الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

بنية اللغة الشعرية في هائية الشاعر
"عبد الله بن رضوان المالقي"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة:
* فاطمة الزهراء قيدوم

إشراف الدكتور: سليم بوزيدي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

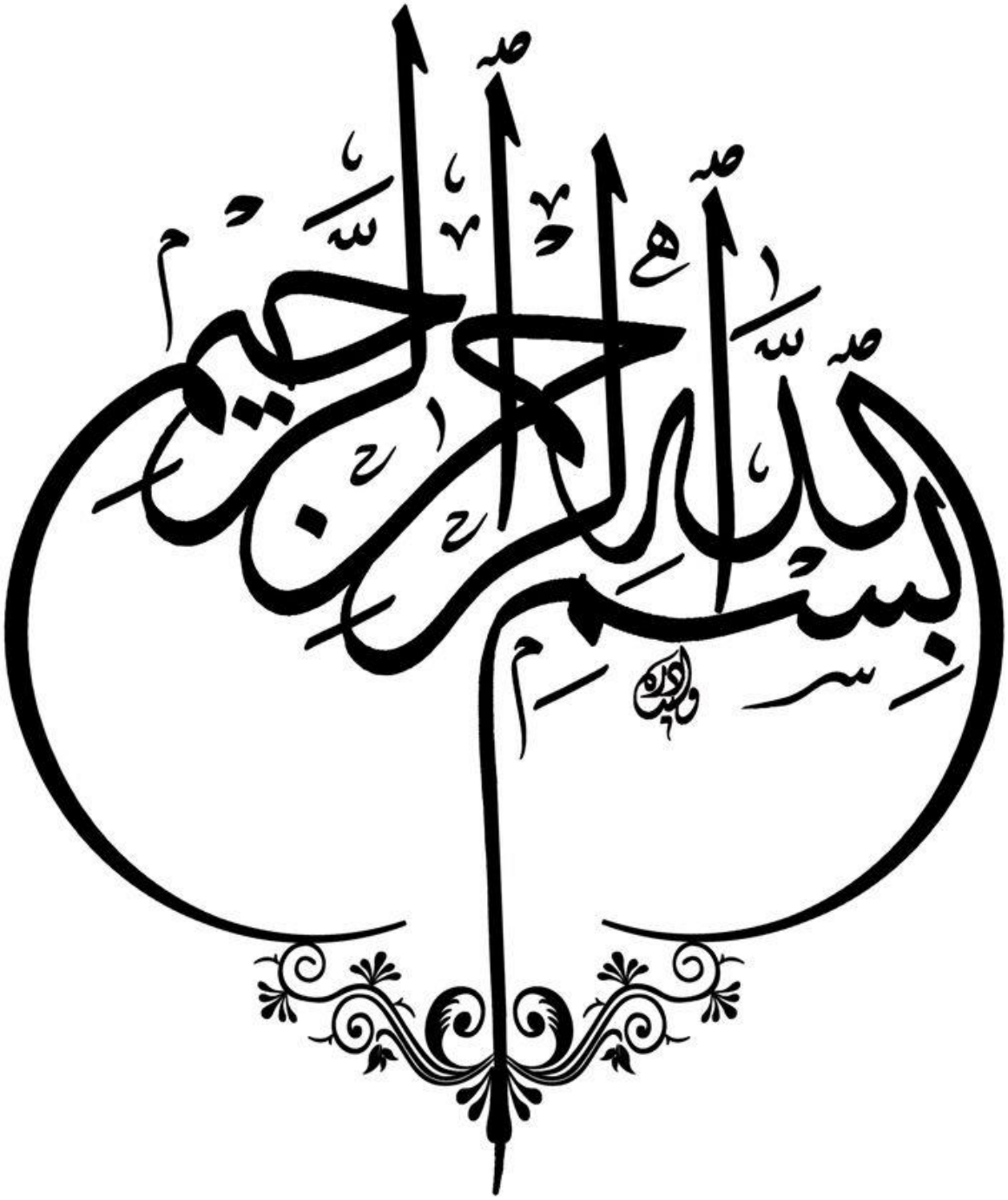
بنية اللغة الشعرية في هائية الشاعر
"عبد الله بن رضوان المالقي"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة:
* فاطمة الزهراء قيدوم

إشراف الدكتور: سليم بوزيدي


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وتقـــدير

مصداقا لقوله صلّى الله عليه وسلّم " من لم يشكر النّاس لم يشكر الله "

يطيب لي عرفانا بالفضل أن أتوجّه بجزيل الشكر بعد الله تعالى

إلى أستاذي الفاضل **سليم بوزيدي**، الذي تفضّل بالإشراف على هذه المذكرة

وعلى ما بذله من جهد في تقويمها، وما وجدته لديه من الحرص والمتابعة طوال مراحل البحث. فجزاه الله عنّي كل خير.

كما لا يفوتني أن أتقدّم بأسمى عبارات الشكر إلى كلّ أساتذتي بمعهد الآداب واللغات.

مقدمة

تعتبر دراسة البنية اللغوية للخطابات الشعرية من أخصب مجالات البحث الأسلوبي في الدرس اللغوي الحديث، الذي يُعنى بالوقوف على أهم الأبعاد الجمالية التي تنبني عليها تراكيبها وتشكّل معانيها، ومن ثمّة رصد وتحليل مختلف الظواهر الفنيّة والعلائق اللغوية التي قامت عليها شعرية الخطاب، وميّزت أسلوب لغته.

إذ تزخر مولدية "عبد الله بن رضوان"، بالعديد من التراكيب اللغوية المشبّعة بقيم الشعرية التي تستحق البحث والدّرس، لما طُبعت به من مظاهر الانزياح اللغوي في معظمها، ممّا جعل من لغة القصيدة أكثر حيوية وطلاوة، تسمو عن اللغة التقريرية المعجمية الخاضعة للرتابة الأسلوبية، بفعل كثرة التداول وخضوعها لعرف التقعيد الوضعي النمطي.

وتتوقف هذه الدراسة على البحث في القيم الفنية والتراكيب الأسلوبية والبنيات اللغوية التي قامت عليها قصيدة "ابن رضوان المالقي"، التي تعود جذورها التاريخية إلى زمن ملوك الطوائف، وعصر الدولة المرينية التي كانت حاضرة فكرية وثقافية مشّعة استقطبت العلماء والأدباء، بعد نكبة الأندلس ومزاحمة الكيان الصليبي لمعاقل المسلمين بها، ومنهم ابن رضوان، الذي نظم مولديته في ظلّ إمارة السلطان عبد العزيز المريني، متوجها بالمدح له.

وعليه، فإنّ عنوان الدراسة وموضوع البحث هو:

بنية اللّغة الشعرية في هائية الشاعر عبد الله بن رضوان المالقي.

إذ تُعدّ الدراسات النصّانية من أبرز مجالات البحث اللساني التي تحظى بكبير اهتمام في الممارسات النقدية الحديثة، لكونها تسعى إلى محاورة الأثر الأدبي، وتشريح وتفكيك بنياته التركيبية، وفكّ شفراته اللغوية، ومن ثمّة استجلاء ما يكتنزه من قيم فنيّة جمالية، وما يتميّز به من خصائص أسلوبية بنيوية.

ومن أبرز الدراسات السابقة التي انصبّت اهتماما في هذا المجال نذكر على سبيل المثال لا الحصر؛ دراسات تمّام حسّان: "اللغة العربية معناها ومبناها"، ومحمد فتوح أحمد: "تحليل النص الشعري"، ومحمد حمّاسة عبد اللطيف: "اللغة وبناء الشعر"، وعبد الجليل مرتاض: "اللسانيات الأسلوبية"، وجمال بن الشيخ: "الشعرية العربية" وغيرها من الدراسات التي كانت اللّبنة الأولى التي مهّدت أمامي سُبُل الدراسة والبحث.

وقد اجتمعت جملة من العوامل الذاتية والموضوعية التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع. فمن الدوافع الذاتية؛ رغبتي في إرضاء شغفي لدراسة الشعر العربي الأندلسي على غرار النثر، فضلا عن تغطية جانب النقص المعرفي حيال الأبعاد التطبيقية للمناهج النقدية الحداثية.

ومن الأسباب الموضوعية، ما يلي:

- التعريف بالشاعر "ابن الرضوان"، الذي لم يحظ بالقدر الكافي من الاهتمام على مستوى الساحة الأدبية وتقديم نموذج من أدبه الذي ضاع أغلبه ولم يبق منه إلاّ القليل من القصائد المفرّقة بين ثنايا كتب التراجم والأعلام، ومنها مولديته التي تُعدّ من عيون الشعر العربي.
- مسايرة الأبحاث والدراسات المعاصرة، ومحاولة التطرّق للمدونات الأدبية القديمة، من وجهة معاصرة ومنظور حداثي.
- الوقوف على القيم الفكرية والجمالية الفنية التي تزخر بها المدوّنة، والالمام بثقافة الشعرية العربية الأندلسية المغاربية، وهندسة القصيدة المولدية.

وقد قامت هذه الدراسة على إشكالية رئيسة وجملة من التساؤلات الفرعية، يمكن صياغتها كالآتي:

ماهي أهمّ المستويات والبنيات التكوينية التي قامت عليها شعرية القصيدة ؟

وماهي أنماط التراكيب اللغوية، والصور الفنية، والبنيات الموسيقية، التي تشكّلت منها لغتها؟

وماهي أبرز الخصائص والآليات الفنيّة التي طُبعت بها ؟ وفِيمَ تكمن جماليتها؟

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدت على خطّة بحث تمحورت ضمن ثلاثة فصول تطبيقية، ومدخل وقفت فيه على فكّ شفرات العنوان، وتوضيح الكلمات المفتاحية الواردة فيه، فضلا عن التعريف بفنّ المولديات الذي تنسب إليه القصيدة. إضافة إلى مقدمة وخاتمة تضمّنت مُجمل النتائج التي توصّل إليها البحث، وملحق اشتمل على التعريف بالشاعر، والسياق العام للقصيدة، ومدوّنة البحث.

فبالنسبة للفصل الأوّل، الذي حمل عنوان التركيب اللغوي؛ فقد تضمّن أبرز أنماط الجمل التي قامت عليها لغة الخطاب وأهمّ البنيات التركيبية، التي شكّلت أبنيته وطَبعت شعرية لغته الانزياحية، واحتوى على ثلاثة مباحث هي: التركيب الفعلي، والتركيب الاسمي، والتركيب المتوازي.

أمّا الفصل الثاني، فشمل مختلف أنماط الصور الفنية والمجاز اللغوي، وأثره في تدبيج لغة القصيدة بعنصر الخيال، في نقل مختلف التجارب الشعورية، في طابع إيحائي مشوّق يمتاز بالحيوية والقدرة على التأثير، موزّعا على ثلاثة مباحث رئيسة، هي: الاستعارة، والتشبيه، والكناية.

ويختصّ الفصل الثالث، بدراسة موسيقى القصيدة ورصد أهم البنيات الصوتية التي ساهمت في تشكيلها، تحت عنوان الموسيقى الشعرية، وتكوّن من مبحثين هما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية.

وقد اعتمدت في دراسة هذا الموضوع وتحليله، على المنهج الأسلوبي، بالاستناد إلى آليات البنيوية، فكان الأنسب للوقوف على أبعاد البنية اللغوية، وخصائصها الأسلوبية، وبيان جمالية اللغة الشعرية وما تضفيه من قيم فنية على تراكيب الخطاب.

ومن أهمّ المناهل المعرفية التي استقيت منها مادة البحث؛ كتاب "نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان" لابن الأحمر، والذي مثّل المصدر الرئيس لمدوّنة البحث. بالإضافة إلى العديد من المراجع المؤطّرة والمؤصّلة لاستراتيجيات بناء وتشكيل الخطاب الشعري، أذكر منها: "أسرار البلاغة ودلائل الاعجاز"، لعبد القاهر الجرجاني، "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" لابن رشيق القيرواني، و"مشكلة البنية" لزكريا إبراهيم، و"في البلاغة العربية" لعبد العزيز عتيق، و"موسيقى الشعر" لإبراهيم أنيس، و"قضايا الشعرية" لرومان ياكبسون، إضافة إلى المعاجم والأطروحات والمقالات العلمية.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أُقرّ إقرارا جليلا بفضل الأستاذ **سليم بوزيدي**، الذي أخذ على عاتقه مَهمّة الإشراف على هذا البحث، فله جزيل الشّكر وأسمى عبارات التّقدير والامتنان، على ما لقيته من حسّ المسؤولية لديه، وحرصه على إخراج هذا البحث في أحسن صورة، وعلى دعمه وتوجيهه الدؤوب، ونصحه السّديد. فجزاه الله كلّ خير.

مدخل:

ضبط المصطلحات

I. مصطلح البنية:

1.مفهوم البنية لغة:

وردت كلمة "بنية" في معاجم اللّغة العربية بمعنى واحد تقريبا، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور(ت. 711هـ)، مادة "بَنَى": «والبِنْيُ: نقيض الهدمُ، بَنَى البنّاءُ البناء بنيًا وبناءً وبنيً، وبُنيانًا، وبِنْيةً، وبنايةً وابتناهُ، وبناهُ والبناءُ: المبنيُّ، والجمعُ أبنية، وأبنيات جمع الجمعُ، واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن، والبِنيةُ والبُنيةُ: ما بنيته وهو البَنَى والبُنَى، كأنّ البنيةُ الهيئةُ التي بُنِيَ عليها»؛[1] نجد مفهوم البنية عند ابن منظور، يبتعد عن المنحى اللغوي واللساني، ليتصل بجانب التشييد والعمارة وصنع السفن.

وجاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي (ت. 817هـ)، «البُنيةُ بالضمّ والكسر: ما بَينتَهُ، جمع: البِنَى والبُنى».[2] وفي المعجم الوسيط: «ومنه بنيةُ الكلمة: أيْ صِيغَتُهَا»؛[3] إذ يتبين أن المفهوم اللّغوي لكلمة "بنية" متّصل بكلّ ما يشير إلى البناء والعمارة، فهي الأسلوب المتّبع في عملية البناء كما تأخذ معنى القالب والصيغة والهيئة والنموذج.

أمّا في اللغات الأجنبية فإنّ كلمة:«"Structure"، مشتقة من الفعل اللاتيني "Strucre"، بمعنى يبني أو يشيّد، وهو يعني بذلك الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها»؛[4] فكلمة بنية في اللغات الأجنبية لم تخرج في معناها الاشتقاقي عما نجده في المعاجم العربية، فهي تدل على البناء والتشييد كذلك، وأنها تطلق على الكيفية والطريقة التي يوجد الشيء بها.

يقول زكرياء إبراهيم: «إنّ المعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة (بنية) بادي الوضوح، لأنها تنطوي على دلالة معمارية ترتدُّ بها إلى الفعل الثلاثي: بَنَى يبني، وبناية، وبنية»؛[5] فهو يؤكد على كون دلالتها متصلة بجانب البناء والمعمار.

وجاء في معجم المصطلحات لنجيب اللبدي: «بُنيةُ الكلمة وبنَاؤُهَا، ومَبْنَاهَا، ألفاظ مترادفة تعني كلّها ذات اللفظ وتركيبه ومادته وأصوله»؛[6] فهي تشير عنده إلى معنى تركيب اللفظ، ومادته المكونة له.

---

[1]- (ابن المنظور) أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، تص. أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999، ج1، باب الباء، مادة بنى، ص510.

[2]- (الفيروز آبادي) مجد الدين بن يعقوب: القاموس المحيط، تح. مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط3، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، 2005، باب الباء، مادة بنى، ص 1264.

[3]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشرق ناشرون، (دت)، ص72.

[4]- زكرياء إبراهيم: مشكلة البنية،(دط)، مكتبة مصر ناشرون، الفجالة، مصر، (دت)، ص29.

[5]- المرجع نفسه، ص29.

[6]- محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ط1، دار الفرقان، عمان، الأردن، 1985، ص27.

2. اصطلاحا:

تجاوز مفهوم البنية في الاصطلاح النقدي معنى البناء والتشيد ليدّل على هيئة تأليف الكلام. وقد ورد استعمال كلمة بنية في التراث النقدي العربي وإن لم تكن متداولة بكثرة، إذ نجدها عند ابن طباطبا العلوي (ت. 322هـ)، في قوله : «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ»؛[1] فهي عنده بمعنى الإنشاء والتكوين وتطلق على عملية تأليف وصناعة الشعر.

كما وردت عند قدامة بن جعفر(ت337هـ)، في قوله: «بنية الشعر إنّما هي التسجيع، والتقفية، فكلّما كان أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل في باب الشعر وأخرج له من مذهب النثر»؛[2] إذ أراد بمصطلح البنية في هذا المقام بيان أهم العناصر التي يتكوّن منها الشعر ويتميّز بها عن النثر.

فهي تطلق عند النقاد القدامى على عملية تأليف الكلام، وعلى جملة الخصائص التي يتميز بها الشعر عن النثر.

ويعرّفها الباحث سعيد شنوقة، بأنها: «جهاز يعمل حسب قوانين تحكمه، ولا تنمو هذه البنية أو تبقى إلاّ بهذه القوانين نفسها، إنّ البنية عالم مكتفٍ بذاته، وهي ليست ركامًا من العناصر التي لا يجمعها جامع، إنّما العناصر التي تكوّن البنية عبارة عن كلٍّ يتشكّل من ظواهر منتظمة يرتبط كلٌّ منها ارتباطا عضويا ببقية الظواهر ولا قيمة لهذا الكلّ إلاّ في إطار العلاقة التي تربطه بها وبواسطتها»؛ [3] فهي مجموعة من القوانين المنتظمة التي تشكّل كلاًّ منسجما في شكل عضوي، حيث أن وجود أي عنصر يكون مرتبط ببقية العناصر الأخرى المكونة للبنية الكلية.

ثم يضيف مفهوما آخر أكثر عمقا ووضوحا من الأول فيقول: «وهي سلسلة من العلاقات بين العناصر وليست هي العنصر، ولا هي مجموعة العناصر، وإنّما العلاقات القائمة بين هذه العناصر، وإنّ البنية وحدة تُبنى على قاعدة أساسية تتمثّل في أنّها كلٌّ قبل أن تكون أجزاء هذا الكلّ، وتنتظمُ العناصر أو الأجزاء التي تكوّن هذا الكلّ تنظيما شكليا يخضع لجملة من المبادئ الثابتة، ومن ثمة فإنّ هذه الأجزاء أو العناصر تؤدي وظيفة معيّنة داخل هذه البنية، وهذه الوظيفة هي التي تمنح أو تُكسبُ التنظيم الشكلي لأن يُكوّن بنية لغوية»؛ [4] فهي شبكة شبكة من العلاقات التي تحكم ترابط الوحدات المكونة للكل والمنظمة له، من خلال أدائها لوظائف معينة تنظم تركيبه وتكفل تناسقه.

---

[1]- (ابن طباطبا العلوي) محمد بن أحمد: عيار الشعر، تح. عبّاس عبد الستّار، (دط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 11.

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح. عبد المنعم خفاجي،(دط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت)، ص 90.

[3]- السعيد شنوقة: مدخل إلى المدارس اللسانية، ط1، دار السلام الحديث للنشر، القاهرة، مصر، 2008، ص 39.

[4]- المرجع نفسه، ص40 .

ومصطلح البنية من المصطلحات التي لاقت رواجا كبيرا على مستوى الساحة النقدية الحديثة لاسيما عند اللّغويين الغربيين، إذ تعتبر من أهم المباحث التي شغل بها علم اللغة الحديث، ونخص بالذكر أب اللسانيات الحديثة " فيرديناند دوسوسير" (Ferdinand de Saussure) ، الذي دعا إلى ضرورة عزل بنية النصوص عن السياقات الخارجية، ودراسة خصائصها المحايثة الكمونية بوصفها كيانا لغويا مغلقا، دراسة آنية بعيدة عن التراكمات التاريخية، وهو المطلب الرئيس الذي تبنّاه أصحاب الاتجاه البنيوي، الذي نادى بموت المؤلف والانفتاح المباشر على النص بما يكفل حيويته واستمراريته، حيث يقول الناقد "إديث كروزويل"(Edith Crewswell) : «إنّ بنيوية دوسوسير تعني دراسة بنية أو بُنى اللّغة في حدّ ذاتها، على نحو مستقل ليس فقط بعزلها عن التاريخ أو العالم الخارجي، بل أيضا عن نسيجها الاجتماعي التي تعيش فيه، والعمليات النفسية التي يقوم بها متكلموها عند فهمها واكتسابها»؛ [1] فدراسة البنية وفق هذا المعطى الذي أرسى دعائمه "سوسير"، تعتمد على كشف الأنساق اللغوية المضمرة الداخلية وتفجير أبعادها الدلالية، بعيدا عن كل العوامل الخارجية والبواعث النفسية والاجتماعية.

فالبنية عند "سوسير"، كما ذكرها "اديث كريزويل"، هي: «نسق من العلاقات الباطنية المدركة وفقا لمبدأ الأوّلية المطلقة للكلّ على الأجزاء له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتّصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أيّ تغير في العلاقات إلى تغيّر النسق نفسه»؛ [2] فهو يركز على كونها نسق ونظام من العلاقات الداخلية التي تتميز بالمحايثة، أي أنها معزولة عن التراكمات والسياقات الخارجية.

يقول الباحث "ساخا روفا": «وقد اعتبر "دي سوسير" العلاقة بين الدال والمدلول أحد المبادئ الأساسية للبنيوية، فالبحث البنيوي لا يتّجه نحو الموضوع كما هو، بل نحو نسق الدلالات، وخلف هذه الدلالات يفترض البنيويون وجود الأشياء النشاط»؛[3] فدراسة البنية عند "سوسير"، تعتمد على تفجير الدلالات التي تولدها العلاقات القائمة بين الدال والمدلول، بعيدا عن السياقات الخارجية.

وقد تعرّضت البنيوية الشكلية من هذا المنطلق الذي يعطي الأهمية المركزية للبنية الداخلية للنص، ويجعل من جملة السياقات المرافقة لها هامشا لا غِنَى من تتبعه وتحليله، للعديد من الانتقادات على مستوى الساحة النقدية، إذ يقول الباحث أحمد ملحم: « يرى "روبرت شولز"، فكما أنّه لابدّ من الإقرار أنّ الوصف الشكلي الصرف للأعمال والأنظمة الأدبية جزء مهمّ من الطرائقية البنيوية، لكن المغالطة لا تكمن في هذا العزل الضروري لبعض الظواهر (...)، إنّ البنية أبعد من أن تنقطع عن العالم في سجن شكلي»؛ [4] إذ يشير "روبرت شولز"، إلى ضرورة الاعتراف بوجود علاقة بين نظام الأدب والثقافة التي هي جزء منه، وهذا ما سعت البنيوية التكوينية إلى

---

[1]- اديث كروزويل: عصر البنيوية، تر. جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، القاهرة، مصر، 1993، ص413.

[2]- المرجع نفسه، ص413.

[3]- ساخا روفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية، تر. أحمد برقاوي، ط1، دار المسيرة، لبنان، 1984، ص167، 168.

[4]- إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر، اربد، الأردن، 2016م، ص85، 86.

تكريسه. إذ يقول أحمد ملحم: «وهذا ما ذهب إليه "لوسيان غولدمان"، حين أقرّ بأنّه يجب الخروج من شرنقة البنيوية الشكلية لأجل التطوّر، مفيدا من الأفكار التي تتناول البعد الاجتماعي للأدب، فأرسى بذلك دعائم البنيوية التكوينية»؛ [1] إذ تسعى البنيوية التكوينية بزعامة "لوسيان غولدمان"، إلى دراسة تكوين النص وبنيته الداخلية، دون إغفال البواعث الثقافية والحيثيات المصاحبة له، فهي تعتمد على هذه المزاوجة بين دراسة البنية الداخلية للخطاب والعلاقات التي تحكم تنظيم نسقه، وبين المنطلقات والترسبات والخلفيات السياقية المصاحبة لعملية الابداع، لتصل إلى كنه النص ومضمونه الحقيقي.

