمْ يَشْرِبْ⁽¹⁾

هَمَيِّي سَمَاءُ عُلَا وَهَمَيِّي مَارِدٌ فَأَرْجُمْهُ مَنْ تِلْكَ الْكُؤُوسِ بِكَوْكِبِ

قالها في وصف الخمر، وهي تتتألف من خمس أبيات فقط، على بحر الكامل، مطلقة القافية، يكمن التصريح في العروض "المُخْضِب"؛ (زحاف الإضمار)، وهو صفة، وفي الضرب "لم يشرب" (زحاف الإضمار) أيضاً، وحافظ الشاعر على زحاف القبض في العروض وغيره في ضرب أبيات القصيدة، هذا التوافق النغمي بين حرف الباء المجرور، هو تكثيف إيقاعي من خلال وجود حرف الروي المسبوق بحركة الفتحة، وإن كان أسلوباً قد حافظ عليه الشاعر ليشدّ انتباه سامعيه.

وفي قصيدة ثانية مطلعها:

عُلِّقْتُهَا مِنْ رَبْرِبِ الْعَفْرِ لَكَنَّهَا عَرَبَيَّةُ النَّجْرِ⁽²⁾

لَا تَلْتَمِحُهَا رُبَّمَا سَلَبَتْ مِنْكَ الْفُؤَادَ وَأَنْتَ لَا تَذَرِي

وَلَدْهَبْ بِشَائِنَكَ إِنَّ مُقْلَّتَهَا سُقِيَتْ بِبَابِلَ قَهْوَةُ السِّحْرِ

سَلْ بِالْعَيْوَنِ فَتَّ أَصِيبَ بِهَا مِثْلِي لَتَعْلَمَ صِحَّةَ الْأَمْرِ

رَكَّزَ الشاعر على التصريح، فأحدث انسجاماً صوتياً بين العروض "بالعفر" والضرب "النَّجْرِ" وجاءت القصيدة على بحر الكامل الذي تزين بالإضمار "فِعْلُنْ" في البيت الأول، بينما تغيرت العروض في باقي الأبيات من "فِعْلُنْ" 'زحاف الإضمار إلى فَعْلُنْ' الصورة الحقيقية لبحر الكامل، كما حافظ الشاعر على الإضمار والحدّ في الضرب مما أضافى عليه السرعة وكأنه يضارع خطوات حبيبته المتتسارعة الهاربة منه، ولحظتها انساب واصفاً حبيبته

⁽¹⁾ - الديوان، ص 75.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 89.

التي تعلق بها ومال إليها ميل العاشق الولهان، تلك التي تشبه سرب البقر الوحشي، ذات اللون الأبيض المشرب بالحمرة، لكنّها ذات أصل عربي، صاحبة حسب ونسب، فسيطرت سلطة الجمال على الشاعر فانقاد انقياداً خلفها معلقاً قلبه بجمالها.

أمّا القصيدة الثالثة يقول فيها:

مَنَازِلُ لَكِ يَا سَلْمَى بِذِي ضَالِّ
هَيَّجَنَ لَاعِجَ أُوصَابِي وَبِلَالِي⁽¹⁾
تَعَاقَرَتْهَا التَّيَالِيَّ بَعْدَ قَاطِنِهَا
بِمَا حَيَّنَ لَهَا: سَافِ وَهَطَّالِ

شكل الشاعر انسجاماً موسيقياً، بين العروض "بِذِي ضَالِّ" والضرب "بِلَالِي" في البيت الأول عن طريق التكرار التصديرى، أو قل عن طريق التّصريح، ما يهمنا هنا هو الدفقة الإيقاعية، ثمّ تغيرت العروض من مقطوع 'فِعْلُنْ' إلى مخبون 'فَعِلْنُ' في صدر كل بيت ، بينما حافظ الشاعر على علة القطع 'فِعْلُنْ' في بقية ضروب القصيدة، ومن هذا التواتر من مدٍ وبسط، وبهذه الدفقات الإيقاعية عبر الشاعر عن آلامه، وعن عنته، واضطرابه ، وهذا ينسجم مع ما يعانيه من مشقة الحب وكذلك هموم البعد ؛ التي هيجة خاطره، ولم يعد يدري ما يفعل بين المعاناة والوجود، كان مطلع القصيدة غزلياً، أمّا موضوعها فهو مدح أبي بكر يحيى بن علي، وهي أطول قصيدة في الديوان، وقد بلغت ثمانية وخمسين بيتاً، وهي لامية على بحر البسيط، وقافتها مطلقة، طوّعها على الكسر .

أمّا الرابعة، يقول في مستهلها:

أَقْمَثُ فِيكُمْ عَلَى الْإِقْتَارِ وَالْعَدَمِ
لَوْ كُنْتُ حُرًّا أَبِي النَّفْسِ لَمْ أَقْمِ⁽²⁾
شَسْتَيْقِظُونَ، وَقَدْ نِمْتُمْ عَنِ الْكَرَمِ
وَظِلْتُ أَبِي لَكُمْ غُدْرًا لَعَلَّكُمْ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 103.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 111.

فَلَا حَدِيقَتُكُمْ يُجْنِي لَهَا ثَمَرٌ وَلَا سَمَاؤُكُمْ تَنْهَلُ بِالذِّيْمِ

القصيدة على بحر البسيط وبمطلعها تصريح بين بين العروض "والعدم" والضرب "لم أقم"، مما أدى إلى إحداث تدفق موسيقي، وفي هذه الأبيات حافظ الشاعر على زحاف الخبن في عروضها وفي ضربها، وهي محملة بشحنات تذمر وعتاب لقومه الذين لم يكونوا على مثل ما كان يظن.

ثانياً: الإيقاع الداخلي:

- أنواع الأصوات و التكرار الصوتي

- أنواع الأصوات: تكون الكلمة من مجموعة من الأصوات، هذه الأصوات تؤلف إيقاعاً، هذا الإيقاع هو « تنسيق صوتي يأتي كحصيلة لتعاقب المقاطع المنبورة، الخفية»⁽¹⁾، محملة بمعانٍ ودلائل للمتلقي.

1 – الصوامت:

هي الأصوات الساكنة، consonants، قال الخليل « حروف العربية تسعة وعشرون حرفاً، منها خمسة وعشرون حرفاً لها أحياز ومدارج، وأربعة حروف يقال لها جوف، الواو أجوف، ومثله الياء والألف اللينة والهمزة سميت جوفاً لأنها تخرج من الجوف فلا تخرج من مدرجة، وهي في الهواء، فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلا الجوف »⁽²⁾، وهذه الأصوات "ع" ، "ح" ، "ه" ، "خ" ، "غ" ، "ق" ، "ك" ، "ج" ، "س" ، "ض" ، "ص" ، "ش" ، "ز" ، "ط" ، "د" ، "ت" ، "ظ" ، "ذ" ، "ث" ، "ر" ، "ل" ، "ن" ، "ب" ، "م" ، "ف" ، وهي نوعان المجهورة والمهموسة.

⁽¹⁾ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 211.

⁽²⁾ - كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، القاهرة، 1998، ص 72.

أ – الأصوات المجهورة:

الصومات المجهورة هي « ثلاثة عشر صوتاً؛ وهي الباء، الجيم، الدال، الدال، الزاي، الصاد، الطاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون »⁽¹⁾، وتدل على القوة والشدة في كل شيء، منها قول الشاعر :

أَقْمَتُ فِيْكُمْ عَلَى الْإِقْتَارِ وَالْعَدَمِ
وَظَلَّتْ أَبْكِي لَكُمْ عَذْرًا لِعَلَّكُمْ
فَلَا حَدِيقَةَ ثُكُمْ يُجْنِي لَهَا ثَمَرٌ
لَوْكَنْتُ حَرَّاً أَبْيَ النَّفْسِ لَمْ أَقْمِ
تَسْتَيْقِظُونَ وَقْدَ نِمْتُمْ عَنِ الْكَرَمِ
وَلَا سَمَاؤُكُمْ تَثْهَلُ بِالْدِيْمِ⁽²⁾

حيث نلحظ تكرار صوت الميم في البيت الأول، بالإضافة إلى الروي في الأبيات الثلاث التي جاءت مطلاعاً للقصيدة وهي تعبر عن شدة امتعاضه من أهل المغرب، حيث لم يطب له المقام معهم نظراً لما لحق به من ضرر في حياته التعيسة، وهنا الميم محملة بدلاله التوجّع والألم، بدليل أن المتألم يصدر صوت الميم مكرراً (م م م م).

وفي أمثلة أخرى يقول:

مَنَازِلُ لَكِ يَا سَلَمَى بِذِي ضَالِّ
تَعَاقَرَتْهَا الْلَّيَالِي بَعْدَ قَاطِنِهَا
هَنَّ الْمَنَازِلُ قَدْ أَوَدَتْ مَعَالِمُهَا
هَيْجَنَ لَاعِجَ أَوْصَابِي وَبَلْبَالِي
بِمَاحِيَّنِ لَهَا: سَافِ وَهَطَالِ
وَبَدَلَتْ مِنْ بُرُودِ سَخْقِ أَسْمَالِ⁽³⁾

تكرر صوت اللام في هذه الأبيات ثلاثة عشرة مرة ، وذلك في : " منازل ، لك ، سلمى ، ضال ، لاعج ، بلبالى ، الليالي ، معالمها ، بدلث ، أسمال " ، وهو يعبر عن آلامه ،

⁽¹⁾ – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، ص21.

⁽²⁾ – الديوان، ص111.

⁽³⁾ – المصدر نفسه، ص 103.

وتعاسة الأيام التي يعيشها غربا عن منازل حبيبته سلمى التي لم ترُق به، وهو يقف على أطلال منازلها التي لم تعد مثلا تركها في عهد حبه.

ويقول في نونية أخرى :

لَمْ أَنْسِ إِذْ وَدَعْتُهُ وَقَدْ التَّقْتُ
مِنَّا هُنَالِكَ بِالْبَكَاءِ عَيْنَانِ⁽¹⁾

يَرْنُو بِرْجَسَةٍ إِلَيْيَ وَرِبَّمَا قَرَعَ الْأَقَاحَ بِيَا سَمِينِ الْبَانِ

فالنون حرف ذليقي، يحضر بقوة في هذين البيتين و«النون أوضح الأصوات المجهورة... وأول ما يعرف من أمرها أنها تسمى 'الحرف النواح' أي إنها ترتبط بالبكاء، وما يسبب البكاء، مثلا أنها تناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه»⁽²⁾، وقد حضر في الألفاظ الآتية: «أنس، منا، هنالك، عينان، يرنو، نرجسة، الياسمين، البان» وهي ألفاظ لها دلالات البكاء والنواح، وتعبر عن حالة الشاعر، ونفسيته المضطربة وهو يودع حبيبته والعين دامعة.

ب - الأصوات المهموسة:

الصومات المهموسة : يرى إبراهيم أنيس « أنها اثنا عشر صوتا؛ هي: الثاء، التاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، والهاء »⁽³⁾، وتدل على الضعف والرقابة، والحزن والسكنية، ومن الأبيات التي حضرت فيها الأصوات قول الشاعر:

هُوَ الشِّعْرُ أَجْرِيَ فِي مَيَادِينِ سَبَقَهُ
وَأَفْرَجُ مِنْ أَبْوَابِهِ كُلَّ مُبْهَمٍ
بِطَبَّاعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْهُمْ
فَسَلَنَ أَهْلَهُ عَنِّي هَلِ امْتَزَّتْ مِنْهُمْ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 121.

⁽²⁾ - أمانى سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص 85.

⁽³⁾ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 21.

وطَالِبِنِي دَهْرِي لَأْتِي زِنْتَهُ وَأْتِي فِيهِ غُرَّهُ فَوْقَ أَذْهَمٍ⁽¹⁾

تكرر حرف الهاء إحدى عشرة مرة، وهو مهموس رخو مخرج من أقصى الحلق، جاء مرة بالضم 'هُوٌ'، وبالكسر 'سَبَقَهُ'، وبالفتح 'مُبْهَمٌ'، وبالسكون 'أَهْلَهُ'، وفي أول الكلمة، وفي وسطها، وفي آخرها، وورد ضميرا في 'فِيهِ'، والهاء حرف مهموس أراد أن يهمس الشاعر في أذن المتلقّي بأنه الشاعر الوحيد لا يشابه أحدا مدح نفسه مبيّنا على أنه مثل علامة في جبين حسان.

ويقول أيضا :

**فَيَأْتِي قَرْحِي فِي هَبَّةٍ لَا تَحْمِلُنِي عَلَى التَّسْوِيفِ فِي هَبَّةٍ
لَيْسَ اعْتِدَارُكَ بِالأشْغَالِ أَقْبَلَهُ فَإِنْ شُغْلَكَ بِي أَدَنَى إِلَى الشَّرَفِ⁽²⁾**

شمل البيتان أصواتاً مهموسة، بدءاً بالروي حرف الفاء المكسور، الذي يحمل دلالة الانكسار، ومنه جاء عتاب الشاعر واضحاً، ثم تجيء همسات حرف السين في الكلمات: 'التسويف، الأسف، ليس' وهي من حروف الصغير، كلّها محمّلة برفض الاعتذار، ومحمّلة بعدم الرضى، ثمّ يجيء حرف الشين في الكلمات: 'الأشغال، شغلك، الشرف' في سياق الجملة تحيل إلى قلق، وغضب الشاعر بصرّاحته واضحة لصاحبه، وبرغم هذه الهمسات الصوتية إلا أنّ رسالة العتاب وصلت صاحبها من الشاعر بكل وضوح.

ج - حروف اللين 'الصوائت':

عدد الصوائت «أربعة أحرف يقال لها: جوف، الواو أجوف، ومثله الياء، والألف اللينة، والهمزة، سميت جوفا لأنها تخرج من الجوف، فلا تخرج من مدرجة، وهي في الهواء، فلم

⁽¹⁾ - الديوان، ص121.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص92.

يُكَلِّفُهُمْ بِالْأَنْجَانِ
 يكن لها حيز تتسَبَّبُ إِلَيْهِ إِلَّا الْجَوْفُ «⁽¹⁾، وسماها الخليل والأزهري الجوف، وهناك من
 سماها الحروف الهوائية ومنهم من يسمّيها الحركات، ولكن برغم المصطلحات اتفقت دلالتها،
 وقد أشار ابن جنّي إليها في كتابه 'سر صناعة الإعراب' بقوله «اعلم أن الحركات أبعاض
 لحرروف المدّ واللين وهي الألف والواو والياء»⁽²⁾.

ومن عيناتها في الديوان في شعر ابن بقي :

وَكَائِنًا أَكْمَامُهُ فِي رِقْصِهِ تَتَعَلَّمُ الْخَفَقَانَ مِنْ أَحْشَائِي⁽³⁾

ما ماما مه صه قا شائي

وَيَمْرُرُ يَلْتَقِطُ الرِّجَاجَ بِذِيلِهِ مَرَ النَّسِيمِ عَلَى حُبَابِ الْمَاءِ

ويمرر يلتقط الرجال بذيله مر النسيم على حباب الماء // // //

هذه الأصوات الممددة من خلال أحرف الميم ثلاث مرات، والهاء، والشين، والهمزة،
 والسين، والباء، ما هي إلا صور نفسية تحيل على الدهشة في ذات الشاعر، الذي يحتاج إلى
 تأوهات ليوح إعجابه بأكمام الراقص كيف تتعلم الحركات من نبض قلبه، وهو يرمي
 بعين لاهية واهية مشدودة.

ومنها أيضا قوله :

مَنَازِلُ لَكِ يَا سَلَمَى بِذِي ضَالِّ هَيْجَنَ لَاعِجَ أُوصَابِي وَبِلَبَالِي

منازل لك يا سلمى بذى ضال لا صاصا با

وقوله :

⁽¹⁾ - كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، ص 72.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - الديوان، ص 73.

تَعَاقِرْتُهَا الْيَالِي بَعْدَ قَاطِنِهَا بِمَا حَيَّنِ لَهَا: سَافِ وَهَطَّالٍ ⁽¹⁾

عَـاـ هـاـ يـاـ قـاـ هـاـ مـاـ هـاـ سـاـ طـاـ

إن مد المقاطع الطويلة المفتوحة بشكل صوتي ، يعبر بها عن تأوهات الشاعر ، وهو يعيش حياة اليأس بين المتاعب والمحن ، والاغتراب ، بعيداً عن حبيبه ، فهذه الامتدادات الصوتية تفسّر الحالة النفسية المعلولة المسحوقة .

- تكرار الكلمة:

ونلحظ في العينات الآتية :

وَلَيْتَ مَكْتُوبَةً الظَّلْمَاءِ مَا مُحِيتْ لَهُ بِمَاءِ مِنَ الأَسْبَاحِ سَيَالٍ
لَيْتَ الْغَزَالَ الَّذِي وَافَى الْمَسَاءَ بِهِ كَانَتْ إِقَامَتُهُ مِنْ غَيْرِ تِرْحَالٍ ⁽²⁾

تكررت كلمة ليت في القصيدة اللامية الطويلة ، التي بلغت ثلاثة وأربعين بيتاً ، وكلمة 'ليت' تستعمل للترجي ويتعلق بالمستحيل غالباً وفي أغلب الأحيان ، وبالإمكان قليلاً ، والترجي معناه ارتقاب شيء لا وثوق بحصوله ، وقد حقق تكرار الكلمة ترجي الشاعر وطلبه على أن تكون إقامة حبيبه من دون أن ترحل عنه أبداً ، وتتركه وحيداً بائساً ، والتكرار دلالة على لهفته الشديدة .

وفي قوله :

ما لِي وَلِلَّهِمَ لَيْسَ الْهُمْ مِنْ أَرْبِي
أَنَا الْغَنِيُّ بِنَفْسِي لَيْسَ بِالْمَالِ
مَالِي وَإِيْطَانَهَا دَارًا وَقَدْ سَئِمْتُ
مِنَ الْمُقَامِ بِهَا خَيْلِي وَأَحْمَالِي ⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان ، ص 74.

⁽²⁾ - المصدر نفسه ، ص 104.

⁽³⁾ - المصدر نفسه ، ص 104.

تكررت ما الاستفهامية في البيتين، والشاعر يسأل عن حاله من جهة، وعن وطنه من جهة أخرى، برغم ظروفه المتيسرة من عناء النفس، وأرض تليق الدار بها، ولكن يبقى السؤال مكروراً لماذا هذا الهم ما يزال يلاحقه، وهذا التكرار حقّ مواصفات حالته النفسية القلقة التي يصارعها وفي قوله :

فَقَالَتْ: "أَلِصْ" قُلْتْ: بَنْ دُو صَرَامَةٍ ثُبَّ عَلَى أَحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرَانُ
فَقَالَتْ: أَقِمْ عِنْدِي لَكَ الْوَصْلُ كَامِلاً عَلَى أَنْ حَظَّ الْعَيْنِ مِنِي حِرْمَانُ⁽¹⁾

حقّ تكرار الفعل الماضي " فقلت ". قلت، تكراراً تناగماً إيقاعياً، تصله مسافات زمنية، ومُدود، وسُكون، أنتجت ترديداً صوتياً، وقد سجل الشاعر لقاءه مع حبيبه، وأراد من هذا التكرار إثبات الحديث معها، ومحاورتها ليلاً عمّا احتواه سرُّ ذلك الحديث الممتع الذي دار بينهما سرّاً قبل وبعد أن تعرفه.

ويقول في موضوع آخر :

فَسَلَنَ أَهْلَهُ عَنِي هَلِ امْتَزَتْ مِنْهُمْ بِطَبِيعِي، وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُنْزَدَمْ⁽²⁾ ؟؟

تكررت هل في صدر البيت الشعري، وفي عجزه، وقد كان يمتلك الشاعر مجموعة من التساؤلات، وكل سؤال يحمل قضية أو قضايا كانت تشغل باله، والتكرار لم يقل كل شيء بل أوحى بتساؤلات، يفسّرها كل متنق كما يدرك معناها، وما أكثر تلك المعاني والدلالات المؤجلة إلى حين، إلى قراءات تأويلية من خلال السياق، فهو لم يألف طبائعهم، ولم يرحل إلى بلد آخر .

⁽¹⁾ - الديوان، ص 123.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 113.

2 — التجنيس 'الجنس' :homonyme

يقوم التجنيس على التكرار الصوتي، حيث تتحقق هذه الألفاظ المكررة سلسلة من النغمات الموقعة المتميزة حيث يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً، وهو إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها الشعراء القدماء والمعاصرون من «أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد، ذلك أن الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة»⁽¹⁾، وعليه فالتجنيس عنصر مهم في فنّ الشعر، حيث يبرز في جماليات القصائد، ويعرفه ابن جنّي بقوله «إن التجنيس عندهم أن يتفق اللفظان ويختلف المعانيان، أو يتقارب المعانيان كالعقل، والمعقل، والعقلة، والعقلة، ومعقلة»⁽²⁾، كما يرى عبد العزيز عتيق أن «الجنس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: «أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكن وترتيبها»⁽³⁾، بهذه الصفات يتحقق التجنيس، وفي شعر ابن بقي الأندلسي توجد مجموعة أمثلة من الجنس الناقص كالتالي:

- ثَبَارِي الصَّبَا فِي سَيْرِهَا فَكَانَهَا * جَبَانُ تَوَلَّ فِي غَبَرِ الْهَزَائِمِ⁽⁴⁾

نقرأ البيت الشعري نشعر بإيقاع موسيقي، ونبض داخلي يدغدغ الأذن من خلال تشابه الصوامت، وحركاتها "تباري / غبار"، والشاعر يصف حبيبته وهي تتدلّل في صباها كأنها جبان عاد بعد معركة يجرُّ أذى الخيبة، وعلى جبينه غبار الهزائم.

- يَوْمًا مِنَ الْقَيْطِ يَسْوَدُ السَّلَامُ بِهِ * كَانَ كُلَّ كَلَامٍ فِيهِ مُفْتَادٌ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ - حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرقية، ط1، 2001، ص46.

⁽²⁾ - ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص48.

⁽³⁾ - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار الأفاق، ط1، 1420هـ/2000م، ص153.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص115.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص85.

ويبدو التجنيس في لفظتي 'السلام' و 'كلام' حيث يستحسن المتنقي نغمية اللفظتين، ونحسن بتوافقهما معا داخل البيت الشعري، من خلال تشابههما في الصوامت جزئياً، وفي الحركات جزئياً أيضاً، مما ينتج بهائية الصيغة في العملية السمعية.

- فَهَلَا أَقَامُوا كَالْبُكَاءِ تَنَهُّدِي * إِذَا مَا بَكَى الْقُمْرِيُّ قَالُوا تَرَنَّمَا⁽¹⁾

الجناس الوارد في هذا المثال جاء في 'أقاموا' في صدر البيت، 'وقالوا' في عجز البيت 'وبخاصة أن اللام والميم متتشابهان في البنية الصوتية، والشاعر يشبه تنہد مثل تنہد الطائر الذي يبكي من كثرة محنـه وفواجهـه، ويظنهـ الناس أنهـ يغـني من على أعلى الأيكـ فـرـحـه وـمـسـراتـه حـرا طـليـقاـ.

3 – التوازي وأنواعه:

يُعرف التوازي بأنه « عنصر إيقاعي يتحدد بتجانس الحركات في البيت الشعري أو القصيدة كلها، ويتمثل في توازي الصوائـت الحركـات، والمـدودـ، ومنـه صـرـفيـ حالـ تـوازنـهاـ بالـنوـعـ، وـتقـطـيعـيـ حالـ تـوازنـهاـ مـقـطـعـيـاـ، وـسـجـعـيـ، وـهـوـ تـرـدـدـ صـائـتـ فيـ بـيـتـ أوـ قـصـيـدةـ»⁽²⁾، وـمـنـهـ مـنـ سـمـاهـ التـواـزيـ 'parallelisme' وـيـنـقـسـمـ التـرـصـيـعـ إـلـىـ أـرـبـعـةـ أـنـوـاعـ كـالـآـتـيـ: التـواـزيـ التـرـكـيـبـيـ التـامـ وـالـنـاقـصـ العـمـودـيـ وـالـتـامـ وـالـنـاقـصـ الـأـفـقـيـ، وـمـنـ الـديـوـانـ سـنـحاـوـلـ إـبـرـازـ بـعـضـ الـأـمـثـلـةـ لـتـوـضـيـحـ أـسـلـوـبـ الشـاعـرـ ابنـ بـقـيـ الـأـنـدـلـسـيـ مـنـ خـلـالـ بـعـضـ أـشـعـارـهـ كـالـآـتـيـ: التـواـزيـ التـرـكـيـبـيـ التـامـ: حيثـ يـتـطـابـقـ تـرـكـيـبـانـ أوـ أـكـثـرـ فـيـ الـأـجـزـاءـ الـمـكـوـنـةـ لـهـماـ، مـثـلـ:

⁽¹⁾ – الـديـوـانـ، صـ 120.

⁽²⁾ – محمد العمرى، المـواـزنـاتـ الصـوتـيـةـ فـيـ الرـؤـيـةـ الـبـلـاغـيـةـ وـالـمـمارـسـةـ الشـعـرـيـةـ، صـ 138.

أ - التوازي التركيبي التام الأفقي:

- أَرَبَى عَلَى الْغَيْثِ الْمُلْتَ لِأَنَّهُ * أَعْطَى كَمَا أَعْطَى وَلَمْ يَسْتَغِبِ⁽¹⁾

يوجد هناك توازي أفقي بين 'أعطى، أعطى'، ويتمثل في توازي الصوامت، وتوازي الصوائب 'الحركات، والمدود'، وهي أفعال ماضية تصيف رونقا وجمالية في البيت الشعري.

- فَالْحَاظُ يَنْكُرُهَا وَالْخَطُ يَعْرُفُهَا وَالرِّقُ يَخْدُمُهَا بِالرِّقِ فِي عُنْقِهِ⁽²⁾

هناك توازي أفقي تام بين 'والرِّق'، و 'بالرِّق'، يتمثل في توازي الصوائب في الحركات والسكن، وهناك تواز آخر أفقي ناقص نذكره ما دام في البيت الشعري بين 'يَنْكُرُهَا، يَعْرُفُهَا'، يَخْدُمُهَا' يتمثل في توازي الصوائب في الحركات والمدود موقعة نغمياً.

- بِأَبِي قَضِيبِ الْبَانِ يَتْنِيهِ الصَّبَا * عَوْضَ الصَّبَا فِي الرَّوْضَةِ الْغَنَاءِ⁽³⁾

ويتمثل في توازي الصوامت، وتوازي الصوائب 'الحركات، والمدود'، وهي أسماء مفردة، أضاف هذا التوازي مسحة جمالية، ودقة نغمية تزيد حسناً ورونقًا في بنيتها من ناحيتي الصيغة والدلالة.

ب - التوازي التركيبي الناقص العمودي:

التوازي التركيبي الناقص: حيث يختلف التركيبان جزئياً على المستوى الأفقي.

أ - التوازي التركيبي الناقص الأفقي:

- فَأَكَلْنَا لَهَاهُ أَكْلَ الصَّوَارِي * وَشَرِبْنَا نَدَاهُ شُرْبَ الْهِيمِ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 87.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 96.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 73.

يبرز هنا توازٌ أفقى بين الفعلين 'فَأَكْلَنَا' و'شَرِبَنَا' وثمة يتمثل في توازي الصوائت في الحركات، والمُدود، لكن حركة الكاف مفتوحة، وحركة الراء مكسورة.

وفي قول الشاعر:

- يَوْمًا مِنَ الْقَيْظِ يَسْوَدُ السَّلَامُ بِهِ * كَأَنَّ كُلَّ كَلَامٍ فِيهِ مُفْتَأَدٌ⁽¹⁾

هناك توازيٌ أفقى بين لفظة 'السلام' وكلامٍ يتمثل في توازي الصوائت 'الحركات، والمُدود، لكن حركة الميم مضمومة في السلام، ومكسورة في كلام، وهو توازي تركيبي ناقص.

وفي قوله :

- كَالْوَشِمِ فِي أَذْرِعِ كَالْوَحْيِ فِي صُحْفٍ * كَالْحِبْلِ فِي حُلَلٍ، أَفْضَثْ لِإِجْلَالٍ⁽²⁾

هنا توازٌ أفقى بين 'اللوشم في'، 'الوحني في'، 'الحبلي في' يتمثل في توازي الصوائت في الحركات والمُدود، بالإضافة إلى حرفٍ 'الكاف' و 'في' التي حسنت التوازي بصفة إيقاعية، وهذا النوع من التوازي التركيبي الناقص متعدد في شعر ابن بقي الأندلسي.

- التوازي التركيبي الناقص العمودي:

يختلف التركيبان جزئياً على المستوى العمودي مثل قول الشاعر:

- أَرَبَى عَلَى الْغَيْثِ الْمُلِيثِ لِأَنَّهُ * أَعْطَى كَمَا أَعْطَى وَلَمْ يَسْتَغْرِ

- أَرَرَى عَلَى الْبَحْرِ الْخِصْمِ لِأَنَّهُ * فِي كُلِّ كَفٍ مِنْهُ خَمْسَةُ أَبْحُرٍ⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 85.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 103.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 87.

هنا تواز عمودي ناقص . تحققه لفظنا 'أربى' و 'أزرى' من حيث تركيبة الصوائت المتتالية فتحة/ سكون، فتحة / سكون؛ تلك الحركات التي أنتجته من خلال الدفقة الإيقاعية الناتجة عن الصوائت، التي يستمتع المتلقي بها، ويطمئن بتوقيعاتها النغمية .

وقوله أيضا :

- أَبْعَدْتُهُ عَنْ أَضْلُعِ تَشَاقُهُ * كَيْ يَنَامْ عَلَى فِرَاشِ خَافِقِ

- وَدَعْتُ مِنْ أَهْوَى وَقْلُثَ تَأْسِفًا * أَغْزِرْ عَلَيَّ بِأَنْ أَرَاكَ مُغَارِقِي (1)

هناك تواز عمودي ناقص . في لفظتي 'أَبْعَدْتُ' و 'وَدَعْتُ' من حيث تركيبة الصوائت المتتالية فتحة/ سكون، فتحة/ سكون / فتحة؛ وتجانس الصوامت الدال والعين والثاء، ومع تلك القيم الإيقاعية التي أنتجتها الصوامت والصوائت حققت نغمية فب البيتين.

مِنْ لِي بِهِ حَيْثُ لَا نَخْشَى مُرَاقِبَةً * لَا نَبِيُّ مِنَ الْوَاسِي عَلَى وَجَلِ

فِي لَيْلَةٍ لَا يَلِي الْمَرِيخُ مَذَّتَهَا * لَا نَقِيمُ بِهَا إِلَّا عَلَى زُحْلِ (2)

وهنا تواز آخر نلحظه في عجزي البيتين، بدءا بحرف النفي ' لا ' ثم بفعلني 'نبِيُّ' و'نَقِيمُ' وقد اختلفت حركتا حرف النون، فال الأولى مفتوحة، والثانية مضمومة، وهو إثراء واضح بلون من التوازي، بحيث ينتج إيقاعاً داخلياً يستمتع المتلقي بأسبابيه موسيقياً.

- رد أعيجاز الكلام على الصدور لغة واصطلاحا:

رد أعيجاز الكلام على الصدور آلية تقنية يهتم بها الشاعر لبناء بيته الشعري من لفظين مكرورين متجانسين أو شبيهين بالتجانس غير التام، وعقد ابن المعتر بابا كاما في موضوع « رد أعيجاز الكلام على ما تقدمها ، وهذا الباب ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي:

(1) - الديوان، ص 94.

(2) - المصدر نفسه، ص 102.

1- فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول؛ كقول الشاعر المخبل: **وَيَنْفُسُ فِيمَا أَوْرَثْتَنِي أَوَائِلِي... وَيَرْغُبُ عَمَّا أَوْرَثْتَهُ أَوَائِلُهُ**⁽¹⁾.

2- ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول؛ ك قوله "من الطويل: سريع إلى ابن العم يشتم عرضه... وليس إلى داعي الندى بسريع.

3- ومنه «ما يوافق آخر كلمة في البيت بعض كلماته في أي وضع كان»⁽²⁾ قال شاعر "من الوافر":

عميد بنى سليم أقصدته... سهام الموت وهي له سهام
كما وضع أبو هلال العسكري «الفصل الثامن عشر فى رد الأعجاز على الصدور
فأول ما ينبغى أن تعلمك إذا قدمت ألفاظاً تقتضى جواباً فالمرضى أن تأتى بتلك الألفاظ
بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها، كقول الله تعالى: ﴿ وَجَزَاءُ سَيِّئَاتِهِ مِثْلَهَا ﴾، وكتب بعض الكتاب في خلاف ذلك: من اقترف ذنباً عامداً، أو اكتسب جرماً
قادراً لزمه ما جناه، وحاق به ما توخاه، والأحسن أن يقول: لزمه ما اقترف، وحاق به ما
اكتسب. وهذا يدل على أن رد الأعجاز على الصدور موقعه جليلاً من البلاغة، وله في
المنظوم خاصة محلاً خطيراً، وهو ينقسم أقساماً؛ منها ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر
كلمة في النصف الأول؛ مثل قول الأول:

تلقى إذا ما الأمر كان عمره... في جيش رأى لا يفل عمره
وقال عنترة: فأجبتها إن المنية منهل... لابد أن أنسى بذلك المنهل

⁽¹⁾ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 385 .

⁽²⁾ - ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنشر، وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفيظ محمد شرف، ص 116.

وقال جرير: زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا... أبشر بطول سلامه يا مربع
وقال المخبل:

وَيَنْفُسُ فِيمَا أَوْرَثَتِنِي أَوْائِلِي... وَيَرْغُبُ عَمَّا أَوْرَثَتِهُ أَوْائِلُهُ »⁽¹⁾.

أما ابن رشيق فيقول فيه « هو أن يُردّ أعجز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض... ويكسب البيت الذي يليه فيه أبهة، ويكسوه رونقاً ودباجة، ويزيه مائة وطلاؤة»⁽²⁾، معنى فائدتها إقامة الجمالية، وتنسيق الدلالات، وبناء التماسك والترابط ما بين الشطرين، « وأن يكون أحدهما في الشطر الأول والثاني في الشطر الآخر، إنما قلنا أحد الفظين المكررين أو المتجلانسين لأن اللفظين قد يكونان من معنى واحد ومن مادة واحدة»⁽³⁾، وتبرز الجمالية من خلال التكرار والتجلانس الذين يتحققان الرؤونق، ويعتبر رد أعجز الكلام على الصدور، عملية تكرارية ما بين الحشو والعروض في الصدر، والخشوع والعروض في العجز أيضاً، وهذا لا يلتزم به الشاعر في الأبيات الأخرى، وهو إحداث موجة نغمية، ومقطع موسيقي، ويشكّل تماسكاً ما بين الصدر والعجز، بالإضافة إلى الدلالات التي يفيدها بها البيت الشعري، ولا يكون في كل الأبيات، ولن يكون التزاماً، بل في أبيات متباude هنا وهناك، وقد لا يكون أصلاً، وهذا يعود إلى قدرة الشاعر وطوعاوية اللغة، وخزانة الألفاظ، ومن أمثلة قول الشاعر ابن بقي الأندلسي:

كَرْمَتِ فِي حَدَائِقِ غَرَسُوهَا * لِكِرَامِ فَسُمِّيَّتِ بِالْكُرُومِ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 385.

⁽²⁾ - ابن رشيق القيرولي، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقده، ج 2، ص 8.

⁽³⁾ - فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفاناتها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط 9، 2004، ص 305.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص 117.

فقد وافقت آخر كلمة في البيت " الكروم" أول كلمة في عجز البيت " كرمٌ" وهو رد عجز الكلام على صدره، حيث تتعانق أول كلمة في الصدر مع آخر كلمة في العجز ، فهذا التكرار يساعد الشاعر على إحداث النغمة الموسيقية، والفاصل الإيقاعي .

وكذلك قول الشاعر ابن بقي الأندلسي:

حَقًا سَلْوَتْ وَلَمْ تَحْفَظْ عُهُودَهُمْ * وَإِنَّمَا ذَاكَ فِعْلُ الْخَائِنِ السَّالِي⁽¹⁾

فقد وافقت آخر كلمة من البيت" السالي " ثاني كلمة من الصدر " سلوت " حيث تتعانق ثاني كلمة في الصدر مع آخر كلمة في العجز ، وهو رد عجز الكلام على الصدر، ليشكلا حكمة في المعنى، وسبكا في الألفاظ وحسنا في البيت، وتماسكا دلالياً، ونغمة موسيقية من خلال وجود حرف السين في اللفظتين، وبخاصة السين الثانية التي جاءت مفتوحة ومتبوعة بآلف اللين ومن بعدها قافية اللام المطلقة المجرورة، التي تحمل دلالة العتاب القاسي والوصف الذميم للخائن اللاهي الذي لا يعتبر من هذه الحياة.

ومن ذلك قوله أيضا:

حَمَلْتُ أَنْقَالَ نَأْيِ الدَّهْرِ مُعْتَرِفًا * إِنَّ الْكَرِيمَ لَحَمَالُ لَأْنْقَالِ⁽²⁾

وقد وافقت آخر كلمة من البيت" أنقال " ثاني كلمة من الصدر " أنقال " حيث تم تكرارها في الصدر وفي العجز، أي مررتين في البيت نفسه، وهو رد عجز الكلام على الصدر، مما يتولد قيمة صوتية، ونغمة موسيقية، وإيقاعاً مميزاً، مع ما يحمل البيت من معنى يمثل تجربة الشاعر في حياته التي أشبعته من مأساتها وألامها، وهنا يمكن أن نعرف تجربة الشاعر الماساوية الطويلة التي كانت عبارة عن سجلات مشقة وهموم .

⁽¹⁾ - الديوان، ص 103.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 105.

- التكرار الاشتقاقى :

هو إعادة ألفاظ وجمل داخل النص « يعني الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، يؤكد المعنى وهو اساس الايقاع بجميع صوره، في الموسيقى كما نجد أساسا لنظرية القافية في الشعر »⁽¹⁾، وفائدة تأكيد المعنى ، ومن أنواعه التي لاحظناها في شعر ابن بقي الأندلسي التكرار الاشتقاقى .

يعتبر التكرار الاشتقاقى من عناصر الإيقاع لدى الشاعر على « نمط يعتمد على مصاحبة الألفاظ ذات الاشتقاق الواحد، إذ إن اشتقاق المفردات ورصدها في البيت الشعري هو انزياح، ودأب للبحث عن لغة مميزة ترسم تجربته بطابع خاص»⁽²⁾، حيث يبرز الشاعر قوته الإبداعية المميزة، وخبرته الشعرية الخاصة، وقد وردت في شعر ابن بقي الأندلسي أمثلة كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال :

وَمَنْ تَصْنَعْ يَرْجِعُ بَعْدَ آوْنَةٍ * إِلَى الطَّبَاعِ رُجُوعَ الْعِيْرِ لِلْوَتِدِ⁽³⁾

يتشكل الاشتقاق من الفعل " يرجع " والمصدر " رجوع " ومن خلال هذا التكرار الاشتقاقى نتج حدث موسيقى، بفعل نغمة موسيقية من الحروف الثلاثة: الراء، الجيم، العين؛ التي تنذر رناته بالحكمة التي مفادها أن الإنسان إذا تصنّع الطيبة يوماً في موقف ما، فإنه لا بدّ يرجع إلى حقيقته .

وفي قوله :

⁽¹⁾ - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008، ص 1919.

⁽²⁾ - عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، 2013، ص 249.

⁽³⁾ - الديوان، ص 82.

مِنْ شَرِّ مَا طَرَقَ الْأَقْوَامُ مِنْ نُوبٍ * وَخَيْرُ مَا ارْتَادَهُ لِلْجُحْجُجِ مُرْتَادٌ (1)

يتشكل الاشتقاد من الفعل المزدوج "ارتاد" واسم الفاعل "مرتاد" ومن خلال هذا التكرار الاشتقاقي نتج تواتر إيقاعي وبخاصة ما جاء في الألف اللينة بعد التاء، بفعل النبر، ونغمة موسيقية من الحروف الثلاثة: الراء، التاء، والدال؛ التي تشير إلى مقاومة المصائب، وأسباب التوفيق في حياة الأقوام وتجاربهم، وفي قوله :

لَيْسَ اعْتِذَارُكَ بِالأشْغَالِ أَقْبَلُهُ * فَإِنَّ شُغْلَكَ بِي أَدَنَى إِلَى الشَّرَفِ (2)

يتشكل الاشتقاد من جمع التكسير "أشغال" والمصدر المفرد "شغل"، ومن خلال تكرار الأصوات: الشين، الغين، واللام، بالإضافة إلى تكرار الشين في لفظة الشرف، وتكرار اللام في "ليس" وفي "أقبل" وفي لام تعريف الأشغال هي إضافة جرس موسيقي، كما أحدث انسجاماً إيقاعياً استحوذ عليه حرف اللام والشين، وهذه الدفقة الموسيقية محملة بدلاله بلاغية تحيل على أن أي اعتذارٍ مصاحبٍ بشغل آخر لن يكون هاماً ومفيداً أكثر كشغله بالشاعر، لأن الشغل بالشاعر هو أعلى وسام، بل هو الشرف كله .

وفي قوله :

وَضَمَّمْتُهُ ضَمَّ الْكَمَيِّ لِسَيْفِهِ * وَذُوَابَتَاهُ حَمَائِلُ فِي عَاتِقِي (3)

يتشكل الاشتقاد من الفعل "ضم" والمصدر "ضم"، وجاءت اللفظتان من جذر واحد، متداورتين يفصل بينهما ضميران متصلان "تاء الفاعل / وهاء المفعول به" ثم تكرار الميم أربع مرات، تولدت من خلال هذا التكرار قطعةً موسيقيةً في صدر البيت، بالإضافة

(1) - الديوان، ص 86 .

(2) - المصدر نفسه، ص 92 .

(3) - المصدر نفسه، ص 93 .

إلى المعنى البلاغي الذي يوحى للمنتقى، ودلالة أن الضم لن يكون معه السكون، فهي حركة إيقاعية محملة بنغم، وسبك بنية لغوية، محملة بدلالة نسجها الشاعر في نصه الشعري.

- الانزياح الإيقاعي:

تشكل القصيدة العربية القديمة من كتلة لحمية وهيكل عظمي مثل جسم إنسان ، وهنا بهذا التمثيل أقصد به ' اللغة والوزن '، في بنية واحدة ، والحقيقة التي ندركها «أن وزن القصيدة هو هيكلها الذي تسير على نظامه، والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة، ففضفي عليها صبغة مميزة تختلف بها غيرها من القصائد»⁽¹⁾، إنه ختم يسم النص على أنه شعر، ويسمه على أنها قصيدة تنتهي إلى المنجز الشعري، لأن الشاعر العربي عاش حاديا في صحاريه، فلهذا التزم في وحدته بالترانيم والغنائية، والأناشيد مؤنساً به نفسه التي كان يحسها معزولة تعيش الغربية، ولا صاحب له إلا الشعر « والإيقاع الشعري يقوم على دعامتين الكم والنبر »⁽²⁾ إذا لم أقل أن هذا الإيقاع هو الصديق الأول للشاعر، والمعاني هي الصديق الثاني له، والوزن صديق الدّارس الذي يتمسّ معرفة صحيحه، ودراسة الانزياح الإيقاعي تعني الكشف عن الزحافات التي فيه « ما يستحسن من ضروب ويستقبح »⁽³⁾، والزحاف تطبيقيا هو « تغيير في الأجزاء الثمانية من البيت إذا كان في الصدر أو في الابتداء أو الحشو»⁽⁴⁾، أمّا في لسان العرب « فالزحاف في الشعر معروف وسمّي بذلك لثقه، تخصّ به الأوتاد دون الأسباب إلا القطع فإنّه يكون في أوتاد

⁽¹⁾ - عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص 274.

⁽²⁾ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978، ص 67.

⁽³⁾ - القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 237.

⁽⁴⁾ - الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تج: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ص 98.

الأعراض والضروب، وهو ما سقط ما بين الحرفين، حرف فزحف أحدهما الآخر»⁽¹⁾ وفي هذا العنصر سنحاول الاطلاع على أنواع الزحافات والعلل التي مارسها الشعراء من قبل « وهي: إضمار وأخرى وقص، وثالثة خبن، أو طي، أو قبض، أو عقل، أو عصب، أو كف، أو خبل، أو خزل، أو شكل، أو نقص »⁽²⁾، وما هذه الزحافات والعلل إلا ذبذبات صوتية تلاحظ فيزيائياً، ونبضات نفسية تُحسّ، وخفقات تُوحى، ولهذا قيل إن « الغناء يكشف ما في الشعر من الزحاف »⁽³⁾، ومن جهة فإن الوزن يكشف للدارس الأخطاء والهنات من خلال تقطيع الأبيات، وزنتها، « لأن بحث الزحاف ليس إلا فرعاً من معرفة الأساس الإيقاعي للوزن »⁽⁴⁾، ولهذا سنعرض أمثلة تمثل أسلوبية الانزياح في شعر ابن بقي الأندلسي:

وأول مثال يصادفنا هو في قوله :

يُجِيبُ فِيهَا الصَّدَى مَنْ لَيْسَ يَسْأَلُهُ * وَيُقْتُلُ الْجُوعُ فِيهَا مَنْ لَهُ زَادُ⁽⁵⁾

0/0/	0//0/0/	0//0/	0//0//	0///	0//0/0/	0//0/	0//0//
الخين	سالم	سالم	الخبن	الخبن	سالم	سالم	القطع

وقع زحاف الخبن في التفعيلة الأولى " مستقعلن — مُتقعلن "، والخبن الثاني في التفعيلة الثالثة " فاعلن — فعلن "، وفي التفعيلة الرابعة " مستقعلن — مُتقعلن " والقطع في ضربه « حذف الساكن الأخير وتسكين ما قبله في التفعيلة الأخيرة، واحتضن الخبن والقطع بحر البسيط،

⁽¹⁾ - ابن منظور، لسان العرب، ص 131.

⁽²⁾ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 49.

⁽³⁾ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 58.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 67.

⁽⁵⁾ - الديوان، ص 85.

وفي هذا التشكيل العروضي يستعرض الشاعر متناقضات الحياة حيث يجاذب المرء وهو لا يسأل، ولكن من جهة أخرى يجوع الذي بين يديه ماله .

وعلى بحر الكامل يقول :

* وذوى قضيب الروضة	* وذوى قضيب الروضة الغناء ⁽¹⁾
0/0/0/	0//0/0/
0//0///	0//0///
وذواقسي	برروضتن
متقعلن	مستقعلن
سالمة	إضمار
سالمة	إضمار + القطع

نلحظ زحاف الإضمار في التفعيلة الخامسة " متقعلن — مُستقعلن " ثم جاء إضمار وقطع معا في التفعيلة الأخيرة تفعيلة الضرب " مُتقاعلْ — مُتقاعلْ " ، مُستفِعْلْ " ، واختص الإضمار والقطع ببحر الكامل، الذي نشعر بأنه أسرع الأوزان الشعرية إن كان سالماً، وفي المقابل يندر أن يكون البحر سالماً في قصيدة، ولهذا وقع التشابه بين بحري الرجز والكامل، وبخاصة عندما لا تكون سالمة في تفعيلاها بالإضمار في الكامل، أما الشاعر يستجد بالوزير أبي محمد بن مسعدة، إن أخلف ولم يوف بعهده للشاعر فإن هذا الأخير سيموت مثلما تموت الحقول إذا حل بها الجفاف، فالوزير هو سر حياة هذا الشاعر فأضمر لإسراع الإخبار، وقطع لقطع اليأس .

وأما من الطويل فقال :

* سماء عقيق رصعث بالكواكب⁽²⁾

⁽¹⁾ — الديوان، ص 74.

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 76.

0//0// 0/0// 0/0/0// /0//	0//0// /0// 0/0/0// 0/0//
سَمَاءٌ عَقِيقُرْضٌ صِعَّبِنِ الْكَوَاكِبِ	وَمَشْمُو لَتَنْفُكَا سِتَّحَسَ بُأْنَهَا
فَعُولُنِ مَفَاعِيلُنِ فَعُولُنِ مَفَاعِيلُنِ	فَعُولُنِ مَفَاعِيلُنِ فَعُولُنِ مَفَاعِيلُنِ
تَامَةٌ تَامَةٌ الْقَبْضُ الْقَبْضُ تَامَ تَامَ	الْقَبْضُ تَامَ تَامَةٌ تَامَةٌ الْقَبْضُ

وقع زحاف القبض في التفعيلة الثالثة، والخامسة؛ وهو حذف الخامس الساكن ثم هناك قبض آخر في عروض البيت وضربه، هذا النبر الموسيقي تشکل فواصل نغمية في خضم الحركة الصوتية بيت الشعري، وقد حققت انزياحاً إيقاعياً، من دون نسيان الدلالة البلاغية، حيث أراد الشاعر أن يجمع في الوصف للمنتقي بين كأس الخمر وفقاعاته والكواكب الحافلة في سمائها، وهذا ما يفسّر التشابه بين فعولن ومفاعيلن، والفرق بين الكأس والكواكب، من حيث الكينونة، المسافة، المكان، الزمان والألوان.

ومن بحر الوافر قال :

تَشِفُّثُ وَرَاءَ فِطْنَتِهِ الْمَعَانِي * شَفِيفَ الرَّأْيِ حِنْ منْ خَلْفِ الْرُّجَاجِ ⁽¹⁾	تَشِفُّورَا ظِفْنَتِهِ الْمَعَانِي مَعَانِي شَفِيفَرَا رُجَاجِي
0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0// 0///0// 0///0//	0/0// 0/0/0// 0/0// 0///0// 0///0//
فَعُولُنِ مَفَاعِيلُنِ فَعُولُنِ مَفَاعِيلُنِ	مَفَاعِيلُنِ فَعُولُنِ مَفَاعِيلُنِ
سَالْمَةٌ الْقَطْفُ الْعَصْبُ	سَالْمَةٌ الْعَصْبُ الْقَطْفُ

أصاب هذا البيت زحاف وعلة ، وهما :

- زحاف العصب في التفعيلة الرابعة والخامسة في عجز البيت، يعني تسكين تفعيلة "مَفَاعِيلُنْ" فتصبح مَفَاعِيلُنْ.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 78.

- علة القطف في العروض والضرب ويعني اجتماع زحاف العصب مع علة الحذف في مفاعِلْتُنْ فتصبح: مفاعِلْ.

«المقياس الأخير 'فعولن' لا يتغير أبداً في قصائد هذا البحر، أما المقياس 'مفاعِلْتُنْ' فكثيراً ما يجيء ساكن اللام؛ أي مفاعِلْتُنْ 'زحاف العصب'، وفي كلا الحالين سواء في نسبة شيوخه وحسن الموسيقى تستريح إليهما الآذان، وتمطمئن النفوس عند السماع أو الإنشاد»⁽¹⁾. لربما لا يقلق لأن تغييراته قليلة تتمثل في العصب، أما القطف مكرر من دون تغيير بحيث تشف منه المعاني.

وعلى المسرح جاء البيت الوحيد في قصائد الديوان، وبه زحاف الطي وعلة القطع :

جَرَبْ وَلَا تَغْرِزْ بِمَحْمَدَةٍ * قَدْ يُقْتَلُ النُّورُ وَهُوَ نَفَاحُ ⁽²⁾

0/0/0/	/0 / 0/	0//0/0/	0///0/	/ 0//0/	0//0/0/
نَفَاحُو	قَدْيُقْتَلُنْ	نُورُوَهُوَ	مَحْمَدَتِنْ	تَغْرِزْبِ	جَرِبُولا
مفعلن	مستعلن	فاعلاتُ	فاعلاتُ	فاعلاتُ	فاعلاتُ
القطع	الطي	سالمة	الطي	الطي	سالمة

تعدد الطي في البيت والطي هو حذف رابع الجزء الساكن، أما علة القطع فهو حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، ونعرضها كما يلي:

- زحاف الطي في التفعيلة الثانية " مفعولات " — فاعلات " ، و الطي الثاني في التفعيلة الثالثة " مستعلن — مفعلن ، والطي الثالث في التفعيلة الخامسة " مفعولات " — فاعلات " .
- القطع في التفعيلة الأخيرة " مستعلن — مفعلن "

⁽¹⁾ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 74.

⁽²⁾ - الديوان، ص 79.

لا يوجد إلا بيت واحد، على بحر المنسرح، بقافية مطلقة، متواترة، ورويها الحاء المضموم، ولم تسلم تعوياته الثلاث من الطyi، والرابعة لازمها القطع، بينما سلمت وفقط التعويتان: الأولى في الصدر، والأولى في العجز، في هذا الديوان المحقق.

أما من الخفيف فقال :

1 - كَيْفَ صَبْرِي عَلَى الْكُؤُوسِ إِذَا مَا عَثَرَ الرَّوْضُ فِي ذِيُولِ النَّسِيمِ⁽¹⁾

2 - وَرَأَنَا نَرْجَسُ الرَّبَّيِّ بِعَيْوَنٍ وَجَلَّا الْوَرْدُ عَنْ مُحَيَا وَسِيمِ

3 - وَبَدَا مِعَصَمُ الْخَالِيجِ فَخَطَّ فَوْقَهُ الرِّيحُ أَشْطَرًا مِنْ وُشُومِ

سأتناوله بيّنًا، لأنّ في كلّ بيت زحافت عروضيّة، من خلاله سنعرف أسلوبية الشاعر في استخدام التعويات في بحر واحد.

(البيت الأول)

<u>كَيْفَ صَبْرِي</u>	<u>عَلَى الْكُؤُوسِ</u>	<u>سِإِذَاما</u>	<u>عَثَرَ الرَّوْضُ فِي ذِيُولِ النَّسِيمِ</u>	*
0/0//0/	0//0//	0/0///	0/0//	0/0//0/
عَثَرَرْفُ	صُفِيدِيُو	سِإِذَاما	كَيْفَصَبْرِي	عَلَّكُو
فَعِلَاثُنْ	مَفَاعِلُنْ	فَعِلَاثُنْ	فَاعِلَاثِنْ	سَالِم

- زحاف الخبن في بعض التعويات، وهو حذف الحرف الثاني الساكن في "فاعلاتن" - فعلاتن، وفي تعويلة "مستقلعن" - مفاعلن - ولم تسلم إلا التعويلة الأولى في صدر البيت "مستقلعن" والسادسة "العروض" من الزحاف، أما البيت الثاني:

وَرَأَنَا نَرْجَسُ الرَّبَّيِّ بِعَيْوَنٍ * وَجَلَّا الْوَرْدُ عَنْ مُحَيَا وَسِيمِ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 117، صفت المحققة البيت الشعري من البحر الكامل، والصحيح هو من البحر الخفيف.

الفصل الثاني: بنية الإيقاع في شعر ابن بقي الأندلسي

0/0//0/	0//0//	0/0///	0/0//	0//0//	0/0///
وَرَانْرُ	جَسْرُبَيْ	يَا وَسِيمِي	دُعَنْمَحِي	وَجَلْلَوْرُ	بِعِيُونْ
فَعِلَاثُنْ	مَفَاعِلُنْ	سَالْمَة	مَفَاعِلُنْ	فَعِلَاثُنْ	فَعِلَاثُنْ
الْخَبِنْ	الْخَبِنْ	الْخَبِنْ	الْخَبِنْ	الْخَبِنْ	الْخَبِنْ

- زحاف الخبن في جميع التفعيلات في البيت الثاني، إلا التفعيلة الأخيرة تفعيلة العروض التي جاءت سالمه، أما البيت الثالث:

وَبَدَا مِغَصَّمُ الْخَلِيجِ فَخَطَّ	*	فَوْقَهُ الرِّيحُ أَشْطَرًا مِنْ وُسُومٍ	0/0//	0/0//	0/0///
فَوَقَهْزِرِي	حُأْشَطْرَنْ	مِنْوُشُومِي	وَبَدَامِعْ	صَمْلَاحَيِ	جِفَخَطَطْ
فَاعِلَاثُنْ	مَفَاعِلُنْ	فَاعِلَاثُنْ	فَعِلَاثُنْ	مَفَاعِلُنْ	فَعِلَاثُنْ
سَالْمَة	الْخَبِنْ	الْخَبِنْ	الْخَبِنْ	الْخَبِنْ	الْخَبِنْ

- زحاف الخبن في التفعيلات الأولى والثانية والثالثة في صدر البيت، وفي الخامسة، بينما سلمت الرابعة والسادسة في عجز البيت، وبهذه النغمية التي تتسج إيقاعياً مميزاً شكل الشاعر انزيحاً إيقاعياً في البيت الشعري.

الفصل الثالث

أسلوبية المستويات التركيبية في شعر ابن بقي الأندلسي

أولاً، التراكيب الخبرية بلاغتها وأسلوبيتها.

ثانياً: التراكيب الإنسانية وأنواعها.

ثالثاً: الحذف بلاغته وأسلوبيته وتجلياته في شعر ابن بقي الأندلسي .

رابعاً: حرکية المعنى وأسلوبيته من خلال التقديم والتأخير .

أولاً: التراكيب الخبرية بلاغتها وأسلوبيتها

الجملة الخبرية:

الجملة الخبرية: هي كل جملة تحمل خبراً بشرط أن يفيد السامع، وبشرط أن تكون اسمية أو فعلية، بمعنى ذات صدارة اسمية أو فعلية، من دون أن ننسى الشرط الثالث، وهو صدق الخبر أو أكبه، وفي شكلها النحوي قد تأتي خبرية مثبتة، أو منفية أو مؤكدة ؛ عن طريق الإخبار أو الوصف، أو الإقناع.

أ - خبرية مثبتة: سليمان يقرأ رسالة.

ب - خبرية منفية: لم يقرأ سليمان رسالة.

ج - خبرية مؤكدة: إنَّ سليمانَ يقرأ رسالَةً، حيث تؤدي الجملة الخبرية أغراضًا بلاغية عديدة ومختلفة.

1-1. الجملة الفعلية البسيطة :

جاء في المعني أن « الجملة الفعلية هي التي صدرها فعل»⁽¹⁾، وهي « عبارة عن الفعل وفاعله ك 'قام زيد' »⁽²⁾، لأن الجملة الفعلية في القصيدة العمودية تتربّك من الصدر، وقد تترّكب من الصدر وجزء من العجز أو العجز كله، إذا الجملة لم تكتمل دلاليًا، وإن اكتملت عروضيًا، فلهذا مساحة التركيب تمتدُ، ويكثر عدد الكلمات، فالجملة تختلف في الشعر التعريفي والشعر الحر الذي يتميزان بقصر الجمل في كثير من تشكيلاته، فالجملة في القصيدة العمودية لا تكتفي بـ (فعل + فاعل) أو بـ (فعل + فاعل + مفعول به)، بل تتعدى

⁽¹⁾- ابن هشام الأنباري،^{مُفْنِي الذَّيْب} عن كتب الأعرايب، ترجمة محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العربية، صيدا، لبنان، 1411هـ/1991م، ج 2، ص 431.

⁽²⁾- المرجع نفسه، ص 431.

إلى مضاف، ومضاف إليه، أو جار و مجرور، أو حال، لتكتمل تفاصيل البحر، قد تكون بصيغة الفعل الماضي، و « الفعل الماضي يدل على معنى و زمن مر قبل النطق بها»⁽¹⁾، وقد يكون بصيغة الفعل المضارع، و « الفعل المضارع يدل على معنى و زمن صالح للحال والاستقبال »⁽²⁾، وتركيب الجملة يجيء في الماضي أو المضارع.

وهذه بعض الأمثلة من أنماط الجمل الفعلية التي تبني بيت القصيدة أو المقطوعة في شعر ابن بقي الأندلسي (1145/1070 م) :

1 – الصورة الأولى:

رَعَدْتُ سِمَاوَكَ سَاحِتِي بِسَحَابِهَا⁽³⁾ ...

فعل + فاعل + مفعول به + جار و مجرور .

نلحظ في الجملة تركيباً إسنادياً بسيطاً، حيث تتكون الجملة من فعل ماض 'رَعَدْتُ' مع قرينة التأنيث 'الباء' والفاعل ظاهر، والمفعول به كذلك، أمّا الجار والمجرور متعلقاً بالمفعول به تخصيصاً، وتعييناً لتوضيح دلالة الرعد على أنه سحاب ممطر على الساحة التي يوجد بها الشاعر.

2 – الصورة الثانية:

في مثل قول الشاعر :

حَمَلْتُ أَنْقَالَ نَأِيِ الْدَّهْرِ مُعْتَرِفًا⁽⁴⁾ ...

فعل + فاعل(ضمير متصل) + مفعول به(مضاف+ مضاف إليه+ مضاف إليه)+ حال

⁽¹⁾ - محمد أسعد النادي، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دط)، 1425هـ/2005م، ص 16.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - الديوان، ص 74.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 105.

جاء بصيغة الفعل الماضي، والفاعل ضمير متصل، والمفعول به 'أَنْقَالَ' معروف بالإضافة، ثم 'معترِفًا' حال تخصيص مضمون الجملة، وتصور لنا حال الشاعر الذي يتذكر أوزار الدهر ومصائبها.

3 - الصورة الثالثة:

صُلُوا إِلَى سِيفِكَ الْمَسْؤُلِ⁽¹⁾

فعل + فاعل + جار و مجرور + مضاف إليه+ نعت، في مثل قول الشاعر:
ت تكونُ الجملة من فعل ماضٍ، وقرينة تدل على الفاعل 'او الجماعة' تعود على ضمير الغائب هُمْ، والجار والمجرور' إلى سيفك' الجار والمجرور متعلقان بالمفعول به، وفيه مضاف ومضاف إليه 'كاف' المخاطب، الذي بواسطته تم تعريف السيف، ثم جاءت لفظة المسؤول نعت للسيف، كل هذا التركيب يدل على قوّة صاحب السيف، وضعف، وانحناء العدو له.

4 - الصورة الرابعة

في قول الشاعر :

سَلَكْتُ كُلَّ أَسَالِيبِ الْبَدِيعِ فَأَصْبَحْتُ بِأَقْوَالِي الرُّكَبَانُ فِي الْبِيدِ تَرَتَّمِي⁽²⁾
فعل + فاعل+مفعول به منصوب+ مضاف ومضاف إليه + مضاف ومضاف إليه+ أدلة نسخ+ حار و مجرور+اسم أصبح مرفوع+جار و مجرور+ فعل مضارع في محل نصب خبر أصبح.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 75.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 113.

فعل ماض، والفاعل ضمير متصل ، " كل " مفعول به منصوب ، وهو مضاد وأساليب مضاد إليه، وهو مضاد والبديع مضاد إليه، الفاء حرف عطف، أصبح أدلة نسخ، بأقوالي جار ومحرر، الركبان اسم أصبح مرفوع، في البيد جار ومحرر، ترمي+ فعل مضارع مرفوع، وعلامة رفعه الضمة، منع من ظهورها التقل، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو "الركبان" والجملة الفعلية في محل نصب خبر أصبح.

5 – الصورة الخامسة:

أَرَبَى عَلَى الْغَيْثِ الْمُلِّثِ لَأَنَّهُ أَعْطَى كَمَا أَعْطَى⁽¹⁾.....
 فعل + فاعل (ضمير مستتر)+ جار ومحرر + نعت + لام + أدلة + كما + فعل + فاعل (ضمير مستتر).

تكونت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر لم يظهر في الجملة، إنما السياق، والصيغة في الفعل 'أربى' تشير إلى ضمير الغائب، والجار والمحرر متعلقان بالفعل 'أربى' ولفظة المثلث نعت للغيث.؟؟

6 – النّمط السادس:

بَئَثَ كَعْبَةَ الْذَّاتِ فِي حَرَمِ الصِّبَا فَحَجَّ إِلَيْهَا اللَّهُو مِنْ كُلِّ جَانِبٍ⁽²⁾
 فعل + فاعل (ضمير مستتر)+ مفعول به + مضاد إليه+ جار ومحرر + مضاد إليه.
 تكونت الجملة من فعل ماض، مع قرينة التأنيث 'التاء' الفاعل ضمير مستتر تقديره هي 'الخمر'، والمفعول به 'كعبة' وهو مضاد، الذات مضاد إليه، والجار والمحرر والمضاف إليه، وشبه جملة متعلقة بالفعل، وقد أنسد فعل البناء للفاعل المحذوف مجازاً، وهنا

⁽¹⁾ – الديوان، ص 87.

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 76.

يبدو تأثيره الواضح بالشعراء الإسلاميين من خلال اسعمال الألفاظ اللغوية، مثل: كعبة وحرم وحج، وقد استلهموا من دلالاتها الدينية ومعانيها الشرعية، وأحالوها إلى دلالات أخرى لا تمت بصلة لأصلها العقائدي الذي يليق بها لغة.

7 – الصورة السابعة:

أَقَالَيِ مِنْ عِثَارِي آخَذَا بِيَدِي نَذَبْ بِهِ أَفْرَقْتُ أَغْصَانَ آمَالِي⁽¹⁾

فعل + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به (ضمير متصل) + جار و مجرور + حال.
 تكونت الجملة من فعل ماض، لم يظهر الفاعل في بنية الجملة إنما دلالة الصيغة في الفعل 'أقال' يشير إلى ضمير الغائب 'هو'، والنون للوقاية، والياء مفعول به، والجار والمجرور متعلقان بفعل أقال، 'آخذًا بيدي' 'حال'، تخصص لتوضيح كيفية الإقالة، وكانت باليد، وهو مضاف، والباء حرف جر.

8 – الصورة الثامنة:

أَبْعَدْتُهُ عَنِ أَضْلَعِ تِشْتَاقَهُ كَيْ لَا يَنَامَ عَلَى فِرَاشِ خَافِقِ⁽²⁾

فعل + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به (ضمير متصل) + جار و مجرور + نعت
(فعل+فاعل مستتر + مفعول به (ضمير متصل)).

تكونت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير متصل تقديره 'الشاعرا' والمفعول به ضمير متصل "الهاء" ، والجار والمجرور متعلقان بفعل 'أبعدت' 'جملة' 'تشتاقه' 'الفعل والفاعل "هي" المستتر، والمفعول به 'في محل جر نعت لأضلع، والنعت يصف الأضلع.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 105.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 94.

9 - الصورة التاسعة :

يَمْرُ يَلْنَقِطُ الزُّجَاجَ بِذِيلِهِ صَهْبَاءَ كَالْمَسْكِ الْفَتِيقِ لِنَاشِقِ⁽¹⁾

فعل + فعل + مفعول به + جار و مجرور.

تكونت الجملة من فعل مضارعٍ أَوْلَ، ثُمَّ فعل مضارع ثان، والفاعل ممحض؛ ضمير مستتر تقديره هو للفعلين 'يَمْرُ يَلْنَقِطُ'، ليُنقط الزجاج مفعول به، 'بِذِيلِهِ' جار و مجرور متعلِّقان بفعل يَلْنَقِطُ، لتوضيح وسيلة الالتقاء.

10 - الصورة العاشرة:

تَرَى السَّمَاءَ دُخَانًا....⁽²⁾

فعل + فاعل مستتر + حال.

تكونت الجملة من فعل مضارع، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو للفعل 'تَرَى' لم يظهر الفاعل في بنية الجملة إنما دلالة الصيغة في الفعل 'تَرَى' تشير إلى ضمير المُخاطب 'أَنْتَ'، و'السماء مفعول به، و'dخانًا' حال تخصيص مضمون الجملة وتصور لنا حال السماء؟؟.

11 - الصورة الحادية عشرة في قول الشاعر :

أَقْبَلْتُ مُرْتَادًا عَلَى جُودَكِ⁽³⁾

فعل+فاعل + حال+ جار و مجرور.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 73.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 98.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 88.

تكونت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير متصل تقديره 'الشاعر'، و'مرتاداً' حال يبيّن حالة الشاعر، وهو ينبع في خير أهل الجود، والجار والمجرور متعلقان بالحال.

12 – الصورة الثانية عشرة:

يجري إِلَيْكَ بِنَا سَفِينٌ أَلْتَعْ⁽¹⁾

فعل + فاعل+جار ومجرور+جار ومجرور+فاعل نعت

تكونت الجملة من فعل مضارع، 'إِلَيْكَ دلالة مكانية'، وتقديمه لاهتمام الشاعر بالاتجاه نحو صاحبه، وليس الوسيلة، و'بَنَا' جار ومجرور يتعلّقان بفعل يجري، و'سفين' فاعل متأخر، وألتّع' نعت للسفين، معناه عالياً .

13 – الصورة الثالثة عشرة: قال الشاعر :

رَكِبْتُ نَحْوَكَ كَلَ لَحْ أَخْضَرَا⁽²⁾

فعل + فاعل + ظرف مكان + مفعول به + مضاف إليه+ نعت.

تكونت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير متصل تقديره 'الشاعر'، و'نحوك' ظرف؛ وقد دل على مكان، وتقدم عن المفعول به 'كل' لأهميته في الخطاب، و'لح' مضاف إليه، أخضر نعت لكل.

14 – الصورة الرابعة عشرة:

ضَمَّمْتُهُ ضَمَّ الْكَمِيِّ لِسَيْفِهِ⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 88.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 93.

فعل+فاعل (ضمير متصل)+مفعول به(ضمير متصل)+مفعول مطلق+ مضاف إليه+جار و مجرور + مضاف إليه.

تكونت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير متصل تقديره 'الشاعر' والمفعول به ضمير متصل 'الهاء' ، والمفعول المطلق 'ضم' جاء لتأكيد الضم، والمضاف إليه 'الكمي'، والجار والمجرور لبيان نوع الضم.

15 — الصورة الخامسة عشرة:

بَذَّلْتُ مِنْ بُرُودِ سَحْقِ أَسْمَالٍ⁽¹⁾.

فعل+فاعل+جار و مجرور + مضاف إليه+ مضاف إليه.

تكونت الجملة من فعل ماض، مع قرينة التأنيث 'الناء' الفاعل ضمير مستتر تقديره هي، والجار والمجرور. والمضاف الأول والثاني لتعريف هذه البرود.

16 — الصورة السادسة عشرة:

أَقَامَ فِي الْحَيِّ أَحْوَالًا⁽²⁾

فعل+فاعل+جار و مجرور + مفعول فيه.

تكونت الجملة من فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر لم يظهر 'هو' في الجملة، إنما دلالة الصيغة في الفعل 'أقام' والجار والمجرور 'في الحي' جملة فضلة؛ لكن لأهمية المكان، وقيمتها عند الشاعر تقدّمت على المفعول به 'أحوالا'.

⁽¹⁾ - الديوان، ص103.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص122.

1-2 الجملة الفعلية المركبة:

الجملة الفعلية المركبة هي المكونة من مركبين إسناديين فأكثر؛ أحدهما مرتبط بالأخر، وقد وردت في أنماط متعددة، ومختلفة في الديوان، وهذه أمثلة منها:

1 - الصورة الأولى:

صَلُوا إِلَى سَيْفِكَ الْمَسْلُولِ وَنَحْرَفُوا عن الصَّابِبِ الَّذِي تَلْقَاهُ سَجَدُوا⁽¹⁾

فعل+فاعل (ضمير متصل)+جار و مجرور + الموصول + ظرف مكان+ مضاف إليه+ فعل+فاعل (ضمير مستتر .