ويعرّف" جان بياجيه" (Jean Piaget) ، البنية بقوله: «إنّ البنية هي نسق من التحوّلات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميّزة للعناصر، علما بأنّ من شأن هذا النسق أن يظلّ قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحوّلات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأيةِ عناصر أخرى تكون خارجة عنه»؛[2] إذ يشير مصطلح البنية عنده إلى مفهوم النسق والنظام، الذي يعني سلسلة العلائق الداخلية التي تربط أجزاء التركيب، والتي تحمل قابلية التحوّل والتغيّر بشرط ألاّ تخلّ بالنظام العام الذي يحكم ترابطها.

ويعرفها بقوله كذلك: «البنية نظام تحويلات له قوانينه من حيث أنّه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي»؛ [3] فهو يصفها بالتحول أي أنها قابلة للتغير بشرط ألا تخل بالنظام الذي يحكم الكل.

ويعرّف "لالاند" (Laland) ، البنية بقوله: «مفهوم البنية يدّل على مجموع مكوّن من ظواهر متضامنة بحيث تتوقّف كل ظاهرة على الأخرى، ولا يمكنها أن توجد بالشكّل الذي هي عليه، إلاّ ضمن علاقتها بهذه الظواهر وبناءًا عليها»؛ [4] فهي عنده مجموعة من الظواهر والعناصر المتّصلة فيما بينها، وأنّ وجود أيّ ظاهرة مرتبط ببقية الظواهر الأخرى، وأيّ تغير في أحد أجزائها ينتج عنه تغير في البناء الكلي، وأنّ معناها يتحدد بوجودها داخل النسق أو البنية الكليّة.

وهو ما ذهب إليه "ألبير سوبول" (Alber Soboul) ،في قوله: «إنّ مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنية الثابتة المتعلّقة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكلّ على الأجزاء، بحيث لا يكون من الممكن فهم أيّ عنصر من عناصر البنية خارجا عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية، أعني داخل المنظومة الكليّة الشاملة»؛ [5] فهي

---

[1]- إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي، ص87.

[2]- زكريا ابراهيم: مشكلة البنية، ص 30.

[3]- جان بياجيه: البنيوية، تر. عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1985، ص 81.

[4]- ماري آن بافو وجورج اليا سرفاتي: النظريات اللسانية الكبرى، تر. محمد الراضي، ط1، المنظمة العربية للترجمة والنشر، بيروت، لبنان، 2012، ص146.

[5]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 35.

عبـارة عـن علاقـات داخـلية قائمـة على ارتبـاط الكلّ ببقية أجزاء التركيب، وأنّ فهم أيّ جزء مرتبط بالموضع الذي يشغله داخل تركيب البنية الكلّية، والذي يتغيرّ بتغيرّها.

ويعرّفها "اميل بنفينيست" (Émile Benveniste) ، بقوله: «البنية هي ذلك النظام المنسّق الذي تتّحد كلّ أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوافق، تجعل من اللّغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات المنطوقة التي تتفاعل، ويحدّد بعضها بعضا»؛ [1] إذ يسلّم "بنفيست"، أيضا بأنّ البنية هي عبارة عن نظام ونسق يحكم ترابط أجزاء اللّغة، ويؤلّف بينها لتشكّل كلاّ منسجما.

ويرى "جون ليونز" (Jan Lions) ،أنّ البنية مجموعة من العناصر المنسجمة فيما بينها والتي تشكّل كيانا لغويا مترابطا، فيقول: «مصطلح بنية يكون لأيّ مجموعة مؤتلفة من العناصر والوحدات الناتجة عن اختيار مناسب في مواضع معيّنة»؛ [2] فهي تطلق على أيّ سلسلة من العناصر بشرط التوافق، فلكلّ شيء بنية ونظام يحكم تركيبه.

يتبيّن أنّ مفهوم البنية قد تطوّر عبر مراحل عديدة، إذ كان يدّل على هيأة تأليف الكلام وعلى مجموع العناصر التي تؤلف الشيء عند القدامى. وعند المحدثين هي سلسلة العلاقات والقوانين النسقية الداخلية التي تشكّل كلاًّ منتظما وترتبط ترابطا عضويا، حيث أنّ أي تغير في الجزء ينتج عنه تغير الكّل، والتي تعتبر من أبرز مجالات الدراسات البنيوية التي تعنى بدراساتها بوصفها كيانا لغويا مغلقا مكتفٍ بذاته، حيث يجمع اللغويون على أنها نظام ونسق من العلاقات الداخلية المحايثة المترابطة فيما بينها داخل التراكيب.

3. خصائص البنية:

تكاد تجمع الدراسات اللّغوية الحديثة على أنّ البنية تشتمل على خصائص تميّزها وتطبع بها، إذ يقول اللغوي سعيد علوش: «البنية مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها، ونظام تحويلي يشتمل على ثلاثة طوابع هي: الكليّة، التحوّل، التعديل الذاتي»؛ [3] فنجدها تتّسم من منطلق هذا المفهوم بثلاثة خصائص هي: الكليّة، التحوّل، والتنظيم أو التعديل الذاتي.

أ. الكليّة:"(Totalité)":

من أبرز الخصائص التي تتميز بها البنية الكلية، ويشيد بذلك زكريا إبراهيم، في قوله: «البنية لا تتألّف من عناصر خارجية تراكمية مستقلّة عن الكل، بل هي تتكوّن من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميّزة للنسق، أعني عمليات التأليف أو التكوين على اعتبار أنّ الكلّ ليس إلاّ الناتج المترتّب على تلك العلاقات أو التأليفات، مع

---

[1]- مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر،(دط)، دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر،1987، ص 12.

[2]- جون ليونز: اللغة وعلم اللغة، تر. مصطفى التوني، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1987، ج1، ص 87.

[3]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985، ص52.

ملاحظة أن قانون العلاقات ليس إلاّ قانون النسق نفسه أو المنظومة نفسها»؛ [1] فالمقصود بالكليّة أنها عبارة عن نظام يتكوّن من سلسلة من العناصر المترابطة الخاضعة لقوانين معيّنة، مُكوّنة علاقات داخلية يحكمها قانون واحد في ظلّ عملية التأليف والتركيب، فالبنية ليست مجموع من العناصر الاعتباطية، بل يحكمها قانون واحد مشترك في نطاق التوافق والانسجام مع بقية البنيات التي تشكّل التركيب.

ب. التحوّل:"(Transformations)":

يُجمع الباحثون على أن التحول خاصية بارزة في البنية، حيث يقول زكريا إبراهيم: «فالبنية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق، فالبنية لا يمكن أن تظلّ في حالة سكون مطلق، بل هي تقبَلُ دائما من التغيرات ما يتَّفق مع الحاجات المحدّدة من قبل علاقات النسق »؛ [2] إذ تتّمتع البنية بنوع من الحركة والديناميكية، تتمثّل في مجموع التغيّرات والتحوّلات الداخلية التي تطرأ عليها تبعًا لطبيعة النسق والنظام الداخلي الذي يحكمها.

ج. التنظيم الذاتي: "(Autoréglage)":

تنطوي البنية على خاصية التنظيم الذاتي التي يقول عنها زكريا إبراهيم: « ومعنى هذا أنّ للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرّد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية، أو ناتجة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها»؛ [3] فالبنية عبارة عن عملية منظّمة واعية من خلال استنادها لجملة من القوانين ممّا يجعلها تترفّع عن الاعتباطية والعرضية، التي تحدث إثر اجتماع مجموعة من العوامل الخارجية المستقلة عن بعضها، «فهي أنسقة مترابطة تنظّم ذاتها، سائرة على نهج مرسوم وفقا لعمليات منتظمة، خاضعة لقواعد معيّنة »؛[4] فهو يؤكد على كونها تتسم بنوع من التناسق والترابط الواعي المنظم، والبعيد عن الاعتباطية بين جملة العناصر والعلاقات الداخلية التي تشكلها.

يتضح مما سبق أنّ البنية نظام لغوي يحكم ترابط التراكيب فهي تحمل معنى النسق؛ بمعنى أنها ترتبط بالقوانين الداخلية التي تنظّم تشكيل الوحدات اللغوية بعيدا عن السياقات الخارجية، بحيث أنّ أي تغيير في جزئياتها ينتج عنه تغيّر في الكلّ.

---

[1]- زكرياء إبراهيم: مشكلة البنية، ص 30.

[2]- المرجع نفسه، ص 31.

[3]- المرجع نفسه، ص31.

[4]- المرجع نفسه، ص31.

II. اللّغة الشعرية:

1.مفهوم اللّغة الشعرية:

تعتبر اللّغة الشعرية لغة ذات طابع خاص وذلك نظرًا لما تتمتّع به من خصائص تميزها، فهي لغة تعمد إلى الخروج عن المألوف، وعن العبارات الجاهزة لتدخل في مجال المفارقة والانزياح، وتتخذ منهما أداةً تمكّنها من كسر رتابة القوالب التعبيرية الجاهزة النمطية، التي تتقيّد بالمعاني القاموسية الشائعة.

يقول الباحث أحمد حاجي: «واللّغة الشعرية مصطلح شامل ينطوي على بناء الجملة نحويا وصوتيا وينطوي على التقنيات الفنية المتعددة من الصور الشعرية والموسيقى(...)، والحذف والتقديم والتأخير والتّلوين في العبارة والضمائر، ممّا يثير في المتلقي متعة فنية تكمن في لذّة الاكتشاف»؛[1] فتشير اللغة الشعرية عنده إلى الآليات الفنية واللغوية التي يعتمد عليها المبدع في تفجير الكوامن الجمالية للّغة، فاللّغة الشعرية هي لغة الابداع القائمة على الإنزياح بمختلف أشكاله، من صور فنية وتقديم وتأخير وحذف.

ويذهب " رومان ياكبسون" (Roman Jakobson) ، إلى أن اللغة الشعرية هي التي تعتمد على الانحراف والمفارقة للكلام العادي المألوف، من خلال انتهاك القوانين العامة التي تحكمه حين يقول: «إنّ وظيفة الشعرية* هي حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية وهي عملية انتهاك متعمّد لسنن اللّغة العادية أو كما وصفها الناقد الشكلي "أُرليخ" بأنها عنف منظّم يُقترفُ ضد الخطاب العادي»؛ [2] فالإنزياح هو الذي يكفل لهذه اللّغة جماليتها ويضمن حيويتها وتجّدد أنماطها وأساليبها اللّغوية، بما يجعلها تتميّز عن اللّغة العادية. إذ يتجلّى الفرق بين اللّغة الشعرية واللّغة المعيارية في كون الانتهاك والانحراف أهمّ ميزة في اللّغة الشعرية وتقاس جماليتها بمدى انحرافها عن اللّغة المعيارية، أي انتهاك مجموع القواعد النحوية والصرفية والتركيبية المتعارف عليها.

إذ تقوم اللّغة الشعرية على تجنّب الدلالات المباشرة والمعاني السطحية، فهي لغة رمزية اشارية ترتكز على عنصر الإيحاء الذي يفاجئ القارئ ويسمح بتفاعله مع النص، وهذا ما أشار إليه عبد اللّه الغذّامي، في قوله: «تقوم اللّغة الشعرية بتفجير طاقات الاشارات اللّغوية في النّص(...)، إذ تقوم الشعرية بدور تشريحي للّغة تُبرزُ من خلاله كوامن هذه اللّغة وتولّد من رحمها جنين المعنى »؛[3]فهي تبتعد عن السطحية والمباشرة حتّى تحقّق عنصر المفاجأة، وتتمكّن من تفجير المعاني العميقة التي تعتبر أسمى غايات الشعرية.

---

[1]- أحمد حاجي: اللغة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني، رسالة دكتراه في الأدب العربي القديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر،2008،2009، ص 09.

* - الشعرية: هي محاولة وضع نظرية عامة ومجّردة للأدب بوصفه فنا لفظيا باستنباط القوانين التي يتوجّه الخطاب الأدبي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص القوانين التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا. ينظر، حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص 09.

[2]- عبد اللّه الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط6، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 24.

(3)- المرجع نفسه، ص 99، 100.

إذ تتطلّع اللّغة الشعرية دائما إلى التجديد وتسعى إلى توليد المعاني، وبالتالي مفاجأة القارئ وإفعال عنصر التأثير فيه، وهو ما يزيد من خصوصية هذه اللّغة، ويجعلها تكتسب سمة الفنيّة إذ يقول الناقد محمد عبدو فلفل: «وبعدُ فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ خصوصية اللّغة الشعرية أو مغايرتها مألوف الكلام المنثور العادي، سواء أأسميناها ضرورة أم انزياحا أم عدولا، أم انحرافا، مظهر واضح تتجلّى فيه الفردية بشكل بارز، ومهمة النقد الكشف عن البعد الجمالي، أو الفني لهذه المغايرة»؛ [1] إذ يتفق أغلب النقّاد على خصوصية هذه اللّغة وتفرّدها بسمات تميّزها عن الخطاب العادي، وتسمو بها عن الابتذال الناتج عن كثرة التداول، حيث تَبرزُ فيها مقدرة الفرد في توليد وابتكار المعاني، التي يقوم النقد بتشريحها وتذوقها والكشف عن أبعادها الجمالية. حيث يقول عبد القادر أبو ريشة وحسن لافي قزق: «اللّغة الشعرية مختلفة عن اللّغة اليومية، ومختلفة عن لغة النثر أيضا، فاللّغة اليومية هي لغة مبتذلة، يقصد بها الاستعمال الآلي، أمّا اللّغة الشعرية فهي قادرة على الاثارة، وتصدر عن وجدان عميق»؛ [2] فهما يركزان على خصوصية هذه اللغة، وما تكتنزه من طاقة جمالية وأبعاد تأثيرية، كونها تصدر عن عمق التجربة الشعورية، بعيدا عن الابتذال الذي تقع فيه اللغة العادية الخطابية، وحتى لغة النثر.

وهناك من يعرّف اللّغة الشعرية بأنها لغة الشعر وهو ما ذهب إليه وهب روميه، حين قال: «الشعر بنية لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم، أي يسمح بالربط بين اللّغة والرؤيا، وإذا كانت اللّغة في النثر العلمي أو العادي وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإنّ للّغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتخلق فنا»؛ [3] وبالتالي فاللّغة الشعرية تختلف عن اللّغة العادية أو النثرية، كونها تعبّر عن رؤيا وتتطلّع إلى اعتلاء سماء الفن، ولا يكون ذلك إلاّ عن طريق تجاوز سنن اللغة المألوفة والتراكيب النمطية، فاللّغة الشعرية هي لغة الخرق والتجاوز والانتهاك.

وتسعى اللّغة الشعرية من وراء الإنزياح إلى التحرّر من قيود المعاني المتداولة والمفاهيم القاموسية التي تبقي المتلقي أسيرا لمعانيها، وهذا ما ذهب إليه عبد اللّه الغذّامي، في قوله: « تعتمد اللّغة الشعرية على تحرير طاقتها الصوتية والتعبيرية، وتوجيهها توجيها جماليا يفاجئ المتلقي، ويهزّ مشاعره، ويستثير أحاسيسه، ويتسلطّ على خياله، وعندئذ تصبح الكلمة غير مقيّدة بقيود المعاني المتوارثة، والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيّدت حركتها وبهذا تصبح الكلمة التجربة الجمالية الحرّة على يدي المبدع ويرسلها صوب المتلقي لا يقيّدها بتصوّر مجتلب من بطون المعاجم فيسهم في قتلها، وإنّما للتفاعل معها بفتح أبواب خياله لها لتحدث في نفسه أثرها الجمالي»؛ [4]

---

[1]- محمد عبدو فلفل: فن التشكيل اللّغوي للشعر،(دط)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013، ص 31.

[2]- عبد القادر أبو ريشة وحسن لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4، دار الفكر ناشرون، عمّان، الأردن، 1458هـ،2008م، ص 46.

[3]- وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد،(دط)، المجلس الشعبي الوطني الثقافة والفنون والآداب، الكويت،1996، ص 25،26.

[4]- عبد الله الغذّامي: تشريح النص، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987، ص 19.

فاللغة الشعرية هي اللغة التي يعمد فيها المبدع إلى تطعيم معانيه بالخيال الخلاق، الذي يفاجئ القارئ ويكسر أفق التوقع لديه، من خلال الخروج عن المعاني النمطية المجتلبة من المعاجم، والتي فقدت رونقها بفعل كثرة التداول.

وينوّه "جان كوهن"، إلى أنّه وإن كان الإنزياح هو قوام اللّغة الشعرية وعمادها، إلاّ أنه لا يجب الإغراق والمغالاة في هذا الانحراف إلى حدّ الغموض والالغاز، حيث يقول: «إنّ اللغة الشعرية تشغل منزلة وسطا تتأرجح بين قطبين؛ الأول: هو قطب اللغة الخالصة الصّحة، أي الخالية من الإنزياح، والثاني: هو قطب اللغة غير المعقولة فللّغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللّغة، ولكونها تؤول وتستعيد الإنسجام والمعقولية فتجتمع بذلك بالقطب الأوّل»؛ [1] فهي تتوسط بين اللّغة الصحيحة تركيبيا والبعيدة عن المجاز، وبين اللغة الإنزياحية الإبداعية.

ويذهب محمد زكي العشماوي، إلى أنّ اللّغة الشعرية هي لغة العبقرية التي يتميّز بها الأديب عن بقية أفراد المنظومة الإنسانية باعتباره صانع وخالق للنماذج الفنية الإبداعية، حيث يقول: «فلا يستطيع أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار، إلاّ إذا خرج عن الإطار العام الذي يعبّر من خلاله كل من تكلّم بهذه اللّغة، وإلاّ إذا خلق لنفسه العالم اللّغوي الخاص به، فلو خضع الأديب للعالم اللّغوي العام بألفاظه وتراكيبه وصوره لكان صورة من الانسان العادي (...) وفَقَدَ رؤية الفنّان وقدرته الخاصة على صياغة أثره الفني في صورة جديدة تدهش القارئ، وتلفت انتباهه إلى عبقرية الأديب في استخدامه للّغة»؛ [2] فاللّغة الشعرية هي لغة العبقرية التي تجسّد قدرة الأديب على الابداع والابتكار وخلق عالم لغوي ينفرد به باعتباره صانع للفنّ. حيث يوضح قصده من العبقرية، بقوله: «تلك العبقرية التي تتمثّل في تجنّب الأديب لإحاءات الألفاظ المعروفة أو المتداولة، أو التي كثر استعمالها حتّى بليت وامّحت معالمها فلم تعد تكشف عن شيء جديد، أو تثير انفعالا خاصا لما انتهت إليه من جمود وتحجّر»؛ [3] فالعبقرية عنده تتمثل في مقدرة الأديب على إبداع واستحداث المعاني المبتكرة، القادرة على إثارة وجدان المتلقي والتأثير فيه.

وقد تطرّق العرب القدامى إلى مسألة الخصوصية في اللّغة الشعرية، وفرقوا بينها وبين اللغة العادية حيث يقول الباحث محمد عبدو فلفل: «فخصوصية اللّغة الشعرية من انفعالية، وتوليد وتجديد وما لذلك من أثر في بنية اللغة، أمر مألوف عند القدماء ممارسة وتنظيرا إذ يرى الأصبهاني أنّ الشعراء لا بدّ أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عصف اللّغة بفنون الحيلة، لما يدخلونه من الحذف عليها أو الزيادة فيها»؛[4] فاللّغة الشعرية عندهم ضرب من الصناعة، حيث تقوم على عصف اللّغة العادية وزلزلتها لما تدخله عليها من تغيرات، وما تحدثه من

---

[1]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 06.

[2]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، (دط)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979، ص 16.

[3]- المرجع نفسه، ص 16.

[4]- محمد عبدو فلفل: فن التشكيل اللّغوي للشعر، ص 28.

انحرافات من ألوان المجاز وضروب الخيال، وأنواع الانزياحات من تقديم وتأخير وحذف وغيرها. وتبرز خصوصية اللغة الشعرية فيما كان يسميه القدامى بالضرورات والجوازات الشعرية، حيث يضيف قائلا: «فقد كان أئمة العربية يعتبرونها خاصة من خواص اللّغة الشعرية، فهي ليست دائما أمرًا معيبا بل ربمّا كانت مظهرا من مظاهر الاقتدار الفني»؛[1] إذ كانوا يبيحون ويجيزون للأديب عامة وللشاعر خاصة أن يتصرف في تراكيب اللّغة بما يكفل له روعة الأداء وجمال العبارة وسحر المعنى، فيجوز له مالا يجوز لغيره.

2.خصائص اللّغة الشعرية:

تقوم اللغة الشعرية على جملة من الخصائص التي تميّز تراكيبها وتجعلها ذات طابع خاص، أبرزها:

أ. الإختلاف والمفارقة: وذلك بالبعد عن القواعد التقليدية والتراكيب الجاهزة وكسر الرتابة اللغوية، حيث يقول الباحث إبراهيم عبد المنعم: «الطاقات اللغوية المتفجرة تنبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن المعجمية، بحيث نكون أمام لغة شعرية لها كثافة تحجب النظر عندها ولا تسمح باختراقها»؛[2] إذ تقوم اللغة الشعرية على مفارقة ومخالفة اللّغة العادية، وبقدر ما يتحقّق هذا الاختلاف بقدر ما تكتسب هذه اللّغة جوانب فنية ترقى بها إلى درج الإبداع الحقيقي.

ب. الإيحائية : فهي تسعى إلى الكشف عن معان جديدة، باعتماد اللغة الايحائية البعيدة عن السطحية والتقريرية المباشرة، حيث يقول عبد الله الغذامي: «تتحول الكلمة عندئذ إلى إشارة لا لتدلّ على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها»؛[3] فاللّغة الشعرية هي لغة إشارية تعتمد على الرمز والإيماء والإيحاء، وهي بهذا تختلف عن لغة النثر التي تتميّز بالشفافية والوضوح.

ج. التصوير: تتشكل اللغة الشعرية من نسيج الصور الفنية التي تجمع بين الكنايات والاستعارات والتشبيهات والتي تحمل أبعادًا جمالية تشدّ القارئ إليها وتثير فيه دوافع القراءة، فالصور هي نوع من أنواع الانزياح التي تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التأمل والاستمتاع بجماليتها.

د. خصوصية التركيب: وذلك باعتبارها تقوم على نسق خاص من البناء والتنظيم، إذ يقول عدنان بن رذيل: «إنّ اللغة العادية تتحول في الشعر إلى لغة غريبة ويتضح ذلك من خلال الأدوات الشكلية التي تعتمدها»؛[4] فهي تعتمد على آليات وأدوات لغوية مميزة تجعلها تكتسب صفة الخصوصية على مستوى بنياتها التركيبية.

---

[1]- محمد عبدو فلفل: فن التشكيل اللّغوي للشعر، ص 29.

[2]- إبراهيم عبد المنعم: بحوث في الشعرية، (دط)، ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، 2008، ص28.

[3]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 26.

[4]- عدنان بن رذيل: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 26.

يتبين مما سبق أن أغلب الآراء النقدية تجمع على خصوصية اللغة الشعرية وتميُّزها، فهي لغة الابداع والخلق الفني التي تبرز فيها مقدرة الأديب على توليد المعاني واستحداث القوالب اللفظية والتركيبية التي تستوعبها، والتي تهدف إلى تفجير طاقات اللغة والخروج عن القوالب النمطية الجاهزة التي فقدت رونقها بفعل كثرة التداول وخضوعها للتقعيد النمطي، فتتخذ من الانزياح والمفارقة أداة فنية لبلوغ مقاصدها الجمالية والفنية، والتي ترمي إلى مفاجأة القارئ وكسر أفق التوقع لديه من خلال تقديم اللامنتظر. ومن أبرز خصائصها الاختلاف والمفارقة والايحائية والتصوير وخصوصية التركيب.