تتألف الجملة الفعلية المركبة الأولى من فعل ماض مبني على الفتح، منع منظهورها اشتغال المحل، والواو ضمير في محل رفع فاعل، "إِلَى سَيْفِكَ" جار و مجرور متعلق بفعل صَلَى، "المسلو" نعت مجرور، وتتألف الجملة الفعلية المركبة الثانية المعطوفة على الأولى من واو العطف، ومن فعل 'انحرفوا' والفاعل ضمير متصل، وجار و مجرور، والموصول ' الذي'، وظرف مكان 'تلقاء' و مضاف إليه (الهاء ضمير متصل)، وفعل سَجَدُوا' والفاعل ضمير متصل تقديره ' الناس'.

2 - الصورة الثانية:

يُحِبُّ فِيهَا الصَّدَى مَنْ لَيْسَ يَسْأَلُهُ وَيَقْتُلُ الْجُوعَ فِيهَا مَنْ لَهُ زَادُ⁽²⁾

فعل + فاعل + جار و مجرور + مفعول به+إحدى أخوات كان)+ فعل + فاعل (ضمير)، في مثل: فتتألف الجملة الفعلية المركبة من فعل 'يحب' ، و جار مجرور 'فيها'، والفاعل '

⁽¹⁾ - الديوان، ص 84.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 75.

الصَّدَى'، والمفعول جاء جملة موصولة، تتكون من 'مَنْ، وليس للنفي، وفعل يسأَلُ، مفعول به، والجملة غايتها توضيح الحدث الآني، والمستقبل.

3 - الصورة الثالثة :

وَدَعْتُ مَنْ أَهْوَى، وَقُلْتُ تَائِسْفًا أَعْزِزْ عَلَيَّ بَأْنَ أَرَاكَ مَفَارِقِي⁽¹⁾
 فعل + فاعل (ضمير متصل) + موصول + فعل + فعل + فاعل مستتر.
 تكونت بنية الجملة من فعل ماض 'وَدَعْتُ' ، والفاعل ضمير متصل "الشاعر" ، واسم الموصول 'مَنْ' وفعول به منصوب ،وصلة الموصول لا محل لها من الإعراب .

4 - الصورة الرابعة:

أَقْبَلْتُ نَحْوَهُ الْأَرْوَاحُ تَبَرَّدُ⁽²⁾
 فعل + مفعول فيه + فاعل + حال.
 تتتألف الجملة الفعلية المركبة من فعل، و' نحوه ظرف مكان، وهو مضاف، والهاء مضاف إليه، الأرواح فاعل مرفوع، وتبترد جملة فعلية في محل نصب حال .

5 - الصورة الخامسة:

فَقُلْتُ مَنْ حَقِّ لَمَّا تَعَرَّضَ لِي مَنْ ذَا الَّذِي أَخْرَجَ الْيَرْبُوعَ مِنْ نَفْقِهِ⁽³⁾
 فعل+فاعل (ضمير متصل "الشاعر") + جار و مجرور + لمَّا + فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به (جار و مجرور) + موصول + اسم إشارة + اسم موصول + فعل+فاعل+مفعول به+ جار و مجرور+مضاف مضاف إليه.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 94 ..

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 74 .

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 96 .

تتألف الجملة الفعلية المركبة من فعل قلت، والباء فاعل (ضمير متصل)، من حنٍّ جار ومحروم متعلق بفعل قلت، تعرض فعل مضارع، والفاعل مستتر، لي جار ومحروم متعلق بفعل تعرّض، مَنْ اسم موصول، ذا اسم إشارة، الذي اسم موصول، أخرج فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر "هو" ، اليربوع مفعول به منصوب بالفتحة، مِنْ نفِّهِ جار ومحروم، نفِّهِ مضاد ومضاف إليه، وجملة القول 'مَنْ ذَا الذي أَخْرَجَ اليربوعَ مِنْ نفِّهِ' في محل نصب.

ثانياً - الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية « هي التي تصدرت باسمِ، وخلت من فعل »⁽¹⁾؛ أي صدرها اسم.

- الجملة الاسمية البسيطة:

هي تلك الجملة التي تصدرت باسمِ، و« هي التي اكتفت بإسنادٍ واحدٍ في تركيبها، وجاءت عناصرها مفردة أو مركبة تركيباً غير إسنادي »⁽²⁾ ولا تحتوي على مجموعة من الأسانيد، وقد وجدنا في الديوان الآتي :

1 - الصورة الأولى:

أنا أَشِيمُ بوارقَ الأنواء⁽³⁾

مبداً (ضمير) + خبر (فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه).

⁽¹⁾ - ابن هشام الانصاري، مُفْنِي اللَّبِيبِ عن كتب الأعرايب، ص 424.

⁽²⁾ - محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى للطبع والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2004، ص 77.

⁽³⁾ - الديوان، ص 74.

المبتدأ ضمير منفصل، دالا عن المتكلّم المفرد، أشيم فع مضارع مرفوع بالضمة، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا، بوارق مفعول به منصوب، وهو مضاف، الأنواع مضاف إليه مجرور.

2 - الصورة الثانية :

بِيَاءُ الْمَحْرُومِ فِي أَحْوَالِهِ لَا أَنِيلُ وَهَذِهِ لَمْ تُعْمَرِ⁽¹⁾

مبتدأ + خبر (جار و مجرور + جار و مجرور + مضاف إليه) (ضمير متصل "الهاء").
 تكونت الجملة من مبتدأ مفرد مرفوع ، أمّا الخبر فيتمثل في ' كالمحروم في أحواله ' ' كالمحروم ' جار و مجرور ، و ' في أحواله ' جار و مجرور ، 'أحواله' مضاف و مضاف إليه ، لتكتمل الجملة بهذا الشكل الذي يخبر المتلقّي بصورة خاصة و معينة.

3 - الصورة الثالثة :

الْمَاءُ فِي النَّارِ شَيْءٌ غَيْرُ مُطَرِّدٍ⁽²⁾

مبتدأ + جار وجرور + خبر (نعت+مضاف إليه).
 تكونت الجملة من مبتدأ مفرد، معرف بالألف واللام، و "في النار" جار و مجرور ، أمّا الخبر فهو "شيء غير مطرد" ، مطرد مضاف إليه ، والجملة ، و "شيء غير مطرد" في محل رفع خبر.

4 - الصورة الرابعة :

حَمَامَنَا فِيهِ فَصْلُ الْقَيْظِ مُحَاتِمٌ وَفِيهِ لِلْبَرِ سُرُّ غَيْرِ ذِي ضَرِ⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 88.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 81.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 90.

مبتدأ(مضاف ومضاف إليه)+ (جار و مجرور+ مبتدأ ثان + مضاف إليه+ خبر)+(خبر).
 جاء المبتدأ " حمَّامُنَا " مرفوع، وهو مضاف و'نا' ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، فيه ' جار و مجرور متعلق بالمبتدأ، والمبتدأ الثاني " فصل القيظ" مرفوع بالضمة الظاهرة، وهو مضاف و' القيظ' مضاف إليه مجرور، محتمد خبر فصل القيظ مرفوع، والجملة " فيه فصل القيظ محتمد " في محل رفع خبر المبتدأ الأول " حمَّامُنَا".

5 - الصورة الخامسة:

..... هِمَمِي سَمَاءٌ عَلَّا⁽¹⁾

مبتدأ + خبر (مضاف ومضاف)

جاء المبتدأ اسمًا مفردًا مضاف، ومرفوع منع من ظهورها اشتغال المحل، ويا النسبة مضاف إليه، و" سماء " خبر المبتدأ، وهو مضاف و" علا " مضاف إليه في محل جرّ.

6 - الصورة السادسة:

..... أَكْلُ بَنِي الْآدَابِ مِثْلِي ضَائِعٌ⁽²⁾

مبتدأ (مضاف ومضاف إليه) + خبر (مضاف ومضاف إليه) + خبر .
الهمزة أداة استفهام لا محل لها من الإعراب، كل مبتدأ مرفوع ، وعامة رفعه الضمة الظاهرة، وهو مضاف، بني مضاف إليه، وهو مضاف والآداب مضاف إليه، مثل ضارب وهو مضاف، والياء مضاف إليه، ضائع خبر ثان مرفوع بالضمة في آخره.

7 - الصورة السابعة :

في كِلِّ كَفِّ مِنْهُ خَمْسَةُ أَبْحُرٍ⁽³⁾.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 75.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 114.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 87.

خبر مقدم (جار و مجرور، مضاف إليه) + (جار و مجرور)+مبتدأ مؤخر.
ت تكون الجملة الاسمية من "في كل كف" جار و مجرور، و "كل" مضاف، وكف
مضاف إليه مجرور، جاء الخبر مقدماً لأنه شبه جملة في محل رفع، و "خمسة" مبتدأ
مؤخر، وهو مضاف، وأبهر "مضاف إليه".

8 - الصورة الثامنة:

عندِي حُشَاشَةٌ نَفْسٍ فِي سَبِيلِ رَدَى ⁽¹⁾

خبر مقدم + مبتدأ+ مضاف إليه+جار و مجرور + مضاف إليه.
ت تكونت الجملة من خبر مقدم لأنه ظرف وشبه جملة، وتقديمه نظراً لاهتمام الشاعر بما
يحسّه في جأشه، ولهذا جاءت على هذا التشكيل، و' حشاشة نفس ' مبتدأ مؤخر من
مفردتين، والمضاف إليه لتعريف مبتدئه، وهكذا اكتملت الجملة، وتوضّحت دلالاتها.

9 - الصورة التاسعة:

لِلثَّبَعِ أَصْلَاعُ، وَلِلَّاْسِ آذَانُ ⁽²⁾

خبر مقدم(جار و مجرور) + مبتدأ
ت تكون الجملة الاسمية من خبر مقدم "؛ لأنّه شبه جملة ؛ (جار و مجرور)، ومبتدأ اسم
مفرد، مؤخر لأنّه نكرة، وكذلك في الجملة المعطوفة التي تتكون من خبر مقدم 'للآس'؛
لأنّه شبه جملة ؛ (جار و مجرور)، ومبتدأ مفرد مؤخر لأنّه نكرة "آذان".

⁽¹⁾ - الديوان، ص 81.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 123.

- الجملة الاسمية المركبة:

الجملة الاسمية المركبة، وهي الجملة الكبرى « اسمية الصدر، فعلية العجز ، نحو زيدٌ يقوم أبوه ، كذا قالوا ، وينبغي أن يُزاد عكس ذلك في نحو ظنث زيداً أبوه قائم بناءً على ما قدّمناه »⁽¹⁾، وفي تعريف آخر إنّ الجملة الاسمية « تتألّف من وحدة إسنادية كبرى، تفرّعت بعض عناصرها إلى جملة صغرى، أو أكثر مختلفة في أبنيتها ووظائفها التي تؤديها في صلب الجملة الكبرى »⁽²⁾، وتبرز في شكل إسنادين على الأقلّ أو ثلاثة أو أكثر.

1- النمط الأول:

أَخْتُ الزَّمَانِ تَكَسَّبَتْ مِنْ خَلْفِهِ ⁽³⁾

مبتدأ مركب(مضاف ومضاف إليه)+ فعل + فاعل (ضمير مستتر)+ جار مجرور+ مضاف إليه.

تشكلت الجملة من 'أَخْتُ الزَّمَانِ' مبتدأ مرفوع، مضاف ومضاف إليه مجرور ، في الشكل الإضافي ، والخبر فعل ماض مبني على الفتح، والفاعل ضمير مستتر تقديره "هي " ، والتاء للتأنيث من سياق دلالة الجملة، و 'من' الجار والمجرور متعلقان بفعل تكسّبُ ، خلفه جار مجرور ، وهو مضاف والهاء ضمير متصل مضاف إليه.

2- النمط الثاني:

ثُورَانٍ لَيْسَا يُحْجَبَانِ عن الورى **كَرْمُ الطِّبَاعِ** ولا جمائل المنظر ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - ابن هشام الأنباري *مُفْنِي اللَّبِيبِ* عن كتب الأعرايب، ج 2، ص 427.

⁽²⁾ - محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 97.

⁽³⁾ - الديوان، ص 75.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 87 .

مبتدأ + إحدى أخوات كان + اسمها (ضمير متصل) + خبر ليس (فعل مضارع + جار و مجرور) + خبر (مضارف مضارف إليه+ واو العطف + لام النافية+ مضارف مضارف إليه). تكونت الجملة من مبتدأ مثني "نوران" ، ونكرة لأنه موصوف وصفاً مختصاً، وعلامة رفعه الألف لأنه مثني، "ليس" أداة نفي، والألف اسمها، و' يحجبان ' فعل مضارع مرفوع، وعلامة رفعه ثبوت النون لأنه من الأفعال الخمسة، والجار والمجرور كذلك متعلقان بفعل يحجبان، و ' يحجبان عن الورى ' في محل رفع خبر ليس، ثم كرم خبر نوران، والطّباع مضارف إليه، ثم واو العطف، لا النافية، و' جمال' خبر نوران، والمنظر مضارف إليه، وهذه الجمل في هذا البيت الشعري من أطول الجمل في الديوان، وتعانق مع بعضها، لا نستطيع حذف حرف منها، وهنا تبدو عملية السبك في لغة الشاعر.

وقد تعرب: كرم الطّباع / جمال المنظر مبتدأ مرفوع بالضمة، وخبرهما مقدم في صدر البيت ' نوران ليسا يُحجبان عن الورى .

3 - النمط الثالث:

الحظ ينكرها⁽¹⁾

مبتدأ + خبر (فعل + فاعل ضمير مستتر)+ مفعول به ضمير متصل "الهاء" . تكونت الجملة من مبتدأ معرف، مفرد، مرفوع، والخبر فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر " هو" مجازاً تقديره هو من خلال سياق دلالة الجملة، والهاء مفعول به ضمير متصل.

4 - النمط الرابع:

الشعر يشهد أئي من كواكبه⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 96.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 97.

مبداً + خبر (فعل + فاعل ' ضمير مستتر' + إحدى أخوات إن + اسمها ' ضمير متصل) + خبر (جار و مجرور + مضاف إليه) .

تكونت الجملة من مبداً معرف، مفرد، مرفوع، والخبر فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر مجازاً تقديره هو من خلال سياق دلالة الجملة، ثم إحدى أخوات إن، والياء ضمير متصل اسم أن، والجار والمجرور والمضاف إليه في محل رفع خبر أن، والجملة الفعلية ' يُشَهِّدُ أَنِّي مِنْ كَوَاكِبِهِ ' في محل رفع خبر المبداً ' الشِّعْرُ ' .

5 - النمط الخامس :

المرُّ فِي الْحَرَّةِ الرِّجْلَاءِ قَدْ حَمِيَّتْ كَانُهُنَّ مِنَ الْعَشَاقِ أَكْبَادُ ⁽¹⁾

مبداً + خبر (جار و مجرور + نعت + أدلة تحقيق + فعل + فاعل (ضمير مستتر) . تشكلت الجملة من مبداً المرُّ، في الحرة جار و مجرور، الرجلاء نعت + أدلة تحقيق + حميٌّ فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر " هي " ، والجملة الفعلية " قد حميٌّ " في محل رفع خبر .

6 - النمط السادس:

زُهْرُ الْكَوَاكِبِ كُلُّهَا شَهِدَتْ ⁽²⁾

المبتدأ مركب (مضاف ومضاف إليه) + أدلة توكيٍّ + خبر جملة فعلية . جاء المبتدأ مركب، في حالة إضافة مرفوع ' مضاف ومضاف إليه ' كلها أدلة توكيٍّ لفظي، شهدت (فعل ماض، والتاء للتأنيث، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي زهر الكواكب، الجملة الفعلية في محل رفع خبر للمبداً ' زهر الكواكب .

⁽¹⁾ - الديوان، ص 85.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 89.

7 - النمط السادس :

هَنَ السِّيُوفُ مِنَ الرَّدَى طَبِعْتُ⁽¹⁾

مبتدأ أول (ضمير منفصل) + مبتدأ ثان + خبر + (جار و مجرور + فعل + فاعل مستتر).

تكونت الجملة من مبتدأ أول (ضمير الغائب هن) في محل رفع، السيف مبتدأ ثان مرفوع، من جار و مجرور، 'طبعت' فعل ماض، والباء للتأنيث من سياق الجملة، والفاعل ضمير مستتر تقديره السيف، والجملة 'من الردى طبعت' في محل رفع المبتدأ الثاني السيف، والجملة الاسمية السيف من الردى طبعت في محل رفع خبر للمبتدأ الأول هن.

8 - النمط الثامن:

هُوَ آثَرُ التَّمْرِيِّ صَاحِبُهُ بِالْمَاءِ فِي دُوَيَّةِ الْفَقْرِ⁽²⁾

مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (فعل + فاعل مستتر + مضاف إليه + جار و مجرور + جار و مجرور + مضاف مضاف إليه).

جاء المبتدأ ضميراً 'هو'، والخبر جملة فعلية بدءاً من فعل 'آثر التمري صاحبه بالماء' في دويّة الفقر'، والفاعل ضمير مستترتقديره هو، والمفعول صاحبه بدل، و"الهاء" المضاف إليه، والعجز فضلة في الجملة.

9 - النمط التاسع :

الرَّوْضُ يَرْشُفُ رِيقَ الطَّلَّ عَنْ تَرَفِ⁽³⁾

مبتدأ + فعل مضارع + فاعل + مفعول به + مضاف إليه+جار و مجرور.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 89 .

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 89.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 122.

تكونت الجملة من مبتدأ مفرد، معرف بالألف واللام، مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره، يرشف فعل مضارع مرفوع بالضمة الظاهرة، والفاعل ضمير مستتر تقديره الروض مجازاً، و'ريق' مفعول به منصوب، وهو مضاف و'الطلّ' مضاف إليه مجرور، 'عن ترَفٍ' جار ومجرور متعلقان بفعل يرشف، والجملة الفعلية 'يرشف ريق الطّلّ عن ترَفٍ' في محل رفع خبر المبتدأ 'الروض' ليتحقق استعارة يرشف، والريق وهي من لوازم الإنسان.

10 - النّمط العاشر:

منازل لك يا سلمى بذى ضال هيجن لاعج أوصابي وبلبالي⁽¹⁾
مبتدأ محذوف + خبر + جار ومجرور + أداة نداء ومنادى + جار ومجرور + مضاف
إليه + فعل والفاعل مستتر + مفعول به + أداة عطف ومعطوف.

تكونت الجملة من مبتدأ محذوف تقديره هذه، "منازل" خبر لمبتدأ محذوف، أمّا الجار والمجرور 'لك' متعلقان بالمبتدأ، فجملة النداء، 'بذى' جار مجرور، والمضاف، 'هيجن' فعل ماض مبني على السكون، والنون نون النسوة، والفاعل ضمير مستتر تقديره 'منازل'، 'لاعج' مفعول به، و'لاعج أوصابي' مضاف ومضاف إليه، ثم واو العطف و'بلبالي' معطوف، والجملة الفعلية 'هيجن لاعج أوصابي وبلبالي' في محل رفع خبر للمبتدأ منازل، لتحقّق الجملة التعبير عن حالة الشاعر التعسة.

- الجملة المنفيّة:

كل الكلام جملة مثبتة أو منفيّة، وبهذا يكون «النفي» نظير الإثبات، لأن الكلام إما إثبات وإما نفي⁽²⁾، وفي حالة النفي تستوقفنا الجملة المنفيّة بشكّلها الإسنادي بالإضافة إلى أداة

⁽¹⁾ - الديوان، ص 103.

⁽²⁾ - محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 77.

النفي، ولهذا فالجملة المنافية مواصفات هي «أسلوب لغوي لنقض وإنكار، يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب»⁽¹⁾، وجاء في «الإتقان في علوم القرآن» للسيوطى «من أقسام الخبر: النفي، بل هو شطر الكلام كله، والفرق بينه وبين الجد: أن النفي إن كان صادقاً سُمي كلامه نفياً، ولا يُسمى جدًا، إن كان كاذباً سمي جدًا ونفياً»⁽²⁾، وللنفي أدوات وهي «لا، لات، وليس، وما، وإن ولم، ولما»⁽³⁾، سنمثل لها من ديوان الشاعر بـ: لم، ليس، ما، لا النافية، كما يلي:

أ - في نمط أول جاء النفي بـ لم في مثل قول الشاعر:

الذَّهْرُ أَخْوَنُ مِنْ أَنْ يَسْتَقِيمَ لَكُمْ وَإِنَّمَا جَاءَ عَنْ كُرْهٍ وَلَمْ يَكُدْ ⁽⁴⁾

فالجملة الفعلية «لم يكُد» أداة دوراً في بنية الجملة، وأدّت معنى نفي دلالة ترددت في ذهن المتلقى، وجاء النفي بـ لم في مثل قوله :

وَلَكُثُرِي مِنْ بَيْنَهَا لَمْ أُطْوَقْ ⁽⁵⁾

لم يتم التطبيق.

ومثله: إِنْ شِئْتَهَا الْيَوْمَ لَمْ أَمْطُلْنَ بِهَا لِغَدِ ⁽⁶⁾

والمطْلُ لم يتم بل بقي متارجاً بين اختيار وأمر الحبيبة.

ب - وفي نمط ثان جاء النفي بـ ليس كما في البيت الشعري:

⁽¹⁾ - مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيهه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1406هـ/1986م، ص 246.

⁽²⁾ - السيوطى، الإتقان في علوم القرآن، ص 1693.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 1694.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص 82.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص 95.

⁽⁶⁾ - المصدر نفسه، ص 81.

أقام العِلمَ دهراً لَيْسَ يَبْدُو لَهَا مِنْهُ سَوْى ثَفِ خِدَاجٍ (١)

تم النفي بـ'ليس'، ولكن أدلة الاستثناء سوى جعلت كل العلوم تبدو ضئيلة أمامه علمه
ممدوده، وجاء النفي بـ"ليس" في قوله :

يُجِيبُ فِيهَا الصَّدَى مَنْ لَيْسَ يَسْأَلُهُ (٢)

هنا نفي السؤال تماماً، ومثل:

نُورانِ لَيْسَا يُحَجَّبَانِ عَنِ الْوَرَى كَرْمُ الطِّبَاعِ وَلَا جَمَالُ الْمَنَظَرِ (٣)

وهنا نفي نفي حجب كرم الطابع، وستر جمال المنظر .

ج - وفي نمط ثالث جاء النفي بـ"ما" كما في البيت الشعري:

يَا زُهْرُ زُهْرٌ إِيَادٍ لَا كَمَا رَعَمْتَ رُزْهُرُ التُّجُومُ فَمَا لِلصَّيْدِ أَنْدَادُ (٤)

فنفي وجود أنداد للصيد.

وجاء النفي بـ ما في قوله :

وَكَانَ مَوْعِدُهُمْ وَالْحَيْنُ أَنْجَرَةٌ لَكِنِي ثُرَاقَ دِمَاءَ مَا لَهَا قَوْدُ (٥)

يقول: 'ما لها قَوْد' ، وهنا نفي الثأر لمثل هذه الدماء لكثرتها.

د - وفي النمط الرابع جاء النفي بـ لا كما في البيت الشعري:

يُرْدِي وَيَصْرَعُ أَقْوَاماً، عُيُونُهُمْ حُمْرٌ مِنَ الرَّمَدِ (٦)

(١) — الديوان، ص 78.

(٢) — المصدر نفسه، ص 85.

(٣) — المصدر نفسه، ص 87.

(٤) — المصدر نفسه، ص 85.

(٥) — المصدر نفسه، ص 84.

(٦) — المصدر نفسه، ص 82.

يقول: لا حُمْرٌ مِنَ الرَّمَدِ أَيْ نفَى المرض وَالعِلَّةُ عَنْهَا، بَلْ هِيَ حَمْرٌ مِنَ الْخَوْفِ.

لا يُكِسِّرُ اللَّهُ مَثْنَ الرُّمْحِ إِنَّ بِهِ نَيْلَ الْغَلَا، أَتَأْخَ الْكَسْرَ لِلْقَلْمَ⁽¹⁾

ينفي الشاعر أن يكسر الله السيف الذي يطلب العلا والمجد، والحق بالقوة، ومن خلال هذه الأمثلة يتضح استخدام الشاعر مجموعة كبيرة من أدوات النفي للاسم والفعل كما سبقت الإشارة

- الجملة المؤكدة :

التوكييد هو أحد الأساليب اللغوية التي تستخدم من أجل تأكيد وتبني معنى أو أمر مُعين عند المتلقي أو المسافع، غايتها من ذلك إزالة الشكوك التي تخامر بالمتلقي أحياناً، وينقسم التوكييد إلى نوعين: التوكييد اللفظي، والتوكيد المعنوي، وهناك نفي أدوات مثل: إن، لكن، وتنمية أدوات التوكييد، وأخرى من أنواع التوابع مثل: النعت، والعين والنفس، وكلاء، وكلتا، وكل وجّل.

النمط الأول الجملة المؤكدة بـ إن:

1- الصورة الأولى:

إِنْ لَا تَكُنْ أَعْيُنًا نَجْلًا فَإِنَّ لَهَا فِي أَضْلَعِ الْقَوْمِ مِثْلَ الْأَعْيُنِ النَّجْلِ⁽²⁾
الفاء عطف، أداة توكييد + خبر(جار و مجرور+جار و مجرور + مضاف إليه + مبتدأ)
مضاف+مضاف إليه+نعت).

تصدرت إن الجملة الاسمية، التي أُخِرَ مبتدئها' مثل الأعْيُنِ النَّجْلِ، والجملة " لَهَا فِي أَضْلَعِ الْقَوْمِ " لها ' جار و مجرور، ' في أضلع جار و مجرور، أضلع مضاف، و "القوم"

⁽¹⁾ — الديوان، ص 112.

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 98.

مضاف إليه، مثل اسم إن مؤخر منصوب، وهو مضاف، والأعين مضاف إليه، " " **الجل** " نعت تبع المぬوت في حركته، وعده، وجنسه، وأكّدت إن وجود الأعين النجل.

— الصورة الثانية:

أداة توكيدي + مبتدأ (مضاف ومضاف إليه) + جار و مجرور + خبر + جار و مجرور).

لَيْسَ اغْتِدَارِكَ بِالأشْغَالِ أَقْبَلَهُ فَإِنَّ شُغْلَكَ بِي أَذْنَى إِلَى الشَّرَفِ ⁽¹⁾

تصدرت أداة التوكيد " إن" الجملة الاسمية، " شُغْلَكَ " اسمها منصوب، وهو مضاف والكاف في محل مضاف إليه، " بِي" جار و مجرور جاء للتوضيح وللتخصيص، " أذنى خبر إن في محل رفع، و" إلى الشرف" جار و مجرور ، والجملة "أذنى إلى الشرف" في محل رفع خبر إن.

— الصورة الثالثة:

أن + مبتدأ (ضمير)+خبر (جملة اسمية تأخر المبتدأ)

أَزَرَى عَلَى الْبَحْرِ الْخِضْمِ لَأَنَّهُ فِي كُلِّ كَفٍّ مِنْهُ خَمْسَةُ أَبْحُرٍ ⁽²⁾

تصدرت أداة التوكيد " أن" الجملة الاسمية، والهاء الضمير المتصل اسم أن في محل نصب، ثم الخبر في الجملة الاسمية تقدم " في كُلِّ كَفٍّ مِنْهُ" جار و مجرور ومضاف، والمبتدأ " خَمْسَةُ أَبْحُرٍ" مضاف ومضاف إليه، والجملة " في كُلِّ كَفٍّ مِنْهُ خَمْسَةُ أَبْحُرٍ" في محل رفع خبر أن ، والجملة تؤكّد ما يريد أن يقوله الشاعر وهو عظمة كرم المدح.

الصورة الرابعة:

أداة توكيدي + مبتدأ (مضاف ومضاف إليه) + خبر (فعل+جار و مجرور + نائب فاعل + مضاف ومضاف إليه).

⁽¹⁾ - الديوان، ص 92.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 87.

وَأَذْهَبْ بِشَانِكَ إِنْ مُقْلَثَاهَا سُقِيْثْ بِبَابِلَ قَهْوَةُ السِّحْرِ (١)

تصدرت أداة التوكيد "إن" ، مقلتها اسم إن منصوب، وهو مضاف والهاء مضاف إليه، والجملة الفعلية المبنية للمجهول " سُقِيْثْ بِبَابِلَ قَهْوَةُ السِّحْرِ" فعل ماض مبني للمجهول، موصول بتاء التأنيث، الباء حرف جر، وبابل اسم مجرور، قهوة نائب فاعل مرفوع، وهو مضاف، والسحر مضاف إليه مجرور، والجملة الفعلية " سُقِيْثْ بِبَابِلَ قَهْوَةُ السِّحْرِ" في محل رفع خبر إن التي أكدت خبر السقي.

- الصورة الخامسة:

أداة توكيدي + مبتدأ (ضمير) + خبر (جار و مجرور + صفة+ الباء زائدة + ظرف زمان).

وَإِنِي مِنَ الْوُرْقِ السَّوَاجِعِ بِالضَّحْىِ وَلَكَنِي مِنْ بَيْنِهَا لَمْ أُطَوِّقِ (٢)

تصدرت أداة التوكيد الجملة، والياء ضمير المتكلم في محل نصب اسم إن، "من الورق" جار و مجرور، "السواجع" نعت تبع المنعوت في حركته، وعده، وجنسه، الباء زائدة، الضحى ظرف زمان مفعول فيه في محل نصب، والجملة " من الورق السواجع بالضحى" في محل رفع خبر إن، والأداة هنا تؤكد على أن الشاعر يشعر بأنه من بين الحمام البهي ينشد تراتيل البوح.

الصورة السادسة:

وَلَا ذَنْبَ لِي عِنْدَ الزَّمَانِ عَلِمْتُهُ سَوَى أَنِّي لِلشِّعْرِ آخِرُ نَاظِمٍ (٣)

أداة التوكيد + اسمها + جار و مجرور + خبر + مضاف إليه.

(١) - الديوان، ص 89.

(٢) - المصدر نفسه، ص 95.

(٣) - المصدر نفسه، ص 115.

في عجز البيت تصدرت أداة الاستثناء الجملة، ثم تلتها أداة التوكيد 'إن'، اسمها ضمير متصل، وللشعر جار و مجرور، 'آخر ناظم'، خبر أن مرفوع، وهو مضاف، وناظم مضاف إليه، ما يدل على أن الشاعر يتأسف كثيرا، ومؤكداً عن جهله في الأخير بأنه آخر الشعراء في زمانه.

التوكيد بحرف الجر:

- الصورة الأولى: التوكيد بـ "من" :

لَهُ مِنَ الْمَجْدِ أَخْلَاقٌ مَعَشَّقَةٌ من يسأله عنْهُ فإِنِّي لَسْتُ بِالسَّالِي⁽¹⁾

خبر مقدم (جار و مجرور+جار و مجرور) + 'أخلاق' + مبتدأ + 'معشقة' ثُنت.

فقد أدخل حرف الجر 'من' على لفظة 'المجد' أفاد التوكيد، وقد أبرز اسم المؤكّد الذي جعله محور البيت وجوهر المعنى، وتخصيصاً للفظة المجد كي يؤثّر في المتلقّي.

- الصورة الثانية التوكيد بالباء :

فَ أَقَالَنِي مِنْ عَثَارِي آخِذًا بِيَدِي نَذْبٌ بِهِ أَوْرَقَتْ أَغْصَانُ آمَالِي⁽²⁾

فعل + الفاعل ضمير مستتر+جار و مجرور+مضاف إليه+حال+جار و مجرور.

قد أدخل حرف الجر "باء" على لفظة 'يدي' ليفيد التوكيد، والأصل فيها آخذًا يدي، فجاء حرف الجر لزيادة التوكيد، ببيان كيفية الأخذ، وبأي وسيلة، وهذا أيضاً لتوكيد المعنى كي يؤثّر في المتلقّي في صدقه.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 105.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 105.

الصورة الثالثة التوكيد بـ كلّ :

زُهْرِ الْكَوَاكِبِ كُلُّهَا شَهِدَتْ أَنَّ السِّيَادَةَ فِي بَنَى زُهْرٍ ⁽¹⁾

أداة توكيد + مبتدأ + خبر (جار و مجرور + مضاف إليه).

يبدو التوكيد الأول في لفظة 'كل' والشاعر يؤكّد جميع الكواكب قد شهدت على هذا الشرف العظيم الذي نالته قبيلة بنى زُهْرٍ، ثم تصدّرت أدلة التوكيد "أن" الجملة الاسمية، - في عجز البيت - "السيادة" اسمها منصوب، في حرف جر، 'بني' مبني في محل جر، وهو مضاف، و"زُهْرٍ" مضاف إليه مجرور، والجملة "في بنى زُهْرٍ" في محل رفع خبر أن، حيث أكّد الشاعر شهادة الكواكب جميعاً، على سيادة بنى زهر.

الصورة الرابعة بنون التوكيد:

لَا تَحْمَلَنِي عَلَى التسويفِ فِي هَبَةٍ فَيَلْتَقِي فَرَحِي فِيهَا مَعَ الأَسْفِ ⁽²⁾

لا الناهية + فعل أمر بنون التوكيد + جار و مجرور متعلق بفعل تحملني، قد أحق الشاعر نون التوكيد الخفيفة بفعل الأمر 'لا تَحْمَلَنِي'، وهي من بين أدوات التوكيد، ودلالة نون التوكيد على أن الشاعر رد على رفضه لمن يعتذر له لأنّه انشغل بآخرين ونسيه، ودلالة النسيان هو عدم الاهتمام بالأخر.

2 - النمط الثاني (التوكيد بـ القسم) :

القسم أسلوب توكيد، وهو عقد في ميعاد وشهود لا خيانة فيه، ويعاقب من خانه، فيه يبيّن الحالف بكل حزم وعزم على ما شاهد أو العكس، وعلى ما فعل أو العكس، وعلى أن تلك القضية حق أو باطل، وهو من الظواهر الأسلوبية في شعراء العرب، من العصر

⁽¹⁾ - الديوان، ص 89.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 92.

الجاهلي إلى اليوم، واستخدم الشعراً أشكالاً متعددة حسب عقيدتهم، وقد استخدمو حرف الواو، الباء، التاء، ولكن لم تسبق إلا لفظة الجلالة 'الله' حسب ما وصلنا من الأشعار، حيث ورد القسم بمختلف الصفات في الجاهلية والإسلام، وفي الديوان ورد بصفتين اثنتين أولاًها: حرف القسم / المقسم به / ما النافية / جملة القسم.

وَاللَّهُ مَا أَدْرِي وَإِنِّي وَاقِفٌ لِلرَّاحِ بَيْنَ تَحْيِرٍ وَتَعْجِبٍ⁽¹⁾

واضح تصدر القسم هذا البيت، وهو قسم معروف بالصيغة المألوفة في العقيدة الإسلامية، ومقبول، وهو يدل على تأكيد عدم دراية الشاعر، وعدم إحساسه بالحيرة والإعجاب في ذلك المشهد الذي يعيشه في لحظة ما.

والصيغة الثانية في قوله:

لَعَمْرُ أَبِيكَ الْخَيْرُ مَا آمَلَ الْغَنَى لِلِّينِ لَبُوسٍ وَاحْتِفالٍ مَطَاعِمٍ⁽²⁾

جاء في تفسير ابن كثير في بداية الآية ﴿لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرِتِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾⁽³⁾، وهنا قد «أقسم تعالى بحياة نبيه صلوات الله وسلامه عليه، وفي هذا تشريف عظيم ومقام رفيع، وجاه عريض»⁽⁴⁾، ومنه نعتبر لفظة لعمركَ قسمًا، وفي صيغتها وأصلها يميناً، فإن هذا تأكيد لتلك الجملة في البيت الشعري، وقد جاء القسم في البيتين تخفيفاً لطول الكلام بالجواب المراد لعمرك ما أقسم به، وجاء في صورة حذف فيها الخبر، لأن الجملة لعمركَ قسمٍ أو حلفٍ، واستعملت العرب لعمركَ مفتوح العين دون الضم، هكذا قالت العرب.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 75.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، 114.

⁽³⁾ - الحجر، ص 72.

⁽⁴⁾ - ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1426هـ/2006م، ج 2، ص 1020.

– النمط الثالث: التوكيد بـ قد، ولقد:

يتكون هذا النمط من جملة فعلية مؤكدة بإحدى الأداتين قد، أو لقد، وكلّ أدلة تؤدي دورها البلاغي، وقد جاءت في الديوان على صور متعددة ومختلفة كما يلي:

– الصورة الأولى:

فَكَانَهَا إِنْسَانًا مَلَاحِظًا قد خافَ مِنْ غَرَقٍ فَظَلَّ يَمْبِحُ⁽¹⁾

قد + فعل + جار و مجرور + الفاء أدلة عطف + فعل مضاربي ناقص + خبر (جملة فعلية)
تصدرت قد الجملة للتوكيد، وللتحقيق لأنها جاءت قبل فعل ماض، " من غرق " جار
ومجرور ، بالفاء. أدلة عطف، ظل فعل ماض ناقص، اسمها محذوف تقديره هو ' إنسانها '
من سياق الجملة، "يمبح" فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر تقديره إنسانها ، والجملة
الفعلية " يمبح " في محل رفع خبر ظل.

الصورة الثانية:

وَبَنَاثُ أَعْوَجَ قد يَرِمْنَ بِصُحْبَتِي مما قَطَعْنَ مِنَ الْيَبَابِ الْمُقْفِرِ⁽²⁾

قد + فعل + فاعل + جار و مجرور + فعل + فاعل + جار و مجرور + نعت.
تصدرت " قد " الجملة للتوكيد، وللتحقيق لأنها جاءت قبل فعل ماض، ونون النسوة
ضمير في محل رفع فاعل، " مما " جار و مجرور ، "قطعن" فعل ماض، والنون ضمير في
محل رفع فاعل، "من الباب" جار و مجرور ، متعلق بفعل قطع، و " المُقْفِرِ " نعت تتبع
المنعوت في حركته الجر ، وعدده المفرد ، وجنسه المذكر .

⁽¹⁾ – الديوان، ص 71.

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 88.

— الصورة الثالثة:

قد+ فعل ماض+ مفعول به+ جار و مجرور + واو العطف+ معطوف.

مَنْ جَدُّهُ كَعْبُ بْنُ مَامَةَ قَدْ حَازَ النَّدَى بِالْطَّيِّ وَالنَّشَرِ ⁽¹⁾

تصدرت قد الجملة للتوكيد، وللتحقيق لأنها جاءت قبل فعل ماض، الفاعل ضمير مستتر تقديره كعب بن مامّة، "الندى" مفعول به منصوب بالفتحة، منع من ظهورها اشتغال المحل، "بالطّي" جار ومجرور متعلق بفعل حاز، الواو حرف عطف، و"النشر" معطوف على الطّي والجملة مؤكّدة الحياة بقد.

— الصورة الرابعة:

قد+ فعل ماض+ جار ومجرور+جار ومجرور+فاعل+ واو العطف+ اسم معطوف.

مَالِيٍ وَإِيْطَانِهَا دَارًا وَقَدْ سَئَمْتُ مِنَ الْمُقَامِ بِهَا خَيْلِيٍ وَأَحْمَالِيٍ ⁽²⁾

تصدرت "قد" الجملة الفعلية، "سئت" فعل ماض، و"التاء للتأنيث"، "من المقام" جار ومجرور، و"بها" جار وجرور متعلق بفعل "سئم"، "خيالي فاعل مرفوع بالضمة منع من ظهورها اشتغال المحل، وهو مضاف والياء في محل جر مضاف إليه، الواو حرف عطف، "أحمالي" اسم معطوف، وهو مضاف ةالياء في محل جرّ مضاف إليه، والشاعر يؤكّد على سأم المقام.

— الصورة الخامسة:

وَالْمَرْوُ فِي الْحَرَّةِ النَّجَلاءِ قَدْ حَمِيَّتْ كَائِنُهُنَّ مِنَ الْغُشَّاقِ أَكْبَادُ ⁽³⁾

⁽¹⁾ — الديوان، ص 88.

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 104.

⁽³⁾ — المصدر نفسه، ص 75.

قد + فعل ماض + أداة تشبيه كأن + هنّ اسم كأن + جار و مجرور + خبر.

تصدرت " قد " الجملة الفعلية، " حَمِيْتْ " فعل ماض، و " التاء للتأنيث " ، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي " المَرْوُ " من سياق الجملة، كأنّ أداة تشبيه، هنّ ضمير متصل اسمها في محلّ نصب، " من العشاق " جار و مجرور، " أكَبَادُ " خبر كأنّ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، والجملة تؤكّد الحماية.

— الصورة السادسة :

يَا مَغْشَرَ الرُّومِ قَدْ شَالْتُ نَعَامَتُكُمْ إِمَّا مِنَ الْحَيْنِ أَوْ مِنْ شِدَّةِ الْفَشَلِ ⁽¹⁾

قد + فعل ماض + مفعول به + مضاف.

تصدرت " قد " الجملة الفعلية الماضية فحققت التوكيد لأنها سبقت الفعل الماضي، شالت فعل ماض مبني على الفتح، والتاء تاء التأنيث، " نَعَامَتُكُمْ " فاعل مرفوع بالضمة الظاهر على آخره، وهو مضاف " كم " ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، و « الجملة قد أكّدت المثل الذي يضرب لمن مات حقيقةً فيقال " ماتت نَعَامَتُه " » ⁽²⁾

— الصورة السابعة :

قد + فعل ماض مبني للمجهول + نائب فاعل + مضاف إليه.

هُنَّ الْمَنَازِلُ قَدْ أَوَدَتْ مَعَالِمُهَا وَبَدَلَتْ مِنْ بُرُودٍ سَحْقِ أَسْمَالٍ ⁽³⁾

تصدرت " قد " الجملة الفعلية الماضية فحققت التوكيد، " أَوَدَتْ " فعل ماض مبني للمجهول، والتاء تاء التأنيث، " مَعَالِمُكُمْ " نائب فاعل مرفوع بالضمة الظاهر في آخره، وهو مضاف

⁽¹⁾ — الديوان، ص 98.

⁽²⁾ — ابن منظور، لسان العرب، ص 376.

⁽³⁾ — الديوان، ص 103.

و"كم" ضمير متصل في محل جر مضاد إليه، ويقال أودي الموت به، والجملة "قد أثبت مَعَالِمُهَا" بقد تأكّد وأد معالم المنازل.

- الصورة الثامنة:

فَرْقَعَةُ الْأَرْضِ قَدْ أَبْدَثَ مِسَاخَتَهَا شُهُبُّ أَفَاضَتْ رَوَابِيَاهَا بِأَشْكَالٍ ⁽¹⁾

قد + فعل ماض + مفعول به + مضاد.

تصدرت "قد" الجملة الفعلية الماضية فحققت التوكيد، "أبْدَثَ" فعل ماض مبني على الفتح، والناء تاء التأنيث، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي "فرقة الأرض"، "مساحتها" مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، وهو مضاد واللهاء ضمير متصل في محل جر مضاد إليه، والجملة بـ "قد أَبْدَثَ مِسَاخَتَهَا" أكدت بُدُور مساحتها الجدباء.

الصورة التاسعة:

قد + فعل ماض + فاعل + مفعول به + مفعول به ثان + جار و مجرور.

أَمَّا الرِّيَاضُ فَقَدْ أَمْهَرْتُهَا قَدْحًا مِنَ الْمُدَامِ نِكَاحًا لَيْسَ فِيهِ وَلِي ⁽²⁾

تصدرت "قد" الجملة الفعلية الماضية فحققت التوكيد، "أَمْهَرْتُهَا" فعل ماض مبني على السكون لاتصاله بتاء المتكلّم، والناء ضمير متصل في محل رفع فاعل، واللهاء ضمير متصل في محل نصب مفعول به منصوب، "قدحًا" مفعول به ثان منصوب بالفتحة الظاهرة في آخره، "من المدام" جار و مجرور متعلق بالمفعول به الثاني قدحًا، والجملة تفيد توقيف دفع الثمن من طرف الشاعر.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 104.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 101.

— الصورة العاشرة:

وَلَقَدْ وَصَفْتُ لِعَازِلِي مِنْ حُسْنِهِ طُرْفًا فَوَدَ بِأَنَّهُ لَمْ يَعْذِلِ⁽¹⁾

لام التوكيد+ قد التوكيد الثاني + فعل ماض+فاعل+جار و مجرور + مضاف إليه+ جار
ومجرور + مضاف إليه+ مفعول به.

"اللام" لام توكيد، و بعدها "قد" أدلة توكيد أيضا، وصفت" فعل ماض مبني السكون
لاتصاله بتاء المتكلّم، والتناء في محل رفع فاعل، "لِعَازِلِي" جار و مجرور، "مِنْ حُسْنِهِ"
جار و مجرور، حسن مضاف والهاء مضاف إليه، "طُرْفًا" مفعول به مؤخر، منصوب
وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، ولقد" أكدت وصف الشاعر لحبيته وصفا رائعا
مدھشاً للعادل لكن هذا العاذل لم يعدل وأطال اللوم.

النمط الرابع (التوكيد المفعول المطلق):

تَشِفُّ وراء فِطْنَتِهِ الْمَعَانِي شَفِيفَ الرَّاحِ مِنْ خَلْفِ الرُّجَاجِ⁽²⁾

فعل+ ظرف مكان+ مضاف+ مضاف إليه+ فاعل+ نعت + مفعول مطلق.

ومن أدوات التأكيد المفعول المطلق هو مصدر يؤتى به بعد فعل صريح من لفظه أو
من معناه لتأكيده أو بيان نوعه أو بيان عدده، وفي البيت جاء المفعول المطلق لتوكيد
الفعل 'تشف' / شفيف .

وفي قول الشاعر أيضا:

تَمْشِي بِهَا الْخَيْلُ لَا جُرْدُ مُطَهَّمَةُ مَشِيَ الْكَوَاعِبِ فِي حَلِّي وَفِي حُلَّ⁽³⁾

⁽¹⁾ — الديوان، ص 100.

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 78.

⁽³⁾ — المصدر نفسه، ص 98.

وفي هذا البيت جاء المفعول المطلق "مشي" للتوكيد الفعل تمشي .

– النمط الخامس (كلا)

وكلاهما جمِعاً ليحيى فليدَع كتمانُ نورِ علائهِ المُتَشَهِّر⁽¹⁾

واستخدم الشاعر ' كل' للتوكيد المعنوي، وإزالة احتمال الشك، وبخاصة عندما أضيف إلى ضمير "هما"، ويقصد بها الشاعر 'كرم الطباع' وجمال المنظر، وهو يؤكد على أنهما نوران لا يحجبان عن الرائين، ولا يطمسان أبداً.

ثانياً- التراكيب الإنسانية وأنواعها :

الجملة الإنسانية، وهي كل كلام ينشئه المتكلم غرض طلب شيء ما، أو غرض التعبير عن انفعال في النفس، وبالتالي فهي لا تحتمل الصدق أو الكذب، جاء في الإتقان « الكلام إن أفاد بالوضع طلباً فلا يخلو: إما أن يطلب ذكر الماهية أو تحصيلها أو الكف عنها، والأول الاستفهام، والثاني الأمر، والثالث: النهي»⁽²⁾، وبالتفصيل « فقد يكون الطلب أمراً أو نهياً أو نداءً أو استفهاماً أو دعاءً أو ترحيباً أو تمنياً أو عرضاً أو تحضيضاً، ويسمى التراكيب باسم نوع الطلب الذي يفيده »⁽³⁾، وبهذه الصور المختلفة والأنمط المتعددة في أداء وظائفها تكون الجملة الطلبية « وليس يخفى أن الطلب إنما يكون لما يهمك ويعنيك شأنه »⁽⁴⁾، وإذا كان لا يعني، ولا يهم فلما الأمر والنهي والنداء والاستفهام ؟؟.

⁽¹⁾ – الديوان، ص 87.

⁽²⁾ – السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 1688.

⁽³⁾ – محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 187.

⁽⁴⁾ – السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 317.

1- جملة الأمر:

جاء ف تعريف جملة الأمر أنها « تدل على معنى مطلوب تحقيقه في زمن مستقبل (١)، ومن تعريفاته « هو طلب فعل غير كفٍ وصيغته 'افعل' و 'ليفعل' » (٢)، لا يحمل في معانيه الكف والتوقف مثل جملة النهي، وجاءت جملة الأمر في الديوان ثلاط عشرة صورة، كما يلي:

— الصورة الأولى:

— قُل لِّلْوَزِيرِ أَبِي مُحَمَّدِ الرِّضَى وَفِعْلُهُ وَفْعٌ عَلَى الْعَلَيَاءِ (٣)

فعل أمر + جار و مجرور + بدل + واو الحالية+مبتدأ + خبر+جار و مجرور.

تتألف بنية الجملة من فعل أمر بصيغة " افعـل" ، وأنه أجوف حذفت عينه، والفاعل ضمير مستتر، والأمر هو الشاعر، والفعل قل يتعدى إلى مفعول به، ومقول القول مدح لوزير؛ وهو البيت الموالي الذي يقول فيه:

— الصورة الثانية:

خُذْهَا عَلَى وَجْهِ الرَّبِيعِ الْمُخْضِبِ لَمْ يَقْضِ حَقَّ الرَّوْضِ مَنْ لَمْ يَشْرَبْ (٤)

فعل أمر + جار و مجرور + مضاف و مضاف إليه+ نعت.

تتألف بنية الجملة من فعل أمر بصيغة " افعـل" والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت "المخاطب" والأمر هو الشاعر، والهاء ضمير متصل في محل نصب، "على" حرف جر، "

(١) - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 16.

(٢) - السيوطي الإتقان في علوم القرآن، ص 713.

(٣) - الديوان، ص 74.

(٤) - المصدر نفسه، ص نفسها.

وجه الـ"ربيع" مضاد ومضاف إليه، وـ"المُخضب" نعت تبع المنعوت في الحركة، والجنس والعدد، والجملة تفيد أمر كل زائر الروض أن يتناول الكأس المعنفة بين جنباته.

- الصورة الثالثة:

جَرِّبْ لَا تَغْتَرِّبْ بِمَحْمَدٍ⁽¹⁾ قَدْ يُقْتَلُ النُّورُ وَهُوَ نَفَاحٌ

فعل أمر + واو العطف + فعل مضارع + حرف جِرِّبْ مجرور.

تتألف بنية الجملة من فعل أمر بصيغة فعل، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، الواو حرف عطف، وـ"لا" النافية، وـ"تَغْتَرِّبْ" فعل مضارع مجزوم، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، بمَحْمَدٍ جار ومجرور متعلق بفعل الأمر لا تغترِّبْ، والجملة تفيد على الإنسان أن يجرِّب ولا يكتفي بما يراه جميلاً من دون خبرة.

- الصورة الرابعة:

أَفْخَرْ عَلَى النَّاسِ مِلَءَ الْأَرْضِ مِنْ شَمْمٍ الْعَزُّ أَقْعَسُ وَالْآبَاءُ أَنْجَادُ⁽²⁾

فعل أمر + جار ومجرور + حال+ مضاد إليه+ جار ومجرور.

تتألف بنية الجملة من فعل أمر بصيغة "افعل"، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، "على الناس" جار ومجرور متعلق بفعل افخر، "ملء" تمييز، وهو مضاد الأرض مضاد إليه، من شمم جار ومجرور، وجملة الأمر تفيد الافتخار.

- الصورة الخامسة:

رُدْ فِي شَمَائِلِهِ وَرُدْ فِي جُودِهِ بَيْنَ الْحَدِيقَةِ وَالْغَمَامِ الْمُمْطَرِ⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 79.

⁽²⁾ - المصدر نفسه ، ص 85.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 87.

فعل أمر + جار و مجرور + مضاد إليه + واو حرف عطف + فعل أمر + جار و مجرور .
تألف بنية هذه الجملة من فعلين أمر معطوفين ، الأول رُدْ ، والفاعل ضمير مستتر تقديره
أنت ، و " في شَمَائِلِهِ " جار و مجرور ، و " شَمَائِلَ " مضاد واللهاء ضمير متصل مضاد إليه ،
الواو حرف عطف ، رد فعل أمر ، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت ، " في جُودِهِ " جار
ومجرور ، و " جُود " مضاد واللهاء ضمير متصل مضاد إليه ، والجملة تقيد مواصفات
الأخلاق في مددوح الشاعر مثل مواصفات جود الغمام الممطر على الحدائق .

- الصورة السادسة:

سَلْ بِالْعَيْوْنِ فَتَّى أَصِيبَ بِهَا مِثْلِي لِتَعْلَمَ صِحَّةَ الْأَمْرِ⁽¹⁾
 فعل أمر + جار و مجرور + مفعول به + فعل مضارع + جار و مجرور.
 تتَّلَفُ بنية هذه الجملة من فعل أمر ، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت
 بالعيون" جار و مجرور ، فتَّى مفعول به منصوب بالفتحة منع من ظهوره
 أصِيبَ فعل ماض مبني للمجهول ، ونائب الفاعل ضمير مستتر تقديره هو
 جار و مجرور متعلق بفعل أصِيبَ ، والجملة الفعلية في محل نصب نعم
 الحقيقة إلا من جرَّب ، وتجزَّع كأس مراة الحب .

.89 - الديوان، ص ⁽¹⁾

- الصورة السابعة:

ذَرْ حَاتِمًا⁽¹⁾ يَشْجِي بِكَعْبُكُمْ⁽²⁾ وَافْخَرْ بِدَاعِمِي عَلَى عَمْرِو⁽³⁾

فعل أمر + مفعول به + فعل مضارع + جار و مجرور + مضاف إليه (الصدر).

فعل أمر + جار و مجرور + جار و مجرور . (العُجُز).

تتألف بنية هذه الجملة من فعلي أمر أولاًهما فعل "ذَرْ" ، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، "حاتِماً" مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة، " يَشْجِي " فعل مضارع مرفوع بالضمة منع من ظهورها التقل ، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو، وهو حاتم، بـكعْبُكم جاز و مجرور، " كعب" مضاف، و "كُمْ" ضمير متصل في محل جز مضاف إليه، أمّا في العُجُز ، وثانيهما جاء بعد واو العطف، " افْخَرْ" فعل أمر معطوف على فعل الأمر الأول في البيت "ذَرْ" ، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، " بـدَاعِمي " جار و مجرور ، دعم مضاف

⁽¹⁾ - حاتم الطائي: حاتم الطائي هو حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج بن امرؤ القيس بن عدي بن أقزم بن أبي أخزم، وكان يسمى أيضاً هزومة بن ربيعة بن جرول بن تعل بن عمرو بن الغوث بن طيء، وورده عن يعقوب بن السكري أنه سُمي بهذا الاسم لأنَّه شَجَّ أو شَجَّ، وأنَّ جَدَه الأَكْبَر طيءٌ كان اسمه جَلَهَمَةٌ بن أَنْدَرَ بن زَيْدَ بن يَشْجِبَ بن يَعْرَبَ بن قحطان، وقد سُمي بهذا الاسم لأنَّه كان أول من طوى المناهل، وكان حاتم الطائي يُكنَى بـكَنْيَتَيْنَ هما: أبو سفَانَةَ تَيمَّنَا باسم ابنته سفَانَةَ التي كانت أكبر أولاده، أمّا كَنْيَتَهُ الثَّانِيَةَ فكانت أباً عَدِيَّ نَسْبَةَ لابنه عَدِيَّ، وقد شَهَدا عَدِيَّ وسفَانَةَ الإِسْلَامَ وَأَسْلَمَ، وعندما جاء الإِسْلَامَ شَهَدَ لَهُ بِهَذِهِ الْفَضَائِلِ وَأَفْرَاهَا؛ مَا جَعَلَهُ يَحْظَى بِالذِّكْرِ الْطَّيِّبِ وَالسِّيرَةِ الْحَسَنَةِ؛ فَكَانَ مَثَلاً لِلابنِ الصَّالِحِ، وَالْأَخِ الْجَيِّدِ، وَالصَّاحِبِ الْوَفِيِّ، وَالجَارِ الْحَسَنِ، وَتَمَثَّلَ هَذِهِ الْفَضَائِلُ فِي صَفَاتِ عَدَّةٍ كَانَ مِنْهَا: نَصْرَةُ الْمُضْعِيفِ، وَمَسَاعِدُ الْفَقِيرِ، وَإِطْلَاقُ سَرَاجِ الْأَسِيرِ وَالتَّفَرِيقِ عَنْ كَرْبَلَةِ، وَالْإِلتَزَامُ بِالْعَهْدِ وَصَوْنُ الْأَهْلِ وَالْدَّافَعُ عَنْ حَرَماتِهِمْ وَأَعْرَاضِهِمْ، وَمَرَاعَاةُ حَرْمَةِ الْجَارِ، وَقَدْ جَسَدَ حاتِمُ الطَّائِيُّ هَذِهِ الْأَخْلَاقَ الَّتِي كَانَ يَتَحَلىُّ بِهَا مِنْ خَلَلِ قَصَائِدِهِ الشِّعْرِيَّةِ الَّتِي زَخَرَ بِهَا دِيْوَانَهُ بِصُورٍ مُخْتَلِفةٍ وَنَمَادِجٍ بِلَاغِيَّةٍ شَتَّى.

⁽²⁾ - كعب بن مامدة بن عمرو بن ثعلبة الإيلادي، أبو داود كريم، جاهلي، فيضرب فيه المثل في حُسْنِ الجوار، فيقال "أجود من كعب بن مامدة" نقلًا عن محققة الديوان انتصار خضر الدنان.

⁽³⁾ - الديوان، ص 89.

والإياء مضاد إلية في محل جر، على عمرو جار و مجرور متعلق بفعل افخر، و " واو" عمرو للتفريق بين عمر، وعمر، وجملة الأمر تقييد تعظيم قيمة مدح الشاعر لمدحه.

- الصورة الثامنة:

وافْخَرْ بِنَفْسِكَ لَسْتَ دُونَهُمْ وَلَئِنْ سَكَتَ فَخِيفَةُ الْكَبْرِ⁽¹⁾

فعل أمر+جار و مجرور + فعل ماضي ناقص + خبر.

واو العطف، وجملة الأمر معطوفة على ما قبلها " البيت السابق" وتتألف بنية هذه الجملة من فعل أمر " افخر" والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، " بِنَفْسِكَ" جار و مجرور، و " نفس" مضاد والكاف ضمير متصل مضاد إلية في محل جر، لست فعل ماضي ناقص، وتناء اسمها ، " دونهم" خبر ليس منصوب بالفتحة الظاهرة في آخره، وهو مضاد، و " هم" ضمير متصل في محل جر مضاد إلية، وجملة الأمر تقييد أن مدح الشاعر لا يقل مجدًا وعزه بين الآخرين.

- الصورة التاسعة:

فَخُذْ مَدِيحاً أَبَا بَكْرٍ يَعْنُ إِلَى زَهْرِ النُّجُومِ وَيَلْقَاهَا بِإِخْجَالِ⁽²⁾

الفاء. حرف عطف+ فعل أمر + مفعول به+ منادي+ فعل+ جار و مجرور+ مضاد إلية + حرف عطف+ فعل+ جار و مجرور.

تتألف بنية هذه الجملة من فعل أمر " خذ" ، مديحا مفعول به منصوب، " أبا بكر" منادي منصوب، يعني فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، والفاعل ضمير مستتر تقديره " مدح" ، إلى حرف جر، زهر اسم مجرور إلى وهو مضاد، والنجم

⁽¹⁾ - الديوان، ص 89.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 105.

مضاف إليه مجرور، الواو حرف عطف، يلقاها فعل مضارع مرفوع بالضمة منع من ظهورها اشتغال المحل، والفاعل ضمير مستتر تقديره " مدح" ، والهاء ضمير مثل في محل بحسب مفعول به، " بإِخْجَالٍ " جار ومجرور بالكسر الظاهرة في آخره، وهي في محل نصب حال، وهذا الأمر يفيد تعظيم مدح الشاعر.

- الصورة العاشرة:

فَسَلْنَ أَهْلَهُ عَنِّي [عَنَا] هَلْ امْتَزَّ مِنْهُمْ بِطَبَّاعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ [مُتَرَدِّمٌ]⁽¹⁾

؟؟

الفاء. حرف عطف + فعل أمر + مفعول به + مضاف إليه + هل + فعل + فاعل+جار ومجرور. تكونت الجملة من الفاء حرف العطف، والجملة ' سَلْنَ أَهْلَهُ ' فعل أمر مبني على السكون، والفاعل ضمير مستتر تقدير " الشاعر المخاطب ، أَهْلَهُ مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة في آخره، وهو مضاف والهاء مضاف إليه في محل جر ، والشاعر يسائل الشعراه كم تميّز عنهم، ولم يبق أحد أمامه ينافسه.

- الصورة الحادية عشر:

دَعِ الْمُئَنِ رُبَّمَا نِيلَتْ بِلَا طَلْبٍ وَرُبَّمَا وَقَعَ الْحِرْمَانُ فِي الْمِهَنِ⁽²⁾

فعل أمر+مفعول به+ جار ومجرور+ فعل + لا النافية+ مجرور بالباء.

تصدرّ فعل الأمر " دَعْ " الجملة، وهو مبني على السكون منع من ظهورها التقاء الساكنين، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، " المئَنِ " مفعول به منصوب وعلامة نصبه

⁽¹⁾ - الديوان، ص 113.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 122.

الفتحة، منع من ظهورها التّعْذُّر، "رِبَّمَا" جار و مجرور، "نِيلَتْ" فعل ماضٍ مبني للمجهول، التاء للتأنيث، و نائب الفاعل ضمير مستتر تقديره هي المُنْيَ .

— الصورة الثانية عشر:

فَقَالَتْ: أَقِمْ عِنْدِي لَكَ الْوَصْلُ كَامِلًا عَلَى أَنَّ حَظًّا العَيْنِ مِنِي حِرْمَانٌ ⁽¹⁾
فعل أمر + مفعول فيه (ظرف مكان)+ مضاف+ جار و مجرور + الوصل + حال.
تصدر فعل الأمر "أقم" ، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، ظرف مكان من خلال السياق الجملة في محل نصب مفعول فيه، وهو مضاف ولاباء في محل جر مضاف إليه، لك: جار و مجرور في محل خبر مقدم، الوصل مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة.

— الصورة الثالثة عشر:

خُذْهَا وَهَاتِ وَلَا تَمْرُجْ فَتُفْسِدَهَا المَاءُ فِي النَّارِ غَيْرُ مَطْرِدٍ ⁽²⁾
فعل أمر + مفعول به + واو العطف فعل أمر+لام الناهية + فعل أمر + واو العطف+ لا الناهية فعل مضارع+فاء الجزاء+ فعل مضارع + مفعول به.
تصدر هذه الجملة فعلاً أمر، الأمر الأول "خذها" ، والفاعل ضمير، الواو حرف عطف، والثاني "هات" فعل أمر، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، الواو حرف عطف، لا الناهية، "تمرج" فعل مضارع مجزوم بلا الناهية، والفاعل ضمير مستتر أنت، الفاء حرف جزاء "تفسدها" فعل مضارع منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة..، وفعلاً الأمر يحضان على التواصل والمواصلة لتحقيق رغبة الاشتاء.

⁽¹⁾ — الديوان، ص 123.

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 81.

2 - جملة النهي:

النّهي « هو طلب الكف عن الفعل وصيغته ' لا تَفعُل' ، وهي حقيقة في التحرير »⁽¹⁾، وهو الأمر بالكف عن الفعل، « ويحذو حذو النهي في الاستعمال، أن يكون على سبيل الاستعلاء بالشرط المذكور »⁽²⁾، وعلى هذه الصورة وجدها في الديوان ما يلي:

– الصورة الأولى نهي بـ "لا": وهي تتصدر الفعل المضارع دائمًا، مثلاً:

لا تَلْمِحَهَا رُبَّما سَلَبْتُ مِنْكَ الْفَوَادَ وَأَنْتَ لَا تَدْرِي⁽³⁾

أداة نهي + فعل + مفعول به ' ضمير متصل .

ت تكون بنية هذه الجملة في الديوان من أداة النهي ' لا ' التي تتصدر التركيب، ولا تدخل إلا على الفعل مضارع، تلتمح فعل مضارع مجزوم بالنّهي، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، و' الهاء ' ضمير متصل مفعول به.

– الصورة الثانية (نهي مع نون التوكيد) :

لا تَحْمِلْنِي عَلَى التَّسْوِيفِ فِي هَبَةٍ فَيَلْتَقِي فَرَحِي فِيهَا مَعَ الْأَسْفِ⁽⁴⁾

أداة نهي + فعل + نون التوكيد + ياء مفعول به + جار و مجرور + جار و مجرور .

من خاصيّة ' لا ' الناهية أن تدخل على الفعل المضارع الذي لم يحدث بعد، للنّهي عن فعله، وهي تتصدر التركيب في بنية الجملة، فالشاعر هو التّاهي، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، وهو المنّهي، نون التوكيد، ونون الوقاية، والياء مفعول به منصوب، على أداة جر، التسويف مجرور بـ على، في حرف جر، هبة مجرور بـ في، هذا في صدر البيت.

⁽¹⁾ – السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 1715.

⁽²⁾ – السكاكي، مفتاح العلوم، ص 320.

⁽³⁾ – الديوان، ص 89.

⁽⁴⁾ – المصدر نفسه، ص 92.

تبعد جمل النهي على نمط واحد مشكلة من لام النهي، ويليه الفعل المضارع مجزوماً، والمفعول به، والتركيب محملاً بدلالات التشكي، أو الحجة، أو غيرها: يقصد بها الشاعر غايته، وهم الالتماس في الأمثلة التي بين أيدينا، وقد لوحظت كثرة جمل الأمر، وقلة جمل النهي.

3 - جملة النداء:

النداء هو «حمل المنادي على الالتفات وفائدته التبليغية، وأدواته 'يا، أيا، هيا، أي، الهمزة، وينادي الأربع الأولى منها البعيد، وينادي القريب بالهمزة»⁽¹⁾، فالنداء وظيفته تبليغ المنادي ليلتقي للمنادي، وفائدة النداء هو «طلب إقبال المدعو على الداعي بحرف مناب' أدعُو' ويصحب في الأكثر الأمر والنهي»⁽²⁾، وتختلف وظائفها، و«أصل النداء ب'يا' أن يكون للبعيد حقيقة، أو حكماً، وقد ينادي بها القريب لـنكتٍ»⁽³⁾، والجملة الندائبة تتكون من:

1- أداة النداء: قد تغيب ويدلّ عليها السياق، وقد تظهر في صور الحروف ' يا، أيا، هياً، أي، الهمزة .

2 - المنادي: وهو المتكلم الذي ينادي، ويرسل نداءه.

3 - المُنادى: وهو المخاطب.

4 - المنادي به/ أو جواب النداء، وهي الرسالة التي تبعث للمنادي، محمّلة بمضمون، وقد جاءت الجمل الندائبة في الديوان على ثمانية صور، كما يلي:

⁽¹⁾ - مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتجويه، مرجع سابق، ص 264.

⁽²⁾ - السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 1719.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 1720.

— الصورة الأولى:

يَا زُهْرُ، زُهْرٌ إِيَادٍ لَا كَمَا زَعَمْتُ زُهْرُ النُّجُومِ فَمَا لِلصَّيْدِ أَنْدَادُ⁽¹⁾

أداة النداء+منادي (علم)+ جواب النداء (جملة اسمية) + لا النافية+ جملة اسمية.

الياء أداة نداء ، والمنادي اسم علم منادي مقصود، وجواب النداء جملة اسمية، " زُهْرٌ" مبتدأ مرفوع، وهو مضaf " إِيَادٍ" مضaf إليه، لا النافية،" كما " زَعَمْتُ فعل ماض مبني على القتح، والتاء للتأنيث و " زُهْرٌ" فاعل مرفوع بالضمة، وهو مضaf و " النُّجُومِ" مضaf إليه، والغرض منها أنه لا نـد لمدوجه.

— الصورة الثانية:

يَا مَعْشَرَ الرُّومِ قَدْ شَالْتُ نَعَامَتُكُمْ إِمَّا مِنَ الْحَيْنِ أَوْ مِنْ شِدَّةِ الْفَشَلِ⁽²⁾

أداة النداء+منادي (مضاف) + جواب نداء (جملة فعلية).

أداة النداء ، أما المنادي لفظ (معاشر) مضاف إلى الروم ، والمنادي المضاف منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة ، وجواب النداء جملة فعلية متقدمة بـ ' قد ' التحقيق ، والفعل الماضي شـالت ، والتاء تاء التأنيث ، والفاعل نعامتكم مرفوع ،' وهو مضاف و'كم' مضاف إليه ، إما أداة التخيير ، والجملة تقيد أنـ معاشر الروم قد ماتوا إما هلاكاً أو نتيجة عدم قدرتهم مقاومة جيش المسلمين ، وقد جاء في المثل « شـالت نعامتُه أي مات »⁽³⁾.

⁽¹⁾ — الديوان، ص 85.

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 98.

⁽³⁾ — المصدر نفسه، ص 105.

– الصورة الثالثة:

يَا مَنْ تَظَلَّمَ فِي أَيَّامِهِ فَغَدَا⁽¹⁾
أَدَاءُ نَدَاءً + الْمَنَادِي اسْمُ مَوْصُولٍ + جَوابُ النَّدَاء جَملَةُ فَعْلَيْهِ + الْجَارُ وَالْمَجْرُورُ + فَ
الْعَطْفُ + فَعْلُ ماضٍ + مَضَارِعٍ + الْمَفْعُولُ بِهِ + وَالْعَطْفُ + فَعْلُ مَضَارِعٍ + جَارٌ وَمَجْرُورٌ.
الْمَنَادِي اسْمُ مَوْصُولٍ، جَوابُ النَّدَاء " جَملَةُ فَعْلَيْهِ " تَظَلَّمُ وَالْفَاعِلُ ضَمِيرٌ مُسْتَترٌ تَقْدِيرٌ
'هُوَ' ، 'فِي أَيَّامِهِ' جَارٌ وَمَجْرُورٌ فِي مَحْلِ جَرٍ ظَرْفُ زَمَانٍ مَفْعُولٌ فِيهِ، فَاءُ عَطْفٍ، 'غَدَا'
فَعْلُ ماضٍ وَالْفَاعِلُ ضَمِيرٌ مُسْتَترٌ تَقْدِيرٌ هُوَ، وَالْجَمْلَةُ فَعْلَيْهِ " يَرْعَى الْهَشِيمُ " فِي مَحْلِ نَصْبٍ
حَالٍ، وَالْجَمْلَةُ فَعْلَيْهِ " يَسْتَسْقِي مِنَ الْآلِ " فِي مَحْلِ نَصْبٍ حَالٌ ثَانٌ، وَالْجَمْلَةُ تَقْدِيرٌ إِسْدَاءٌ
النَّصِيحَةِ، تَوْعِيَةً وَإِرْشَادًا لِلَّذِينَ يَظْلَمُونَ النَّاسَ فِي عَهْدِهِمْ، سَيَعِيشُونَ حَيَاةَ الذَّلِّ، مَائِدَتِهِمْ
الْحَشِيشُ الْيَابِسُ، وَقَلِيلًا مِنَ الْمَاءِ، وَهَذَا بَعْدَ أَنْ يَفْقَدُ النَّفْوَذَ، وَالسُّلْطَةَ، وَالْجَاهَ.

– الصورة الرابعة:

يَا مُشْفِقًا مِنْ سُقَامٍ كُنْتُ أَلْبُسْتُهُ أَنَا جَنَّيْثُ عَلَى نَفْسِي وَأَوْلَى لِي⁽²⁾
أَدَاءُ النَّدَاء + الْمَنَادِي + اسْمٌ + جَارٌ وَمَجْرُورٌ + فَعْلُ ماضٍ نَاقِصٌ + اسْمٌ كَانٌ + خَبْرٌ كَانٌ +
جَوابُ النَّدَاء جَمْلَةُ اسْمِيَّةٍ + فَعْلٌ + جَارٌ وَمَجْرُورٌ + وَالْحَالِيَّةُ + جَملَةُ اسْمِيَّةٍ.
الْمَنَادِي اسْمٌ مَنْصُوبٌ، مِنْ سُقَامٍ جَارٌ وَمَجْرُورٌ، 'كُنْتُ أَلْبُسْتُهُ' فَعْلُ ماضٍ نَاقِصٌ، التَّاءُ
اسْمُهَا مَبْنِيٌّ عَلَى الضِّيمِ فِي مَحْلِ رَفْعٍ، أَلْبُسْتُهُ فَعْلُ مَضَارِعٍ مَرْفُوعٍ، وَالْهَاءُ مَفْعُولٌ بِهِ
مَنْصُوبٌ، وَالْجَمْلَةُ فَعْلَيْهِ فِي مَحْلِ نَصْبٍ خَبْرٌ كَانٌ، وَالْعَجْزُ هُوَ (أَنَا جَنَّيْثُ عَلَى نَفْسِي وَأَوْلَى
لِي) أَنَا مَبْتَدَأٌ مَرْفُوعٌ، وَالْفَعْلُ مَاضٍ مَبْنِيٌّ، وَالتَّاءُ فَاعِلٌ، عَلَى حَرْفِ جَرٍ، نَفْسِي مَجْرُورٌ وَهُوَ

⁽¹⁾ – الْدِيْوَانُ، ص 105.

⁽²⁾ – الْمَصْدَرُ نَفْسَهُ، ص 104.

مضاف والياء مضاف إليه، والجملة الفعلية 'جنيث على نفسي' في محل رفع خبر للمبتدأ أنا، الواو واو العطف، والمبتدأ ممحوز تقديره الجنابة، وأولى لي' في محل رفع خبر، والعجز جواب النداء.

- الصورة الخامسة:

يَا أَقْتَلَ النَّاسِ الْحَاظَاً وَأَطْبَيْهُمْ رِيقًا مَتَّى كَانَ فِيكَ الصَّابُ وَالْعَسْلُ (١) ??
منادي مضاف + تمييز + الواو عطف + اسم معطوف + تمييز + جواب نداء، جملة استفهامية ??.

المنادي اسم تفضيل وهو مضاف، الناس مضاف إليه، الْحَاظَا: تمييز، والواو عطف، أَطْبَيْهُمْ: اسم تفضيل، وهو مضاف، وهم مضاف إليه، رِيقًا تمييز، والجملة 'متى كان فِيكَ الصَّابُ وَالْعَسْلُ' جواب النداء، صيغتها استفهام، ودلالتها البلاغية التقرير، تفيد صفة البخل في حبيبه.

- الصورة السادسة:

يَا وَيْلَكُمْ مَعْشَرًا بْنَ وَيْلَ أُمِّكُمْ فَإِنَّهَا وَلَدَتْ لِلثَّكْلِ وَالْهَبَلِ (٢)
ياء النداء+المنادي منصوب+تمييز+Aداة عطف+منادي+مضاف ومضاف إليه+جواب النداء.

المنادي 'معشراً'، والجملة الندائية وَيْلَكُمْ.. بْنَ وَيْلَ أُمِّكُمْ تفيد الندبة، ودلالتها حلول المصيبة، ونداء الندبة، في أن هذه الأم لا تلد أبناءها إلا لفتاك بهم من طرف عدوهم، ولو كانت تعلم مصيرهم ما أنجبتهم.

^(١) - الديوان، ص 108.

^(٢) - المصدر نفسه، ص 97.

– الصورة السابعة:

وَيَا عَجَّابًا يُعَزِّى إِلَى الْجُودِ حَاتَمٌ وَمَا هُوَ مِنْهُ فِي اللَّهِي وَاللَّهَازِمِ⁽¹⁾؟؟
المنادى ' عجباً '، والجملة الندائية تفيد التعجب، وهو أن المدح أكرم من حاتم.
اللهى، جمع لهوة، معناها أفضل وأجل العطايا، اللهازم، جمع لهزة، معناها شيب
الخدّين والجملة تفيد نداء التعجب.

– الصورة الثامنة:

يَا أَيُّهَا الدَّهْرُ أَغْمِدْ كُلَّ ذِي شَطَبٍ فَلَا سَبِيلَ إِلَى تَضْبِيقِ أَوْصَالِي⁽²⁾
أداة نداء + المنادى (مركب بياني) + جواب النداء (جملة أسمية منفية).
المنادى في الصورة هو لفظ ' أي '، والمقصود بالنداء هو لفظ ' الدهر ' فلما استقلوا
نداء المحلي ' بآل ' توسلوا لفظ ' أي ' لأجل التخلص من التقاء الساكنين في تركيب ' يا +
الدهر '، « والمبهم في النداء شيئاً أحدهما أي »⁽³⁾، وحسب سياق الجملة هنا في البيت
تفيد "أي" التوسل إلى الدهر للتخفيف من هم وغم الحياة التعيسة التي يعيشها الشاعر .

4 – جملة الاستفهام:

تعدُّ الجملة الاستفهامية مركباً استفهامياً، وهي « أسلوب لغوی أساسه طلب الفهم، والفهم
هو صورة ذهنية تتعلق أحياناً بمفرد، بشخص، أو شيء أو غيرهما، وتتعلق أحياناً بنية أو
حكم من الأحكام سواء أكانت النسبة قائمة على يقين أم على ظن أم على شك »⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ – الديوان، ص 116.

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 106.

⁽³⁾ – ابن يعيش علي بن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، ج 2، ص 7.

⁽⁴⁾ – مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص 264.

وجملته متصدرةً بأداة الاستفهام. والجملة الاستفهامية تقيد الكشف عن اليقين أو الظن المجهولين لدى المستفهم، المعلوم لدى المستفهم.

أداة الاستفهام: « هو اسم مبهم يُستَعْلَمُ به عن شيءٍ، نحو: مَنْ جَاءَ؟؟ كَيْفَ أَنْتَ. وأسماء الاستفهام هي: مَنْ، وَمَنْ ذَّا، وَمَا، وَمَاذَا، وَمَتَى، وَأَيَّانَ، وَأَيْنَ، وَكِيفَ، وَأَنَّى، وَكَمْ، وَأَيُّ»⁽¹⁾، ومن هنا إن عدد أسماء الاستفهام أحد عشر اسمًا « والاستفهام بـ 'هل' يطلب به التصديق دون التصور، ولا يدخل على منفي، ولا شرط، ولا" إن" ولا اسم بعد فعل غالباً ولا عاطفاً»⁽²⁾، وتختلف أسماء الاستفهام من حيث وظائفها، « تتفرد الهمزة بطلب التصور والتصديق، وتحتخص هل بطلب التصديق، وبباقي الأدوات بطلب التصور »⁽³⁾، وقد تنتقل إلى وظائف بلاغية، تؤدي دلالات أخرى، باختلاف الأدوات من أداة إلى أخرى، في الديوان مثل ما يلي في الأمثلة الآتية :

1 - الإنكار: نجد « المعنى فيه على النفي، وما بعده منفي، وتصحبه إلا»⁽⁴⁾، وما يميّز وجود إلا للاستثناء، وأسلوب القصر، وثانيها « التّوبّيخ: وجعله بعضهم من قبيل الإنكار، إلا أنّ الأول إنكار إبطال، وهذا إنكار توبّيخ »⁽⁵⁾، وما بين الإنكار والتوبّيخ يختلف عند قصد المستفهم، وثالثها التقرير « وهو حمل المخاطب على الإقرار، والاعتراف

⁽¹⁾ - الشيخ مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1425هـ/2005م، ج 2، ط 1، ص 104.

⁽²⁾ - السيوطي، الإنegan في علوم القرآن، ص 1702.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 1702.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص نفسها.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص نفسها.

بأمر قد يستعمل لغيرها من أدوات الاستفهام «⁽¹⁾»، وهو ما يلزم المستفهم على أن يقر ويعرف بالسر الدفين لديه، لأن المستفهم يهمه الأمر.

و«الموقف اللغوي لتركيب الاستفهام يتكون من :

1 – المستفهم وهو المتكلّم.

2 – المستفهم منه: وهو المخاطب.

3 – المستفهم عنه: وهو مدخل أدلة الاستفهام، سواء أكان مفرداً أم جملة.

4 – أدلة الاستفهام، وهي القرينة اللفظية لأسلوب الاستفهام» ⁽²⁾.

وردت التراكيب الاستفهامية في الديوان بأدوات مختلفة ومتعددة ؛ الهمزة، كيف، من، هل، كلاماً، كم، أين، حيث يعتمد يتشكل التركيب الاستفهامي على أحد أدواتها كما يلي:

– النمط الأول أدلة الاستفهام الهمزة:

إن الهمزة في الجملة الاستفهامية «تلّ على الاستفهام أصالة» ⁽³⁾، ووظيفتها في مثل هذا المركب «أدلة استفهام عن النسبة سواء أكانت في جملة فعلية أم في جملة اسمية» ⁽⁴⁾، فهي تؤدي دورها حسب نوعية الجملة، وهذه مجموعة من الأمثلة في الديوان:

– الصورة الأولى:

أَمَا تَرَى اللَّيلَ أَنْهَيَتُهُ شَمْعَتَنَا مثل الكواكب باتت حوله حرسا ⁽⁵⁾ ؟؟

⁽¹⁾ – السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 1703.

⁽²⁾ – محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية للجملة في سورة البقرة، ص 221.

⁽³⁾ – مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص 265.

⁽⁴⁾ – المرجع نفسه، ص 266.

⁽⁵⁾ – الديوان، ص 91.

الفصل الثالث: أسلوبية القضايا التركيبية في شعر ابن بقي

أداة الاستفهام الهمزة + ما التعجب + الجملة الفعلية (فعل مضارع + فاعل + مفعول به + فعل ماض + مفعول به + فاعل + مضارف ومضارف إليه).

احتلت همزة الاستفهام الصدارة، وتوالى تشكيلها من الجملة الفعلية بدءاً من الفعل المضارع ترى، والفاعل ضمير مستتر، و'الليل' مفعول به، والفعل الماضي أنهٰئهُ والتاء للثانية، والهاء 'ضمير' مفعول به، و'شمعتنا' فاعل مؤخر، وهو مضارف و'نا' مضارف إليه، والجملة الاستفهامية تقيد التبيه والتعجب.

— الصورة الثانية:

أليس في الأرض لطاوي مساريحها مندوحة بين إملاك وإقبال (1)؟؟
الهمزة "أ" أداة الاستفهام + أداة نسخ + خبر أول (جار و مجرور) + خبر ثان (جار و مجرور) + مبتدأ + مضارف إليه + نعت.

تحتل همزة الاستفهام الصدارة دائمًا، 'ليس' فعل مضارعي ناقص ينفي غيره بالقرينة، 'في الأرض، 'جار و مجرور، في محل نصب خبر أول ليس، 'لطاوي، جار و مجرور' في محل نصب خبر ثاني ليس، و'مساريحها' مبتدأ مؤخر مرفوع، وهو مضارف والهاء مضارف إليه، مندوحة نعت نعت، ودلالتها البلاغية تقيد التحبير.

الصورة الثالثة:

أكلبني الآداب مثلية ضائعة فأجعل ظلمي أسوة في المظالم (2)
الهمزة "أ" أداة استفهام + مبتدأ (مضارف+ مضارف إليه+ خبر .

(1) — الديوان، ص 104.

(2) — المصدر نفسه، ص 114.

جاءت همزة الاستفهام في الصدارة، وكلُّ بني الآداب ' كلُّ مبتدأ، وهو مضاف وبني الآداب مضاف إليه، أمّا مثلي، وضائع خبران على التوالي والجملة الاستفهامية تقيد الإنكار.

- الصورة الرابعة:

وَقَالُوا أَلَا تَبْكِي وَتِلْكَ مَطِيْهُمْ عَلَى الشَّهْبِ يَحْمِلُنَّ الْأَوَانِسَ كَالْدَمَى ⁽¹⁾
 أداة الاستفهام + فعل + واو الحالية + اسم إشارة + مبتدأ + مضاف + خبر (فعل + مفعول به + جار و مجرور .

جاءت همزة الاستفهام في الصدارة، تبكي فعل مضارع، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت وهو الشاعر، المستفعم، واو الحالية، تلك اسم إشارة مبتدأ، مطيهم بدل، وهو مضاف، و'هم ' ضمير متصل مضاف إليه، 'على الشهب' جار و مجرور في محل رفع خبر، والجملة الفعلية ' يَحْمِلُنَّ الْأَوَانِسَ كَالْدَمَى' في محل رفع خبر ثان، والجملة مقول القول، استفهامية، تقيد العتاب، وقال :

أَلَا نَظِرَةٌ مِنْهَا فَتَقْنَعُ غُلَةً عَلَى كَبِيْدِي مَا أَشْبَهَ الشَّوْقَ بِالظُّمَاء ⁽²⁾
 أداة الاستفهام+لام التنبية+مبتدأ + جار و مجرور + خبر (فعل + مفعول من أجله)+جار و مجرور .

جاءت همزة الاستفهام في الصدارة لتنبيه المتكلّي، نظرة مبتدأ مرفوع، وخبره الجملة الفعلية ' تقنع ' والفاعل ضمير مستتر تقديره هي، غلة مفعول به، على كبدي جار و مجرور متعلق بالفعل تقنع، والجملة التعجبية مَا أَشْبَهَ الشَّوْقَ بِالظُّمَاء، وخرجت الجملة الاستفهامية إلى معنى التنبيه والتقرير .

⁽¹⁾ - الديوان، ص 120.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص نفسها.

فقال: "أَلْصُّ فُلُثٌ بَلْ دُو صَرَامَةٌ تُشَبِّهُ عَلَى أَحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرَانٌ" (1)

الهمزة أداة استفهام + خبر + فعل + أداة عطف + خبر + خبر ثان (فعل+جار و مجرور+جار مجرور+فاعل).

جاءت همزة الاستفهام في الصدارة، والمبتدأ محفوظ تقديره 'أنت'، وخبره لصّ والجملة الاستفهامية أصلها 'أَنْتَ لِصٌ ؟؟' بل حرف عطف، ويتم تشكيل الجملة بالمبتدأ المحفوظ تقديره 'أنا' وخبره ذو صرامة، والجملة الفعلية (تُشَبِّهُ عَلَى أَحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرَانٌ) فعل مضارع، وجار مجرور متعلق بالفعل 'تشبّه' وجار مجرور 'منك' والفاعل مؤخر 'نيران' في محل رفع خبر للمبتدأ 'ذو صرامة' لتنقية المعنى أكثر، والجملة الاستفهامية تفيد التقرير.
النمط الثاني أداة الاستفهام كيف:

تستعمل أداة الاستفهام "كيف" كنایة عن الحال، ولها في العربية استعمالان:

1 - تستعمل شرطاً نحو قولنا: كيف تصنع أصنع.

2 - تستعمل استفهاماً نحو قولنا: كيف زيد.

ونستدل برأي ابن كثير « يقول تعالى محتاجاً على وجوده وقدرته، وأنه الخالق المتصرف في عباده، كيف تكفرون بالله أي كيف تجحدون وجوده أو تعبدون معه غيره»⁽²⁾، بينما يقول مهدي المخزومي: « وقد تستعمل استفهاماً حقيقة، أو تعجبًا »⁽³⁾ نحو قوله

⁽¹⁾ - الديوان، ص 123.

⁽²⁾ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 69.

⁽³⁾ - مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص ص 272/273.

تعالى، ﴿كَيْفَ تَكُفُّرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمْبَثِكُمْ ثُمَّ يُحْبِيْكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾⁽¹⁾، ومن خلال شرح المفسرين تأخذ "كيف" دلالات بلاغية تخرج عن صيغتها الاستفهامية.

- الصورة الأولى:

وَكَيْفَ أَقْوَى عَلَى السُّلُوانِ حُبَّكَ وَقَدْ رَبَّيْتَ حُبَّكَ حَتَّى شَبَّ فِي خَلْدِي ^{(2) ؟؟}
الواو حرف عطف + كيف أداة استفهام+ فعل+جار مجرور+جار مجرور+Aداة تحقيق+ فعل وفاعل مستتر ومفعول به منصوب + مضاف ومضاف إليه + أداة حتى+جار مجرور.

كيف أداة استفهام تصدرت الجملة، أقوى فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر تقديره "الشاعر"، على السلوان جار ومجرور متعلق بفعل أقوى، عنك جار ومجرور، قد أداة تتحقق بموجب موقعها قبل الفعل الماضي، ربّيت فعل ماض والتاء المخاطب من سياق الخطاب في محل رفع فاعل، 'حب' مفعول به، وهو مضاف والكاف مضاف إليه، حتى ظرف زمان، شب فعل ماض مبني على الفتح، والفاعل ضمير مستتر تقديره 'حبك' والجار والمجرور 'في خلدي' متعلق بفعل شب، والجملة الاستفهامية تفيد التقرير بعدم قدرة الشاعر على أن ينسى ويسلو بعد فقدان حبيبته، وتقييد الإنكار.

- الصورة الثانية:

كَيْفَ صَبَرِي عَلَى الْكَوْسِ إِذَا مَا عَثَرَ الرَّوْضُ فِي ذُيُولِ النَّسِيمِ ⁽³⁾

⁽¹⁾. البقرة / 28.

⁽²⁾. الديوان، ص 81.

⁽³⁾. المصدر نفسه، ص 117.

كيف أداة استفهام + مبتدأ + مضaf ومضاف إلـه) + جار و مجرور + ظرف زمان + ما + فعل + فاعل + جار و مجرور + مضاف إلـه.

كيف أداة الاستفهام تصدّرت الجملة، وهي خبر مقدم، صبـري مبـداً مؤـخـرـاً على الكـوـوسـ، والـجـارـ وـالـمـجـرـورـ إـذـاـ ماـ 'ـظـرـفـ زـمـانـ مـبـنـيـ، ماـ مـصـدـرـيـةـ لـاـ مـحـلـ لـهـ مـنـ الإـعـرـابـ، عـثـرـ فـعـلـ مـاضـ مـبـنـيـ عـلـىـ الفـتـحـ، وـالـروـضـ فـاعـلـ بـالـضـمةـ، 'ـفـيـ نـيـوـلـ 'ـجـارـ وـمـجـرـورـ مـتـعـلـقـ بـفـعـلـ 'ـعـثـرـ'ـ وـ'ـنـيـوـلـ مـضـافـ وـالـنـسـيمـ مـضـافـ إـلـهـ، وـالـجـمـلـةـ الـاسـتـفـاهـيـةـ تـقـيـدـ إـنـكـارـ قـدـرـ الشـاعـرـ عـلـىـ أـنـ يـصـبـرـ عـلـىـ تـنـاوـلـ خـمـرـتـهـ .

الـمـطـ الـثـالـثـ أـداـةـ الـاسـتـفـاهـ مـنـ:

مـنـ لـيـ بـهـ وـالـوـغـيـ شـهـبـاءـ مـنـ أـسـلـ في صـهـوـةـ مـنـ أـقـبـ الـبـطـنـ مـنـجـرـ (1) ؟؟

أداة استفهام (مبـداً) + خـبـرـ+ جـارـ وـمـجـرـورـ+ وـاـوـ الـحـالـيـةـ+ مـبـداً+ خـبـرـ+ جـارـ وـمـجـرـورـ+ جـارـ وـمـجـرـورـ+ جـارـ وـمـجـرـورـ+ مضـافـ وـمـضـافـ إـلـهـ.

مـنـ اـداـةـ الـاسـتـفـاهـ لـلـعـاـقـلـ، وـجـاءـتـ فـيـ الصـدـارـةـ فـهـيـ فـيـ مـحـلـ رـفـعـ مـبـداـ، 'ـلـيـ بـهـ'ـ فـيـ مـحـلـ رـفـعـ خـبـرـ، وـالـوـاـوـ الـحـالـيـةـ، الـوـغـيـ مـبـداـ فـيـ مـحـلـ رـفـعـ، شـهـبـاءـ خـبـرـ، والـجـارـ وـالـمـجـرـورـ'ـ مـنـ أـسـلـ'ـ والـجـارـ وـالـمـجـرـورـ 'ـفـيـ صـهـوـةـ'ـ وـالـجـارـ وـالـمـجـرـورـ'ـ مـنـ أـقـبـ الـبـطـنـ'ـ كـلـهاـ فـيـ مـحـلـ رـفـعـ خـبـرـ أـوـلـ، ثـانـ، وـثـالـثـ عـلـىـ التـوـالـيـ، وـتـقـيـدـ التـقـرـيرـ، وـالـإـخـبـارـ عـنـ الـوـغـيـ.

مـنـ لـيـ بـهـ حـيـثـ لـاـ نـخـشـيـ مـرـاقـبـةـ وـلـاـ تـبـيـثـ مـنـ الـوـاـشـيـ عـلـىـ وـجـلـ (2)

(1) — الـديـوـانـ، صـ 83ـ.

(2) — المـصـدرـ نـفـسـهـ، صـ 102ـ.

منْ أداة استفهام (مبتدأ) + خبر + ظرف زمان + لا النافية + فعل ماضي منفي +فاعل+ مفعول به، وفي عَجُزِ البيت واو العطف، ولا النافية + فعل مضارع منفي +جار و مجرور + جار و مجرور.

منْ أداة استفهام للعاقل، وجاءت في الصدارة فهي مبتدأ، 'لي به' في محل رفع خبر، حيث ظرف زمان، و'لا' النافية، و'نخشى' فعل ماض، والفاعل ضمير مستتر تقديره نحن، و'مراقبةً' مفعول به منصوب، والعجُزِ معطوف على الصدر بـ واو العطف، و'لا' النافية، نبيث فعل مضارع، واسمها مستتر تقديره نحن، ومنْ حرف جرّ، والواشِي اسم مجرور متعلق بفعل نبيث، 'على جبل' جار ومجرور في محل نصب خبر نبيث، والجملة الاستفهامية تقيد البحث عنَّ يكون حاميًا ومحافظاً منْ أية رقابة، ويبيت في طمأنينة لا يشعر بالخوف والفزع من أحد.

وَمَنْ لِي بِتَقْبِيلِ الْحُرُوفِ فَإِنَّهَا شُعُورُ الدُّمَى إِلَّا ابْيَاضُ الْمَبَاسِمِ ^(١)

حرف عطف + مَنْ أداة استفهام : مبتدأ + خبر: لي بتقبيل الحروف + الفاء حرف
عطف+أداة توكيد + اسمها "الهاء" ضمير الغائب+ أداة استثناء+مستثنى مضاف+ مضاف
إليه.

واو العطف لما سبق، مَنْ اداة الاستفهام للعاقل، وجاءت في الصدارة فهي مبتدأ، 'لي بتبديل الحروف' في محل رفع خبر لـ مَنْ، 'الفاء' حرف عطف، إنّ اداة توكيد، والهاء اسمها في محل نصب، ثغورٌ خبر إنّ مرفوع، وهو مضاف، والدُّمَى مضاف إِلَيْهِ، إِلا اداة استثناء، والتركيب الاستفهامي يفيد التعظيم والتقدير.

الدیوان، ص ١١٦^(١)

- النمط الرابع : الاستفهام بـ هل

وهذه مجموعة من الأمثلة نوردها من ديوان الشاعر ابن بقي:

هُلْ أَنْكَرُوا غَيْرَ تَهْبَامِي بِغَانِيَةٍ سَكْرَى مِنَ الدَّلِ أَوْ الْحَاظِهَا التُّجْلِ ⁽¹⁾

تعد "هل" أداة من أدوات الاستفهام، (تستعمل بمعنى "قد" لتوبيخ ما تؤديه من تحقيق أو تقويم الزمان الماضي من الحاضر كقوله تعالى ﴿ هَلْ أَتَى عَلَى إِنْسَانٍ حِينَ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا ﴾ ⁽²⁾ ، وعلى مستوى آخر تستعمل نفيًا بمنزلة "ما" وذلك في القصر كقوله تعالى ﴿ هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا إِحْسَانٌ ﴾ ⁽³⁾ ، وفي غير القصر كقول أمرى القيس: **وَإِنْ شِفَاعَيِي عَبْرَةٌ مَهْرَاقَةٌ وَهُلْ عَذْ رَسْمٌ دَارِسٌ مِنْ مَعْقُولٍ** ⁽⁴⁾.

وذلك « بدليل زيادة "من" التي لا تزاد إلا في سياق التقى » ⁽⁵⁾ ، وهذا يثبت التحولات الدلالية لأداة "هل" في القرآن ، وفي الشعر العربي، حيث في الآية ﴿ هَلْ أَتَى عَلَى إِنْسَانٍ حِينَ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا ﴾ ، جاء في تفسير ابن كثير « لا لمن أحسن العمل في الدنيا إلا الإحسان إليه في الآخرة » ⁽⁶⁾ ، وفي تفسير الجلالين « أدلت هل معنى قد » ⁽⁷⁾ ، وجاءت هل أيضًا في ﴿ هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا إِحْسَانٌ ﴾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 102.

⁽²⁾ - الإنسان / 1.

⁽³⁾ - الرحمن / 60.

⁽⁴⁾ - أمرى القيس، الديوان، رواية الأصمعي، تحرير: محمد أبو الفضل إبراهيم، القسم ج 2، دار المعرفة، 1984 ص 9.

⁽⁵⁾ - مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتج毀ه، ص 269.

⁽⁶⁾ - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 1، ص 1715.

⁽⁷⁾ - جلال الدين محمد بن أحمد المحلى، و جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تفسير الجلالين، قدم له وراجعه مروان سوار، دار المعرفة بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 781.

(١) جاء في تفسير ابن كثير « لا من أحسن العمل في الدنيا إلا الإحسان إليه في الآخرة »^(٢)، وبمعنى ما « ما جزء الإحسان بالطاعة إلا الإحسان بالنعيم »^(٣)، وعليه فإن هل قد خرجت عن صيغتها الاستفهامية، فأدّت أدواراً بلاغية بمعنى قد، وقد أنكروا افتاته بغانية تقرّدت بحسن جمالها.

هل يستوي الناس؟ قالوا كلنا بشّر فالمندل الرطب والطرفاء أعواد ^(٤)

أداة استفهام + فعل مضارع+فاعل+ فعل ماض+ توکيد لفظي+مبتدأ + فاء العطف +المندل مبتدأ، الرطب نعت، واو العطف، الطرفاء معطوف، أعواد خبر جملة (المندل الرطب والطرفاء).

تعدّ هل أداة من أدوات الاستفهام، تستعمل بمعانٍ بلاغية، لتحقق دلالات بلاغية متعددة، وقد استعملها الشاعر للمساءلة عن التمايز ما بين المندل والطرفاء، وهما عبارة عن أعواد لكن يختلفان تماماً في رائحتهما.

- النمط الخامس الاستفهام بـ هلا:

هلاً خَبِيتَ إِلَى رَبِيعِ أَقْمَتَ بِهِ مَعَ الْكَوَاكِبِ فِي تَجْرِيرِ أَذِيَالِ ^(٥)

أداة استفهام + فعل + تاء المخاطب + جار و مجرور + فعل + فاعل + تاء المخاطب + جار و مجرور + جار و مجرور + جار و مجرور ' مضاف ' + مضاف إليه.

^(١) - الرحمن/60.

^(٢) - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 1، ص 1715.

^(٣) - جلال الدين محمد بن أحمد المحمّي، وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تفسير الجلالين، ص 812.

^(٤) - الديوان، ص 85.

^(٥) - المصدر نفسه، ص 103.

هلا: أداة استفهام صيغة، ودلالتها التحضيض لا محل لها من الإعراب، حَبَّتْ فعل ماض، تاء المخاطب، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، "إلى رَبِّ" جار ومحرر متعلق بفعل خبب، أَقْمَتْ فعل والباء ضمير متصل في محل رفع، والجملة تقيد تحضيض المخاطب على الإقامة مع العذاري الجميلات، وهن متزينات في عباءات الحرير.

فهلاً أقاموا كالبكاء تَهْدِي إذا ما بَكَ طَائِرٌ [القمري⁽¹⁾] قالوا تَرَمَا

الفاء أداة عطف+ أداة استفهام + فعل + فاعل ضمير + جار ومحرر + مفعول به مؤخر.

يتكون صدر البيت من هلا: أداة استفهام صيغة، ودلالتها التحضيض لا محل لها من الإعراب، "أقاموا" فعل ماض والواو في محل رفع فاعل، كالبكاء جار ومحرر، تهْدِي مفعول به، وهو مضاف والهاء مضاف إليه، والجملة الاستفهامية تقيد تحسر الشاعر لجهلهم تنهُد الشاعر مثل بكاء الطائر، لأنهم لم يدركوا أن ترَم الطائر بكاء أصلا.

- النمط السادس / الاستفهام بـ كم:

تستعمل «كم كناية عن العدد، وتستعمل استعمالين؛ وهي في الحالتين مبهمة تحتاج إلى ما يميّزها، تستعمل خبراً، نحو قوله: كم من ملوكِ بادَ منكم؟ و تستعمل استفهاماً فيكون تمييزها مفرداً منصوباً: كم كتاباً عندك؟، كم رجلاً لاقيت»⁽²⁾، حيث تؤدي وظيفة الخبر، ووظيفة استفهام، وجاء في الديوان أمثلة كالآتي:

وَكَمْ قَضَيْتَ مَعَ الْحَسَنَاءِ فِي أَرْبِ وَالَّدَّهُرُ قَدْ نَامَ عَنْ نَوْمِ إِغْفَالٍ ⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 120.

⁽²⁾ - مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتجبيه، ص 272.

⁽³⁾ - الديوان، ص 103.

جاءت كم خبراً، حيث تفيد الزمن الطويل الذي قضاه الشاعر مع الحسناء.

وَكُمْ لَنِيْمٌ تَحَافَى بِي فُصِّلُتْ بِهِ إِذْ غَرَّهُ الْلَّيْنُ مِنْ مَسِّي وَتَسْهَالِي⁽¹⁾

جاءت كم خبراً، حيث تفيد الكثرة.

كُمْ نَلَثْ مِنْهُ بِلَا مَنِّي وَلَا عَدَةِ مِنَ الْمَكَارِمِ مَا لَمْ يَجِرِ فِي بَالِي⁽²⁾

جاءت كم تفيد الاستفهام عن نوال الشاعر من المكارم.

النمط السابع / الاستفهام بـ أين:

– الصورة الأولى:

– "أين" كنایة عن المكان ولها استعمالان:

1- تستعمل شرطاً مفردة، نحو أين تجلسنْ أجيلىْنْ، ومركبة مع ما الزائدة لتخالص للشرط، نحو قوله تعالى ﴿وَلَلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ أَيْنَمَا تُولُوا وَجُوهَهُمْ فَقَمْ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيهِمْ﴾⁽³⁾، فأين وأينما تؤديان الوظيفة الشرطية في بنية الجملة.

2- « تستعمل استفهاماً نحو: أين أخوك؟ ، أين تقضي عطلتك؟ »⁽⁴⁾

ومن شعر ابن بقي الأندلسي قوله :

أَيْنَ الرَّجَا وَالْغَلَى مِنْ حَازِمٍ يَقْظِي يَغْرُو أَعَادِيَهِ فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ⁽⁵⁾

أداة استفهام + مبتدأ + واو عطف + اسم معطوف + جار و مجرور + نعت.

جاءت في صدر البيت جملة استفهامية، أين: اسم استفهام مبني على الفتح في محل رفع خبر ، الرّجا: مبتدأ مؤخر مرفوع وعلامة رفعه الضمة، وحذفت همزته للضرورة الشعرية، الواو عطف، على اسم معطوف مرفوع بالضمة منع ظهورها التعذر، من حازم جار

⁽¹⁾ – الديوان، ص 105.

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 105.

⁽³⁾ – البقرة / 115.

⁽⁴⁾ – مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد و توجيه، ص 274.

⁽⁵⁾ – الديوان، ص 111.

ومجرور، يقظٌ نعت تبع منعوته في الجرّ، يغزو فعل مضارع مرفوع بالضمة منع من ظهورها التقل، أعاديه مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف والهاء مضاف إليه، "في" حرف جر، الأشهر مجرور، الحرم نعت ، والجملة تقيد دلالة اليأس والقنوط.

- الاستفهام بـ "متى" وـ "أني" :

يستفهم بهما عن الزمن في مثل قول الشاعر ابن بقي الأندلسي:

يا أقتل الناسِ الحاًظاً وَأطْبِئُهُمْ رِيقاً مَتَى كَانَ فِيكَ الصَّابُ وَالعَسْلُ⁽¹⁾

أداة استفهام+ فعل ناقص + خبر 'جار و مجرور'+ مبتدأ + واو العطف+ معطوف.

الجملة استفهامية تبتدئ بمتى، كان فعل ماض ناقص مبني على الفتح، فيك جار و مجرور في محل نصب خبر، الصاب مبتدأ مؤخر، واو العطف، العسل معطوف ، والجملة الاستفهامية تقيد نفي وجود الخير والنعيم.

- الاستفهام بـ "أني" بمعنى 'متى' :

وَأَنَّى يُجَارِيْكُمْ إِلَى الْمَجْدِ حَاسِدُ جَهُولٌ بِأَسْرَارِ الْعُلَا غَيْرُ عَالِمٍ⁽²⁾

أداة استفهام+ فعل مضارع+ مفعول به+ جار و مجرور+ فاعل.

الجملة استفهامية، حيث تصدرتها أني أداة استفهام بمعنى متى، 'يجاريكم' فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة، منع من ظهورها التقل، و'كم' ضمير متصل في محل نصب مفعول به منصوب، إلى المجد جار و مجرور متعلق بفعل يجاريكم، حاسد فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة في آخره، والجملة استفهامية تقيد نفي مجازة الحاسد الجهول ممدوح الشاعر .

⁽¹⁾ - الديوان، ص 108.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 116.

ثالثاً- الحذف بلاغته وأسلوبيته :

هناك ظواهر لغوية أسلوبية تتميز بجماليات التركيب، تلك التي تعكس بهاءها في نفسية المتألق صانعة دهشته، من خلال الإثراء والتجديد والتشكيل الطارئ، والإسناد غير المألوف بطرق متعددة، تبرز أسلوبية المبدع، ومنها الحذف.

الحذف ظاهرة لغوية، تتميز بها اللغة العربية تميّزاً واضحاً نظراً لخصوصياتها، وهو يؤدي دوراً هاماً من خلال الإيجاز في عملية الاتصال والمخاطبة، وهذا الدور المهم يبرز بلاغياً، والبلاغة هي الإيجاز والاختصار بعملية الحذف، حتى أنه يبدو ضرورياً لإنجاز جملة بلغة ومخاطبة الآخر لفهمه من دون إطباب وملل.

فالحذف ظاهرة لغوية مميزة في بنية الجملة ليخفّ نطقها، حتى لا تطول من خلال التراكيب بدءاً من البنية الصوتية والتركيبية، ولكن هذا الحذف لم يأخذ الحرية الكاملة، بحيث أن له شروط الذكر المسبق أو الدلالة للإفهام، لتحقق أغراضه البلاغية في نفس المتكلّم ، ومن جهة تقييد المخاطب .

الحذف لغة:

جاء في كتاب العين للخليل الفراهيدي(718م/786م) «الحذف: قطف الشيء من الطرف كما يُحذف طرف ذنب الشاة،.. والحذف: الرمي عن جانب، والضرب عن جانب، وتقول حذفي فلان بجائزة أي: وصلني. وحذفه بالسيف: على ما فسرته من الضرب عن الجانب، وفي الحديث الشريف: لا يتخالكم الشيطان كأولاد الحذف »⁽¹⁾ وجاء في لسان العرب « حَذَفَ الشَّيْءَ يَحْذِفُهُ حَذْفًا قَطْعَهُ مِنْ طَرَفِهِ، وَالْحَجَامُ يَحْذِفُ الشَّعْرَ مِنْ

⁽¹⁾ - أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترجمة مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج 3، مادة [حذف] ، ص 201/202.

ذلك..والحَذْفُ الرَّمِيُّ عن جانب والضرب. الأزهري: والحدافة ما حذف من شيء فطرح، وتحذيف الشيء تطريقه وتسويته، وإذا أخذت من نواحيه ما تسويه به فقد حذفته. في الحديث الشريف: تراصوا بينكم في الصلاة تخلالكم الشياطين كأنها بنات الحذف. وفي الحديث الشريف: حذف السلام في الصلاة سَنَّة... وجاء في المثل: بين حاذف وقاذف»⁽¹⁾، معنى الحذف القطع، والرمي والضرب، والتخفيف.

وجاء في الصحاح « حذف الشيء: إسقاطه، يقال حذف من شعرى، ومن ذَبَب الدَّابَّةِ أي أخذت...وحذفت رأسه بالسيف إذ ضربته فقطعت منه قطعةً »⁽²⁾، معناه الإسقاط، والقطع والضرب، وجاء في مختار الصحاح « حذف الشيء وإسقاطه، ويقال حذفت من شعرى، ومن ذَبَب الدَّابَّةِ، أي أخذت »⁽³⁾، ومعناه الإسقاط والأخذ من الشيء .

الحذف اصطلاحاً:

الحذف معناه « إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل»⁽⁴⁾، وإذا تم إسقاط جزء الكلام، أو كله ، « هو باب دقيق المَسْنِكِ، لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفسح من الذكر، والصمت عن الإفاده أزيد من الإفاده، وتتجدد أنطق ما تكون إذا لم تتطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم ثُبُّن»⁽⁵⁾، لقد عد عبد القاهر الجرجاني فوائد كثيرة ومختلفة للحذف، وقد أدرك أن لكل حذف سرّ من أسراره بلاغياً ، إذ يخدم اللغة العربية وخاصة، ويكون مدعاه لظهور المعنى وبروزه أكثر مما لو ذكر ذلك، فالحذف « موجود في

⁽¹⁾ - ابن منظور، لسان العرب، ص40.

⁽²⁾ - الجوهرى إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، ص1341.

⁽³⁾ - الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر التلزي، مختار الصحاح، تح مكتبة لبنان، 1986، ص54.

⁽⁴⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 102.

⁽⁵⁾ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، ص12.

اصطلاح النحويين أعني أن يسمى الحذف إضماراً⁽¹⁾، بمعنى أن الحذف هو الإضمار، ولا اختلاف بينهما، «إنما سمى مضمرا من قولهم 'أضمرت الشيء' إذا سترته وأخفيتها، ومنه قوله 'أضمرت الشيء في نفسي، أو من الضمور وهو الهزل'⁽²⁾، بينما ابن جنّي يرى «في خاطريه من اتصال الفاعل بالفعل أثك تضرره في لفظ عرفته نحو قم، ولا تحذفه كحذف المبتدأ»⁽³⁾، كذلك رد ابن مضاء القرطبي على من اتفقوا أن الحذف هو الإضمار في كتابه الرد على النهاة «الفاعل يضرر ولا يحذف»⁽⁴⁾، فإن إضمار الفاعل هو الاستئثار، وهو موجود بعد الفعل وجوده تقديرًا فنقول 'ضمير في محل رفع تقديره هو' والحدف غياب الفاعل في الجملة «فذلك حيثما أمكن تقديره بضمير مستتر فهم يقصدون بالمضمر ما لا بد منه، وبالمحذف ما يمكن الاستغناء عنه»⁽⁵⁾، وهنا يؤكّد ابن مضاء القرطبي الفرق بين الحذف والإضمار، لم يكن استعمال الحذف بكل حرية ومن دون قيود، بل وضع له الدارسون شروطاً، ليحافظوا على المعنى وصيانته مبتغى القول الصحيح، وإدراكه من دون تأويل، وبوضوح تام، وعدم اللبس على المخاطب ليفهمه بكل طمأنينة من دون شك، وإن «لم يتمكن من معرفته فيصير اللفظ مخلاً بالفهم، ولئلا يصير الكلام لغزاً فيهجّن في الفصاحة، وهو معنى قوله: لا بد أن يكون فيما أُبقي دليل على ما أُبقي»⁽⁶⁾، والعلم بالمحذف من الطرفين المتكلّم والمخاطب، نحو أهلاً وسهلاً ومرحباً؛ أي وجدت أهلاً

- أبو حيان الغنطي، البحر المحيط في تفسير القرآن، تج: عادل أحمد، علي معرض، دار الكتب العلمية، 1993 م،

⁽¹⁾ ص 643.

⁽²⁾ - ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 166.

⁽³⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 103.

⁽⁴⁾ - ابن مضاء القرطبي، كتاب الرد على النهاة، ص 105.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽⁶⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 111.

وسلك سهلاً، وصادفت رحباً⁽¹⁾، وهذا المفهوم اتفقت عليه العرب من قبل، أي « لا بد أن يتقدم قبل الكلام في هذا الموضع مقدمات تعين الناظر فيه على ما قصد تبيينه »⁽²⁾، وبصورة عامة فقد طال الحذف كلاً من الأصوات اللغوية، والصيغة الصرفية، والتركيب النحوية، والعروضية، ليحقق أغراضًا بلاغية.

- أغراض الحذف:

ما هي الغاية من الحذف في اللغة؟، سؤال لا بد من طرحه، « ألا ترى أن الممحوظ إذا ظهر في اللفظ زال ما كان يختلج في الوهم ومن المراد، وخلص للمنكور »⁽³⁾، وهل هي نحوية، أو بلاغية، أو غاية أخرى، أهي قضية أولى بدرس الحذف؟؟، إن ابن هشام « يرى أن أغراض الحذف يجب أن يتناولها البيانيون والمفسرون، وأنها ليست من عمل النحاة »⁽⁴⁾، وهذا التناول يخص المعاني، ومنه الدلالي ثم البلاغي، لكن للنحاة أيضًا دور في تناولها في تفسير وتأويل الحذف، وعليه سيحاول البحث أن يبين بعض أغراض تفصيلاً كالآتي:

1 - التخفيف:

مثل حذف السكون وكسرها في التقاء الساكنين، حذف الهمزة في أول الكلمة من همزة قطع إلى وصل، وفي آخرها في الضروريات الشعرية مثلاً.

⁽¹⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق، ص 112.

⁽²⁾ - ابن مضاء القرطبي، كتاب الرد على النحاة، ص 103.

⁽³⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 104.

⁽⁴⁾ - ابن هشام الانصاري، مغني اللبيب، ج 2، ص 156 / 170.

2 - الإيجاز واختصار الكلام:

وتعود إلى رغبة المتكلم في الإيجاز والاختصار، كبناء الفعل للمجهول ' حذف الفاعل ' للعلم بالمحذوف، أو الخوف من ذكره - خوفاً من الفاعل، أو خوفاً على الفاعل - وكذلك في جود قرائن تدلّ عليه، ويدلّ عليه السياق .

3 - الاتساع:

هو نوع من الحذف للإيجاز والاختصار، لكنه ينتج عنه نوع من المجاز بسبب نقل الكلمة من حكم كان لها إلى حكم، ومثال ذلك في حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه كما في قوله تعالى ﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلَةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ النَّاسِ وَالْحَجَّ وَلَيْسَ الْبَرُّ بِأَنْ تَأْتُوا بِالْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبَرُّ مَنْ اتَّقَىٰ وَأَتُوا بِالْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَانْقَوْلَهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾⁽¹⁾ ويقصد بها لكن البرّ من اتقى، وفي قوله أيضاً: ﴿ وَاسْأَلِ الْقَرِيَةَ الَّتِي كَانَ فِيهَا...﴾⁽²⁾.

و « يقصد بها أهل القرية »⁽³⁾، ويسهل الحذف لقوة الدلالة عليه أو بقصد.

4 - التّخييم والتّعظيم لما فيه من الإبهام:

قد يكون الحذف تخييمًا كبيراً وتعظيمًا للمحذوف مبالغًا فيه، وذلك مثل قوله تعالى :

﴿ حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِّحَتْ أَبْوَابُهَا﴾⁽⁴⁾، الجواب حُذف لأنّ وصف ما يجدونه لا ينتهي، فحُذف تخييمًا وتعظيمًا.

⁽¹⁾ - البقرة/189.

⁽²⁾ - يوسف / 82.

⁽³⁾ - ابن مضاء القرطبي، كتاب الرد على النهاة، ص ص 96/97.

⁽⁴⁾ - الزمر / 73.

5 - صيانة المذوف عن الذكر في مقام معين تشريفاً له أو تحيراً :

هذا الحذف يهتم بالمحذوف يقصد صيانته عن الذكر تشريفاً له، ومن قول الرسول صلى الله عليه وسلم: "مَنْ ابْتُلِيَ مِنْ هَذِهِ الْقَادِرَاتِ بِشَيْءٍ فَلَيُسْتَرَ بِسْتَرِ اللَّهِ" فال فعل ابْتُلِي أُسْنِدَ إلى نائب الفاعل، وحُذِفَ فاعله، وهو لفظ الجلالة صيانةً لذكره في ذلك المقام الذي سُمِّيَ فيه الذنوب باسم القادرات، ونجد ذلك في كتب السير عندما يُؤذى عظماء الإسلام، ويقال أُوذى فلان.

6 - تحبير شأن المذوف:

يكون الحذف بقصد تحبير المذوف، من ذلك قوله تعالى ﴿صُمُّ بُكْمُ عُمُّي فَهُمْ لَا يَرْجِعُون﴾⁽¹⁾، فلم يُذْكُر المبتدأ تحيراً لشأنهم، بمعنى هم صُمُّ بُكْمُ عُمُّي.

7 - العلم الواضح بالمحذوف:

يكون الحذف للعلم الواضح بالمحذوف، ومنه قوله تعالى: ﴿وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتُ لِلْمُتَّقِينَ﴾⁽²⁾، أي أعدّها الله، وفي قوله تعالى ﴿عَالَمُ الْغَيْبِ فَلَا يُظْهِرُ عَلَى غَيْبِهِ أَحَدًا إِلَّا مَنِ ارْتَضَى مِنْ رَسُولِ﴾⁽³⁾، المبتدأ محذوف للعلم به، وهو الله.

8 - رعاية الفاصلة والمحافظة على السجع:

يُحذف حرفُ أو أكثر لمراعاة الفاصلة مثل قوله تعالى ﴿مَا وَدَعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى﴾⁽⁴⁾، فمفعول الفعل " قَلَى " وهو ضمير المخاطب صلى الله عليه وسلم محذوف لرعايته الفاصلة

⁽¹⁾ البقرة / 18.

⁽²⁾ آل عمران / 133.

⁽³⁾ الجن / 26.

⁽⁴⁾ الضحى / 1.

والتوافق الصوتي مع أواخر الآيات والتقدير: وما قلَّ، وكذلك محافظةً على الوزن في الشعر.

– تجليات الحذف في شعر ابن بقي:

1 – حذف الصوت:

وهي قضايا نحوية، وصرفية، وعروضية، تعد «أكثر الحروف تعرضاً له حروف العلة لا سيما إذا كانت احروف مدّ ' أصوات صائمة'، ويقع الحذف آخر الكلمات دون الألف»⁽¹⁾، خاصة في أفعال المضارعة والأمر، مثل «الجم بحذف حرف العلة نحو: لم يغُرُّ، ولم يخشَ، ولم يرمِ، وهنا يعبر عن الحذف صوتياً بأنه تقدير للصائر الطويل الواقع في آخر الفعل»⁽²⁾، في الأفعال المعتلة المضارعة.

ومن قول الشاعر ابن بقي:

حُذِّهَا عَلَى وَجْهِ الرَّبِيعِ الْمُخْضِبِ لَمْ يَقْضِ حَقَّ الرَّوْضِ مَنْ لَمْ يَشْرِبِ ⁽³⁾

حذفت ياء فعل يقضي دلالة على جزمه بـ 'لم'، يعود خصوصه لقواعد نحوية.

لَئِنْ نَفَدَتْ مِيَّ الدُّمُوعُ تَعَامَزُوا وَقَالَا: سَلَّا أَوْ لَمْ يَكُنْ قَبْلُ مُغَرَّمًا ⁽⁴⁾

حذف واو فعل يكون لانتقاء الساكنين بعد جزم الفعل بـ 'لم'، تحفيقاً للنطق.

لَمْ يَكُسُّهُمْ مِنْ ثِيَابِ الْخِزْيِ أَسْبَغُهَا إِلَّا اتَّقَاؤُكُمْ لِلصَّدْرِ بِالسَّكَفِ ⁽⁵⁾

حذفت واو فعل يكسو بعد جزمه بـ 'لم'، وهذا يعود خصوصه لمنظومة نحوية صارمة .

⁽¹⁾ - طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 64.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - الديوان، ص 75.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 120.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص 98.

وفي موضع آخر «إذا التقى ساكنان في كلمة واحدة أو كلتين [كلمتين] وجوب التخلص من التقائهما إما بحذف أولهما أو تحريك، فيحذف الأول صوتيًا وخطًّا إن كان حرف مدّ، الحذف هنا في الحقيقة تقصير للصائر الطويل 'سواء كان الثاني جزء من الكلمة أو كالجزء منها نحو: قل، وبع، وخف في الأمر، ولم يقل، ولم يبع، ولم يَحْفُ، حيث وقع حذف المدّ الواو، والياء، والألف»⁽¹⁾، وفي مثل هذا أمثلة كثيرة في الديوان:

لَمْ أَعْلَمِ الشَّوْقَ إِلَّا مِنْ مُطْوَقَةً فَهِمْتُ عَنْهَا الَّذِي قَالَ ثَلَاثٌ وَلَمْ ثَبَنْ⁽²⁾

الشاهد هنا تغيرت حركة الميم من ساكنة إلى مكسورة لالتقاء الساكنين، فنتج عنها حذف صوتي 'السكون'، وأصبحت ميم فعل "أَعْلَم" مكسورة، وفي قوله :

وَلَمْ تَفْقِنْ نَفْسُهُ حَتَّى تَمَلَّكَنِي بِالْمُسْتَرِقَيْنِ مِنْ بِرٍّ وَإِجْمَالٍ⁽³⁾

الشاهد هنا حذفت ياء 'تفيق' الصائر لالتقاء الساكنين، فنتج عنه حذف صوتي.

دَعِ الْكُمَاءَ لَدَى الْهَيْجَاءِ بَيْنَهُمْ رَجْمَ الْأَسْنَةِ وَارْجُمنِي بِخَلْخَالٍ⁽⁴⁾

الشاهد هنا تغيرت حركة العين من ساكنة إلى مكسورة لالتقاء الساكنين، في فعل دعٌ فنتاج عنها حذف صوتي 'السكون'، وأصبحت حركة العين مكسورة، تخفيفا للنطق.

وفي الإعلال بالحذف «أن يكون الفعل ثلاثة وواوي الفاء، مضارعه على وزن يَفْعِل المكسور العين، فتحذف الواو من المضارع ذي الياء استثنالا لوقعها بين ياء مفتوحة وكسر

⁽¹⁾ - طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 73.

⁽²⁾ - الديوان، ص 122.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 105.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 104.

نحو: وَصَفَ يَصِفُ، وَوَعَدَ يَعِدُ والأصل: يَوْصِفُ وَيَوْعِدُ⁽¹⁾، وعلى شكلها أمثلة كثيرة، نمثل لها كالتالي:

قَالُوا ظِبَاءُ أَقْبَلَتْ سُنَّحَا إِلَى حَمَائِلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرِدُ⁽²⁾

حذف فاء فعل ورد، والأصل أن يكون تَرِدُ، فجاءت تَرِدُ، خضوعا لقياس التصريف.

يُسَبِّهُمُ الْجَيْشُ مَا امْتَدَّ أَعْنَثُهُ كَالنَّارِ تُوسِعُ حَرْقًا كُلَّ مَا تَحِدُ⁽³⁾

حذف فاء فعل وجَدَ، والأصل أن يكون تَوْجَدُ، فجاءت تَجِدُ، خضوعا لقياس التصريف.

وكذلك الفعل الماضي الثلاثي مكسور العين، وعينه ولامه من جنس واحد، نحو: ظلٌ. يجوز فيه إن أُسند إلى ضمير رفع متحرك ثلاثة أوجه: أحدهما: الإتمام مع فك الإدغام نحو: ظَلَّثُ، والثاني: حذف العين مع نقل حركتها إلى الفاء نحو: ظِلْثُ، والثالث حذف العين مع عدم نقل حركتها إلى الفاء نحو: ظِلْثُ في قول ابن بقي :

وَظِلْثُ أَبْكِي لَكُمْ عَذْرًا لَعَذَّكُثُمْ تَسْتَيْقِظُونَ، وَقَدْ نِمْتُمْ عَنِ الْكَرَمِ⁽⁴⁾

وهذا النوع من الحذف في مواضع الإعلال بالحذف في أشعاره.

- حذف حرف الهمزة في أول الفعل:

هذه الأفعال متعددة « أحدهما مضارع أَفْعَلْ واسم فاعله واسم مفعوله، ومصدره الميميّ واسم الزمان والمكان منه، نحو أَخْبَرُ وَمُخْبَرُ وَمُخْبِرُ والأصل: أَخْبَرُ وَمُخْبَرُ وَمُخْبِرُ... والثاني مضارع رأي، وأمره ومع تصارييف الماضي الذي على وزن أَفْعَلْ: أَرَى وَنَرَى وَيَرَى وَتَرَى وَرَأَيَا وَرَأَوَا، وأَرِيَتُكَ السِّيَارَةَ، وهو يَرِيكَ إِيَاهَا، وَأَرِنِي إِيَاهَا، وهو مُرِيكَ إِيَاهَا، وهي

⁽¹⁾ - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 271.

⁽²⁾ - الديوان، ص 83.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 83.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 111.

مُرَأَةٌ والثالث: أمر أَخْذَ وَأَكْلَ فِي قَال: حَذْ وَكْلَ عَلَى غَيْرِ قِيَاسٍ؛ لَأَنَّ أَصْلَ حَذْ وَكْلَ

أَوْحَذْ وَأَوْكَلْ⁽¹⁾، وَجَاءَ فِي قَوْلِ ابْنِ بَقِي :

حَذْهَا عَلَى وَجْهِ الرَّبِيعِ الْمُخْضَبِ لَمْ يَقْضِ حَقَّ الرَّوْضِ مَنْ لَمْ يَشْرَبْ⁽²⁾

حَذْ فَاءَ فَعَلْ أَخْذَ بَعْدَ تَصْرِيفِهَا فِي الْأَمْرِ.

- أَنَّ النَّاصِبَةَ لِلْفَعْلِ الْمُضَارِعِ « وَلَهُذَا اخْتَصَتْ مِنْ بَيْنِ نَوَاصِبِ الْمُضَارِعِ بِأَنَّهَا تَنْصَبُ

مُظَهَّرَةً وَمُضْمَرَةً⁽³⁾، وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ إِضْمَارِهَا تَنْصَبُ الْفَعْلُ الْمُضَارِعُ بَعْدَهَا.

وَكَذَلِكَ « حَذْ حَرْفِ النُّونِ مِنْ فَعْلِ كَانَ، وَذَلِكَ مُشْرُوطٌ بِأَمْرٍ؛ أَحَدُهُمَا: أَنْ يَكُونَ بِلِفْظِ الْمُضَارِعِ، وَالثَّانِي: أَنْ يَكُونَ الْمُضَارِعُ مَجْزُومًا، وَالثَّالِثُ: أَنْ لَا يَقْعُدَ بَعْدَ النُّونِ سَاكِنٌ، وَالرَّابِعُ: أَنْ لَا يَقْعُدَ بَعْدَ ضَمِيرٍ مُتَصَلٍّ، وَذَلِكَ نَحْوُ « وَلَمْ يَأْكُلْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ »⁽⁴⁾، « وَلَمْ أَكُلْ بَغِيًّا »⁽⁵⁾، وَلَا يَجُوزُ فِي قَوْلِكَ 'كَانَ' وَ'كَنْ' لِانتِقاءِ الْمُضَارِعِ»⁽⁶⁾، وَهِيَ شُرُوطٌ لَا بَدْ مِنْ تَوْفِيرِهَا حَتَّى يَكُونَ حَذْهَا عَلَى صُورَتِهِ الصَّحِيحةِ.

- حَذْ حَرْفِ الْجَرِ:

وَفِي مَوَاضِعِ عَدِيدَةٍ يُمْكِنُ حَذْ حَرْفِ الْجَرِ، إِذَا جَاءَتْ مَثَلًا « قَبْلَ تَمْيِيزِ كُمْ الْإِسْتِفَاهَمِيَّةِ الْمُجْرُورَةِ بِالْحَرْفِ»، نَحْوُ: بِكُمْ دُولَارٌ اشْتَرَيْتِ السَّيَارَةَ؟ أَيْ بِكُمْ مِنْ دُولَارٍ، وَنَصْبُ التَّمْيِيزِ فِي هَذَا الْمَوْضِعِ أَحْسَنَ⁽⁷⁾، وَكَذَلِكَ « يَقْعُدُ حَذْهَا فِي تَصْرِيفِ بَعْضِ الْأَفْعَالِ الْمُهَمَّوَةِ، وَهَذَا حَذْهَا خَاصٌ بِهَذِهِ الْأَفْعَالِ غَيْرِ مَقِيسٍ فِي أَشْبَاهِهَا... وَحَذْهَا مِنْ : سَأَلَ

⁽¹⁾ - مُحَمَّد أَسْعَدُ النَّادِرِيُّ، نَحْوُ الْلُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، صِص 288/289.

⁽²⁾ - الْدِيْوَانُ، ص 75.

⁽³⁾ - مُحَمَّد أَسْعَدُ النَّادِرِيُّ، نَحْوُ الْلُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، ص 318.

⁽⁴⁾ - النَّحْلُ / 120.

⁽⁵⁾ - مَرِيمٌ / 20.

⁽⁶⁾ - ابْنُ هَشَامَ الْأَنْصَارِيِّ، شَذُورُ الْذَّهَبِ فِي مَعْرِفَةِ كَلَامِ الْعَرَبِ، ص 214.

⁽⁷⁾ - ابْنُ هَشَامَ الْأَنْصَارِيِّ، شَذُورُ الْذَّهَبِ فِي مَعْرِفَةِ كَلَامِ الْعَرَبِ، مَرْجَعٌ سَابِقٌ، ص 527.

في صيغة الأمر إذا بدأ بها نحو: مُرْ، سَلْ، ويجوز الحذف وعدهم إذا لم تقع الصيغتان في

أول الكلام نحو: واسأْلَنَ، وائْمَرْ »⁽¹⁾، في مثل بيت ابن بقي:

عَقِيقَةٌ فِي يَدِي سَالْتُ وَأَشَرَبَهَا لَوْ شَغَشَعْتُ بِسَجَایَا الدَّهْرِ لَمْ نَسَلِ⁽²⁾

الشاهد في الحذف الصوتي في فعل سَالَ تحول إلى نَسَلْ بفعل أداة الجزم تخفيفاً وللضرورة الشعرية كُسرَ لامه أيضاً، ونجد مثلاً في شعر ابن بقي:

إِنْ كُنْتَ تَجْهَلُ أَنِّي عَبْدُ مَمْلَكَةٍ مُرْنِي بِمَا شِئْتَ آتَيْهِ وَأَمْتَثَلْ⁽³⁾

الشاهد فعل أمر تحول إلى مُرْ في الأمر وهو حذف صوتي.

- حذف الحرف للضرورة الشعرية: ذكر ابن عقيل الهمذاني، قال شاعر:

وَأَخْبَرُوا بِأَنْتَنِينَ أَوْ بِأَكْثَرِهَا عَنْ وَاحِدٍ كَهُمْ سُرَّاهُ شُعَرًا⁽⁴⁾

حذفت همزة شعاء للضرورة الشعرية.

ومثاله من قول ابن بقي :

أَيْنَ الرَّجَا وَالْغَلَى مِنْ حَازِمٍ يَقْظِي يَغْرُو أَعَادِيهِ فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ⁽⁵⁾

والشاهد هنا حذف همزة "الرجاء"، وهي ضرورة شعرية، كي يستقيم وزن بحر البسيط، متبعاً طريقة الشعراء المشارقة.

أَلَا نَظْرَةٌ مِنْهَا فَتَقْنَعُ غُلَّةً عَلَى كَبِيْدِي، مَا أَشَبَهَ الشَّوْقَ بِالظَّمَّا⁽⁶⁾

حذف همزة الظما وهي للضرورة شعرية كي يستقيم بحر الطويل.

⁽¹⁾ - طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 85.

⁽²⁾ - الديوان، ص 101.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 108.

⁽⁴⁾ - ابن عقيل الهمذاني، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار التراث للنشر والتوزيع القاهرة، دار مصر للطباعة، 2020، ص 256.

⁽⁵⁾ - الديوان، ص 111.

⁽⁶⁾ - المصدر نفسه، ص 120.

نتيجة: نلحظ أن الحذف الصوتي لتخفيض النطق وتسهيل الأداء وللحفاظة على الوزن.

2 - الحذف من المنظور البلاغي (على المستوى التركيبى):

حذف الفعل:

حذف فعل الشرط يتمثل في « حذف فعل الشرط وحده، وشرطه أيضاً أمران: دلالة الدليل عليه، وكون الشرط واقعاً بعد 'إلا' كقولك 'ثبت إلا عاقبتك' أي إلا ثبت عاقبتك»⁽¹⁾، والمثل واضح.

- حذف فعل الشرط والجواب معاً:

ومن مواضع الحذف، حذف فعل الشرط والجواب معاً « فإن لم يبقَ من جملتَيْهَا شيءٌ جاز حذفهما [الشرط وجوابه] في الضرورة بشرط أن يدلّ عليهما دليل، كقول رؤبة: قالْتُ بَنَاثُ الْعَمِّ: يَا سَلْمَى وَإِنْ كَانَ فَقِيرًا مُعَدَّمًا؟ قَالَتْ: وَإِنْ (2). أي وإن كان كذلك أرضه »⁽³⁾، وهي تفهم من خلال السياق ومناسبته، والحذف أحسن من الذكر، إذ هو واسطة ربط مباشر..

ومثاله حذف الفعل في شعر ابن بقي الأندلسى:

قالُوا: تَغَرَّبَتْ عَنْ أَفْطَارِ أَنْدَلْسٍ وَمَنْ يُقِيمُ عَلَى هَوْنٍ وَإِثْبَالٍ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - ابن هشام الأنباري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 357.

⁽²⁾ - رؤبة بن العجاج، الديوان، رواية الأصمسي، تج: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، 1416هـ / 1995م، ص 186.

⁽³⁾ - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 344.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص 104.

أي: قالوا تَغَرَّبْتَ عَنْ أَقْطَارِ أَنْدَلِسٍ وَقَالُوا مَنْ يُقِيمُ عَلَى هَوْنٍ وَإِقْبَالٍ، وَحَذَفَ قَالُوا ' لِإِيْجَازٍ، وَهُوَ يُفِيدُ الاتِّساقَ وَالانسجامَ عَلَى الْمَسْتَوِيِّ التَّرْكِيَّيِّ مَعَ الإِيْجَازِ، وَمِنْ مَثَلِ هَذَا قَوْلُهُ أَيْضًا :

بَأِيِّ غَزَّالٍ، غَازَلْتُهُ مُقْلَتِي بَيْنَ الْغَدَيْبِ، وَبَيْنَ شَطَّنَ بَارِقِ ⁽¹⁾

أي: غَازَلْتُهُ مُقْلَتِي بَيْنَ الْغَدَيْبِ، وَغَازَلْتُهُ بَيْنَ شَطَّنَ بَارِقِ، حَذَفَتُ الْفَعْلَ 'غَازَلْتُهُ' لِلتَّخْفِيفِ، وَوَضُوحِ الْمَعْنَى ، وَاقْتِرَابُ دَلَالِهَا مِنْ خَلَالِ السِّيَاقِ، وَيُفِيدُ الرِّبْطَ بَيْنَ الصَّدْرِ وَالْعِزْزِ،

وَقَالَ : يَا مُشْفِقًا مِنْ سِقَامٍ كُنْتُ أَلْبُسْهُ أَنَا جَنَيْثٌ عَلَى نَفْسِي وَأَوْلَى لِي ⁽²⁾.

أي: أَنَا جَنَيْثٌ عَلَى نَفْسِي وَأَوْلَى لِي أَجْنِي عَلَى نَفْسِي /أَوْ أَجْنِي عَلَيْهَا، وَحَذَفَ الْفَعْلَ لِإِيْجَازٍ، فَكَأَنْ جَمَالِيَّتِهَا فِي الإِيْجَازِ مِنْ خَلَالِ الْحَذْفِ، وَهُنَا الْحَذْفُ أَفْضَلُ مِنَ الذِّكْرِ.

وَتَتَوَوَّعُ الْحَذْفُ فِي بَنْيَةِ الْجَمْلَةِ « قَدْ يَكُونُ مَنْقُولاً مِنْ ظَرْفِ مَكَانٍ أَوْ جَارٍ وَجَرْرُورٍ نَحْوِهِ: عَنْدَكَ أَوْ لَدِيكَ أَوْ دُونَكَ الْمَالُ أَيْ حُذْهُ، وَأَمَامَكَ أَيْ تَقْدَمُ، وَوَرَاءَكَ أَيْ: تَأْخِرُ، وَمَكَانَكَ أَيْ: أَثْبَثُ، وَعَلَيْكَ بِالصَّبْرِ أَيْ: الزِّمْنُ وَتَمَسَّكُ بِهِ، وَإِلَيْكَ عَنِّي: تَنَحَّ، وَإِلَيْكَ النَّبَأُ أَيْ: حُذْهُ »⁽³⁾، وَفِي هَذِهِ الْحَالَاتِ يُحَذَّفُ الْفَعْلُ، وَتَدَلُّ عَلَيْهِ الْفَاظُ أُخْرَى.

وَفِي مَوْضِعِ الإِغْرَاءِ: « تَتَبَيَّهُ الْمَخَاطَبُ عَلَى أَمْرِ مُحَمَّدٍ لِيَلِزِمَهُ، نَحْوُ قَوْلِ الدَّارِمِيِّ:

أَخَاكَ أَخَاكَ إِنْ مَنْ لَا أَخَاهُ لَهُ كَسَاعٍ إِلَى الْهَيْجَاءِ بِغَيْرِ سِلاَحِ ⁽⁴⁾

وَإِنَّمَا يَلْزَمُ حَذْفَ عَامِلِهِ إِذَا تَكَرَّرَ كَمَا سَبَقَ فِي الْبَيْتِ « »⁽⁵⁾، وَالْعَامِلُ الْمَحْذُوفُ هُوَ الْفَعْلُ الَّذِي نَسْتَطِيعُ تَأْوِيلَهُ فِي جَمْلَةِ فَعْلِيَّةٍ مُتَعَدِّدَةٍ تَأْوِيلُهُ كَالآتِيِّ: إِلَرْمُ أَخَاكَ، احْفَظْ أَخَاكَ، رَاعِ

⁽¹⁾ - الْدِيَوَانُ، ص 93.

⁽²⁾ - الْمَصْدُرُ نَفْسُهُ، ص 104.

⁽³⁾ - مُحَمَّد أَسْعَدُ النَّادِرِيُّ، نَحْوُ الْلُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، ص 233.

⁽⁴⁾ - مُسْكِينُ الدَّارِمِيُّ، الْدِيَوَانُ، تَحْ: عَبْدُ اللَّهِ الْجَبُورِيُّ، وَخَلِيلُ إِبْرَاهِيمَ الْعَطِيَّةُ، مَطْبَعَةُ دَارِ الْبَصْرِيِّ، بَغْدَادُ، ط 1389، هـ 141، م، ص 29.

⁽⁵⁾ - مُحَمَّد أَسْعَدُ النَّادِرِيُّ، نَحْوُ الْلُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، ص 24.

أَخَاكُ، لَا تَرْكَ أَخَاكُ وَغَيْرِهَا، وَيُحَذَّفُ الْفَعْلُ فِي مَوَاضِعٍ أُخْرَى مُثَلُ « حَذْفُ فَعْلِ الْمَفْعُولِ » بِهِ فِي الْأَمْثَالِ الْمَسْمُوعَةِ الَّتِي حَذَفَ مِنْهَا نَحْوُ : الْكَلَابُ عَلَى الْبَقَرِ، أَيْ أَرْسِلِ الْكَلَابَ عَلَى الْبَقَرِ، وَنَحْوُ : أَحْشَفَا وَسَوَءَ كَيْلَةً ؟ أَيْ أَتَبِعِ حَشْفًا وَتَزِيدُ سَوَاءً كَيْلَةً، وَفِي مَا يُشَبِّهُ الْأَمْثَالَ نَحْوُ : أَهْلَا وَسَهْلَا، أَيْ أَتَيْتُ أَهْلًا وَنَزَّلْتُ سَهْلًا »⁽¹⁾، وَهَذِهِ تَكُونُ فِي الْمَحَاوِرَاتِ الشَّفْوَيَّةِ، وَمَجَالِهَا الْدَّرْسِ التَّدَاوِلِيِّ.

3 - حذف الأسماء :

يحاول البحث أن يتطرق إلى مواضع حذف الاسم، وهذا الاسم قد يكون فاعلاً، أو مبتدأً، أو خبراً، أو حالاً أو صفةً أو تمييزاً كما يلي مع أمثلة من أشعار ابن بقي :

- حذف الفاعل:

موضع حذف الفاعل عديدة في اللغة «أحدها إذا بني للمفعول، ثانية: في المصدر إذا لم يذكر معه الفاعل مُظهراً يكون محفوظاً، ولا يكون مضمرًا نحو : ﴿أو إطعام﴾ في قوله تعالى ﴿أو إطعام في يوم ذي مسْعَة﴾⁽²⁾ ⁽³⁾، ويحذف الفاعل عندما يعلم من خلال سياق الكلام، كأن تسأل من رجع..؟ فـ«فيجاب» على ذلك.

ومثال حذف الفاعل من قول الشاعر ابن بقي:

كَانُّا إِنْسَانَه مَلَاحِه قدْ خَافَ مِنْ عَرَقٍ فَظَلَّ يَمْيِخُ (4)

في الجملة الفعلية قد خاف منْ غرَقَ فَظَلَّ يَمْيِحُ، حذف فاعل خاف، لأنَّه معلوم من سياق

⁽¹⁾ - محمد أسعد النادري، *نحو اللغة العربية*، مرجع سابق، ص 436.