II. المولديات:

1.تعريفها:

يرتبط مصطلح المولديات بكلمة "مولد"، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور: « مَوْلُدُ الرَّجُلِ: وَقْتَ وِلَادِه، وَمَوْلِدُه: الموضُعُ الذي وُلِدَ فِيهِ... ومِيلاَدُ الرّجُلِ: اسْمُ الوَقْتِ الذي وُلِدَ فِيهِ»؛[1] فهي تشير إلى المكان والوقت اللذان يولد فيهما المرء، ولهذا أطلق على هذا الضرب من الشعر بالمولديات لأنها تُعنى بيوم مولد الرسول(ص)، فهو يستمد تسميته نسبة إلى مولده (ص).

ويعرفها لسان الدين بن الخطيب، بقوله: «هي القصائد المنظومة في مدح رسول الله والاشادة بميلاده وذكر معجزاته، ثم التخلص إلى مدح السلطان وذكر خصاله»؛[2] فهو يعتبرها ضرب من المدح الذي يقال في ليلة مولده (ص)، للتغني بخصاله الكريمة وبيان المعجزات التي حباه بها الله تعالى، ثم الانتقال إلى مدح السلطان الذي كان سببا في إحياء الذكرى.

ويعرفها الباحث محمود علي مكي، بأنها: «نوع من المدائح النبوية يقوم فيها الشاعر باستحضار صفات الرسول(ص) الخَلقية والخُلقية، إضافة إلى ذكر معجزاته والاشادة بليلة مولده وغزواته، وتنظم خصيصا لتنشد في احتفالات المولد النبوي الشريف»؛[3] فهو يعتبرها ضرب من المديح لكون كلّ منهما يقوم على الاشادة بالمناقب الفضيلة للرسول(ص)، وإن كانت المولديات موجهة إلى مناسبة مخصوصة، كونها تنشد ليلة مولده(ص).

---

[1]- (ابن منظور) أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، ج15، مادة (وَلَدَ)، ص 444.

[2]- لسان الدين بن الخطيب: نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، تح. السعدية فاعية، (دط)، (دت)، ج3،ص 279.

[3]- محمود علي مكي: المدائح النبوية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1991، ص 129.

وترى الباحثة فاطمة عمراني، أن المولديات هي: «المدائح التي تلقى ليلة المولد النبوي، وتحتوي على مدح الرسول (ص) ومدح الأمير الذي ينتظم حفل المولد بأمره أو بحضوره»؛[1] نجد هذا التعريف يتطابق مع ما ذهب إليه ابن الخطيب، من اعتبارها قصائد مدحية تلقى في الاحتفال بمولد الرسول (ص)، وتتضمن مدحه (ص) ومدح الخليفة.

وتشير كذلك بأن لها مظهرين، حيث تقول: «ولها مظهر ديني، كما لها أثر من جانب آخر في إثراء الوسط الأدبي، نتيجة لتباري الشعراء وتنافسهم في نظم القصائد الحاملة للمشاعر الدينية والمعبرة عن الفضائل المحمدية»؛[2] فالمظهر الأول، يتمثل في الجانب الديني والعقائدي الذي تزخر به. أما الآخر، فهو أدبي يتجسد فيما جادت به قرائح الشعراء في تصوير أجواء تلك الليلة المباركة، التي أصبحت مجالا خصبا يتبارى فيه الشعراء.

وهذا ما أشادت به كذلك الباحثة حكيمة بوشلالق، في قولها: «فالاحتفال بالمولد النبوي أصبح موسما أدبيا على جانب كبير من الأهمية، زيادة على مظهره الديني ففيه تتبارى مواهب الشعراء في بثّ المشاعر الدينية، وإظهار مكارم السيرة النبوية والتحليق في الأجواء الشعرية بقصائد تأخذ حظا وافرا من النسيب والحنين، ثم التطرق إلى مدح الملوك والسلاطين المحتفلين بهذه الذكرى(...)، وكان الشعراء يطيلون النفس في هذه القصائد، ويسمون القصائد بالمولديات أو العيديات»؛[3] فهي تشيد بأهمية هذه المناسبة في إلهام الشعراء، حيث ينشدون القصائد الطوال في التغني بهذه المناسبة، والاشادة بقيمتها ومنزلة صاحبها (ص)، فضلا عما تزخر به من قيم دينية وتاريخية إذ أشار الباحث زكي مبارك، إلى أهمية هذه القصائد وقيمتها على الصعيدين الديني والأدبي، حيث يقول: « من التحامل أن ننكر قيمة هذه الموالد من الوجهة الأدبية فقد نقلت إلى الجماهير شيئا من أخبار الغزوات وحدثتهم عن أشياء كثيرة من شمائل الرسول»؛[4] فهي بمثابة الوعاء الحامل للتراث الديني والتاريخي، لما تضمنته من أخبار وسير عن الرسول (ص).

نجد أن كل التعاريف تجمع على كون المولديات فن شعري ينظم احتفالا بليلة مولد الرسول(ص)، وهي ضرب من المديح تقوم على تصوير عظمة تلك الليلة المباركة، والاشادة بخصال الرسول (ص)، والتغني بصفاته وذكر معجزاته وغزواته، كما تُعنى بمدح السلطان الذي كان له الفضل في تنظيم الاحتفال، وتشجيع الشعراء على التباري في وصف المصطفى(ص) وليلة مولده، وتمتاز بطول نفسها الشعري.

---

[1]- فاطمة عمراني: المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، ط1، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، مصر، 2011، ص 135.

[2]- المرجع نفسه، ص 139.

[3]- حكيمة بوشلالق: استنساخ نص المديح النبوي من التأسيس إلى اكتمال النموذج، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، الجزائر، 2016،2017، ص 261.

[4]- زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، (دط)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1935، ص 249.

2. نشأتها:

ظهر هذا النوع من القصائد إثر إحياء عادة الاحتفال بمولد الرسول(ص) منذ القرن الرابع الهجري على يد الخلفاء الفاطميين بالمشرق العربي، وهذا ما ذكره المقريزي(ت. 845هـ)، في كتابه المواعظ والاعتبار في قوله: «وكان للخلفاء الفاطميين في طول السنة أعياد ومواسم وهي: موسم رأس السنة، وموسم أول العام، ويوم عاشوراء، ومولد النبي(ص) ».[1]

وذلك منذ عهد الخليفة الفاطمي "المعزّ لدين الله" بمصر سنة (341هـ)، فقد كان الفاطميون أول من أحيا ذكرى مولد الرسول(ص)، ثم انتقلت هذه العادة إلى المغرب على يد "أبي العباس العزفي" في أواخر القرن السادس الهجري، وبمجيء الحكم المريني شهدت هذه المناسبة تطورا ملحوظا، وكان أول من احتفل به منهم "يعقوب بن عبد الحق"(656هـ- 685هـ)، كما ازدهرت سنّة الاحتفال بمولد الرسول(ص) في عهد الدولة الزيانية، خاصة في عهد السلطان "أبو حمو موسى الزياني الثاني"، الذي كان من أبرز الذين برعوا في نظم قصائد المولديات، ثم انتقلت بعد ذلك هذه العادة وما صاحبها من إبداع شعري إلى الأندلس. [2]

3. خصائصها الفنية:

إن أهم ما يميز القصيدة المولدية كظاهرة فنية، أنها تقوم على هيكل بنائي خاص يرتكز على أربعة محاور رئيسة هي:

- **المقدمة:** سار شعراء المولديات في مقدمة قصائدهم على عرف القدامى وحذو حذوهم، حيث قاموا بتضمين الطلل والنسيب واتخذوا منهما لازمة شعرية في قصائدهم. بالإضافة إلى المقدمات التي تضمنت المدح والتسبيح لله تعالى، وبكاء ديار النبي(ص) والمواطن التي حلّ بها.
- **المديح النبوي:** يعتبر المديح النبوي موضوع القصيدة والغرض الرئيس الذي من أجله نظمت، ومن أبرز ما يعالجه بهذا الصدد؛ مدح الرسول(ص) وتعداد مناقبه وخصاله ومعجزاته، الاشادة بفضل ليلة ميلاد الرسول(ص)، الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بمدح يفي بقدره (ص)، والإقرار بالذنب والتقصير وطلب الشفاعة والعفو.

[1]- (المقريزي) تقي الدين أبو العباس أحمد: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ط2، المركز الاسلامي للبحث، مصر، 1987، ج1، ص 490.

[2]- ينظر، عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث للنشر، الجزائر، 1986، ص ص 215، 221.

- **مدح السلطان:** وهو الموضوع الذي يلي مدح الرسول(ص)، حيث يخصص الشاعر المقطع الأخير من المولدية لمدح السلطان ليشيد بصنيعه في إقامته للاحتفال وتعظيمه لليلة مولد المصطفى(ص)، ويتضمن هذا المقطع الاهتمام بذكر الأخلاق والمآثر التي عرف بها السلطان، وذكر السيرة الحربية والاشادة بشجاعته وإقدامه، واهتمامه بإقامة المولد النبوي.
- **الخاتمة:** للمولدية صورتان من الخاتمة، مفردة ومركبة. الأولى؛ ينهي فيها الشاعر مولديته بتهنئة السلطان بالإنجازات التي قام بها. أما المركبة؛ فهي تجمع بين عنصرين اثنين، الأول هو الدعاء للسلطان بالسعادة ودوام العلو والمكانة الرفيعة، والآخر الصلاة على النبي (ص).[1]

ومن أبرز السمات الفنية التي تتميز بها كذلك؛ طول نفسها الشعري، وتنوع معجمها اللغوي الذي يرتكز على المعجم الديني، والمعجم اللغوي القديم. الأول؛ يجمع بين النص القرآني والأحاديث النبوية وكل ما يتعلق بالسُّنة والسيرة النبوية، والصفات التي وصف بها الله تعالى نبيه في النص القرآني وما يتعلق بالمعجزات. أما ما يتعلق بالمعجم القديم؛ فيتمثل في المفردات التي يستخدمها الشاعر في تقديم تجربة البعد عن الديار، ومشاعر الشوق والحنين. [2]

يتبيّن مما سبق أنّ فنّ المولديات كان من أبرز الأغراض الشعرية التي ظهرت في المشرق العربي على يد الخلفاء الفاطميين ثمّ انتقلت إلى المغرب، وهي قصائد تنظم لأجل إحياء ذكرى مولد الرسول(ص)، حيث يتبارى الشعراء في وصف تلك الليلة المباركة وأجواء الاحتفال بها، وتعداد مناقب الرسول(ص)، ومدح الخليفة الذي كان سببا في إقامة الاحتفال. وهي قصائد تمتاز بطول نفسها الشعري، وتنوّع موضوعاتها، ومتانة لغتها وبعدها التصويري، كما كانت تسير وفق عرف فني خاص اعتمد عليه الشعراء في هيكلة قصائدهم، حيث تبدأ بمقدمة طللية غزلية يشكو فيها الشاعر لواعج الشوق وتباريح الهوى، ثمّ ينتقل في تخلّص سلس إلى وصف أجواء الاحتفال ومدح الرسول (ص)، ثم يخلص إلى مدح الخليفة الذي أحيا الذكرى، ثم يختم بالدعاء له، أو بالصلاة على الرسول(ص).

[1]- ينظر، جميلة معتوق: (المولديات النبوية في المديح الجزائري وسماتها الفنية)، مجلة رفوف، المجلد 06، العدد الأول، سبتمبر، 2018، أدرار، الجزائر، ص ص 202، 218.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 221.

الفصل الأول:
التركيب اللّغوي

المبحث الأول: التركيب الفعلي

المبحث الثاني: التركيب الاسمي

المبحث الثالث: التركيب المتوازي

الفصل الأول: التركيب اللغوي

مدخل: مفهوم التركيب عند القدامى والمحدثين

تمهيد:

إنّ دراسة التركيب اللّغوي لأيّ لغة من اللغات يعني البحث في مختلف البنيات التي تُشكلها وتُؤلفها وتساهم في خلق نماذج لغوية، ومن ثمة استجلاء مختلف العلاقات التي تحكم ترابط أجزائها وعناصرها، والتي تلعب دورًا بارزا في تكوينها وصنع دلالتها، ولذلك كانت –ولازالت– دراسة التراكيب اللّغوية مناط عناية واهتمام الباحثين واللّغويين على مستوى الساحة العربية والغربية على حدّ سواء، باعتبار التركيب من المستويات الأساسية التي يقوم عليها التحليل اللساني الحديث للّغة، وذلك بالاستناد إلى مختلف المقولات النحوية التي تواضع عليها أئمّة اللغة، والتي تتحكمّ في توزيع رتبها وتنظيم بنيتها، وبالتالي التعرّض لمختلف التحوّلات والتغيرّات التي قد تطرأ على نسيجها، وتحدث تغييرا في كنه دلالتها.

1 ـالمنظور اللغوي القديم:

ورد مفهوم التركيب في المعاجم اللغوية القديمة في العديد من المواضع، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور مادة "رَكَبَ" : «رَكَّبَ الشيء: وَضَعَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ، وقد تركَّبَ، وتَرَاكَبَ. ويقال ركيبٌ من نَخْلٍ، وهو ما غُرِسَ سَطْرًا عَلَى جَدْوَلٍ أو غير جَدوَلٍ. والمتَرَاكِبُ مِنَ القَافِيَةِ: كُلُ قَافِيَةٍ تَوَالَتْ فيها ثَلاَثُ أَحْرُفٍ»؛[1] فمفهوم التركيب عنده يفيد في الدلالة على انتظام الشيء وفق نسق مخصوص من الترتيب والتوزيع، وبطريقة متتالية كالقافية المتراكبة التي تتوالى بين ساكنيها ثلاث متحركات، وكسطر النخيل المنتظم.

وذكر الفيروز آبادي، في القاموس المحيط: «وركَّبَهُ تَرْكِيبًا: وَضَعَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ فَتركَّبَ وتَرَاكَبَ: المركَّبُ في الشَّيْءِ، كَالفَصِّ، ومن يركَبُ مع آخر»؛[2] إذ يشير المفهوم اللغوي للتركيب إلى ما يحمل معنى الجمع والتنظيم والترتيب، حيث يراعى فيه التناسق والتناسب بين الأجزاء المكوّنة للكل، فيشبّهه بالفصّ الذي يطلق على الجزء الذي لا تتحدد ماهيته إلا بتكامل بقية الأجزاء، ومدى انسجامها وترتيبها مع بعضها بعض.

ويذهب الباحث مصطفى حركات، إلى أن القدامى تطرقوا إلى مسألة التركيب اللغوي من خلال معرفتهم بأهم البنيات التركيبية التي تقوم عليها اللغة، وهي المسند والمسند إليه فيقول: «يعتبر النحو التقليدي منذ سقراط أن الجمل الخبرية البسيطة مبنية كلها على تركيب يحتوي إجباريا على مسند ومسند إليه، أما عناصر

---

[1]– (ابن منظور) أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، تص. أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999، ج20، باب الراء، مادة رَكَبَ، ص 1714.

[2]– (الفيروز آبادي) محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تح. مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط3، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، 2005،ج1، باب الراء، مادة رَكَبَ، ص 91.

الجملة الأخرى من ظرف زمان، ومكان وحال ونعت، فإنها غير لازمة لتكوين الجملة ويمكن الاستغناء عنها»؛[1] فمفهوم التركيب عند القدامى يشير إلى العلاقة الاسنادية التي تحكم تشكيل اللغة في عرف النحاة والمفكرين منذ سقراط، وهو عندهم ما يتكون من "مسند" و"مسند إليه"، وهما عمدة الكلام وجوهره ومالا يستغنى عنه، أما بقية الإضافات كظرفي الزمان والمكان والصفة، فهي عوارض تأتي لتزيين الكلام وجعله أكثر وضوحا.

كما نجد سيبويه (ت. 180هـ)، تطرق لقضية التركيب اللغوي في معرض حديثه عن المسند والمسند إليه اللذين بموجبهما يتم تركيب الكلام، حيث يقول في الكتاب: «وهما ما لا يغنى واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدّا، وقد يتكون من اسمين نحو: عبد الله أخوك، أو من فعل واسم نحو: يذهب عبد الله، فلا بد للفعل من اسم »؛ [2] فالتركيب عنده هو كل ما تألف من "مسند" و"مسند إليه"، سواء تكوّن من فعل واسمين، أو من فعل واسم. وبالتالي فهو يحصره في النظام الاسنادي ويتّخذ منه نواة لتشكيل الخطاب اللغوي.

ويقول الراجحي: «تنبه سيبويه في هذا الوقت المبكر إلى هذا القانون اللغوي الذي ينطبق على كل اللغات وهو قانون الإسناد فلابد في كل لغة من توافر ركنين أساسين حتى يكون الكلام كلاما»؛[3] حيث يرى أن سيبويه، من الأوائل الذين تفطنوا إلى القانون العام الذي تبنى عليه اللغات وتتشكل منه التراكيب، وهو قانون الاسناد.

كما عرّف القدامى التركيب اللغوي بأنه مجموعة من العلاقات القائمة على أساس تفاعل المعطيات النحوية التي تحكم ترابط الكلمات داخل الجمل، وهو ما نستشفّه في قول عبد القاهر الجرجاني(ت.471هـ) :«واعلم أنْ ليس النظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها (...) وينظر في الجمل فيعرف مواضع الفصل والوصل (...) والتعريف والتنكير، والتقديم والتأخير والحذف»؛[4] إذ يتجلى مفهوم التركيب عنده في تطرقه لمفهوم النظم الذي يحكم ترابط الكلمات باعتماد مقولات النحو وإتباع معطياته، فالتركيب هو مراعاة قوانين النحو وأصوله ومعرفة رتب الألفاظ ومواضع التقديم والتأخير والحذف، وإدراك دورها في تخريج الكلام وصنع التراكيب. وهذا ما أشاد به الباحث محمد مندور، من خلال اطلاعه على آراء الجرجاني، حيث يقول: «فقد كان تفكيره منطقيا أتى بالمقدمات ثم أعقبها بالنتائج، حيث قرّر ما قرّره العلماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل هي مجموعة من العلاقات حيث أعطى التراكيب النحوية معطيات حية، ولّد منها حياة جديدة

---

[1]- مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1418هـ، 1998م، ص117.

[2]- (سيبويه)أبي بشر عمرو بن قنبر: الكتاب، تح. عبد السلام هارون، ط3، مكتبة الخفاجي، القاهرة، مصر، 1408هـ، 1988م، ج1، ص 23.

[3]- (الراجحي) عبده: دروس في المذاهب النحوية، (دط)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1980م، ص 32.

[4]- عبد القاهر (الجرجاني): دلائل الإعجاز، تح. محمد رضوان الدّاية وفايز الدّاية، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1428هـ، 2007م، ص 122، 123.

وأضاف إليها ألوانا من الدلالات وأصباغا من المعاني، أعادت إلى النحو الحياة وجعلته المعيار السليم لإظهار وجوه المعاني في الكلام، وطرائق البيان في التركيب»؛ [1] فالتركيب وفق هذا الطرح الذي تبنّاه الجرجاني، هو نتاج توافق مجموعة من العلائق، والتي قوامها ترابط قوانين النحو والمعاني والبيان وترتيبها بطريقة مخصوصة، مما يؤدي إلى توليد الدلالات وابتكار المعاني، باعتبار اللغة مجموعة من العلاقات لا الألفاظ، وهو ما ذهب إليه الباحث عبد الفتّاح لاشين، حيث يقول: «وفي ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أنّ المعنى الذي له كانت هذه الكلم، بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة وعلى ذلك وضعت المنازل والمراتب في الجمل المركبة»؛ [2] إذ يشيد في هذا السياق بما ذهب إليه الجرجاني، حول أهمية معرفة رتب الألفاظ ودورها في صناعة المعاني وتأليف صور الكلام.

يتبيّن أن مفهوم التركيب عند القدامى يتمثّل في معرفة القواعد والقوانين النحوية التي ينتظم بمقتضاها الكلام، والتي تتحكم في ترتيب أجزائه، وتحدّد العلائق التي تنظّم ترابط بنياته، ويظهر ذلك خاصة في معالجتهم لقضية الإسناد والنظم.

2_ المنظور اللغوي الحديث:

تعدّ البحوث التركيبية من أهم مجالات البحث الأسلوبي في الدرس اللغوي الحديث، حيث يقول الباحث حافظ إسماعيلي: «فالبحث في المستويات التركيبية يعني البحث في الجمل من حيث تأليفها وعلاقات كلماتها ببعضها الآخر، ثم وسائل التعبير في هذه العلاقات»؛ [3] فدراسة التركيب اللغوي يعني البحث في الجملة وكل ما يتعلق بأنظمة بنائها وهياكل تشكُّلها، وعلاقاتها مع مختلف عناصرها التي تكوّنها.

ويعرّف مصطفى الغلاييني، التركيب بأنه: «القول المؤلّف من كلمتين فأكثر لفائدة، سواء أكانت الفائدة تامة مثل: النجاة في الصدق. أم ناقصة، مثل: نور الشمس»؛[4] فهو عنده كل تأليف تكوّن من كلمتين فأكثر سواء أدى معنى تاما أم ناقصا.

ويذهب علي أبو المكارم، إلى تعريفه في قوله: «هو ما ضُمَّت فيه كلمة إلى أخرى لا على طريق سرد الأعداد مثل قولك: قلم قرطاس، كتاب باب»؛[5] فهو يؤكد على شرط الافادة فلا يكون التركيب مجرد رصف للكلمات، بل يجب أن يراعى فيه جودة النظم والسبك وحسن الإخراج لتأدية المعنى.

---

[1]- محمد مندور: في الميزان الجديد، ط1، مؤسسات بن عبد الله للنشر، تونس، 1988م، ص 217.

[2]- عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية، (دط)، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (دت)، ص 81.

[3]- حافظ إسماعيلي علوي: اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2006م، ص 164.

[4]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، مرا. عبد المنعم خفاجة، ط30، شركة أبناء الشريف الأنصاري للنشر، بيروت، لبنان، 1994م، ج1، ص 12، 13.

[5]- علي أبو المكارم: الظواهر اللغوية في التراث النحوي، ط1، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، 2006م، ص 80.

أمّا مصطفى حركات، فيقول عنه: «هو كلّ جملة تتركّب من كلمات، ومَهمّة النحو هي دراسة بنية هذه التراكيب، والعلاقات التي تربط بين مركّبات الجملة، وذلك بالاعتماد على توزيع الوحدات»؛ [1] فالتركيب هو جملة تتكوّن من كلمات يتكفّل النحو بتنظيم بنياتها والربط بين عناصرها.