البلد / ١٤

⁽³⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 142.

⁽⁴⁾ — الديوان، ص 80.

الجملة فكأنما إنسانة ملأها، ويفيد الإيجاز .

وفي موضع « الضمير المستتر وجوبا هو ما لا يخلو اسم، ظاهر ولا ضمير منفصل، وهو المرفوع مثل اجلس وابتعد »⁽¹⁾، بمعنى اجلس أنت، وابتعد أنت، ويحذف عاملهما [الفاعل ونائب الفاعل] جوازاً نحو: "زيد" لمن قال 'من قام ' أو ' من ضرب ' ووجوبا »⁽²⁾، أي « دل لفظ قام على الفاعل دلالة قصد لا يحتاج إلى أن يضمر شيء»⁽³⁾، فالفاعل معلوم من السياق.

كما في قول الشاعر ابن بقي :

لا يكسر الله مثن الرمح إن به نيل العلا، وأتاخ الكسر للقلم⁽⁴⁾.

حذف الفاعل 'الله' اسم الجلالة في 'أتأخ الكسر للقلم' ويفيد آلية التذكر والاسترجاع .

وفي موضع آخر « يجوز حذف الموصول الاسمي ما عدا آل إذا كان معطوفا على موصول مماثل ولم يُقع حذفه في ليس نحو ' إن من ضحى بنفسه، وضحى بماله، وضحى بوقته سواء' ، والتقدير: إن من ضحى بنفسه، ومن ضحى بماله، ومن ضحى بوقته سواء»⁽⁵⁾، ومنه قول حسان بن ثابت:

فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللَّهِ مِنْكُمْ وَيَمْدَحُهُ وَيَنْصُرُهُ سَوَاءٌ⁽⁶⁾

(1) - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 145.

(2) - ابن هشام الأنباري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 193.

(3) - ابن مضاء القرطبي، كتاب الرد على النحاة، ص 1366.

(4) - الديوان، ص 112.

(5) - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 145.

(6) - حسان بن ثابت، الديوان، شرحه وكتب هومشه وقدم له عبد أمها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1414هـ / 1994م، ص 20.

والقدير: فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللَّهِ مِنْكُمْ وَمَنْ يَمْدُحُهُ وَمَنْ يَنْصُرُهُ سَوَاءٌ ، إِنَّهُ لَا يَحْتَاجُ إِلَى أَحَدًا.

- حذف المفعول به:

للحذف أثر التوجيه والبناء الدلالي، ولكن يجوز حذف المفعول به إذا دلّ عليه دليل كما في قوله تعالى ﴿مَا وَدَعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى﴾⁽¹⁾، أي وما قلّاك. وكما في قوله: قرأت لمَنْ سأَلَ: هل قرأت الجريدة؟، وحذف المفعول به ضربان «أَحَدُهُمَا أَنْ يَكُونَ مَقْصُودًا مَعَ الْحَذْفِ فَيُنْوِي الدَّلِيلَ وَيُقْدِرُ فِي كُلِّ مَوْضِعٍ مَا يُلْيِقُ بِهِ كَوْلَهُ تَعَالَى ﴿فَعَالٌ لِمَا يُرِيدُ﴾⁽²⁾ أي لِمَا يُرِيدُهُ، والموضع الثاني الذي يحقّ فيه حذف المفعول به، هو أَلَّا يكون المفعول مقصوداً أصلاً وينزل الفعل المتعدي منزلة القاصر، وذلك عند إرادة وقوع نفس الفعل فقط، وجعل المذوق شيئاً منسياً كما نسي الفاعل عند بناء الفعل فلا يذكر للمفعول ولا يقدر، غير أنه لازم الثبوت عقلاً لموضوع كلّ فعل متعدّ»⁽³⁾. قال ابن بقي:

قالوا: طِبَاءُ أَقْبَلْتُ سُنَّحًا إِلَى الْخَمَائِلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرُدُّ⁽⁴⁾

أي: أَقْبَلْتُ سُنَّحًا إِلَى الْخَمَائِلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرُدُّ مَاءً، حذف الماء لوجود ما يدلّ عليه في سياق الجملة أي: أَقْبَلْتُ سُنَّحًا إِلَى الْخَمَائِلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرُدُّ مَاءً، حذف الماء لوجود ما يدلّ عليه في سياق الجملة، وحذفه أفضل من ذكره، ويفيد التماسك النحوي، كما «يجوز حذف المفعولين الثاني والثالث أحدهما أو كليهما دون المفعول الأول كما في قوله: أَخْبَرَنِي الطَّبِيبُ جَيْدَهُ، جَوَابًا لِمَنْ قَالَ: كَيْفَ صَحَّةُ أَبِيكَ؟ وَالْقَدِيرُ: أَخْبَرَنِي صَحَّةُ أَبِي جَيْدَهُ، وَكَمَا

⁽¹⁾ - الضحي / 3.

⁽²⁾ - البروج / 16.

⁽³⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 3، ص 175.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص 83.

في قوله: أَخْبَرْتُهُ، حاذف المفعولين الثاني والثالث جواباً لمن قال: هل أَخْبَرْتَ زَمِيلَكَ

الامتحان مؤجلاً؟ والتقدير أَخْبَرْتُهُ الامتحان مؤجلاً»⁽¹⁾

وفي قوله: لَمْ أَعْلَمُ الشَّوْقَ إِلَّا مِنْ مُطْوَقَةٍ فَهِمْتُ عَنْهَا الَّذِي قَالَتْ وَلَمْ تُبَيِّنْ⁽²⁾

أي: فَهِمْتُ عَنْهَا الَّذِي قَالَتْ وَلَمْ تُبَيِّنْ شَوْقَهَا، حيث حذف المفعول به لوجود ما يدل عليه

في سياق الجملة، وحذفه أفضل من ذكره، ويفيد التماسك النحوي .

حذف المبتدأ :

مواضع حذف المبتدأ عديدة، يذكر الزركشي «حذف المبتدأ في قوله تعالى: ﴿ ثلاثة﴾

﴿ خمسة﴾ و﴿ سبعة﴾؛ أي هم ثلاثة، وهم خمسة، وهم سبعة»⁽³⁾ في قوله تعالى:

﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كُلُّهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كُلُّهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ

﴿ وَثَامِنُهُمْ كُلُّهُمْ﴾⁽⁴⁾؛ أي إنه «يحذف المبتدأ جوازاً إذا علم، لأن يقال: كيف معين؟

فتجيب: مريض، والتقدير هو مريض، ويكثر حذفه في ثلاثة مواضع: أحدهما أن يكون في

جواب استفهام كالمثال السابق، وكقوله تعالى ﴿ وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَ نَارٌ حَامِيَةٌ﴾⁽⁵⁾، والثاني أن

يكون بعد فاء السببية كقوله تعالى ﴿ مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلَنْفَسِهِ وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهِ﴾⁽⁶⁾، والثالث

بعد القول في قوله تعالى ﴿ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾⁽⁷⁾ «»⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ — محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 436.

⁽²⁾ — الديوان، ص 122.

⁽³⁾ — الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 3، ص 135.

⁽⁴⁾ — الكهف/22.

⁽⁵⁾ — القارعة / 11، 10.

⁽⁶⁾ — الجاثية/ 15.

⁽⁷⁾ — النحل / 24.

⁽⁸⁾ — محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 364.

ومن قول ابن بقي:

(1) إِنْ كَانَ سَهْمًا فَلَا تُنْتَيْ رَمِيَّةً أَوْ كَانَ سَيْفًا فَمَسْلُولٌ عَلَى الْبَهَمِ

والشاهد في عجز البيت أو كان سيفاً فمسلول على البهم ' بمعنى كان سيفاً فسيف مسلول على البهم، فحذف سيف بعد فاء السبيبة، حتى لا يتعذر السبك وجودة المعنى.

ومن قوله :

(2) هَلْ يَسْتَوِي النَّاسُ ؟ قَالُوا: كُلُّنَا بَشَرٌ فَالْمَنْدَلُ الرَّطْبُ وَالظَّرْفَاءُ أَعْوَادٌ

أي: هل يستوي الناس؟ قالوا: نحن كلنا بشر، وحذفت 'نحن' والممحذوف جوهر الحقيقة.

(3) فَقَالَتْ: "أَلِصْ" قُلْتُ: "بَلْ ذُو صَرَامَةٍ" ثُبَثٌ عَلَى أَحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرَانٌ

أي: فقالت: "أليص أنت" قلت: "بل ذو صرامة ثبث على أحشائه منك نيران"، وحذف 'أنت' وحذف 'أنا' لأنهما علمين في أسلوب الاختصاص.

(4) قَالُوا: طِبَاءُ أَقْبَلَتْ سُنَّحَا إِلَى الْخَمَائِلِ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرِدُ

أي: قالوا: هن طباء أقبلت سنهما إلى الخمائل ترعاهن أو ترد، حذفت 'هن' لأنها بعد القول.

والثاني: أن يكون الخبر مخصوصا بالذم أو بالمدح، نحو: نعم الصديق نبيل، أو الذم، نحو بئس الصديق الحقود، والتقدير في الأول هو نبيل وفي الثاني: هو الحقود.

يقول الشاعر ابن بقي الأندلسي:

(5) بِئْسَ الصَّبَاحُ صَبَاحُ الْمُذَدِّرِينَ بِهَا وَنِعْمَ غَزْوُ أَمِيرِ أَمْرُهُ رَشْدُ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 111.

⁽²⁾ - الديوان، ص 85.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 123.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 83.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص نفسها.

ف 'صَبَّاحُ الْمُنْذَرِينَ' قطعٌ إلى الرفع فيكون خبراً لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره هو.
 وَنَعْمَ الغزو عَزُوفُ أميرٍ، عَزُوفُ أميرٍ قطعٌ إلى الرفع فيكون خبراً لمبتدأ محذوف وجوباً
 تقديره هو، والثالث «أن يكون الخبر صريحاً في القسم»، نحو: في ذمتِي لأساعدنَ كلَّ
 محتاج، وبحياتي لأناضلن عن الوطن، ففي ذمتِي وبحياتي كلَّ منها خبرٌ لمبتدأ محذوف
 وجوباً والنقدير: في ذمتِي يمينٌ أو عهدٌ وبحياتي يمينٌ أو عهدٌ ⁽¹⁾، والرابع «أن يكون
 الخبر مصدراً نائباً مناب الفعل نحو: صبرٌ جميلٌ، والتقدير صبِّري صبرٌ جميلٌ، وقد حُذِفَ
 الفعل وجوباً للاستغناء عنه بالمصدر الذي ينوب منابه، وأحلَّت جملة اسمية محلَّ جملة
 فعلية، وصار المصدر خبراً مرفوعاً لمبتدأ محذوفٍ وجوباً بعد إذ كان مفعولاً مطلقاً منصوباً،
 ومثل ذلك: سمعٌ وطاعةٌ ⁽²⁾، والخامس «أن يكون خبرُ الاسم المرفوعَ بعد لاسيمما، سواءً
 أكان هذا الاسم المرفوع معرفة نحو: أظهر المدعون سرورَهم ولا سيّما عادل، والمجرم ذليلٌ
 ولا سيّما اللّصُّ، أمَّ كان نكرة كقول أمرئ القيس :

أَلَا رَبِّ يَوْمٍ لَكِ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سَيّما يَوْمٍ بِدَارَةِ جَلْجِلٍ ⁽³⁾

والسادس: أن يكون المبتدأ بعد المصدر النائب عن فعله الذي يبيّن فاعله أو مفعوله
 بحرف جر نحو: سَحْقًا لَكَ وَ تَعْسًا لَكَ، والتقدير: سَحْقُتَ أي: بَعْدَتَ، الدَّعَاءُ لَكَ فَلَكَ جَارٌ
 ومجرور متعلق بمحذوف خبرٍ لمبتدأ محذوفٍ وجوباً وتقديره: الدَّعَاءُ، والضمير المجرور في
 هذا التركيب فاعلٌ في المعنى، وإن لم يصح إعرابه فاعلاً ⁽⁵⁾.

(1) - محمد أسعد النادي، نحو اللغة العربية، ص 365.

(2) - المرجع نفسه، ص 365.

(3) - أمرئ القيس، الديوان ص 112.

(4) - محمد أسعد النادي، نحو اللغة العربية، ص 365.

(5) - المرجع نفسه، ص نفسها.

حُذف الخبر :

مواضع حذف الخبر عديدة، ومختلفة حيث يذكر الزركشي ويثبت حذف الخبر في الآية

الآتية في قوله تعالى: ﴿أَكْلُهَا دَائِمٌ وَظِلُّهَا﴾⁽¹⁾

أي دائم «⁽²⁾»، وهو كذلك ما جعل ابن هشام الأنصاري وجماعته أنهم «متقون على جواز حذف الخبر عند وجود دليل، وعدم وجود معمول»⁽³⁾، ومن أمثلة حذف الخبر «كأن يقال: مَنْ عَنْدَكَ؟ فتقول: إِبْرَاهِيمُ، والتقدير: عَنِي إِبْرَاهِيمُ، ومن ذلك: خَرَجْتُ فَإِذَا الْمَطْرُ، والتقدير: فَإِذَا الْمَطْرُ هَطَّلْ أَوْ يَهْطِلُ، قال قيس بن الخطيم»⁽⁴⁾:

نَحْنُ بِمَا عِنْدَنَا، وَأَنْتَ بِمَا عَنْكَ راضٍ، وَالرَّأْيُ مُخْتَلِفٌ⁽⁵⁾

والتقدير: نحن بما عندنا راضون، وأنت بما عندك راضٍ، فهو محل انحراف، وصناعة فجوة ، لتحقق المتعة بين المبدع والمتلقي، وفي هذا قول ابن بقي :

وَاسَأْهُ حَتَّى مَاتَ مِنْ ظَمَاءٍ ثُمَّ انْطَوَى وَالْجُودُ فِي الْقَبْرِ⁽⁶⁾

أي: والجُود موجود في القبر، وحذف 'موجود' لعلمه من سياق المعنى في البيت الشعري، وتكون جماليته في الحذف، وبلاugته في عدم ذكره .

وجاء في قوله :

أَزَرَى عَلَى الْبَحْرِ الْخِضْمَ لَأَنَّهُ فِي كُلِّ كَفٍّ مِنْهُ خَمْسَةُ أَبْحُرٍ⁽⁷⁾

(1) - الرعد / 35.

(2) - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 3، ص 139.

(3) - ابن هشام الأنصاري، مغنية اللذبيب عن كتب الأعرايب، ج 2، ص 517.

(4) - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، محمد أسعد النادري، ص 374.

(5) - قيس بن الخطيم، الديوان، ص 173.

(6) - الديوان، ص 89.

(7) - المصدر نفسه، ص 89.

أي : في كلِّ كَفٍ مِنْهُ موجودة حَمْسَةُ أَبْحُرٍ، وهي دلالة على عظمة الكرم في ممدوحه، وتكون جماليته في الحذف، وبلاعاته في عدم ذكره .

«ويحذف الخبر وجوباً في مواضع أشهرها خمسة»⁽¹⁾ : أحدهما: أن يكون حذفةً مسماً عن العرب كقولهم: حَسْبُكَ يَئِمُ النَّاسُ فَحَسْبُكَ مبتدأ ممحوفُ الخبر لدلالة المعنى عليه، والتقدير: حَسْبُكَ السُّكُوتُ يَئِمُ النَّاسُ، وهذه موجودة بكثرة في الأمثلة العربية التي قيلت.

أما من أشعار ابن بقي قوله :

حَسْبِي بِهِ مِنْ أَبِي الدَّهْرِ مُنْتَقِصٌ أَرْمَى بِهِ الدَّهْرُ رَءَاءً أَبَالِ⁽²⁾

فَحَسْبِي مبتدأ ممحوفُ الخبر لدلالة المعنى عليه، والتقدير: حَسْبِي ظَنِّي، والياء في محل جر مضارف إليه، يفيد الإيجاز، والحرف غرضه بلاغي.

وقوله أيضاً :

وَحَسْبُكَ مِنْ قَاضِي الجَمَاعَةِ إِنَّهُ أَمَانٌ لِمَذْعُورٍ وَمَا لِغَادِمٍ⁽³⁾

فَحَسْبُكَ مبتدأ ممحوفُ الخبر لدلالة المعنى عليه، والتقدير: حَسْبُكَ عَدْلٌ، والكاف في محل جر مضارف إليه، والثاني: أن يكون كوناً عاماً والمبتدأ بعد لولا نحو: لولا إسرائيل لاتَّحدَ العرب، والتقدير لولا إسرائيل موجودة، فإن كان كوناً خاصاً يدلُّ عليه دليل جاز ذكره وحذفه، كأن يقال: هل أَجْرُكَ مُرْضٍ؟ فتفعل لولا الأجرُ لتركُ العمل أي: لولا الأجرُ مُرْضٍ، والثالث: أن يكون المبتدأ نصاً في القسم، نحو لعمرك «والتقدير لعمرك أقيسُمُ، وهو يمين الله لأفعلنَّ، والتقدير يمين الله قسمي»⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ - محمد أسعد النادي، نحو اللغة العربية، محمد أسعد النادي، ص 374.

⁽²⁾ - الديوان، ص 105.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 116.

⁽⁴⁾ - ابن هشام الانصاري، مُثني اللبيب عن كتب الأغارب، ج 2، ص 516.

ونجده في قوله :

وَاللَّهِ مَا أَدْرِي وَإِنِّي واقفٌ لِلرَّاحِ بَيْنَ تَحْيِيرٍ وَتَعْجُبٍ⁽¹⁾
أي والله قسمي ما أدرى وإنني واقف، وبعيد الإيجاز، والمحذف غرضه بلاغي.
وفي قوله:

لِعُمْرِ أَبِيكَ الْخَيْرُ مَا آمَلَ الْغَنَى لِلَّيْنِ لَبُوسٍ وَاحْتِفالٍ مَطَاعِم⁽²⁾
أي لعمر قسمي، ومحذف قسمي 'للإيجاز ، والمحذف غرضه بلاغي.

حذف الصفة :

يقول الزركشي إن « الصفة ليست إنشاء ، فهي خبر إلا أنها غير تامة الإفادة ، فيصبح تكذيبها »⁽³⁾ ، واتفق النحاة على أن « النعت ' يسمى الصفة أيضا ' ، وهو ما يذكر بعد اسم لسيبين بعض أحواله أو أحوال ما يتعلق به ، فال الأول نحو : جاء التلميذ المجتهد ، والثاني نحو : جاء الرجل المجتهد غلامه ، فالصفة في المثال الأول بينت حال الموصوف نفسه ، وفي المثال الثاني لم تبين حال الموصوف ، وهو الرجل ، وإنما بينت حال ما يتعلق به ، وهو الغلام »⁽⁴⁾ ، وهذا اسم النعت السببي ، أي أن هناك نوعين من النعوت ما يبين حال الموصوف ، وما يبين ما يتعلق بحال الموصوف ، ولكن في كثير من الموارض « يجوز حذف النعت إن

⁽¹⁾ - الديوان، ص 75.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 114.

⁽³⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 3، ص 141.

⁽⁴⁾ - الشيخ مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ص 560.

علم بقرينة قوله تعالى ﴿أَمَا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيَّهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَالِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا﴾⁽¹⁾، أي كل سفينة صالحة ، والقرينة أن أعيتها، ﴿وَقَالُوا إِنَّا جَئْنَا بِالْحَقِّ﴾، يشرحه ابن هشام الأنباري «أي الواضح»⁽²⁾، وحذف الصفة «أكثر ما يرد للتخريم والتعظيم للنكرات، وكأن التنكير حينئذ كقوله تعالى ﴿فَلَا نُقِيمُ لَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَرُزْنَا﴾ أي وزناً نافعاً»⁽³⁾، أراد الله أن يعظم من لفظة "وزن" النكرة فحذف صفتها، وكقول العباس بن مرداس:

وَقَدْ كُنْتُ فِي الْحَرْبِ ذَا تُدْرِىٰ فَلَمْ أُعْطَ شَيْئًا وَلَمْ أُمْنَعْ⁽⁴⁾.

أي: لم أعط شيئاً طائلاً أو عظيماً، والقرينة شيئاً أحدهما قوله، ولم أمنع، وثانيهما معروف من أنه أعطي عطاً أكثر مما يستحقه.

ومثال آخر كقول المرقس الأكبر:

وَرَبُّ أَسِيلَةِ الْخَدَّيْنِ بِكَرٍ مُهَفَّهَةٌ لَهَا فَرْعُوجِيدُ⁽⁵⁾

أسيلة الخدين: ناعمان، مهفهة: رشيقة خفيفة اللحم، فرع: ظفائر، جيد: عنق. أي: فرع فاحم وجيد طويل، والقرينة مدح الفتاة بالجمال»⁽⁶⁾، فهي ذات شعر أسود / عنق طويل، وهي من مواصفات الفتاة الجميلة في ثقافتهم آنذاك.

ومن حذف الصفة في المدونة المدرورة قول ابن بقي:

⁽¹⁾ - الكهف/ 79.

⁽²⁾ - ابن هشام الأنباري، مغني اللبيب عن كتب الأعرب، ج 2، ص 720.

⁽³⁾ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 3، ص 105.

⁽⁴⁾ - العباس بن مرداس، الديوان، تج: يحيى الجبوري، دار الجمهورية بغداد، 1377هـ/ 1968م، ص 74.

⁽⁵⁾ - المرقس الأكبر، الديوان، تج: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط 1، 1998، ص 52.

⁽⁶⁾ - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 578/ 579.

وكانما أكمامه في رقصه تَعَلَّمُ الْخَفَقَانَ مِنْ أَحْشَائِي⁽¹⁾

أي: كانما أكمامه تَعَلَّمُ الْخَفَقَانَ مِنْ أَحْشَائِي، وحذف النعت 'نجيبة' لتعظيمها، والقرينة صفة الذكاء.

وقوله أيضاً:

تَشِفُّ وَرَاءَ فِطْنَتِهِ الْمَعَانِي شَفِيفَ الرَّازِحِ مِنْ خَلْفِ الزَّجَاجِ⁽²⁾

أي: تَشِفُّ وَرَاءَ فِطْنَتِهِ الْمَعَانِي البدعة شَفِيفَ الرَّازِحِ مِنْ خَلْفِ الزَّجَاجِ الشفاف،' البدعة، للتخريم، والشفاف' لتعظيم، والقرينة مدح أبي الحسين بن سراج بالفصاحة والبلاغة.

ومن حذفه الصفة أيضاً قوله:

وَمَنْ تَصَنَّعَ يَرْجِعُ بَعْدَ آوْنَةٍ إِلَى الطَّبَاعِ رُجُوعَ الْعِيرِ لِلْوَتَدِ⁽³⁾

أي: وَمَنْ تَصَنَّعَ يَرْجِعُ بَعْدَ آوْنَةٍ إِلَى الطَّبَاعِ الأُصْلِيَّةِ، رُجُوعَ الْعِيرِ لِلْوَتَدِ، والقرينة هي جملة 'رُجُوعَ الْعِيرِ لِلْوَتَدِ' كعادته بحيث لا يتكلف، والفهم من سياق الكلام.

حذف المضاف:

يعود حذف المضاف إلى أغراض بلاغية تقيد المخاطب، ولهذا فـ «إن» حذف المضاف ضرب من الاتساع، والخبر أولى من ذلك من المبتدأ، لأن الاتساع بحذف الأعجاز أولى منه بحذف الصدور، وقد حذف المضاف مكرراً نحو قوله تعالى: ﴿فَقَبَضْتُ قَبْصَةً مِنْ أَثْرِ الرَّسُولِ﴾⁽⁴⁾ أي من أثر حافر فرس الرسول »⁽¹⁾، ولقد بسط المثل لتحقيق الشاهد.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 73.

⁽²⁾ - الديوان، ص 78.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 82.

⁽⁴⁾ - طه / 96

في مواضع عديدة يكون حذف المضاف في مثل قوله تعالى ﴿الْحَرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ وَالْأَنْثَى بِالْأَنْثَى﴾⁽²⁾ والتقدير مقتول أو بقتل، لا كائن، أي قتل الحرّ لا كائن بقتل الحرّ «وأن تمحفظ المضاف وتقيم المضاف إليه مقامه وتجعل الفعل له»⁽⁴⁾ ولكن هذا الحذف تحسّن ببلاغته وتستمتع بجماليته، بشروط تامة ذكرها ابن قتيبة «إِنَّمَا حُسْنَ الْحَذْفِ تَحْسُنُ بِبَلَاغَتِهِ وَتَسْتَمْعُ بِجَمَالِيَّتِهِ، بِشُرُوطٍ تَامَّةً ذَكَرَهَا إِبْنُ قَتِيبَةَ»⁽⁵⁾ أن يعلم عند موضع تقديره حين قال تعالى ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾⁽⁶⁾، ونظير هذه الآية قوله تعالى ﴿أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ﴾⁽⁷⁾؛ أي مقتولة بالنفس، والعين مفقوعة بالعين، والأنف مجده بالأنف، والأذن مصلومة بالأذن، والسن مقطوعة بالسن، هذا هو الحسن⁽⁸⁾، الذي يتجلّى في بنية الجملة بعد حذف بعض الكلمات من تركيبها.

قال الشاعر ابن بقي:

أَفْبَلْتُ مُرْتَادًا لِجُودِكَ إِنَّهُ صَوْبُ الْغَمَامَةِ بْلُ زُلَّانُ الْكَوَثِيرِ ⁽⁸⁾

بل زُلَّانُ الْكَوَثِيرِ، أي: بل زُلَّان نهر الكوثر. فحذف لفظ نهر وهو نوع من الحذف للإيجاز والاختصار، لكنه ينتج عنه نوع من المجاز بسبب نقل الكلمة من حكم كان لها إلى حكم ليس الحقيقة فيها.

⁽¹⁾ – ابن الأثير، نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنتور، ص 153.

⁽²⁾ – البقرة / 178.

⁽³⁾ – ابن هشام الانصاري، مغني اللذيب، ص 517.

⁽⁴⁾ – ابن بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحرير السيد أحمد صقر، دار التراث، ط 2، 1393هـ/1973م، ص 210.

⁽⁵⁾ – يوسف / 82.

⁽⁶⁾ – المائدۃ / 45.

⁽⁷⁾ – ابن هشام الانصاري، مغني اللذيب، ص 517.

⁽⁸⁾ – الديوان، ص 88.

ونخلص في الأخير إلى أنّ الحذف ظاهرة أسلوبية لغوية جمالية، مفادها الإيجاز والاختصار، وعدم التكرار، وله شروط، ولا يتم إلا بدليل وقرينة.

رابعاً: حركية المعنى وأسلوبيته من خلال التقديم والتأخير

- التقديم والتأخير اصطلاحاً:

التقديم والتأخير باب مهم من أبواب البلاغة، حيث يتجلّى في كلّ جديد من التراكيب الكلامية يوحي إلى السامع، ويحسن التصوير، وشجاعة المتكلّم في إبداع لم تقله العرب من قبل، و« يكون التقديم هو الأولى والأبلغ لموضع الاختصاص، والآخر يكون التأخير هو الأولى والأبلغ »⁽¹⁾ في الخطاب، إذ إنه « من سنن العرب تقديم الكلام، وهو في المعنى مؤخّر، وتأخيره وهو في المعنى مقدّم »⁽²⁾، ويعتبر من الظواهر الأسلوبية اللغوية التي تبرز في « تغيير موضع الألفاظ في الجملة تغيير يخالف الترتيب النحوي المألوف لغرض بلاغي كالقصر وإظهار الاهتمام ' مثل ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ﴾، تقنية أسلوبية في وضعيات تعبيرية، كما يهدف ' التقديم والتأخير' إلى خلق استعداد خاص في القراءة »⁽³⁾، هذه العملية مخالفة للترتيب النحوي، محافظة على دلالة معينة ومقصودة، بالإضافة إلى زلزلة المتلقّي 'سامع'/ القارئ كي ينتبه إلى الجديد، فيحدث الحوار الموجب في حضرة الوعي والانتباه، والجديد من المبني.

في موضوع التقديم والتأخير « تجب التفرقة بين التقديم والتأخير الحرين اللذين يتجلّيان في الجمل الاعتراضية، وأفعال الظن واليقين والرجحان، وفي الجار والمجرور... وفي

⁽¹⁾ - ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص 109.

⁽²⁾ - أحمد بن فارس بن زكريا الرازي الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، تتح: عمر فاروق الطباطباع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط 1، 1414هـ/1993م، ص 244.

⁽³⁾ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 174، 175.

الانفصال، وبين التقدم الصلب الذي إذا رجح عن مكانه فقد مكانته 'الدُّهُر' في جملة 'الدُّهُر' يُفجع '، وإياك ' في جملة 'إياك نعبد '»⁽¹⁾، وهذه أهمية التقديم والتأخير في الإفادة البلاغية.

والجملة المتداولة بين النهاة وغيرهم من العرب « كما قيل 'أكلوني البراغيث ' جعلها بعض العرب مع التقديم والتأخير، وجعلها أكثرهم مع تأخير الفعل عن الفاعل، كما لزمه تاء التأنيث مع التأخير للفعل »⁽²⁾، فاختلفت الآراء من نحوٍ إلى آخر في فكرة تأخير الفعل على الفاعل، وتقدير المفعول به على الفاعل وغيرها، فأصبحت مدارس ؛ فهذه كوفية، وأخرى بصرية، وهكذا. فعلاقة التقديم والتأخير، لها أهمية كبيرة، إذ إن « المفعول به يكون بعد الفاعل فهو وإن تقدم لفظاً فهو مؤخراً تقديرًا وحكمًا »⁽³⁾، ومنه قوله تعالى: ﴿وَإِذَا ابْتَلَى
إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ﴾⁽⁴⁾، وتقدم في التقدير دون اللفظ، نحو ﴿فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى﴾⁽⁵⁾، لأن إبراهيم ' مفعول ؛ هو في نية التأخير، و'موسى ' فاعل فهو في نية التقديم، وقيل: إن فاعل أوجس ضمير مستتر، وإن 'موسى ' بدل منه فلا دليل في الآية »⁽⁶⁾ ومن خلل نية المتكلّم يأخذ المفعول به موضعه.

١- تقديم المفعول به على الفاعل:

⁽¹⁾ محمد مفتاح،**تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط 3، 1992، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ص 76.

⁽²⁾ – ابن مَضْنَاء القرطبي، كتاب الرد على النهاة، ص 104.

⁽³⁾ - ابن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، ج 1، ص 92.

١٢٤ / البقرة -^(٤)

.67 / 46 - (5)

⁽⁶⁾ – ابن هشام الأنباري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 167.

يكون تقديم المفعول به على الفاعل في مواضع كثيرة «فتقول: "ماذا صنعت"، وينزل 'ماذا' بمنزلة قولك: أي شيء؛ فتكون مفعولاً مقدماً، فإن قدرت 'ما' مبتدأ و'ذا' خبراً فهي موصولة لأنها لم تلغ»⁽¹⁾، وهنا تعود إلى آراء المدارس النحوية، وبخاصة الكوفية والبصرية.

ويجب تقديم المفعول به على الفاعل في مواضع كما جاء في جامع الدروس العربية للغلاييني⁽²⁾:

أـ إذا كان المفعول به مقصوراً على الفاعل بـ إلا، أو إنما: ما أكرم سعيداً إلا خالد، إنما أكرم سعيداً خالد.

بـ إذا اتصل بالفاعل ضمير يعود على المفعول به: في قوله تعالى ﴿وَإِذَا ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ﴾.

جـ إذا كان المفعول به ضميراً متصلة والفاعل اسمًا ظاهراً: أكرمني عليٌّ.
ومن أمثلة التقديم والتأخير في شعر ابن بقي قوله:
وَصَيَّعَنِي قَوْمِي لَأْنِي لِسَائِهُمْ إِذَا أُفْحِمَ الْأَقْوَامُ عِنْدَ التَّكَلُّمِ
فالباء ضمير متصل في محل نصب مفعول به، وقومي فاعل، وتقدم المفعول به لأنه ضمير متصل والفاعل اسم ظاهر.

وقوله أيضاً:

وَطَالِبِي دَهْرِي لَأْنِي زِئْتُهُ وَأَنِي فِيهِ غُرَّةُ فَوْقَ أَذْهَمِ ⁽¹⁾

(1) – ابن هشام الأنباري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 177.

(2) – الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1425هـ/2005م، ص 414.

(3) – الديوان، ص 113.

الياء ضمير متصل هو المفعول به، دهري فاعل، وتقديم المفعول به لأنه ضمير متصل والفاعل اسم ظاهر.

ومن التقديم والتأخير أيضا في قوله:

لَمْ يُنْجِهِ أَحَدٌ مِّنِيْ وَقَدْ كَشَرَتْ لَهُ الْقَصَائِدُ عَنْ أَنْيَابِ أَغْوَالِ⁽²⁾

في جملة 'ينجه' الهاء ضمير متصل هو المفعول به، وأحد فاعل، وتقديم المفعول به لأنه ضمير متصل والفاعل اسم ظاهر.

2 - تقديم الخبر على المبتدأ:

في اللغة العربية «الأصل تقديم المبتدأ وتأخير الخبر، لأن الخبر هو وصف في المعنى للمبتدأ»⁽³⁾، ومن جهة أخرى «تقديم خبر المبتدأ عليه فإنه لا يعمد إليه أيضا إلا لضرب من الاختصاص»⁽⁴⁾، ولقضايا بلاغية تحقق غاياتها الدلالية، ومن أمثلة تقديم الخبر على المبتدأ قوله تعالى ﴿أَرَاغِبُ أَنْتَ عَنِ الْهَتِي﴾⁽⁵⁾ لأنّه كان أهمّ عنده، وهو به شديد العناية، وفي ذلك ضرب من التعجب لرغبة إبراهيم عليه السلام - عن آلهته، وأن آلهته لا ينبغي أن يرغب عنها، وهذا بخلاف ما لو قال: 'أنت راغب عن آلهتي'⁽⁶⁾، ولكن في عدة مواضع أخرى يجب تقديم الخبر كما يلي:

⁽¹⁾ - الديوان، ص نفسها.

⁽²⁾ - الديوان، ص 105.

⁽³⁾ - محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 370.

⁽⁴⁾ - ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص 109.

⁽⁵⁾ - مريم / 46.

⁽⁶⁾ - ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص 110.

أ - أن يكون المبتدأ نكرة لا يسُوغ الابتداء بها إلا تقدّم الخبر، والخبر ظرف، أو جار ومحرر، أو جملة نحو: عندي سيارة، وفي القفص عصفور.

ولاحظنا في شعر ابن بقي العينات الآتية:

عِنْدِي حُشَاشَةٌ نَفْسٍ فِي سَبِيلِ رَدَى إِنْ شِئْتَهَا الْيَوْمَ لَمْ أَمْطُلْ بِهَا لِغَدٍ⁽¹⁾

تقدّم الخبر عندي لأنّه ظرف والمبتدأ في حكم النكرة.

قال الشاعر ابن بقي:

لَهُ كَلْمَاتٌ كَالْقَلَائِيدِ فِي الطَّلَى وَلَكَنَّهَا فِي أُوجِهِ كَالْمَيَاسِمِ⁽²⁾

تقدّم الخبر له لأنّه جار ومحرر، والمبتدأ نكرة، وإذا كان الوضع هكذا يتقدّم الخبر وجواباً.

إِلَى اللَّهِ أَشْكُوهَا نَوَى أَجْنَبِيَّةً لَهَا مِنْ أَبِيهَا الدَّهْرُ شِيمَةُ ظَالِمٍ⁽³⁾

تقدّم الخبر لها شبه الجملة في عجز البيت، لأنّه جار ومحرر، تقدّم على المبتدأ "الدهر".

ويقول ابن بقي أيضاً:

حَمَامَنَا فِيهِ فَصْلُ الْقَيْظِ مُحْتَدِمٌ وَفِيهِ لِلْبَرِدِ سُرُّ غَيْرِ ذِي ضَرِّ⁽⁴⁾

تقدّم الخبر فيه شبه الجملة في عجز البيت لأنّه جار ومحرر، والمبتدأ "سرّ" نكرة.

ب - أن يشتمل المبتدأ على ضمير يعود على جزء من الخبر نحو: في السيارة صاحبها، وهذا ما وجدناه في قول ابن بقي:

⁽¹⁾ - الديوان، ص 81.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 115.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 114.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 90.

أَفْبَثْتُ بِالجَيْشِ مَلْمُومًا كَتَائِبَةً كَأَنَّ الْبَدْرَ تَحْتَ الْعَارِضِ الْهَطْلِ⁽¹⁾

تقدّم الخبر لأن المبتدأ 'كتائب' يشتمل على ضمير يعود على جزء من الخبر؛ وهذا من خلال سياق الكلام.

وك قوله:

أَلَيْسَ فِي الْأَرْضِ لِلطَّاوِي مَسَارِحُهَا مَدْوَحَةٌ بَيْنَ إِمْلَالٍ وَإِقْبَالٍ⁽²⁾

تقدّم خبر ليس وهو الجملة الفعلية 'في الأرض للطاوي' لأن اسم ليس 'مسارحها' يشتمل على ضمير يعود على جزء من الخبر؛ وهذا من خلال سياق الكلام.

ج - أن يكون الخبر واجب التصدير أو مضافا إلى ما هو واجب التصدير، نحو: أين المفتاح؟ ومتى اللقاء؟ وكيف الحال؟ ابن من الفائز؟ صَبِحَةً أَيِّ يَوْمٍ سَفَرْكَ⁽³⁾؟؟ وهذه أمثلة من شعر ابن بقي:

كَيْفَ صَبَرِي عَلَى الْكُؤُوسِ إِذَا مَا عَثَرَ الرَّوْضُ فِي دُبُولِ النَّسِيمِ⁽⁴⁾

كيف خبر مقدم لأنه واجب التصدير مبني في محل رفع، وصبرى مبتدأ مؤخر، وهو مضاف والياء مضاف إليه.

كما في قوله:

كَمْ نِلْتُ مِنْهُ بِلَا مَنِّ وَلَا عِدَةٍ مِنَ الْمَكَارِمِ مَا لَمْ يَجِرْ فِي بَالِي⁽⁵⁾

كم الخبرية هنا، خبر واجب التقديم على مبتدئه اسم الموصول ما.

⁽¹⁾ - المصدر نفسه، ص 89.

⁽²⁾ - الديوان، ص 104.

⁽³⁾ - ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص 109.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص 117.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص 105.

و جاء في قوله:

أَيْنَ الرَّجَا وَالغُلَى مِنْ حَازِمٍ يَقْظِي يَغْرُو أَعَادِيهِ فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ⁽¹⁾

"أين" ما أسماء الاستفهام، خبر مقدم لأنه واجب التصدير كما ذكرنا مسبقاً، مبني في محل رفع، والرجا مبتدأ مؤخر في محل رفع، حذفت همزته للضرورة الشعرية، وقيل يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره.

وتقديم الخبر له فوائد بلاغية، ودلالية، حيث يتقدم الخبر جوازاً لإبرازه للمتلقى، ولفت الانتباه إليه لأهميته.

ومن شعره:

يَا أَقْتَلَ النَّاسِ الْحَاظِيَا وَأَطْبَيْهِمْ رِيقًا مَتَى كَانَ فِيَكِ الصَّابُ وَالْعَسْلُ⁽²⁾؟

في عجز البيت 'متى كان فيك الصاب والعسل'، تقدم خبر كان الجار والمجرور 'فيك'، وتتأخر اسمها 'الصاب'.

وفي قوله:

أَمَّا الرِّيَاضُ فَقَدْ أَمْهَرْتُهَا قَدْحًا مِنَ الْمُدَامِ نِكَاحًا لِيْسَ فِيهِ وَلِي⁽³⁾

في عجز البيت 'من المدام نكاحاً ليس فيهولي' تقدم خير ليس الجار والمجرور 'فيه'، وتتأخر اسمها 'ولي'، ولا تتطق الياء والشدة للضرورة الشعرية.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 111.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 108.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 101.

وكما جاء في قصيده الميمية:

سَلَّا كُلُّ مُشْتَاقٍ بِرُؤْيَا إِلَفِهِ وَكَانَ عَلَيَّ الشَّوْقُ ضَرْبَةً لَازِمٍ⁽¹⁾

في عجز البيت وَكَانَ عَلَيَّ الشَّوْقُ ضَرْبَةً لَازِمٍ، تقدم خبر كان الجار وال مجرور 'عَلَيَّ' وتأخر اسمها 'الشَّوْقُ' المرفوع بالضمة الظاهرة في آخره.

ومن أمثلة تقديم الخبر قوله:

وَقَدْ وَرَثْتَ عَنِ الْقَاضِيِّ أَبِيكَ عُلَاءَ أَضْحَى قَسِيمَكَ فِيهَا صِنْوُكَ الْغَالِي⁽²⁾

في عجز البيت: أَضْحَى قَسِيمَكَ فِيهَا صِنْوُكَ الْغَالِي تم تقديم خبر أَضْحَى 'قسِيمَكَ' وهو منصوب بالفتحة الظاهرة، وهو مضاف والكاف مضاف إليه في محل جز، و'صنوک' 'اسم أَضْحَى' مرفوع بالضمة الظاهرة، وهو مضاف والكاف مضاف إليه، والغالى نعت.

4 - تقديم خبر إن وأخواتها على اسمها:

قال الشاعر ابن بقي الأندلسى:

لَا يُكْسِرُ اللَّهُ مَثْنَ الرُّمْحِ إِنْ بِهِ نَيْلَ الْعُلَا، وَأَتَاحَ الْكَسْرَ لِلْقَلْمَ⁽³⁾

في الجملة 'إِنْ بِهِ نَيْلَ الْعُلَا' تقدم الخبر الجار والمجرور 'بِهِ' وتأخر اسمها نَيْلَ 'المنصوب بالفتحة الظاهرة في آخره، وهو مضاف والعلا مضاف إليه مجرور بالكسرة المقدرة على الألف منع من ظهورها التَّعْذُّر'.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 114.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 106.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 112.

وقال أيضاً:

والرَّوْضُ يَرْسُفُ رِيقَ الْطَّلَنْ عَنْ تَرَفٍ
ولَيْتَ لِي مِثْلَهُ مَمْنُ يُعَذِّبُنِي ⁽¹⁾
في عجزِ الْبَيْتِ' ولَيْتَ لِي مِثْلَهُ ' لَيْتَ أَدَاءَ تَمِّنْ، مِنْ أَخْوَاتِ إِنْ، وَالجَارِ
وَالْمَجْرُورِ ' لِي ' فِي مَحْلِ رُفْعِ خَبْرِ لَيْتِ،' مِثْلَهُ ' اسْمُ لَيْتَ مَنْصُوبٌ بِالْفَتْحَةِ الظَّاهِرَةِ، وَهُوَ
مَضَافٌ وَالْهَاءُ مَضَافٌ إِلَيْهِ فِي مَحْلِ جَرٍ، وَيَعُودُ تَقْدِيمُ الْخَبْرِ فِي بُنْيَةِ هَذِهِ الْجَمْلَةِ لِأَنَّهُ شَبَهَ
جَمْلَةً.

5 – تقديم النعت:

يعود تقديم النعت إلى الأمثلة الآتى في قول الشاعر:

فِي كُلِّ أَفْقٍ مِنْ جَمِيلٍ ثَنَائِهِ عَرْفٌ يَزِيدُ عَلَى دُخَانِ الْمَجْمَرِ ⁽²⁾
تقْدِيم النعت 'جميل'، والجملة أصلها: في كُلِّ أَفْقٍ مِنْ ثَنَائِهِ الجميل عَرْفٌ يَزِيدُ عَلَى دُخَانِ
الْمَجْمَرِ، ولِمَا تَقْدِيم النعت 'الجميل' تَجَرَّدَ مِنْ أَلْفٍ وَلَامٍ تَعْرِيفِهِ.

وفي قوله:

يَا مَغْشَرَ الرُّومِ قُدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ إِمَّا مِنَ الْحَيْنِ أَوْ مِنْ شِدَّةِ الْفَشَلِ ⁽³⁾
تقْدِيم النعت 'شدة'، والجملة أصلها: يا مَغْشَرَ الرُّومِ قُدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ إِمَّا مِنَ الْحَيْنِ أَوْ
مِنْ الْفَشَلِ الشَّدِيدِ، ولِمَا تَقْدِيم النعت 'الشَّدِيد' تَجَرَّدَ مِنْ أَلْفٍ وَلَامٍ تَعْرِيفِهِ.

ونخلص إلى أن في تقديم النعت معانٌ تُوحَّى بدللات أخرى واسعة، مما تؤدي إلى
قراءات متعددة.

⁽¹⁾ – الديوان، ص 122.

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 87.

⁽³⁾ – المصدر نفسه، ص 98.

الفصل الرابع

البنية البلاغية والحقول الدلالية

أولاً: البنية البلاغية:

1 - التشبيه

2 - الاستعارة

3 - الكناية

ثانياً: الحقول الدلالية:

1 - الدلالة لغة واصطلاحاً

2 - أنواع الحقول الدلالية

3 - الحقول الدلالية في شعر ابن بقي

أولاً – البنية البلاغية:

جاء في لسان العرب «البلاغة مصدرٌ مُشتَقٌ من الجذر الثلاثي (بلغ)، ومعناه الفصاحة... حسن الكلام فصيحه يبلغ بعبارة لسانه وكنه ما في قلبه»⁽¹⁾، في القول والكلام أثناء الحديث أو الكتابة، وجاء في أساس البلاغة «بلغ: بلغه سلامي، وبلغه، وبلغت ببلاغ الله: بتبلغه»⁽²⁾، أما اصطلاحاً فعلم البلاغة هو استخدام أسلوب الوصف للتعبير عن الأحساس والأفكار والرؤيا والرؤية؛ أي أن تكون الجمل اللغوية تفيض دلالات، إنها «اسم لمعان تجري في وجوه عديدة»⁽³⁾، مفهومه، موجزة «سئل بعض البلغاء: ما البلاغة؟ قال: قليل يفهم وكثير لا يسام»⁽⁴⁾، وتوافقاً، وتتساقاً، مما يعطيها السلامة والطلاوة بعيدة، والتناقض الدلالي، والتقرّر اللغطي الذي قد يؤدي إلى الغموض أو الإبهام، والنفور، إن علم البلاغة يقدم ثلاثة علوم متفرّدة في عمقها، وهي علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع، والبنية البلاغية هي الطاقة الجمالية في اللغة التي يستخدمها الأديب بصفة مميزة للتعبير عن أحاسيسه، وعواطفه، وعن أفكاره، ورؤاه، بصورة أدبية، تصور عالمه الخاص، حيث تمكّنه من التأثير الوجداني في المتلقّي، وتمثل بلاغة النص في مجموعة من الأساليب الآتية وهي التشبيه، والاستعارة والكناية والمجاز، وسنأتي بأمثلة لجميع هذه الأساليب من الديوان المدروس.

⁽¹⁾ – ابن منظور، لسان العرب، مج 8، مادة (ب، ل، غ)، ص 420.

⁽²⁾ – الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ترجمة: محمد باسل العيون السود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1419هـ/1998م، ج 1، ص 75.

⁽³⁾ – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقده، ج 1، ص 213.

⁽⁴⁾ – المرجع نفسه، ص 212.

1 - التشبيه لغة واصطلاحاً:

جاء في أساس البلاغة « شبه، التّبّه، الشّبّه، والشّبّيه: المِثْل والجمع أشباء... وأشباه الشيء بالشيء : ماثله، وفي المثل: من أشباه أباه فما ظلم، وأشباه الرّجل أمّه: وذلك إذا عجز وضعف... أشباههُ فلاناً، وشابهُنَّهُ، واشتبَهَ علىَّ، وتشابهَ الشيئان، واشتبَهَا: أشباهَ كلّ واحدٍ منهما صاحبَه... التشبيه: التّمثيل، وبينهم أشباء، أي أشياء يتشابهون فيها، ومنه مشابه لفلان أي أشباء »⁽¹⁾، وإذا تأملنا هذا سنلاحظ أن تعريف التشبيه يبقى المعنى المراد واحداً « تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة، فتشبيه الجود الكثير العطاء بالبحر والحياة، وتشبيه الشجاع بالأسد، وتشبيه الجميل الباهر الحسن الرواء بالشمس، وتشبيه المهيّب الماضي في الأمر بالسيف، وتشبيه العالي الهمة بالنّجم... وتشبيه أضداد هذه المعاني بأشكالها على هذا القياس: كاللئيم بالكلب، والجبان بالصقر، والطائش بالغراش.... والقاسي بالحديد والصّخر »⁽²⁾، إنه اشتراك شيئاً في وصف واحد على الأقل، وهو ركن من أركان البلاغة، لتوضيع المعنى، وتقويب الدلالة، وبيان ما هو مخفي، وإخراجه إلى الظهور والبروز للمتلقى، والتشبيه هو « أن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بآداة التشبيه »⁽³⁾، وهذه النيابة لن تكون إلا إذا اشتركت في صفة واحد على الأقل ، وهذا ماجعل ابن الأثير يؤكّد فكرته، وهي « أن يثبت للمشبّه حكمًا من أحكام المشبّه به »⁽⁴⁾، وهذا لأهميته في البلاغة، والتشبيه

⁽¹⁾ - ابن منظور، لسان العرب، مج 10، (ش، ب، هـ) ، ص 503

⁽²⁾ - ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتح: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م/1427هـ، ص 27/26 .

⁽³⁾ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 238/239.

⁽⁴⁾ - ابن الأثير، المثل السائرة في أدب الكاتب والشاعر، ص 88.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

عنصر هام في جودة الشعر، ومن هذا المنطلق رتب ابن سلام الجمحي الشعراً في طبقات، سماه طبقات فحول الشعراً مستنداً على عنصر التشبيه وجودته، عندما وضع امرأ القيس على رأس الطبقة الأولى وحّجته « شبه النساء بالظباء، والبَيْض، وشبه الخيل بالعُقَيْنِيَّانِ والعِصَيِّيَّ، وقَيْدَ الأَوَابِدِ، وأجادَ في التشبيه...»، وقال: كان أحسن أهل طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرّمة ⁽¹⁾، يبدو أن التشبيه عنصر هام لالتماس الطاقة الفنية الإبداعية لدى الشاعر، ويعد مقياساً من مقاييس عناصر الجودة، وعليه جاء ترتيب الشعراً في طبقات الشعراً كما وضعها ابن سلام الجمحي من قبل، ومن شروط التشبيه «أن يذكر كلّ واحد من المشبه والمشبه به»⁽²⁾، فلا يمكن غياب أحد الطرفين، وإلا سيأخذ صفة أخرى، وهي الاستعارة، والتتشبيه هو اشتراك شيئاً أو شخصين في صفة واحدة، على الأقلّ، تقرّب كل واحدٍ منها إلى الآخر، ولكي تتحقق المبالغة يجب أن يكون الأول المشبه به أحسن وأفضل من الثاني المشبه، وتكون الغاية المرجوة التوضيح لإفهام المتألفي، ولتقرير الصورة له، بشرط الجمالية للتأثير فيه، ومن جهة أخرى ليس شرطاً أن ينتمي الطرفان إلى جنس واحد، أو فصيلة واحدة، فقد يشبه الفتاة بالوردة أو باللبوة، أو بالقمر وفي الحقيقة الوردة نبات، واللبوة حيوان، والقمر جماد، والفتاة إنسان.

⁽¹⁾ - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعرا، تج: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 42 ص، 1422هـ/2001م.

⁽²⁾ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تج: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1424هـ/2003م، ص 239.

أركان التشبيه :

- يتشكل التشبيه من أربعة أركان رئيسية، وتوجد في كل جملة تحتوي على تشبيه، وهي:-
 - المشبّه: وهو الطرف الذي يشبهه المتكلّم لتشبيه المشبّه به.
 - وجه الشّبّه: وهي الصفة المشتركة التي تجمع بين المشبّه والمشبّه به.
 - أدّة التّشبيه: وهي الحرف أو الكلمة التي يستخدمها المتكلّم لتشبيه المشبّه به، فترتبط بينهما بعد أن يكونا متبعدين في الجملة الواحدة.
 - المشبّه به: وهو الطرف الذي يتم تشبيهه الطرف الآخر به. ...

أنواع التشبيه:

- 1- كلّ تشبيه يذكر فيه وجه التشبيه يسمى مفصلا.
- 2 - كلّ تشبيه لم يذكر فيه وجه التشبيه يسمى مجملا.
- 3 - كلّ تشبيه لم تذكر فيه أدّة التشبيه يسمى مؤكدا.
- 4 - كلّ تشبيه أهل أدّة التشبيه، ووجه التشبيه، ويعدّ فيه إلى المبالغة، ويسمى تشبيهاً بلغاً، ومن عيّنات التشبيه في شعر ابن بقي ذكر ما يلي:
تشبّه الناس بِهِ فِي الْفَضْلِ الْمُبِينِ بِهِ شَتَّانَ مَا بَيْنَ صَلْصَالٍ وَسِلْسَالٍ⁽¹⁾
أدّة التشبيه فعل تشبه، والمشبّه: هو الناس، والمشبّه به هو ممدوح الشاعر، ووجه الشّبه:
الفضل المبين.

وقد ذكر النقاد القدماء أن هذا البيت من الشواهد التي حفّرت جودة في التشبيه⁽²⁾:

- تشبيه شيء واحد بشيئين:

⁽¹⁾ - الديوان، ص 105.

⁽²⁾ - علي الجرم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 19.

الفصل الرابع:- البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

هُوَ بِحْرُ السَّمَاحِ وَالْجُودِ فَازَدَهُ مِنْهُ قُرْبًا تَرَدَّدُ مِنَ الْفَقْرِ بُعْدًا

المُشَبِّهُ هو المَدْوَحُ، وَذَكْرُهُ الشَّاعِرُ بِالضَّمِيرِ، وَالْمُشَبِّهُ بِهِ هُوَ بَحْرُ السَّمَاحِ وَالْجُودِ، وَهُوَ دَلَالَةٌ عَلَى الْكَرْمِ، وَالْمُشَبِّهُ بِلِيْغٍ فِي غِيَابِ أَدَاءِ التَّشْبِيهِ، وَوِجْهُ التَّشْبِيهِ.

ومن التشبيه أيضاً:

العمرُ مثلَ الصَّيفِ أو كالطَّيْفِ لَيْسَ لَهُ إقَامَةٌ (١)

المُشَبَّهُ هو العِمَرُ، والمُشَبَّهُ بِهِ الْأَوَّلُ هو الضَّيْفُ، وآدَاءُ التَّشْبِيهِ مُثُلٌ، والمُشَبَّهُ بِهِ الثَّانِي هو الطَّيْفُ، وآدَاءُ التَّشْبِيهِ حُرْفُ الْكَافِ، أَمَّا وجْهُ التَّشْبِيهِ فَهُوَ عَدْمُ إِقَامَتِهِ فِي مَكَانٍ وَاحِدٍ.

وفي مثل قول ابن بقي:

فِي صَحْنِ خَدَّاكِ وَهُوَ الشَّمْسُ طَالِعٌ وَرَدْ يَزِيدُكَ فِيهِ الرَّاحُ وَالْخَجَلُ⁽²⁾

المشبّه هو الخد، والمشبّه به الأول "الشمس طالعة"، والمشبّه به الثاني هو "ورد" شبّه فيه خدّبيته كالشمس، والورد، ووجه الشبّه النور، والاحمرار.

- تشبيه واحد بثلاثة أشياء:

أَنْتَ كَالْبَحْرُ فِي السَّمَاحَةِ وَالشَّمْسُ سُعْدًا وَالْبَدْرُ فِي الْإِشْرَاقِ (٣)

شبّه الشاعر مدوّحه بثلاثة تشبّهات كالبحر والشمس والبدر، وأوجه التشبّه الكرم والعلوّ والإشراق، وأداة التشبّه حرف الكاف.

كَائِنًا يَبْسُمُ عَنْ لَوْلُوٍّ منضدٌ أو بردٌ أو أقاحٌ⁽⁴⁾

شِبَّهُ الشاعر مِبْسَم حَبِيبِتِه بِالْلَّؤْلَؤِ، وَالْبَرْدِ، وَالْأَقَاحِ، وَأَدَاءَ التَّشْبِيهِ كَائِنًا، وَأَوْجَهَ التَّشْبِيهِ النَّضَدَ،

⁽¹⁾ على الجرم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص نفسها.

الديوان، ص 108⁽²⁾

⁽³⁾ - على الجرم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 19.

⁽⁴⁾ - الحترى، الديوان، شرحه إيليا حاوي، الشركة العالمية للكتاب، مج. 1، 1996، ص 435.

والبياض، والعطر.

- تجليات التشبيه في شعر ابن بقي:

وفي مثل هذا التشبيه قول ابن بقي:

كالوشم في أذرع كالوحي في صحفٍ كالحبل في حلٍ أفضث لِجَلِ (1)

والتشبيهات ثلاثة: كالوشم، كالوحي، كالحبل، وأوجه التشبيهات الحضور الدائم في الأذرع، والقداسة في الصحف، وجمالية الحلية، وهي من التشبيهات التي تدل على شعرية الإبداع.

ومن أمثلة التشبيهات قول ابن بقي:

لكن على سابق نهدٍ مأكلهٌ مؤلِّ الجيد والأرساغ والأذن (2)

تميّز هذا البيت بأربعة تشبيهات متالية وهي: نهدٍ مأكلهٌ / مؤلِّ الجيد / مؤلِّ الأرساغ / مؤلِّ الأذن، وهي تعطي صوراً للفرس.

أنواع التشبيه من حيث الإدراك:

في الديون مجموعة من المحسوسات المتنوعة منها:

أ- إدراك بالحس:

قال ابن بقي:

فَكَائِنًا إِنْسَانًا مَلَأَهَا قُدْ خَافَ مِنْ غَرَقٍ فَظَلَّ يَمِيكُ (3)

أداة التشبيه كائناً، والمشبه إنساناً، والمشبه به ملأها، ووجه التشبيه الخوف من الغرق.

وفي قوله:

(1) - الديون، ص 103.

(2) - المصدر نفسه، ص 122.

(3) - المصدر نفسه، ص 80.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

مِنْ كُلِّ سَابِحةٍ طَارَتْ بِفَارِسِهَا كَأَنَّهَا لَقْوَةٌ فِي عَطْفِهَا أَسْدٌ⁽¹⁾

أداة التشبيه كأنّ، والمشبه الفرس، والمشبه به لقوّة' أنتي العقام'، ووجه التشبيه القوة العظيمة.

ومن هذا الصنف قوله:

وَالْمَرْوُ فِي الْحَرَّةِ الرِّجْلَاءِ قَدْ حَمِيَّثٌ كَأَنَّهُنَّ مِنَ الْعُشَاقِ أَكْبَادٌ⁽²⁾

أداة التشبيه كأنّ، والمشبه المرو، والمشبه به هنّ، ووجه التشبيه الرقة والمحبة.
فالإنسان، والسباحة ' الفرس'، والمرو؛ فالأول بشر. والثاني حيوان، والثالث نبات، وكلها محسوسات.

ب - إدراك العقل:

قال ابن بقي :

اَفْخَرَ عَلَى النَّاسِ مِلْءَ الْأَرْضِ مِنْ شَمَمٍ الْعَزُّ أَقْعُسُ وَالْآبَاءُ أَنْجَادُ⁽³⁾

يرى الشاعر أن العز منيع، لا يطأ أحد، والآباء في رفعة، حيث إن لفظتي العز والآباء معقولتان، وندركتهما بالعقل.

ج - إدراك بالعاطفة: وهو ما ندركه بالعاطفة في مثل قول ابن بقي:

اَلَا نَظْرَةٌ مِنْهَا فَتَقْنَعُ غُلَّةً عَلَى كَبِيِّي مَا اشَبَّهَ الشَّوْقَ بِالظَّمَّا⁽⁴⁾

وهنا تشبيه حرقة الشوق، وهذه الحرقة ندركها بالعاطفة أيضا.

⁽¹⁾ - الديون، ص 73.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 85.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 85.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 120.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

- أنواع التشبيه من حيث الوصف:

- من حيث تشبيهات الحركة:

قال ابن بقي:

وَكَانَمَا أَكْمَامُهُ فِي رَقِصِهِ تَتَعَلَّمُ الْخَفَقَانَ مِنْ أَحْشَائِي ⁽¹⁾

وفي هذا التشبيه، يتمثل في تشبيه حركة القميص بنبضات القلب.

وفي قوله:

ثُبَارِي الصَّبَا فِي سَيْرِهَا فَكَانَهَا جَبَانٌ تَوَلَّ فِي عُبَارِ الْهَزَائِمِ ⁽²⁾

وفي هذا التشبيه، يشبه سيرها مثل سير جبان ولئى خائباً من معركة، والتشبيه تمثل في سير الحبيبة مثل سير الجبان، ومما جاء في شعره :

إِلَيْكِ شَقَقَتُ اللَّيْلَ كَالسَّيْلِ يَرْتَمِي وَفِيكِ أَسْعَثُ الْهَوْلَ وَالْهَوْلَ خَطْبَانُ ⁽³⁾

وهذا التشبيه تمثل في حركة الشاعر التي تشبه حركة السيل، والتشبيه تمثل في الحركة.

- من حيث الرؤية بالعين:

كَالْوُشْمِ فِي أَدْرِعِ كَالْوَحِيِّ فِي صُحْفِيِّ كَالْحَبْلِ فِي حَلِّ أَفْضَثُ لِإِجْلَالِ ⁽⁴⁾

والتشبيه بالوشم تحقق بالرؤية البصرية.

مَا أَبْتَغِي بِهِلَالِ الْفِطْرِ أَرْقُبْهُ أَنْتَ الْهِلَالُ الَّذِي يُلْقَى بِإِهْلَالِ ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 72.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 115.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 123.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 103.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص 106.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

والتشبيه بالهلال حقق الرؤية البصرية.

أَفْبَثَ بِالجَيْشِ مُلْمُومًا كَتَائِبَهُ كَانَكَ الْبَدْرَ تَحْتَ الْغَارِضِ الْهَطْلِ ⁽¹⁾

التشبيه بالبدر قد حقق الرؤية البصرية.

- من حيث الصوت:

نَادَمْتُهُ سَحَرًا فَأَمْتَعَ مَسْمَعِي بَرَّئْمٌ كَتَرَّئِمُ الْوَرْقَاء ⁽²⁾

وهنا يشبه صوت غلامه الرخيم، بصوت الورقاء التي تتميز برقتها العذبة، وغنائها الساحر، والتشبيه تمثل في الصوت.

ويردد ابن بقي:

فَهَلَّا أَقَامُوا كَالْبُكَاءَ تَنَاهِي إِذَا مَا بَكَى الْقَمْرِيُّ قَالُوا تَرَّئِمَا ⁽³⁾

وقد شبه بكاء القمري، حتى وإن اختلفت دوافعهما، وأسبابهما، والناس يظنون أن القمري يتزلم فرحاً وسروراً، ولكنه في الحقيقة يبكي وينوح، ويعبر عن آلامه. أما قوله:

كَانَهُنَّ بِأَعْلَى الدَّوْحِ إِذْ سَجَعْتُ رُومٌ تَرَاطَنَ بِالْأَلْفَاظِ مِنْ فَدَنِ ⁽⁴⁾

فهو يشبه صوتها المسجوع بأنه أصوات الروم حين ينطقون حروف الكلمات غير المفهومة، فلا تفهم معانيها، ولا تدرك دلالاتها.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 98.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 73.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 120.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 122.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

من حيث الرائحة في قوله :

عَاطِيَّتُهُ وَاللَّيْلُ يَسْحَبُ ذَيَّلَهُ صَهْبَاءَ كَالْمِسَكِ الْفَتِيقِ لَنَّا شِقٍ⁽¹⁾

وهو يشبه رائحة خمرته بالمسك الفتيق.

- من حيث الهيئة في قوله :

تَنَافَّسُوا فِي مَعَالِيْهِمْ كَأَنَّهُمْ كُعُوبُ رُمْجٍ مِنَ الْخَطِّيْرِ عَسَالٍ⁽²⁾

شبه الشاعر مراتبهم في السمو مثل وضعية كعوب الرمح، التي تتموضع دائماً في أعلى.

لَهُ كَلِمَاتٌ كَالْقَلَادِ فِي الطَّلَى وَلَكِنَّهَا فِي أَوْجِهِ كَالْمَيَاسِمِ⁽³⁾

شبه الشاعر كلمات الممدوح بالقلائد ' العقود' في الطلى 'جيد الصبايا'، في بهائها، ولكن هذه الكلمات هي علامات حسن، و جمال عند الآخرين، وفي تشبيه آخر يقول ابن بقي :

وَقَالُوا أَلَا تَبْكِي وَتِلَكَ مَطِيَّهُمْ عَلَى الشَّهْبِ يَحْمِلُنَّ الْأَوَانِسَ كَالْدَمَى⁽⁴⁾

وهنا يشبه الأوانس بالدمى نظراً للحفظ عليهم، ولحمايتهم، في هواجئهم على الإبل.

2 - الاستعارة: لغة واصطلاحاً :

تكون الاستعارة مؤثرة وفعالة إذا كانت مناسبة، ومنسقة، وهذا لأن « الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حل الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام، إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها »⁽⁵⁾، أي عندما يكون هناك ارتباط وثيق ما بين الثنائية

⁽¹⁾ - الديوان، ص 93.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 106.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 115.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 120.

⁽⁵⁾ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وأدبه ونقده، ص 235.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

المستعار والمستعار له، وقبول مناسبة الاستعارة على الأقل بقرينة المناسبة، والشبه والمقاربة، حيث يتم التفاعل معها؛ لأن الاستعارة هي التي تصنع الجو النفسي المناسب، وتصنع الحركة الوجدانية، والنبع العاطفي، وتترنّح السُّكون الشعوري أو العكس، وبخاصة في وجود عنصر لا صدق الذي يبني الصورة الاستعارية، ولذلك كلما ابتعدت الصورة عن الصدق نفر منها المتلقى، وتركها، ولذلك «لا بد للشاعر أن يعيد تنسيقها بحيث تتسمج وحركة النفس وذبذبها الشعورية وإعادة تنسيق هذه إنما يصار إليها حتى تتلاءم الصورة الاستعارية مع الجو النفسي العام وتناسب حركة النفس الشعورية أصدق تعبيرا وأكثر تأثيرا»⁽¹⁾، ومن ذلك قول الحطيئة لعمر بن الخطاب حينما سجنه بعد هجائه للزبيرقان بن بدر، يقول فيها:

مَاذَا تَقُولُ لِأَفْرَاحٍ بِذِي مَرَحٍ
رُغْبُ الْحَوَالِصِ لَا مَاءٌ وَلَا شَجَرٌ
الْقَيْتَ كَاسِيَهُمْ فِي قَعْدَرٍ مُظْلَمَةٍ
فَاغْفِرْ عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ يَا عُمَرُ⁽²⁾

لم يستعمل الشاعر كلمة 'أفراح' في معناها الحقيقي، واستعملها في معنى لغوی مجازي، ويعود ذلك إلى علاقة المشابهة بين (الأطفال الصغار) و (الأفراح الضعاف)، ووجه الشبه بينهما هو الصغر، والضعف، والاحتياج، وعدم القدرة على إطعام أنفسهم.

وهنا نلاحظ أن الشاعر قد حذف المشبه وهو (الأطفال) وصرح بلفظ المشبه به وهو (أفراح)، والقرينة التي منعت ورود المعنى الأصلي لكلمة أفراح هي كلمة (ماذا تقول) لأن الأفراح حيوان لا يعقل، فلا يقال لها ولا ثحاور، ولهذا خرجت عن معناها الحقيقي إلى

⁽¹⁾ - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد السنّار الصعيدي، مطبعة محمد علي الصبيح وأولاده، القاهرة، 1969، ص 223.

⁽²⁾ - الحطيئة، الديوان، شرح السكري، تج: نهمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1967، ص 176.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

المجازي، ومن سياق الحديث، والمناسبة أيضاً، أمّا العلاقة بين المعنيين الحقيقيين والمجازين حالياً؛ أي إن حالة الأطفال تشبه حالة الأفراخ تماماً في الضعف وال الحاجة إلى الآخر. والغرض البلاغي من الاستعارة هو سرّ مكنونها غير المباشر، وكنية الأطفال بما يشابههم، وسرّ جمالها الذي يتمثّل في إمكانية أن يكون المشبه هو عين المشبه به، مع درجة الصدق، وحسن التناسق، اللذين أديا دوراً هاماً في التصوير، وكذلك التأثير النفسي في المخاطب الذي هو عمر بن الخطاب رضي الله عنه، الذي استجاب للخطبة بعد سماعها والتأثير فيه فأطلق سراحه.

- تجليات الاستعارة في شعر ابن بقي

1- الاستعارة التصريحية:

وهي التي حذف فيها المشبه 'الركن الأول'، وصرح بالمشبه به، وفي الديوان أمثلة كثيرة منها قول ابن بقي :

الْيَوْمَ أَهْلَلْتُ مِنْ سَلْمَى إِلَى قَمَرٍ يَجْلُو الظَّلَامَ الَّذِي اسْتَوَى عَلَى حَالِي⁽¹⁾

ضمن هذا البيت مجازاً لغوياً، استعارة تصريحية، حيث استعمل الشاعر لفظ الظلام في غير معناها الحقيقي، ويقصد به الهم الذي يعيشه حيث استولى على حياته، والأسى الذي يؤلمه، حيث استولى على نفسه، فأصبحت الدنيا سوداء في كل أموره، وفي قوله :

وَمَا هِيَ إِلَّا الْدَّهْرُ فِي طُولِ عُمْرِهَا وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهَا الصَّحَى وَالْأَصَائِلُ⁽²⁾

تضمن هذا البيت مجازاً لغوياً، استعارة تصريحية، حيث استعمل الشاعر لفظي: الضحى، والأصائل في غير معناها الحقيقي، ويقصد بالضحى البداية، والأصائل النهاية، في عمر

⁽¹⁾ - الديوان، ص 105.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 109.

الدُّهُرُ المشبه به.

2 – الاستعارة المكنية

هي التي حُذِفَ فيها المشبه به (الرُّكْنُ الثَّانِي) وبقيت صفة من صفاتِه ترمِزُ إِلَيْهِ، وفي الديوان أمثلة كثيرة منها ما يلي:

أَبْعَدْتُهُ عَنْ أَصْلِعِ تَشَاقُهُ كَيْ لَا يَنَامَ عَلَى فِرَاشٍ خَافِقٍ⁽¹⁾

الأصل في الجملة أَبْعَدْتُهُ عنْ أَصْلِعِ تَشَاقُهُ كَالإِنْسَانُ، فَحذفَ المشبه به، على تخيل أنَّ الأَصْلَعَ مثُلُّ الإِنْسَانِ تَحْسُّ وَتَتَأَلَّمُ لِفَقْدَانِ الْأَحَبَّةِ.

فَالْحَاظُ يَنْكُرُهَا وَالخَطُّ يَعْرِفُهَا وَالرِّقُّ يَخْدِمُهَا بِالرِّقِّ فِي عُنْقِهِ⁽²⁾

هنا ثلاَثُ استعارات متتالية: **فَالْحَاظُ يَنْكُرُهَا / وَالخَطُّ يَعْرِفُهَا / وَالرِّقُّ يَخْدِمُهَا**، حذف المشبه به، على تخيل أنَّ **الْحَاظُ وَالخَطُّ وَالرِّقُّ** كلُّها تقْيِيدٌ للإِنْسَانِ، تَنَكِّرُ، وَتَعْرِفُ، وَتَخْدِمُهُ، وهو غيره.

وَطَالَبَنِي دَهْرِي لِأَنِّي زِئْنَهُ وَأَنِّي فِيهِ غُرَّةٌ فَوَقَ أَدْهَمٍ⁽³⁾

شَبَّهَ الشَّاعِرُ الدَّهْرَ بِالإِنْسَانِ، ثُمَّ حذفَ المشبه به، وَرَمَزَ إِلَيْهِ بِشيءٍ مِّنْ لَوَازِمِهِ، وهو المطالبة، فَتَكُونُ فِي دَهْرِي استعارة مكنية.

صور الاستعارات:

– استعارة المحسوس للمحسوس الاشتراك في وصف معقول:

⁽¹⁾ – الديوان، ص 94.

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 96.

⁽³⁾ – المصدر نفسه، ص 113.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

قال ابن بقي :

إذا الغَدِيرُ كَسَا أَعْطَافَهُمْ حَلَقًا طَفَا مِنَ الْبَيْضِ فِي هَامَاتِهِمْ حَبَبٌ⁽¹⁾

استعار الشاعر المحسوسين 'كسا، طفا' واستعار المحسوسين 'الغدير' و'حبب' ، وهي استعارة المحسوس للمحسوس، والاشتراك في البطولة والشجاعة والقوة، ويقصد أن هؤلاء القوم إذا لقت بهم الفتن والمحن، والمشاكل العويصة، فإنهم لا يغرقون في بحرها بل يستطيعون الخروج من المآذق بقوة.

ب - استعارة المحسوس للمعقول:

بَئْثُ كَعْبَةَ الدَّازِ فِي حَرَمِ الصِّبَا فَحَجَّ إِلَيْهَا اللَّهُو مِنْ كُلِّ جَانِبٍ⁽²⁾

استعار الشاعر المحسوسين 'البناء، الحج' واستعار المعقولين 'كعبة الداز' و'اللهو' ، وهي استعارة المحسوس للمعقول، وفي قوله أيضاً:

مِنْ كُلِّ سَابِحةٍ طَارَتْ بِفَارِسِهَا كَانَهَا لَفْوَةٌ فِي عَطْفَهَا أَسَدٌ⁽³⁾

استعارة مكنية، وقد استعار الشاعر أحد لوازم الطير، وهو الطيران 'معقول' للمحسوس الفرس، ويقصد بها قوة هذا الفرس، وإقدامه في المعركة إقداماً بطوليًّا لا مثيل له من سياق معنى عجز البيت.

يُسَبِّيهِمُ الْجَيْشُ مَا امْتَدَّتْ أَعْنَاثُهُ كَالنَّارِ تُوَسِّعُ حَرَقًا كُلَّ مَا تَجِدُ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 73 .

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 76 .

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 83 .

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص نفسها .

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

ج - استعارة المعقول للمحسوس:

جَرِبْ لَا تَغْرِبْ بِمَحْمَدَةِ قَدْ يُقْتَلُ النُّورُ وَهُوَ نَفَاحُ⁽¹⁾

استعمل الشاعر في هذا البيت استعارة المعقول "القتل" للمحسوس 'النور' ويقصد بها أن فاعل الخير قد يجازى جزاء سنمّار ، ويكافأ بالشرّ وهو فاعل خير.

د - استعارة المعقول للمعقول:

وَكَيْفَ أَقْوَى عَلَى السُّلْوَانِ عَنْكَ وَقَدْ رَبَّيْتَ حُبَّكَ حَتَّى شَبَّ فِي خَلَدِي⁽²⁾

استعار الشاعر المعقولين ' ربّيت" التربية / شب " النمو" للمعقول ' الحب ' ويقصد بها لا صبر في حالة حب رباه وكبته الحبيب في ذات المحب.

وَفَاضَ سَيْفُكَ نَهَرًا فِي ظَهِيرَتِهِ فَأَقْبَلَتْ نَحْوَهُ الْأَزْوَاجُ تَبَرَّدُ⁽³⁾

شبّه السيف بفيضان النهر، في حده، وانتشاره على جميع الجسد بوقوعه عليه، ثم أخرجه مخرج الاستعارة وأسند الفيضان إلى السيف، وأخرج النهر مميّزا.

ونجد في قوله:

يُجِيبُ فِيهَا الصَّدَى مَنْ لَيْسَ يَسْأَلُهُ وَيَقْتُلُ الْجُوعُ فِيهَا مَنْ لَهُ زَادُ⁽⁴⁾

هنا استعاراتان، يجيب فيها الصدى من ليس يسأله، ويقتل الجوع فيها من له زاد، توحّي كل منهما بما تجلّيه كل واحدة منهما، كما يتجلّى الانزياح بصورة تكشف عن مدى هزيمة الشاعر بين قومه، ومدى إحساسه بألم شديد، مما جعله يرتمي في المتناقضات.

وفي مثل قوله:

⁽¹⁾ — الديوان، ص 79.

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 81.

⁽³⁾ — المصدر نفسه، ص 84.

⁽⁴⁾ — المصدر نفسه، ص نفسها.

مثل الحُسَامِ إِذَا انطَوَى فِي غِمْدَهِ أَلْقَى المَهَابَةَ فِي ثُفُوسِ الْحُضْرِ⁽¹⁾

استعارة تتم عن تجاوز المألف، وتحطّي المعروف، حيث إن السيف لا يلقي المهابة إلا إذا كان في يد عدو يتقدم لقطع الرقاب، لكن الشاعر استعاره في صورة إنسان 'المستعار له'، كي يحقق بهذا التشكيل صورة التهديد والتخييف.

أما قوله:

وَرَأَبْتُ وَجْهَ النُّجُعِ عِنْدَكَ أَبْيَضًا فَرَكَبْتُ نَحْوَكَ كُلَّ لُجَّ أَخْضَرِ⁽²⁾

ذكر الشاعر المشبه وجه النجع، وحذف المشبه به الحصان، وأبقى على أحد لوازمه الدالة "ركبت" فجاءت على سبيل الاستعارة، بينما قدوم الشاعر فوراً عندما تأكّد من كرم مدوحه، وفي قوله:

زُهْرُ الْكَوَاكِبِ كُلُّهَا شَهِدَتْ أَنَّ السَّيَادَةَ فِي بَنِي زُهْرٍ⁽³⁾

الأصل في الجملة شَهِدَتْ زُهْرُ الْكَوَاكِبِ كُلُّهَا أَنَّ السَّيَادَةَ فِي بَنِي زُهْرٍ، استعار الشاعر زهر الكواكب، وحذف المستعار منه "الإنسان"، وأبقى على أحد لوازمه "الشهادة"، على سبيل الاستعارة أيضاً، وهذا نظراً لسموها، وضيائها، واستعارها كي يحقق بها شيئاً من المبالغة.

الكانية لغة واصطلاحاً:

جاء في لسان العرب «كَنَى، يَكْنِي»، يعني تتكلّم بالشيء وتريد غيره، واستعمل سيبويه кания في علامة المضمّر. يقال كَنْيَتُهُ، وَكَنْوَتُهُ، وَأَكْنِيَتُهُ، وكنيته أبا زيد. وبأبي زيد تكنية، وهو كنية، وَكَنَى الرؤيا: هي الأمثال التي يضربها ملك الرؤيا. يَكْنَى بها عن أعيان الأمور،

⁽¹⁾ - الديوان، ص 87.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 88.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 89.

الفصل الرابع:- البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

والكنى جمع كنية من قولك: كنَيْث عن الأمر، وKenُوث عنه إذا ورث عنه بغيره، أراد مثلاً لها أمثلاً إذا عبرتموها، كقولكم: في تعبير النخل: إنهم رجال ذوو أحساب من العرب، لأن النخل النخل أكثر ما يكون في بلاد العرب «⁽¹⁾»، وقد نظر ابن منظور في أحوال تقسيم الكنية في اللغة العربية فوجدها « ثلاثة أوجه: أحدهما أن يُكتَأ عن الشيء الذي يستفحش ذكره، والثاني أن يُكتَأ عن الرجل باسم توقيرًا وتعظيمًا، والثالث أن تقوم الكنية مقام الاسم، فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه، كأبي ل heb اسمه عبد العزّى، عرف بكنيته فسماه الله بها «⁽²⁾»، وهذا للتوضيح.

اصطلاحاً:

مفهوم الكناية « هي التعبير عن المعنى تلميحاً، أو تصريحاً وإفصاحاً، كلما اقتضى الحال ذلك »⁽³⁾، قد يلمح استخدام الكناية، وقد يصرّح بوساطتها، لكن تكون محملة بالمعنى، كذلك « الكناية هي أن يريد بها المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنه يجيء إلى المعنى هو رده في الوجود في يومئليه و يجعله دليلاً عليه، مثل ذلك قولهم: طويل النجاد، كثير الرماد، يعنيون بذلك أنه طويل القامة، كثير القرى»⁽⁴⁾، وعندما يصير ردفاً قد يُنسِي العامة الاسم الحقيقي، ويُمحوه من التداول.

ويرى السكاكي في مفتاح العلوم أن الكنية « هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو يلزمـه، لينتقل من المذكور إلى المتروك »⁽⁵⁾، وهذا الانتقال من المذكور إلى المتروك

⁽¹⁾ — ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، مادة (كـ، نـ، هـ)، ص 233.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - الحافظ، البيان والتبيين، ج 1، 117.

⁽⁴⁾ - ابن حبة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج2ص 263.

⁽⁵⁾ السكاكى، مفتاح العلوم، ص 189.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

يحقق الكناية باللفظ الحسن عن الفاحش البين، ليحقق لكل مقام مقال، فالكناية « تك الصور اللغوية التي يخترعها الفرد في المقامات الاجتماعية والحالات النفسية، ليعبر بها عن موقفاً أو يبدي عاطفة، أو يخفيها»⁽¹⁾، فهي تخدم المتكلّم عندما يريد التستر، وتخدم اللغة في حجبها، وتخدم المقام عندما ترقي فنياً، ولا تفوحش، لأنها تُغَيِّبُ اللُّفْظَ النَّابِيَّةَ، وتحضر أخرى ببعضها، ولهذا « فالكناية تقوم على طرفيين أحدهما حاضر هو اللُّفْظُ الْذِي تُنْطَلِقُ مِنْهُ سلسلة التوليد، والآخر غائب هو المدلول، وبينهما وسائل تقلّ أو تكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين »⁽²⁾، في الديوان مجموعة من الأمثلة سنعرض لها كالتالي:

- أوجه الكناية:

تتقسم الكناية تبعاً لما تدل عليه إلى ثلاثة أقسام هي:

أ - الكناية عن الصفة في قول ابن بقي :

تَضْمَنَا حَيْثُ لَا يَدْرِي الرَّقِيبُ بِنَا زِنجِيَّةً بِالدَّرَارِيِّ جِيدُهَا حَالِي⁽³⁾

قد كنى الشاعر بالزنجية للمرأة، ولفظة الزنجية كناية للخادمة.

وفي قوله:

لَعْوَبٌ إِذَا رَقَصَ السَّرَابُ اسْتَفَرَّهَا بِبِيِّضِ الأَدَاحِيِّ فِي النَّقَاءِ الْمُتَرَاقِمِ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - بلقاسم حمام، الكناية هروب من اللغة..هروب من الذات..هروب من الآخر، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع5، مارس 2006، ص 77.

⁽²⁾ - الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المكتبة الثقافية العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 103.

⁽³⁾ - الديوان، ص 87.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 115.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

وهنا كنایة على الموصوف "لعوب" وهو وصف للناقة التي حملته نحو مدوحه، وتزداد نشوة كلما استقرها السراب برسم بعض الصور بين الكثبان المتراصة في تلك الصحراء الشاسعة.

ب - الكنایة بالنسبة في قوله :

فَفِي يَدِ ابْنِ عَلَيٍّ مَا ثُوِّمَلُهُ سَحَابُ جُودِ كَفَانَا كُلَّ إِمْحَالٍ⁽¹⁾

هنا كنایة عن نسبة ابن علي ؛ الرجل العظيم في تاريخه المجيد وأخلاقه النبيلة، فهذه الكنایة تحقق التعظيم للمدح، ويؤكد هذا ما لابن علي من عظمة.

وفي قوله أيضًا:

فَخُذْ مَدِيحاً أَبَا بَكِيرٍ يَعْنَى إِلَى زَهْرِ النُّجُومِ وَيَلْقَاهَا بِإِخْجَالٍ⁽²⁾

استخدم الشاعر كنایة النسبة التي تحقق التعظيم للمدح، ويؤكد التعظيم عن المديح أمام زهر النجوم في الأفق العالى.

- تجليات الكنایة في شعر ابن بقي:

أ - الكنایة بالتلويح:

قال ابن بقي :

لَمْ أَعْلَمِ الشَّوْقَ إِلَّا مِنْ مُطْوَقَةٍ فَهِمْتُ عَنْهَا الَّذِي قَالَتْ وَلَمْ تَبِنْ⁽³⁾

في كنایة التلويح « يكون الفضاء الفاصل بين المعنى المكتنّ عنه والمعنى الحرفي كبيرا »⁽⁴⁾، ومن خلال جملة العجز " فَهِمْتُ عَنْهَا الَّذِي قَالَتْ وَلَمْ تَبِنْ " ندرك أن الشاعر فهم

⁽¹⁾ - الديوان، ص 105.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 122.

⁽⁴⁾ - الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ص 89.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

عنها بالإشارة والتلميح، ولم تبن بالكلام، وهو ما يفيد أنها كانت على استحياء، وهذا الذي كان يقصده الشاعر.

أمّا قوله:

لِكَيْمَا تَحْمِلُ الرُّكْبَانُ شِعْرِيٍّ ٍوَادِي الطَّلْحٍ أَوْ وَادِي الْخَزَامِيٍّ⁽¹⁾

وهذه من كنایات التلویح، حيث يبدو بين المعنى الحرفی والمکنّى مسافة كبيرة، وذلك لأن وادي الطلح به ماء زلال، وشجر ظليل، ونسيم علیل، والطیر حائمة، ووادي الخزامی تحيط به مساحات من الزنبقیات، لها رواح طیّبة، وألوان مختلفة زاهیة، وهذا المكان الرومانسي لا يحلّ به إلا الشعراe الكبار، ولأن شعره من الأشعار الجيدة ستحمل الرکبان الرواة إليهم کي يستمتعوا به في ما بينهم، والکنایة هنا عن عظمة شعره.

ب - الکنایة بالإشارة:

حَمَدْتُ السُّرَى عِنْدَ الصَّبَاحِ بِمَاجِدٍ هُوَ الْمَاءُ يُعْطِي رَيْهُ كُلَّ حَائِمٍ⁽²⁾

قامت الکنایة على الإشارة، والإشارة تمثل في العجز " هو الماء يعطي ريه كل حائم " أي إن ماء النهر والسوافي لا يذهب إلى الظمآن ليرويه، بل يذهب الظمآن إليه، ومنه ندرك الکنایة التي جاءت من خلال الإشارة، إلى أن الشاعر قد سرى ليلًا، ولما طلع الصباح وجد نفسه أمام النهر فارتوى، وفي العجز إشارة للمتلقی کي يدرك دلالتها، وهو كل من يطلب شيئاً، ويقترب من منابعه سينال غايته.

ج - الکنایة بالرمز:

يُرْدِي وَيُصْرِعُ أَقْوَاماً، عَيْوَنُهُمْ حُمْرٌ مِّنَ الرَّمَدِ⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 119.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 116.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 82.

الفصل الرابع: البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

تعود الكناية بالرمز الذي استخدمه الشاعر " حُمْرٌ من الرَّوْع " ومعناه الخوف، و" لا حُمْرٌ من الرَّمَد " معناه غير مريضة، وهي « قائمة على مسافة قريبة ووسائل قليلة، فيكون فيها نوع من الخفاء »⁽¹⁾، وهذا الإخفاء لا هو بمستوى غموض، ولا هو بمستوى إبهام، ومن مثل هذا النوع قول ابن بقي أيضاً:

رُدْ فِي شَمَائِلِهِ وَرُدْ فِي جُودِهِ بَيْنَ الْحَدِيقَةِ وَالْغَمَامِ الْمُفَطِّرِ⁽²⁾

تبرز الكناية في عجز البيت، بمعنى أن جود الممدوح يبلغ الأرض والسماء، ولكن هناك مسافة بين المعنى المقصود، والمعنى الحرفي، مثلاً هي موجودة ما بين الجود صفة العطاء، وبين الحديقة رمز الظل، وأنواع الفاكهة، وبين الغمام الممطر رمز النماء والخصوصية، مأخذ من الآية الكريمة ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍ ﴾⁽³⁾، ولكن إذا تأملنا الجملة محمّلة برموز لها دلالة عن سعة الكرم في ممدوحه.

د - الكناية بالتعريض:

ومن كنایات التعريض القائمة على لفظ يشير إلى دلالة قصد الشاعر، ويفيد في إيصال المعنى المراد للمتلقي فيه تستر وإيحاء، ومثل هذا يبدو جلياً في اليت الآتي من شعر ابن بقي :

وَكَمْ قَضَيْتُ مَعَ الْحُسْنَاءِ فِي أَرْبِ وَالَّذِهْرُ قَدْ نَامَ عَنَّا نَوْمَ إِغْفَالٍ⁽⁴⁾

تقوم الكناية على لفظ يشير على المعنى المراد، وهو النوم، ويكتن بها الشاعر عن خلوه بحبيبه في مكان لا يراهما فيه أحد، ولا يشعر بهما إنس.

⁽¹⁾ - الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ص 89.

⁽²⁾ - الديوان، ص 87.

⁽³⁾ - الأنبياء / 30.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص 103.

هـ - الكناية بالدوران:

وكان النّاسُ فِي ظُلْمَاتٍ جَهْلٍ فَمَا جُلِيَتْ بِغَيْرِ بَنِي سِرَاجٍ⁽¹⁾

تقوم الكناية على محور دوران يتشكل من جملة "فَمَا جُلِيَتْ بِغَيْرِ بَنِي سِرَاجٍ"، عوض استعمال لفظة التصريح للجملة.

وَمِنْ تَصْنَعَ يَرْجَعُ بَعْدَ آوْنَةٍ إِلَى الطِّبَاعِ رُجُوعَ الْعِيرِ لِلْوَئِدِ⁽²⁾

تقوم الكناية على محور دوران يتشكل من مجموعة من الألفاظ "إِلَى الطِّبَاعِ رُجُوعَ الْعِيرِ لِلْوَئِدِ" عوض استعمال لفظة التصريح لكل جملة.

وـ - الكناية بالتطيف:

مثل هذه الكناية « قائمة على لفظ يدلّ على معنى بعيد على وجه التativif فتخفّف بذلك وقع المعنى الموحش أو النابي أو المكروه، وتكثر في أعضاء الجسم والأفعال التي تتصل بها شحنة أخلاقية كالتهجين، والتحريم وغيرها »⁽³⁾، وفي مثل هذا قال الشاعر ابن بقي:

وَظِلْتُ أَبْكِي لَكُمْ عُذْرًا لَعَلَّكُمْ تَسْتَيِقْطُونَ، وَقَدْ نَمْثُمْ عَنِ الْكَرَمِ⁽⁴⁾

قامت الكناية على معنى "وَقَدْ نَمْثُمْ عَنِ الْكَرَمِ" كناية عن البخل، وكني الشاعر بالنوم عن الكرم تلطيفاً عن البخل، لأن البخل من صفات المستحبة، ومن المثالب التي يكرهها العرب.

وفي قوله :

⁽¹⁾ — الديوان، ص 78 .

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 82 .

⁽³⁾ — الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ص 89 .

⁽⁴⁾ — الديوان، ص 111 .

فَلَا حَدِيقَتُكُمْ يُجْنِي لَهَا ثَمَرٌ وَلَا سَمَاؤُكُمْ تَثْهِلُ بِالْدِيْمِ⁽¹⁾

قامت الكناية على وجه التلطيف، حيث كنى الشاعر عن البخل بكنaitين، أولاًهما في الصدر، والثانية في العجز، وللتخفيف من وقع الكناية أخذ الشاعر هذا المجرى، ولم يذكر البخل لأنّه صفة مذمومة، غير حميدة كما ذكرت مسبقاً.

ثانياً: الدلالة والحقول الدلالية

1 - الدلالة لغة واصطلاحاً:

جاء في لسان العرب لابن منظور (711هـ): «فلان يدل على أقرانه كالبازى يُدَلُّ على صبيده، وهو يدل بفلان أي يثق به، وأدلّ الرجل على أقرانه: أخذهم من فوق...وَدَلَّهُ على الشيء يُدَلُّه دللاً، فاندلَّ: سدَّ إِلَيْهِ...الدليل ما يستدلَّ به، والدليل: الدالُّ، وقد دلَّه على الطريق، يدلُّه دلالةً ودلالةً ودلولة، والفتح أعلى، أنسد أبو عبيدة: إني امرؤ بالطرق ذو دلالات. والدليل والدليلي: الذي يدلُّك، قال:

شُدُّوا المطيَّ على دَلِيلِ دائِبٍ * مِنْ أَهْلِ كَاظِمَةِ، بِسَيِّفِ الْأَبْحَرِ ، قال ابن جنّي: ويكون على حذف المضاف؛ أي شُدُّوا المطيَّ على دلالة دليل، فحذف المضاف وقويٌ حذفه هنا لأن لفظ الدليل يدل على الدلالة»⁽²⁾، وهذه الحجّة التي حاول بوساطتها أن يثبت ما ذهب إليه، كما ورد في تهذيب اللغة الأزهري: «دل، يدل، إذا اهتدى، ودل إذا منْ بعطايه، والأدلّ: المنَّان بعلمه، والدليل من الدلالة بالكسر والفتح، ودللت بهذا الطريق، دلالة؛ أي

⁽¹⁾ - الديوان، ص 111.

⁽²⁾ - ابن منظور، لسان العرب، مج 11، مادة (دل، ل)، ص 249.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

عرفته «⁽¹⁾»، ومعنى ذلك هو الأخذ بيده لمعرفة الشيء، ويبيّن الشيء مكانه، زمانه، وطريقه.

وجاء في الصاحح «الدليل ما يستدل به، والدليل الدال، وقد دلّه على الطريق، يدله دلالةً، ودلالةً ودلولةً، والفتح أعلى... وهو من السكينة والوقار في الهيئة والمنظر والشمائل؛ فلان يدل على أقرانه كالبازي يدل على صيده»⁽²⁾، وهو يؤكّد المعنى.

وجاء في القاموس المحيط للفيروزآبادي (817هـ) «وَدَلَّهُ عَلَيْهِ دَلَّةً، وَيَثْلَثُ، وَدَلُولَةً، فَاندَلَّ: سَدَّدَهُ إِلَيْهِ، وَالدَّلِيلُ كَخَلِيفَيِّي، الدَّلَّةُ أَوْ عِلْمُ الدَّلِيلِ بِهِ وَرَسُوخُهُ»⁽³⁾، وقد وضح الفيروزآبادي على أنه عِلْمُ الدَّلِيلِ بِهِ، أمّا ما أضافه الزبيدي «وفي الإصطلاح: الدلالة: كون اللفظ متى أطلق أو أحسّ فهم منه معناه للعلم بوضعه»⁽⁴⁾، وهو القريب من بحثنا، والذي يلائم مصطلح الدلالة الذي سيكون التطبيق تحت رايته.

2 - علم الدلالة:

هو علم يهتم «براسة معنى الكلمات»⁽⁵⁾، أو هو البحث عمّا تحتويه الكلمة من معنى أو من معاني متعددة، تقييد المخاطب والمُخاطب في عملية الاتصال بالكلام المنطوق

⁽¹⁾ - الأزهري، تهذيب اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، مادة 'د' لـ 'ص14.

⁽²⁾ - الجوهرى، إسماعيل بن حماد الجوهرى، تاج اللغة وصحاح العربية، تحرير: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، 1399هـ/1979م، ج3، ص1998.

⁽³⁾ - الفيروزآبادي، محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحرير: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 1429هـ/2008م، (د' لـ)، ص559.

⁽⁴⁾ - الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحرير: محمود محمد الطناحي، منشورات التراث العربي، 1413هـ/1993م، ص498.

⁽⁵⁾ - إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، 1997، ص27.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

« وهو مصطلح فنّي يستخدم في الإشارة إلى دراسة المعنى meaning⁽¹⁾، وعرفه يابسن: « هو العلم الذي يبحث في معاني الكلمات، وأجزاء الجمل، ومعنى بذلك علم الدلالة اللغوي، أي ذلك العلم الذي يبحث في اللغات الطبيعية عندما يعتمد على نظرية معينة لتقسيم المعنى، ويعدّ هذا العلم فرعاً من فروع علم اللغة »⁽²⁾، أي هو بحث عميق للوصول إلى المعنى في اللغة من خلال الكلمة.

مصطلح دلالة semantique مصطلح أوروبي يرجع إلى اليونانية، واشتقه برييل semantikos(BREAL) بمعنى العلامة/ semaincing بمعنى دل⁽³⁾، ومن هنا انطلقت دراسة الحقول الدلالية، والملاحظ بعد جولة في أمهات الكتب أن هناك اختلافاً بين المصطلحات أيضاً في اللغة الفرنسية والإنجليزية، وربما في لغات أخرى، فبعضهم سمّاها بالحقول الدلالية SEMANTIC FIELD، وبعضهم سمّاها بالحقول المعجمية LEXICAL FIELD، وبعضهم سمّاها بالنظرية الحقلية FIELD TEORY ، وبعضهم سمّاها بالمجالات الدلالية، ويبدو أنّ اللغة الأنجلizية والفرنسية قد اختلفتا في تحديد مصدر المصطلح، وهذا الاختلاف يعود إلى حداثة البحث في هذا المجال.

وتوسيع المفاهيم الأساسية حول هذه النظرية التي في هذا المجال تعدّ من أخصّ مجالات علم الدلالة في الأبحاث المعاصرة، والدراسات اللغوية الحديثة، فلا يوجد أي خلاف بين الباحثين المحدثين في أن الحقول الدلالية بمعناها التي تعنى بدراسة الكلمات من خلال تجميعها في حقل واحد والتأمل فيها مليئاً من جهات عديدة مختلفة من حيث الجذر، السياق،

⁽¹⁾ - ف.ر. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، 1995، ص. 9.

⁽²⁾ - إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 28.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 129.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

والقصد، أن هذه النظرية هي إحدى الأدوات الباحث التي يتوصلها لفهم معاني الكلمات لأنه إذا أردت أن «تقهم معنى» كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً⁽¹⁾، وأهم ما يميز أنصار هذه النظرية هو اتفاقهم على «ضرورة مراعاة السياق الذي تردد فيه الكلمة»⁽²⁾، والسياق وحده لا يكفي لمعرفة كل دلالات الكلمة، وكل تفاصيل معانيها القديمة والحديثة والمعاصرة، يرى أحمد مختار عمر أن «الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو: مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها»⁽³⁾، حقيقة لا من الارتباط كتسمية عائلية كبرى، ثم تتفرع إلى عائلة صغرى، ثم تتفرع إلى عائلة أصغر، فرابطه الدم هي العنوان الكبير الذي يشمل الجميع.

أداة الدلالة:

من أقدم القضايا اللغوية قضية اللفظ والمعنى، أو اللفظ والدلالة، حيث اهتمّت اهتماماً كبيراً حول علاقة اللفظ والدلالة، حيث «امتد النقاش حول طبيعة العلاقة بين اللفظ ودلالته من عهد السوفسطائيين وسocrates وأفلاطون»⁽⁴⁾، ومن المعلوم أن لكل شيء «أداة الدلالة هي اللفظ أو الكلمة»⁽⁵⁾، ولأننا لا ندرك دلالة شيء إلا عندما نعرف اللفظ أي ما نسمعه ملفوظاً، أو الكلمة في صيغة ما أو بنية تبيّن لنا ذاتها وحدها داخل الجملة، لأن «الأساس الصوتي لا يصلح وحده للتمييز بين حدود الكلمات في الكلام المتصل»⁽⁶⁾، فالوحدات

⁽¹⁾ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب العلمية، القاهرة، 1993، ص 79/80.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 80.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 79.

⁽⁴⁾ - محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطبع و للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 132.

⁽⁵⁾ - إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 38.

⁽⁶⁾ - المرجع نفسه، ص 39.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

الصوتية لا تكفي لمعرفة الفصل بين الكلمة والأخرى قبلها كانت أو بعدها، فيجب أن تدرك الكلمة وما فيها من أصوات، وبعدها يتم التمكّن من معرفة حدودها، ودلالتها المعجمية، والسياقية، فأرسطوا صاحب نظريات دلالية في اللغة، «أثبتت أن الكلمة ليست مجرد أصوات منقوقة، بل المعنى جزء متكامل من الكلمة فلا توجد كلمة مجرد أصوات»⁽¹⁾ لأن اللغة عبارة عن نطق بأصوات مقصود، ولهذه الأصوات في اتحادها دلالات معينة، وهو المقصود تنتج دلالة، والدلالة لن تكون إلا بوجود اللفظ.

- العلاقات داخل الحقل المعجمي:

العلاقات داخل الحقول المعجمية كثيرة، متشابكة ومختلفة، والباحثون دققوا جيداً في مواصفات هذه العلاقات من عدة جوانب، فعالجوها، ولكن كل واحد نظر إليها من زاويته، فحسب ما أورده أحمد مختار عمر في علم الدلالة فإن هذه العلاقات هي على النحو الآتي:

1 - الترافق: « يكون "أ" و "ب" متراافقين إذا كان أ يتضمن ب، وب يتضمن أ، كما في كلمة "أم / والدة" »⁽²⁾، وهذا الترافق يحفظ النيابة، كلما وضعت الكلمة في مكان الأخرى تبقى الجملة محافظة على معناها الأول بكل أمان، في مثل قولنا: أرضعت الأم ابنها، أو أرضعت الوالدة ابنها، فالمعنى واحد، والدلالة واحدة.

2 - الاستعمال: يختلف الاستعمال عن الترافق، حيث الاستعمال « يتضمن من طرف واحد فقط يكون "أ" مشتملا على "ب" حيث يكون "ب" أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي taxonomic، مثل فرس الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى حيوان، وعلى هذا فمعنى

⁽¹⁾ - محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، ص 134.

⁽²⁾ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 97.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

"فرس" يتضمن معنى "حيوان"⁽¹⁾، « وهذا يصل بنا إلى فكرة التضمن 'inclusion' فمثلا الكلمان 'خزامي' و 'وردة' تتضمنها كلمة زهرة، والكلمان 'أسد'، 'فيل' تتضمنها كلمة الثديات، أو ربما كلمة 'الحيوان'⁽²⁾.

3 - علاقة الجزء بالكل: هذه العلاقة « مثلاً علاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة، والفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتغال أو التضمن واضح فاليد ليست نوعاً من الجسم ولكنها جزء منه »⁽³⁾، هنا علاقة واضحة بين الجزء الصغير المكون للجزء الكبير الكلي الشامل لمجموعة من الأجزاء الصغرى.

4 - التضاد:

أ - التضاد الحاد: له مصطلحات متعددة « هناك ما يسمى بالتضاد الحاد، أو التضاد غير المدرج ungradable أو non gradable ، مثل: ميت/حيي، متزوج / أعزب، ذكر / أنثى »⁽⁴⁾، ومن هذا التضاد هو ما يلاحظ عليه أن الميت لن يكون حياً، والمتزوج لن يكون أعزباً، والذكر لن يكون أنثى، وهنا تمكن صفة الحاد في هذا التضاد.

ب - التضاد المدرج: المدرج gradable، وهذه الصفة « قد نبه إليها أول مرة » meyer في الرتب العسكرية، ومن المتضاد المدرج الجو حار، دافئ، مائل للبرودة »⁽⁵⁾، وهذا ما ذهب إليه أحمد عمر مختار، حيث يرى أنه « يمكن أن يقع بين نهايتين لمعايير متدرج أو بين أزواج من التضادات الداخلية، وإنكار أحد عضوي التقابل لا يعني الاعتراف

⁽¹⁾ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 99.

⁽²⁾ - ف.ر. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السيد، ص 118.

⁽³⁾ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 101.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 102.

⁽⁵⁾ - ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1981م، ص 97/98.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

بالعضو الآخر ' الحسأء ساخن ليس معناه بارد⁽¹⁾، فقد يكون دافئاً، أو دافئاً قليلاً، وقيمة الدفء هنا متدرجة من آخر، ولأنّ درجة الدفء لم يتقدّم عليها.

ج - التضاد العكس: المقابلة بين ثنائيتين « نوع اسمه العكس converseness ؛ وهو علاقة بين أزواج الكلمات [ثنائيات]، مثل باع / اشتري، زوج / زوجة »⁽²⁾، هذه الثنائيات محدودة، حيث تتحقّق في ثنائيتها فقط، وهذا ما ذهب إليه إبراهيم أنيس « الألفاظ ذات الدلالات المقابلة أو المضادة مثل "فوق/تحت" و "سخن/بارد" و "عالي/واطي" و "يمين/شمال »⁽³⁾، وهو نوع محدود بين لفظين، وفقط متعاكسين في المعنى.

د - التضاد الاتجاهي: هذا التصنيف ذكره ' Lyons ' ومثاله العلاقة بين الكلمات مثل: أعلى / أسفل، يصل / يغادر، يأتي / يذهب »⁽⁴⁾، فالتضاد الاتجاهي يتمّ من خلال الوجهة العكسية التي يتحققها اللفظان كما ذكر الباحث مسبقاً.

ه - تضاد الاشتراق: هذا التصنيف الثاني الذي ذكره ' Lyons ' « سمّاه بالتضادات العمودية oppositives، والتضادات التقابلية أو الامتدادية، antipodal، فال الأول مثل الشمال بالنسبة للشرق والغرب، حيث يقع عمودياً عليهما، والثاني مثل الشمال بالنسبة للجنوب والشرق بالنسبة للغرب »⁽⁵⁾، وهو ما يخص تقابل الاتجاهات.

5 - التنافر: « أمّا التنافر فمرتبط كذلك بفكرة النفي مثل التضاد، ويتتحقّق داخل الحقل الدلالي إذا كان "أ" لا يشمل على "ب" لا يشمل على "أ" ، وبعبارة أخرى هو عدم

⁽¹⁾ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 102.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 94.

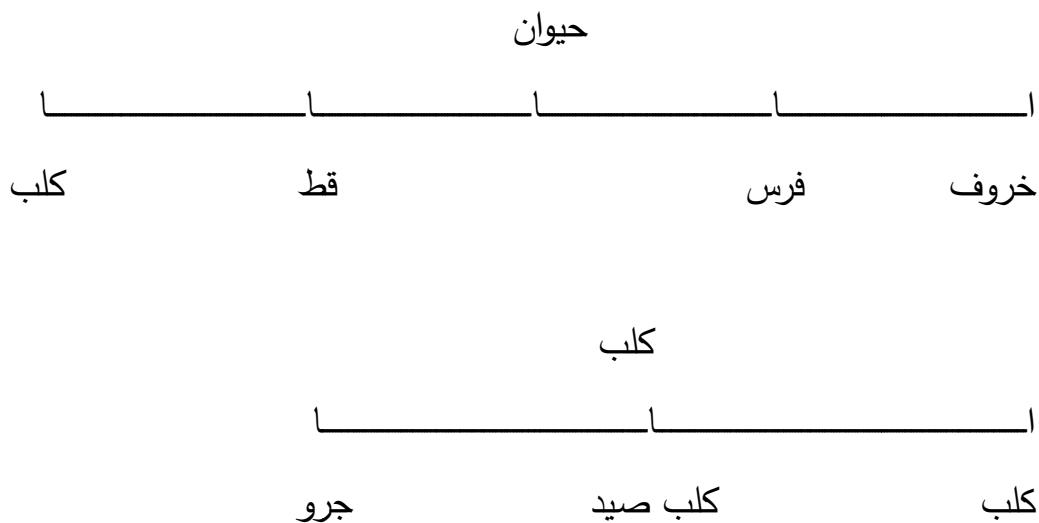
⁽⁴⁾ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ص 103/104.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه، ص 104.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

التضمن من طرفين، وذلك مثل العلاقة بين: خروف، وفرس، وقط، وكلب في الشكل

الآتي⁽¹⁾:



«أي كلمة يكون لفظ، كلب، أو قط، أو فرس، أو خروف كلمة غطاء لها تكون متنافرة⁽²⁾، إن الكلمة الغطاء هي "حيوان"، لكن هناك حقل آخر مثلاً ذوات المخالب فنجد "كلب/قط" وذوات الحوافر "فرس/خروف" ومنه فإن "كلب/قط" لن تكون من ذوات الحوافر، و "فرس، خروف" لن تكون من ذوات المخالب، وهنا مكمن التناقض الذي حددته الفكرة.

3- الحقول الدلالية وأنواعها:

- 1 - الحقول المحسوسة المتصلة: ويمثلها نظام الألوان.
- 2 - الحقول المحسوسة ذات العناصر المنفصلة، ويمثلها نظام العلاقات الأسرية.
- 3 - الحقول التجريدية: ويمثلها ألفاظ الخصائص الفكرية⁽³⁾.

⁽¹⁾ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 105.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 106.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 107.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

تنوعت الحقول الدلالية المُنضمة في حقول مختلفة « وَكَمَا يَعْتَدُ "TRIER" الحقول اللغوية لِيُسْتَ مِنْفَصَلَةً، وَلَكِنَّهَا مُنْضَمَّةً مَعًا لِتَشَكَّلَ بِدُورِهَا حَقْوَلًا أَكْثَر... وَهَذَا حَتَّى تَحْصُرَ الْمَفَرَدَاتُ كُلُّهَا، وَمِنَ الْمُمْكِنِ تَبَعًا لِهَذَا أَنْ تَخَصُّصَ حَقْلًا لِلْحِرْفِ أَوِ الْمِهْنِ، وَحَقْلًا لِلرِّياضَةِ، وَحَقْلًا لِلتَّعْلِمِ، ثُمَّ نَجْمَعُ كُلَّ هَذِهِ الْحَقَولَ تَحْتَ حَقْلًا وَاحِدًا يَشْمَلُهَا جَمِيعًا هُوَ النَّشَاطَاتُ الْإِنْسَانِيَّةُ ⁽¹⁾، الَّتِي يَقْوِمُ بِهَا إِلَّا إِنْسَانٌ وَفَقْطُ ، قَدْ تَكُونُ أَمْوَارُ كَثِيرَةٍ وَكَثِيرَةٌ تَرْبِطُ بَيْنَهَا عَلَاقَاتٌ، وَهَذِهِ الْعَلَاقَاتُ مُخْتَلِفةٌ « لَكِنْ هُنَّاكَ مَا يَمْنَعُ التَّبَادِلَ مُثْلِ حَقْلِ الْحَيَوانَاتِ مَعَ حَقْلِ الْمَصْنَوْعَاتِ »⁽²⁾، لَأَنَّهُ لَا تَوْجُدُ أَيْةٌ عَلَاقَةٌ تَرْبِطُ بَيْنَهُمَا، لَا مِنْ قَرِيبٍ وَلَا مِنْ بَعِيدٍ لَنْ تَمْكُنَ مِنْ تَرْتِيبِهَا وَوَضْعِهَا فِي حَقْلِ دَلَالِيَّةٍ.

فائدة الحقول الدلالية:

تتمثل الفائدة في كتابة المعاجم بكيفية تمكّن الباحث من الوصول إلى معنى الكلمة، والوصول إليها في أسرع وقت، من خلال التقنيات الممنهجة من حيث العلاقات التي تربط بين الكلمة والكلمة « هَذِهِ الطَّرِيقَةُ تُصَنِّفُ الْمَدْلُولَاتِ فِي حَقْلٍ مَفْهُومِيَّةٍ أَلْفَاهَا الْفَكْرُ الْبَشَرِيُّ »، حقل الألوان، القرابة، السكن، الحيوانات الأليفة الحيوانات المتوجّحة، أو باعتماد علاقة الترافق، أو التضاد، أو علاقة الكبر والصغر، أو علاقة التدرج ⁽³⁾، ففي كل مجموعة نستطيع تشكيل حقل حسب مميزات مشتركة بينها، وهكذا دواليك.

⁽¹⁾ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 107.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ - عمار شلواي، الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 2، جوان 2002، ص 39.

4- الحقول الدلالية في شعر ابن بقي الأندلسي:

اتخذ الشاعر من بيته مكوناً لغويّاً، فحاول أن ينسج منها المنجز المقولاتي من الأمثلة الشعبية التي سمعها، ومن المقول الشعري العربي القديم الذي اطّلع عليه وخاصة، كما جعله يؤسس لجملة شعرية لها خصوصياتها دلاليّاً، حيث تبرز القيم الدلالية، وتبرز الوحدة المتكاملة في بناء المعنى، والجمالية الشعرية، وترسم ملامح التجربة الفنية الخاصة، وتبرز مدى القيم المعرفية المتعمقة في التاريخ والأداب، وتبرز مدى القيم الثقافية الأصيلة، كما تمثّل المواقف السياسية والدينية، وهي تحيل على عمق رؤيا وخيال مبدع، وفهم، ورؤى متروية، وتصور مميّز، وكلّ هذه الأمور مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بوضوح الدلالة، بعيداً عن الغموض، وعن الإبهام وخاصة، وما يميّز ألفاظ القصائد ودلالاتها ذلك الشحن الوجداني العاطفي.

ولذلك تعتبر دراسة الحقول الدلالية كشفاً عن خبايا المعجم الذي اعتمد عليه الشاعر، وأهم الدلالات التي تميّز النص الشعريّ، تلك التي تحملها نصوصه الشعرية إلى معجم آخر، ومن الحقول الموظفة في شعر ابن بقي نذكر ما يلي.

1 - حقل أعضاء جسم الإنسان:

انطلق الشاعر من ذاته، ومن جسده، وقد لاحظنا في شعر ابن بقي حقل "أعضاء جسم الإنسان"؛ كالأنف واليد والعين، حيث استغلها الشاعر مكوناً منها قاموسه اللغوي، والشعري وخاصة، يوظّف كلّ عضو حيث يحمله دلالته من اللغة الاجتماعية بكلّ طاقاتها المؤثرة في المتلقّي، وذلك من خلال استخدامه في بنية البيت الشعري صياغةً، ونسقاً، ومن خلال توظيفه دلاليّاً صانعاً معجماً من هذه الأعضاء لتأدية وظيفة تعبر عن غايته، وقد

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

شكّلت حقولاً دلالياً، وتتوّعّت وفق سياقات مختلطة مع كلّ عضو، وتعتبر استعانة الشاعر واضحة بهذا المعجم في الاختيار والتّأليف، وهو ما يجعلنا نلحظ نمطاً أسلوبياً مميّزاً.

وفي الحقيقة تؤدي الحواس جميعها دوراً مهمّاً في حياة الإنسان، في حركته وسكونه، في كلامه وصيانته، في إيماءاته وإشاراته، فحركة واحدة فيها مجموعة من الجمل، أي رمشة واحدة بالجفن في سياق حديث ما تؤمّن بدلّالات هامة من خلال الرفض أو القبول، وقد قال الشاعر أحمد شوقي:

وَطَعَلَتْ لِغَةُ الْكَلَامِ وَخَاطَبَتْ عَيْنَيِّ فِي لُغَةِ الْهَوَى عَيْنَاكِ⁽¹⁾.

وقال آخر:

وَالْعَيْنُ تَعْرِفُ مِنْ عَيْنَيِّ مُحَدِّثَهَا إِنْ كَانَ مِنْ حِزْبِهَا أَوْ مِنْ أَعْادِيهَا⁽²⁾
وقيلت أشعار كثيرة في موضوع العين.

أما ابن بقي جاء في قوله :

بِأَبِي غَزَالٍ غَازَلَتْهُ مُقْلَتِي * بَيْنَ الْعَذَّيْبِ وَبَيْنَ شَطَّيْ بَارِقِ⁽³⁾

استخدم الشاعر "المقلة" بمعنى العين ودلائلها البصر والرؤية والمحاورة، العين عضو الرؤية، و خطاب إشارة، وإيماءة، وفيها دلالة على الطاقة الحيوية المؤثرة في مخاطبها، ودلالة على القدرات الداخلية في الإنسان من عضو عاد إلى عضو فاعل بتأثيرها المباشر، بشحنات مغناطيسية، وهو توظيف يليق بالموقف، وجدير بالمناسبة.

كما قال في العين:

⁽¹⁾ - أحمد شوقي، الديوان، راجعه وضبطه يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 378، 2004، 1، 1.

⁽²⁾ - أحمد علي بن أبي طالب، الديوان، جمع وترتيب عبد العزيز الكرم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1409هـ، 1988 م، ص 207.

⁽³⁾ - الديوان، ص 90.

- لم أُنسِ إِذ وَدَعْتُهُ وَقَدِ اتَّقَثَ مِنِي هُنَالِكَ بِالبَكَاءِ عَيْنَانِ⁽¹⁾

فالعين جزء من الجسم الإنساني، وقد أخذت دلالة أخرى في سياق آخر، حيث استخدم الشاعر لفظ " العين " وهو عضو الرؤية والإشارة والإيماءة كما ذكرت مسبقاً، وقد حملهما الشاعر حاسية الحزن والأسى، من خلال البكاء في صورتيه الصوتية " همس البكاء " والمرئية صورة الدموع " في مقام معبر عن التجربة الوجدانية للشاعر، وهو يودع من يودّعه، ربما إلى غير رجعة، وقال أيضاً:

إِنْ لَا تَكُنْ أَعْيُنًا نَجْلًا فَإِنَّ لَهَا فِي أَضْلَعِ الْقَوْمِ مِثْلَ الْأَعْيُنِ النَّجْلِ⁽²⁾

وتبقى العين عضواً فاعلاً في صياغة البنية بتأثيرها، وفي بلاغة الدلالة وبخاصة النجلاء الواسعة، وفي هذا البيت حملها دلالتين؛ أولاهما الدلالة الجمالية، تحت تأثير إلهام مشهد الجمال، وثانيتها دلالة القوة والفتك، والشاعر يتأثر دائمًا بمشهد الع神性، وعليه يتماهى مشهد العين في ذاكرة الشاعر ويبيقى موصولاً في عمق الذات، وفي مخياله، وفي قوله:

وَكُلُّكُمْ سَيِّدٌ يُنْمَى إِلَى نَفْرِ * شُمَّ الْأَنْوَفِ كُفَّاهٌ غَيْرُ أَكْفَالٍ⁽³⁾

فاستخدام الأنف، وعوّل على ما يحمله في الشعر العربي القديم من معان، آخذًا دلالتها من المنجز الشعري، والحادثة التاريخية، حيث يذكر أن قبيلة كانت تلقب بـأنف الناقة فكان أبناء القبيلة يشعرون بالحرج والعار من ذكر هذا الاسم بين العرب؛ فطلبو من الشاعر الشهير الخطيب أن يمدحهم بشعرٍ بين العرب فمدحهم بقصيدة طويلة ذكر منها:

قَوْمٌ هُمُ الْأَنْفُ وَالْأَذْنَابُ غَيْرُهُمْ * وَمَنْ يُسُوِّي بِأَنْفِ النَّاقَةِ الْأَذْنَابِ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 121.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 98.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 106.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

فَوْمٌ إِذَا عَقَدُوا عَقْدًا لِجَارِهِمْ شَدُّوا العِنَاجَ وَشَدُّوا فَوْقَةَ الْكَرَبَا

فأصبح بنو أنف الناقة يتغافرون بقبيلتهم بين العرب، منذ ذلك العهد، ويعتزون بها، ومنها أخذ الشاعر دلالة البيت، وما يحمله بيت حسان بن ثابت في مدح قبيلة أهل الرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك ما ذكر في مبحث التناص، ولأنف له دلالة التعالي، والسمو والشرف الرفيع، وقد وظفها الشاعر لبلاغة البيان، ولبيان المدح، وتصوير الممدوح.

وجاء من قول ابن بقي في اليد :

فَفِي يَدِ ابْنِ عَلَيٍّ مَا تُؤْمِلُهُ * سَحَابُ جُودٍ كَفَانَا كُلَّا إِمْحَالٍ⁽¹⁾

لليد دلالات كثيرة، لكن السياق يحمل دلالتها المناسبة، ومقتضى الحال، حيث تدل على الجود والكرم، وهذا الجود والكرم في ساعة الضيق والفاقة والاحتياج لهما خصوصية، ولهذا تفردت يد ابن علي بدلاتها من حيث أحاط بها الشاعر ما يثبت لنا ما ذهبنا إليه وإضافة " يد " إلى ابن علي ما يجعل الدلالة خاصة جدًا لهذا السيد، وهذه الإضافة عبارة عن انشغال مهم بكرم الممدوح، أما قوله:

عَقِيقَةٌ فِي يَدِي سَالَتْ وَأَشْرَبَهَا * لَوْ شَغَّشَعْتْ بِسَجَائِي الدَّهْرِ لَمْ تَسْلِ⁽²⁾

تبعد دلالة أخرى لليد، بمعنى الملكية وسلطة الامتلاك، واليد هي التي تمسك وتدير الكأس لصاحبتها حتى يشمل بخمرتها، وإضافة " يد " إلى ضمير المتكلّم الشاعر يعني الحقيقة التي يعيشها بنفسه، وهو الوحيد الذي يعبر عنها، هكذا اختلفت دلالة اليد من سياق إلى آخر.

وقال أيضًا:

⁽¹⁾ - الديوان، ص 105.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 101.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

لَمْ يَكُسُّمْ مِنْ ثِيابِ الْخَرْبِ أَسْبَغُهَا * إِلَّا اتَّقَوْكُمْ لِلصَّدْرِ بِالْكَفَلِ⁽¹⁾

استخدم الشاعر الصدر والكفل، فالصدر دلالة على الإقدام وإثبات الذات وسمة الشجاعة، وسعة الصبر، بينما الكفل هو العكس تماماً دلالة الفرر، والجبن، والاستصغار أمام العدو، وقد وظّف الشاعر اللفظين، حيث حمل كل منهما دلالته في تكامل، وبنية جملية 'اتَّقَوْكُمْ لِلصَّدْرِ بِالْكَفَلِ' محملة بدلاله ما جاء في الأثر "إن النعامة تخبيء رأسها من العدو وتترك باقي جسمها عارياً، فاستطاع الشاعر توظيف الدلالة في ذلك القوم ووصفهم بالجبن والخزي، حيث يختفون بأعجازهم، ويتركونها للعدو، ويختفون بها صدورهم .

إِذَا الغَدِيرُ كَسَأَ أَعْطَافُهُمْ حِلَقاً * طَقَّا مِنَ الْبَيْضِ فِي هَامَاتِهِمْ حَبَّ⁽²⁾

استخدم الشاعر لفظ "أعطافهم" مفردها "عِطف" - وهو الجزء من الرأس إلى الورك - دلالة على عمق الغرق الذي وصل غديره إلى مناكب هؤلاء الأبطال الذين لم يسقطوا، ولم يفشوا برغم ما أصابهم، وما زالوا يجاهدون بقوّة، محافظين على هاماتهم، ومعززين سموهم وممتسكين بشرفهم إلى آخر رمق من الحياة .

وفي الختام دراستنا لهذا الحقل يمكننا وضع جدول نختصر فيه كل ما ذكر.

الجدول رقم (08):

عضو الجسد	العدد	نسبة الاستخدام
العين	17	%32.07
القلب	06	%11.32
الميسّم	05	%9.43

⁽¹⁾ - الديوان، ص 98.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 77.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

%9.43	05	اليد
%7.54	04	الجيد
%5.66	03	الكف
%5.66	03	الخد
%1.88	01	المعصم
%1.88	01	الأنف
%1.88	01	اللسان
%1.88	01	القدم
%1.88	01	الجسم
%1.88	01	الصدر
%1.88	01	الثغر
%1.88	01	الأصلع
	53	المجموع:

تُظهر القراءة المتقدمة لهذا الجدول أن الشاعر استخدم "العين" بنسبة 32.07 %، وهي النسبة العليا، وذلك لأهمية العين في التأثير والتأثير، كما استخدم لفظة "القلب" بنسبة 11.32 %، ما يقدر بالعشر، في المرتبة الثانية، واستخدم المبسم، واليد بنسبة 9.43 %، في المرتبة الثالثة، ما يقدر بالثمن، واستخدم "الجيد" بنسبة 7.54 %، في المرتبة الرابعة، واستخدم "الكف"، و"الخد" بنسبة 5.66 % ، في المرتبة الخامسة، بينما استخدم، الأنف، اللسان، القدم، بصورة محشمة أي بنسبة 1.88 %، ومن خلال هذه النسب يتضح لنا أن الشاعر استخدم العين والقلب، والمبسم واليد، والجيد بصورة رمزية، وموحية لإيصال الصورة البلاغية التي تعبّر بها عن المضمن،؛ حيث أدىت اللفظة وظيفتها التبلغية الدلالية على

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

أكمل وجه، وفتحت للمتنقي أبواب التأويل من خلال هذا الحقل الدلالي الذي يحتوي على أجزاء الإنسان.

2 - حقل الحيوان:

اعتمد الشاعر على مجموعة من الحيوانات منها الأليفة، والبرية، كالطيور والضباء والنعام والخيول، وحمل كل حيوان دلالة تعبّر عن غاياته الدلالية، والبلاغية في بنية الخطاب ومن أمثلة ذلك نذكر قوله :

طُقْتُ بِالْأَيْكِ فَاسْتَهَنْتُ دُمْوِعِي * لِحَمَامٍ يَبْكِي فُرَاقَ حَمِيمٍ⁽¹⁾

استخدم الشاعر لفظ "الحمام" وللحمام دلالات كثيرة، لكن في هذا السياق لم يجد الشاعر وهو يطوف بالأيك إلا الحمام الذي ينوح، معتبراً عن دلالات الحزن والأسى والشقاء في هذه الحياة العصيبة، ومن المعنى نفسه نسجل قوله:

- وَإِنِّي مِنَ الْوُرْقِ السَّوَاجِعِ بِالصَّحَى * وَلَكِنَّنِي مِنْ بَيْنِهَا لَمْ أَطْوَقِ⁽²⁾

استخدم الشاعر لفظ الورق "الحمام" السواجع ذات المنظر الحسن، حيث شبّه نفسه بهذا الحمام البهبي غير أنه ليس بمحظوظ، حتى يكون من بينه متعمقاً في الأفق الواسع، وهذا الأمر يحيل إلى ما يختلج في نفس الشاعر من ضيق، أما في قوله:

يَا مَغْشَرَ الرُّومِ قَدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ * إِمَّا مِنَ الْحَيْنِ أَوْ مِنْ شِدَّةِ الفَشَلِ⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 117.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 95 .

⁽³⁾ - المصدر نفسه .. ص 98 .

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

«إن لفظة النعامة»⁽¹⁾، دلالتها التفرق والتمزق والتشزد، بمعنى أن الروم تفرق أمرهم، ولهذا اختار الشاعر هذا الحيوان ليوصف به عشر الروم في غمرة هزيمتهم.

قال أيضاً:

وَطَالْبَنِي ذَهْرِي لَأَنِي زِئْثُهُ * وَأَنِي فِيهِ غُرَّةٌ فَوْقَ أَدْهَمٍ⁽²⁾

ومن الحيوانات القريبة إلى نفسه، اختار الشاعر الأدhem "الحصان" لأن للحصان دلالة الأصالة، والشرف، وتاريخه المجيد في الفتوحات الإسلامية، ثم اختار الشاعر موقعه في غرة الحصان، والغرة لها دلالة الأصالة، والسمو، ودلالة الأصل الكريم من هذا النوع، بهذه الصورة استطاع الشاعر أن يمدح ذاته، ويغتر بنفسه بين القوم، وقد أخذ الصورة من البيئة التي تعطي أهمية كبيرة للحصان نظراً لأهميته في الحياة آنذاك، وقال أيضاً:

وَتَوْبَةٌ مِنْ صَهْلِ الْخَيْلِ يَسْمَعُهَا * بِالرَّمْلِ أَطْرَبُ الْحَانًا مِنَ الرَّمْلِ⁽³⁾

للخيول في المفهوم الاجتماعي دلالات عدة منها الجهاد، والشرف، والأصالة، والبداوة...، والخيل وسيلة معتمدة في الحروب، وهامة جدًا في ميدان المعركة، إذ لها صوت في ميدان المعركة فيساعد على هزم الأعداء، واستخدم الشاعر صهيل الخيول ليعبر عن جمال وسحر

⁽¹⁾ - ينظر: حسين عبد الحي قاعود، محمد أنور حسين مرزوق، تربية النعام والروماني والسمان، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة، مصر، سلسلة كتاب المعرفة، ع رقم 11، ط 2، 2005، ص 254.

النعامة هي أكبر الطيور الحية في العالم، تستطيع أن تundo بسرعة 97,5 كلم في الساعة، مما يجعلها أسرع الحيوانات، تعتبر بيض النعام صغيرة إذا ما قيست بحجم النعامة، ولكنها الأكبر بين بيض الطيور، عادة في فصل الشتاء، تقضيه النعامة وحيدة أو بشكل زوجي، وليس ضمن قطيع، ومن النادر أن تراها في مجموعات إلا في موسم التكاثر، يصل طول جناحها إلى المترين، ويستخدم في التزاوج، أو لحماية أطفالها من أشعة الشمس، وعلى الرغم من طول الجناحين إلا أنها لا تستطيع الطيران، عادة تتغذى على النباتات والفواكه والزهور، وفي بعض الأحيان تأكل الجراد، ولكنها تفتقر لوجود الأسنان.

⁽²⁾ - الديوان، ص 112.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 97.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

بيئته، ولذة استماعه لصهيل الخيل، وهو ممتد على رمل البادية يطرب لها أكثر من أي شيء آخر.

لَيْتَ الغَزَالُ الَّذِي وَافَى الْمَسَاءَ بِهِ * كَائِنٌ إِقَامَتُهُ مِنْ غَيْرِ تِرْحَالٍ⁽¹⁾

استحضر الشاعر لفظ الغزال في هذا البيت لأنّه يذكره بمعشوقته التي يتمنى بقاءها، فالغزال رمز للحب والجمال والرقة[’]، وفي هذا المعنى قال:

بِأَبِي غَزَالٍ غَازَلَتُهُ مُقْلَتِي * بَيْنَ الْعَذَيْبِ وَبَيْنَ شَطَّيْنِ بَارِقِ⁽²⁾

وهكذا يعيد لفظ "غزال" في أبيات عديدة في السياق نفسه، لأنّ هذا اللفظ محمّل بدلالات المحبة والعشق والجمال، في ثقافة مجتمع الشاعر آنذاك.

وقريب منه أيضاً قال:

مَنْ لَمْ يُعَانِقْ غَزَالًا فِي مُغَازَلَةٍ مَا بَيْنَ مُمْتَنِعٍ طَوَّرًا وَمُفْعَلِ⁽³⁾

ليبقى لفظ "الغزال" في شعر ابن بقي محملاً بدلالات الجمال المحبة والشهاد.

قَالُوا طِبَاءُ أَقْبَلَتْ سُنَّحًا إِلَى خَمَائِلَ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرْدُ⁽⁴⁾

استبدل الشاعر هنا الاسم، ولكن الدلالات نفسها، حيث استعراض الشاعر عن الغزال بالضبي، وهذا لأنّ لهما الدلالات نفسها، فهما يرمزان للجمال والرقة.

وقال:

فَقُلْتُ مِنْ حَنَقٍ لَمَّا تَعَرَّضَ لِي: مَنْ ذَا الَّذِي أَخْرَجَ الْيَرْبُوعَ مِنْ نَفْقَهِ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 104.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 90.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 108.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 83.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص 96.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

استخدم الشاعر لفظ "اليربوع"، واليربوع يضرب به المثل في النفاق والمخالفة، الذي يسكن جحده مطمئناً ما الذي جعله يخرج حتى يراه الناس فيجرون خلفه لاصطياده، وهنا يريد الشاعر أن يبعث برسالة يرد فيها على صديقه، حيث يسأله عما جعله يكتب القصيدة ويعارض شاعراً في مستوى الشاعر الكبير ابن بقي الأندلسي، أحد كواكب الشعر، دلالة لفظ اليربوع استصغار للشاعر المهجو.

وفي بيت آخر يذكر طائر الغراب الذي تتشاءم منه العرب فيقول:

إِذَا مَا عَرَابُ اللَّيْلِ مَدَ جَنَاحَهُ عَلَيَّ وَغَطَانِي بِرِيشٍ قَوَادِمٍ⁽¹⁾

يتمتع الغراب بصفات أثارت الغرابة والقلق مما أدى إلى استكارة واعتباره رمزاً للتشاؤم والنحس عند بعض الشعوب، منهم العرب، هؤلاء الذين يتشاءمون من هذا الطائر ويتطيرون، وجميع الشعراء ذكروه في شعرهم متشارمين منه، أما الشاعر ابن بقي الأندلسي لم يخرج دلالة لفظة الغراب عن صورة الشعراء الأولين، وعن لغته الاجتماعية، فاستخدمه في حالة شعوره بالتشاؤم والنحس، هذا ونلحظ أنه وظف حيوانات أخرى ذكرها الشعراء في شعرهم، منها الضراغام والعقاب والأفعى والحيبة والأسد، وتفصيل ذلك كالتالي:

1. الضراغام والعقاب:

مُسَوَّمَةٌ تَحْكِي سَنَابِكُهَا الصَّفَا * وَتَنْقَضُ مِنْهَا بِالضِّرْغَامِ عَقْبَانِ⁽²⁾

الضراغام هو الأسد الضاري، والعقبان طائر من الجوارح، حيوانان مفترسان، لكن لهما دلالة القوة، والبطش، استخدمنهما الشاعر لوصف الخيل.

2. الأسد:

⁽¹⁾ - الديوان، ص 114.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 123.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

مِنْ كُلِّ سَابِحَةٍ طَارَتْ بِفَارِسِهَا * كَأَنَّهَا لِقُوَّةٍ فِي عَطْفِهَا أَسَدٌ⁽¹⁾

استخدم الشاعر لفظين لحيوانين "لُقُوَّة" و "أَسَد" فال الأولى أنسى العقاب، ذات المنقار المعقوف، والثاني الأسد، القوي الكبير، وهكذا أراد الشاعر أن يصف الفرس بهذه القوة التي يتّصف بها الطائر في الأفق، والسائل على الأرض، حيث جمع قوتين متميّزتين، مختلفتين، وهي دلالة قوّة الفرس كَرَّاً وفَرَّاً، وخفّةً، إقبالاً وإدباراً، وهو يحاصر عدوه في معركة حميّة وطيسها.

3- الحياة:

- وَمَا رَأَعَهَا إِلَّا الزِّمَامْ تَظْلُمْ * إِذَا مَا تَدَلَّى حَيَّةً فِي الْمَخَاطِمِ⁽²⁾

وصف الشاعر قوّة ناقته حين رأت زمامها في أنفها كأنه حيّة معلقة في منقار طائر في السماء، وهي دلالة على عدم اهتمام هذه الناقة بهذا الزمام، فلا يوجهها، ولا يعرقل سيرها. يلاحظ أن الشاعر استخدم في حقل الحيوان لفظة "الحمام" معتبراً بهديله عن أحزان الشاعر وهمومه، واستخدم لفظ الأدهم "الفرس" للدلالة عن الشرف والأصالة والقوّة، واستخدم لفظة اليربوع للدلالة عن الاستصغر، والضعف والغباء، كما استخدم لفظة الأسد للدلالة عن القوّة والافتراس، واستخدم لفظة الأفعى للدلالة عن الخطورة، كما استخدم لفظة "الغزال" و"الطباء" للدلالة عن الحسن والرقة، كما ذكر لفظة الإبل دلالة عن الشرف والتحمل، واستخدم لفظة النعامة دلالة عن الجبن والقهقرى، وهذا الجدول 'رقم 02' للتوضيح .

⁽¹⁾ - الديوان، ص 73.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 115.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

الحيوان	العدد	نسبة الاستخدام
الخيل	07	%30.43
الغزال	06	%26.08
الحمام	02	%8.69
الأفعى	02	%8.96
النعامة	01	%4.34
الإبل	01	%4.34
البيروع	01	%4.34
الغراب	01	%4.34
الضرغام	01	%4.34
العقaban	01	%4.34
المجموع	23	

تبين لنا قراءةً هذا الجدول أن الشاعر استخدم "الخيل" بنسبة 30.43 %، وهي النسبة العليا، بنسبة ثلث تقريرًا وذلك لأهمية الخيل في الحياة اليومية، كما استخدم لفظة "الغزال" بنسبة 26.08 %، ما يقل عن العُشر، في المرتبة الثانية، وذلك لصورته الجميلة الدالة عن الحسن والرقة، الماخوذ من الموروث الثقافي، واستخدم 'الحمام' لأنه رسول المحبين، وعلاقته التاريخية مع الإنسان، وبخاصة مع الأنبياء، لما يحمله من دلالات، واستخدم الأفعى بنسبة 8.96 % ، لما تقدمه من معنى في سياقاتها، وقد جاءت لفظتنا 'الحمام والأفعى' في المرتبة الثالثة، ما يقدر بالثلثان لكل منها، واستخدم لفظة "النعامة، الإبل، البيروع، الغراب، الضرغام، العقaban" بنسبة 4.34 % ، في المرتبة الرابعة، وعليه فلكل لفظة تحمل دلالتها في

الفصل الرابع:- البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

سياق حديثه، ومن خلال هذه النسب غير المتوازنة يتضح لنا أن الشاعر استخدم لفظي الخيال والغزال بنسبة موحية، استكمل بها الصورة البلاغية التي تعبّر عن مخزون ذاكرة الشاعر، وهو ما قريبتان منه في نفسه، ليتسنى له بنية الدلالة والإفصاح عن قصده، ومن هنا كانت القراءات التأويلية، نتاج مهمّة التأويل من خلال هذا الحقل الدلالي الذي يكشف عن القيم الدلالية للفظة.

3 - حقل النبات:

يبدو الشاعر ابن بقي ابن بيته، عاش وسط العالم الأخضر، بين حدائق الأندلس يعرف أنواع أزهارها وورودها، وأنواع عطورها، ومختلف ألوانها، ولهذا ذكر كثيراً من النبات والأزهار في شعره من ذلك مثلاً قوله:

وَرَنَا تَرْجُسُ الرَّبِّيِّ بِعُيُونٍ وَجَلَ الْوَرْدُ عَنْ مُحَيَا وَسِيمٍ^(١)

وَقُول:

پرئو بنرجسَةٍ إلَى ورَّمَا قَرَحَ الْأَقَاخَ بِيَاسِمِينَ بَيَانٌ⁽²⁾

والنرجس⁽³⁾ من الأزهار الجميلة، لكن الشعراء أدركوا للزهور لغتها الحساسة؛ فحملوا كل نوعٍ منها معنىًّا ورسالة، وجعلوا للألوانِ رموزاً، حملوها دلالات؛ وجعلوا إهداء الزهور في المناسبات، له قيمة دلالية، يُقال لكل مقام زهرة، ومن هذه الزهور قد خُصّت زهرة النرجس

الديوان، ص 117⁽¹⁾

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 121.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

بمنزلة عظيمة لدى كثirين من الذواقين بعطرها الآسر المميز، وجمال ألوانها المنعشة حتى صارت هذه الزهرة تُهدي لكل من هو جميلٌ وممِيزٌ ومتفرد، وصار عطرها رمزاً يُقدّس ويُمزج بغيره لإنتاج أطيب الروائح، ومنذ قديم الزمان دارت حول هذه الزهرة كثيرون من القصص والأساطير، ونسجوا لها صفات وألقاباً وحكايا، فاستخدمها الشاعر لما تحمله من دلالات طيب عطرها ولينتها، مستلهما منها قيماً دلالية، يقول:

عاطيَّتُهُ واللَّيلُ يَسْحَبُ ذَيْلَهُ صَهْبَاءُ الْمِسْكِ الْفَتِيقِ لِنَاشِقِ⁽¹⁾

المسك⁽²⁾: من أنواع العطور، من أشرفها وأطيبها، وهو الذي تضرب به الأمثال وقيل في الأثر يشبه به غيره، ولا يشبه بغيره، واستخدمه الشاعر ليوصف خمرته ذات رائحة مثل طيب المسك.

ضِدَّانٍ يَنْعَمُ جَسْمُ الْمَرْءِ بَيْنَهُمَا كَالْغُصْنِ يَنْعَمُ بَيْنَ الشَّمْسِ وَالْمَطَرِ⁽³⁾

استخدم الشاعر لفظ الغصن للدلالة على الصغر والنمو، وللدلالة عن الحركة والميلان، وهذه الحركة وهذا الميلان بين أشعة الشمس الدافئة، وبين رذاذ المطر، هو ما جعل الشاعر يحس بلذة الحياة، ورطيب الانتعاش، وسعادة الوجود، وطمأنينة الروح، وهذا التموضع له دلالة النعمة والطمأنينة والسعادة في نفس الشاعر.

هَلْ يَسْتَوِي النَّاسُ؟ قَالُوا: كُنُّا بَشَرٌ فَالْمَنْدُلُ الرَّطْبُ وَالْطَّرْفَاءُ أَعْوَادٌ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 93.

⁽²⁾ - يعد المسك ملك الأطياب والمسك كلمة عربية هي اسم لطيب من الأطياب القليلة التي مصادرها حيوانية، وقد ورد ذكر المسك في القرآن الكريم، ولم نذكرها في حقل الحيوان لأننا نبحث عن دلالتها رائحة عطرية.