ويذهب تشومسكي، إلى تعريفه بقوله: «إن التركيب اللّغوي يعتمد على عناصر البنية اللغوية في النحو العربي، وعلى تحكُّم هذه العناصر بعضها ببعض، وهو ما يسمى في علم اللغة الحديث بالتبعيّة أو التحكّم، وقد سمّاه العرب بالعامل والمعمول»؛ [2] يشير التركيب اللّغوي حسب تشومسكي، إلى سلسلة من البنيات اللّغوية المنسجمة والمترابطة فيما بينها بواسطة القواعد النحوية، وهو ما يسمى بالتبعية أو العامل عند العرب. ويشير تشومسكي، إلى أن التركيب لا ينطوي على القواعد النحوية المضبوطة فقط، بل يتّسع ليشمل مختلف الأنماط اللغوية التي تتعرض للتغيير وهذا ما أثبته له جون ليونز، في قوله: «يعتبر تشومسكي أول من كشف عن الكيفية التي يمكن أن يظهر بها التركيب النحوي إلى حيّز الوجود بواسطة نظام من القواعد التحليلية، حيث يرى تشومسكي أن النحو المختصّ بتركيب أركان الجملة، لا يتضمن القواعد النحوية لتركيب أركان الجملة فحسب بل يتكون من القواعد التحويلية بالإضافة إلى مجموعة من القواعد النحوية لتركيب أركان الجملة»؛[3] وبناء على هذا فإن التركيب اللغوي عند "تشومسكي"، يقوم على دراسة أركان الجملة ورتبها ومختلف التحولات والتغيرات التي تطرأ على القواعد النحوية، التي تحكم ترتيب عناصر التركيب اللغوي وذلك عن طريق التحليل، وهو ما أطلق عليه اسم النحو التحويلي، والذي ينتج إثر حذف بعض العناصر وإحلال أخرى، أو تقديم بعض أركان الجملة، وهذا يحدث في إطار البنية السطحية والبنية العميقة، أي الجمل الصحيحة نحويا والجمل المتحوّلة أو المنحرفة، مما يسمح بتوليد تراكيب جديدة مشتقة عن تحوّلها وانحرافها، حيث يقول "جون ليونز": «إن القواعد الأساسية هذه تولّد عددا غير محدود من رواسم أركان الجملة التي تمثل التركيب العميق لكلّ الجمل التي تخضع لهذا النظام، وهذه الرواسم العميقة تتحول إلى رواسم أركان الجمل المشتقة، التي تمثّل بدورها التراكيب السطحية لهذه الجمل بواسطة القواعد التحويلية».[4]

يتبيّن مما سبق أنّ المفهوم الحديث للتركيب يشير إلى دراسة بنية تأليف الكلام وكيفية انتظامه في الجملة فالتركيب هو ضمّ الكلمات والألفاظ بعضها إلى بعض، بالاستناد إلى المقولات النحوية التي تضمن تآلفها وارتباطها وتوزيعها وفق رتب معلومة، ومن ثمة دراسة أي عوارض أو تحولات تطرأ على التركيب الأصلي، أو أي تغيير في كيفية ترتيب أركان الجملة، بما يولّد نماذج تركيبية جديدة مشتقة، وهو ما يُعنى به النحو التحويلي أو التوليدي كما يسميه "تشومسكي".

---

[1]- مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، ص 117.

[2]- نعوم تشومسكي: البنى النحوية، تر. يوئيل يوسف عزيز، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1987م، ص 06.

[3]- جون ليونز: نظرية تشومسكي اللغوية، تر. حلمي خليل، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1985م، ص 113، 114.

[4]- المرجع نفسه، ص 162.

المبحث الأول ـ التركيب الفعلي:

يعدّ التركيب الفعلي من أبرز أنواع التراكيب اللغوية التي يمكن من خلالها الوقوف على أبعاد البنية اللغوية داخل الخطابات الأدبية.

ويعرّف النحاة واللغويون العرب التركيب الفعلي بأنّه: «الجملة المصدرة بفعل، وهي المكونة من فعل وفاعل وهي التي يكون المسند فيها فعلا »؛ [1] يشير هذا المفهوم إلى أن التركيب الفعلي هو الذي يتكون من فعل (مسند)، وفاعل (مسند إليه)، وهذه هي الصورة النمطية لترتيب الجملة الفعلية.

غير أنّ ما شدّ انتباهنا في مولدية عبد اللّه ابن رضوان، كظاهرة أسلوبية تستحق الدرس والبحث، هو كثرة الانزياحات الأسلوبية على مستوى التركيب الفعلي للقصيدة، وكان التقديم والتأخير أبرز قوالبه، حيث اتخذ الشاعر من هذا الخرق والانحراف أداة لكسر الرتابة والنمطية، وخلق لغة فنية تنزح عن اللغة الخطابية العادية الخالية من الجمالية والشاعرية، وفي الوقت ذاته تسخير هذا الانزياح لخدمة العديد من الأغراض البلاغية، وتحقيق الضرورات الشعرية العروضية.

ومن أشكال الانزياح التركيبي في القصيدة، ما يلي:

أولا: تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

الأصل في تركيب الجملة الفعلية أن تتكون من مسند (الفعل)، ومسند إليه (الفاعل)، وهما عمدة الجملة العربية وما عداهما فضله، أي زوائد تأتي لتتميم معنى الجملة.

فعل + فاعل + ... الجار والمجرور، النعت، الحال، م به.....

(مسند) + (مسند إليه) الفضلة

العمدة

وبالتالي فالفاعل هو أهم ركن في تركيب الجملة الفعلية، «وهو ما يسند إليه الفعل».[2]
و«يدّل على من قام بالفعل، وحكمه الرفع».[3]

غير أنّ أهم ما يلاحظ على القصيدة، هو كثرة الانزياحات على مستوى ترتيب عناصر الجملة الفعلية، من حيث التقديم والتأخير ولا سيما رتبة الفاعل، إذ تقدّمه الجار والمجرور في الكثير من التراكيب.

---

[1]- علي أبو المكارم: الجملة الفعلية، ص 29، 30.

[2]- حسن نور الدين: الدليل إلى قواعد اللغة العربية، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1996، ص 70.

[3]- محمد يوسف خضر: الإعراب الميسر في قواعد اللغة العربية، ط2، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1986، ص 25.

ومن ذلك قول الشاعر: [1]

قِفْ بَالدِّيَارِ فَهَذِهِ أَعْلَامُهَا **يُهْدَى إِلَيْكَ** مَعَ النَّسِيمِ **سَلَامُهَا**

يعتمد التركيب اللغوي في هذا البيت على النواة التحويلية (إلى)، التي تضمنّت في هذا السياق معنى التخصيص، ليعبّر الشاعر عن خصوصية اِهداء السلام للمخاطب، ثم أعقبها بحرف الجرّ (مع)، الذي يحمل معنى المصاحبة، وسخّره للدلالة على مصاحبه ومرافقة النسيم للسلام المُهدى في ديار محبوبته حتى يشيد بطيب أرضها. فساهمت هاتين الوسيلتين التحويليتين في إضفاء سمة جمالية على التركيب، من خلال تأخير نائب الفاعل (سلامُها)، عن فعله المضارع اللازم (يُهدى)، الذي جاء مبنيا للمجهول، لكون الشاعر على جهل بالفاعل الحقيقي الذي يقوم بفعل الإهداء، فهو لا يخصُّ الخطاب بشخص معيّن. وأصل التركيب على مستوى بنية العمق: " يُهدى السلامُ إليك مع النّسيم"، فأفاد الشاعر من تأخير رتبة نائب الفاعل في خدمة الوزن والقافية هذه الأخيرة التي ساهمت في خلق تناغم موسيقى ناتج عن توافق ضرب البيت (نائب الفاعل سلامها) بعروضه (أعلامها)، الأمر الذي جعل من التركيب أكثر شاعرية وتأثيرا في نفس المتلقي.

ونجد هذا النمط من الاِنزياح، في قوله كذلك: [2]

وَلَوْ أَنَّ بَغْدَادًا أَرَدْتَ وَجَلِيقًا لَهَوَى **إِلَيْكَ** عِرَاقُهَا وَشَامُهَا

عمد الشاعر في هذا البيت إلى تأخير الفاعل (عراقُها) الذي الأصل فيه أن يلي الفعل الماضي الثلاثي (هَوَى) الذي جاء مقترنا بحرف (اللام) الرابط لجواب الشرط، وذلك لأجل خلق عنصر الإثارة والتشويق لدى المتلقي، بعدم تصريحه بالفاعل مباشرة وتقديم الجار والمجرور (اليك) عليه، فأصل التركيب على مستوى بنية العمق: "لهوى عراقُها اِليك".

وقام بتوظيف حرف الجرّ (إلى) الذي حمل معنى التخصيص، وذلك للدلالة على تخصيص الملكية للمخاطب (الخليفة المريني)، وتأكيدها واثباتها له، فأشاد بمقدرة ممدوحه على بسط ملكه وسلطانه، بإخضاع البلدان والأمصار التي لو شاء حُكمها لملكها، وعلى رأسها بغدادا وجليقا لهي من الأسماء القديمة لمدينة دمشق، فتهوي إليه كما تهوي الأشياء الخفيفة وتسقط من الأعلى إلى الأسفل، وذلك لسهولة الأمر عليه وتمكنّه منه.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، تح وتق. محمد رضوان الدّاية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1396هـ-1976م، ص 236.

[2]- المصدر نفسه، ص 245.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

يَا ابْنَ الإِمَامِ عَلِيِّ المِلْكِ الذِي دَانَتْ **إِلَيْهِ** من المِلُوكِ ضِخَامُهَا

تنبني جمالية اللغة الشعرية في هذا التركيب الذي يتصدر بفعل ماضٍ يحمل معنى الخضوع والانقياد (دانت)، على خرق رتبة الفاعل (ضخامها) وتقديم سلسلة من العوامل عليه، والتي تمثلت في حرف الجرّ (إلى) الذي تضمّن معنى التخصيص في هذا السياق أيضا، والذي أراد به تخصيص الطاعة والخضوع للغائب (الخلفية المريني)، ثم أعقبه بآلية تحويلية أخرى (مِنَ)، التي جاءت لغرض بيان النوع والجنس (الملوك)، فعبّر من خلالها الشاعر عن عظمة الخليفة المريني، الذي خضعت لطاعته الضخام وانقادت لأمره الملوك. وأصل التركيب على مستوى بنية العمق: "دانت الضّخام من الملوك إليه"، فالملاحظ على هذا التركيب النمطي العادي أنّه لا يحمل أيّة فنيّة بإزاء التركيب السطحي الذي ورد في صياغة الشاعر، والذي عمد فيه إلى تأخير الفاعل (ضخام)، لأجل تحقيق لازمة الوزن والقافية.

ويتكرّر هذا النمط من الانزياح، في قوله أيضا: [2]

لَتَسُوقُه الأَعْرابُ خَادمةً بِهِ ويَقُودُ نَاقَتَهُ **إِلَيْكَ** زِمَامُهَا

يُشكّل حرف الجرّ (إلى) في هذا النسيج اللّغوي محور عملية التحويل، والذي أفاد في هذا السياق "التخصيص" للدلالة على تخصيص المخاطب بالقيادة، فعبّر الشاعر من خلاله عن كيفية امتثال وانصياع الأشقياء العصاة لأمر الخليفة المريني، كما تقاد الناقة بزمامها أي الحبل الذي يعلّق على رقبتها وتسيرّ وتوجّه به، فقام بتأخير الفاعل (زمامُها)، عن الفعل المضارع (يقودُ)، لتحقيق الوزن والقافية، وعمد أيضا إلى هذا الانزياح حتى يجعل من لغة البيت أكثر جمالية وتأثيرا في نفس المتلقي، والتي تتنافى مع التركيب العميق للبيت: "يقود الزمامُ ناقته إليك".

والأمر نفسه نجده في قوله: [3]

وأَطَلْتُ بَيْنَ كِنَاسِهَا وعَرِينِهَا لَهْفِي فَطَالَ **بِأَيْنُقِي** اِرْزَامُهَا

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 246.

[2]- المصدر نفسه، ص 246.

[3]- المصدر نفسه، ص 237.

يتّخذ الشاعر من حرف الجرّ (الباء)، أداة لكسر الرتابة والخروج عن التركيب العميق من خلال توظيفها للفصل بين الفعل الماضي اللازم (طال)، والفاعل (إرزامها)، والتي حملت معنى الربط والإلصاق في هذا المقام، إذ ربط الشاعر من خلالها حنينه بحنين نوقه وعبّر بواسطتها عن اِلتصاق الشوق بهما، ليتمكن من وصف شوقه ووجده لحبيبته الظاعنة، حيث أطال المكوث بديارها التي باتت كناسا وعرينا تسكنها الظباء، وذلك لكي يطفئ نار صبابته وشوقه إليها، فكان من جرّاء ذلك أن حنّت وأرزمت نوقه لولدها لطول بعدها عنها. وأصل التركيب: "طال الإرزامُ بأينقي"، فأفاد تأخير الفاعل (الإرزامُ)، لهو صوت تصدره النوق عند إبعادها عن ولدها، وتقديم الجار والمجرور (بأينقي)، الذي جاء في صيغة الجمع للدلالة على نوق الشاعر، في خدمة الوزن والقافية وخلق لغة فنية قوامها الخروج عن نظام الرتبة.

يقول الشاعر: [1]

لَمْ تَرنُ عَيـنُ الشَّمْـسِ هَالَـةَ بَـــــدْرِهَا إلاَّ وظُـلِّلَ **بَالـقَتَـــــــامِ** خِيَـامُهَـــــا

يتشكّل التركيب الفعلي لعجز البيت من الفعل (ظُلّلَ)، الذي يحمل معنى الضياع والمنع والحجب، ودلّ على الزمن الماضي المبني للمجهول، والذي قصد الشاعر إلى تأخير نائب فاعله (خيامها)، عن رتبته التي الأصل فيها أن تأتي بعد الفعل مباشرة، وتقديم الجار والمجرور (بالقتام) عليها، فأصل التركيب على مستوى بنية العمق: " ظُلّلَ خيامُها بالقتام".

حيث ساهم تأخير نائب الفاعل في البناء السطحي للبيت في تحقيق الوزن وضبط القافية. واستخدم حرف الجرّ (الباء) الذي أفاد السببية؛ فقد كان القتام أي الغبار الأسود سببا في حجب الرؤية وامتناع الشاعر عن النظر إلى خيام محبوبته، بفعل الغبار الكثيف المتصاعد حول خيمتها.

والأمر نفسه نجده في قوله كذلك: [2]

هـي لَيْـــلَة فَـــاقَ اللَّيَـــالِي فَضْـــلُهَـــا وتَشَـــرَّفَـــتبِـــزَمَـــانِهَـــا أَيَّـــامُـــهَا

يتقدم الجار والمجرور (بزمانها) في هذا الخطاب إلى رتبة الفاعل (أيّامها)، الذي الأصل فيه أن يلي الفعل اللازم (تشرّفت) الذي جاء في الزمن الماضي، فالتركيب النحوي السليم على مستوى بنية العمق أصله أن يكون: "تشرفت الأيامُ بزمانها". ووظّف الشاعر حرف الجرّ (الباء) الذي تضمّن معنى الظرفية الزمانية، للدلالة على شرف ليلة ميلاد الرسول (ص) المباركة ومنزلتها الجليلة، والتي دلّ من خلالها على تفضيل زمانها على سائر الأيام، فأفاد

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 237.

[2]- المصدر نفسه، ص 242.

تقديم الجار والمجرور في إظهار العناية والاهتمام بزمان ليلة مولده (ص)، كما ساهم تأخير الفاعل في الحفاظ على وحدة الوزن والقافية.

ويتكرّر هذا النوع من الانزياح، في قوله أيضا: [1]

هـــذا ولِلْـــخِـــطِيِّ مِـنهَـــا هَـــولَـــة في الحَـربِ تَهـــزأُ **بِالـــدُّرُوعِ** سِطَامُـــهَا

ينبني التركيب اللّغوي لعجز البيت على النواة التحويلية (الباء) التي أفادت معنى "الاستعانة"، فأشار من خلالها إلى استعانة الخليفة المريني بالدروع لمجابهة سيوف العدّو، أو ما عبرّ عنه بالسطام لهي السيوف الحـادة. وأصل التركيب: "تهزأ السطامُ بالدّروع".

غير أنّ ما نلاحظه على هذا التركيب أنّه أقلّ جمالية من التركيب الانزياحي على مستوى محور الاستبدال، الذي تأخرت فيه رتبة الفاعل (سطامها)، عن الفعل المضارع (تهزأ)، ففضلا عن إضفاء سمة الفنيّة إلى التركيب، أفاد هذا الانزياح في خدمة الجانب العروضي للخطاب .

والأمر نفسه نجده في قوله: [2]

ذِكـــرَى حَبـــيِـــبٍ مـا ذَكَـــرتُ عُهـــودَه إلاَّ وَصَـــالَ **عَـــلَـــى الضُّـــلُـــوعِ** هُيَـامُهَـــا

ينقل الشاعر من خلال توظيفه للفعل الماضي (صَال)، الذي يحمل معنى الشراسة والمهاجمة والانقضاض تجربة حبّه التي يشبّه ذكرياتها بحيوان مفترس يثب على ضلوعه وينقضّ عليها، لما ألمّ به من حزن إثر تذكّر عهود محبوبته، واستخدم حرف الجرّ (على) الذي تضمّن معنى " العلوية"، وذلك حتى يعلي من قدر المصاب الذي لحق به، ويعظّم شأن حبّه الذي بات هياما ذهب بعقله، وأخّر الفاعل (هيامُها)، لهو جنون الحبّ عن رتبته. فأصل التركيب:" صال الهيامُ على الضلوع"، فساهم هذا التجاوز في جعل التركيب أكثر جمالية وبالتالي تأثيرا في نفس المتلقي، إضافة إلى تحقيق الوزن ومراعاة وحدة القافية.

يقول الشاعر: [3]

بـــكَ شَـــرَّفَ اللهُ النُبُـــوَّة فـاعْتَـلَـت وسَمَـــا **عَلَى سَمَـــكِ** السِّـمَـاكِ مَـقامُهَـا

يتّخذ المبدع من خرقه لقانون الرتبة أداة فنية يتّكئ عليها في تفجير الطاقات الجمالية للغة، إذ نجده قام بتقديم الجار والمجرور (على السمك)، إلى رتبة الفاعل (مقامها)، الذي الأصل فيه أن يلي الفعل الماضي (سَمَا)

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص243.

[2]- المصدر نفسه، ص237.

[3]- المصدر نفسه، ص 241.

الذي يحمل معنى الارتفاع والارتقاء مباشرة، فأفاد من توظيف حرف الجرّ (على) الذي تضمّن معنى الفوقية والعلوية في هذا المقام، في الدلالة على تبجيله وتفخيمه وتعظيمه لشخص الرسول (ص)، فأعلى بها من شأن ممدوحه (ص) ورفع من قدره كما رفعه الله تعالى بالنبوّة وشرّفه بها، فجعله فوق كلّ ذي مقام رفيع وسما بها فوق كلّ سّماك. كما قصد إلى هذا العدول بغية الحفاظ على سلامة الخطاب عروضيا.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

تَـنْـدَى غَـضـارَةُ بِـشْـرِهِ فَـكَأَنَّمَـا حَـامَت **عَلَـى وِرْدِ** النَّـعِيـمِ حِيَـامُهَـا

يتصدّر التركيب الفعلي لعجز البيت بالفعل الماضي (حَامَ) الذي تمّ تأخير فاعله (حيامُها)، الذي الأصل فيه أن يلي الفعل مباشرة في تركيب البنية العميقة على مستوى محور التوزيع، فيكون التركيب كالآتي: "حامَ الحيامُ على وردِ النّعيم"، فقام بتأخيره في البناء السطحي لمحور الاختيار وتقديم الجار والمجرور (على وِرد) إلى رتبته، حفاظا على وحدة الوزن والقافية. واستخدم حرف الجرّ (على) الذي حمل معنى الظرفية المكانية ليدّل على مكان الحيام والدوران لهو وِرد الماء (أي منبعه)، فكان لهذا التركيب جميل الأثر في إضفاء سمة الجمالية على بنية الخطاب، وفي الوقت ذاته تسخيره للإشادة بخصال ممدوحه، حيث شبّه بشاشة وجهه بمن حام على منبع النّعيم.

ونجد هذا النمط من الانزياح، في قوله أيضا: [2]

واهْـنَـأْ بِمِـيـلاَدِ الرَّسُـولِ مَـسَـرَّةً خَـفَـقَتْ **عَلَى دِيـنِ** الهُـدَى أَعْـلاَمُـهَـا

أراد الشاعر في هذا الخطاب أن يعلي من شأن ليلة مولد الرسول (ص) ويشيد بمنزلتها الجليلة ويعظّم من قدرها، حيث تخفق أعلام المسرّة فرحًا بها وترحابا لاستقبالها، وهذا ما نقله من خلال حرف الجرّ (على) الذي تضمّن معنى "العلوية"، فقدّم الجار والمجرور(على الدين)، وأخّر الفاعل(أعلامها)، عن الفعل الماضي (خفقت) على مستوى محور الاختيار والاستبدال، فأصل التركيب على مستوى بنية العمق: "خفقت الأعلامُ على دين الهدى"، فساهم بذلك في استقامة الجانب العروضي للخطاب، وتوافق القافية (أعلامها) مع سائر قوافي القصيدة. كما أنّ التركيب السطحي الذي نجده في قول الشاعر أكثر جمالية ووقعا واستهواءً لنفسية المتلقي، من التركيب السليم نحويا الذي يراعى فيه الترتيب الأصلي لعناصر الجملة الفعلية.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص243.

[2]- المصدر نفسه، ص247.

يقول الشاعر: [1]

إنّي لَيُحْرِقُنِي أُوارُ صَبَابَتِي ويُهَيِّجُنِي **لِلآَبِجَاتِ** غَرَامُهَا

أفاد الشاعر من تأخير الفاعل (غرامها) عن فعله المضارع (يهيّجني) في الحفاظ على وحدة الوزن والقافية وفي ذات الوقت أكسب لغته صبغة الفنيّة والجمالية بخروجه عن القوالب النمطية الجاهزة، بالإضافة إلى تشويق القارئ إلى معرفة سبب معاناته بعدم تصريحه بالفاعل مباشرة، وتقديم الجار والمجرور (للآبجات) عليه. ووظّف حرف الجرّ (اللام)، الذي أفاد في هذا المقام بيان وتوضيح العاقبة والمآل، فقد شبّه مآله من الصبابة والغرام بالآبجات، التي يراد بها شدّة الحرارة والعطش، وذلك للتعبير عن الحالة التي أدّى بها الشوق والغرام إليها، وأصل التركيب السليم نحويا على مستوى محور الترتيب والتوزيع أن يكون كالآتي: "يهيّجني الغرام للآبجات".

ونجد هذا النمط من الانزياح، في قوله كذلك:[2]

والجَاهليَّةُ تَعتَدِي كَيْ تَعْتَلِي ويَخْضَعُ **لِلصَّلِيبِ** طَغَامُهَا

إنّ اهتمام المبدع بتقديم الجار والمجرور (لصّليب) على مستوى محور الادراج والاختيار، يشير إلى رغبته في إثبات المعنى وتأكيده، وهذا ما أفاده من ادراجه لحرف الجرّ (اللام)، الذي تضمّن معنى "التوكيد" في هذا السياق وذلك ليثبت خضوع واستكانة وانقياد جماعة الجاهلية وراء نزواتها وأهوائها. وأصل الجملة في بنيتها العميقة على مستوى محور النظم: "يخضع طغامها لصّليب"، إلا أنّ هذا التركيب يخلّ بالجانب العروضي للبيت فلا يستقيم به وزن ولا قافية، فنجد أنّ هذا الانزياح الذي تمّ بتأخير الفاعل (طغامُها) أي جماعتها، عن الفعل المضارع اللازم (يخضعُ)، قد خدم الوزن وساهم في تحقيق قافية البيت.

والأمر نفسه في قوله: [3]

وجْدِي عَلَى تِلْكَ الظِّبَاءِ وقَدْ **نَأَى** **مِنْهَا** المَزَارُ فَمَا اسْتُعِيدَ لَمَامُهَا

يقوم هذا التركيب على تقديم البنية التحويلية (منها)، التّي تتكوّن من حرف الجرّ (مِنْ) الذي دلّ على انتهاء الغاية المكانية، واسم مجرور ورد في صيغة ضمير متّصل (الهاء) للدلالة على الغائب والتي قصد بها ديارَ محبوبته، التي لم تعد بها غايته بعد أن رحلت عنها من كان يتطلع للقائها ورؤيتها فيها، فانتهى بذلك مزاره ومراده من ذلك المكان الذي لن يستعيد فيه لمامها، وهذا ما أشاد به من توظيفه للفعل الماضي (نأى) الذي حمل معنى

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 238.

[2]- المصدر نفسه، ص 240.

[3]- المصدر نفسه، ص 238.

الابتعاد والرحيل، وأصل التركيب العميق على مستوى محور الترتيب والتوزيع: "نأى المزارُ منها"، فنجد الشاعر قصد إلى تأخير الفاعل (المزارُ)، عن رتبته في البناء السطحي للخطاب على مستوى محور الاستبدال، حتّى يجعل منه أكثر جمالية من التركيب النمطي القائم على مراعاة نظام الرتب بين البنيات المكوّنة للنسق الخطابي.

ويتكرر هذا الانزياح الأسلوبي، في قوله أيضا: [1]

لَـقَـضَـى عَلَـى النَّـفْسِ الظَّـلُومِ إيَّاسُـهَا ولَحُـمَّ **مِـن خَـوفِ** الجَحِيـمِ حِمَـامُـهـا

يتكوّن هذا التركيب من فعل ماض مبني للمجهول (لحُمَّ)، الذي ورد في معرض جواب للشرط مقترنا بحرف (اللام) الذي أفاد توكيد المعنى وتقويته، ثم أعقبه بشبة جملة من جار ومجرور (من خوفِ)، ووظّف حرف الجرّ (مِن) الذي أفاد السببية والتعليل، وذلك لغرض تعليل سبب اِصابة النفس بالحمّة؛ لهو الخوف من الجحيم والمصير المأساوي للنفس البشرية القابعة في غياهب الجهل. فأفاد تقديم الجار والمجرور بيان العاقبة والمآل السيء المحتوم لولا مقدم الهادي المصطفى (ص). كما نجده أخّر نائب الفاعل (حمامُها) عن رتبته على مستوى محور الادراج والاختيار، لأجل مراعاة وحدة الوزن والقافية، وليشكل من خلال هذه الوحدات البنائية تركيبا جماليا قائما على خرق نظام الرتبة.

والأمر نفسه نجد في قوله: [2]

نَـامَـتْ لَهُـمْ عَـيْنُ الحَـوادِثِ بُـرهَـةً فَاسْـتَيـقَظَتْ **مِن بَـعدِ** ذَاكَ نِـيَـامُـهـا

يشيد الشاعر بعودة الأحداث الحافلة التي كلّلتها انتصارات ممدوحه وذلك بعد غيابها لفترة قصيرة من الزمن، وهذا ما أشار إليه من خلال الفعل الماضي (استيقظت)، الذي يوحي بالبعث والانطلاق من جديد والنهوض بالدولة وشؤونها. وقد ساهم حرف الجرّ (من) في إتمام هذا المعنى وتوضيحه حيث أفاد ابتداء الغاية الزمانية، وذلك للدلالة على رجوع زمن العزّ والنصر والقوّة، والذي بدأ بانتصار الخليفة عبد العزيز المريني على بني عبد الواد، فكان ذلك بداية لاسترجاع زمام الحوادث وتسيير ركب الزمن والتحكّم فيه. وقد ساهمت هذه اللّغة الانزياحية في إثراء هذا المعنى وتقويته، من خلال تقديم الجار والمجرور (من بعدِ)، وتأخير الفاعل (نيامُها)، على مستوى محور الاستبدال، مما ساهم في تحقيق الوزن والقافية.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 239 .

[2]- المصدر نفسه، ص 245.

يقول الشاعر: [1]

وَتُـرِيـــكَ أَفْـــوَافَ الرَّيَـاضِ يَمِـــينُـه مَهْـمَا جَـــرَتْ **فِي رِقّـــهَا** أَقْـــلاَمُـهَـا

يقوم هذا النسق اللغوي على أساس تقديم بنية الجار والمجرور (في رقّها)، وتأخير الفاعل (أقلامها) عن فعله الذي جاء في زمن الماضي (جرت)، وذلك على مستوى محور الاختيار والاستبدال، وأصل التركيب على مستوى بنية العمق لمحور الترتيب: "جرت الاقلامُ في رقّها". نجد أن هذا التركيب لا يولّد أيّ انطباع أو شعور بالجمالية لكونه خاضع للتقعيد النمطي، على غرار التركيب السطحي في قول الشاعر، الذي سخّر فيه النواة التحويلية (في) لخدمة لغته الشعرية، والتي دلّت في هذا السياق على "الظرفية المكانية"، وأفاد من خلالها في التغّني بصفات ممدوحه الذي يشبّه يمينه بالرّق؛ أي الأرض الليّنة الطيّبة التي تخرج أفواف ونواة الريّاض المزهرة، فكذلك هي يمينه عامرة بالخيرات وكثيرة العطاء على رعيته.

يتّضح مما سبق أن الشاعر اتخذ من حروف الجر نواة مركزية ينطلق منها في توليد تراكيبه، حيث حرص على التنويع في استخدامها والاستفادة من دلالاتها ومعانيها في صنع خطاباته، والتي تنوعت من سياق لآخر بحسب المعنى المراد توصيله، ومن أبرز المعاني التي أفادتها: الاستعانة والسببية والظرفية الزمانية والمكانية والتخصيص والاستعلاء وغيرها. كما ساهمت من خلال ما أحدثته من عدول في بنية الجملة الفعلية في استحداث لغة شعرية جمالية، قوامها خرق قانون الرتبة وتجاوز البناء العميق لمحور التوزيع، وتوليد تراكيب انزياحية مبتكرة على مستوى محور الادراج والاختيار، من خلال تقدّمها على رتبة الفاعل التي الأصل فيها أن تلي الفعل مباشرة. كما أفادت كذلك في الحفاظ على لازمة الوزن والقافية، فضلا عن بعث طابع من الاتساق والانسجام بين البنيات التكوينية للنسق الخطابي.

ثانيا: تقديم المفعول به على الفاعل:

من بين صور الانزياح اللغوي التي وردت على مستوى البنية التركيبية لقصيدة عبد الله بن رضوان، تقديم المفعول به على الفاعل.

والمفعول به كما يعرّفه الباحث حسن نور الدين، هو: «لفظ منصوب يدّل على من وقع عليه فعل الفاعل اثباتا، نحو: كتبت الفَرْضَ، أو نفيا، نحو: ما كتبتُ الفرضَ». [2]

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 243.

[2]- حسن نور الدين: الدليل إلى قواعد اللغة العربية، ص 77.

والأصل في المفعول به أن يتقدّمه الفعل والفاعل، إلاّ أنّه يحدث أن يتقدّم على الفاعل ليشكّل عدولا لغويا على مستوى تركيب الجملة الفعلية. ومن الحالات التي يتقدّم فيها المفعول به على الفاعل كما يشير حسن نور الدين: «إذا كان المفعول به ضميرا متّصلا بالفعل، والفاعل اسما ظاهرًا». [1]

وذلك نحو قول الشاعر: [2]

فَتَعُودَ رَوْضًا **دَبَّجَتْهُ يَدُ** الحَيَا وَيَمِيلُ رَيًّا أَثْلُهَا وَبِشَامُهَا

نلاحظ في هذا التركيب أنّه تمّ تقديم المفعول به على الفاعل، لكون هذا الأخير ورد في صيغة اسم ظاهر (يدُ)، والمفعول به جاء ضميرا متصلا بالفعل الماضي (دبّجته)، الذي نقل من خلاله ما آلت إليه أطلال محبوبته المقفرة، وكيف صارت رياضا فيحاء بعبق أشجار الأثل والبشام، وقد زيّنتها يد الحياة بفضل دموعه التي انتحت بها أراضيها، حيث ساهم هذا التركيب في جعل البيت أكثر جمالية ووقعا في النفس.

والأمر نفسه نجده في قوله: [3]

لَكَ مِنْ سُعُودِ المشْتَرِي مَا شِئْتَهُ وَلَهَا نُحُوسٌ **ذَلَّهَا** بَهْرَامُهَا

نجد أنّ المفعول به تقدّم على الفاعل باعتباره ورد في صيغة ضمير متّصل بالفعل الماضي (ذلّها) = (فعل ماض + م به)، ولكون الفاعل جاء إسما ظاهرًا (بهرامُها)، ولذلك وجب تقديم المفعول به وتأخير الفاعل.

وقد تقدم المفعول به على الفاعل، في قوله كذلك: [4]

اِسْتَوْحَشَتْ أَرْجَاؤُهَا، وَتَجَاوَبَتْ أَصْدَاؤُهَا، وَدَعَا **الهَدِيلَ** حَمَامُهَا

ينقل الشاعر من خلال هذا التركيب الانزياحي ما آلت إليه ديار محبوبته الظاعنة، حيث أخّر بنية الفاعل (حمامها)، عن رتبتها التي الأصل فيها أن تلي الفعل الماضي المتعدي (دعا)، الذي جاء ثلاثيا ناقصا معتل الآخر مباشرة، وأحلّ موضعها المفعول به (الهديل) على مستوى محور الاستبدال والاختيار. فأصل البناء على مستوى محور التوزيع : "دَعَا الحمامُ الهديلَ"، غير أنه أقل جمالية من التركيب السطحي الذي نجده في قول الشاعر، والذي أراد من خلاله وصف ديار محبوبته وكيف باتت موحشة تتعالى فيها الأصداء، ويسكنها الحمام ويحاور فيها بعضه بعد أن رحلت عنها. كما أفاد من هذا الانحراف اللغوي في الحفاظ على وحدة الوزن والقافية.

---

[1]- حسن نور الدين: الدليل إلى قواعد اللغة العربية، ص 77.

[2]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 237.

[3]- المصدر نفسه، ص 246.

[4]- المصدر نفسه، ص 238.

ومن هذا القبيل، قوله: [1]

نَاجَزْتَهُمْ بَالمِعْجِزَاتِ شَوَاهِدًا يَفْرِي **حِجَاجَ** المُبْطِلِينَ **حُسَامُهَا**

قوله: " يفري حجاج المبطلين حسامها"، أصله: "يفري الحسامُ حجاج المبطلين"، على مستوى محور الترتيب والتوزيع في التركيب العميق السليم نحويا، فنجد الشاعر قدّم المفعول به (حجاج)، إلى رتبة الفاعل (حسامها) لهو حدّ السيف القاطع، وأخّره عن فعله المضارع (يفري)، الذي يشير إلى حسم الشيء والقضاء عليه وحلّه، وأشاد من خلاله بقدرته (ص) على مجابهة ادعاءات المشركين الباطلة وحَسْمِ أمرهم كما يحسمُ السيف الأمر.

والأمر ذاته نجده في قوله: [2]

وَدَعَا حَدِيثَ اللَّوْمِ عَنِّي إِنَّهُ يُذْكِي **لَهِيبَ** العَاشِقِينَ **مَلاَمُهَا**

إنّ اهتمام الشاعر بتقديم المفعول به (لهيبَ)، يوحي بحرصه وعنايته على بيان حال العشّاق التي لم يزدها اللّوم إلاّ فرطا في الصبابة والهوى، فقد كان الملامُ سببا في إذكاء وزيادة اشتعال لهيب الحبّ في نفوسهم، وهذا ما دلّ عليه توظيفه للفعل المضارع (يُذكي). فأفاد الشاعر من تأخير الفاعل (ملامها)، في تشويق السامع واسترعاء اهتمامه إلى معرفة سبب ذلك اللهيب.

ومن هذا القبيل، قوله أيضا: [3]

فِي فَتْرَةٍ أَخْفَى **الشَّرَائِعَ** لَيْلُهَا وَسَطَا عَلَى إِشْرَاقِهَا إِظْلاَمُهَا

قوله: "أخفى الشرائعَ ليلُها"، أصله: "أخفى اللّيلُ الشرائعَ"، في البنية العميقة على مستوى محور النظم، غير أنّ هذا التركيب أقلّ جمالية من التركيب السطحي، الذي قدّم فيه الشاعر المفعول به (الشرائعَ)، وأخّر الفاعل (ليلُها) عن الفعل الماضي (أخفى)، وذلك لغرض إثارة انتباه السامع وتشويقه إلى معرفة الفاعل الذي كان سببا في اختفاء الشرائع، وفي حالة الظلام التي كانت تكتنف الأمّة العربية وتطغى على النُظم العقائدية السمحاء التي جاء الإسلام لتكريسها.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 240.

[2]- المصدر نفسه، ص 238.

[3]- المصدر نفسه، ص 239.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

أَعْجِبْ بِتَكْثِيرِ القَلِيلِ بِرَاحَةٍ يَكْفِي **الأَلُوفَ** شَرَابُهَا وَطَعَامُهَا

نجد في هذا التركيب أنّ المفعول به (الألوفَ)، قد تقدّم على الفاعل (شرابُها)، الذي الأصل فيه أن يلي الفعل المضارع (يكفي) مباشرة، فيكون التركيب كالآتي: "يكفي شرابها وطعامُها الألوفَ"، إذ لجأ الشاعر إلى هذا الانزياح في التركيب السطحي حتى يجعل لغته أكثر شاعرية وجمالية من التركيب العميق النمطي.

يقول الشاعر: [2]

للهِ مَوْلِدُكَ الكَرِيمُ وِفَادةً وَإِفَادَةً يَرْوِي **الظِّمَاءَ** جِمَامُهَا

جملة: "يروي الظّماء جمامها" تشكّل انزياحا تركيبيا على مستوى البنية السطحية لمحور الادراج والاستبدال، إذ قام الشاعر بتقديم المفعول به (الظّماءَ)، وتأخير الفاعل (جمامها) الذي الأصل فيه أن يتقدّم ويلي الفعل المضارع (يروي)، فيكون تركيب الجملة: "يروي الجمامُ الظّماءَ" على مستوى بنية العمق في التركيب الأصلي لمحور التوزيع والترتيب. فقد شبّه من خلال هذا التركيب مولده (ص) بالماء الجمّ الوافر العذب الذي يروي العطش لَمّا روى ظمأ البشرية بالعلم والدين والهدى، وقضى على حالة الجهل التي كانت تحفّ الأمة العربية وغيرها من المعمورات الإنسانية التي استنّت بسنّته واهتدت بهديه. كما ساهم هذا التركيب الانزياحي في جعل لغة الخطاب أكثر شاعرية ووقعا في النفس من خلال مخالفة المعيار القاعدي المألوف.

وقد تقدّم المفعول به على الفاعل، في قوله كذلك: [3]

هِيَ لَيلَةٌ فَاقَ **اللَّيَالِي** فَضْلُهَا وتَشَرَّفَتْ بِزَمَانِهَا أَيَّامُهَا

قوله: " فاق اللّيالي فضلها"، أصله: "فاق فضلُها اللّيالي"، على مستوى محور الترتيب والتوزيع، فقصد إلى تأخير الفاعل (فضلُها)، عن الفعل الماضي الثلاثي (فاق) الذي ورد معتل الوسط أجوفا، وتقديم المفعول به (اللّيالي) إلى رتبة الفاعل، وذلك لغرض التأكيد على شرف ليلة ميلاد الرسول (ص) والإشادة بفضلها على سائر اللّيالي، كما ساهم هذا الانزياح في جعل لغته أكثر شاعرية وجمالية من التركيب العادي. فضلا عن إفادته في إظهار العناية والاهتمام بالأمر المقدّم الذي حرص الشاعر على إبرازه والتأكيد على أهميته.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 240.

[2]- المصدر نفسه، ص 242.

[3]- المصدر نفسه، ص 242.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

هَـامَـتْ بِهَـا مِـصـرُ فَـلَوْ وَاصَـلْتَـهـا لَـرَأَتْ **شَـبِيـهَةَ** عُمْـرِهَـا أَهْـرَامُـهَـا

مكمن الانزياح نجده في صدر البيت في قوله: "رأت شبيهة عمرها أهرامها"، (فأهرامها) فاعل عمد الشاعر إلى تأخيره عن الفعل الماضي (رأت)، وتقديم المفعول به (شبيهة) إلى رتبته، فأصل التركيب على مستوى بنية العمق: "رأت الأهرام شبيهة عمرها"، فأفاد الشاعر من هذا العدول في الحفاظ على وحدة الوزن والقافية، كما ساهم تأخير الفاعل في إضفاء عنصر التشويق على الخطاب من خلال استرعاء اهتمام المتلقي وفضوله إلى معرفة الفاعل.

ويتكرّر هذا النمط من الانزياح، في قوله أيضا: [2]

لَـتَسُـوقُـهُ الأَعْـرَابُ خَـادِمَـةً بِـهِ وَيَـقُـودُ **نَـاقَـتَـهُ** إِلَيْـكَ زِمَـامُـهَـا

يصوّر الشاعر من خلال هذا التركيب قوّة ممدوحه وقدرته على بسط سلطانه، وتحكّمه في رعيته وخضوعهم وانقيادهم لأمره، فقدّم المفعول به (ناقته)، الذّي شبّه به تفاني الأعراب في خدمة الخليفة (عبد العزيز المريني) وخضوع العصاة والأشقياء لطاعته وإتّباع أوامره كما تقاد الناقة بالزّمام، وهذا ما أثبته من توظيف حرف الجرّ (إلى) الذي أفاد إثبات وتخصيص الملكية، وأخّر الفاعل (زمامها) لهو رباط الناقة ومقودها، عن الفعل المضارع (يقودُ) وأصل التركيب على مستوى بنية العمق: "يقودُ الزمام ناقته إليك". فأفاد من هذا التركيب الانزياحي في الحفاظ على وحدة الوزن والقافية، فالالتزام بالترتيب النمطي لبنيات الجملة الفعلية يؤدي إلى اختلال النظام العروضي للبيت.

يقول الشاعر: [3]

وَتُـريـكَ **أَفْـوافَ** الرِّيـاضِ يَمِينُـه مَـهْـمَا جَـرَتْ فِي رِقِّـهَـا أَقْـلامُـهَـا

قوله: " تريك أفواف الرياض يمينُه "، أصله: "تريك يمينُه أفوافَ الرياض"، على مستوى محور التوزيع في التركيب العميق، وإنما قدّم المفعول به (أفوافَ) لهي الأراضي المزهرة، والمضاف إليه (الرياض) في الترتيب السطحي للخطاب، وأخّر الفاعل (يمينُ الخليفة المريني)عن رتبته، التي الأصل فيها أن تأتي بعد الفعل المضارع (تريك)

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 243.

[2]- المصدر نفسه، ص 246.

[3]- المصدر نفسه، ص 243.

مباشرة، لأنّه أراد أن يعرض الخليفة المريني في أزهى صور المدح، فهو يشبّه يمينه بالأرض المزهرة ليشيد بكرمه وسخائه على رعيته، فساهم ذلك في إعطاء مكانة خاصة لممدوحه والتي تنمُّ عن سمو شأنه في نفس الشاعر. أمّا من الناحية الفنّية فقد ساهم هذا الانحراف اللغوي في جعل لغة الخطاب أكثر شاعرية وجمالية من التركيب الأصلي للبنية العميقة.

وقد تقدّم المفعول به إلى رتبة الفاعل، في قوله أيضا: [1]

خُـذْهَا إِلَيـكَ مَـدَائِـحًـا أَهْـدَيْتَـهَـا كَـالزَّهْـرِ يُـطْلِـعُ **زَهـرَهَـا** أَكْمَـامُـهَـا

يتغنّى الشاعر من خلال هذه الجملة بمدائحه التي أهداها للخليفة المريني ويشيد بمنزلتها في نفسه، فيشبّهها بالزهور التي تنمو في الأماكن والأراضي المرتفعة وتزيّنها، وذلك نظرا لقيمتها الرفيعة ومكانة من قيلت فيه، فعمد إلى تقديم المفعول به (زهرَها)، وتأخير نائب الفاعل (أكمامها) أي الأرض المرتفعة والعالية، عن الفعل المضارع المبني للمجهول (يُطلعُ)، وذلك لغرض ضبط عروض البيت والحفاظ على وحدة الوزن والقافية، كما ساهم هذا التقديم لرتبة المفعول به في تزيين صورة الممدوح وتجميلها.

من خلال النماذج التي سبق عرضها نجد أنّ تقديم رتبة المفعول به على رتبة الفاعل، شكّلت ظاهرة أسلوبية على مستوى النسق اللغوي لبنية الخطاب لدى الشاعر، والتي أفاد منها في تحقيق العديد من الأغراض البلاغية؛ كتزيين صورة الممدوح وتجميلها، وإظهار العناية والاهتمام بالأمر المقدّم وتشويق القارئ وإثارة انتباهه، فضلا عن تسخيرها لخدمة الجانب العروضي للقصيدة، حيث ساهمت في الحفاظ على وحدة الوزن والقافية.

ثالثا: تقديم الجار والمجرور على الفعل:

تحظى حروف الجرّ بمكانة مهمة في الدرس اللغوي العربي، وذلك باعتبارها تساهم إلى حدّ كبير في تركيب الجملة وصنع دلالتها. ويعلّل الباحث محمد سعد، تسميتها بقوله: «وسميّت حروف الجرّ، لأنها تجرّ فعلا إلى اسم نحو مررتُ بزيد، أو اِسمًا لِاسم نحو: المال لزيد، وسميت حروف الإضافة لأنّ وضعها يضفي بمعاني الأفعال إلى الأسماء وتسمّى أيضا حروف الصفات لأنها تحدث صفة في الاسم»؛ [2] فهو يركز على الوظيفة التي تؤديها داخل الخطاب من خلال تفسير مسمياتها، والتي أبرزها إضافة الصفات والمعاني والمفاهيم إلى التراكيب وإلحاقها بالخطابات.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 247.

[2]- محمد سعد: حروف المعاني، (دط)، جامعة نبها، 1988، ص199.

والأصل في تركيب الجملة الفعلية أن تتصدّر دائما بفعل، وأيّ تغيير في رتبتها يسمّى عدولا وخروجا عن القاعدة النحوية المتواضع عليها، إذ نجد الشاعر قصد إلى تقديم الجار والمجرور على الفعل في قوله: [1]

يَـا صَـاحِبَـيَّ **عَـنِ الرَّكَـائِبِ حَدِّثَـا** فَـزِمَـامُـهَـا مَـا تَعْلَمَـانِ ذِمَـامُـهَـا

يقوم هذا التركيب اللّغوي على تقديم الجار والمجرور (عن الرّكائب)، على الفعل (حدّثا)، الذي حمل معنى الطلب في صيغة الأمر الموجّه إلى صاحبيّ الشاعر، فأصل التركيب في بنية العمق على مستوى محور الترتيب والتوزيع: "يا صاحبيّ حدّثا عن الركائب". وقد عمد إلى توظيف حرف الجرّ (عن) الذي أفاد تخصيص الظرفية المكانية، للدلالة على تخصيص طلبه المقدّم الذي يسعى من ورائه إلى استطلاع أخبار ظعائن محبوبته الراحلة.

ونجد هذا النوع من العدول، في قوله كذلك: [2]

هَـذَا وَلِلْـخِـطِـيِّ مِـنْـهـا هَـوْلَـةٌ **فِي الحَـرْبِ تَـهْزَأُ** بِالدُّرُوعِ سِطَـامُـهَـا

تتقدم رتبة الجار والمجرور (في الحرب)، في البناء السطحي للتركيب على الفعل المضارع (تهزأ)، الذي الأصل فيه أن يتصدّر التركيب الفعلي، فيكون كالآتي: "تهزأ السطامُ بالدّروع في الحرب". فأراد من خلال الانزياح الذي أحدثه بتقديم الجار والمجرور (في الحرب) على مستوى محور الادراج، التركيز على ذكر الحرب التي سبقت بحرف الجرّ (في) الذي دلّ على الظرفية المكانية، وذلك بهدف تصوير بسالة وشجاعة ممدوحه والإشادة بمدى قوّته وإقدامه في الحروب، حيث تهزأ سيوفه بدروع خصومه.