⁽³⁾ - الديوان، ص 90.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 85.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

استخدم الشاعر لفظتين مختلفتين "المندل" "والطرفاء" فالأول المندل الرطب: «العود الطِّيب الرائحة، يتَبَخِّرُ بِهِ»⁽¹⁾، وهو غصن يابس من نبتة ذات ألوان متعددة، وتعتبر من نباتات الزينة، له زهرة بنفسجية ولها رائحة عطرية مميزة، تعمل كمهدي للأعصاب، لذلك يفضل وضعها في غرف النوم حتى تساعد على الاسترخاء، وهي نبتة حساسة، بينما الطرفاء أشجار معمرة ترتفع إلى قرابة الثلاثة أمتار، تقوم على سوق متعددة ملساء غير غليظة وأشجار الطرفاء تتبع في بطون الأودية وعلى حوافها وخاصة الأودية الكبيرة التي لا يكاد ينقطع منها الماء وتحمل الطرفاء الملوحة والتربة السبخة، ولكنها لا تحمل الجفاف الشديد وتوجد بكثرة حول المستنقعات وتلتقد على بعضها فلا يكاد يرى من في وسطها وتسمى أشجار الطرفاء المجتمعة في مكان واحد حائش طراء والاختلاف بين المندل والطرفاء بين في الشكل، واللون والرائحة والحجم، والانتفاع والتفاعل، ولهذا استخدم الشاعر الضدين ليبين القيم الدلالية، ومدى الفرق بينهما ليوضح القيم الدلالية بين البشر بحجة دامغة، وقال:

قَالُوا ظِبَاءُ أَقْبَلَتْ سُنَّا إِلَى خَمَائِلْ تَرْعَاهُنَّ أَوْ تَرْدُ⁽²⁾

بِأَبِي قَضِيبِ الْبَانِ يَثْنِيَهُ الصِّبَا عَوْضُ الصِّبَا فِي الرُّوْضَةِ الْغَنَاءِ⁽³⁾

استخدم لفظة الخمائل، ولفظ الروضة، ومن المتعارف عليه أن بيئته الأندلس متميزة برياضتها، وبخمائلها الخلابة الممتدة على حدودها الجبلية والبحرية، ولهذا أراد الشاعر وصف الظباء ما بين الخمائل، وقضيب البان في الروضة الغناء، محملاً بقيم دلالية يصف من

⁽¹⁾- المرزباني، عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، المoshay في ماخذ العلماء على الشعراء، تج: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ/1995م، ص 184

⁽²⁾ - الديوان، ص 83 .

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 73 .

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

خلالها حبيبته، للحصول على صورة جميلة مؤثرة في المتلقي، وفي ختام هذا الحقل يمكننا

وضع جدول توضيحي :

الجدول رقم 03:

النبات	العدد	نسبة الاستخدام
نرجس/ عاطرة الشذا / نرجس الأفاحي	09	%81.82
الطرفاء / الهشيم	02	%18.18
المجموع	11	

تبين لنا قراءةً هذا الجدول أن الشاعر استخدم مجموعة من النباتات طيبة الرائحة مثل " نرجس، عاطرة الشذا، الأفاح، الياسمين، الورد، المندل، المسك، النوار " بنسبة 81.82%， وهي النسبة العليا، وذلك لأهمية هذه الأوراد والزهور، وعطورها المؤثرة في الشاعر، وفي البشر جميعاً، وأنه شاعر رومانسي يدرك أهميتها، ويستطيبها، فكانت تشغله كثيراً، بينما النباتات الأخرى غير طيبة الرائحة ذكرها مرتين الطرفاء والهشيم واستخدمهما بنسبة متساوية 18.81%， بدرجة ثانية محتملة جدًّ.

4 - حقل المكان:

يختلف المكان من حيث أنواعه، فهناك أمكنة مفتوحة كالمدن، والجرارات، ومنها العامة كالحدائق، والأسواق، ومنها المغلقة كالدكان، وغرفة النوم، والسجن، والكهوف، وقد وظف الشاعر ابن بقي كثيراً من الأمثلة، وذلك إلى النحو الآتي:

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

أَنَا امْرُؤٌ إِنْ تَبَثْ بِي أَرْضُ أَنْدَلُسٍ جُنْثُ الْعِرَاقَ فَقَامَتْ لِي عَلَى قَدْمٍ⁽¹⁾

استدعى الشاعر في هذا البيت أقرب مكаниن له وهم الأندلس الوطن الأم، والعراق، ذلك لما يحمل الشاعر من حب لهذين البلدين، وقد ذكرهما في سياق فخره باحتفاء أهل العراق به بقدومه لأنه شاعر كبير، ولو لم يكن كذلك ما كانت العراق تقف على قدم لحظة مجده، تباعيه مبادلة العظماء الكبار، وهي بلد الشعراء.

وفي قول ابن بقي وهو يعاتب أهل الأندلس :

فَلَا حَدِيقَتُكُمْ يُجْنِي لَهَا ثَمَرٌ وَلَا سَمَاؤُكُمْ تَنْهَلُ بِالْدِيَم⁽²⁾

يخاطب الشاعر أهل الأندلس عندما صاقت به الدنيا بينهم، ولم يجد ما كان يريد، وما كان يتمناه في قومه، فرأى بأن حدائقهم وجناتهم – ويقصد بها الأندلس – لا تثمر زرعا، ولا تنتج فاكهة، وسماءهم أمسكت مطرها فأجابت الأرض نظر لهذا الجفاف، وهو إحساس نفسي، وعليه أنزل عليهم سخط العتاب، لأنه فلم يستطع كتمان وجعه ، وقد أعلن لهم ، ومن دون رضى عنهم، ويقول أيضا:

هُمْ فَارَقُوكَ وَحَمَلُوكَ مِنَ الْأَسَى مَا لَيْسَ يَحْمِلُ شَامَةً وَطَفِيلَ⁽³⁾

يبدو الشاعر في حالة قلقه يعاتب، لكن لم ينس أن يذكر قيمة الأسى التي لن يستطيع جيلا شاملاً وطفيلياً أن يتحملها، وهو من أضخم الجبال في مكة المكرمة فهو يستحضرهما لمكانتهما الدينية المتصلة بالصحابي الجليل بلاط بن رباح رضي الله عنه، الذي يروى عنه أنه كان إذا أقلع عنهما يرفع عقيرته، وفي قوله :

⁽¹⁾ - الديوان، ص 111 .

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 111 .

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 110 .

ألا لَيْتِ شِعْرِي هَلْ أَبْيَتَنَ لِيَلَهُ
بَوَادٍ وَحُولِي إِذْخُرُ وَجَلِيلُ
وَهَلْ أَرْدَنَ يَوْمًا مِيَاهَ مَجْنَهُ وَهَلْ يَبْدُونَ لَيْ شَامَهُ وَطَفِيلُ⁽¹⁾
«شَامَهُ وَطَفِيلٌ: جبلان قريبان من مكة»⁽²⁾، يرحل إليهما رضي الله عنه للراحة والعبادة
والتأمل.

ومن الأماكن المعروفة يذكر ابن بقي متردم:

فَسَلْ أَهْلَهُ عَنِي هَلِ امْتَزَتْ مِنْهُمْ بِطَبْعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ⁽³⁾؟
وما زال المكان القديم يرن في ذاكرة الشاعر، المكان الذي وقف به عنترة بن شداد يوماً
ما يسائل أو يتسائل عن الشعراء، هل ما زالوا هنا بمتردم أو غادروه إلى وجهة أخرى، يعيد
ابن بقي السؤال نفسه، وهو بعيد في الأندلس، ولكن كان يعيش لحظات القلق النفسي الذي
عاشه عنترة ابن شداد في يوم ما، أمّا قوله:
فَمَا قَضَى مِنْ لُبَانَاتِ الصِّبَا وَطَرَا * وَلَا تَنَّرَةَ فِي رَوْضٍ مِنَ الْجَذَلِ⁽⁴⁾

(1) - سعد بن عبد الله بن جنيد، معجم الأماكن الواردة ذكرها في صحيح البخاري، الرياض، 1419هـ، ص 291.

(4) - قال حمد الجاسر -رحمه الله: وعندما يتجاوز حاج اليم ميقات الإحرام المعروف قدّيما باسم السعدية ولمّل، عندما يجتازون محل الإحرام يسهلون في خبت واسع يشاهدون منه على يسارهم جبلًا صغيراً يدعى طفيلاً، وبينه وبين البحر جبل أسود شامخ يسمى شامة وقال عاتق البلادي -رحمه الله-: شامة جبل جنوب غرب مكة، على قرابة تسعمي كيلًا، يمر سيل وادي البيضاء شماليه، ووادي آدام يصب عليه وعلى طفيلي، ويمر جنوبه وادي يلمم، تجاوره حرة تسمى طفيلاً، على وزن بيير وتقرن دائمًا معه فيقال: شامة وطفيلي، قلت: أي ابن جنيد؟ هذا هو جبل شامة الذي ورد في الحديث الشريف وورد في شعر بلال رضي الله عنه مقولون بجبل طفيلي المجاور له، وما زالا معروفيين باسميهما، وقال الفاكهي: شامة وطفيلي جبلان خارجان من مكة على نحو ثلاثين ميلاً من مكة.

(3) - الديوان، ص 113.

(4) - المصدر نفسه، ص 102.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

فالأندلس الجميلة التي قال فيها الشاعر ابن خفاجة الأندلسي⁽¹⁾:

يَا أَهْلَ أَنْدَلُسٍ لِلَّهِ دَرْكُمْ مَاءٌ وَظِلٌّ وَأَنْهَارٌ وَأَشْجَارٌ
مَا جَنَّةُ الْخَلِدِ إِلَّا فِي دِيَارِكُمْ وَلَوْ تَحَيَّرْتُ هَذَا كُنْتُ أَخْتَارُ
لَا تَخْتَشُوا بَعْدَ ذَا أَنْ تَدْخُلُوا سَقْرًا فَلَيْسَ تُدْخَلُ بَعْدَ الْجَنَّةِ النَّارُ⁽²⁾

حيث ما اتجهت تجد الماء المناسب، والظل الممدود، والأنهار الجارية، والأشجار
العالية، وبين الروض والروض روض، فهذه مواد لغوية طبيعية تسكن ذات الشاعر، ولهذا
كانت الطبيعة ملاذ الشاعر.

وقال:

وَإِذْهَبْ بِشَانِكَ إِنَّ مَقْتَلَهَا سُقِيَتْ بِبَابِلَ قَهْوَةَ السِّحْرِ⁽³⁾

وقد ذكر الشاعر بابل متأثرًا بحضارتها العريقة التي قرأ عنها أو سمعها رواية، ولما
تحمله من تاريخ وحضارة.

وفي قوله :

لَكِيمًا تَحْمِلُ الرُّكْبَانُ شِعْرِي بِوَادِي الظَّلْحِ أَوْ وَادِي الْخُزَامِيِّ⁽⁴⁾

في بلاد ترى الجداول تجري في كل مكان، حيث "ماءٌ وَظِلٌّ وَأَنْهَارٌ وَأَشْجَارٌ" يتمتع بها
أهلها، وهذه الأماكن الجميلة؛ عبارة عن وديان بها مياه جارية مثل وادي الظلح، وادي
الخزامي، وعندما تلتقي الوديان، والمياه المتداقة، والشعر، تزداد الحياة بهاءً ومتعة، كيف لا

⁽³⁾ - ابن خفاجة 450 - 533 هـ / 1058 - 1138م، إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة الأندلسي،
شاعر غزل، من الكتاب البلغاء، غابت على شعره الطبيعة، التي أبهرته.

⁽²⁾ - ابن خفاجة، الديوان، تحرير السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، ص 364.

⁽³⁾ - الديوان، ص 89.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 119.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

وقد حلّ بها الركبان وهم يرددون شعر الشاعر المتميز عن شعراء جيله على الأقل، وللودادين قيمة دلالية في نفس الشاعر.

لقد أكثر الشاعر من ذكر المدن المعروفة بتاريخها الأصيل، بدءاً من الأندلس، الشام، العراق، ثم ذكر الأماكن الطبيعية مثل بعض الجبال شامة وطفيل، وبعض الوديان مثل وادي، الطَّلح ووادي الخُزَامِي، وبعض الأماكن العامة مثل الحدائق، الروض، حيث تخدم الصورة بدلاليات متنوعة في سياقها العام الجميل.

5 - حقل الشخصيات التاريخية والأعلام:

ذكر الشخصيات وسيلة لإثراء النص الشعري، وآلية لتوسيع النتاج، ولتبنيت المعنى، ومن جهة أخرى مقياس لدرجة معرفة المتلقى، لأن المتلقى إذا كان يجهل الشخصية وما حفلت به تاريخياً لن يتأثر، ولن يعطيها اهتماماً كبيراً، ولهذا جاءت نصوص كثيرة في شعره حافلة بأسماء الشخصيات ذات الدلالات القيمة، ومنها مثلاً قوله:

وَأَمَا وَتَبَرِيزُ يَحْيَىٰ فِي السِّيَادَةِ، لَا بَكَيْثُ دَهْرِيٌّ مِنْ حَطٍّ وَإِخْمَالٍ⁽¹⁾

يدرك الشاعر "يحيى" أباً بكر يحيى بن علي، وهو يمدحه بقصيدة لامية بلغت ثمانية وخمسين بيتاً، وهي أطول القصائد في الديوان، وكان مطلعها غزلياً تمثل في عشرة أبيات، على أسلوب القصائد القديمة، وهذا ما يجعلنا ندرك مدى تأثر الشاعر بالشعر العربي القديم، وذكر الشخصية هنا إثبات لفردانية بهذه المواصفات الحسنة في مدوحه.

وقوله أيضاً:

وَيَا عَجَبًا يُغَرِّي إِلَى الْمَجْدِ حَاتِمٌ وَمَا هُوَ مِنْهُ فِي اللَّهِ وَاللَّهَ أَمِّ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 104.

بِلِ الْمَثَلِ الْمَضْرُوبِ فِي الْجُودِ لِذِي يَعُودُ عَلَى أَبْنَاءِ كَعِ وَحَاتِمٍ⁽¹⁾

في هذا الحقل يستخدم الشاعر الشخصيات السيادية المعروفة في التاريخ أمثال حاتم الطائي، وكعب وغيرهم، ليحقق غايته البلاغية، حيث يذكر الشاعر حاتم الطائي⁽²⁾، وهو من شعراء العرب الجاهليين، وكرمائهم، ذلك الذي عُرف بفطنته الخيرة التي تتصف بالفضائل

⁽¹⁾ - الديوان، ص 116.

⁽²⁾ - حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشاج بن امرؤ القيس بن عدي بن أقزم بن أبي أخزم، عن يعقوب بن السكريت أنه سمي بهذا الاسم لأنّه شجّ أو شجّ، وأنّ جده الأكبر طيء كان اسمه جلهمة بن أدر بن زيد بن يشجب بن يعرب بن قحطان، وقد سمي بهذا الاسم لأنّه كان أول من طوى المناهل، وكان حاتم الطائي يكنى بكنين هما: أبو سفانة تيماناً باسم ابنته سفانة التي كانت أكبر أولاده، أما كنيته الثانية فكانت أباً عدي نسبة لابنه عدي، وقد شهدا عدي وسفانة الإسلام وأسلموا، كان مولد حاتم الطائي في العصر الجاهلي قبل ولادة سيدنا محمد -عليه السلام-، ولم يُعرف العام الذي ولد فيه، وقد نشأ وترعرع في منطقة نجد الواقعة في اليمن حيث كانت قبيلته طيء في مكان يقال له ثنقة، وهو عبارة عن مورد مائي يقع في وادي حائل الممتد من الجهة الشرقية الشمالية من جبل أجا، ورث حاتم الطائي العزة والإباء والشهامة من أبيه الذي غرف بنسبه وأصله الرفيع الذي كان موصولاً بيعرب بن قحطان، أما أحواله فقد ورث عنهم حبّ العطاء والسخاء، فهو كان ينحر كل يوم في شهر رجب الذي كان العرب في الجahلية يعظمونه عشرًا من الإبل ليطعم الناس التي تأتي إليه، وكان منهم الشاعران الخطيب وبشر بن أبي حازم، كان حاتم ظاهرةً في الكرم العربي الأصيل ورمزاً للعطاء والسخاء، وكان المثل الأعلى لمكارم الأخلاق، لهذا استحق من المؤرخين وكتاب التاريخ والدارسين أن تبقى سيرته وأشعاره دائمة الذكر على ألسنة الأجيال وممتدة عبر الأزمان؛ فهو لم يكن كريماً وجاداً في ماله فحسب وإنما جسد كرمه في أخلاقه وسلوكيه، فكان عفيفاً طاهراً دائم الدعوة إلى فضائل الأخلاق التي اتصف بها، ومنها: المرءة والشهامة ونجد الملهوف، وكان محافظاً على حسن الجوار مع جيرانه، ومحافظاً أيضاً على حرمة المرأة وكرامتها؛ فلا يطرق بابها ليلاً ولا يتسلل إلى مخدعها سراً، فكان كرمه بعيداً عن ردائل الأمور وفواحش التبذير، فالمال عنده له طرق يصرف به، وكان يجد في أفعاله الكريمة هذه عزاء وراحة بعد موته وذلك من خلال الذكر الحسن بين الناس، ومما قاله مخاطباً زوجته ماوية في هذا الشأن:

أماويٌ ما يُغْنِي الرَّاءُ عَنِ الْفَتَّىِ إِذَا حَشَرَجَثَ يَوْمًا وَصَاقَ بِهَا الصَّدْرُ
إِذَا أَنَا دَلَانِي، الَّذِينَ أَحْبَبْهُمْ بِمَلْحُودَةِ زُلْجِ جَوَانِبُهَا غُبْرٌ
وَرَاحُوا سِرَاعًا يَنْفَضُّونَ أَكْفَاهُمْ يَقُولُونَ: قَدْ دَمَّ أَنَامَلَنَا الْحَفْرُ

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

الحميدة بين قومه، وهذا ما جعله محبوباً بين الناس، وأعلنوا محبتهم له في العصر الجاهلي، وبهذه السيرة الحسنة صار يحظى بالذكر الطيب؛ فكان مثالاً بين معاصريه للابن الصالح، والأخ الجيد، والصاحب الوفي، والجار الحسن، وتمثلت هذه الفضائل في صفات عدّة كان منها: نصرة الضعيف، ومساعدة الفقير، وإطلاق سراح الأسير والتقرير عن كربته، والالتزام بالعهد وصون الأهل والدفاع عن حرماتهم وأعراضهم، ومراعاة حرمة الجار، وقد «جسّد حاتم الطائي هذه الأخلاق التي كان يتحلى بها من خلال ممارساته اليومية، وفي قصائده الشعرية، بصور مختلفة، كما تعتبر من النماذج بلاغية في عصره»⁽¹⁾، واستحضر الشاعر شخصية حاتم الطائي لجودها وكرمهما الذاتيين، وبهذا حقق الشاعر الغاية البلاغية المرجوة في مدح القاضي الذي قدم له نعماً كثيرة، وكان الشاعر في حاجة إليها، وهذا للدلالة على قيمة الكرم وقمةه، ويقول في بيت آخر:

وَهُذَا بُجَيْرٌ وَهُوَ خَيْرٌ لِذَاتِهِ سِوَى شِسْعَنْ تَغْلِيْمِكُمْ لَمْ يُقاوِمِ⁽²⁾

"بُجَيْرٌ" بن الحارت بن عباد، الذي قتل المهلل التغلبي، وقد قتل بجير بن الحارت بن عباد "بشسع نعل كليب"، وبجير يحيى في هذا النص على القتل بصورة مهينة، أمّا قوله: "ورثت الغلام من تغلب إبنة وائل بلاً لها من عهدها المتقادم"⁽³⁾ تغلب بن وائل قبيلة عربية من ربيعة من عدنان اشتراك بحرب البوس ضد بكر بن وائل، وإليها ينتمي كليب بن ربيعة وأخوه أبو ليلى المهلل عدي بن ربيعة وشاعر المعلقة عمرو بن كلثوم، وقد اختار الشاعر ذكر "قبيلة تغلب، وخصص بالذكر ابنة وائل، لما

⁽¹⁾ - ينظر: حاتم الطائي بن عبد الله الطائي وأخباره، يحيى بن مدرك الطائي، برواية هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال، مطبعة المدنى، المطبعة السعودية بمصر، دت، دط، ص ص 11/9/8.

⁽²⁾ - الديوان، ص 116.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 116.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

فيها من دلالة على أصالتها العالية، وشرفها المجيد، وتاريخها المعروف، وحروبها المتواصلة، وقال أيضاً:

تَوَهَّمْتُهُ عَمْرُو بْنُ هِنْدٍ وَخَلْتُنِي شَقِيقًا أَتَاهُ مِنْ وُفُودِ الْبَرَاجِمِ⁽¹⁾

ذكر التاريخ سيرة « عمرو بن المنذر بن امرئ القيس بن النعمان اللخمي المشهور بـ «عمرو بن هند» ، وهند هذه بنت آكل المرار الكندي »، وهو الملقب بـ "مضرب الحجارة" أو "المحرق الثاني" 45 ق. هـ/نحو 578م سمى بالمحرق لأنه حرقبني تميم بالنار وكان بنو دارم من تميم قد قتلوا أخاه أسعد بن المنذر، وبعد الحادثة حلف أن يقتل منهم مائة بالنار، فهجم عليهم يوم أوارة الثاني، وحمل له تسعه وتسعون فرماهم في النار فعلا، فرأى ذلك أحد البراجم، فظن أنها قری، فأقبل إليها، فجيء به إلى عمرو فقال له: من تكون؟ فانتسب له، فقال عمرو: "إن الشقي وافد البراجم" ، ثم تمم به المائة، ورمى به في النار»⁽²⁾، ولكل اسم دلالة فذكر "عمر بن هند" يشير إلى الرجل القوي المتغطرس، و"الوافد من البراجم" يدل على سيئ الحظ، حيث استل الشاعر من عمق التاريخ شخصيتين، ومن المثل المضروب عند العرب وشكل بيته الشعري محملاً بقيم دلالتها القوة والحمامة، وقال أيضاً:

مَنْ جَدُّهُ كَعْبُ بْنُ مَامَةَ قَدْ حَازَ النَّدَى بِالطَّيِّبِ وَالنَّشِيرِ⁽³⁾

جاء في قاموس الزركلي « كعب بن مامدة بن عمرو بن ثعلبة الإيادي، أبو داؤد: كريم جاهلي، يضرب به المثل في حسن الجوار، فيقال "أجود من كعب بن مامدة" و"جار كجار

⁽¹⁾ - الديوان، ص 115.

⁽²⁾ - الزركلي، الأعلام، قاموس ترجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، مج 5، 1986، ص 87/86.

⁽³⁾ - الديوان، ص 89.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

أبي داؤد "، وهو صاحب القصّة المشهورة في الإيثار " اسقِ أخاك النمرى " ، وقال أبو عبيدة: أجواد العرب ثلاثة: " كعب بن مامّة، وحاتم طيء وهرم بن سنان " ⁽¹⁾، استن الشاعر من التراث القديم المثل الذي قيل منذ زمن بعيد " أجود من كعب بن مامّة " ، وشكّل بيته الشعري من دلالة المثل " أجود من كعب بن مامّة " ، ومن هذه الشخصية المعروفة بالجود سيرث منه ولو شيئاً من هذه الصفة الحميدة، وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر:

هُوَ آثَرُ النَّمْرِيِّ صَاحِبُهُ بِالْمَاءِ فِي دُوَيَّةِ الْقَفِرِ⁽²⁾

يعود الضمير " هو " على كعب بن مامّة " الذي آثر النّمْرِيِّ وسقاه بالماء في صحراء قاحلة، قائلاً: " اسقِ أخاك النَّمْرِيِّ " وهذا المثل محمّل بدلاله الجود والكرم، وقال ابن بقي:

ذُرْ حَاتِمًا يَسْجَى بِكَعْبِكُمْ وَافْخُرْ بِدَعْمِي عَلَى عَمْرُو⁽³⁾

ومن مثل أبي عبيدة « أجواد العرب ثلاثة: " كعب بن مامّة، وحاتم طيء وهرم بن سنان " ⁽⁴⁾، فرأى الشاعر أن يترك حاتما في حزنه مع كعب، وهم أهل الجود والكرم، ويجب اليوم أن يفخر بـ " كعب بن مامّة بن عمرو بن ثعلبة الإيادي " وهو ممدوح الشاعر ابن بقي الأندلسي، فيه دلالة على كرم كعب بن مامّة.

وفي هذا الحقل تبرز ثلاث طبقات من الشخصيات كما يلي: طبقة الحكام والأمراء مثل يحيى بن علي، وعمر بن هند، والثانية طبقة أهل الكرم والفضيلة مثل حاتم الطائي، وبجير، كعب بن مامّة، والنميري، أمّا الطبقة الثالثة فهي طبقة القبائل مثل قبيلة تغلب، وقبيلة براجم، والأعاجم، بذكرها استطاع الشاعر أن يوصل دلالة اللفظة في النسيج النصي الشعري.

⁽¹⁾ - الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرين، ص 229.

⁽²⁾ - الديوان، ص 89.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص نفسها.

⁽⁴⁾ - الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرين، ص 229.

6 - الأجرام السماوية :

عالم الأجرام السماوية يعتبر مجموعة من الكائنات تحت فضاء ممدودا من الكون الواسع ، الذي نرى جزءا منه، ونتخيله جزءا منه ، مثل الشمس والقمر ، والنجوم ، والكواكب التي تشکل جزءا عالمنا اللامحدود، في خريطتها البعيدة المترامية، يتفاعل المبدعون معها.

ومن أشعار ابن بقي نذكر ما يلي :

يَا كُوكِبًا يَغْرِقُ الْعَافُونَ فِي دُفَعٍ مِنْهُ وَتَحْتَرِقُ الْأَعْدَاءُ فِي شُعْلٍ⁽¹⁾

الشِّعْرُ يَشْهُدُ أَتِيَ مِنْ كَوَافِيدِ بَلِ الصَّبَاحُ الَّذِي يَسْتَثِنُ فِي أُفْقِهِ⁽²⁾

وَمَسْمُولَةٌ فِي الْكَأسِ تَحْسَبُ أَنَّهَا سَمَاءٌ عَقِيقٌ رُصِعْتُ بِالْكَوَافِيدِ⁽³⁾

إن لفظة الكواكب تعني القمر ، والشمس ، والنجوم ، محملة بقيم دلالية متمثلة في بعدها ، وكبير حجمها ، وموضعها العالى ، وكيفية وجودها ، وفي الأسئلة المطروحة حولها من دون تفسير ، هذا ما جعل الشاعر ينظر إليها نظرة خوف ورهبة ، ففي العصر الجاهلي تبلورت نظرة الإنسان إلى النجوم والكواكب بالفكرة الدينية ، والرؤى الجاهلية ، فاستخدم الشاعر ، لفظة ' الكوكب والكواكب ' بالجمع ، في مثل النداء ' يا كوكبا ' ، واستخدمها في مدح نفسه ، وفي وصف الخمر ، لما تحمله لفظة الكواكب من جمالية في رؤية الشاعر .

يقول ابن بقي :

عَلَيْكَ أَبَا عَبْدِ الإِلَهِ خَلَعْتُهَا لَهَا الْبَدْرُ طُوقُ وَالنُّجُومُ دَلَائِلُ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - الديوان ، ص 97.

⁽²⁾ - المصدر نفسه ، ص 96.

⁽³⁾ - المصدر نفسه ، ص 76.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه ، ص 109.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

اختار الشاعر لفظة البدر، من جملة الكواكب المعروفة، والبدر الذي مرحلة من مراحل حياة القمر الشهريّة، المتكررة في كل دورة بحيث «القمر هو في كل يوم في شان، يشرق اليوم من مكان، وغداً من مكان آخر، فهو لا يستمر على حال، وهذا واضح من خلال أطواره المختلفة يبدأ هلالا نحيلا ثم يأخذ بالامتلاء والاكتمال والتزايد حتى ما يلبت حتى يستدير محطيه ويتوسّط السماء بدرًا شعشعًا جميلاً مهيبًا، ولكن بعد اكتماله مؤقتا، إذ ما يلبت أن يبدأ في الانحدار والتلاقص قطعةً قطعةً حتى يختفي تماماً في آخر الشهر غائصا نحو الأسفل»⁽¹⁾، والشاعر في هذا البيت يصف الخمر في الكأس، حيث يتخيلها بدرًا تطوّقه النجوم، وهي في حلّة رائعة، فقد أعطاها قيمة دلالية بوصفها قمراً تطوّقه النجوم.

وعن البدر قال ابن بقي أيضاً:

كأنما البدر إذ عمّ البلاد سناً ملكٌ تطلع منْ إيوانه العالي⁽²⁾

يصف الشاعر حبيبه كأنها البدر في أفق، ينير كل البلاد، كأنه ملك يخرج عليهم من قصره، والشاهد أن ذكر لفظة البدر تحمل قيمًا دلالية، تحيل إلى نوره وسموّه، فاستخدمه الشاعر في التّغزل بحبيبه، تشبيهاً لها به.

وعن جرم سماوي آخر قال:

والثّجمُ مُنْهَزِمٌ أَوْلَى كَتَائِبِهِ وَالصُّبْحُ يَغْسِلُ ثُوبَ اللَّيْلِ مِنْ دَرَنِ⁽³⁾

تحمل لفظة النجم قيمة دلالية، وقد استلهمها الشاعر من كتاب الله، وقد نزلت سورة في القرآن الكريم باسم "النجم"، كل آياتها تبيّن قدرة الله عز وجل في هذا الكون الواسع ودليل

⁽¹⁾ - فراس السواح، لغز عشتار الألوهة المؤئنة وأصل الدين، والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، ط1996، 6، ص 64/63.

⁽²⁾ - الديوان، ص 104.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 122.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

على حكمة خلقه، وقد خلق الكواكب في نظام وترتيب، وجعلها نجوماً وبروجاً ومصابيح وزينة وبرهاناً ورجوماً، أما في المجال الشعري فتتنوع الدلالات التي تحملها النجوم في البيت الشعري الواحد، أو في ثانياً قصيدة بكاملها، حيث وظفها الشعراء في أغراض عديدة، وفي الغزل خاصة، والمدح والرثاء والفخر، حيث تختلف رؤية الشعراء للأجرام السماوية وبخاصة البارزة المضيئة منها كالشمس، والنجوم، وهي كما يراها الشاعر وكما يفعل معها، لذا اختلفت أساليب توظيفهم للنجوم حسب ما تكون عليها نفسية الشاعر، فمرةً يجعلها في الغزل وصفاً لمحبوته نجوماً تفيض ضياءً لاماً، و يجعلها مرةً في الرثاء وصفاً للعزيز المتوفي نجماً خباً واندثر، كما قال صفي الدين الحلي:

يَا بُدُورًا تَغِيبُ تَحْتَ التُّرَابِ وَجِبَالًا تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ⁽¹⁾.

وأما الكواكب فقد ذكر ابن بقي منها المريخ وزحل، وذلك في قوله:

فِي لَيْلَةٍ لَا يَلِي الْمَرِيخُ مُدْتَهَا لَا تُقِيمُ بَهَا إِلَّا عَلَى زُحْلٍ⁽²⁾

نظراً للكيفية التي يتخيل بها الشاعر هذه الأجرام السماوية، ونظراً لبعدها عنه، فهو ينظر إليها بهيبة واندشاش، ولهذا حين يستخدمها في الشعر يحملها قيماً دلالية تلائم السياقات، وتلائم حالته النفسية في تلك اللحظة، ففي هذا البيت يذكر الشاعر 'المريخ' و'زحل' حيث حملهما دلالة الصعوبة، والاستحالة لقضاء ليلة مميزة عن كل الليالي التي عاشها مع حبيبته، أما قوله:

الْيَوْمَ أَهْلَلْتُ مِنْ سَلْمَى إِلَى قَمَرٍ يَجْلُو الظَّلَامَ الَّذِي اسْتَوْلَى عَلَى حَالِي⁽³⁾

⁽¹⁾ - صفي الدين الحلي، الديوان، ص 399.

⁽²⁾ - الديوان، ص 102.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 105.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

قد اختص الشاعر القمر من بين الكواكب، وجعل منه قيمة دلالية تحيل على إنارة معنوية، وهي إنارة النفس، وبعث الحياة مرة أخرى من بعد أنسى، فأخذت سلمي مكانة القمر، وأخذ القمر دلالة التوثير النفسي من خلال السياق الذي وضّحه عجز البيت الشعري.

8 - حقل الأزمنة:

لكم تغنى الشعراء في قصائدِهم، وذكروا الدهر سائليْنِه مِرَّةً، متسائلين عنِّه مِرَّةً أخرى، متأمّلين فيِّه وواصفين أحاديثه ومناسباته، قال الشاعر صفي الدين الحلي:

هو الْدَّهْرُ مُغَرِّي بِالْكَرِيمِ وَسَلِّيْهِ
فَإِنْ كُنْتَ فِي شَكٍ بِدَاكَ فَسَلِّنْ بِهِ
أَرَانَا الْمَعَالِيَ كَيْفَ يَنْهَدُ رَكْزُهَا
وَكَيْفَ يَغُورُ الْبَدْرُ مِنْ بَيْنِ شَهْبِهِ⁽¹⁾

وقال جرير مخاطبا الفرزدق:

أَنَا الدَّهْرُ يُفْنِي الْمَوْتَ وَالْدَّهْرُ خَالِدٌ
فَجِئْنِي بِمِثْلِ الدَّهْرِ شَيْئاً ثُطَاوِلَه⁽²⁾

جاء في لسان العرب «الدهر»: الأَمْدُ المَمْدُودُ، وقيل: الدهر ألف سنة. قال ابن سيده: وقد حكي فيه الدهر، بفتح الهاء: فإنما أن يكون الدهر والدهر لغتين كما ذهب إليه البصريون في هذا النحو فيقتصر على ما سمع منه، وإنما أن يكون ذلك لمكان حروف الحلق فيطرد في كل شيء كما هب ليه الكوفيون؛ قال أبو النجم: وجَبَلًا طَالَ مَعَدًا فَاشْمَحَرَ، أَشَمَ لا يَسْطِيعُه النَّاسُ، الْدَّهْرُ؟ قال ابن سيده: وجمع الدهر أَدْهُرٌ وَدُهُورٌ، وكذلك جمع الدهر لأنّا لم نسمع أَدْهاراً، ولا سمعنا فيه جمـعاً⁽³⁾.

وجاء في القاموس المحيط «الدهر»: قد يعد من الأسماء الحسنـى، و الـدهـرـ الزـمانـ الطـويـلـ. والأـمـدـ المـمـدـودـ، والـدـهـرـ الزـمانـ قـلـ أوـ كـثـرـ. والـدـهـرـ أـلـفـ سـنةـ. والـدـهـرـ مـائـةـ أـلـفـ سـنةـ. والـدـهـرـ الـهـمـةـ. والـدـهـرـ الـعـادـةـ. والـدـهـرـ الـغـلـبةـ. ويـقالـ:

⁽¹⁾ - صفي الدين الحلي، الديوان، ص 354.

⁽²⁾ - جرير، الديوان، تج: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط 3، مج 1، ص 970.

⁽³⁾ - ابن منظور، لسان العرب، معجم 4، ص 292.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

ما دَهْرِي بِكُذَا، وَمَا دَهْرِي كُذَا: مَا هَمِي وَغَايِتي. وَالجَمْع: أَدْهَرُ، وَدُهُورُ. وَيُقَالُ: كَانَ ذَلِكَ دَهْرَ النَّجْمِ: حِينَ خَلَقَ اللَّهُ النَّجْمَ: أَوَّلَ الزَّمَانِ وَفِي الْقَدِيمِ «⁽¹⁾». وَاحْتَلَفَتْ مَعَانِي الْدَّهْرِ مِنْ مَوْضِيَّةٍ إِلَى مَوْضِيَّةٍ، لَكِنَّ نَلَمَسَ الْمَعْنَى مِنْ خَلَالِ السِّيَاقِ.

وَفِي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزِ: ﴿هَلْ أَتَىٰ عَلَىٰ الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ﴾⁽²⁾. عَنِ الْأَزْهَرِيِّ « قَالَ الشَّافِعِيُّ الْحِينُ يَقْعُدُ عَلَىٰ مَدَّةِ الدُّنْيَا، وَيَوْمَ، وَنَحْنُ لَا نَعْلَمُ لِلْحِينِ غَايَةً »⁽³⁾، فَالْدَّهْرُ هُوَ الْأَمْدُ وَالْحِينُ مَدَةٌ زَمْنِيَّةٌ غَيْرُ مَعْرُوفَةٍ. الْجَوَهِريُّ: لِأَنَّهُمْ كَانُوا يَضِيفُونَ النَّوَازِلَ بِهِ... وَيَقُولُونَ: أَصَابُوهُمْ قَوْارِعُ الْدَّهْرِ وَحَوَادِثُهُ، وَأَبَادُوهُمْ الدَّهْرُ، فَيَجْعَلُونَ الدَّهْرَ الَّذِي يَفْعَلُ ذَلِكَ فِي ذَمِّنَتِهِ، وَقَدْ ذَكَرُوا ذَلِكَ فِي أَشْعَارِهِمْ «⁽⁴⁾»، كَأَنَّهُمْ يَرَوْنَ الْفَاعِلَ هُوَ الْدَّهْرُ وَلَا يَرَوْنَ اللَّهَ، وَفِيهِ حَدِيثٌ شَرِيفٌ يَنْهَا هُمْ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَنْ ذَمِّهِ.

وَأَمَّا ابْنُ بَقِيٍّ قَالَ:

وَمَا هِيَ إِلَّا الدَّهْرُ فِي طُولِ عُمُرِهَا وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهَا الصُّحَى وَالْأَصَائِلُ⁽⁵⁾

وَقَالَ :

عَقِيقَةٌ فِي يَدِي سَالِثٌ وَأَشْرَبُهَا لَوْ شَغَشَعْتُ بِسَجَاجِيَا الدَّهْرِ لَمْ تَسْلِ⁽⁶⁾

وَقَالَ :

وَلُوا جَمِيعًا بِمَا فِي الدَّهْرِ مِنْ حَسَنٍ لَا عَيْبٌ فِي الْقَوْمِ إِلَّا أَنَّهُمْ بَادُوا⁽⁷⁾

⁽¹⁾ - الفيروزابادي، القاموس المحيط، ص ص 570/571.

⁽²⁾ - الإنسان / 1.

⁽³⁾ - ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص 293.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، مج 4، ص نفسها.

⁽⁵⁾ - الديوان، ص 109.

⁽⁶⁾ - المصدر نفسه، ص 101.

⁽⁷⁾ - المصدر نفسه، ص 86.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

ذكر ابن بقي لفظ الدهر في مواضع ثلاثة؛ حيث يصف الخمر بأنها طويلة العمر مثل الدهر، والقيمة الدلالية للدهر هي الأبد وطول الزمن، وفي البيت الثاني أنسن الدهر، حيث ربطه بإحدى لوازم الإنسان، وهي السجايا؛ أي بطبعاته وعاداته في هذا الكون وهذا في الخلق جميعاً، وفي البيت الثالث دلالة الدهر هو كون هذا الوجود، وهذه الحياة من حركات وسكون، وفي بيت آخر قال:

الشِّعْرُ يَشْهُدُ أَنِّي مِنْ كَوَاكِبِهِ بَلِ الصَّبَاحُ الَّذِي يَسْتَثْنُ فِي أُفْقِهِ⁽¹⁾

استخدم الشاعر لفظ الصباح دلالة على استقبال نهار جديد، فيه أمل، وفيه تفاؤل، لكن في سياق المدح، فقد قلب الشاعر الصورة، حيث يرى أن الصباح يأخذ النور من ذات الشاعر قبل حلوله، وهذه قيم دلالية في نفس الشاعر، تميزه على غيره من الشعراء، وعن الليل قال:

عَاطِيَّتُهُ وَاللَّيْلُ يَسْحَبُ ذَيَّلَهُ صَهْبَاءَ كَالْمِسْكِ الْفَتِيقِ لِنَاثِقِ⁽²⁾

الليل مصدر إلهام الشعراء من زمن بعيد، من خلال سكونه وهدوئه، فهو الأنبياء، وهو الشاهد على كل ما يدور من أحداث ونوازل، ودارس الشعر ينتبه إلى هذا الحضور في شعر كثير من الشعراء.

إن الليل والشعر في كثير من الأحيان هما صديقاً للشعراء، والليل الشاهد الصامت والفسحة الزمنية المرافقة، أمّا الشعر فهو الشاهد الناطق، وملاذ التعبير عن إحساس القلب ونبضاته، وخلجات الصدر وموجعه، وهديل الروح وتسبيحاتها، وأهازيج الذات من أغاني ونواح، وكانت القصيدة الوجه الليلي برموزها ودلاليتها، وكانت القصيدة المنبر السامي،

⁽¹⁾ - الديوان، ص 96.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 93.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

والكتاب الوحيد لنقل جميع الأحساس الإنسانية، وجميع الرؤى المتخيلة، في صور بلاغية من خلال التصريح بالاستعارة والإيحاء، ففي هذا الليل ولدت الشعرية ممزوجة بالحب والنكران، والخوف والرهبة، واليأس والأمل، والفارق، وهذا ما جاء به الشاعر ابن بقي عند ما رأى الليل يجمع أنفاسه ليغادره ويلم عباءته لينسحب، فكان هادئاً ينصل للهمسات والبكاء والنواح، وكان متاماً يحس آهات الشوق في معابد الصباية، ومكافحة اللوعة ومحارب الفتن، ومواجع الحنين في غياه布 الغياب، واحترافات النفس في متأهات الاشتفاء، وفي مواساة الضجر، لليل إذاً قيم دلالية في النص الشعري.

وفي ظرف زمني آخر قال ابن بقي:

أين الرجَا والغلَى مِنْ حَازِمٍ يَقِظٍ يَغُرُّ أَغَادِيهِ فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ⁽¹⁾

في التراث العربي قبل الإسلام كان الجاهليون يعظمون الأشهر الحرم، بتحريم القتال فيها، وفي هذا الأمر «قال أبو جعفر: يقول تعالى ذكره: إن عدة شهور السنة اثنا عشر شهراً في كتاب الله، الذي كتب فيه كل ما هو كائن في قضائه الذي قضى» يوم خلق السماوات والأرض منها أربعة حرم، يقول: هذه الشهور الاثنا عشر منها أربعة أشهر حرم كانت الجاهلية تعظمها، وتحرمها، وتحرم القتال فيها، حتى لو لقي الرجل منهم فيها قاتل أبيه لم يهجه، وهن: رب مضر وثلاثة متتابعات، ذو القعدة، ذو الحجة، والمحرم»⁽²⁾، وخلال هذه الأشهر الحرم يتوقف القتال إلا ردًا للعدوان - وتضاعف فيها الحسنة كما تضاعف السيئة، وذهب الشافعي وكثير من العلماء إلى تغليظ ذمة القتيل في الأشهر الحرم،

⁽¹⁾ - الديوان، ص 111.

⁽²⁾ - الطبرى، أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى، تفسير القرآن، 'جامع البيان عن تأويل آى القرآن' تج: عبد الله بن عبد المحسن التركى بالتعاون مع عبد السندر حسن يمامه، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، ط1422هـ / 2001م، ج11، ص444.

الفصل الرابع: ... البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي

وكان الهدف من هذا التقليد عندهم هو تمكين الحاج والتجار والراغبين في الشراء من الوصول آمنين إلى أماكن العبادة والأسواق والعودة بسلام. جاء في القرآن الكريم: ﴿إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللَّهِ أُتْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةُ حُرُمٌ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيْمُ فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنفُسَكُمْ وَقَاتِلُوا الْمُشْرِكِينَ كَافَةً كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَةً وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ﴾⁽¹⁾.

استخدم الشاعر ابن بقي في هذا البيت 'الأشهر الحرم' دلالة زمنية مقدسة في هذا البيت، تبيّن مدى تحريم القتل والقتال، والأفعال المنافية للإنسانية، فماذا تتضرر من رجل يغزو في الأشهر الحرم، إنه لن يتأنّ عن القتل، ولن يكفّ عن الإجرام في هذه الأشهر، وفي الأشهر الأخرى، وقد لجأ الشاعر إلى حقل الأزمنة وانتقى منها بعض المدلولات مثل الدهر، والأشهر الحرم، ليعبر بها عن مواقفه، وأعطّاها من تجاربه.

⁽¹⁾. التوبة / 36



الفصل الخامس

ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي الأندلسي

أولاً: - السرقات الأدبية / التناص

- آليات التناص

- تجليات التناص في شعر ابن بقي

ثانياً: - التذليل



أولاً: - السرقات الأدبية / التناص:

إذا كانت دراسة السرقات الأدبية قديمة جداً في التاريخ الأدبي، فإن لفظة السرقة دالة على قصدية شناعة الفعل، ولفظة التناص لها قصدية أقلّ حدة ، وفدى إلينا كمصطلاح نceği من الغرب في زمن قريب جدًا (ستينيات القرن الماضي)، ودارس التناص يبحث في: مدى تفاعل الشاعر مع النصوص السابقة، ومدى اطلاعه على ثقافات الآخر، والتفاعل معها، كما يبحث في كيفية احتواء النص الغائب، وامتصاص جمالياته، بمعنى تغييب النص السابق بفعل ممارسة الامتصاص، ومغامرة الحجب، كما يعتبر عملية الآخذ ممارسة غير واعية، وجهداً مميزاً من ذاكرة مختزنة، ويراهما ظاهرة أدبية فنية، ودلالة على تواصل السابق بالمبوبق، بمفهوم حالة صحية، أو فعل فني، ومن هنا تظهر نقاط الاختلاف بين مصطلحي السرقات والتناص.

قد ظهرت في بايِّن الأمر مجموعة من الدراسات حاولت أن تبيّن ممارسة السرقات على يد مجموعة من الشعراء، وهذه الدراسات مثل: 'سرقات الكميت من القرآن وغيره'، لابن محمد بن عبد الله بن يحيى (ت 207 هـ) المعروف بابن كناسة، و'سرقات الشعراء وما اتفقا عليه'، لابن السكikt (ت 240 هـ)، ومنها أيضاً 'إغارة كثيرة على الشعراء'، للزبير بن بكار عبد الله القرشي (ت 256 هـ)، ثم جاءت جماعة أخرى اهتمت بالنقد اهتماماً متميزاً، مثل محمد بن سلام الجمي (ت 232 هـ): مؤلف "طبقات الشعراء" الذي كان من الأوائل الذين استخدمو مصطلح السرقات الأدبية بحده المكرورة، وكذلك مصطلح الاجتالب⁽¹⁾، بأقل حدة، و مصطلح أيضاً الإغارة⁽²⁾ ، تشير إلى استعمال القوة من لدن الشاعر، و يبدو أن

⁽¹⁾ - محمد بن سلام الجمي، طبقات حول الشعراء، تج: محمود محمد شاكر، دار المدنى، جدة، دت، ص 27.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 147.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديون ابن بقي

صفة الإغارة مذمومة أيضا، كما لوحظ أن الجاحظ (ت 255هـ) يبدو أنه في مؤلفه "البيان والتبين" استخدم مصطلح الأخذ⁽¹⁾، واستخدم أيضا في مؤلف "الحيوان" مصطلح السرقة⁽²⁾، ويبدو أن هناك فرقاً بارزاً بين المصطلحين، في قصد الجاحظ حين استخدمهما، أمّا ابن قتيبة (ت 276هـ) في مؤلفه "الشعر والشعراء" فقد استخدم مصطلح السلخ⁽³⁾، الاتباع⁽⁴⁾، الأخذ⁽⁵⁾، وقد ضرب مثلاً في السلخ قائلاً:

«قال الأعشى: وكأس شربت على لذةٍ وأخرى تداویت منها بها.

وقال أبو نواس:

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءٌ وَدَاؤِنِي بِالْتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ.

فسلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع لديه الحسن في صدره، وعجزه، فلأعشى فضيلة السبق، ولأبي نواس فضيلة الزيادة فيه⁽⁶⁾، كما حدد ابن قتيبة سرقة الأبيات، وسرقة الألفاظ، وسرقة المعاني، وسرقة الطريقة والمنهج ، ورأى ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) أمراً آخر في مؤلفه "عيار الشعر حيث" وصف العملية بالاقتداء بأشعار الآخرين، ويكون الاقتداء الحسن «ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها، ويحتذى على تلك الأمثلة»⁽⁷⁾، ولكن من جهة أخرى يحاول توضيح فكرته، حيث يفهم مصطلح الاقتداء بأنه الإتيان بما هو إبداع، محملاً بالجمال والحسن، ويرى أن ممارسة

⁽¹⁾ - الجاحظ، البيان والتبين، تتح عبد السلام هارون، مرجع سابق، ص 17.

⁽²⁾ - الجاحظ، الحيوان، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1969، ص 311.

⁽³⁾ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تتح: مفيد قميحة، ومحمد أمين الضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص 13.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 40.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه، ص 53.

⁽⁶⁾ - المرجع نفسه، ص 13.

⁽⁷⁾ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تتح عباس عبد الساتر، نعيم زرزور، ص 12.

الاقتداء أن لا تكون إغارة « يجب على الشاعر أن لا يغير على معاني الشعر ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي تناول منها »⁽¹⁾، فالاقتداء المقصود عند ابن طباطبا ليس هو الإغارة، حيث امتدح المقتدي، وذم من يغيّر على إبداع الآخرين، ودعا الابتعاد، أمّا المرزباني (ت 384هـ) في مؤلفه "الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء" فقد استخدم مجموعة من المصطلحات تفسيراً لأنواع السرقات منها: السلح، المصالحة التي اتهم بها الفرزدق الذي كان « يصلت على الشعراء ينتحل أشعارهم »⁽²⁾، والانتحال 'النحل' وهو إدعاء شاعر ما نسبة بيت أو أكثر ليس له، وهي سرقة بأتم المعنى، أمّا الاجتالب « فإنه كان يجتاب المعنى ويجتاب القصيدة »⁽³⁾، الاحتساء، أن يأخذ المعاني، ويغيّر الألفاظ والتركيب، والمسخ هو المصطلح الجديد الذي جاء به، والمسخ « هو تقصير الشاعر عن المعنى الذي أخذه من سابقه »⁽⁴⁾، ويبدو أن المsex هو آخر رتبة، وأسوأ كل أنواع السرقات الأدبية كما يراها المرزباني في الشعر وبين الشعراء من جيل لآخر.

قال بشار: جَفْتَ عَيْنِي عَنِ التَّعْمِيْضِ حَتَّى * كَانَ جُفُونَهَا عَنْهَا قِصَارُ
مسخه العتaby ف قال: وَفِي الْمَاقِي انْقِبَاضٌ عَنْ جُفُونِهِ * وَفِي الْجُفُونِ عَنِ الْأَمَاقِ
تقصير⁽⁵⁾.

بينما يرى أبو هلال العسكري (ت 395هـ): في مؤلفه "كتاب الصناعتين الكتابة والشعر"، أن النص « الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي

⁽¹⁾ - ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 12.

⁽²⁾ - المرزباني، المoshح في مأخذ العلماء على الشعراء، تج: محمد علي الباجوبي، ص 265.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 175.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 293.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

به فيه، والآخر يحتذيه على مثال تقدم «⁽¹⁾، كما أنّ أبي هلال العسكري «يقرر أن المعاني مشتركة بين العقلاء.... إنّما يتفضل الناس في الألفاظ ورصفها، وتاليفها، ونظمها»⁽²⁾، وهو يأخذ بفكرة الجاحظ، إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، البدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ»⁽³⁾، لكن المشكلة كما يراها أبو هلال العسكري في التأليف والاختيار، وكيفية جلب الألفاظ وتخيرها، ثم تنظيمها كالتقديم والتأخير والحدف، وغيرها من الممارسات الفنية، ولهذا جاء بمصطلح جديد، فالمبتدع هو الشاعر السابق، والمولّد هو الشاعر المسبوق؛ غير أنه وضح «أن الاقتداء بالحسن، ووضع له قواعده... يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في شعر، أو ينقل المعنى المستعمل في صفو خمر فيجعله في مدح، أو من مدح فينقله إلى وصف... فالحادق يخفي دببه إلى المعنى»⁽⁴⁾، وهذه ممارسات يتقنّن فيها الشاعر مستعيناً بتقنيات ذاتية تبعده عن الشكوك في إنتاجاته، وهذا ما رأه ابن طباطبا من قبل.

ويرى ابن رشيق القيرواني (390هـ/456هـ): في مؤلّفه "العدة في محسن الشعر وأدبه ونقدّه" أن الشعر «مخترع لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه»⁽⁵⁾، وعلى هذا الرأي يكون الشاعر كلّما أضاف إلى بيت آخر لا يسمى سارقاً، وهو يتکئ على فكرة أبي هلال العسكري في تهيئة الألفاظ وتدبيرها، وترتيبها وتشكيالها وتنظيمها، ويضيف ابن رشيق أن «الشعراء لا زالوا يخترون - أي إنه يؤمن بأنّ المعاني

⁽¹⁾ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحرير: محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981 ص 29.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 29.

⁽³⁾ - الجاحظ، البيان والتبيين، ص 328.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص 198.

⁽⁵⁾ - ابن رشيق القيرواني، العدة في محسن الشعر وأدبه ونقدّه، ج 1، ص 182.

لم تستند - كما يقرّ بعضهم ⁽¹⁾، وما يزال مصطلح الاختصار والإبداع ما دام الشعراء على هذه الوتيرة، وعلى هذه الكيفية سائرين يتخيرون مما هو موجود، متمثلة في الاختيار، ولم يتوقف ابن رشيق هنا بل بعث رسالة للشعراء واصفا إياهم يقول فيها « انكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أو سط الحالات » ⁽²⁾، وبرغم ذمّ الشاعر بالبلادة والعجز، وبالجهل، إلا أنه وضع « ستة عشر مصطلحاً للسرقات الأدبية » ⁽³⁾، وقد لاحظ من خلال تجربته القرائية في النصوص، ومن خلال الكتابات النقدية التي وصلته من المشرق العربي، أنّ هناك درساً يسمى السرقات الأسلوبية.

السرقات الأدبية في نظر الشعراء:

إن الشعراء وفي كل العصور « يفيرون كثيراً من تجارب الرواد ويستغلون ثمار مغامراتهم وكشوفهم في عالم الشعر » ⁽⁴⁾، وقد تكون إفادة من نواحٍ متعددة، ولا يعتبرون أن ما قاموا به اختلاس أو سرقة، مع أن السرقة « في معناها اللغوي البسيط هي اختلاس ما للآخرين، وفي الاصطلاح الأدبي هو أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها، أو ألفاظها، وقد يسطو عليها لفظاً ومعنى، ثم يدّعي ذلك لنفسه » ⁽⁵⁾، ومعظم الشعراء لا يقرب السرقة إلا بالتناص، مع اتفاقهم على صحة قول عترة بن شداد:

⁽¹⁾ - ابن رشيق القير沃اني، العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقده، ج 1، مرجع سابق، ص 228.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ج 2، ص 272.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 216/223.

⁽⁴⁾ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضایا وظواهر الفنية والمعنوية، ط 3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص 242.

⁽⁵⁾ - بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القير沃اني المسيي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 217.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

هل غادر الشعرا من مُتَرَّدِمْ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهُمْ⁽¹⁾
فهذا البيت الشعري « يدل على أنه يعد نفسه محدثا قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس
منه ولم يغادروا له شيئا، وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقها إليه متقدما ولا نازعه إياها
متاخر»⁽²⁾، أما أحمد أمين الشنقيطي يقول: « والمعنى: هل تركت الشعرا موضعًا
مسترقعا إلا وقد أصلحوه، وهل عرفت دار عشيقتك بعد شكك فيها»⁽³⁾، أما الزوزني أضاف
في شرحها قائلا: « هل تركت الشعرا موضعًا مسترقعا إلا وقد رقعوه، وأصلحوه، وهذا
استفهام يتضمن معنى الإنكار؛ أي لم يترك الشعرا شيئا يصاغ فيه شعر، إلا وقد صاغه
فيه.. وإن حملنا على المعنى الثاني: أنهم لم يتركوا شيئا إلا رجعوا نغماتهم، بإنشاء الشعر،
وإنشاده في وصفه ورصفه»⁽⁴⁾، لكن ما ذهب إليه عنترة بن شداد « ملحوظة خطيرة حيث
أنها تسد كل باب للإبداع والخلق الفني أمام الشعرا اللاحقين في هذا الوقت المبكر من
تاريخ الشعر العربي »⁽⁵⁾، ثم يجيء كعب بن زهير (ت 24 هـ) قائلا:
ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيًّا وَمُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا⁽⁶⁾
ليؤيد ما قاله عنترة بن شداد.

⁽¹⁾ - أحمد أمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، ت: محمد عبد القادر الفاضلي، ص 149، وفي شرح المعلقات العشر.
الزوزني، منشورات دار مكتبة الحياة، مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلقات العشر، بيروت
لبنان، 1983، ص 234.

⁽²⁾ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وآدابه ونقده، ص 81.

⁽³⁾ - أحمد أمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، ص 149.

⁽⁴⁾ - الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص 234.

⁽⁵⁾ - سعد أبوالنجا، معالجة النص في كتب الموازنات التراثية منهج وتطبيق، منشأة معارف، الإسكندرية، القاهرة، ص 25.

⁽⁶⁾ - كعب بن زهير، الديوان، حققه وشرحه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (بط)، 1417هـ، 1987م، ص 26.

والرجيع المكرر، وكذلك المعاذ والمكرور، والمعنى أنّ ما من شيء إلا وقد سبقنا إليه، ولم يكن عنترة الوحيد الذي أعرض عن السرقة، يقول طرفة بن العبد (569هـ / 1542م):

وَلَا أَغِيْرُ عَلَى أَشْعَارٍ أَسْرَقُهَا عَنْهَا غَيْثٌ وَشَرُّ النَّاسِ مَنْ سَرَقاً⁽¹⁾

وقد قال أبو عمرو بن العلاء (154هـ / 70هـ) فيما ذكره الحاتمي في الرسالة: «الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر»⁽²⁾، فعملية التناص تعود «إلى ذاكرة الشاعر فقط، بل إلى روحه المحتشدة بكل ما يربطه بالأقدمين رغم أنها عبارة شديدة الشيوع، إلا أنها تظل باللغة الدقة، وحرارة الخبرة فيها لا تخطئها أذن أو عين، إنها تشير ببراعة إلى تراكم الخبرات الشعرية، وطرق القول الشعري وتنوعها، والشاعر هنا يدفع عن موهبته الكبيرة ما قد يلحق بها من لؤم النقاد والحسدة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ليحفظ للعابر الجديد حقه في المضي بالدرب ذاته، ويترك لقدميه الحالمتين حريرتهما في معانقة الطريق ذاتها الآلاف من المرات، ليس من درب حكرا على عابر دون سواه»⁽³⁾، وهكذا حين تسير الخيل معا في درب ما، تلاحظ كم من مرة يقع الحافر على الحافر، والعرب أهل فروسية، فلغتهم، وأمثالهم تستقى من تلك البيئة.

وذكر الحاتمي (310هـ / 388هـ) في الرسالة الموضحة «فما يدرك أني اعتمدته، وكلام العرب آخذ بعضه برقب بعض، وأخذ بعضه من بعض، والمعاني تعتمد في الصدور، وتخطر للمنتدم تارةً والمتاخر تارةً أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة... فمن الذي تعرى من

⁽¹⁾ - طرفة بن العبد، الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ / 2002م، 57.

⁽²⁾ - الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الموضحة، تج: محمد يوسف نجم، دار بيروت، 1965م، ص 163.

⁽³⁾ - علي جعفر العلاق، ذاكرة الشاعر.. ذاكرة القصيدة،

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

الاشتباه، وتفرد بالاختراع والابداع، لا أعلم شاعرًا جاهليًّا ولا إسلاميًّا إلا وقد احتذى واقتدى واجتب واجتب»⁽¹⁾، وهي شهادة لها دلالتها الصريحة، وقيمتها المعرفية، حين نُقدم على دراسة التناص في ما يتوافق مع الدراسات الغربية، وهنا يتوقف الحاتمي ليكشف سبل الكيفية التي يستطيع الشاعر أن ينتج بها أشعاره، في قوله «_ومن سبيل المحتذى أن يأخذ المعنى دون اللفظ ثم أن يطويه إن كان مكشوفاً، ويكشفه إن كان مستوراً، ويحسن العبارة عنه، ويختار الوزن العذب له حتى يكون بالأسماع عبقاً وبالقلوب علقاً»⁽²⁾، وهذه الممارسات لا تتأتى لكل الشعراء، لكن يقين ممارساتها أهل المواهب، والحذاق منهم، حتى يتستّى لنا أن نردد مقوله البقلاني «إن لكل واحد من الشعراء الكبار طابعاً لا تخطئه في شعره»⁽³⁾، وهذا لا ينتج إلا بعد قراءة متأنية متفحصة وكثيرة لهذا الشاعر أو ذاك، ومن ثمة تكتشف البصمات السرية الحقيقية في ذات المؤلف، وكيفية الممارسة والطرق، والرؤيا في الشكل والرؤيا في الدلالي، وهذا ما جاء في مقوله البقلاني، من نص إلى نص هناك علاقات تربط بينها، مثل علاقات السابق والمسبق، وعلاقات التأثر والتأثير، علاقات التماهي الشعوري، علاقات الموضوعاتية، علاقات البيئة، العلاقات الاجتماعية، العلاقات الثقافية، فمن هذا التعالق الذي تشهده العمليات الإبداعية حيث يتبادر إلى النص في أسلوب خاص، وب بصمة متميزة نتيجة «هذا اللعب الفتني مع نصوص الآخرين ثم دمجها في التجارب الفنية الخاصة»⁽⁴⁾، ومن هنا يبدو للدارس الناقد واضحًا «أن التداخل اللغطي والدلالي، وتقليد اللاحق للسابق

⁽¹⁾ - الحاتمي أبو علي محمد بن الحسين الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص 78 / 79.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 83.

⁽³⁾ - شكري مجـد عـيـاد، دائـرة الإـبدـاع، مـقدـمة فـي أصـول النـقـد، مؤـسـسة سـلـطـان بـن عـلـي العـوـيـس الثـقـافـيـة، طـ1، 1429هـ، 2008، صـ121.

⁽⁴⁾ - جمال مباركـي، التـناـص وجـمـاليـاتـه فـي الشـعـرـ الجـزـائـيـ، إـصـدـاراتـ رـابـطـةـ إـبدـاعـ الثـقـافـيـةـ، 2003ـ، صـ37ـ.

أمر لا فكاك للشاعر منه «⁽¹⁾، وهو أيضاً ظاهرة صحية مقبولة إذ يستتصص اللاحق من السابق، بطريقة ثاقفية «من الواضح أنخ لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعاً من سنن محدد، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات 'على الأقل اثنين' تجد نفسها في علاقة متبادلة»⁽²⁾، فهناك شفرات متقطعة في النص الجديد مع النص أو النصوص القديمة التي سبقته، بمعنى أوضح كما تراه كريستيفا «كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى»⁽³⁾، لا يولد النص من فراغ أبداً، أو من لاشيء، وهو ما يجعل جوليا كريستيفا ترى «أن مشكل تقاطع وتقسيخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف دوسوسيير في التصحيفات anagrammes، وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف programme الذي استعمله سوسيير بناء خاصية جوهرية لاشغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفية paragrammatisme؛ أي امتصاص نصوص(معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين»⁽⁴⁾، وكأن النص يبدو علامة خاصة جديدة لمبدع تميز بتشكيله اللغوي، والدلالي، والسياسي، بعيداً عن النصوص الغائبة المغيبة، المخفية وراء ستار غيابها، فالتناص إذا يشبه «فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت في تقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصثيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، محول لها بتمطيتها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها، ومعنى هذا أن التناص تعلق "الدخول

⁽¹⁾ - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، لمراجع سابق، ص 52.

⁽²⁾ - جوليا كريستيفا، علم التّنصّ، تر: فريد الزاهي، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1991، 1، ص 78.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 78.

⁽⁴⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

في علاقة "نصوص مع نص حث بكيفيات مختلفة" ⁽¹⁾، فهذه العلاقات التي ينسجها الشاعر بوساطة موهبته الخاصة وبما جادت به مواهب الآخرين مستعيناً بها ليضيف إليها ثم يستفرد بإبداعه المتميز، هو في الحقيقة تفاعل خصب كما يراه باختين، ومجموعة من تجارب فنية تعطي ثمارها الجيدة، وعلى الرغم من قيام هذه التجارب الخاصة «لا وجود لنصٍ بريء» ⁽²⁾، فكل النصوص تتواجد، تتناسخ من بعضها البعض، متعلقة فنياً، موضوعاتياً، مناسبتيًا، تأثيرياً، نفسياً «ولما كثر هذه الكثرة وتصرّف الناس فيه هذا التصرّف لم يُسمَّ آخذه سارقاً، لأن المعنى يكون قليلاً فيحصر، ويدعى صاحبه سارقاً مبتدعاً، فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراً إلا المُجيد» ⁽³⁾، وما يفصل هذه النصوص إلا الجودة، والجمالية، بمعنى حتى ولو كان «أن النص الشعري يتفرد بلاغياً وجمالياً، لكن هذا لا يعني اكتفاء ذاتياً وانفصاله عن سياقاته الخارجية، عن التجارب الفنية السابقة عليه، والمعاصرة له» ⁽⁴⁾، لكن هذه الصور البلاغية قد تكون قاصرة، وهذه الجمالية قد تكون ناقصة، ويكون السياق محدوداً وهذا التفرد قد لا يميّز النص من نصوص أخرى إلا إذا تناقض مع نص آخر، واعتمد على أحسن مما سبقه، تشرب من ينابيع أدبية أخرى ناضجة، أي عانقته إنتاجات أخرى مميزة، ومعنى هذا أن «النص بنية دلالية تتجها الذات الفردية أو الجماعية ضمن بنية نصّية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة» ⁽⁵⁾ وعليه إن «الممارسة النصّية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابية علمية ما... إنما تقوم بزحمة ذات

⁽¹⁾ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 121.

⁽²⁾ - عبدالله الغمامي، الخطابة والتکفیر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العربية السعودية، ط 1، 1405 هـ / 1685 م، ص 13.

⁽³⁾ - ابن رشيق القيرواني، قراصنة الذهب في نقد أشعار العرب، تحرير منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 20/21.

⁽⁴⁾ - جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، ص 40.

⁽⁵⁾ - سعيد يقطين، افتتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1989، ص 32.

خطاب عن مركزه لتتبّي هي ⁽¹⁾، ورحرحة النص السابق ليس إلغاء له، وإنما نيابة جمالية تفيض ضياءً، تصنع الانبهار، تدهش المتلقي من خلال بلاغتها الدلالية، وصيغتها الإيقاعية في سياقها المقبول، «إن النص لعالم مهول من العلاقات المشابكة، يلتقي الزمن بكل أبعاده حيث يتأسّس في رحم الماضي وينبتق في الحاضر، ويؤهّل نفسه كإمكانية مستقبلية للتدخل مع النصوص الأخرى»⁽²⁾، ويرى محمد بنبيس «أن النص يتحمل الهجرة إليه لكي يحييه ويعيده»⁽³⁾، أو العكس أو ويفته بطريقة عكسية.

التناص:

وإن كان التناص وافداً مع الدراسات الغربية الحديثة بمصطلحه، فهناك اختلاف في التسميات بين المصطلحات الغربية والعربية، إذا لم يتّفق النقاد المعاصرون بعد على ضبط مصطلح التناص Inertextualite، فبعضهم يسمّيه "التناسُ" وبعضهم يسمّيه "التناسِية"، وفريق آخر يسمّه النصّية، وجماعة أخرى تسمّيه "التدخل النصي" ، ومع هذا التشتّت والتفرّق برغم أكاديمية الباحثين إلا أنهم لم يتوصّلوا إلى مصطلح موحد، لكن المصطلح الأول التناص هو الذي شاعَ كثيراً وانتشرَ استخدامه في كثير من الدراسات النقدية.

– مستويات التناص:

لقد اختلف الباحثون في تحديد مستويات التناص، وذلك قد يعود إلى النص نفسه وإلى الباحث من جهة أخرى من خلال تنوع ثقافته، وموسوعيته المعرفية، وإلى عمق رؤيته، وآفاق رؤياه لدراسة النص، لكن سأعرض فكرة جوليا كريستيفا أولاً نظراً للتاريخية لأنها صاحبة

⁽¹⁾ – جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ص 13.

⁽²⁾ – عبد الله الغذامي، الخطيبة والتكفير، ص 14.

⁽³⁾ – محمد بنبيس، سؤال الحداثة، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 1988، 2، بيروت، لبنان/دار البيضاء، المغرب، ص 97.

الفكرة البكر ثم أعرض أفكاراً أخرى جاءت بعدها، حيث ترى جوليا كريستيفا ثلاثة مستويات كما يلي:

1 - النفي الكلّي:

حيث يكون فيه التناص محاوراً، ويكون صاحب النصّ ناسياً عن وعيٍ أو عن غير وعيٍ، ونافياً كل النصوص التي تلقاها مسبقاً، ومتستراً عنها « يكون المقطع الدّخيل منفياً كليّاً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً »⁽¹⁾، لا يظهرها للمتلقّي، مستقلاً بذاكرته التي تستغل أدواتها الخاصة جدّاً في كيفية كتابة ونظم وتشكيل نصّه.

2 - النفي المتوازي:

هو نمط آخر لا يستقل صاحب النصّ بفكرته الخاصة أبداً حيث « يظلّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه »⁽²⁾، ولا يستقل برؤيته ورؤيه، بل يذهب إلى توظيف ذلك النص الغائب 'النص المهاجر إليه' عبر وسائل متعددة مثل التضمين، أو الاقتباس، قد يوضّح صاحب النصّ، وقد يسّتر، وتبقى صلحيات كشف المستور لدى المتلقّي.

3 - النفي الجزئي:

يلجأ صاحب النص إلى توظيف جزء من النص السابق، « حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيّاً) ، ولو يوظف جزءاً صغيراً من ألفاظ معادة، من معانٍ معادة، وقد يضيف، وقد يغيّر من دلالته في الغرض نفسه، أو في أغراض أخرى.

- مستويات التناص عند محمد بنيس:

1 - التناص الاجتاري:

⁽¹⁾ - جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص 78.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 79.

وهو إعادة كتابة النص بشكل النّص السابق، فيولد هذا النّص ميتاً أو مشلولاً، لا دلالة زائدة، ولا عاطفة مثيرة، ففي التناص الاجتاري «لا يجدي التقليد قط، إذا لم يكن الشاعر على وعي تام بهذه الحقيقة الفنية»⁽¹⁾، لأنّ النّص «أصبح جاماً، تض محل حيويته مع كلّ إعادة كتابة له»⁽²⁾، والنّص يقتله التقليد الحرفي في اللّفظ والشكل والمعنى.

2 - التناص الامتصاصي:

تبعد على ملامح النص علامات الإبداع، وتقرّد صاحب النّص بقوّة التقىن، وسمة الموهبة في خطاب متقدّر، لكن لا يلغى النص الأصلي، مع أنه يدرك جيداً، وهو يعي دلالة النّص الأصلي، «وهذا النوع يسهم في استمرار النّص كجوهرة قابل للتجدد»⁽³⁾، يحافظ على حياته أمام النصوص القادمة التي تصنعها الأجيال القادمة.

3 - التناص الحواري:

هو المستوى الثالث من التناصات حيث «تعد طريقة الحوار أرقى مستويات التعامل مع النّص المتعالي 'الغائب' حيث يفجر الشاعر فيه مكبوتاته ونواته»⁽⁴⁾ التي يحققها التناص من خلال الانفلات والانطلاق بالذات المبدعة بعيداً في فضاءات المخيال، والتحرّر التام، ولكن لا تتملّص من الذكرة الشعرية التي تتصارع معها في خفية، «والدلالة الضمنية فعالية فنية في النص كإمكانية غرسها الكاتب، تنتظر القارئ المدرّب لكي يكتشفها في النّص»⁽⁵⁾، وهذا يعود طبعاً إلى فطنة وذكاء وإبداع صاحب النّص الجديد، حيث تبرز عبرية، وقدرة

⁽¹⁾ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضایا وظواهر الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 242.