والأمر نفسه نجده في قوله أيضا: [3]

يَـا اِبْـنَ المُلُـوكِ وَإِنَّـهُـمْ لَمَـلاَئِـكٌ **فِي الصَّـالِحَـاتِ عَلَـتْ** بِهَـا أَقْـدَامُـهَـا

تتشكل البنية التركيبية لهذا النسق من تأخير الفعل الماضي (عَلَتْ)، الذي يشير إلى الفوقية وأراد به أن يعلي من شأن ممدوحه، وتقديم الجار والمجرور (في الصالحات) إلى رتبته، فأصل التركيب على مستوى بنية العمق: "علت الأقدامُ بها في الصالحات". فنجده لا يحمل مسحة فنية بإزاء التركيب السطحي الذي نلمسه في قول الشاعر الذي عمد فيه إلى خرق نظام الرتب لأجل تجاوز نمطية الأسلوب وخلق لغة جمالية تأثيرية، من خلال تقديم الجار

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 238.

[2]- المصدر نفسه، ص 243.

[3]- المصدر نفسه، ص244.

والمجرور على الفعل، إضافة إلى حرصه على تأكيد الأمر المقدم وإثباته. وقد استخدم حرف الجرّ (في)، للدلالة على الظرفية المعنوية أو الظرفية المجازية كما يصطلح عليهما محب الدين التميمي، في كتابه "تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد"، لأن الصالحات دال قيمي معنوي غير ملموس، وذلك لغرض تصوير إقبال الخليفة "عبد العزيز المريني"، وسعيه لفعل الخير والسهر على نشر الصلاح، فهو وأجداده ملائكة على الأقدام كون هدفهم الأسمى طاعة الله وفعل الخير.

يتبيّن مما سبق أنه كان لتقديم الجار والمجرور على الفعل أثر بارز في استحداث جمالية البنية التركيبة داخل النسق اللغوي للخطاب، والذي ساهم في تحقيق العديد من الأغراض البلاغية التي أَثْرت لغة القصيدة بالعديد من المعاني، والتي أبرزها التخصيص والتأكيد وإظهار العناية والاهتمام ولفت الانتباه للأمر المقدم.

رابعا: تقديم الجار والمجرور والمفعول فيه على المفعول به:

من بين أنماط التراكيب الانزياحية التي وردت في القصيدة، تقديم الجار والمجرور على المفعول به.

والمفعول به كما يعرّفه الزمخشري، هو: «ما وقع عليه فعل الفاعل»؛ [1] أي أنّه اللفظ الذي يأتي ليتمّ معنى الجملة الفعلية التي يكون فعلها متعديا ولا يكتفي بفاعله. ولذلك فإنّ رتبته تأتي بعد الفاعل مباشرة وأي تغيير في رتبته يعدّ عدولا وانحرافا عن الأصل.

ومن النماذج التي تقدّم فيها الجار والمجرور على المفعول به في القصيدة، قوله: [2]

وَحَمَـلـتَ **فِـي ذَاتِ** الإِلَـهِ **شَـدَائِـدًا** رَاعَـتْ سِـوَاكَ وَمَـا زَهَتـْكَ جِسَـامُـهَـا

يتوجّه الشاعر بخطاب المدح إلى الرسول (ص)، وهذا ما نستشفّه من خلال إيراده للفاعل في صيغة ضمير متّصل، لهو تاء المخاطب التي اتّصلت بالفعل الماضي (حملتَ)، ثم عمد إلى تأخير المفعول به (شدائدًا)، الذي جاء في صيغه الجمع للدلالة على كثرة المصائب والملمّات التي واجهت الرسول (ص)، خلال بعثته في سبيل دعوته لدين الحقّ تعالى. فأصل التركيب في بنية العمق على مستوى محور الترتيب والتوزيع: "حملت شدائدا في ذات الإله"، فقصد إلى تقديم الجار والمجرور (في ذات)، إلى رتبة المفعول به لسعيه إلى إظهار عنايته واهتمامه بالأمر المقدّم الرسول (ص). وأفاد من استخدام حرف الجرّ (في) للدلالة على الظرفية المعنوية، لأنّ الذات شيء معنوي

[1]- (الزمخشري) أبو القاسم محمود بن عمر: المفصّل في علم العربية، تح. فخر صالح قدارة، ط1، دار عمار للنشر، عمّان، الأردن، 2004، ص 60.

[2]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 240.

مجرّد غير ملموس والتي أشاد من خلالها بقدرة الرسول (ص) على الصّبر والتجلّد، والتغلّب على جسام الأمور وموبقاتها.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

لاَ تَحْسَبنَّ **لَهَا غَنَاءً** فِي الوَغَى فَوَراؤُهَا عِنْدَ الهِيَّاجِ أَمَامُهَا

يشيد الشاعر في هذا الخطاب ببسالة ممدوحه وشجاعته، فينفي عنه الجبن والاستغناء عن ساحات الوغى من خلال توظيفه لحرف النفي (لا)، التي اتّصل معناها بالفعل المضارع (تحسبنّ)، الذي حمل معنى الظنّ والشك فأراد بذلك قطع بوادر الشك التي قد تنتاب المرء حيال شجاعة ممدوحه وإقدامه، ثم عمد إلى تقديم الجار والمجرور (لها)، وتأخير المفعول به (غناءً)، لغرض التأكيد على المعنى وإثباته لدى المتلقي، وهذا ما أفاده من توظيف حرف الجرّ (اللام) الذي خرج إلى غرض التوكيد، فأكد على عدم استغناء ممدوحه عن الحوادث التي يروم بها الحروب فقد أيقظ الخليفة المريني عين الحوادث وزمام الفتوح، فرفض بذلك الاستغناء عنها أو التراجع في ساحاتها.

ومن بين التغيرات التركيبية التي طرأت على بنية الجملة الفعلية، تأخير المفعول به عن رتبته وتقديم المفعول فيه عليه. ويعرّف عبد الله بن أحمد الفاكهي، المفعول فيه بقوله: «المفعول فيه هو ما ذكر فضلة لأجل أمر وقع فيه من إسم زمان مطلق أو مكان مبهم كأسماء الجهات»؛ [2] فهو يؤكد على كونه فضلة أي أنه لفظ زائد في بنية التركيب، وإنما يأتي لتزيين الكلام أو توضيحه. وينقسم إلى نوعين؛ الأول اسم يدلّ على الزمان والآخر يدلّ على المكان.

ويعرّف اللغوي محمد فاضل السامرائي، المفعول فيه في قوله: «والظرف هو الوعاء الذي توضع فيه الأشياء وتسمّى ظروفا لأنها أوعية لما يجعل فيها، وقيل للأزمنة والأمكنة ظروفا لأن الأفعال توجد فيها فصارت كالأوعية لها، وظرف الزمان ما يدّل على وقت وقع فيه الحدث وظرف المكان ما يدّل على مكان وقوع الحدث»؛ [3] فهو يسميه ظرفا لأنه بمثابة الوعاء الذي يستوعب الأشياء، نظرا لاحتوائه على دلالة الأزمنة والأمكنة التي تقع فيها الأفعال والحوادث.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 245.

[2]- عبد الله بن أحمد (الفاكهي): شرح كتاب الحدود في النحو، تح. رمضان أحمد الدميري، (دط)، دار التضامن، القاهرة، مصر، 1988م، ص 218.

[3]- محمد فاضل (السامرائي): النحو العربي أحكام ومعان، ط1، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، 2014م، ج1، ص 475.

فتبيّن أنّ المفعول فيه هو ما يسمى بالظرف، والذي يحمل دلالة زمانية وأخرى مكانة. وقد عمد الشاعر في قصيدته إلى تقديم الظرف على المفعول به، وذلك في قوله: [1]

وَأَطَـلْتُ **بَيْـــن** كنَـــاسِهَـــا وَعَـــرِينِـهَـــا **لَـــهْفِـــي** فَـطَالَ بِأَيْـنُـقِـي إِرْزَامُـــهَـــا

حيث ركزّ على ذكر الكناس والعرين لهي الجحور التي تسكنها الظّباء في الأماكن المقفرة الخالية، مسبوقة بظرف مكان آخر (بين)، وأخّر المفعول به (لهفي)، عن فعله (أطلتُ)، محدثا انزياحا تركيبا على مستوى بنية السطح "أطلت بين كناسها وعرينها لهفي"، فأصل التركيب في بنية العمق على مستوى محور النظم: "أطلتُ لهفي بين كناسها وعرينها". إذ أراد الشاعر من خلال التركيب الانزياحي إبراز مدى إلحاحه على ذكر المكان الذي كان سبب حرقته ولوعة صبابته، بعد أن هجرته محبوبته وبات قفرا تسكنه الظبّاء. كما ساهم تأخير المفعول به في إضفاء عنصر التشويق على الخطاب، وجعله أكثر وقعا وتأثيرا في المتلقي.

يتبيّن مما سبق عرضه أنّ أهمّ ما ميّز التراكيب الفعلية للقصيدة هو كثرة الانزياحات على مستوى بنياتها المكوّنة لنسقها اللغوي على محور الادراج والاختيار، والتي أخذت أشكالا عديدة أبرزها تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل، وتقديم المفعول به على الفاعل، وغيرها من الأنماط الانزياحية التي تمّ فيها العدول عن التركيب العميق لمحور الترتيب والتوزيع، والتي ساهمت إلى حدّ بعيد في صناعة شعرية القصيدة وبعث جماليتها.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 237.

المبحث الثاني ـ التركيب الاسمي:

المركّب الاسمي هو ما يعرف بالجملة الاسمية، والتي ورد مفهومها عند سيبويه، تحت مسمى آخر هو الكلام، وذلك في قوله: «هذا باب الاستقامة من الكلام»؛[1] فهو لم يطلق مصطلح الجملة على التركيب، وإنما استخدم مصطلح الكلام للدلالة عليها، والتي اشترط فيها الاستقامة أي الافادة وتأدية المعنى.

وقد أشار إلى الجملة الاسمية في قوله: «وقد يتكون من اسمين نحو: عبد الله أخوك»؛ [2] أي في معرض تفصيله لصور الكلام وأنماطه التي يرد فيها، والتي من بينها أن يتكون من اسمين، وهو ما يعرف بالجملة الاسمية في الدرس اللغوي الحديث. ويعرّفها ابن هشام (ت. 761هـ)، في مغني اللّبيب بقوله: «هي التي صدرها اسم»؛[3] أي أنها الجملة التي تبتدأ باسم.

ويذهب الباحث علي جابر المنصوري، إلى تعريفها بقوله: «هي الجملة التي لا يكون فيها المسند فعلا وهي التي تبدأ باسم، ولا تشتمل معنى الزمن، ولا تشير إلى حدث إلاّ إذا دخلت عليها الأفعال الناسخة»؛ [4] فهو يركز على كونها غير مرتبطة بالزمن، وأنها الجملة التي يكون المسند فيها اسم.

فالمركب الإسمي هو الذي يبتدأ باسم يسمّى مبتدأ (مسند)، ويلحقه الخبر ويسمّى مسند إليه وهذا هو التركيب الأصلي الذي أقرّته المقولات النحوية وتواضع عليه أئمة النحو. إلا أنه يحدث أن تطرأ عوارض على هذا التركيب ممّا يؤدي إلى حدوث تغير في البنى الأسلوبية العميقة، في شكل انزياحات لغوية تتمثل في حذف بعض العناصر المكّونة للجملة، أو تقديم وتأخير بعض الرتب النحوية. وهذا الأخير يشكّل أبرز أشكال الانزياح في قصيدة ابن رضوان، والذي نلمسه بشكل ملحوظ بين ثنايا أبياتها ضمن عدّة صيغ كالآتي:

أولا: تقديم الخبر على المبتدأ:

أشار اللغويون إلى أن كلّ من المبتدأ والخبر يندرجان ضمن نطاق الرتبة غير المحفوظة أيّ أنهما قابلان للتقديم والتأخير، ممّا ينتج عن ذلك عدولا على مستوى بنية الجملة الاسمية دون أن يختل التركيب، حيث يقول تمام حسان: «ولا يتناول التقديم والتأخير البلاغي ما يسمى في النحو باسم الرتبة المحفوظة، لأن هذه الرتبة المحفوظة لو اختلت لاختل التركيب باختلالها(...)، ومن الرتب غير المحفوظة في النحو رتبة المبتدأ والخبر».[5]

---

[1]- (سيبويه) أبي بشر عمرو بن قمبر: الكتاب، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 25.

[3]- جمال الدين (ابن هشام الأنصاري): مغني اللبيب في كتب الأعاريب، مرا. سعيد الأفغاني، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1946، ج2، ص419.

[4]- علي جابر المنصوري: الدلالة الزمنية في الجملة العربية، ط1، دار الثقافة للنشر، عمّان، الأردن، 2002، ص 29.

[5]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، (دط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 207.

وقد ورد عن ابن مالك، في ألفيته قوله: «والأصل تأخير الخبر، ويجوز تقديمه إن لم يوهم ابتدائية الخبر وفاعلية المبتدأ أو يقترن بالفاء، أو بالاّ، أو يكن مقرون بلام الابتداء، أو ضمير الشأن أو شبهه، أو أداة استفهام أو شرط، أو مضاف إلى إحداهما»؛ [1] إذ أكّد ابن مالك، على أنّ المبتدأ يجب تقديمه على الخبر، وأن يكون في الابتداء، إلا أنه يجوز في بعض الحالات أن يتقدّم الخبر، بشرط ألاّ يلتبس تفريقه عن المبتدأ.

ومن الحالات التي يجوز فيها تقديم الخبر ما يلي:

«-إذا كان الخبر أداة استفهام، أو مضافا إليها، نحو: أين زيدٌ؟، وصبيحة أيّ يوم سفرك؟ وذلك لأنّ الاستفهام له صدارة الكلام.

- إذا كان الخبر شبه جملة، والمبتدأ نكرة، نحو: لك مالٌ.

- إذ كان الخبر محصورًا (بإنّما، أَوْ إلاّ)، نحو: ما خالقٌ إلاّ الله.

- إذا اِتّصل بالمبتدأ ضمير يعود على الخبر، نحو: في الدّار صاحبُها». [2]

وقد عمد الشاعر إلى تقديم الخبر على المبتدأ، في قوله: [3]

لِنُــجُودِ هَاتِيــكَ النُّــجُــودُ وَتَــنْتَــحِي تِلْــكَ الَّتــهَــائِمُ بَالــدُّمُـوعِ سِجَــامُهَــا

يتصدّر تركيب هذا البيت بشبه جملة من جار ومجرور (لِنجودِ)، والتي وقعت في محلّ رفع خبر مقدّم وبالتالي تأخّر المبتدأ عن رتبته، لكون هذا الأخير ورد في صيغة اسم إشارة (هاتيك)، والخبر شبه جملة.

وقد قصد الشاعر إلى توظيف حرف الجرّ (اللام) الذي دلّ في هذا السياق على السببية والتعليل، فأفاد من تقديمه للخبر التعجيل بذكر سبب بكائه، والذي يومئ بحزنه وحسرته على أراضي المحبوبة وديارها، فيشبه كثرة دموعه على نجودها أي أراضيها المرتفعة، بالأراضي المنتحية التي يجودها الغيث ويرويها المطر الخفيف.

---

[1]- محب الدين محمد بن يوسف: تمهيد القواعد بشرح الفوائد، تح. علي فاخر وآخرون، ط1، دار السلام، القاهرة، مصر، 2007، م1، ص 932.

[2]- المرجع نفسه، ص 943.

[3]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 236.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

وَمِنَ **المُؤَمَّلِ غَيْرُ** طَيفِ خَيَالِهَا لَوْ كَانَ يَحْظَى بَالْجُفُونِ مَنَامُهَا

يؤسس الشاعر تركيبه في هذا الخطاب على تقديم الخبر (من المؤمّل)، وتأخير المبتدأ (غيرُ)، الذي الأصل فيه أن يتصدّر المركّب الإسمي، وذلك لأن هذا الأخير ورد نكرة والخبر شبه جملة من جار ومجرور وبالتالي وجب تقديمه. وقد أراد الشاعر من تقديم الخبر، إظهار حرصه وعنايته بأمنيته في لقاء محبوبته التي نأت عنه، فعبّر من خلاله عن صوت الحزن الذي يختلج كيانه ويأسر قلبه جرّاء شدّة وجده وشوقه إليها، فيأمل ويتمنّى لو كان يحظى برؤية خيالها في ديارها المهجورة، أو حتّى صورة طيفها في منامه.

يقول الشاعر: [2]

وَبِلَيْلَةِ الإِسْرَاءِ أَكْبَرُ آيَةٍ جَلَّتْ مَكَانَتُها وعَزَّ مَرَامُهَا

يتقدم الخبر (بليلة) على المبتدأ (أكبرُ)، وذلك لكون الخبر جاء شبه جملة من جار ومجرور والمبتدأ نكرة وبالتالي وجب تقديم الخبر. وقد أفاد الشاعر من هذا التقديم في إظهار تعظيمه وإجلاله لتلك الليلة المباركة وقيمتها الكبيرة ومنزلتها في نفسه، ووظّف حرف الجرّ (الباء) الذي دّل على الظرفية الزمنية، وأعقبه بمضاف إليه عبّر من خلاله عن تخصيص اللّيلة التي يقصدها (ليلة الإسراء)، ثم ذكر بعده المبتدأ الذي جاء في صيغة اسم تفضيل (أكبر) على وزن (أفعل)، لبيان المنزلة العظيمة لليلة الإسراء.

ونجد هذا النمط من الانزياح، في قوله أيضا: [3]

لله مَوْلِدُكَ الكَرِيمُ وفَادَةً وَإِفَادَةً يَرْوِي الظِّمَاءَ جِمَامُهَا

ينسب الشاعر في هذا البيت مولد الرسول (ص) ويجعله لله تعالى، وهذا ما أثبته من توظيفه لحرف الجرّ (اللام) الذي أفاد المِلْكُ، فهو سبحانه الذي بعثه للبشرية نورا وهديا، فكان مولده(ص) كالجمام أي الماء العذب الذي يروي الظّماء، لِما جاء به من العلم والهداية. وقدّم الخبر (لله) الذي جاء شبه جملة من جار ومجرور، إجلالا وإكبارًا لاسم الله تعالى، وفي ذات الوقت لكونه ورد في صيغة شبه جملة، والمبتدأ نكرة (مولدُ)، ولذلك وجب في قانون النحو تقديم الخبر وتأخير المبتدأ.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 237.

[2]- المصدر نفسه، ص 241.

[3]- المصدر نفسه، ص 242.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

فِي اللَّيْثِ مِنْ وَثَبَاتِهِ وَثَبَاتِهِ **شَبَهٌ** يُقِرُّ بِفَضْلِهِ ضِرْغَامُهَا

أراد المبدع من خلال هذا التركيب لفت انتباه المخاطب إلى الأمر المقدم وإظهار الاهتمام والعناية به، من خلال حرصه على ذكر الخبر في بداية الخطاب. ولذلك ورد الخبر شبه جملة مكونة من جار ومجرور (في الليث) والمبتدأ نكرة (شبه)، وبذلك جاز تقديم الخبر وتأخير المبتدأ عن رتبته. ووظّف حرف الجرّ (في) الذي أفاد في هذا المقام المشابهة، حيث شبّه الشاعر الخليفة عبد العزيز باللّيث، لِما يتحلى به من شجاعة وثبات، فقدّم الخبر ليزيد من شأن وقدر المشبه المحذوف (الخليفة المريني)، وليشيد بما يتحلّى به من خصال نبيلة.

يقول الشاعر: [2]

فِي الغَيْثِ مِنْ جَدْوَى يَدَيْهِ **مُشَابِهٌ** لَوْ لَمْ يَشُقْ سُحَبَ الحَيَا إِنْجَامُهَا

نجد في هذا الخطاب أنّه تمّ تأخير المبتدأ عن رتبته التي الأصل فيها أن تتصدّر المركّب الإسمي وتقديم الخبر إلى موضعها، وذلك لكون هذا الأخير جاء في صيغة شبه جملة من جار ومجرور (في الغيث)، والمبتدأ نكرة (مشابه)، ولذلك وجب تقديم الخبر على المبتدأ. وقد ساهم تقديم الخبر في الدلالة على صفات المخبر عنه (الخليفة المريني) والتأكيد عليها، وهذا ما نستشفه من توظيف حرف الجرّ (في) الذي أفاد المشابهة، فيشبّه كرمه وعطاءه بالغيث والمطر الصالح الذي أينما وقع نفع.

يقول المبدع: [3]

لله فِيكَ سَرَائِرُ شَهِدَتْ بِهَا آثَارُ عَدْلِكَ صَادِقًا إِفْهَامُهَا

تأخر المبتدأ عن رتبته الأصلية وتقدّمه الخبر، لكون هذا الأخير جاء شبه جملة (لله)، والمبتدأ نكرة (سرائرُ). وقد أشاد الشاعر من خلال تقديمه للخبر (لله)، إظهار تعظيمه وإجلاله لاسم الله تعالى الذي اقترن بحرف الجرّ (اللام) الذي تضمن معنى المِلْك، وذلك للإشادة بعظمة وسمو أخلاق ممدوحه المريني التي وهبها له الله تعالى.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 243.

[2]- المصدر نفسه، ص 243.

[3]- المصدر نفسه، ص 244.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

أَيْنَ الرِّجَالُ وَصِدْقُهَا فِي زَعْمِهَا هَيْهَاتَ يَضْمَنُ صِدْقَهَا تَزْعَامُهَا

ورد الخبر في هذا التركيب من أسماء الصدارة في صيغة اسم استفهام (أين)، وبالتالي وجب تقديمه على المبتدأ (الرجالُ)، الذي الأصل فيه أن يتصدر المركّب الإسمي، إذ يتقدّم الخبر وجوبا إذا كان الخبر من أسماء الصادرة كأسماء الاستفهام.

يتبيّن مما سبق أنه كان لتقديم الخبر على المبتدأ أثر واسع في تشكيل جمالية الخطاب على مستوى التركيب الاسمي، والذي أفاد في تحقيق العديد من الأغراض البلاغية، كالتفخيم والتبجيل وإظهار العناية والاهتمام والتخصيص ولفت الانتباه، بالإضافة إلى تزيين الخطاب وإضفاء سمة الفنية عليه. وقد تأخرت رتبة المبتدأ لكون الخبر جاء في أغلب التراكيب التي سبق عرضها شبه جملة والمبتدأ نكرة، بالإضافة إلى مجيئه من صيغة اسم استفهام، وبالتالي وجب تقديمه لأنه من أسماء الصدارة.

ثانيا: تقديم خبر الناسخ على اسمه:

النواسخ هي جملة من الأفعال الناقصة أو المشبّهة بالفعل، تدخل على الجملة الاسمية فتحدث فيها تغييرا على مستوى نظامها التركيبي. واسمها مشتق من النسخ أو التغير نتيجة ما يطرأ على المبتدأ والخبر بسبب دخولها عليها. وهي ثلاثة أنواع، الأول: اسمه مرفوع وخبره منصوب، وهي كان وأخواتها. والثاني: إسمه منصوب وخبره مرفوع، وهي إنّ وأخواتها. والثالث: ينصب الاسم والخبر، وهي ظنّ وأخواتها. [2]

ومنه نجد أنّ التركيب الأصلي للجملة المنسوخة يتكون من: (الناسخ + اسمه + خبره).

والملاحظ على تراكيب القصيدة أنها تضمّنت خرقا لهذه القاعدة فنجد خبر الناسخ قد تقدّم على اسمه في عدّة مواضع، كقوله: [3]

وَمِنَ المُؤَمَّلِ غَيْرُ طَيْفِ خَيَالِهَا لَوْ **كَانَ يَحْظَى** بَالجُفُونِ **مَنَامُهَا**

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 239.

[2]- ينظر، حسين نور الدين: الدليل إلى قواعد اللّغة العربية، ص 146.

[3]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 237.

نجد في البنية السطحية لعجز البيت انزياحا تركيبيا على مستوى محور الادراج والاختيار، والذي قام فيه الشاعر بتقديم خبر الناسخ (كان)، الذي جاء جملة فعلية (يحظى)، مركبة من فعل مضارع وفاعل في صيغة ضمير مستتر للدلالة على الغائب (هو)، وتأخير اسمه (منامُها). وأصل التركيب على مستوى بنية العمق: " لو كان المنام يحظى بالجفون ". فقد قصد إلى تأخير اسم كان (المنامُ) لغرض تشويق السامع وإثارة انتباهه لسماع أمنيته، التي أسرت فؤاده واسترعت مشاعره، وهذا ما أفاده من توظيفه لحرف التمني (لو). كما أفاد هذا التأخير في تحقيق الوزن ومراعاة وحدة القافية وتوافقها مع القوافي التي قبلها.

والأمر نفسه نجده في قوله: [1]

أَعْـجِـبْ بِنَـــاطِـقَــةِ الجَـمَـادَاتِ الّـتِي مَـا **كَـانَ** يُفْـصِـحُ نَاطِقًـا **إِعْـجَـامُـهَـا**

حيث تمّ تقديم خبر الناسخ (كان)، الذي يدخل على الجملة الاسمية فيبقي الخبر مرفوعا ويسمّى اسمًا له وينصب الخبر ويسمّى خبره، فنجد خبر (كان) في هذا التركيب جاء جملة فعلية (يفصح ناطقا)، مكونة من فعل وفاعل ضمير مستتر(هو) ومفعول به، إذ عمد الشاعر إلى تقديمه وتأخير إسمه (إعجامها)، فأصل التركيب على مستوى بنية العمق: "كان الإعجام يفصح ناطقا". غير أنّ هذا التركيب أقلّ جمالية من التركيب السطحي الذي نجده في قول الشاعر على مستوى محور الاستبدال، وبالتالي فهو لا يولدّ أي انطباع في نفس المتلقي. كما نجده سخّر هذا الانحراف اللغوي في الحفاظ على وحدة الوزن والقافية.

يقول الشاعر: [2]

تِـلْـكَ الخِـلاَفَـةُ مِـنْ مَـرِيـنٍ **أَصْـبَحَـتْ** وَالـــدِّيـنُ وَالـدُّنْيَـــا **لَدَيْـكَ قَـــوَامُهَـــا**

ينبني المركّب الإسمي الذي نجده في قوله: " أصبحت والدين والدنيا لديك قوامها" على الفعل الماضي الناقص (أصبح)، وهو من أخوات (كان).

والملاحظ في هذا التركيب أنّ الشاعر قام بفصل الناسخ عن إسمه وخبره بسلسلة من المعطوفات (والدين والدنيا)، وذلك لغرض ذكر وتعداد ما يملك ممدوحه الذي جمع بين الدين والدنيا، ثمّ قصد إلى تقديم خبره (لديكَ)، على اسمه (قوامُها)، فأصل التركيب على مستوى بنية العمق: "أصبح قوامُها لديكَ"، فأفاد تقديم الخبر

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 240.

[2]- المصدر نفسه، ص 244.

(لديك) في التأكيد على مُلك الخليفة المريني الذي تربّع على عرش الخلافة وملك زمام الدولة وقوامها، وجمع بين دينه ودنياه. كما أفاد هذا التقديم والتأخير في تحقيق لازمة الوزن والقافية.

نتبين مما سبق أنه كان لتقديم خبر الناسخ على اسمه في البنية التركيبية للخطاب دور واضح في صنع شعرية اللغة داخل القصيدة، وذلك من خلال مخالفة النمط والتحرر من القوالب التعبيرية الجاهزة التي تفرضها المقولات اللغوية المتواضع عليها في عرف اللغويين، والتي أفاد منها المبدع كذلك في خدمة الجانب العروضي للقصيدة، فضلا عن تحقيق جملة من الأغراض البلاغية التي أبرزها إثارة انتباه المتلقي، واثبات وتأكيد الأمر المقدم وغيرها. كما نجد أن أغلب التراكيب التي تمّ فيها هذا النمط من الانزياح ورد فيها خبر (كان) المقدّم جملة فعلية، وأنه اقتصر على كان وأخواتها التي تبقي على المبتدأ مرفوعا وتنصب الخبر.

ثالثا: تقديم الجار والمجرور على الخبر:

ونجد هذا النمط من الانزياح، في قوله: [1]

هُـوَ لِلْـغُـوَاةِ شَتَـاتُـهـَا، هُـوَ لِلْعُـفَـا... ةِ حَيَـاتُـهَـا، هُـوَ لِلْـعُـدَاةِ سِهَـامُـهَـا

عمد الشاعر في هذا التركيب إلى تقديم الجار والمجرور (للغواة، للعفاة، للعداة)، وفصل المبتدأ الذي جاء في صيغة ضمير منفصل للدلالة على الغائب (هو)، عن خبره (شتاتُها حياتُها، سهامُها) في التركيب السطحي للخطاب على مستوى محور الادراج، فأصل التركيب في بنية العمق أن يكون كالآتي: " هو شتاة الغواة، هو حياةُ العفاة، هو سهامُ العداة".

فأفاد الشاعر من خلال تقديم الجار والمجرور على الخبر، التأكيد على قوّة وسلطان ممدوحه وقدرته على مجابهة الأعداء الغواة وقهرهم، إذ دلّ استخدامه لحرف الجرّ (اللام) على الاستعانة والسببية، فقد كان الخليفة عبد العزيز المريني، سببا في انتصارهم على الأعداء وعونا لهم.

نجد أن هذا النمط الانزياحي لم يحصل إلا على مستوى قليل مقارنة بباقي الأنماط التركيبية الأخرى، والذي أفاد منه الشاعر في إثبات الأمر المخبر عنه وتحقيقه.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 243.

نخلص مما سبق إلى أنّ أهمّ ما ميّز التراكيب الاسمية للقصيدة هو كثرة الانزياحات والانحرافات اللغوية على مستوى بنيتها التركيبية، حيث شملت هذه الانحرافات العديد من الأنماط التركيبية، التي لحقت برتبة المبتدأ والخبر باعتبارهما عمدة المركب الاسمي، والتي أبرزها تقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم خبر الناسخ على اسمه، وتقديم الجار والمجرور على الخبر.

وقد ساهمت هذه التراكيب اللغوية في صنع شعرية القصيدة وتشكيل البنية الفنية للغة خطاباتها، والتي نقل من خلالها الشاعر العديد من الأغراض البلاغية، وحقق بها الضرورات العروضية لاسيما الوزن والقافية.

المبحث الثالث _ التركيب المتوازي:

يعد التركيب المتوازي من أبرز أنواع التراكيب اللغوية التي تسمح بتتبع بنية الأنساق الخطابية والتوصل إلى العلائق التي تحكم نظام تركيبها.

أولا: ماهية التوازي:

قبل التطرق إلى تحليل التراكيب المتوازية في القصيدة، لابد أولا من ضبط مفهوم مصطلح التوازي وبيان أبرز الأشكال والقوالب التركيبية التي يرد فيها.

1. تعريفه لغة:

ورد تعريف التوازي في معجم لسان العرب: «وَزَىَ الشَّيءَ يَزِي: اجتمع وتقبّض».[1]وجاء في المعجم الوسيط: «وَازَاهُ قَابَلَهُ وَوَاجَهَهُ، تَوَازَى الشَّيْئَانِ وَازَى أحدهما الآخر».[2]وجاء في معجم اللّغة العربية المعاصرة:

- « وَزَى: توازى، توازٍ، توازيًا، فهو متوازٍ.
- توازى الشيئان: وازى أحدهما الآخر، تقابلا، تواجها، صارَا متقابلين».[3]

يتبين أنّ التعريف اللّغوي للتوازي يدور حول معنى التقابل والتماثل والتناظر بين الطرفين.

2. اصطلاحا:

التوازي في المفهوم الاصطلاحي كما يعرفه الباحث عبد الواحد حسن الشيخ، هو عبارة عن: «تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر، ويوجد بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بيت شعري وآخر»؛[4] فعندما يلقي المتكلّم جملة ما، ثم يتبعها بجملة أخرى متّصلة بها أو مرتّبة عليها سواءٌ كانت مضادة لها في المعنى، أو مشابهة لها في الشكل النحوي ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي.

ويضيف الباحث نفسه، إلى المفهوم الأول: «فهو عبارة عن جمل متماثلة وسطور متقابلة الكلمات والعبارات، ترتبط ببعضها في العبارة المتطابقة»؛[5] يشير مفهوم التوازي إلى التماثل والتوافق بين التراكيب اللّغوية على مستوى رتبها النحوية.

---

[1]- ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، ج 15، باب الواو، مادة (وَزَى)، ص 456، 457.

[2]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (وَزَى)، ص 1030.

[3]- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008، مادة وزى، مج 1، ص 2434.

[4]- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ط1، مكتبة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، 1999م، ص07، 08.

[5]- المرجع نفسه، ص 08.

ويعرّفه رومان ياكبسون، بقوله: «هو عبارة عن نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه»؛ [1] إذ يساهم التوازي في خلق نوع من التناسق والانسجام والترابط بين الجمل، الأمر الذي يعطيه دورًا هامًا في صناعة التراكيب اللّغوية.

إذ أشاد الباحث عبد القادر الغزالي، في كتابه "اللسانيات ونظرية التواصل" بآراء رومان ياكبسون، حول أهمية التوازي في بناء القصيدة حيث يذهب إلى أنّ: «التوازي هو أساس بناء الشعر، ومحور العلاقات المورفو-تركيبية والدلالية بين عناصر المتتاليات المكوّنة للبيت والمقاطع في نسيج القصيدة الشعرية، باعتباره وسيلة تحليلية وإجراء دقيق بفضله يمكن اكتشاف البناء اللغوي لمختلف الآثار الفنية»؛ [2] فالتوازي عند ياكبسون، هو إجراء تحليلي يسمح باستنباط الأبعاد الجمالية للأعمال الفنية من خلال معرفة بنياتها اللّغوية وعلاقتها التركيبية، التي يصنعها التوازي في شكل متوافقات لغوية متتالية، تبرز بصورة أكبر في الشعر وإن وجدت في النثر، حيث يقول "رومان ياكبسون": «ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوّنه، تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا»؛ [3] إذ يلعب الوزن دورًا هاما في تنظيم البنيات المتوازية في القصيدة ونسج وحدات لغوية مترابطة لما يقدّمه من نظام وترتيب داخل التركيب والبناء اللّغوي.

وهذا ما أشاد به "جيرار هوبكنس" (Jerard Hopkins) ، حين اعتبر التوازي تقنية فنية تساهم في خلق جمالية العمل الأدبي، وخاصية تميّز اللّغة الشعرية، حيث يقول: «إنّ الشعر باعتباره تقنية فنية، ويمكن القول بأنّ كلّ تقنية فنية ترجع إلى مبدأ التوازي، إنّ بنية الشعر ترتكز على توازٍ مستمر».[4]

وقد استعمل "روبرت لوت"(Robert Lout) ، مصطلح" التناسب" للدلالة على العلاقات الترابطية التي تحكم انسجام النص الشعري بين مختلف جمله، سواء كانت متوافقة في المعنى أم متعارضة، فيقول: « إنّ تناسب البيت مع غيره أسمّيه توازيا عندما يرسم عنصر أسلوبي ثانٍ، بجوار العنصر الأوّل أو قبله ويكون مناسبا أو معارضا من ناحية المعنى، أو يكون قريبا إليه من ناحية البناء إذ يشتمل توازي التركيب على علاقات ترابطية نحوية تقوم على أشكال المشابهة أو التباين»؛ [5] إذ يقوم التوازي على تناسب وتوافق البُنى النحوية، بعيدا عن مراعاة شرط التوافق في المعنى.

---

[1]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر. محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 106.

[2]- عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2003، ص 81.

[3]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 108.

[4]- عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل، ص 87.

[5]- المرجع نفسه، ص 82.

ويؤكد "رومان ياكبسون"، على دور التوازي في الكشف عن العلاقات البنيوية التي تقوم عليها الأنساق اللغوية، فيقول: «يمكن للتوازي النحوي أن يقدّم عونا ثمينا للباحث الذي يرغب في دراسة التوازي الشعري في أنساق اللّغة، إنّه يسمح للباحث بتحديد السمات النحوية الأساسية التي تقوم عليها هذه الأنساق التي تكون في النظرة الأولى بالغة الإبهام»؛ [1] فهو يعتبره من الآليات التي يعتمدها الباحث في تشريح بنية اللغة، ومعرفة أهم خصائصها المكونة لها والعلائق التي تربط بنياتها، وفك شفراتها وإزالة اللبس عنها.

يتبيّن مما سبق أن التوازي هو عبارة عن تشابه بنيوي بين التراكيب اللّغوية، والذي يقوم على أساس التماثل والتوافق بين البنيات والعناصر التركيبية النحوية على مستوى رتبها، ممّا يسمح بخلق نوع من الانسجام والترابط داخل العمل الأدبي شعرا أم نثرا، وإن كان الشعر أكثر حظوة به.

3. أنواعه:

يميز الباحثون واللغويون في التركيب المتوازي العديد من الأنواع والأنماط، سواء على مستوى الشكل أم المضمون والتي نعرضها كالآتي:

– من حيث الشكل:

ويندرج ضمنه أربعة أنواع أحصاها الباحث محمد مفتاح، كالآتي:

أ. «**التوازي المقطعي**: ونقصد به ما يتكوّن من بيتين فأكثر ممّا يهندس معمارية خاصة للقصيدة، ويحدّد خصائص نوع الخطاب، الذي تتحكم فيه المؤشرات النحوية.

ب. **التوازي المزدوج**: وهو ما يضمّ بيتين.

ج. **التوازي الأحادي**: وهو ما ينشأ بين شطري أو شطر البيت الواحد وهذا النوع كثير في الشعر العربي، إذ لا تكاد تخلو قصيدة منه.

د. **التوازي العمودي**: وهذا النوع هو قسيم التوازي المقطعي، غير أنه أخصّ منه، إذ لا يقع ظاهريا إلاّ في أجزاء من الأبيات». [2]

–من حيث المضمون:

ويميز فيه محمد مفتاح، خمسة أنواع هي:

أ. «**توازي التطابق**: وهو ما تتأسس عليه القصيدة وتنتظم، وهو صنفان خاص وعام فالخاص نقصد به البحر والإيقاع، وأمّا العام فهو أعمق من هذا ويكون باختصار القواعد النحوية العديدة إلى مقولات تحليلية، تقوم على الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، ويكون التماثل على الترتيب الطبيعي لقواعد اللّغة العربية.

---

[1]– رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 110.

[2]– محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 150، 151.

ب. **توازي المماثلة:** وذلك في حال التوافق بصور متفاوتة غير كليّة، فقد يتحقق جلّ عناصر البنية الأم (الجملة) في تركيب ما، وقد يغيب أحد العناصر.

ج. **توازي المشابهة:** وذلك إذا تغيّبت جل العناصر، ولم يبق إلاّ أحد ركني الجملة العربية فإنه يقدر لإتمام البنية وإقامة تواز بين الجمل.

د. **توازي السلسة:** وهذا النوع يقوم على اشتراك الجمل في إحدى الفضلات، أو أداة كالاستفهام، أو (كاف الخطاب)، أو (واو الجماعة) أو (هاء الغيبة)، فيصبح النص متماسك الحلقات من البداية إلى النهاية كالسلسلة.

و. **توازي تقابل الصيغ:** ونقصد به ما يكون من تقابل داخل النص مثل:(الماضي/ المضارع)، (اسم الفاعل/ اسم المفعول ...) ممّا يحدث حركة وتطور داخل الفضاء الشعري ». [1]

ثانيا: توازي الجملة الفعلية:

إن المراد بدراسة توازي الجملة الفعلية؛ هو تتبع مجمل أشكال التماثل بين البنيات النحوية المشكلة لتركيبها من فعل وفاعل ومفعول به وغيرها.

وقد عمد الشاعر إلى خلق نوع من التوازي والتماثل اللّغوي بين تراكيب قصيدته، ممّا ساهم في إضفاء صبغة التوافق والانسجام على بناتها التركيبية داخل القصيدة. ومن صور توازي الجملة الفعلية مايلي:

1. جملة فعلها ماضي:

قام الشاعر بتكرار جملة من التراكيب الفعلية في شكل تماثل زمني مبني على الفعل الماضي، في قوله: [2]

فَـالْيَـــومَ بَعْدَ نَـــوَى الأَنِيـسِ مُـقَـــوَّضًـــا **أَقْـــوَتْ مَعَـــالِمُـهَـا وَصَـخَّ رِسَـــامُـهَـا**

(أقوت معالمها = فعل ماض + فاعل (مضاف) + مضاف إليه (الهاء))

(صخّ رسامها = فعل ماض + فاعل (مضاف) + مضاف إليه (الهاء))

شكلت بنية هذه الجمل تركيبا متوازيا تطابقيا، في شكل أفقي أحادي على مستوى عجز البيت، ممّا أدى إلى خلق نوع من التلاحم والتماسك في بنية البيت، وقد دلّ كل من الفعل الماضي (أقوت، صخّ)، على نفس

[1]- ينظر، محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ص 152، 157.

[2]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 237.

الدلالة لهي الخلوّ والقفر والهجر، والتي توحي بحرقة الشاعر على ديار محبوبته، التي خلت عن أهلها وباتت قفارًا موحشة يحاكي الشاعر صدى أطلالها.

والأمر ذاته في قوله: [1]

وَاسْتَوْحَشَتْ أَرْجَاؤُهَا، وَتَجَاوَبَتْ أَصْدَاؤُهَا، وَدَعَا الهَدِيلَ حَمَامُهَا

شكلت بنية هذا الخطاب توازيا شبه تام بين صدر البيت وعجزه، وفي الوقت نفسه ساهمت في خلق انسجام مع تركيب البيت السابق عليه من خلال اشتراكهما في نفس الدلالة الزمنية:

(**فعل ماض + فاعل (مضاف) + (الهاء) مضاف إليه**) = (واستوحشت أرجاؤها)

= (وتجاوبت أصداؤها)

= (ودعا الهديل حمامها)

حيث يتوازى بناء الجمل ويتماثل أفقيا، في شكل أحادي تماثلي بين شطري البيت وهو بذلك يعمل على إثراء ايقاع الجمل. وقد ساعد على تحقيق هذا الانسجام بين البنيات التركيبية للخطاب استخدام الشاعر لحرف العطف (الواو)، الذي أفاد في ربط وتسلسل الأحداث. أمّا عن دلالة الفعل الماضي في هذا السياق، فقد استخدمه الشاعر لأجل التحسّر والتعبير عن الحزن الذي يختلج كيانه، بعد نوى الحبيبة ولما رآه من ديارها وما آلت إليه حيث باتت موحشة تتعالى فيه أنغام الفراق والبين.

ومن البنى التركيبية المتوازية، قوله أيضا: [2]

لَقَضَى عَلَى النَّفْسِ الظَّلُومِ إِيَّاسُهَا وَلَحُمَّ مِنْ خَوْفِ الْجَحِيمِ حِمَامُهَا

تضمّن هذا البيت توازيا أفقيا أحاديا بين صدره وعجزه في شكل تماثل، فعند تحليلنا لبنية البيت نجدها كالآتي:

(لقضى على النفس الظلوم إيّاسها = **لام التوكيد + فعل ماض + جارر مجرور + (نعت + فاعل (مضاف) + (الهاء) مضاف إليه)**.

و(لحمّ من خوف الجحيم حمامُها = **لام التوكيد + فعل ماض مبني للمجهول + جار ومجرور + مضاف إليه + نائب فاعل (مضاف) + (الهاء) مضاف إليه)**.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 238.

[2]- المصدر نفسه، ص 239.

ساهم هذا التوازي في خلق تناغم موسيقي أساسه التماثل الزمني، ووحدة التركيب بين بنيات البيت الواحد ورتبتها، إذ صدّر الشاعر هذا البيت (بلام) متصلة بالفعل الماضي، والتي جاءت حرف جواب وتوكيد للشرط باعتبارها سبقت بأداة الشرط (لولا) في البيت السابق عليه: [1]

لَوْلاَ النَّبِيُّ الهَاشِمِيُّ مُحَمّدُ خَيْرُ الأَنَامِ شَفِيعُهَا وَإِمَامُهَا

إذ أفاد اقترانها بالفعل الماضي توكيد المعنى وتقويته، لبيان المصير المأساوي الذي كانت ستؤول إليه النفس لولا مقدم النبيّ المصطفى (ص)، وقد ربط بين جوابي الشرط بحرف العطف (الواو)، الذي ساهم في اتساق المعنى وترابطه (لقضى، ولحمّ).

ومن التراكيب المتوازية، قوله كذلك: [2]

وَأَتَـيْـتَ يـا عَلَـمَ النُّـبـوَّةِ صَـادِعًـا بَـالْحَـقِّ تَـأْبَى أَنْ يَـزِيـغَ قَـوَامُـهَـا

وَأَتَـيْـتَ يَـا نُـورَ الإِلَـهِ مُـبْـصِـرًا أَهْـلَ العِمَـايَـةِ فَاهْـتَـدَتْ أَفْهَـامُـهَـا

نجد أنّ تركيب هذين البيتين ورد متوازيا في شكل تماثل رأسي عمودي تطابقي، بين صدر البيت الأول وصدر البيت الثاني، تجمعهما الوحدة الزمنية (الفعل الماضي)، الذي جاء في شكل توازي تكراري (وأتيت وأتيت)، بالإضافة إلى توازيهما مع بقية البنيات التركيبية كالآتي:

(حرف عطف + فعل ماض + أداة نداء + منادى (مضاف) + مضاف إليه + حال) =

(وأتيت يا علم النبوّة صادعا)

(وأتيت يا نور الإله مبصرا)

إذ تُشكل هذه البنيات تماثلا تاما على مستوى صدر البيتين، وقد ربط بينهما بواسطة حرف العطف (الواو). وعمد الشاعر إلى استخدام أسلوب النداء للتعبير عن جام فرحه بمقدم الرسول وبيان حاله (ص)، إذ أتى مبصرًا بنور الهداية والحق. وقد ساهم هذا التوازي في خلق تلاحم وتآلفٍ صوتي بين بنيات القصيدة.

والأمر نفسه نجده في قوله: [3]

وَحَـمَـلْـتَ فِـي ذَاتِ الإِلَـهَ شَـدَائِـدًا رَاعَـتْ سِـوَاكَ وَمَـا زَهَتْـكَ جِسَـامُـهَـا

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص239.

[2]- المصدر نفسه، ص 240.

[3]- المصدر نفسه، ص 240.

نَاجَزْتَهُمْ بَالْمُعْجِزَاتِ شَوَاهِدًا يَفْرِي حِجَاجَ المُبْطِلِينَ حُسَامُهَا

أخذ التوازي في هذين البيتين شكل تماثل عمودي كالآتي:

(حملت في ذات = **فعل ماض + فاعل + جار ومجرور**).

(ناجزتهم بالمعجزات = **فعل ماض + فاعل + م به (ضمير متصل "هم" + جار ومجرور**).