⁽²⁾ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 23.

⁽³⁾ جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 158.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص 158.

⁽⁵⁾ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتکفير، ص 125.

الشاعر، وقيمة وقمة موهبته، فيجمع مرايا خيالاته، شظايا عاطفته وفق أسلوبه الخاص، ووفق كفاءة فنية طليقة متميزة، لا ترضى باستيلاب النص السابق، ولا ترضى بتقديسه بصفة قاتلة « بذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص»⁽¹⁾، لا تحاصره أضواء، وألوان وأصوات النص السابق، ولا يحتضنه حنين لما سبقه من قبل. وهناك تقسيم آخر للتناص اتخذه محمد مفتاح من جهته تقسيماً من حيث التفاعل مع نوعية مصدر النصوص، قد أبرز نوعين من التناص كما يلي:

أ - التناص الداخلي:

وندرك هنا أن « الشاعر يمتّص أثاره السابقة أو يحاورها أو يتتجاوزها »⁽²⁾، حيث يتفاعل الشاعر مع نصوصه السابقة، قد يحاورها وقد يتتجاوزها، وقد يعارضها، أو كما اصطلحت عليه جوليا كريستيفا بالنفي الكلي، النفي المتوازي، والنفي الجزئي.

ب - التناص الخارجي:

يعتبر التناص الخارجي النوع الثاني في رأي محمد مفتاح عندما « الشاعر يمتّص نصوص غيره، أو يحاورها، أو يتتجاوزها حسب المقام والمقال »⁽³⁾، فيتفاعل مع نصوص الآخرين كي يتحقق التناص الخارجي عبر سبل متعددة كما ذكرت مسبقاً إما بالنفي الكلي، بالنفي المتوازي، وبالنفي الجزئي، « فالتناص إذن إما يكون اعتباطياً يعتمد على ذاكرة المتنقي، وإما أن يكون واجباً بوجه المتنقي نحو مظانه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو

⁽¹⁾ - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص 253.

⁽²⁾ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 125.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص 125.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديون ابن بقي

ساخرة أو مزيجاً بينهما ⁽¹⁾، ومن خلال هذا التنوع كم يمكن للتناص أن يحقق من جماليات متعددة.

- آليات التناص:

للتناص آلياتان هما:

أ - التمطيط:

يتم التمطيط عبر الجناس، والشرح، والاستعارة والتكرار، والشكل الراقي، سنوضح كل عنصر على حدة في ما يلي:

1- الجناس 'ANAGRMME' الجناس: مثل القلب " قول / لقو ، والتصحيف مثل: نحل / نخل ."

2 - الشرح: 'PARAGRAMME' يتم شرح البيت السابق، حيث يجيء هذا الأول محورا ثم يبني الشاعر قصيده، والشرح بصيغ كثيرة بالاستفهام بالإنكار ، بالمساءلة.

3 - الاستعارة: تتمثل في تلك التاليف والاختيارات، وبهذه الإمكانيات يمكن بث حياة لتلك الجملة، « فالاستعارة تقوم دور جوهرى في كل خطاب ولا سيما الشعر»⁽²⁾ ومنها يجيء النص متوجهاً بالعبارات المشهورة، بالحكم، بالأمثلة، حتى يتحقق تناصاً مميّزاً.

4 - التكرار: ويكون على مستوى الحروف، وعلى مستوى الألفاظ، والصيغ الجملية، والتواجد والتناسخ في صناعة الدفقات الإيقاعية، والبنية الدلالية حيث يستمتع بها المتلقي.

5 - الشكل الدرامي: هو تشكيل ذلك الصراع المتنامي « لأن جوهر القصيدة الصراع،

⁽¹⁾ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص 31/32.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 126.

الذي يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة⁽¹⁾ عبر اللغة المتماسكة والحكى المستمر، وال الحواري في انسجام واتساق.

ب - الإيجاز:

وهو القسم الثاني من آليات التناص، حيث يتم عبر الاختصار، والتکثيف، في «الحالة المحضة» الإيجاز « وهذه هي التي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي، ولذلك نجد شروحاً لبعض هذه القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن، أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح »⁽²⁾، بمعنى أن يعتمد بصورة أو بأخرى على الأوصاف المشهورة التي لا تبعد عن ثقافة المتلقي في دلالاتها محملة بصور الجمال أو القبح، وتعداد هذه الأوصاف « معنى هذا أن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع خصوصاً إذا استحضرت مسلمة الشعر التراكم، وحتى إذا وزنت إلى بعض الأراجيز السابقة لها أو اللاحقة لا يكاد يُرى كبيراً فرق »⁽³⁾، في التراكيب، وفي الأسلوب، وفي الإيقاع، لكن هنا فرق في الدلالات، كلما تغير المبني تغير المعنى كما قال أهل اللغة.

- تجليات التناص في شعر ابن بقي (٤٦٣/٥٤٠هـ)

في شعر ابن بقي تناصات كثيرة، فمنها الأدبي، ومنها التاريخي، ومنها الديني والأسطوري، وكل تناص مرجعية يستند إليها، يحمل قيمتها الفنية، وغايتها المقصودة، فالتناول لا يحمل المعنى الظاهر، ولكن يحمل دلالات أخرى معه متمثلة في النص الغائب.

⁽¹⁾ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص 127.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 125.

⁽³⁾ - المرجع نفسه، ص نفسها.

1 - التناص الأدبي:

التناص الأدبي هو « تداخل النص مع نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً »⁽¹⁾ سواء كانت للكاتب نفسه أو لأدباء آخرين سبقوه زمنياً، أو تميزوا فنياً بإبداعاتهم « فقد تتضمن القصيدة تناصات أدبية متعددة في أجزائها المختلفة...من خلال اللغة أو الصورة أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك، وقد تكون هذه التناصات الأدبية أو الثقافية مباشرة أو غير مباشرة ببناتها أو بمعناها بوعي أو دون وعي »⁽²⁾، من خلال تراكم ثقافي، معرفي، فني، بذاكرة محملة بالتراث القديم من أشعار العصر الجاهلي، مروراً بالأموي فالعباسي، فعصر الانحطاط، إلى العصر الحديث إلى المعاصر مما جادت به قرائح معاصريه.

وتتجلى تناصات كثيرة في الديوان، إذ نلحظ أن شاعرنا لم ينفصل عن غيره، حيث استعاد إبداعات شعرية سابقة، وأخرى سابقة للسابقة، وهذه الاستعادة متعددة الأنواع فمنها الجلية التي لا تخفي على أحد، ومنها الخفية التي لا يدركها إلا متقرّس نبه يدرك خفايا المعاني، وأسرار الدلالات في البيت الشعري، ومن هذه العتبات نذكر قوله:

إِنْ لَا تَكُنْ أَعْيْنَا تَجْلِاً فَإِنَّ لَهَا فِي أَضْلَعِ الْقَوْمِ مِثْلَ الْأَعْيْنِ التَّجْلِ⁽³⁾

يستحضر الشاعر جملة " الأعين النجل "، فيتناول مع قول الشاعر ابن الملوح 'مجنون

ليلي (24 هـ / 68 هـ) :

رَزَعْنَ الْهَوَى فِي الْقَلْبِ ثُمَّ سَقَيْتَهُ صُبَابَاتِ مَاءِ الشَّوْقِ فِي الْأَعْيْنِ التَّجْلِ⁽¹⁾

(1) - أحمد الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مرجع سابق، ص 50.

(2) - المرجع نفسه، ص 153.

(3) - الديوان، ص 98.

كما استغل أيضاً قول مسلم بن الوليد صريح الغواني (ت 208هـ) :

**هَلِ الْعَيْشُ إِلَّا أَرْوَحَ مَعَ الصِّبَا
وَأَغْدُو صَرِيعَ الرَّاحِ وَالْأَعْيُنِ التَّجْلِ**⁽²⁾

ما ذكره ابن بقي في هذا البيت يكاد يكون معروفاً لدى الخاصة وال العامة في وصف العيون الجميلة، حيث يهجو النصارى الروم الذين ثيَّموا بالأعين النجل، حتى وإن لم تكن نجلاء، وهي دلالة على قيمة الوقع والإيلام، فهم يرونها كذلك، وقد أخذ ابن بقي الأندلسي عبارة الأعين النجل، واستخدمها مررتين، وتناص مع ابن الملوح في وصف الأعين وهي الصفة الجميلة للعين لأنها تشبه عين الوحش في اتساعها وجمالها، وفي ثقافة مجتمع ابن الملوح آنذاك الأعين الجميلة هي النجلاء، والمعنى في بيت الملوح أن الأعين النجل تحمل علامات وملامح الصباية والشوق، وقد أخذها المتتبلي (354هـ / 303هـ) من بيت قيس بن الملوح قائلاً:

أَنْبَتِ عَيْنَكِ فِي حَشَّايِ جِرَاحَةً فَتَشَابَهَا كِلْتَاهُمَا نَجْلَاءً⁽³⁾

وفي موضع آخر قال ابن بقي :

فَسَلْ أَهْلَهُ عَنِّي هَلِ امْتَزَّتْ مِنْهُمْ بِطَبَّعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدَّمٍ⁽⁴⁾

من الواضح قد استعار ابن بقي جملة الاستفهام " وهل غادرت من متَرَدَّم " من قصيدة عنترة بن شداد بالتجديد، من مطلعها الذي يقول فيه على البحر الكامل:

⁽¹⁾ - قيس ابن الملوح، مجنون ليلي، الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1420هـ / 1999م، ص 55 .

⁽²⁾ - مسلم بن الوليد، صريح الغواني، شرح ديوان صريح الغواني، تحرير: سامي الدهان، دار المعارف، مصر القاهرة، ط 3، ص 43.

⁽³⁾ - المتتبلي، الديوان، ص 125. في الديوان أَنْبَتِ، في الذخيرة لابن بسام: مثُلَّتِ، ص 620.

⁽⁴⁾ - الديوان، ص 113.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

هل غادر الشعرا من متردم أم هل عرفت الدار بعده توهم⁽¹⁾

وفي مثال آخر قال ابن بقي:

- ويمُر يلتقط الزجاج بدليله مر التسيم على حباب الماء⁽²⁾

وهنا يعيد ابن بقي كتابة قول طرفة بن العبد (ت 70 ق.ه الموافق 569م):

يشق حباب الماء حيزومها بها كما قسم الترب المفایل⁽³⁾ باليد⁽⁴⁾

وفي المقابل نجد طرفة بن العبد يستتصص بطريقة ذكية، وهذا البيت من قول الحكم بن

أبي الصلت (ت 529 هـ) :

كان حباب الماء در مبدد وهن أكف الغيد يعجلنه لفطا⁽⁵⁾

وهو يستدعي قول الليث:

وبالانتقال إلى بيت آخر نلحظ أن ابن بقي تناص في عجز البيت الآتي :

فلم أعدم وياها حسونا كما لا تعدم الحسئة ذاما⁽⁶⁾

مع قول الشاعرة الجاهلية الخرنق بنت بدر :

ألا من مبلغ عمرو بن هندي وقد لا تعدم الحسئة ذاما⁽¹⁾

(1) - أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، حققه وأتم شرحه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1423هـ/2002م، ص 149.

(2) - الديوان، ص 73.

(3) - المفایل، المفایلة: لعبة بوساطة التراب يمارسها اثنان معا، حيث يدفن أحدهما خاتمه في التراب ويقسم التراب على قسمين، ويطلب من الآخر في أي قسم يكون الخاتم مدفونا، فإذا أدرك الخاتم أخذها، وهكذا تتم اللعبة، فالمفایل هو من يدفن الخاتم ويقسم التراب.

(4) - أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، ص 50.

(5) - الحكم بن أبي الصلت، الديوان، جمعه ووقف على طبعه بشير يموت، المطبعة الوطنية بيروت، ط 1، 1352هـ/1934م، ص 60.

(6) - الديوان، ص 119.

ومن تناصات ابن بقي قوله:

- يَا وَيَكُمْ مَعْشِرًا بَلْ وَيْلَ أُمَّكُمْ فَإِنَّهَا وَلَدَتْ لِلثَّكْلِ وَالْهَبَلِ ⁽²⁾

ومنه نستشف تناصا مع المعنى من قول أبي تمام (231هـ/176هـ) أيضاً:

لَمْ تَقْ مُشْرَكَةٌ إِلَّا وَقَدْ عَلِمْتَ إِنْ لَمْ تَثْبُتْ أَنَّهُ لِلسَّيْفِ لَمْ تَلِدْ ⁽³⁾

وهنا « يلاحظ من خلال هذه الأبيات أن ابن بقي كان شديد التأثر بالشعراء المشارقة من حيث المفردات والمعاني، بالإضافة إلى تأثره الشديد ببيئته التي عاش فيها؛ لأنه كما هو معروف أن الإنسان ابن بيئته »⁽⁴⁾ يتأثر بها، لغوياً، حضارياً وثقافياً، وفي ضرب الأمثلة.

ومن استحضرات ابن بقي أيضاً نذكر قوله:

- لَمْ أَنْسَ إِذْ وَدَعْتُهُ وَقَدِ الْتَّقْ مِنِي هُنَالِكَ بِالْبُكَّا عَيَّانِ

- يَرْأُونَ بِنَرْجَسَةِ إِلَيَّ وَرَبِّمَا قَرَحَ الْأَقَاحَ بِيَاسِمِينِ بَنَانِ ⁽⁵⁾

يمكن رصد التداخل النصي، وتوظيف الصورة نفسها في قول ابن الولاء

الدمشقي (ت551هـ) :

وَأَسْبَأْتُ لُؤْلِؤًا مِنْ تَرْجِسِ فَسَقْتُ وَرَدًا وَعَصَّتُ عَلَى الْغَنَّابِ بِالْبَرِدِ ⁽⁶⁾

استعار الشاعر ابن الولاء الدمشقي اللؤلؤ للدموع، واستعار النرجس للعيون، واستعار الورد للخدود، واستعار العناب للأعمال، واستعار البرد للأنسان، فالشاعر « إنما يحشر لنا

⁽¹⁾ - محمد فوزي حمزة، ديوان الشاعرات الجاهليات، مكتبة الآداب، القاهرة، 1428هـ/2007م، ص 19.

⁽²⁾ - الديوان، ص 98.

⁽³⁾ - أبو تمام، الديوان، مج 2، ص 20.

⁽⁴⁾ - انتصار خضر الدنان، ديوان ابن بقي الأندلسي، ص 46.

⁽⁵⁾ - المصدر نفسه، ص 121.

⁽⁶⁾ - ابن الولاء الدمشقي، الديوان. المجمع العلمي، دمشق، 1954، ص 84.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

مجموعة من الأشياء بيضاء وحمراء ليس بينها من علاقة إلا علاقة الألوان، وإلا فائية علاقة بين الدمع واللؤلؤ وبين العَنَاب والأ anomal وبين السن والبرد؟ «⁽¹⁾، وما اللون إلا عنصر دلالي يفيد المتنقي لإدراك المعنى، أما الشاعر ابن بقي الأندلسي استعار النرجسة، والأقاح، واللياسمين للتعبير عن جسد يقترب منه بهذا الجمال الطبيعي المتخيّل من حدائق الورد والأزهار الطبيعية.

أما قول ابن بقي:

فَقَالَتْ: أَلْصُّ فُلْثُ: "بَلْ ذُو صَرَامَةٍ ثَشْبُ عَلَى أَحْشَائِهِ مِنْكِ نِيرَانٌ⁽²⁾

فهو استدعاء لقول الشاعرة الجاهلية أسماء بنت ربيعة التغيبية:

أَسْعِدُونِي لَا تَلُومُونِي فِي النُّبُكَا إِنَّ فِي الْأَحْشَاءِ نَارًا تَصْطَلِي⁽³⁾

قال ابن بقي:

- وَإِنِّي مِنَ الْوَرْقِ السَّوَاجِعِ بِالصُّحَى وَلَكِنِّي مِنْ بَيْنِهَا لَمْ أَطَوَقِ⁽⁴⁾

وهذا تناص مع قول ابن حمديس الصقلي (447هـ / 527هـ) معاصر لابن بقي:

جَنَاحِي مَبْلُولٌ وَجِيدِي مُطْوَقٌ وَرَوْضِي مَطْلُولٌ فَمَا لِي لَا أَشْدُو⁽⁵⁾

في البيت تناص امتصاصي، فيه إيحاء، وفيه إيماء، وهذا التناص الامتصاصي لا يكتشفه إلا القارئ الحاذق، المتذوق، حيث يلتمس نقاط الالتقاء، ومساحة النفي أو الإثبات،

ومدى شحنة التفاعل بين الشاعرين، أما قول ابن بقي:

⁽¹⁾ – سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، تقديم محمد مهدي علام، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط 1996، ص 25.

⁽²⁾ – الديوان، ص 122.

⁽³⁾ – محمد فوزي حمزة، ديوان الشاعرات الجاهليات، مرجع سابق، ص 8.

⁽⁴⁾ – الديوان، ص 95.

⁽⁵⁾ – ابن بسام الذخيرة، قسم 2، مجلد 2، مرجع سابق، ص 624.

— أَتَى بِهِ الدَّهْرُ فَرِداً فِي فَضَائِلِهِ وَفِي الْفَرَائِدِ مَا يُرَى عَلَى الْجُمَلِ⁽¹⁾

فتحيلنا مباشرة إلى قول الأعمى التطيلي (485هـ/1425هـ):

وَقَدْ تَقْتَضِي هَذِهِ الْمُفَرَّدَاتِ مَعَانٍ تُقْصِرُ عَنْهَا الْجُمَلُ⁽²⁾.

وهو يحيلنا بدوره إلى قول التَّفَرِي: «كَلَّمَا اتَّسَعَتِ الرُّؤْيَا ضَاقَتِ الْعَبَارَةِ»⁽³⁾.

حيث يرى التَّفَرِي أن أعلى معاني الإيمان البشري وهو الحب الإلهي، والعلاقة بين العبد والله، لا يمكن أن توصفها لغة لأنها إلى من شرحها ووصفها بالكلمات، ولا تستطيع الكلمات أن تعبّر عنها، فالإيمان الحقيقي شيء غير محسوس لا يمكن وصفه الكامل بأية مواصفات، بمعنى آخر أن العلاقة بين العبد وربه ستصل إلى ذروتها عندما تعجز الكلمات عن وصفها؛ وهو "الحب الإلهي" ويأخذ ابن بقي الأندلسي هذا المعنى وبالطريقة نفسها وقد تمكّن من أداء الوظيفة الدلالية، حيث طبقها على مدح البشر، حين يصل المدح إلى ذروة اللامتشابه معه بين الورى، ولا يوجد مثله إنسانية، وأخلاقاً إلى درجة التقرّد التام، ولكن تعجز اللغة عن وصف علاقة الحب الإلهي عند التَّفَرِي، بينما يبدو مدوح ابن بقي الأندلسي متفرّداً في أوصافه، ومن تناصات ابن بقي مع المتتبّي قوله:

بِأَبِي غَزَالٍ غَازَلَتُهُ مُقْلَتِي بَيْنَ الْعَدَيْبِ وَبَيْنَ شَطَنِي بَارِقِ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ — الديوان، ص 99.

⁽²⁾ — الأعمى التطيلي، الديوان، ص 152. وذكره ابن بسام في الذخيرة، قسم 2، مج 2، ص 625

⁽³⁾ — محمد بن عبد الجبار بن الحسن التَّفَرِي، كتاب المواقف، تصحيح أثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي القاهرة، ط 1، ص 51. ARTHEUR JOHN ARBERRY°.

⁽⁴⁾ — الديوان، ص 93.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

فقد استبط ابن بقي "بَيْنَ الْعُذِيبِ وَبَيْنَ شَطَّيْ بَارِقٍ" ، وهي أسماء أمكناة معروفة لدى أهلها، وحسبما علمت في حياته لم تطا قدماه هذين المكانين، من قول المتتبّي، مطلعها:

تَذَكَّرُ مَا بَيْنَ الْعُذِيبِ وَبَارِقٍ⁽¹⁾ مَجَرَ عَوَالِيَّاً وَمَجْرَى السَّوَابِقِ⁽²⁾.

ومن تناصاته مع شعر المتتبّي:

عَاطِيَّتُهُ وَاللَّيْلُ يَسْحَبُ ذَيْلَهُ صَهْبَاءَ كَالْمِسَكِ الْفَتِيقِ لِنَاسِقِ⁽³⁾

ضمن الشاعر ابن بقي جزءاً من بيت المتتبّي من القصيدة القافية حيث يقول: "كَالْمِسَكِ الْفَتِيقِ لِنَاسِقِ" وقال المتتبّي:

سُهَادُ لِأَجْفَانِ وَشَمْسُ لِنَاظِرٍ وَسُقْمُ أَبْدَانِ، وَمِسْكُ لِنَاسِقِ⁽⁴⁾

ومن تناصاته أيضاً قوله:

- لَا تُحَمِّلْنِي عَلَى التَّسْوِيفِ فِي هَبَةٍ فَيْلَتَقِي فَرْحَيِ فِيهَا مَعَ الْأَسْفِ

- لَيْسَ اعْتَذَرُكَ بِالأشْفَالِ أَقْبَلُهُ إِنَّ شُغْلَكَ بِي أَدْنَى إِلَى الشَّرَفِ⁽⁵⁾

وهذا المعنى مأخوذ من بيت ذكره ابن بسام في الذخيرة:

وَلَا تَعْتَذِرْ بِالشُّغْلِ يَوْمًا فَإِنَّمَا تُنَاطِ بِكَ الْآمَالُ مَا اتَّصَلَ الشُّغْلُ⁽⁶⁾

نستشف من هذه النص تناصاً مع قول أبي الحسن النامي:

لَا تَعْنَذِرْ بِالشُّغْلِ عَنَّا فَإِنَّمَا تُرْجَى لِأَنَّكَ دَائِمًا مَشْغُولٌ⁽⁷⁾

⁽¹⁾ - العذيب، بارق، موضعان بالковفة، مَجَرٌ: مصدر ميمي من الجَرِ، مَجْرِي: مصدر ميمي من الجَزِي، والسوابق: الخيل.

⁽²⁾ - المتتبّي، أبوالطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتتبّي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1403 هـ 1983م، ص 393.

⁽³⁾ - الديوان، ص 93.

⁽⁴⁾ - المتتبّي، الديوان، ص 393.

⁽⁵⁾ - الديوان، ص 92. في الذخيرة، قسم 2، مج 2، ص 643.

⁽⁶⁾ - ابن بسام، الذخيرة، قسم 2، مج 2، ص 643.

⁽⁷⁾ - محمد بن أيمر المستعصمي (ت 710هـ)، الدر الفريد وبيت القصيد، تحرير: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2015، ص 166.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

وهو يستحضر قول أبي الحسن علي بن هارون الشيباني:

ولا تَعْتَلِنْ بِالشُّغْلِ يوْمًا فَإِنَّمَا تُرْجَى لِأَنَّكَ دائِمًا مشغولٌ
إِذَا فَرَغْتَ وَلَا فَرَغْتَ لِغَيْرِكَ المقصودُ لِلْحَاجَاتِ وَالْمَأْمُولِ⁽¹⁾

وتسرّب هذا المعنى من قول أبي علي البصير قوله:

ولا تَعْتَدِرْ بِالشُّغْلِ يوْمًا فَإِنَّمَا شَاطَ بِكَ الْحَاجَاتُ مَا اتَّصَلَ الشُّغْلِ⁽²⁾

وفي هذا الأمر قال عبد الله بن سلمان لأبي العيناء: اعدني فإني مشغول، فقال: إذا فرغت لم احتاج إليك، وما أصنع بك فارغاً وأنسد:

ولا تَعْتَدِرْ بِالشُّغْلِ يوْمًا فَإِنَّمَا شَاطَ بِكَ الْآمَالُ مَا اتَّصَلَ الشُّغْلِ⁽³⁾

قال أبو حاتم الحجاري⁽⁴⁾:

إِنِّي لِأَعْلَمُ أَنْ شُغْلَكَ بِالْغُلَاءِ وَالْمَجْدِ فَاجْعُلْنِي مِنَ الْأَشْغَالِ⁽⁵⁾

كل هذه الأبيات الشعرية تنهل من معين واحد، وتلتقي في دلالة التسويف، والاعتذار لصاحب الحاجة بشغل ما، ومهما يكن فإنه إذلال للأخر، وصورة من صور الاحتقار، وعدم قبول الاعتذار من الطرف الثاني، وهو طبيعي في فطرة الإنسان، لأن الاعتذار لن يكون في محله أبداً مهما كانت الأسباب، لأن تلبية الطلب في زمنه، وحين الحاجة يعتبر من الأدب،

(1) - عبد الملك الشعالي النيسابوري أبو منصور، يتيمة الدهر في محسن أهل العصر، ت: مفید محمد قمیحة، دار الكتب العلمية، ص 146.

(2) - ابن النجار البغدادي، ذيل تاريخ بغداد، ت: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 9، ص 153.

(3) - الزمخشري، ربیع الأبرار وفصوص الأخبار، في المحاضرات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ت: طارق فتحي السيد، ج 2، 1971، ص 70/71.

(4) - أبو حاتم الحجاري، أبو محمد عبد الله بن إبراهيم بن أبي إسحاق بن زمر الصنهاجي الحجاري، نسبة إلى وادي الحجارة، ولد سنة 500هـ، في مدينة الفرج، على مقربة من مدريد، في أسرة كانت تعنى بالأدب واشتهروا به، عاش أدبياً، شاعراً وناثراً بارغاً في التأليف، وشعره: مدح، ووصف، وغزل، وخر، ونشره أبلغ من شعره، عاصر ابن بقي الأندلسي، (في مسالك الأبصار ومسالك الأمصار كتب بالزاي الحجاري خطأ).

(5) - ابن بسام، الذخيرة، قسم 2، مج 2، ص 634.

ومن احترام الذات الأخرى.

وقال ابن بقي:

- بِأَبِي قَضِيبِ الْبَاءِ يَتَنَاهِ الصِّبَا عَوْضُ الصِّبَا فِي الرَّوْضَةِ الْفَنَاءِ⁽¹⁾

وهنا يستنصر من قول أبي تمام:

يَا قَضِيبًا لَا يُدَانِيهِ مِنَ الْإِلْسِ قَضِيبٌ

فَوْقَهُ الْبَاءَ وَمِنْ تَحْتِ تَثَنِيهِ قَضِيبٌ⁽²⁾

أما قول ابن بقي:

دَخَلْتُ عَلَيْهَا حَيْمَةً شُرْفَاتُهَا وَأَعْدَثَهَا بِيَضْ رُقَاقُ وَحُرَصَانُ⁽³⁾

ومن الواضح أن مطلع القصيدة يتناص مع قول الشاعر أمرئ القيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عَنْيَةَ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي⁽⁴⁾

يكشف البيت عن مخزون للنص الغائب، حيث يلاحظ التداخل النصي، وبخاصة في صدر البيت، وصورة ابن بقي تقاد تكون نسخة طبق الأصل، وتقاد تكون تضمينا، وهذه إحدى مستويات التناص، وهو التناص الاجتاري من خلال الدالة المعجمية التي نسجها أمرئ القيس، والحوالية في عجز البيت، أما في بيت ابن بقي الأندلسى تكتشف التداخل النصي مع بيت امرئ القيس، حتى وإن أبدل روى اللام بالنون، وأبدل الخدر بالخيمة، وقد نسج على البحر نفسه، وفي الغرض نفسه، ولفظة "دخلت" كشفت الحجب عن تناص اجتاري.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 73.

⁽²⁾ - أبو تمام، الديوان، مج 4، ص 226.

⁽³⁾ - الديوان، ص 123.

⁽⁴⁾ - امرئ القيس، الديوان، رواية الأصمسي، ص 11.

ومن تناصاته مع الشعر الجاهلي أيضا قوله:

كالوشم في أذرع كالوحى في صحف كالحبل في حل، أفضث لاجلال⁽¹⁾

وهو يستحضر قول طرفة بن العبد (ت 569):

لخولة أطلال ببرقة ثمد تلوخ كباقي الوشم في ظاهر اليد⁽²⁾

يعتبر الوشم على جسم الإنسان نوعا من التعديل الجسماني والزخرفة، أو كتابة وتوثيق لذكرى ما وبخاصة إذا كانت مأساوية، وقد أخذ ابن بقي الأندلسى لفظي الوشم، والوحى - جمع وحى - مما جاء في بيت طرفة بن العبد، ولبيد بن ربيعة، وهي إشارات لها دلالة الدوام والاستمرارية.

قال ابن بقي:

في فتية كسيوف الهند أحالهم حب الصوارم والخطيء الذيل⁽³⁾

وهو يستحضر قول كعب بن زهير:

إن الرسول لسيف يستضاء به مهند من سيف الله مسلول⁽⁴⁾

وهذا مأخوذ من قول ابن الرومي:

تجرد من غمدين سيف مهند همام مضت أسلافه فهو أوحد⁽⁵⁾

"سيف مهند: سيف مصنوع من حديد بلاد الهند"

استعمل ابن بقي الأندلسى لفظة "سيوف الهند" وهو متاثر بلفظة "السيف المهندي" كما استعمله الشعراء المشارقة مثل كعب بن زهير في لاميته "قصيدة البردة"، وابن الرومي في

⁽¹⁾ – الديوان، ص 103.

⁽²⁾ – الزوزني، شرح المعلقات العشر، مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلقات العشر، ص 91.

⁽³⁾ – الديوان، ص 98.

⁽⁴⁾ – كعب بن زهير، الديوان، تقديم: شركة دار الأرقام للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994 م 1414هـ، ص 31.

⁽⁵⁾ – ابن الرومي، الديوان، تحقيق حسن نصار، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1974، ج 3، ص 786.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

داللاته متأثراً بهم في ذكر السيف الهندي، المهند النوع الرفيع من بين أنواع السيف الأخرى، وهناك ألفاظ أخرى سأتعرض لها.

أما قول ابن بقي:

لَكْنْ عَلَى سَابِعِ نَهْدِ مَرَاكِلُهُ مُؤَلِّفُ الْجَيْدِ وَالْأَرْسَاغِ وَالْأَدْنِ⁽¹⁾

يتجلى في قول عنترة بن شداد:

وَحْشِيَّتِي سَرْجُ عَلَى عَبْلِ الشَّوَى نَهْدِ مَرَاكِلُهُ نَبِيلُ الْمَخْزَمِ⁽²⁾

عبد الشوى: فرس ضخم القوائم، نهد: غليظ، مراكيل جمع مركل: جنب الحصان الذي يركله الفارس. وقد أخذ صفة "نهد مراكيله" من قول عنترة بن شداد كما سبق ذكره، وهو ما يجعلنا نتأكد من ابن بقي الأندلسي قد تأثر بلغة المشارقة «كان في معظم الأحيان متأثراً بمفردات سابقيه من الشعراء المشارقة، فقد استخدم المفردات التي تعبر عن واقع الصحراء والقيم العربية، ومنها على سبيل المثال: الخيل، صهيل، رمل، غيداء، سيف، الطباء، العير، الوتد»⁽³⁾، فكل هذه الألفاظ تعبر عن بيئه عربية مشرقة مائزة.

قال ابن بقي:

- سَتَبِكي قَوَافِي الشِّعْرِ مِلْءَ جُفُونَهَا عَلَى عَرَبِيِّ ضَاعَ بَيْنَ أَعْاجِمِ⁽⁴⁾

فقد استعار الشاعر جملة "ملء جفونها" من قول المتتبى:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدَهَا وَيَسْهُرُ الْخَلْقُ جَرَاهَا وَيَخْتَصِمُ⁽⁵⁾.

ليعبر بها ابن بقي عن صورة مأساوية، حيث ستبكي القوافي بكاءً شديداً، ودلالة "ملء جفونها" كثرة الدموع التي تملأ العين، وقد أنسن القوافي بذكر أحد لوازم الإنسان، أمّا المتتبى

⁽¹⁾ - الديوان، ص 122.

⁽²⁾ - أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، مرجع سابق، ص 159.

⁽³⁾ - انتصار خضر الذئان، ديوان ابن بقي الأندلسي، ص 45.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص 114.

⁽⁵⁾ - المتتبى، الديوان، ص 332.

يقول: أنام مطمئناً، هادئ النفس ساكن الأعصاب، في نوم عميق، لا أعجب، ولا أندesh
 أمام شوارد ما أبدع الآخرون، ولا أتصاغر أمام النوادر الشعرية، ولا أجهد نفسي في تأليفها،
 ومن جهة أخرى يسهر الخلق كي يتعلموا لينظموا شيئاً من الشعر، ويختصمو على شرفه،
 والتناص هنا في عبارة ملء الجفون لا اختلاف في اللفظ، ولكن هناك اختلاف في الدلالة
 حيث يقصد ابن بقي الأندلسي البكاء الكثير، فالمتتبلي يقصد النوم العميق والطمأنينة، ومن
 البيت السابق لابن بقي:

- سَتَبِكيْ قَوَافِيْ الشِّعْرِ مِلْءَ جُفُونَهَا عَلَى عَرَبِيْ ضَاعَ بَيْنَ آغَاجِمِ (۱)

نستشف إعادة النص، واستعادة المعنى من قول عبد الله بن عمرو العرجي (70

أو 73هـ / 120هـ) (۲) :

أَصَاعُونِي وَأَيُّ فَتَى أَصَاعُوا لِيَوْمٍ كَرِيمَةٍ وَسَدَادٍ ثَغْرِي (۳)

(۱) - الديوان، ص 114.

(۲) - عبد الله بن عمرو العرجي، هو عبد الله بن عمرو الأموي الملقب العرجي الذي يرجع نسبه إلى عثمان بن عفان رضي الله عنه - ويرجع لقبه إلى كونه أقام بالعرج وهو مكان في وديان الطائف، وهو أحد شعراء العصر الأموي الذين اشتهروا بالغزل، وكان العرجي فارساً من الفرسان الذين كانوا مع مسلمة بن عبد الملك في بلاد الروم، وبعد عودته من الحرب عاش في لهو وترف كبيرين، ومن الجدير بالذكر أن الشاعر العرجي اتصف بسهولة اللفظ، فهو من الشعراء الذين خروا على وعورة لفظ الجاهلية إلى الشعر البسيط عبارة وتركيباً ومعنى، وكان من رواد الدرامية في الشعر، فكثُر في شعره القصص والحكايات وخاصة حكايات مطاردته للنساء، وهذا ما اشتهر به عمر بن أبي ربيعة، ومما قال العرجي:

جَبَائِرُهَا عَصْتُ بِهِنَّ الْمَعَاصِدُ
 يُوسِدِنِي جَسْمُ الْمَرَاقِقِ تَارَةً
 كَمَا ضَمَّ مُولُودًا إِلَى النَّحْرِ وَالْأُدُّ
 وَيَفْدِيَنِي طَورًا وَيَضْمُمُنِي تَارَةً
 يَقْنُنَ: أَلَا تَبْدِي الْهَوْيَ، يَسْتَزِنَنِي وَقْدَ يُسْتَرَدُ دُوَّ الْهَوْيِ وَهُوَ جَاهِدٌ

وكان لهذا الشاعر نهاية مؤسفة، حيث مات العرجي في السجن الذي دخله وبقي به تسع سنين؛ وذلك لأنَّه تغَّلَّ - بأمَّ محمد بن هشام، وهو خال هشام بن عبد الملك، الذي كان والياً على مكة المكرمة، ولأنَّه هجا زوجَةَ، وهجاءَ أيضاً، فليَ فِي السجن تسع سنين، توفي سنة 120هـ، في سجن محمد بن هشام بن إسماعيل المخزومي بسبب خصومة الشرف.

(۳) - أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغانى، مج 1، ط 3، تحر إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 2008، ص 331.

وَخَلُونِي بِمُغْنِتِكَ الْمَنَائِي
وَقَدْ شَرَعْتُ أَسْتَثَهَا لِتَحْرِي
كَائِنِي لَمْ أَكُنْ فِيهِمْ وَسِيطًا
وَلَمْ تَكُنْ نِسْبَتِي فِي آلِ عَمْرِو⁽¹⁾

وهذه الأبيات مستلهمة من قول الحريري (446هـ/516هـ) :

عَلَى أَيِّ سَانْشُدٍ عِنْدَ بَيْعِي " أَصَاغُونِي وَأَيُّ فَتَى أَصَاعُوا " ⁽²⁾ ??

وهذا التناص من صنف التضمين الذي أوحى لنا بيتا آخر، ولكن احتفظت به الذاكرة حيث أخذ الشاعر ابن بقي لفظة الضياع ودلالتها " مرارة الضياع حدّ بكاء القوافي، في حين الحريري ضمن دلالة الأسى والضياع بحذافرها، وأيُّ فتى أصاععوا، ليتحقق تأكيد المرارة – أو العكس لأنهما معاصران – بينما قام الحريري بعملية تضمين في عجز البيت كاملاً من قصيدة العرجي – أصاعونِي وَأَيُّ فَتَى أَصَاعُوا " إلى بيته في قصidته الرائية، وهكذا إنّ بيت ابن بقي إعادة كتابة من البيتين السابقين، يذكر فيها قيمة شخصيته، ومرارة ضياعها، فما هو إلا صدى لهما، ولكن لكل بيت إحساس.

2 - التناص التاريخي:

هو استحضار الشاعر الشخصيات التاريخية، وذكر الحركات المقاومات الشعبية، والمناسبات التاريخية المشهورة التي يعرفها العام والخاص، بمعنى « يتخد التناص مع التاريخ أشكالاً متعددة منها استدعاء شخصية " بوصفها رمزاً أو قناعاً أو مرأة " ، واستدعاء حادثة آنية تستدعي تاريخية " بوصفها معادلاً موضوعياً »⁽³⁾ ، لكن لا يستدعي جميع النصوص، بل

⁽¹⁾ – أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، مجلد 1، ط 3، مرجع سابق، ص 331.

⁽²⁾ – المرجع نفسه، ص نفسها.

⁽³⁾ – حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان،الأردن، ط 1، 2008، ص 57.

يكون « تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاء مع النص الأصلي »⁽¹⁾، لتأصيل الفكرة، لرهانات عاطفية، لصناعة موقف سياسي، لبناء تشنجات وتوترات ومساءلات لتنبيه المتألق، وهي عبارة عن شارة إلى وقائع عظمى، وأحداث معروفة تاريخيا، وشخصيات لها شأن متميز في التاريخ الإنساني، تخدم النص الجديد، وهذا كله خدمة للنص، وجمالية للتناص.

قال ابن بقي:

تَوَهَّمْنَاهُ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ⁽²⁾ وَخَلْتَنِي شَقِيقًا أَتَاهُ مِنْ وُقُودِ الْبَرَاجِمِ⁽³⁾.

وهذا مأخذ من قول امرئ القيس في قبيلة البراجم⁽⁴⁾:

أَلَا قَبَحَ اللَّهُ الْبَرَاجِمُ⁽⁵⁾* كُلُّهَا وَجَدَّعَ يَرْبُوْعًا وَعَفَّرَ دَارِمًا⁽⁶⁾

نلاحظ تناصا يتمثل في امتصاص من تارخي وتشرب من حدث تاريخي، واحتواء، وفسيفساء من نصوص أخرى كثيرة، وهنا قد أخذ الشاعر ابن بقي الأندلسي لفظة "البراجم" الدالة على الإيحاء التاريخي لهذه اللفظة، الدالة على هؤلاء الذين يضرب بهم المثل في الشقاء، والضعف، والغباء، والمذلة، لأنه كلما وفد إليه واحد منهم قتله، فقد أحسن ابن بقي

⁽¹⁾ - أحمد الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مرجع سابق، ص 29.

⁽²⁾ - عمرو بن هند: عمرو بن المنذر الخمي (ت 45هـ/768م)، ملك الحيرة في الجاهلية، من قبيلةبني لحم من كهلان الملقب بـ "المحرق الثاني" لإحرافه بعض بنى تميم في جنایة واحد منها سمه سويد الدرامي الذي قتل ابنًا أو أخًا صغيراً لعمرو. نقلًا عن انتصار خضر الدنان، محققة الديوان ص 115.

⁽³⁾ - الديوان، ص 115.

⁽⁴⁾ - البراجم: قوم من بنى تميم، وفي المثال "إن الشقى وافت البراجم"، وأصل ذلك أن عمرو بن هند أحرق تسعه وتسعين رجلاً من بنى دارم، وكان قد حلف ليقتل منه بأخيه أسعد. نقلًا عن محققة الديوان ص 115.

⁽⁵⁾ - البراجم * قبيلة من تميم قد خذلوا شرحبيل بن عمرو يوم الكلاب، وقوله: جَدَّعَ يَرْبُوْعًا أي قطع أنوفهم، وهذا مثل، وإنما دعا عليهم بالمذلة وذهب العزة، وكذلك قوله: عَفَّرَ دَارِمًا؛ أي أذلهم وألصقهم بالعفر، وهو التراب. نقلًا عن محقق الديوان محمد أبي الفضل أبراهيم، ص 130.

⁽⁶⁾ - امرئ القيس، الديوان، تج: محمد أبو الفضل، القسم الأول، ص 130.

الأندلسي وصف حالته أو هكذا تخيلها، وهي صورة واصفة، ومعبرة جدًا، بينما أخبرنا أمرؤ القيس داعيًا عليهم قومًا قومًا.

3 - التناص الديني:

ينبع من الثقافة والمعرفة الدينية « وهو استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات الدينية التراثية وتوظيفها في السياقات لتعزيز رؤية معاصرة يراها في الموضوع »⁽¹⁾، هذه القصص وهذه الإشارات قد يأخذها من القصص القرآنية، ومن الأحاديث الشريفة، ومعاملات الصحابة، وتابعـي التابعين، وقد تكون من نصوص أديان أخرى كالإنجيل، والتوراة، كـي يحقق آلية تواصل مع المتلقي والتأثير فيه.

أما قول ابن بقي :

— **والتَّجْمُ مُنْهَزِمٌ أَوْلَى كَتَائِبِهِ وَالصُّبْحُ يَغْسِلُ ثَوْبَ اللَّيْلِ مِنْ دَرَنِ** ⁽²⁾

تـوحـي باستـعادـته بـيت شـاعـر ذـكرـه ابن بـسام فـي الذـخـيرـة:

شـهـم لـه نـظـرـة فـي كـل مـشـكـلـة يـكـاد يـغـسـلـ ما فـي الطـيـن مـن دـرـن ⁽³⁾.

وجـاء فـي الحـدـيـث الشـرـيف:

« أـرـأـيـت لـو كـان بـقـاء أـحـدـكـم نـهـر يـجـري، يـغـتـسـل مـنـه كـلـ يـوـم خـمـسـ مـرـاتـ، مـا كـان يـبـقـى مـن دـرـنـ؟ قـالـوا : لـا شـيـء، قـالـ: إـنـ الصـلـوـاتـ تـذـهـبـ الذـنـوـبـ كـمـا يـذـهـبـ المـاء الدـرـنـ »⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ — أحمد الزعبي، التناص، نظرية وتطبيقيا، مرجع سابق، ص 131.

⁽²⁾ — الديوان، ص 122.

⁽³⁾ — ابن بـسام، الذـخـيرـة، مـرجـع سـابـق، ص 619.

⁽⁴⁾ — مـسلم وـالـبـخـارـي، المـحـدـثـ أـحـمـدـ شـاـكـرـ، المـصـدـرـ: مـسـنـدـ أـحـمـدـ، الـجـزـءـ أـوـ الصـفـحةـ 1/253.

وتناص بيت الشاعر ابن بقي الأندلسي مع الحديث الشريف، ومع بيت الشاعر في غسل الدرن، لأنَّه من الصعب أن يعالج مرض الدرن، إِلا بالمعالجة الدائمة المستمرة، ولهذا كان ممدوح ابن بقي الأندلسي كالصبح إذا طلع ترى الليل يجر ظلامه ويهرُب، أما الشاعر الثاني فقد مَلَكَ حِكْمَةً عظيمةً، وفَكَرَا راشداً، استطاع أن يجد الحلول لكل المشاكل التي تصادف قومه.

4 - التناص الأسطوري:

قبل أن نتحدث عن التناص «يبدو أنَّ الشاعر وصانع الأسطورة وكأنَّهما يعيشان في عالمٍ واحدٍ، إذ لديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التكثيف فلا يستطيعان أن يتَّماًلا شيئاً من غير أن يمنحاه حِيَاةً داخلية وشكلاً إنسانياً»⁽¹⁾ وهو «استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة ويوظفها في سياقات قصدية لتعزيز رؤية معاصرة، يراها الشاعر في القضية التي يطرحها فيستعين بأسطورة ما تعزّز هذه الرؤية»⁽²⁾، وتحقق له غايته، وكأنَّ يؤكّد لنا أنَّه «يوظفها في سياقات قصيده لتعزيز رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها»⁽³⁾، هكذا يحاول باستحضار الأسطوري كي يحقق تعزيز رؤيته وتعزيزها في الوقت نفسه، إنه «عن طريق الإدراك الحدسي يمكن أن يتصور الفنان العالم الأسطوري تصوّراً إبداعياً يقوم على توحيد الأضداد، والتَّأليف بين هذه الأضداد في وحدة محكمة... يمكنه أن يعيد صياغتها في ضوء وجدانه وخياله، وهنا يستحيل الرمز الأسطوري مدرَّكاً جمالي ينبع بالوجودان ويفيض بالخيال»⁽⁴⁾، إن بنية النصي والأسطوري تتطلب

⁽¹⁾ - حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، مرجع سابق، ص 87.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 57.

⁽³⁾ - أحمد الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مرجع سابق، ص 117.

⁽⁴⁾ - حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، مرجع سابق، ص 90.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

حذافة ماهر، وموهبة عصماء، كي يجمع الشاعر الأضداد، ويرويها من ماء وجданه، ومديد خياله ليكون جمالية المنسوج التناصي أدبياً في بهاء الصنعة التي تكمن قيمتها في مدى الأثر.

قال ابن بقي:

إذا ما غَرَابُ اللَّيلِ مَدْ جَنَاحَةٍ
عَلَيَّ وَغَطَّانِي بِرِيشِ قَوَادِمٍ
تَقْلِبُتُ فِي طَيِّ الْجَنَاحِ لَعْنِي
أَرَى الصُّبْحَ يَبْدُو مِنْ خَلَلِ الْقَوَادِمِ⁽¹⁾

وهذا البيت نهله من قول النابغة الذبياني:

أَمْنُ آلِ مَيَّةٍ رَائِحُ أَوْمَغْتَدِيٍ
عَجْلَانٌ ذَا زَادٍ وَغَيْرُ مُزَوَّدٍ
رَعْمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا
وَبِذَاكَ خَبَرَنَا بِهِ الْغَرَابُ الْأَسْوَدُ⁽²⁾

ووastوحاه من قول جميل بن معمر:

أَلَا يَا غَرَابُ الْبَيْنِ، فِيمَ تَصِيقُ
فَصَوْتُكَ مَشْنِيٌّ إِلَيَّ قَبِيحُ
وَكُلُّ غَدَاءٍ لَا أَبَالَكَ يَنْتَهِيٌ
إِلَيَّ، فَتَلَاقَانِي وَأَنَّتَ مُشِيقُ³

في هذه الأبيات بكاء على فراق الأحبة، نظراً لبعد الشاعر عن حبيبته، استخدم ابن بقي الأندلسي أسلوب المشارقة، حيث «يتضح أن الشاعر كان شديد التأثر بالعادات العربية وبالألفاظ المشرقية، وتطيرهم بالغراب، وقد قال النابغة الذبياني: رَعْمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا، وَبِذَاكَ خَبَرَنَا بِهِ الْغَرَابُ الْأَسْوَدُ» متشائماً من صوت الغراب الذي حمل له خبر الرحلة، أما جميل بثينة كان متيناً من قبح صوت الغراب، ودلاته بينهم على أخبار مزعجة يوم الأسى، وهذه من ثقافتهم، وعاداتهم، فأخذ عنهما ابن بقي الأندلسي قائلاً: إذا ما غَرَابُ اللَّيلِ مَدْ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 114.

⁽²⁾ - المرزباني، الموسوعة، تج: علي محمد الجاوي، مرجع سابق، ص 45/46.

⁽³⁾ - جميل بثينة، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 31.

جناحه، على وغطاني لن تكون العاقبة حسنة، « متأثرا بما تعتقده العرب ويقول به شعراًها »⁽¹⁾، كما جاء في ديوان النابغة⁽²⁾، أن الغراب تتشاءم منه العرب.

ثانياً: التذليل في شعر ابن بقي

التذليل لغة واصطلاحاً:

التذليل لغة « مصدر ذيل ، وهو آخر كل شيء»⁽³⁾، أما في اصطلاح البلاغيين، أن يأتي الشاعر بجملة في عجز البيت بعد جملة صدر البيت، وهذه الجملة الثانية توسم للمعنى الأول، وذلك لتأكيد معناه، وتوضح دلالته للمتلقى، ليظهر المعنى من دون إبهام لمن لم يدرك معناه، وحينها يسهل فهمه، وعرفه ابن أبي الأصبع بعبارة أوجز ، فقال: « أن يذيل المتكلم كلامه بجملة، يتحقق فيها ما قبلها من الكلام»⁽⁴⁾، وقد قسم التذليل إلى « قسم لا يزيد على المعنى الأول، وإنما يؤتى به للتوكيد والتحقيق، وقسم يخرجه المتكلّم مخرج المثل السائر ليحقق ما قبله »⁽⁵⁾، ويمكن أن نستنتج من خلال هذه التعريفات أن التذليل تعقب جملة بجملة مشتملة على معناها، تتنزل منزلة الحجة على مضمون الجملة وإثباتها، وبذلك يحصل تأكيد معنى الأول في الجملة الأولى، أو يحقق ما جاء في أول الكلام، هذه الظاهرة تكمن في عجز البيت الشعري الذي قد ينهيه الشاعر بضرب مثل من واقع الحياة، « وهو أن يؤتى بعد تمام الكلام بكلام مستقل في المعنى الأول؛ تحقيقاً لدلاله منطوق الأول، أو

⁽¹⁾ - البارح: من الطيور التي يتفاءل بها العرب، والواحد بارح، والغداف: الغراب، والغراب تتشاءم منه.

⁽²⁾ - النابغة الذبياني، الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 3، 1416 هـ / 1996 م، ص 105.

⁽³⁾ - ابن منظور، لسان العرب، مج 11، مادة (ذ، ي، ل) ص 260.

⁽⁴⁾ - ابن أبي الأصبع تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن، تج: حفني محمد شرف ص 387.

⁽⁵⁾ - المرجع نفسه، ص 387.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

مفهومه؛ ليكون معه كالدليل ليظهر المعنى عند من لا يفهم، ويكمel عند من يفهمه»⁽¹⁾، فهو زيادة في الدلالة، وزيادة في الإفهام، وزيادة في التوضيح والإبانة، «إذا ذيلت أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية واتضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها - فكان ذلك بمنزلة التجليل - زادت الفصول بذلك بهاء، وحسناً، ووّقعت في النفوس أحسن موقع»⁽²⁾، حيث يضيف التذليل جمالاً على بنية الجملة، وتأكيد المعنى على الأقل أو زيادة في الدلالة والتوضيح، فيفيض حسناً، وتأثيراً مما يجبر على المتلقى أن يتوقف ويتأثر ليتأمل في معناه الحسن، وفي دلالته، وقد يكون العكس «فيها ركاكة الحشو، وقبح التذليل، وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعضه»⁽³⁾ وهذا التذليل «جارٍ مجرى المثل وذلك إن استقل معناه، واستغنى عما سبقه»⁽⁴⁾، وقد يكون مستغنياً عن الصدر، وقد يكون مستقلاً عنه، ويمكن أن نستنتج من خلال جميع هذه التعريفات أن التذليل إتيان الجملة بعد جملة مشتملة على معناها للتأكيد، أي تجيء كعنصر خاص يمثل حجة المعنى السابق، ويفكّد مضمون الجملة الأولى .

- تجليات التذليل وجماليته في شعر ابن بقي

ومن جماليات التذليل في شعر ابن بقي هناك أمثلة كثيرة من نوع هذا الأسلوب كما

يلي:

فلم أعدم وإيّاهَا حسوداً كما لا تَعدُمُ الحسَنَاءُ ذاماً⁽⁵⁾

⁽¹⁾ - الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص 68.

⁽²⁾ - القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 270.

⁽³⁾ - المرجع نفسه ، ص نفسها.

⁽⁴⁾ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 373.

⁽⁵⁾ - الديوان، ص 119.

نلحظ تذليل البيت بـ " كَمَا لَا تَعْدُمُ الْحَسَنَاءُ ذَاماً "، إذ ختم بيته بمثل عربي يدل على وجود ذاماً للحسناء مهما كان جمالها، كما لم يعد وحبيبه حسوداً.

فَهَلَا أَقَامُوا كَالْبُكَاءِ تَهْدِي إِذَا مَا بَكَى الْقَمْرِيُّ قَالُوا تَرَئِماً⁽¹⁾

نلحظ تذليل البيت بـ 'إِذَا مَا بَكَى الْقَمْرِيُّ قَالُوا تَرَئِماً' يشبه المثل، وقد ختم به بيته، وهو محمل بمعنى، وفيه دلالة بلاغية مهمة جدًا، بمعنى لم يدركوا بكاء القمرى وشقاوته، حيث حسبوه يغنى .

وَمَنْ تَصَنَّعَ يَرْجَعُ بَعْدَ آوَنَةٍ إِلَى الطِّبَاعِ رُجُوعَ الْعِيرِ لِلْوَتَدِ⁽²⁾

ذيل الشاعر هذا البيت بـ 'يَرْجَعُ بَعْدَ آوَنَةٍ إِلَى الطِّبَاعِ رُجُوعَ الْعِيرِ لِلْوَتَدِ' وهذا التذليل غير مستقل عن الصدر، بل يرتبط به ارتباطاً وثيقاً، لكنه في شكل مثل يحقق غايته في البيت الشعري .

وجاء في شعره أيضاً:

لَمْ يَكُسُّمْ مِنْ ثِيَابِ الْخِزِيِّ أَسْبِغَهَا إِلَّا اتَّقَاؤُكُمْ لِلصَّدْرِ بِالْكَفَلِ⁽³⁾

نلحظ تذليل البيت بـ 'إِلَّا اتَّقَاؤُكُمْ لِلصَّدْرِ بِالْكَفَلِ' وهو في شكل مثل، ضربه الشاعر للذين لا يتقدّمون أثناء المعركة مثل الأبطال، بل يفرّون من أعدائهم، ويتقون ضربات السيوف بمؤخراتهم لأنهم جبناء، ولكن يحتاج العجز لصدر البيت حتى يفهم معناه، وندرك دلالته .

وفي قوله:

ضِدَّانِ يَنْعَمُ حِسْنُ الْمَرْءِ بَيْنَ الشَّمْسِ وَالْمَطَرِ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ – الديوان، ص 120 .

⁽²⁾ – المصدر نفسه، ص 82 .

⁽³⁾ – المصدر نفسه، ص 98 .

⁽⁴⁾ – المصدر نفسه، ص 90 .

تم تزييل البيت الشعري بنوع خاص من النهاية والختم، بـ 'كَالْغُصْنِ يَتَعَمَّبُ بَيْنَ الشَّمْسِ وَالْمَطَرِ' حيث ضرب الشاعر مثلاً لمحنة المرأة في حياتها، ومثله بغضن ينعم بين أشعة الشمس الدافئة، وبين رذاذ المطر، وهو مثل حيي، ومنطقى حيث ينتعش جسم المرأة حقيقة مثل ذلك الغصن الذي يعانق الشمس، ويستمتع برذاذ المطر، وهو في نوبة عارمة.

فَقُلْتُ مِنْ حَقٍّ لِمَا تَعَرَّضَ لِي مَنْ ذَا الَّذِي أَخْرَجَ الْيَرْبُوعَ مِنْ نَفْقِهِ⁽¹⁾

الشطر الثاني من هذا البيت 'من ذا الذي أخرج اليربوع من نفقه' يشبه إلى حد بعيد شكل المثل، المصور في شكل استفهام، وقد ذيّل الشاعر به بيته ليشير إلى سهولة القبض على المنافق.

وأما في قوله:

بَيَاضٌ عِرْضٌ تَحَامِي الدُّمُّ جَانِبُهُ لَيْسَ السَّوَادُ بِأَبْهَى مِنْهُ فِي الْمُقْلِ⁽²⁾

فقد تم تزييل البيت الشعري بما يشبه المثل بـ 'ليس السواد بأبهى منه في المقل' ومعناه أن السواد لا يكون جميلاً إلا في مقل العين، وكأنه يقول إن العرض النقي ليس له مكان إلا عندي، وهو تزييل حسن في آخر البيت. وأما هذا البيت:

يَا أَقْتَلَ النَّاسِ أَلْحَاظًا وَأَطَيَّبَهُمْ رِيقًا مَتَّى كَانَ فِيكَ الصَّابُ وَالْعَسْلُ⁽³⁾

فقد تم تزييله باستفهام، هو قوله: 'متى كان فيك الصاب والعسل'، وجاء هذا السؤال في شكل مثل ضربه الشاعر لدلالة على عدم الإحسان إليه من طرف حبيبته التي كانت له معها تجارب مريرة، وفي هذا السؤال دلالة واضحة على علم الشاعر المسبق ببخل حبيبته طوال حياته.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 96.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 99.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص 108.

الفصل الخامس: ظواهر أسلوبية في ديوان ابن بقي

لَا يَنْقُذُ الْعَرْمُ إِلَّا أَنْ تُنْفَدِدُهُ وَالسَّيْفُ يَكْهُمُ إِلَّا فِي يَدِ الْبَطْلِ⁽¹⁾

اختتم الشاعر بيته بمثل 'والسَّيْفُ يَكْهُمُ إِلَّا فِي يَدِ الْبَطْلِ'، جاء هذا السؤال في شكل تذليل، يحيل على عدم جدواي السيف - مهما كانت صلابته وقوته - إذ لم يكن في يد بطل مغوار، مقدام، وشجاع.

وعليه بهذه مجموعة من الأمثلة تثبت وجود ظاهرة التذليل في شعر ابن بقي، التي أضافت حسناً ورونقًا في شعره.

⁽¹⁾ – الديوان، ص 97.

الخاتمة



يعدّ الشاعر ابن بقي الأندلسي من أبرز الشعراء الأندلسين الذين تركوا بصماتهم في الشعر العربي الأندلسي، وقد تميز أسلوبه عن الآخرين، من حيث:

- البنية الإيقاعية:

حافظ الشاعر ابن بقي الأندلسي في ديوانه على سمفونية الشعر العربي، وعلى مدى تناغم البيت إيقاعياً، وحافظ على وزن القصيدة، وهذه السمفونية ترتكز على التفعيلات من خلال تمسكه ببحور الخليل الصافية، فكان وفياً للخليل الفراهيدي، حيث استخدم بحرين 'الوافر والكامل' في ثلات عشرة قصيدة، واستخدم من البحور المركبة أربعة بحور 'الطويل، البسيط، المنسرح، والخفيف' في سبع وعشرين قصيدة، ولم يستعمل المجزوء منها، وقد أنسدتها إلى أوزانها تامة، مستخدما زحافاتها وعللها كي لا تظلّ على رتابة إيقاعية واحدة، ناسجا حركة موسيقية نغمية، وهذه الحركة تعكس أمرجته النفسية من حالة إلى حالة، وتعكس حركته وتقلاته التي لم تتوقف من بلد إلى بلد، وتعكس تفاعله مع الأحداث التي عاشها بين الأندلس والمغرب، كما طوع القافية ونوّعها بشكل لافت للنظر، فمنها المتواترة، والمتماركة، والمتراكبة، والقافية الوحيدة المتكاوسة التي تميّزت في قصيدة واحدة، وكانت كل القوافي مطلقة جميعها معبرة عن حرية رؤيا، وفكّر الشاعر، هذه القوافي المتنوعة المتعددة أحدثت توادرات إيقاعية، شكلّت نبضات نغمية في بنيتها الإيقاعية، مع ارتكاب بعض الضروريات الشعرية التي لم تخرج عن معايير الشّعر العربي، كما استخدم من الحروف المهموسة، والمجهورة وبخاصة حروف الروي معبرة عن إحساسه، وخلجاته.

- المستوى التركيبي:

حاول البحث أن يتطرق إلى عناصر بنية الجملة، وأركان التراكيب في أشعار ابن بقي الأندلسي، ولأنّ الأصل في العربية هي الجملة الفعلية التي جاءت في ثلاثة أزمنة منها الماضي الذي حمل أحداث وأحاديث عاشها، وأخرى مضارعة دالة على الحضور والاستمرار معبرة عن الحركية والاضطراب، فقد حفلت قصائده بالجمل الفعلية وأنواعها المعبرة عن نفسية الشاعر الذي لم يستقر في مكان واحد، مثل الجمل المنفية وأنواعها معبرة عمّا يحسه الشاعر



من نفي اجتماعي، وسياسي، وأما الجمل المؤكدة وأنماطها فقد جاءت دالة على إرادة تأكيد ذاته في عصره، وذلك باستخدام إن، أو باستخدام قد ولقد، أو باستخدام القسم، كما تميز بظواهر لغوية كالحذف، مثل حذف المفعول، ولاحظنا الجمل الاسمية مثل جملة المبتدأ والخبر، وكذلك الصفة والحال، والنظر إلى حالاتها ومواضيعها، ولأن الأسلوبية تحاور وتكشف عن مظاهر هذه العناصر، والتأمل في أمرها فقد أوليناه متسعًا من البحث وتوصلنا إلى أن نصوص الديوان تتميز بمجموعة من الظواهر التي تبرز قوة الشاعر وتقنه، وطاقته البلاغية من خلال الانزياحات، والتقدم والتأخير، والحذف، مما جعل أسلوبه يتميز بظواهر على مستويات بنية الجملة بالإضافة إلى أساليب إنسانية أخرى مثل الأمر، النهي، النداء والاستفهام، تتجاوز إلى ما تحمله من أغراض بلاغية، وهي تدلّ على تجربة الشاعر الفنية.

— المستوى الدلالي:

بحثنا في البنية البلاغية، تلك التي تمثلت في التشبيه وأنواعه، والاستعارة وأقسامها، والكلنائية وأضربها، حيث تعرضنا لكل منها بأمثلة من شعر ابن بقي الأندلسي، ملتقطين جماليات كل شقّ منها، وما مدى إبداع الشاعر في تشكيلها، كما عرجنا على الحقول الدلالية الكثيرة المتعددة والمختلفة، وحاولنا التطرق إليها حقولاً حقولاً، ففي حقل جسم الإنسان كرر لفظة العين بالدرجة الأولى لأنها عنصر من عناصر المحاورة، وتحمل ما يدخل الإنسان من حزن وفرح، ومن رفض أو قبول، وجاء القلب في المرتبة الثانية لأنه المحرك العاطفي والفيزيائي الأول في الجسم وهو مركز الحب، أما في حقل الحيوان فقد ركز على الخيل لما تحمله من أصالة وشرف، ثم الغزال لما يتمتع من جمال ورقّة، ثم الحمام لما يحمل من دلالات الغنائية، واللطافة، ومرسول حب، ومناجاته من طرف الشعراء القدماء، وفي حقل النبات ركز على أطبيّ الرؤائح كالورد والنرجس والأقاحي نظراً لرومانسيته، ولم يذكر الطرافاء إلا مرةً واحدة في سياقها، كما كشف البحث عن حقل الشخصيات التاريخية والأدبية ودلالاتها التي تحيل عليها بصورة عامة، أما في في حقل الأزمنة فقد ركز على لفظة الدهر

بدلالاتها المتعددة يحمله فيها شقاوة البشر، ومن خلال هذه الحقول تمت معالجة المستوى الدلالي.

- الظواهر الفنية:

ومن الظواهر الفنية التي طغت على شعر ابن بقي الأندلسى نذكر التناص الذى حضر بقوه، وبخاصة مع الشعر المشرقي، وهذا بعدها تتبعناه تاريخياً، حيث تناول البحث معنى السرقة، ومفهومها عند القدامى، ومعنى التناص فى المفهوم الحديث، فاكتشفنا فى هذا الديوان أن الشاعر تعامل مع التناص بكل مستوياته المعروفة الاجتارى، والامتصاصى والحوالى، واستخدم كل أنواعه الدينى، والأدبى والتاريخي، وقد استطاع أن يوفر متعة مميزة عبر آياته مثل التمطيط، والشرح، والتكرار، والإيجاز، وقد برزت جمالية هذا التناص فى تناصه مع الشعر الجاهلى وبخاصة مع المعلقات، وبعض القصائد المشهورة، ومع الشعر الأموي، ومع الشعر العباسى، وقد ظل متأثراً بعظاماء الإبداع كأبى تمام والمتنبى، وهذا يعود إلى موسوعته المعرفية، واطلاعه على الإبداعات الشعرية العربية المشرقية التي سبقته مما أكسب تناصاته جمالية مميزة .

أما الظاهرة الثانية نقصد بها التذليل، الذى يعد من عناصر التماسك النصي على مستوى التركيبى والدلالى، حيث يستوي المعنى في صدر البيت وينتهي في عجزه لتأكيد المعنى، ويعد التذليل أداة تقنن لدى الشاعر، وفي شعر ابن بقي اهتدى البحث إلى ثلاثة أنواع من التذليل، فال الأول كان في صورة استفهام، والثانى جاء في صورة شبه مثل، والثالث في صورة مثل كما وضّحنا بأمثلة لكل نوع، وكشفنا ما هي دلالته البلاغية، ولاحظنا أن الشاعر قد بعثها من جديد، وهذا من خلال توظيفه لها توظيفاً فنياً بيّنا .



قائمة المصادر والمراجع



* القرآن الكريم برواية ورش

* الحديث الشريف ، صحيح مسلم والبخاري.

أولا - المصادر :

- ابن بقي الأندلسي، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

ثانيا - المراجع العربية :

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط5.

: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، 1997.

- إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط1، 2009.

- إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، ط1، 1405 هـ 1985م.

: الغموض في الشعر العربي الحديث، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاوني العمالي للطباعة والنشر، صفاقس، الجمهورية التونسية، 1986، ط1.

- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف.

- أبو حيان الغرناطي ، البحر المحيط في تفسير القرآن، تح: صدقى محمد جميل ، دار الفكر، ج.1.

- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ط2.
- أحمد الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط2، 1420 هـ / 2000 م.
- أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1967.
- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة.
- أحمد بن فارس بن زكريا الرازي الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، تحرير: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1414 هـ / 1993 م.
- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.
- آخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429 هـ / 2008 م.
- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1966.
- أحمد أمين الشنقطي، تحرير: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1423 هـ / 2002 م، ص149، وفي شرح المعلقات العشر، الرزوني، منشورات دار مكتبة الحياة، 'مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلقات العشر' بيروت، لبنان، 1983.
- المرزوقي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحرير: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424 هـ / 2002 م.

- المقري، أحمد بن محمد المقري، روضة الآس العاطرة في ذكر مَنْ لقيَتْ مِنْ أعلام الحضَرَيْن
مراكش وفاس، تُحـ: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- : نفح الطّيـب من غصن الأندلسي الرّطـيب، وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطـيب، شـرحـه، وضـبـطـه، وعلـقـ عـلـيـه: مـريم قـاسـمـ الطـوـيلـ/ـيوـسـفـ عـلـيـ الطـوـيلـ، دار الكـتبـ الـعـلـمـيـةـ بيـرـوـتـ لـبـانـ، جـ4ـ.
- أحمد زرقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، طـ1ـ، 1993ـ.
- الأزهر الزناد، نسيج النـصـ، بـحـثـ فـيـ ماـ يـكـونـ بـهـ المـلـفـوـظـ نـصـاـ، المـرـكـزـ التـقـافـيـ الـعـرـبـيـ، بيـرـوـتـ، طـ1ـ، 1993ـ.
- أدرة بن جنف العـرـاديـ الدـاعـشـتـانـيـ، نـصـيـحةـ الإـخـوانـ فـيـ وجـوبـ تـجوـيدـ الـقـرـآنـ، تـحـ: مـصـطـفـيـ الفـلـيـونـيـ الشـافـعـيـ، دـارـ الـكـتبـ الـعـلـمـيـةـ، بيـرـوـتـ، لـبـانـ، 2017ـ.
- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس ، الـديـوـانـ، تـحـ: مـحمدـ حـسـينـ، مـكـتبـةـ الـأـدـابـ بـالـجـامـيـزـ، المـطبـعـةـ النـموـذـجـيـةـ.
- الأعمى التطيليـ، الـديـوـانـ، جـمـعـهـ وـحـقـقـهـ وـشـرـحـهـ، مـحـيـيـ الـدـينـ دـيبـ، المؤـسـسـةـ الـحـدـيـثـةـ لـلـكـتابـ، لـبـانـ، طـ1ـ، 2014ـ.
- امرؤ القيـسـ، الـديـوـانـ، تـحـ: مـحمدـ أـبـوـ الـفـضـلـ، الـقـسـمـ الـأـوـلـ، روـاـيـةـ الـأـصـمـعـيـ منـ نـسـخـةـ الـأـعـلـمـ، دـارـ الـمـعـارـفـ، طـ4ـ، 1984ـ.
- الـآـمـدـيـ، الـمـواـزـنـةـ بـيـنـ شـعـرـ أـبـيـ تـامـ وـالـبـحـتـرـيـ، أـبـوـ الـقـاسـمـ الـحـسـنـ بـنـ بـشـرـ الـآـمـدـيـ، تـحـ السـيـدـ أـحـمـدـ صـقـرـ، دـارـ الـمـعـارـفـ، طـ4ـ.



- آمنة بعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة 'دراسة تطبيقية' ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.
- أمانى داود سليمان، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوى، عمان، الأردن، ط 1، 1423هـ / 2002م.
- الباقلاني، إعجاز القرآن، تتح السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط 5، 1997.
- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تتح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج 3.
- ابن بسام، الذخيرة تتح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس، قسم 2، مج 2.
- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1428هـ / 2006م.
- بشير خدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القيرواني المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981. - انتصار خضر الدين، ابن بقي الأندلسى، الديوان، جمع ودراسة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1433هـ / 2012م.
- ابن أبي بكر بن محمد جلال الدين السيوطي، الانقان في علوم القرآن، تتح شعيب الأرنؤوط، تعليقات مصطفى الشيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 1، 1429هـ / 2008م.
- تأبٌط شرًّا، الديوان، جمع وتحقيق وشرح ذو الفقار شاكر، دار العرب الإسلامي، ط 1، 1404هـ / 1984م.
- أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزى، تتح: محمد عبدة عزام، دار المعارف، القاهرة، مج 4، ط 4.

- الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تر: درويش جويدى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1، 1423هـ/2003م.
- الحيوان، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969.
- جرير، الديوان، شرح محمد بن حبيب، تر: نعماًن محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مج1، 3ط، 1986.
- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2003.
- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن جنّي الموصلي، الخصائص، تر: محمد علي النّجار، المكتبة العلمية، بيروت، ج1.
- الجوهرى إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، تر: أحمد شمس الدين، دار العلم للملائين، بيروت، ط1، 1994.
- جوليا كريستيفا، علم النّصّ، تر: فريد الزاهي، توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- العلامة جلال الدين محمد بن محمد بن أحمد المحلى، والعلامة جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تفسير الجلالين، قدم له وراجعه مروان سوار، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت)، الأعظم، تر: عبد الحميد هندawi، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2.
- الحاتمي أبوعلي محمد بن الحسين الحاتمي، الرسالة الموضحة، تر: محمد يوسف نجم، دار بيروت، 1965.

- أبو الحسن حازم بن محمد حسن القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحرير: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1966 م.
- حسن الغرفي، حرکية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001 .
- حسين عبد الحي قاعود، محمد أنور حسين مرزوق، تربية النعام والروماني والسمان، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة، مصر، سلسلة كتاب المعرفة، عدد 11، ط 2، 2005 .
- حصّة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، ط 1، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، 2008 .
- ابن حّجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج 2، ص 263 .
- حسان بن ثابت، الديوان، شرحه وكتب هوامشه عبد أ. علي مهنا، دار العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1414 هـ / 1994 م..
- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر لـ شاكر السياب، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002 .
- حسين عبد الحي قاعود، محمد أنور حسين مرزوق، تربية النعام والروماني والسمان، دار المعارف للطبع والنشر، القاهرة، مصر، سلسلة كتاب المعرفة، ع رقم 11، ط 2، 2005 .
- حصّة بادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، ط 1، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، 2008 .
- الحكم بن أبي الصلت، الديوان، جمعه ووقف على طبعه بشير يموت، المطبعة الوطنية، بيروت، ط 1، 1352 هـ / 1934 م .

- الخطئية، الديوان، شرح المكثت والسكنى، تحرير: نهمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1967.
- الخطيب التبريزى، الكافي في العروض والقوافي، تحرير: الحسانى حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1415/1994هـ.
- النساء، الديوان، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1425هـ/2004م.
- الرازى، فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين الرازى، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحرير: نصر الله حاجي مفتى أوغلى، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2004م.
- الرازى، مختار الصحاح، تحرير: مكتبة لبنان، 1986؟؟.
- رحمن غرakan، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- ابن رشيق أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحرير: عبد الحميد هنداوى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، ج2، 1422هـ/2001م.
- قراضاة الذهب في نقد أشعار العرب، تحرير: منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- ابن الرومي، علي بن العباس بن جريح، الديوان، ضبط نصوصه وعلق حواشيه وقدّم له: عمر فاروق الطباطباع، دار الأرقام للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ/2000م، مجلد 3.
- ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981م.

- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح الديوان أبو العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباوة، مطبعة الغوثاني، دمشق، ط3، 1428هـ/2008م.
- الزوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلقات العشر، بيروت لبنان، 1983.
- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح أحمد عبد المنعم البردوني، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع القاهرة.
- المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي أبو علي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002م/1424هـ.
- منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2015م/1436هـ.
- ابن المعتز، عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتكّل (ت 296هـ/909م)، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012م/1433هـ.
- موسى رباعي، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
- ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.
- سامي محمد عابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2007.

- السجلماسي، أبو محمد السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي مكتبة المعارف الرباط، ط1، 1401 هـ/1980 م.
- السراج الطوسي، اللمع في التصوّف، تح: عبد الحليم محمود / و طه عبد الباقي سرور، دار الكتب العلمية الحديثة، مصر، 1960.
- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
- سعد أبو النجا، معالجة النص في كتب الموازنات التراثية منهج وتطبيق، منشأة معارف، الإسكندرية، القاهرة..
- سعد الدين كليب ، وعي الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ، سوريا ، دط ، ..1997
- سعد مصلوح، دراسة لغوية إحصائية، دار عالم الكتب، ط3، 1412 هـ/1992 م .
- سعيد يقطين، افتتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 . 1989
- أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطابي السبتي، بيان إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط3، 1976.
- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2، 2008.
- ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلي، سر الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1972 م/1402 هـ .

- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، الكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
- سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، تقديم محمد مهدي علام، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 1996.
- السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحرير: محمود محمد الطناحي، منشورات التراث العربي، 1413هـ/1993م.
- السيوطي، الإنegan في علوم القرآن.
- الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر.
- الشريف الرضي، الديوان.
- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّابع والابداع، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007 م.
- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
- دخل إلى الأسلوب، مكتبة لسان العرب، ط1، 1402هـ/1982م.
- دائرة الإبداع' مقدمة في 'أصول النقد' مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، ط1، 1429هـ، 2008م.
- شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحرير: علي بو ملحم، وأخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ/2004م، ج7

- الشيخ مصطفى الغلايبي، جامع الدروس العربية، راجعه سالم شمس الدين، المكتبة
العصرية، ط1، 2005، ج3.
- الصّفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك الصّفدي، كتاب الوفي بالوفيات، تح: أسد بن
إبراهيم، أيدكين البندقدار، اعتماء يوسف فان إس، دار صادر، بيروت لبنان، بمساعدة: دار
النشر فرانزشتو تغارت، 1411هـ/1991م، ط3، ج9.
- صفي الدين الحلي، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطبع والنشر
والتوزيع، الأسكندرية، القاهرة، 1998.
- ابن طباطبا، محمد أحمدين طباطبا العلوى، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم
زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م/1427هـ.
- الطّبرى، أبو جعفر محمد بن جرير الطّبرى، تفسير القرآن، 'جامع البيان عن تأويل آى
القرآن'، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركى بالتعاون مع عبد السنّد حسن يمامه، دار هجر
للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، ط1، 1422هـ/2001م، ج11.
- طرفة بن العبد، الديوان، 'شرح الأعلم الشمنتى'، تح: درية الخطيب، لطفي الصقال،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، دائرة الثقافة والفنون، دولة البحرين، ط2،
2000.
- طه الهاشمي، تاريخ الأديان وفلسفتها، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963.

- ابن عبد البر، بهجة المجالس وأنس المجالس،تح: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية،
بيروت لبنان، ج2، ص 113.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد تح مفید محمد قمیحة،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان ،4118هـ
1998م .
- عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،تح:
محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان ، ط1،1415هـ/1995م.
- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صادرلنشر والتوزيع،
عمان، ط1، 2002 .
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة
والنشر، القاهرة، ط 3، 1992.
- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة،تح:عبد السلام الشدادي،بيت الفنون والعلوم
والأداب،ط1،الدار البيضاء ،2005 ، ج 5.
- عبد الله حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن،
2013
- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي،دار الفجر للنشر والتوزيع،القلاهه،
ط1، 2003 .
- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح مهدي المخزومي،إبراهيم
السّامرائي،ج3،[باب الحاء ، والذال].
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993 .

- عبد الملك الشعالي النيسوري أبو منصور، يتنية الدهر في محسن أهل العصر، تج: مفید محمد قمیحة، دار الكتب العلمية.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنی.
- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، 2002.
- عبد العزيز عتیق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار الأفق، ط1، 1420 هـ/2000 م.
- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، اعتاء وتعليق أغناطيوس كراتشفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1402 هـ/1982 م.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العربية السعودية، ط1، 1405 هـ/1685 م
- عبد الوهاب زيد، روى الساعة الصفر، منشورات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، مطبع عمار قرفي، باتنة، الجزائر 1990.
- عبد الرحيمي، فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت.
- عثمان حشلاف، الصورة والرمز في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات الجامعة الأردنية.
- عدنان حسين قاسم، التصوير الفنّي 'رؤيه نقدية لبلاغتنا العربية' الدار العربية للنشر والتوزيع، نصر، القاهرة، 2000 .
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضايا وظواهره الفنية والمعنوية' ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.
- . : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000 .

- علي أحمد سعيد، الثابت والمحول (الأصول)، دار العودة ، بيروت ، لبنان، ط3، 1977.
- علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، لجنة البيان العربي، ط1، 1968.
- علي ملاحي، المجرى الأسلوبى للمدلول الشعري العربى المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007.
- ابن عقيل الهمذاني، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار التراث النشر والتوزيع، القاهرة، دار مصر للطباعة، ط 20.
- عمر أبو خرمة، نحو النص (نقد النظرية.. وبناء أخرى)، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، 1435 هـ / 2004 م.
- عنترة بن شداد، الديوان، الخطيب التبريزى، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجید طزاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1413هـ / 1992م.
- عيسى لحيلح ، ديوان 'غفا الحرفان'، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1426، 2006م، ج2.
- كثير عزة ، الديوان، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391 هـ / 1971م.
- كمال بشر ، علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، القاهرة، 1998.
- كعب بن زهير، الديوان، تقديم: شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1414هـ / 1994م.

- المبرّد، أبو العباس محمد بن زيد المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1425 هـ / 2004 م.
- المتنبي، أبوالطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1403 هـ / 1983 م.
- محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1425 هـ / 2005 م.
- محمد بنيس، سؤال الحداثة بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1988، بيروت، لبنان/دار البيضاء، المغرب.
- محمد بن أيمر المستعصمي (ت 710 هـ)، الدرّ الفريد وبيت القصيد، تحرير: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 2015 .
- محمد بن عبد الجبار بن الحسن النّفّري، كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات، تصحيح أرثر يوحنا أربيري (ARTHUR JOHN ARBERRY°)، مكتبة المتنبي القاهرة، ط 1
- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحرير: محمود محمد شاكر، دار المدنى، جدة.
- محمد بن محمد الدمنهوري، الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، نسخة إلكترونية.
- محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط 1، 1996.
- محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى للطبع والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2004.
- محمد مقتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1985

- ـ تحليل الخطاب الشعري 'استراتيجية التناص' المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء / بيروت 1992.
- ـ محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، 1426هـ.
- ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، مطبعة دار بونار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994.
- ـ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1971.
- ـ محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية، منشورات دار سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1991.
- ـ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2001.
- ـ محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، 1977.
- ـ محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995.
- ـ مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار وفاء للطباعة والنشر، الأسكندرية، ط1، 2002.
- ـ محمد عزّام، النصّ الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

- محمد علي المحلي، الجوهرة الفريدة في بناء القصيدة، حققها وقدم لها وشرحها شعبان صالح، دار الثقافة العربية ، القاهرة، ط1410، 141هـ/1990 م .
- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- محمد فوزي حمزة، ديوان الشاعرات الجاهليات، مكتبة الآداب، القاهرة، 1428هـ/2007م ..
- محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1426هـ/2005م.
- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطبع و للنشر والتوزيع، القاهرة.
- مسلم بن الوليد صریع الغواني، شرح دیوان صریع الغواني، تھ:سامی الدھان، دارالمعارف، القاهرة، مصر، ط3.
- المفضل الضبّي، المفضليات، تھ: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة مصر، ط7.
- ابن مضاء القرطبي، كتاب الرد على النحاة، نشره وحققه شوقي ضيف، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 1366هـ/1963م.
- مهدي المخزومي، في النحو العربي، نقد وتجيئه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 106هـ/1986م.
- موسى بن محمد بن محمد الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العَروض والقوافي، بيروت، ط1969، 2.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1989.

- النابغة الذبياني،الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الماتر،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط3،1416 هـ/1996 م.
- ابن النجّار البغدادي،ذيل تاريخ بغداد، تح: مصطفى عبد القادر عطا،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ج 19 .
- نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري بن الأثير أبو الفتح ضياء الدين،
الجامع الكبير في صناعة المنشوم من الكلام والمنثور ، مطبعة المجمع العلمي، 1375 هـ.
- أبو نواس، الديوان .
- نور الدين السّد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،دارهومه للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ج 1، 2010
- فاطمة البطال بركة،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون.
- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية،تق طه
وادي،مكتبة الأدب،القاهرة، 1425 هـ/2004 م.
- فؤاد أفرام البستانى، الشعر الجاهلي 'نشأته، فنونه،صفاته'، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،
1927
- فراس السواح،لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين، والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق،
ط 1996،6.
- أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغانى، مج 1، ط 3،تح إحسان عباس،دار صادر، بيروت،
لبنان، 2008 .
- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفاناتها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط 9، 2004.

- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، ربيع الأبرار وفصوص الأخبار في المحاضرات، تح: طارق فتحي السيد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، 1971.
- : أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1419هـ 1997م.
- : الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقوال، في وجوه التأويل، ج1.
- القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتibi وخصومه، تح محمد أبوالفضل إبراهيم، علي محمد الجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 1996.
- أبو القاضي أبو العباس أحمد بن محمد الجرجاني الثقفي (ت 427هـ)، المنتخب من كنایات الأدباء وإشارات البلغاء، مطبعة السعادة، القاهرة، 1326هـ/1908م، ط1.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: مفید قمیحة، محمد أمین الضاوی، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان..
- قيس بن الخطيم، الديوان، حققه: إبراهيم السامرائي، أحمد مصلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1381هـ 1962م.
- ابن هشام الانصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العربية، صيدا، لبنان، 1424هـ/2004م.
- : مُغْنِي اللَّذِيبِ عن كُتُبِ الْأَعْارِبِ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العربية، صيدا، لبنان، 1411هـ/1991م، ج2.

- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحرير علي محمد البحاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ/1952م.
- ابن الولاء الدمشقي، الديوان، المجمع العلمي، دمشق 1954.
- يحيى بن حمزة العلوى، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقطف، القاهرة، 1914م، ج2.
- يحيى بن مدرك الطائي، حاتم الطائي بن عبد الله الطائي وأخباره، برواية هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال، مطبعة المدنى، المطبعة السعودية بمصر.
- ابن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، ج1.
- يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكى، مفتاح العلوم، تحرير نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1403هـ/1983م.
- يوسف أبو العروس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 1430هـ/2010م.
- ثالثاً – المراجع المترجمة:
- بول فاير وكريستيان بابليون، مدخل إلى الألسنية، ترجمة طلال وهبة، المركز الثقافي العربي، 1992.
- بيير جIRO، الأسلوبية، ترجمة منذر العياشى، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1972.
- تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1992.
- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
- ستيفن أولمان: دور الكلمة، تر: مال بشر، دار غريب، القاهرة، ط2.
- فرناند دي سوسيير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي مجید نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.
- ف.ر. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، 1995.
- هنريش بليت، البلاغة والأسلوب (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري، بيروت، لبنان، 1999.
- رابعا - المعاجم والقواميس :
- أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مطبعة التقدم العلمية، مصر.
- أحمد مختار عمر معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008.
- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنار وجدة، دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1407هـ/1988م.
- بطرس غالى، محيط المحيط 'قاموس عربي مطول' مكتبة لبنان، بيروت، 1998.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دار مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982، ج1.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ/1985م

- سهيل إدريس، المنهل العربي، منشورات دار الآداب، بيروت لبنان .
- ابن سيدة، أبو الحسن علي بن اسماعيل بن سيدة المُرسي ابن سيدة(ت458هـ)،المُحْكَم والمحيط.
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابدي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، نسخه منقحة وعليها تعليقات الشيخ أبو الوفا نصر الهرمي المصري الشافعى، راجعه واعتنى به:أنس محمد الشامي، وذكرى جابر أحمد، 1429هـ / 2007،
- مجدى وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر، ط1.
- مصطفى الشيخ مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2011.
- خامساً - المجلات والدوريات :**
- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضر، بسكرة، ع2، جوان 2002.
- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضر، بسكرة، الجزائر، ع6، جوان، 2004.
- مجلة المعرفة، عدد 196، حزيران 1978.
- مجلة آداب البيروتية، ع1، كانون الثاني 'يناير'، 1961.
- مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع5، مارس 2006.
- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري العدد 1، 2004، جامعة محمد خضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة.



- مجلة المنافذ الثقافية، ع2، كانون الثاني، 2013.
- مجلة النّاص، كلية الأدب واللغات، جامعة جيجل، ع9، مارس 2010.

سادسا — المواقع الإلكترونية :

- _ uobabylon.edu.iq/.2019 /06/04 ، الساعة 15س00د، يوم 04/06/2019 .
- _ HTTP//WWW.awu.dam.org/ trath ind/TURATH.HTM
- _ Htts/alarab.co.uk.. 2020/04/10 . الساعة 30س21د. يوم 10/04/2020
- _ poetry letters.com/ mag. 2020/06/18 . الساعة 15س22د، يوم 18/06/2020 .
- _ diwanalarab.com .2020 /06/20 ، الساعة 03س19د، يوم 20/06/2020 .

سابعا — كتب باللغات الأجنبية :

LAURENT JENNY, LE STYLE, 2011

- _ WALCS, KATIE. A.DICTIONARY OF STYLISTICS,
- _ REBERT MARTIN, QU EST CE QUE LE STYLE ,AVRIL 1994.
- _ R.JAKOBSON, ESSAYS DE LUNGUISTIQUE GENERALE, LES FONCTION DE LANGAGE .
- _ De Buffon à Danton : “L'HOMME MEME” ET LES CAS D'ESPECE », LITTERATURE , PARIS, 2005, n° 137,
- _ FERDINAND DE SAUSSURE,COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE , EDITION TALANKIKIT.BEJAIA.2002.P 22.

فهرس الموضوعات



الصفحة	الموضوع
أ-و	مقدمة
53-08	الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية
09	أولاً: الأسلوب
09	الأسلوب لغة واصطلاحا
14	1- مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم
29	2- مفهوم الأسلوب عند المحدثين العرب
32	3- مفهوم الأسلوب في التراث الغربي القديم
34	4- مفهوم الأسلوب عند المحدثين الغربيين
40	ثانياً: – الأسلوبية اتجاهاتها وأنواعها
40	– الأسلوبية لغة واصطلاحا
45	اتجاهات الأسلوبية
52	أنواع الأسلوبية
110-54	الفصل الثاني بنية الإيقاع في شعر ابن بقي
56	أولاً: الإيقاع الخارجي
56	1- الإيقاع
58	2- الوزن: أنماط الوزن البسيطة الصافية وغير الصافية.
59	3- الروي
73	4- القافية و أنواعها
82	5- التصريح
87	ثانياً: الإيقاع الداخلي
87	1 - أنواع الأصوات و التكرار الصوتي



94	2 - التجنيس 'الجنس'
95	3 - التوازي وأنواعه
98	4 - رد أعجاز الكلام على الصدر
102	5 - التكرار الاشتقافي
104	6 - الانزياح الإيقاعي
204-111	الفصل الثالث أسلوبية المستويات التركيبية في شعر ابن بقي
112	أولاً: التراكيب الخبرية بلاغتها وأسلوبيتها
144	ثانياً: التراكيب الإنسانية وأنواعها
171	ثالثاً: الحذف بلاغته وأسلوبيته
177	تجليات الحذف في شعر ابن بقي في شعر ابن بقي
196	رابعاً: حرکية المعنى وأسلوبيته من خلال التقديم والتأخير
268-205	الفصل الرابع: البنية البلاغية والحقول الدلالية في شعر ابن بقي
206	أولاً: البنية البلاغية
207	1 - التشبيه لغة و اصطلاحاً
211	تجليات التشبيهات في شعر ابن بقي
215	2 - الاستعارة لغة و اصطلاحاً
217	تجليات الاستعارة في شعر ابن بقي
212	3 - الكناية لغة و اصطلاحاً
224	تجليات الكنايات في شعر ابن بقي
228	ثانياً: الدلالة و الحقول الدلالية:
228	1 - الدلالة لغةً واصطلاحاً
229	2- علم الدلالة
235	3- الحقول الدلالية وأنواعها



237	4 - الحقول الدلالية في شعر ابن بقي
307-269	الفصل الخامس ظواهر أسلوبية فنية في شعر ابن بقي
270	أولاً: السرقات الأدبية / التناص
280	مستويات التناص
284	آليات التناص
285	تجليات التناص في شعر ابن بقي
303	ثانياً: التذبييل
304	تجليات التذبييل وجمالياته في شعر ابن بقي
308	الخاتمة
312	المصادر والمراجع
336	الفهرس
341	الملخص باللغة العربية
342	الملخص باللغة الأنجلizية
343	الملحق



ملخص البحث

باللغة العربية و الانجليزية



ملخص البحث باللغة العربية

حاول البحث أن يتطرق إلى أسلوب الشاعر ابن بقي الأندلسي، وأن يحيط ببعض عناصره على مستويات متعددة مثل البنية الإيقاعية التي حافظ فيها على سinfonia الشعر العربي، وألف على البحور الخليلية، وتناغم البيت إيقاعياً، متکئاً على الأوزان المعروفة، من خلال تمسكه ببحور الخليل الصافية، واستخدم من البحور المركبة أيضاً، كما طوع القافية ونوعها بشكل لافت للنظر، وقد أسندها إلى أوزانها تامة، مستخدماً زحافاتها وعللها فتوّعت إيقاعياتها، وهذه التي عكست مزاجه النفسي من حالة إلى حالة، كما تزيّن شعره بالحروف المهموسة، والمجهورة وبخاصة في حروف الروي معبرة عن إحساسه، وخلجاته.

وعلى مستوى تركيبي في بنية الجملة، التي تشكلت في ثلاثة أزمنة منها الماضي الذي حمل أحداثاً عاشها، وأخرى مضارعة دالة على الحضور والاستمرار معبرة عن الحركية والاضطراب، ومن أنواعها المنفيّة المعبرة عمّا يحسه الشاعر من نفي اجتماعي، وسياسي، ومنها المؤكدة المعبرة عن ذاته في عصره، وذلك باستخدام أدوات التوكيد والقسم، وتميز شعره بمجموعة من الظواهر التي تبرز قوّة الشاعر وتفنّنه، وطاقته البلاغية من خلال الانزياحات، والتقديم والتّأخير، والمحذف، مما جعل أسلوبه يتميّز على مستوى بنية الجملة، بالإضافة إلى أساليب إنشائية أخرى كالأمر، والنهي، والنداء والاستفهام، وما تحمله من أغراض بلاغية، متمثّلة في التشبيه، والاستعارة، والكناية، مبرزةً الطاقة الإبداعية في تشكيلها، وعرّج البحث على الحقول الدلالية الكثيرة المتعددة والمختلفة.

كما توقفنا عند بعض الظواهر الفنية التي تميّز بها شعره مثل التناص وجماليته، حيث تعامل الشاعر مع النصوص المسبقـة بكلّ المستويات المعروفة، الاجتاري، والامتصاصي والحواري، واستخدم آلياته مثل التمطيط، والشرح، والتكرار، والإيجاز، هذا التناص مع الشعر العربي القديم، ومع القصائد المشهورة.

ملخص البحث باللغة الانجليزية

Abstract

The research tried to touch on the style of the poet Ibn Baqi Al-Andalusi, and to surround some of its elements on multiple levels, such as the rhythmic structure in which he preserved the symphony of Arabic poetry, he wrote on the Khalil Sea's rhythm and harmony rhythmic of the line. relies on the known types, by sticking to the pure Khalil's Sea rhythm, and using the compound seas rhythm as well, as he remarkably adapted the rhyme and diversified it, And he assigned it to its full weights, using its causes, so its rhythms varied, and this reflected his psychological mood from case to case, and he adorned his poetry with whispered, resounding letters especially,

the letters of the narrator expressing his feeling, and his moods. On a synthetic level in the structure of the sentence, which was formed in three times, including the past carrying events he lived, and the present indicative of presence and continuity, expressing movement and turmoil, and among its types of exile express what the poet senses of social and political negation, including the confirmed expressive of himself in his time by using the tools of emphasis and oath, his poetry is distinguished by a set of phenomena that highlight the poet's strength and artistry, and his rhetorical energy through displacements, introduction, delay, and omission, which made his style distinguished at the level of the sentence structure, in addition to other structural methods such as the command, the prohibition, the appeal and the question, and the rhetorical purposes it carries, represented in simile, metaphor, and metonymy, highlighting the creative energy in its formation, and the research referred to the many multiple and different semantic fields.

We also stopped on the artistic phenomena that distinguished his poetry, including intertextuality and its aesthetics, as the poet dealt with pre-texts at all known levels, rumination, absorptive and dialogical, and used his mechanisms such as stretching, explanation, repetition, and brevity, this intertextuality with ancient Arabic poetry, and with famous poems, as for the second artistic phenomenon, it appears using the symbol through the fertile suggestion that enables it to communicate with the other without ambiguity.

الملحق

الشاعر ابن بقي الأندلسي

حياته وأثاره



الشاعر ابن بقي الأندلسي حياته وآثاره

من عادة الدارسين ينسبون الفترة الأدبية إلى الحكم السياسي فقالوا " الأدب الأموي / العباسي " وعلى هذا المنوال قسم المؤرخون عهد الحكم العربي في الأندلس إلى أقسام حسب التغيرات السياسية التي مرّت بها فترات حُكّامها؛ وهي: عهد الولاة، عهد الإمارة، ملوك الطوائف، دولة المرابطين، دولة الموحدين، وبني الأحمر، والدارس للعصور الأندلسية يلاحظ أن الأدب الأندلسي تأثر بالأحوال السياسية، حيث ازدهر في عصر ملوك الطوائف؛ لأن كل شاعر اتصل بحاكم يدافع عنه، كما أن الطبيعة الأندلسية أثرت في الشعر الأندلسي من حيث اللغة والأسلوب، والم الموضوعات، ومن بين الشعراء الذين برزوا الشاعر ابن بقي الأندلسي^١ الذي عاش ما يقارب نصف عمره من أواخر القرن الخامس، والنصف الثاني من النصف الأول من القرن السادس، وهي مرحلة مهمة من (عصر المرابطين) هذا كان زاخراً بالشعراء والعلماء والفلسفه والمؤرخين والجغرافيين والأطباء ، وفي مقدمتهم شاعرٌ وشاعرٌ أتحف العربية بفنّه الشعري، وهو ابن بقي الأندلسي^١ ؛ الذي تميّز في فنّي الشعر والموشح، لذلك اخترنا أن نبحث في حياته وسيرته وآثاره في خضمّ هذا التفاعل في الحياة الأندلسية .

الحياة الثقافية والأدبية في عصر ابن بقي الأندلسي :

بعد أن اختلطت الملل والنحل من الأسبان واليهود والعرب، وتأثر هذا بهذا وبذاك، في جميع الجوانب الحضارية، والثقافية، والأدبية، ومارسوا معا العادات والتقاليد، والطقوس، وتعلموا اللغات والكتابات، ومن جهة أخرى جمال الأندلس وطبيعته الخلابة المميزة، وحسن فضائه، ورونقه الفاتن، وروعته المدهشة، وهذه الطبيعة الأندلسية كانت على طول الفصول فاتنة، رائعة، تعانق النفوس ببهائها، وتغازل الأرواح بأطيابها، وتذهل العيون بأنواع حدائقيها وبخاصة عيون الشعراء، وتلهم مخيلتهم الإبداعية باخضرارها الدائم، ونسيمها العليل إنها الملهمة التي لا تعرف البخل، فظللت تشعل وجdan الشعراء وتوجههم، تشحذ خيالهم، فيرسمون باللغة لوحات شعرية صادقة، تفصح عن سعادة الحياة المضمخة بقصائد الحب، والتعزّل، مصورة مجالس اللهو والستهر ناطقة بأنس الجواري والغوانى والمعنويات، وهن تتذللن في غنج، حيث تعاطوا الخمر ووصفوها في صور شتى، وفي عصر آخر نظراً للأحداث نظموا المراثي فأبدعوا، وقالوا متذمرين بأنفسهم حتى حياتهم الفخر كما قيل، ونظموا المدح فجلبوا مددحיהם ونالوا منهم، ونظموا الهجاء فأثروا في مهجوهم، وأروع ما نسجته



أختلتهم، في وصف الطبيعة التي ملكت عقولهم، وهكذا نلاحظ أن الشاعر الأندلسي يتفاعل مع بيئته، ومع ظروف الحياة المتميزة، ومع الطبيعة الساحرة، التي كانت مؤثرة فيه، فان فعل معها، وابن بقي الأندلسي أحد الشعراء الأندلسيين الذين تأثروا بها وانفعوا ، ونظموا شعراً وموشحات، فمن هو، وما هي آثاره .^{٩٩}

1 – ولادته :

اختلف مؤرخوا الأدب في اسم أبيه كما اختلفوا في المدينة التي ولد فيها، ولا يعرف شيء عن بقية أفراد أسرته، وكذلك عن طفولته وصباها، لم نجد في أي مؤلف تاريخ ومكان ولادته، لكن هناك محاولات تقترب من معرفتها من دون تأكيد ، (أستطيع أن أحده على ضوء ما ذكر ابن بسام في الذخيرة حيث قال : إن ابن بقي خرج من مدينة طليطلة أثناء محتها وهو صغير السنّ ويعني ذلك أن عمره كان حوالي الخامسة عشرة من عمره، وكان سقوط مدينة طليطلة عام ٤٧٨ هـ / ١٠٨٥ م، واستنادا إلى ذلك تكون سنة ولادته التقريبية ٤٦٣ هـ / ١٠٧٠ م^٢ ، وهذا ما ذهبت إليه انتصار خضر الدّنان في مؤلفها (ديوان ابن بقي الأندلسي جمعاً ودراسة^٣) ، أيضاً، وقد تكون موافقة، أو قريبة من الحقيقة والصواب، أمّا مكان ولادته فمنهم من قال (ولد في مدينة ' طليطلة ' وقيل في ' قرطبة ' سنة ٤٦٥ هجرية / ١٠٧٣ ميلادية، كما نسب إلى * سرقسطة^٤) ، وهذا ما ذكره ابن بسام في ذخيرته، أما طفولته فكانت شقية بائسة حيث تصادفت مع محلة طليطلة وأهلها أيام تم تشريدهم وتهجيرهم ، و(خرج من طليطلة)^٥ مضيقاً أهله وذويه متشارداً من مدينة إلى مدينة طالباً الرزق والحياة، فعاش الفقر والشقاء ، واستناداً لجملة ' خرج من طليطلة ' يمكن أن نظن أن طليطلة مدينة ولادته أغلب الشك، وأقرب إلى الحقيقة نظراً للروايات التاريخية التي وصلتنا .

2 – نسبة وكنياته :

كتب ابن خلكان في وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان (ابن بقي الأندلسي؛ بفتح الباء الموحد، وكسر القاف، وتشديد الياء)^٦ ، وذكره ابن خاقان في قلائد العقيان أنه (ابن بقي الأندلسي)^٧ ولم يزد، بينما ابن بسام يقول: (هو يحيى بن محمد بن عبد الرحمن بن بقي الأندلسي)^٨ ، ونسبة إلى قرطبة بحجة أصله منها، وهذا ما ذهب إليه ابن خلكان في مؤلفه وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، ويتفق مع ابن بسام يسميه (أبو بكر يحيى بن محمد بن عبد الرحمن بن بقي الأندلسي القرطبي الشاعر المشهور ، وصاحب الموسّحات البدية)^٩ ، وهذا ما ذهب إليه كذلك ياقوت الحموي وسماه (يحيى بن عبد الرحمن بن بقي الأندلسي القرطبي)^{١٠} ، وذكره ابن فضل الله العمري في مؤلفه (أبو بكر يحيى بن محمد بن عبد الرحمن بن بقي الأندلسي القرطبي، شاعر من أهل قرطبة، اشتهر بإجاده الموسّحات وتنقل في كثير من بلاد الأندلس التماساً للرزق، توفي سنة ٥٤٠ هـ / ١١٤٥ م)^{١١} ، وذكره العسقلاني في مؤلفه تبصير المنتبه بتحرير المشتبه (أبو



بكر بن بقي الأندلسي شاعر مفلق¹² ، وذكره ابن حجة الحموي في خزانة الأدب وغاية الأرب، سماته (ابن بقي)¹³ فقط، واستشهد ببيت من أشعاره قائلاً : (ومثله قول ابن بقي : وهو معدود من المرقص "من الكامل") :

بَاعْدَتِهِ عَنْ أَصْلِعِ تَشْتَاقَهُ ... كَيْلًا يَئَامُ عَلَى فِرَاشِ خَافِقِ.

وذكره ابن الأبار (يحيى بن أحمد بن بقي الإشبيلي)¹⁴ ، مضيفاً إليه " يحيى بن أحمد" ونسبة إلى ' إشبيلية'¹⁵ ، فاختلف معهما في كنيته، وذكره السلفي ' يحيى بن الحكم بن بقي'¹⁶ ، وسماته السلفي (سرقسطي)¹⁷ ، لأنه تأدب في هذه المدينة، ونسبة إلى ' مدينة سرقسطة'¹⁸ أيضاً، وقد اختلف معهما، ونسبة إلى مدينة سلا أيضاً فقال (" سلوى")¹⁹ ، نسبة (لمدينة سلا)²⁰ ، كما ذكره ابن سعيد المغربي (بلقب أبو بكر يحيى بن بقي الطليطي)²¹ ، يرى نسبة إلى (مدينة طليطلة)²² ، وأضاف إلى ما جاء به ابن خاقان في قلائد العقيان، وأثبت للشاعر ابن بقي بيئته من شعره يقول فيه: ' فَهَلَّا أَقَامُوا كَالْبَكَاءِ تَنَاهَى ... إِذَا بَكَى مَا الْفَمْرَى قَالُوا تَرَمَّا ' . وسماته ابن الأبار في مؤلفه التكملة لكتاب الصلة (يحيى بن أحمد بن بقي الأديب، من أهل طليطلة، وسكن إشبيلية، وتجول في بلاد الأندلس والعدوة، يكئي أبا بكر، كان يتقدم أدباء عصره تفتنا في الآداب وتصرفاً في صياغة الأشعار، وقد روى عنه أبو بكر عبد الله بن طلحة بن عطية، وأبو الحسن محمد بن جابر بن الرمالية وغيرهما، وتوفي سنة خمس وأربعين وخمسين (545هـ)²³ ، حيث حذف الإشبيلي ، ووضع بدلها الأديب .

وذكره ابن دحية يقول : (أبو بكر يحيى بن محمد بن بقي الأندلسي له ما لا يقل على ثلاثة آلاف موشحة ، ومثلها قصائد ومقطوعات ، وتوفي سنة 540هـ أو 545هـ)²⁴ ، وهو يعلن بهذا أن ابن بقي شاعر غزير العطاء، ووشاح متميز لا يشق له غبار .

أما الصافي سماته (ابن بقي الشاعر الأندلسي يحيى بن محمد بن عبد الرحمن)²⁵ ، ولم يزد شيئاً في تعريفه وقال السكاكي كنيته المرعث ، لأنه قال في بيت (أنا المرعث لا أخفي على أحدٍ * ذرْتُ بِي الشَّمْسُ لِلْقَاصِيِّ وَالْدَّائِنِي)²⁶ ، وذكره أبو الفداء في مؤلفه المختصر في أخبار البشر، وسماته (أبو بكر يحيى بن عبد الرحمن بن تقى الأندلسي القرطبي، الشاعر المشهور صاحب الموسّحات البدية)²⁷ ، يصنفه مع الموسّحين الكبار، ولذلك يقول ابن سعيد الأندلسي (سمعت غير واحد من أشياخ هذا الشأن بالأندلس يذكرون أن جماعة من الوشاحين اجتمعوا في مجلس إشبيلية، فكان كل واحدٍ منهم قد وضع موشحه وتألق فيها، فقدموا الأعمى للإنشاد فلما افتتح موشحه المشهور بقوله :

ضاحك عن جمان سافر عن بدر
ضاق عنده الزمان وحّواه صدري.



حرّق ابن بقي موشّحه وتبعه الباقيون. وسمعت الأعلم البطليوسى يقول أنه سمع ابن زهر يقول: ما حسدتُ وشاحاً على قول إلا ابن بقي حين وقع له :

أَمَا تَرَى أَحْمَدُ فِي مَجْدِهِ الْعَالِيِّ لَا يُلْحَقُ أَطْلَعَهُ الْمَغْرِبُ فَأَرِنَ مِثْلَهُ يَا مَشْرِقُ)²⁸

وعرّفه في الهاشم (هو أبو بكر يحيى بن بقي الطليطي شاعر أندلسي ، جاء في التكملة لابن الأبار أنه توفي عام 545 هـ ، وفي ياقوت الوفيات إنه توفي سنة 540 هـ)²⁹ ، وذكره ابن معصوم المدنى في كتابه أنوار الربيع في أنواع البديع وسماه ' (الأديب أبو بكر بن بقي المغربي، ولا نعلم لماذا نسبه إلى المغرب، واستشهد ببيتين من شعره :

وَفِتْيَةٌ لَبِسُوا الْأَذْرَاعَ حَسِبُهَا سَلْخُ الْأَرَاقِمِ إِلَّا إِنَّهَا رَسْبٌ
إِذَا الْغَدِيرُ كَسَّا أَعْطَافَهُمْ حِلَقًا طَفَّا مِنَ الْبَيْضِ فِي هَامَاتِهِمْ حَبَبٌ)³⁰

وأضاف كنایة المغربي التي لم نجدها في مؤلفات الآخرين ويقول أيضا ' هو أبو بكر يحيى بن عبد الرحمن بن بقي (في الأصل تقى القرطبي)³¹ ، وقد غير بقى بـ تقى ، واحتفظ بكنيته " القرطبي " ، وذكر في معجم المؤلفين وسماه (يحيى بن عبد الرحمن بن بقي الأندلسي القرطبي "أبو بكر" مع اختلاف في اسم أبيه ، واختلفوا كذلك في بلده)³² ، واختلف لقبه من مؤلف إلى آخر ، حسب المصادر التي بين أيدينا ، لكن المتفق عليه هو ابن بقي الأندلسي ، ولذلك احتفظنا بهذا الاسم .

تعلّمه :

لم يذكر الشاعر مدرسة بعينها تعلم بين أقسامها ، ولم يذكر أساتذة تفضّلوا عليه بعلمهم ، وتلقى على يدهم العلم ولو نزرا قليلاً ، ولم يذكر من أثروا فيه ، وتأثر بهم ، من الشعراء والموشحين ، وقد لاحظنا شحّاً كبيراً في التطرق إلى تعلّمه من طرف المؤرّخين ، ولم يتناولوا شيئاً من تعليمه ، ولكن من جهة أخرى (كان يتمتع بدرجة عالية من العلم والثقافة ، حيث كان رجلاً مبرزاً في الوسط الأدبي)³³ ، فقد كان مطلاعاً على الشعر الجاهلي ، والأموي والعباسي ، وله ثقافة واسعة .

سيرة ابن بقي الأندلسي الأدبية :

ابن بقي الأندلسي ، وشاعر أندلسي قيل أنه كان جواباً متنقلًا من الأندلس إلى المغرب التماساً للرزق ولم يستقر في مدينة واحدة (كان اجتماعياً مع أقرانه الفقهاء والكتاب والوزراء والقضاة والأدباء ... هذه العلاقات كشفت لنا حسن سيرته وحمد خصاله ، فتصف لنا مجالسه الأدبية ومكانته فيها فيبدو الشاعر لنا إنساناً لطيفاً وظريفاً مع أنه دائم الشكوى دائم الترحال)³⁴ ، ولم يتخذ مسكناً يلجأ إليه إلا أن ابن بسام ذكر (إنه اتخذ من إشبيلية قاعدة له ، ومن إشبيلية انتشر شعره شرقاً وغرباً في البلاد الأندلسية ، وقد سطع نجمه ، وبدأت مواهبه تظهر للعيان وكان أول ظهور ابن بقي الأندلسي في دولة "المعتمد بن عباد" الذي اتخذ شاعراً مادحاً حتى شهد



سقوط دولته ونفي "المعتمد بن عباد" إلى المغرب، وكذلك شهد سقوط دول الطوائف تعاقباً على يد يوسف بن تashfin وهيمنة المرابطين في المغرب على بلاد الأندلس .

وعن شخصية ابن بقي الأندلسي الأدبية يقول ابن خلكان صاحب قلائد العقيان (رافع راية القريض ، وصاحب آية التصريح فيه والتعليق ، أقام شرائعه وأظهر روائعه ، وصار عصيّه طائعه ، إذا نظم أزى بنظم العقود ، وأتى بأحسن من رقم البرود ، صفا عليه حرمائه ، وما صفا له زمانه ، فصار قعيد صهوات ، وقطاع فلوات ، مع توهم لا يظفر بأمان ، وتقلب ذهن كواهي الجمان ، وقد أثبت من قوله ما يستخلّى ، ويتنزّىء به الزمان ويتحلّى ، فمن ذلك قوله :

عِنِّي حُشَاشَةً نَفْسٍ فِي سَبِيلِ رَدِي ... إِنْ سَمِّثَا الْيَوْمَ لَمْ أَمْطِلْ بِهَا لِغَدٍ
وَكَيْنَ أَقْوَى عَلَى السُّلْوانِ عَذْكَ وَقَذْ ... رَبَّنِي حُبَّكَ حَتَّى شَابَ فِي حَلَدِي
خُذْهَا وَهَاتِ وَلَا تَمْنِجْ فَتَفْسِدَهَا ... الْمَاءُ فِي النَّارِ أَصْلٌ غَيْرُ مُطَرِّدٍ)³⁵

وعن شاعريته قال لسان الدين بن الخطيب (رب الصنعة ومالكها وناهج الطريقة المثلى وساكها ، جاء على قدر ، وأخذ نفسه بورد البدائع وصدر ، فنظم دررها أسلاماً ، وأدار نحو الإحسان أفلاماً ، أكثر فأجاد ، وتقلد ذلك الصارم المحلي والنجد بما اخترع فيه من الشعر وابتدع ، مما نكل عن عجز ولا ارتدع وكثير توشيحه واحسانه في تنميق الكلام وتتوسيحه دل على اتساع ذرعه في المحسن وركوب جادته ، وجودة تصوره للمعاني ووفر مادته ، وله شعر فيه التشبيه والتعريف والتتبّيه)³⁶ ، وقال عنه ياقوت الحموي في معجم الأدباء (يحيى بن عبد الرحمن بن بقي الأندلسي القرطبي ، كان آية في النثر والنظم بارعاً في نظم الموسحات مجيداً فيها كل الإجاده إلا أنه كان حرب زمانه ، حسبت حرفة الأدب عليه براعته من رزقه فحكمت بإقالته وحرمانه فامتنى غارب الاغتراب ووقف في البلاد على كل باب ، فلم يستقر به النوى حتى اتصل من الأمير يحيى بن علي بن القاسم بسبب ، فتفياً ظلاله ، وحط في رحابه رحاله ، توفي ابن بقي سنة أربعين وخمسمائة ، ومن شعره قوله :

هُوَ الشِّعْرُ أَجْرِيٌ فِي مَيَادِينِ سَبِيقِهِ * وَأَفْرِجُ مِنْ أَبْوَابِ كُلِّ مُبْهَمٍ³⁷ .

قال ابن خاقان في كتاب مطعم الأنفس ، في حق ابن بقي الأندلسي (إنه كان نبيل النثر والنظام ، كثير الارتباط في سلكه والانتظام ، أحرز خصالاً ، وطرز محاسنه بكراً وآصالاً ، وجرى في ميدان الإحسان إلى أبعد أمد ، وبئى من المعارف على أثبت عمد ، إلا أن الأيام حرمته وقطعت حل رعايته وصرمتها ، ولم تتم له وطراً ، ولم تنسجم عليه من الحظوة مطراً ، ولا نولته من الحرمة نصيباً ، ولا أنزلته مرعي خصيباً ، فصار راكب صهوات ، وقطاع فلوات ، لا يستقر يوماً ولا يستحسن قوماً مع توهم لا يظفره بأمان وتقلب ذهن كواهي الجمان ، إلا أن يحيى بن علي بن القاسم نزعه عن ذلك الطيش ، وأقطعه جانباً من العيش ، وأرقاه إلى سمائه وسقاوه صوب نعمائه ، وفيأه ظلاله ، وبؤأه أثر النعمة ،



يجوس خلاله، فصرف فيه أقواله، وشرف بقوافييه نواله وأفرده منها بأنفسِ در، وقد لبتهُ منها بقصائدٍ غر.).³⁸ ، وذكره أبو الفداء في مؤلفه المختصر في أخبار البشر، وكان وشاهاً متميزاً عن غيره، وسماه (أبو بكر يحيى بن عبد الرحمن بن تقى الأندلسي القرطبي، الشاعر المشهور صاحب الموشحات البدعية³⁹ ، وقد سماه "تقى" لا "بقي" ، حيث اختلف عن سابقيه، وأورد للشاعر ابن بقي الأندلسي منقولاً من قلائد العقيان أبياتاً من شعره ، يقول فيها :

' يَا أَفْتَكَ النَّاسَ أَلْحَاظًا وَأَطْبَيْهُمْ
رِيقًا مَتَّى كَانَ فِيكَ الصَّابُ وَالعَنْئُ
وَرَدُّ يَزِيدُكَ فِيهِ الرَّاخُ وَالخَجَلُ
مِنْ خَدِّكَ الْكَثُبُ أَوْ مِنْ لَحْظَكَ الرَّسُلُ
مُرْزِنِي بِمَا شِئْتَ آتِيهِ وَأَمْتَثِلْ
مِنْ فِعْلِ عَيْنِيَكَ جُرْحًا لِيَسَ يَنْدَمِلُ⁴⁰
لَوْ اطَّافَتْ عَلَى قَلْبِي وَجَدَتْ بِهِ

وأورد عماد الدين في الخريدة أن (أبا بكر يحيى ابن بقي الأندلسي من شعراء الخريدة ، توفي سنة أربعين وخمسة ، من شعره :

وَمَشْمُولَةُ فِي الْكَأسِ تَحْسَبُ أَنَّهَا ... سَمَاءُ عَقِيقٌ رُبِّتُ بِالْكَوَاكِبِ
بِنْتُ كَعْبَةَ الْلَّذَاتِ فِي حَرَمِ الصَّبَا ... فَحَجَّ إِلَيْهَا اللَّهُو مِنْ كُلِّ جَانِبٍ)⁴¹.

قد كان شاعراً مبدعاً له مقامه الأدبي، في أغلب الفنون الشعرية كالمدح والفخر والوصف والغزل والخمرة، وكان وشاهاً رائعاً إلا أن شعره أغلبه في المoshحات، ويصفه ابن معصوم المدنى (أديب بارع، مجيد في النظم والنشر، اشتهر بموشحاته التي قيل إنها بلغت أكثر من ثلاثة آلاف مoshحة، ومثلها في القصائد والمقاطعات، كان يجوب البلاد سعياً وراء أسباب العيش، وذاق مرارة الاغتراب إلى أن استقر به الحال عند الأمير يحيى بن علي بن القاسم ، فأنزله منزلة كريماً، وأغدق عليه الصلات، توفي سنة 540هـ)⁴² ، وذكره المقري التلمساني في نفح الطيب من خصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، حيث يذكر المساجلة الشعرية التي وقعت بينه وبين أحد الأصدقاء راوياً (قصة أبي بكر ابن بقي حين استهدي من بعض إخوانه أفلاماً، فبعث إليه بثلاث قصص، وكتب معها :

خَذْهَا إِلَيْكَ أَبَا بَكْرٍ الْغَلَاقَبَا
كَائِنَا صَاغَهَا الصَّوَاعُ مِنْ وَرِقَهُ
مِسْكَ الْمِدَادِ عَلَى الْكَافُورِ مِنْ وَرِقَهُ
يُرْهَى بِهَا الطَّرْسُ حُسْنًا مَا نَثَرَتْ بِهَا
فَاجَابَهُ أَبُو بَكْرٍ :

أَرْسَلْتَ نَحْوِي ثَلَاثًا مِنْ قَنَا سُلْبٍ
مَيَادَةً ثُطِعَنَ الْبَلَنِ فِي حَدِيقَةٍ
وَالرَّقُ يَحْدُمُهَا بِالرِّقِ فِي عُقْدَةٍ
فَالْخَطُّ يُنْكِرُهَا وَالْحَظُّ يَعْرِفُهَا



لم يكن هجاء ، ولم يهج أحداً بعينه، ولكن قد رد شعراً على أحد حسده، وكان يريد نقهه، والانتقاد منه ومن شعره، لما سمعه ونسب أشعاره إلى آخرين ، يصفه بالانتحال، فقال أبو بكر يخاطب صاحبه الأول :

لَمَّا رَمَاهُ بِمِثْلِ النَّبْلِ فِي حَدَقَةٍ
مِنْ ذَا الَّذِي أَخْرَجَ الْيَرْبُوعَ مِنْ نَفْقَةٍ
إِلَّا امْرُؤٌ لَيْسَ الْأَشْعَارُ مِنْ طُرْقَةٍ
بِلِ الصَّبَاحِ الَّذِي اسْتَنَّ مِنْ أُفْقَةٍ⁴³

وَجَاهِلٌ نَسَبَ الدَّعْوَى إِلَى كَلِمٍ
فَقُلْتُ مِنْ حَنْقٍ لَمَّا تَعَرَّضَ لِي
مَا ذَمَّ شِعْرِي وَأَئِمَّةُ اللَّهِ لِي قَسَمُ
وَالشِّعْرُ يَشْهُدُ أَنِّي مِنْ كَوَافِهِ

ويقول عمر حالة عن شخصيته (يحيى بن عبد الرحمن كانت حياته رحلة مستمرة، وتنقلًا دائمًا، وقلقاً ومحرقاً، لا يعرف الركون، وطموحاً حاداً نحو تحقيق الذات، وإنصافها مما لحق بها من غبن وحيف، وإحساساً مرهفاً بغربة لازمته لا تكاد تنجلி، عاش هذا الشاعر في عصر المرابطين الذين حكموا الأندلس بين عامي 474 - 542هـ، وتوفي في سنة 537هـ له شعر جمعه محمد مجید السعيد، ومن آثاره المنشحات)⁴⁴، فقد كان وشاحاً متميزاً عن غيره غير الإنتاج (له ما لا يقل على ثلاثة آلاف موشحة، ومثلها قصائد ومقطوعات ، وتوفي سنة 540هـ، أو 545هـ)⁴⁵ ، لكن هذا الديوان لم تتحصل عليه، وعليه فقد اطلعنا فقط على ما حققته انتصار خضر الدنان من الأشعار، مع تحقيقها في المصادر المذكورة وغير المذكورة، بالإضافة إلى دراسة عدنان محمد آل طعمة بعنوان 'موشحات ابن بقي الطليطي وخصائصها الفنية' .

ثقافته الشعرية :

يمتلك الشاعر ثقافة شعرية، وتاريخية، وكان مطلاً على الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، ودليلنا في ذلك التناصات المختلفة من كل عصر؛ التي حفلت بها أشعاره، قد ضمن في أبياته ، سأمثل لها من شعر الجاهليين مثلاً يقول ابن بقي الأندلسي يصف مغامرة دخوله خيمة حبيبه، بأنه يعود بذاكرتنا إلى عصر الجاهلية :

دَخَلْتُ عَلَيْهَا خَيْمَةً شُرْفَاثَةً
وَأَعْدَثَهَا بِيَضْرُبِ رُقَاقٍ وَخُرَصَانَ⁴⁶

حيث يعيد قصته الغرامية مثل الشاعر الجاهلي امرئ القيس (501م/540م)، وهو يصف مغامرة دخوله خدر عنزة : وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِذْرَ خِذْرَ عَنْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلٍ⁴⁷

ويقول ابن بقي الأندلسي: لَكُنْ عَلَى سَابِعِ نَهْدِ مَرَاكِلَةٍ مُؤَلِّفُ الْجِيدِ وَالْأَرْسَاغِ وَالْأَدْنِ⁴⁸
يعيد وصف فرسه مثل ما قال عنترة بن شداد (ت 600م) واصفًا فرسه المتميز أثناء الدخول إلى المعركة إذ يتقدم بارزاً بضخامة قامته، وقوّة هجومه، إقدامه: وَحَشِبَتِي سَرْجٌ عَلَى عَبْلِ الشَّوَّى * نَهْدِ مَرَاكِلَةُ نَبِيلُ الْمَحْزَمِ⁴⁹، ويقول ابن بقي الأندلسي:



فَسَلْ أَهْلَهُ عَنِي هَلْ امْتَزَتْ مِنْهُمْ بِطَبْعِي وَهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ؟⁵⁰

وقد ضمن الشاعر ابن بقي الأندلسي مرة أخرى جملة الاستفهام " وهَلْ غَادَرْتُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ " من قصيدة عنترة بن شداد ، من معلقته الميمية :

هل غادر الشعراًء من مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهِمٍ⁵¹

فالشاعر ابن بقي الأندلسي عندما يحاور ، ويضمن ويتناص مع قصائد الشعراًء الجاهليين ، هذه لدلالة على اطلاعه على الشعر الجاهلي من دون شك .

وقد كان الشاعر ابن بقي الأندلسي مطلاً على شعر العصري الأموي ، والعباسي ، من أشعار القامات الشوامخ الذين أبدعوا وجدوا في القصيدة العربية في البناء والبنية في مثل قوله :

بِأَبِي عَزَّلٍ غَازَتْهُ مُقْلَتِي بَيْنَ الْغَدَبِ وَبَيْنَ شَطَّيْ بَارِقِ⁵²

يدُكِّر ابن بقي الأندلسي الوادين مثلاً ذكرهما المتنبي في مطلع قصيده القافية التي يقول فيها :
تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ الْغَدَبِ وَبَارِقِ مَجَرَ عَوَالِيَّا وَمَجْرِي السَّوَابِقِ⁵³ ، مع العلم أن ابن بقي الأندلسي لم يزر المشرق العربي أبداً .

من قول ابن بقي الأندلسي :

لَمْ أَنْسِ إِذْ وَدَعْتُهُ وَقَدْ التَّقَثْ مِنْ هَنَالِكَ بِالْبَكَّا عَيْنَانِ

يَرْثُو بِنْرَجَسَةِ إِلَيَّ وَرِبَّما قَرَعَ الْأَقْدَاحَ بِيَاسِمِينِ الْبَانِ⁵⁴

البيت الثاني من قصيدة الأوّلاء الدمشقي⁵⁵ (ت 390هـ) الذي يقول فيه :

لَمْ ذَاهِبًا ؟ أَمَا لِقْتِيلِ الْحُبِّ مِنْ قَوْدِ قَالَتْ وَقَدْ فَتَكَثَّ فِيَنَا لَوَاحِظُهَا

وَأَسْبَلَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ تَرْجَسِ ، وَسَقَتْ وَرَدًا ، وَعَصَّتْ عَلَى الْعَنَابِ بِالْبَرِدِ⁵⁶

إِنْسَانَةٌ لَوْ بَدَتْ لِلشَّمْسِ مَا طَلَعَتْ مِنْ بَعْدِ رُوْتَهَا يَوْمًا عَلَى أَحَدِ⁵⁷

قال ابن بقي الأندلسي في ميميته على البحر الطويل :

إِذَا مَا عَرَبَ اللَّيْلَ مَدَ جَنَاحَهُ عَلَيَّ وَغَطَّانِي بِرِيشِ قَوَادِمِ

تَقَلَّبَتِ فِي طَيِّ الْجَنَاحِ لَعَنِي أَرَى الصَّبَحَ يَبْثُو مِنْ خَلَلِ الْقَوَادِمِ⁵⁸

والشاعر ابن بقي الأندلسي مطلع على ثقافة الشعراًء المشارقة متطيرن بالغرب ، من خلال معرفته أشعار النابغة الذبياني ، وقيس بن ذريح ، وجميل بثينة وغيرهم، ونستدل ببيت النابغة الذبياني الذي يقول فيه :

أَمِنْ آلِ مَيَّهَ رَائِحُ أوْ مُغْنِي عَجْلَانَ ذَا زَادِ وَغَيْرَ مُزَوَّدِ

وَبِذَاكَ حَبَّرَنَا الْغُدَافُ الْأَسْوَدُ⁵⁹ رَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَنَا غَدَا

يستخدم ابن بقي الأندلسي معنى لفظ "الغرب" الدال على المعنى الذي استخدمه الشاعر النابغة الذبياني للتشاؤم (فالغرب أكثر من جميع ما يُتطير به في باب الشؤم ، لا تراهم كلما ذكروا مما



يتطيرون منه شيئاً ذكروا الغراب معه⁶⁰ وهذه من عادة العرب في التعامل مع هذا الطير الأسود اللون، ونستدل بأبيات قيس بن ذريح (625م - 680م)، التي يقول في أبيات من قصائد مختلفة منها مثلاً :

وَأَنْتَ بِلَوْعَاتِ الْفِرَاقِ جَدِيرٌ⁶¹
بِعِلْمِكَ فِي لُبْنَى وَأَنْتَ خَيْرٌ⁶²
بِخُبْرِ كَمَا حَبَّرْتَ بِالثَّائِي وَالشَّرِّ⁶³

ونستدل بأبيات جميل بثينة حين خاطب الغراب مثل الشعاء المشارقة :

أَلَا يَا غَرَابَ الْبَيْنِ، فِيمَ تَصِيرُ
فَصَوْتُكَ مَشْنِي إِلَيَّ قَبِيحٌ
وَكُلُّ غَدَاءٍ لَا أَبَالَكَ يَنْتَهِي إِلَيَّ، فَتَلَقَّانِي وَأَنْتَ مُشِيجٌ.⁶⁴

وللشاعر ابن بقي الأندلسي ثقافة كبيرة ومعرفة عميقة في الحكم والأمثال العربية التي يستعملها المشارقة في أيامهم وأشعارهم في قوله :

يَا مَعْشَرَ الرُّومِ قَدْ شَالَتْ نَعَامَتُكُمْ إِمَّا مِنَ الْحَيْنِ أَوْ مِنْ شِدَّةِ الْفَشَلِ⁶⁵

إن "شالث نعامتكم" مثل يضرب عند العرب المشارقة ، وأخذه الشعاء واستخدموه لما فيه من دلالة ، وهو بمعنى تفرقوا ووقدت بينهم بغضاء ، وابن البارقي لم يعش ولا رحل إلى المشرق، ولهذا فقد تلقاء في قصائد الشعاء المشارقة ، وقد توصل البحث إلى مجموعة من الشعاء الذين ذكروا هذا المثل في أشعاره في مؤلف (المثل في الشعر العربي)⁶⁶ ، وقد استخدم ابن بقي الأندلسي مثلا آخر:

فَلَمْ أَعِدْ وَإِيَّاهَا حَسُودًا كَمْ لَا تَعْدُمُ الْحَسَنَاءُ ذَاماً⁶⁷

يعد المثل (لا تغدو بالحسنة ذاماً) من أكثر الأمثال العربية شهرة، التي ضربت في المرأة الحسناء، أي أنها لا تعفى من النقص شأنها في ذلك شأن بقية البشر، فليس هناك أحد كامل، ويضرب المثل في استحالة خلو البشر من العيوب والنقص، وقد قالته الشاعرة الجاهليّة يمكن أنّه سمعه مثلاً يضرب بين الناس ، ولكن قالته الشاعرة العربية الجاهليّة الخزق بنت بدر:

أَلَا مَنْ مُبْلِغٌ عَمْرُو بْنَ هِنْدٍ كَمْ لَا تَغْدُمُ الْحَسَنَاءُ ذَاماً⁶⁸ ،

وهو دليل موسعية معارفه .

في التاريخ يعرف تاريخ عمرو بن هند وقصته مع البراجم حتى قضى عليهم فرداً فرداً، وآخرهم قتله لغباوته، يقول ابن بقي الأندلسي :

تَوَهَّمَتُهُ عَمْرُو بْنَ هِنْدٍ وَخَلْتُنِي شَقِيقًا أَتَاهُ مِنْ وُقُودِ الْبَرَاجِمِ⁶⁹

وهو يرى نفسه هذا الأخير الذي قتله غباوته .

قد اطلع الشاعر على مجموعة من دواوين الشعاء المشارقة من كل العصور الجاهليّة والأمويّة،



والعباسي ، واطلع على ثقافة العرب وعاداتهم وطقوسهم، واطلع على تاريخ أيامهم ، وهو ما يجعلنا نرى أن الشاعر باطلاعه على الديوان العربي من الأشعار الكثيرة المختلفة الأسلوب ، المتعددة المشارب، التي كانت تحتوي على معارف وثقافة ، فأصبح موسوعياً بمستوى معرفيا في زمانه، جعلته يتبوأ مرتبة عالية في الشعر والموشحات بين شعراء عصره .

وفاته :

قد اتفق ابن معصوم وابن بسام في تاريخ وفاته، أن 'أبا بكر يحيى بن بقي الأندلسي من شعراء الخريدة، توفي سنة أربعين وخمسين هجري⁷⁰ ، ومنهم من ذكر أنه (توفي سنة أربعين وخمسين هجري، أو خمس وأربعين وخمسين هجري) ⁷¹ ، وهو ما اتفق عليه الباحثون مثل عدنان محمد آل طعمة، وانتصار خضر الدنان ، ووضعناه في هذا البحث.

المصادر والمراجع :

- ¹ . انتصار خضر الدنان، ديوان ابن بقي الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1. 2012م، ص 25.
- ² - عدنان محمد آل طعمة، موشحات ابن بقي الطليطي وخصائصها الفنية، وزارة الثقافة والفنون، سلسلة كتب التراث 74، الجمهورية العراقية، 1979، ص 35 .
- ³ - انتصار خضر الدنان، ديوان ابن بقي الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1. 2012م، ص 29.
- 4 - ابن بسام، الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، تج إحسان عباس، القسم الثاني، المجلد الثاني، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ص 615 .
- ⁵ - م ن، ص ن .
- 6 - أبو العباس شمس أحمد بن أبي بكر بن خلّان، وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تج إحسان عباس، دار صادر ، مج 6، ص 205.
- ⁷ - ابن خاقان، قلائد العقيان، ومطعم الأنفس في ملح أهل الأندلس تج محمد شوابكة، دار عمار، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1403هـ/1973م، ص 407.
- ⁸ - ابن بسام، الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، تج إحسان عباس، ق 2، مج 2، الدار العربية لكتاب، ليبيا- تونس، ص 615 .
- ⁹ - أبو العباس شمس أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّان، وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تج إحسان عباس، دار صادر ، مج 6، ص 202.
- ¹⁰ - ياقوت الحموي، معجم الأدباء ، دار الفكر بيروت ، لبنان ، ط 3، 1400هـ/1980م، ج 5، ص 626.
- ¹¹ - ابو فضل الله العمري شهاب الدين أحمد بن يحيى، مسالك الأنصار في ممالك الأمصار ، تج: كامل سليمان الجبوري، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2010م، ج 17، ص 140.



- ¹² - العسقلاني ، أحمد بن علي بن حجر ، تبصیر المنتبه بتحرير المشتبه، تج : محمد علي النجار، علي محمد الجاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ،1967م، ج 1، ص 201.
- ¹³ - ابن حجة الحموي، خزانة الأدبوغائية الأربع، تج كوكب ذياب، دار صادر، بيروت، ط 1، 2001م/1421هـ، ج 1، ص 50.
- ¹⁴ - ابن الأبار، المقتضب من كتاب ثحفة القادر، تج إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973م.
- ¹⁵ - ابن بسام، الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، تج إحسان عباس، ص 615.
- ¹⁶ - أبو طاهر السّلَفِي بن أحمد بن إبراهيم السلفي، أخبار وترجمات أندلسية، تج:إحسان عباس، ط 1، 1963م، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 50.
- ¹⁷ - م ن، ص ن .
- ¹⁸ - ابن بسام، الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، تج إحسان عباس، ص 615.
- ¹⁹ - أبو طاهر السّلَفِي بن أحمد بن إبراهيم السلفي، أخبار وترجمات أندلسية، تج:إحسان عباس، ط 1، ص 50.
- ²⁰ - ابن بسام، الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، تج إحسان عباس، ص 615.
- ²¹ - ابن سعيد ، المغرب في حلى المغرب، تج: شوقي ضيف، دار المعارف ، مصر، 1964م، ج 2، ص 19 .
- ²² - ابن بسام، الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، تج إحسان عباس، ص 615.
- ²³ - ابن الأبار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضايعي البلنسي، التكملة لكتاب الصلة ، تج عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،لبنان، 1415هـ/1995م، ج 4، ص 171.
- ²⁴ - ابن دحية عمر بن الحسن، المطربي في أسفار أهل المغرب، تحقيق : إبراهيم الأبياري، حميد عبد المجيد، أحمد أحمد البدوي، مراجعة طه، دار العلم للجميل .
- ²⁵ - صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، الوافي بالوفيات ، تج أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العالمي، بيروت، لبنان، 1420هـ/2000م، ، ج 10، ص 116 .
- ²⁶ - السكاكي، مفتاح العلوم، تج نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1403هـ/1983م، ص 179 .
- ²⁷ - أبو الفداء، عماد الدين إسماعيل بن علي بن محمو بن بن محمد بن عمر بن شاهنشاه بن أبوب ، المختصر في أخبار البشر، المطبعة الحسينية المصرية ، (د.ت)، ج 3، ص 17 .
- ²⁸ - ابن سعيد الأندلسي، المقتطف من أزاهر الطرف، تقديم وتحقيق سيد حنفي حسنين، شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص 256-257 .
- ²⁹ - م ن، ص 256 .
- ³⁰ - السيد علي صدر الدين بن معصوم المدنى، أنوار الربيع فى أنواع البديع ، تج شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط 1، 1389 هـ/1969 م، ج 5، ص 254 .
- ³¹ - م ن، ص ن .
- ³² - عمر رضا كحاله، معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 1، 1414هـ/1993م، ج 4، ص 101.
- ³³ - عدنان محمد آل طعمة، موسّحات ابن بقي الطليطي وخصائصها الفنية، وزارة الثقافة والفنون، سلسلة كتب التراث 74، الجمهورية العراقية، 1979، ص 29.



- ³⁴ - المرجع نفسه، ص 36 .
- ³⁵ - ابن نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسى الإشبيلي ابن خاقان، قلائد العقيان في محسن الأعيان، تح حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1409 هـ / 1989 م، صص 220، 219.
- ³⁶ - لسان الدين ابن الخطيب، جيش التوسيع، تتح: هلال ناجي، محمد ماضور، منشورات مطبعة المنار، تونس، ط1 ، د.ت، ص 2.
- ³⁷ - ياقوت الحموي، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج 20، ص 7.
- ³⁸ - أبو العباس شمس أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، دار صادر، مج 6، ص 203.
- ³⁹ - أبو الغداء، عماد الدين إسماعيل بن علي بن محمو بن محمد بن عمر بن شاهنشاه بن أيوب، المختصر في أخبار البشر، المطبعة الحسينية المصرية ، (د.ت)، ج 3، ص 17.
- ⁴⁰ - م ن، ص 18 .
- ⁴¹ عماد الدين أبي عبد الله محمد بن حامد، خريدة القصر وجريدة العصر، تتح عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، دار النهضة القاهرة، (د.ت)ن ص 1780 .
- ⁴² - ابن معصوم المدنى، تتح شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، 1389 هـ / 1969 م، ج 5، ص 254
- ⁴³ - أحمد بن محمد المقرى التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، تتح إحسان عباس، دار صادر بيروت، لبنان، 1377 هـ / 1967 م، مج 3، ص 439 / 440 .
- ⁴⁴ - عمر رضا كحال، معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1414 هـ / 1993 م، ج 4، ص 101.
- ⁴⁵ - ابن دحية عمر بن الحسن، المطربي في أسفار أهل المغرب، تحقيق : إبراهيم الأبياري، حميد عبد المجيد، أحمد أحمد البدوي، مراجعة طه، دار العلم للجميت .
- ⁴⁶ - انتصار خضر الذئان، ديوان ابن بقي الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1. 2012 م، ص 123
- ⁴⁷ - الزوزني، شرح المعلقات العشر مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلقات العشر' ، منشورات دار الحياة للطباعة والنشر، ' بيروت لبنان، 1983، ص 13 .
- ⁴⁸ - ديوان ابن بقي الأندلسي، تتح : انتصار خضر الذئان، ص 113 .
- ⁴⁹ - أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، حققه وأتم شرحه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1423 هـ / 2002 م، ص 159.
- ⁵⁰ - ديوان ابن بقي الأندلسي، تتح : انتصار خضر الذئان، ص 103 .
- ⁵¹ - أحمد أمين الشنقيطي، تتح: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1423 هـ / 2002 م، ص 149، وفي شرح المعلقات العشر، الزوزني، منشورات دار مكتبة الحياة، ' مع مقامة التاريخ ومكانة أصحاب المعلقات العشر' بيروت لبنان، 1983، ص 234.
- ⁵² - انتصار خضر الذئان، ديوان ابن بقي الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1. 2012 م، ص 93 .



- ⁵³ - ديوان المتنبي، أبوالطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1403هـ / 1983م، ص 393.
- ⁵⁴ - ديوان ابن بقي الأندلسي، تج : انتصار خضر الدنان، ص 121.
- ⁵⁵ - أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني الدمشقي الملقب بالأوابي، كان في بدء أمره مناديا في دار الطيخ، بدمشق ينادي على دار الفواكه، وما زال يشعر حتى زاد وانتشر، وكان شعره حسن التشبيه منسجم النظف، عذب العبارة حسن الإشارة لذلك شاع كثير من أشعاره على ألسنة الناس توقي 390هـ.
- ⁵⁶ - ديوان ابن الوابي الدمشقي ص 84.
- ⁵⁷ - جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 557.
- ⁵⁸ - ديوان ابن بقي الأندلسي، تج : انتصار خضر الدنان، ص 122.
- ⁵⁹ - النابغة الذبيان، الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 1416هـ / 1996م، ص 105.
- ⁶⁰ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 3، ص 211.
- ⁶¹ - قيس بن ذريح "قيس لبني" الديوان، اعنى به وحققه عبد الرحمن المصطفاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان 1425هـ / 2004م، ص 81.
- ⁶² - المصدر نفسه، ص 77.
- ⁶³ - المصدر نفسه، ص 78.
- ⁶⁴ - جميل بثينة، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1402هـ / 1982م، ص 94.
- ⁶⁵ - ديوان ابن بقي الأندلسي، تج : انتصار خضر الدنان، ص 98.
- ⁶⁶ - محمد سلام جمیعان، المثل في الشعر العربي، دار الخليج، ط 1، 1999، ص 89.
- ⁶⁷ - ديوان ابن بقي الأندلسي، تج : انتصار خضر الدنان، ص
- ⁶⁸ - محمد فوزي حمزة، ديوان الشاعرات الجاهليات، مكتبة الآداب، القاهرة، ج.ع. مصر، ط 1، 1428هـ / 2007م، ص 25.
- ⁶⁹ - ديوان ابن بقي الأندلسي، تج : انتصار خضر الدنان، ص 115.
- ⁷⁰ - السيد علي صدر الدين بن معصوم المدنى، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج 1، ص 505.
- ⁷¹ - ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تج إحسان عباس، ص 615.