اشتركت بنية التركيبين في الدلالة الزمنية على الماضي (حملت، ناجزت)، وكذلك في رتبة الفاعل الذي جاء ضمير متصل (تاء المخاطب)، ثم أعقب هذا التركيب بعض الاختلافات من حيث رتبة الجار والمجرور، الذي تقدّم عليه في صدر البيت الثاني المفعول به الذي جاء ضمير متصل (هم)، وقام بتوظيف حرف الجر (في) "في ذات" وَ(الباء) "بالمعجزات"، الذي أفاد في المقام الأول الظرفية المعنوية، وفي المقام الثاني الاستعانة، الأمر الذي أدّى إلى تشكيل تماثل وتوازٍ على مستوى رتب التركيب والبنية الزمنية.

ومن أنماط توازي الجملة الفعلية على مستوى فعلها الماضي، قوله كذلك: [1]

وَبِلَيْلَةِ الإِسْرَاءِ أَكْبَرُ آيَةٍ **جَلَّتْ مَكَانَتُهَا وَعَزَّ مَرَامُهَا**

يقوم هذا الخطاب على تماثل بنيته التركيبة في شكل توازٍ أحادي أفقي تطابقي، على مستوى عجزه كالآتي:

(**فعل ماض + فاعل (مضاف) + مضاف إليه (الضمير المتصل "الهاء")**= (جلّت مكانتُها).

والأمر نفسه في قوله: (عزّ مرامُها).

احتوت كلاّ من الجملتين على الفعل الماضي في أوّلها (جلّت، عزّ)، ثم تلاه الفاعل والمضاف إليه فحصل بذلك تواز كلّي تطابقي، وقد ربط بين التركيبين بحرف العطف والربط (الواو)، الأمر الذي أضفى طابعا من الانسجام والتوافق بين بنيات التركيب. وقد أراد الشاعر من خلال هذا التكرار البنيوي التأكيد على شرف ليلة الإسراء المباركة ومكانتها العظيمة في نفسه ولدى المسلمين.

وقوله أيضا: [2]

فَرِغَتْ ثَنَايَا المُؤْثِرَاتِ حِسَانُهَا فَرِعَتْ مَرَاعِي المَكْرَمَاتِ سَوَامُهَا

يَبْرُزُ دور البنى التركيبية في هذا البيت في وضع توازٍ عمودي أفقي تطابقي بين صدره وعجزه.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 241.

[2]- المصدر نفسه، ص 244.

(فرغت ثنايا المؤثرات حسانها = **فعل ماض +مفعول به (مضاف) + مضاف إليه + فاعل مؤخر + (مضاف + مضاف إليه "الهاء")**.

والأمر نفسه نجده في عجز البيت: (فرعت مراعي المكرمات سوامها).

حيث صدّر الشاعر كلاّ من الجملتين بفعل ماض (فرغت، فرعت)، في شكل جناس ناقص إضافة إلى التطابق التام مع بقية البنيات التركيبية للبيت، ممّا أدى إلى خلق نغمة موسيقية متساوية بين وحداته، في قالب تكراري متماثل من شأنه أن يزيد من جمالية لغة القصيدة وشاعريتها.

الأمر ذاته نجده في قوله: [1]

أَعْـجِـبْ بِنَـاطِـقَـةِ الْجَـمَـادَاتِ الّتِـي مَـا كَـانَ يُـفْصِـحُ نَـاطِقًـا إِعْـجَـامُـهَـا

أَعْـجِـبْ بِـتَـكْثِيـرِ القَـلِـيـلِ بِـرَاحَـةٍ يَـكْفِـي الأَلُـوفَ شَـرَابُـهَـا وَطَعَـامُـهَـا

أَعْـظِـمْ بِإِنـزَالِ الكِـتَـابِ كَـرَامَـةً أَرْبَى عَـلَـى الـرُّتَبِ الـعُـلَى إِكْـرَامُـهَـا

شكّل تركيب هذه الجمل توازنا مقطعيا تطابقيا دقيقا يشبه التكرار، فالتركيب في المتواليات الثلاث بني على الفعل الماضي الذي جاء في صيغة الأمر لإنشاء التعجب، فبني التركيب كالآتي:

(أعجب بناطقة الجمادات = **فعل ماض أتى على صورة الأمر لإنشاء التعجب مبني على الفتح المقدّر + حرف جر زائد + فاعل مرفوع بالضمّة المقدرة منع من ظهورها اشتغال المحّل بحركة حرف الجرّ الزائد (وهو مضاف) + مضاف إليه)**.

(أعجب بتكثير القليل = **فعل ماض + حرف جر زائد + فاعل (مضاف) + مضاف إليه)**.

والأمر نفسه في قوله: (أعظم بإنزال الكتاب).

إذ قام التوازي في هذه التراكيب على تكرار الفعل الماضي الذي جاء في صيغة الأمر على وزن (أَفْعِلْ بـ) لإنشاء التعجب، ثم تلاه الفاعل والمضاف إليه، في تركيب الأبيات الثلاث التي تطابقت في جميع الرتب النحوية. وقد لجأ الشاعر لمثل هذا الأسلوب لغرض النصح والإرشاد والحثّ على الطاعة والعبادة، وكذلك توجيه انتباه المخاطب لأجل الإعلاء من شأن الدين الإسلامي، والرسالة المحمدية وتعظيم قدر كتابه تعالى.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 240.

2. جملة فعلها مضارع:

لا نجد هذا النمط من التوازي إلاّ في بيتين من القصيدة، في قوله: [1]

نُجـلُّ الإِمَـامَ أَبِي سَعِيـدٍ ذِي النُّـهَـى وَالـكَفُّ تَـطْمَـعُ بَالْـعَـطَاءِ رِهَامُـهَـا

نُـجِلُّ الرِّضَا يـَعْقُوب ذِي المُـلْكِ الّذِي مَلَـكَ البَـسِيـطَـةَ فَاسْـتَقَـامَ أَنَامُـهَـا

يتشكل توازي هذين البيتين كالآتي:

(نجلّ الإمام أبي سعيد ذي النهى = **فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر تقديره "نحن") + عطف بيان + اسم إشارة + بدل)**.

(نجلّ الرضا يعقوب ذي الملك = **فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر تقديره "نحن") + عطف بيان + اسم إشارة + بدل)**.

مثّلت بنية هـذين التركيبين توازيا مقطعيا تطابقيا قوامه تماثل الرتب النحوية في كلا التركيبين، إضافة إلى التطابق التام في الدلالة الزمنية التي يحملها الفعل المضارع (نجلُّ)، الذي تكرّر في البيتين والذي هدف من خلاله الشاعر إلى تأكيد المعنى وترسيخه وتثبيته في نفس المتلقي، ومن جهة أخرى أضفى طابعا من التوازي الموسيقي الناتج عن تكرار نفس الأصوات والصيغ، والذي أراد من خلاله أن يعبّر عن قدر ممدوحه في نفسه وعلوّ مقامه بين ملوك عصره.

نتبين مما سبق أن أهم ما ميّز هذه التراكيب الفعلية هو كثرة استخدام الشاعر لمتوازيات الفعل الماضي مقارنة بالفعل المضارع، الذي لا نجده إلاّ في تواز مقطعي على مستوى بيتين فقط. ويعلّل ميل الشاعر إلى استخدام الفعل الماضي، وبخاصة في الأبيات الأولى من القصيدة بكونه في مقام تحسّر ولوعة، والذي يوحي بيأس الشاعر عن زمان الوصل الذي ولّت أيامه وانقطع وميضه، بخلاف الفعل المضارع الذي ينمّ عن الديمومة والحركة والاستمرارية والتطلّع نحو المستقبل، فلا يذكره الشاعر إلا في معرض المدح والإشادة بخصال ممدوحه. كما ساهمت التراكيب الفعلية المتوازية في بعث طابع من الاتساق والتلاحم بين البنيات التركيبية داخل الخطاب، من خلال تكرار وحدات مخصوصة.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 246.

ثالثا: توازي الجملة الاسمية:

الجملة الإسمية هي التي يتصدرها (اسم)، وبالتالي فإنّ محور الدارسة ينبني على عمدة المركب الإسمي (المبتدأ والخبر)، بحيث تكون الجملة الإسمية متماثلة في مكوّناتها، ومختلفة في معانيها. ومن أنماط التراكيب الإسمية التي وردت متوازية في قصيدة عبد الله بن رضوان، ما يلي:

1. جملة اسمية خبرها مفرد:

ونجد هذا النمط من التوازي، في قوله:[1]

فَـهُوَ الـمَلِيـكُ الصَّـالِحُ العَلَـمُ الرِّضَـا مُحْـيِـي الشَّـرِيـعَـةَ، عِـزُّهَا وَنِـظَامُـهَـا
وَهُـوَ الخَـلِـيفَـةُ وَارِثُ المـُلْـكِ الّـذِي مَـنَـعَ الخِـلاَفَـةَ أَنْ يَـنَـالَ مَـضَـامُـهَـا

(هو المليك الصالح = مبتدأ + خبر + نعت)

(هو الخليفة وارثُ = مبتدأ + خبر + نعت "معرّف بالإضافة")

قام هذا التوازي على تكرار الضمير المنفصل (هو)، الذي يدلّ على الغائب وقصد به الخليفة عبد العزيز المريني، والذي وقع في مقام الابتداء، ثم تلاه الخبر المفرد (المليكُ، الخليفةُ)، ثم أعقبه النعت (الصالح، وارثُ) فكان لهذا التوازي جميل الأثر في التأكيد على صفات ممدوحه الحميدة والإشادة بها، حيث جعل من المولد النبوي الشريف مناسبة مقدّسة يحتفل بها كل عام في دولته وأحيا الشريعة الإسلامية، وذلك نظرا لما تمتّع به من الصّلاح والعلم والقدرة على إدارة الحكم وتسيير شؤون الخلافة. وقد ساهم هذا التوازي في خلق نوع من التماسك البنيوي بفعل الاشتراك في الموقع النحوي بين التركيبين، وكذلك من خلال الترابط الذي صنعته حروف العطف والربط (الفاء، الواو)، مما أدى إلى تشكيل توازٍ تطابقي مزدوج بين البيتين.

ونجد هذا النمط من التوازي، في قوله أيضا: [2]

هُـوَ لِلْـغُـوَاةِ شَتَـاتُـهَا، هُوَ لِلْعُفَا..... ةِ حَيَـاتُـهَـا، هُـوَ لِلْـعُدَاةِ سِـهَـامُـهَـا

(مبتدأ + جار وجرور + خبر(مضاف) + مضاف إليه "الهاء") = (هو للغواة شتاتها)

وهو ما نجده في قوله: (هو للعفاة حياتها).

وقوله كذلك: (هو للعداة سهامها).

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 242، 243.

[2]- المصدر نفسه، ص 243.

شكلَت هذه التراكيب توازيا أفقيا أحاديا تطابقيا تاما بين بنيات البيت ككل، وفي مختلف الرتب النحوية للمتتاليات، إذ تصدّرت كل جملة من البيت بمبتدأ في صيغة ضمير منفصل (هو)، ثم تلاه شبه الجملة من الجار والمجرور (للغواة، للعفاة، للعداة). وأفاد الشاعر من توظيف حرف الجرّ (اللام) الاستعانة والسببية، والتي عبّر من خلالها عن قوّة ممدوحه وعظمة سلطانه، ثم ذكر الخبر الذي جاء مفردًا مؤخرا عن المبتدأ ثم المضاف إليه.

وقد ساهم هذا التوازي التام بين البنيات التركيبية للخطاب، في خلق توافق موسيقي أخّاذ من شأنه أن يزيد من روعة وجمالية اللّغة الشعرية للقصيدة والتأثير في الملتقي.

2. جملة اسمية خبرها شبه جملة مقدّم:

عمد الشاعر إلى هذا النمط من التوازي، في قوله: [1]

فِي اللَّيْثِ مِنْ وَثَبَاتِهِ وَثَبَاتِهِ شَبَهٌ يُقِرُّ بِفَضْلِهِ ضِرْغَامُهَا
فِي الغَيْثِ مِنْ جَدْوَى يَدَيْهِ مُشَابِهٌ لَوْ لَمْ يَشُقْ سُحُبَ الْحَيَا إِنْجَامُهَا

نجد التوازي بين صدري البيتين في شكل توافق مزدوج تماثلي، كالآتي:

(في اللّيث من وثباته وثباته شبه = **جار ومجرور (خبر مقدّم) + جار ومجرور + حرف العطف + اسم معطوف + مبتدأ مؤخر**).

(في الغيث من جدوى يديه مشابهٌ = **جار ومجرور (خبر مقدّم) + جار ومجرور + مضاف إليه + مبتدأ مؤخر**).

تقدّم الخبر على المبتدأ في التركيبين وذلك لكون الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة، وقد أفاد من استخدامه لحرف الجرّ (في)، في الخبر المقدّم المشابهة، حيث شبّه ممدوحه في ثباته وعزمه وقوّته باللّيث، وفي كرمه وسخائه بالغيث.

3. خبر الناسخ جملة اسمية:

النواسخ هي العوامل الفعلية أو الحرفية التي تدخل على الجملة الإسمية، فتغيّر الحكم الإعرابي للمبتدأ والخبر.

ومن التراكيب المنسوخة التي وردت متوازية في قصيدة عبد الله بن رضوان، قوله: [2]

إِنَّ اللَّيَالِي أَنْتُمْ قَوَامُهَا إِنَّ الهَوَاجِرَ أَنْتُمْ صَوَامُهَا

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 243.

[2]- المصدر نفسه، ص 244.

إِنَّ المَعَارِفَ مِنْكُمْ إِسْتِهْدَاؤُهَا إِنَّ العَوَارِفَ مِنْكُمْ إِسْتِتْمَامُهَا

شكّل هذين البيتين توازيا تطابقيا مزدوجا، كالآتي:

(إنّ اللّيالي أنتم قوامها = **الناسخ + اسمه + مبتدأ +خبر**).

(إنّ الهواجر أنتم صوامها = **الناسخ + اسمه + مبتدأ +خبر**).

عمد الشاعر إلى تكرار الناسخ "إنّ" التي دخلت على الجملة الاسمية فنصبت المبتدأ وأصبح اسما لها (اللّيالي الهواجرَ)، ثم تأخرّ عنها خبرها الذي جاء جملة إسمية مكوّنة من "مبتدأ" ضمير منفصل (أنتم) وخبر: (أنتم قوامها)، (أنتم صوامها) في البيت الأوّل، في شكل توازٍ أحادي تطابقي بين صدر البيت وعجزه.

وفي البيت الثاني جملة إسمية مكوّنة من جار ومجرور (خبر مقدّم)، ومبتدأ مؤخر (منكم استهداؤها)، (منكم استتمامها) كالآتي:

(**الناسخ + اسمه + شبه جملة خبر مقدّم + مبتدأ مؤخر**)= (إن المعارف منكم استهداؤها).

والأمر نفسه في التركيب: (إنّ العوارف منكم استتمامها).

وقد أفاد هذا التوازي في خلق تلاحم وتماسك بين بنيات النص الشعري، وذلك من خلال تكرار وحدات نحوية بعينها في نفس الترتيب بين التركيبين، والتي أراد الشاعر من خلالها التأكيد على صفات ممدوحه ومنزلته في نفسه، وذلك لما يتحلّى به من الورع والتقوى فيصفه بأنه يقوم اللّيالي، ويصوم الأيّام الهواجر الشديدة الحرّ، ويذكر ما يتحلّى به من رجاحة الفكر وسعة الإطلاع، فهو يهدي المعارف التي يجهلها غيره، ويتمُّ لهم معارفهم إذا شابها النقص.

رابعا: التوازي التكراري:

يعدّ التوازي التكراري من أبرز أنواع التراكيب المتوازية، لكون البنيات المتماثلة تظهر فيه بشكل واضح وجلي، من خلال تكرار نفس الوحدات في نفس الرتب النحوية.

ويعرفه الباحث سليم بوزيدي، بقوله: «هو نوع من التوازي الذي يحكم بنية النص من خلال تكرار بعض الألفاظ والوحدات الإسمية منها والفعلية»؛ [1] فهو يقوم على إعادة نفس الألفاظ في نفس الرتب لأداء نفس الوظيفة داخل التركيب الفعلي منه والاسمي.

[1]- سليم بوزيدي: (جماليات التوازي في التراكيب الشعرية عند أبي حمو موسى الزّياني)، مجلّة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013، ص 220.

ونجد هذا النمط من التوازي، في قول الشاعر: [1]

لَوْلاَ النَّبِيُّ الهَاشِمِيُّ مُحَمّدُ خَيْرُ الأَنَامِ شَفِيعُهَا وَإِمَامُهَا

لَوْلاَ النَّبِيُّ الأَبْطَحِيُّ مُحَمّدُ لَمْ تَعْرِفْ الكُفَّارُ مَا إِسْلاَمُهَا

فعند تحليلنا لبنية التركيبين نجد التوازي كالآتي:

(**حرف امتناع شرطية غير جازمة + مبتدأ + نعت + بدل**)= لولا النبيّ الهاشمي محمد)

والأمر نفسه في قوله:(لولا النبيّ الأبطحي محمد).

شكلت بنية التركيبين تطابقا تكراريا تاما من حيث الرتب النحوية والألفاظ المستخدمة، إذ قام الشاعر بتكرار جملة" لولا البنيّ" على مستوى صدر البيتين، في شكل توازٍ مزدوج تطابقي يتكوّن من: (حرف الشرط لولا + مبتدأ مرفوع لخبر محذوف تقديره موجود). فتقدير الكلام: "لولا البنيُّ موجودٌ لم تعرف الأمّة ما إسلامها"، أي امتناع الشيء لوجود غيره. إذ يفيد استخدام "لولا" هنا امتناع هلاك الأمّة الإسلامية ونجاتها من غياهب الكفر والشرك بفضل وجود النبيّ الهاشميّ الأبطحيّ القرشيّ، فالشاعر يشيد بفضل النبيّ محمد (ص) على الأمة ويؤكد على عظمة صنيعه.

خامسا: توازي التركيب الاستفهامي:

التوازي الاستفهامي هو نمط تركيبي يقوم على تكرار البنيات المكونة لأسلوب الاستفهام؛ من أداة استفهام ومستفهم، ومستفهم عنه.

والاستفهام كما يعرفه ابن الناظم، هو: «طلب ما في الخارج أن يحصل في الذهن»؛ [2] أي هو طلب المعرفة بالشيء المجهول غير المعروف.

وهو عند أحمد الهاشمي: «طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بأداة من أدواته المخصوصة وهي: هل، ما، مَنْ، متى، أيَان، كيف، أين، أنّى، كم»؛ [3] فالاستفهام هو الاستفسار عن الأمر غير المعلوم باستخدام أداة من أدواته. ويتكوّن أسلوب الاستفهام من: " أداة استفهام + المسُتفهِم (المتكلّم) + المستفهم عنه (الأمر الذي يراد معرفته) ".

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 239.

[2]- (ابن الناظم) بدر الدين بن مالك: المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح. حسين عبد الجليل يوسف، (دط)، مكتبة الآداب بالجماميز، (دت)، ص 83.

[3]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تح. يوسف الصميلي، (دط)، المكتبة العصرية للنشر، بيروت، لبنان، (دت)، ص 78.

وقد ساهم أسلوب الاستفهام في تأسيس شكل من أشكال التوازي في النص الشعري، وذلك في قوله:[1]

كَمْ أُمَّةٍ مَمْحُوَّةٍ آثَارُهَا كَمْ شِرْعَةٍ مَنْسُوخَةٍ أَحْكَامُهَا
كَمْ عُصْبَةٍ مَغْلُوبَةٍ أَنْصَارُهَا كَمْ مِلَّةٍ مَكْسُورَةٍ أَصْنَامُهَا

عند تحليلنا لبنية البيتين نجدها كالآتي:

(أداة استفهام (مبتدأ) + خبر + نعت) =(كم أمّة ممحوّة آثارها).

وذلك في كل التراكيب الآتية: (كم شرعة منسوخة أحكامُها)، (كم عصبة مغلوبة أنصارها)، (كم ملّة مكسورة أصنامُها).

إذ بنيت هذه التراكيب على أساس تكرار أداة الاستفهام "كم"، في شكل توازٍ مزدوج تطابقي مشكلا توافقا نحويا تاما، إذ تصدّرت "كم" الاستفهامية كل تركيب، وجاءت في محل رفع مبتدأ، ثم تلاها الخبر الذي جاء مجرورًا (أمّةٍ، عصبةٍ، ملّةٍ)، ثم النعت (ممحوّةٍ، منسوخةٍ، مغلوبةٍ، مكسورةٍ).

وهو استفهام غير حقيقي أراد من خلاله الشاعر أن يعبّر عن حالة السّفه والجهل والنّزق، التي كانت تعيشها الشعوب والأمم قبل مجيء الهادي المصطفى (ص)، الذي أيقظها من غفلتها وأخرجها من الظلمات إلى النور، فالشاعر لا ينتظر جوابا لسؤاله وإنما عمد إلى استخدام أداة الاستفهام "كم"، التي يطلب بها تعيين عدد مبهم"[2] لكي يزيد من قدر وعظمة المهمّة المنوطة بالرسول (ص)، وليقرّ بفضله وصنيعه فهو المبعوث إلى هداية البشرية جمعاء، وبالتالي فالشاعر يشيد بأن لا سبيل إلى إحصاء الأمم التي اهتدت بهديه (ص) واستنّت بسنّته.

نجد مما سبق عرضه أنه كان للتركيب المتوازي أثر كبير في تشكيل شعرية اللغة وبعث قيم الجمالية في بنيتها والتي ساهمت في خلق نوع من التناسب والترابط والانسجام بين تراكيبها، من خلال تكرار نفس الوحدات والبنيات النحوية داخل أنساقها اللغوية. والذي أخذ العديد من الأشكال التركيبية سواء على مستوى الجملة الاسمية أو الفعلية.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 239.

[2]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 83.

في ختام هذا الفصل نخلص إلى أنّ أهمّ ما ميّز التراكيب اللغوية للقصيدة هو كثرة الانزياحات اللغوية، والتي تمثلت خاصة في التقديم والتأخير سواء على مستوى التركيب الفعلي أو الاسمي أو المتوازي، من خلال خرق قانون الرتبة الذي يحكم توزيع البنيات داخل التراكيب، والذي ساهم في تحقيق العديد من الأغراض العروضية، كالحفاظ على استقامة عروض القصيدة، ومراعاة سلامة الوزن ووحدة القافية.

كما أفاد الشاعر من خلاله في تأدية الكثير من الأغراض البلاغية؛ كالتبجيل والتفخيم والتشويق والتخصيص وإظهار العناية والاهتمام بالأمر المقدّم ولفت الانتباه، فضلا عن إضفاء سمة الفنية والجمالية للتراكيب وجعلها أكثر وقعا وتأثيرا في نفس المتلقي، والزيادة من شعرية اللغة.

كما تميزت تراكيب القصيدة بطابع من التماسك والتلاحم بين البنيات التركيبية والأنماط الأسلوبية، وبتنوع في طرائق الإنشاء والبناء سواء على مستوى الجمل الفعلية أو الاسمية، فضلا عن تمتعها بسمة التناسب والتناغم الموسيقي نتيجة لتكرار بعض الوحدات البنائية النحوية خاصة على مستوى التراكيب المتوازية.

الفصل الثاني:

الصورة الفنية

المبحث الأول: التشبيه

المبحث الثاني: الاستعارة

المبحث الثالث: الكناية

الفصل الثاني: الصورة الفنية

مدخل: مفهوم الصورة في النقد

تمهيد:

شغلت دراسة الصّورة حيّزا مهمًا لدى النّقاد والباحثين القدامى منهم والمحدثين، وذلك نظرا لما تضفيه على اللّغة من حيويّة تسمح بتفجير طاقاتها الايحائية وتبعث على خلق عنصر الجمالية، وتجاوز القوالب التعبيرية النمطية، إذ تعدّ من أبرز مقوّمات الشّعرية الّتي يتوسّل بها الأديب لتجسيد رؤاه، والتعبير عن مكنوناته وخلجاته وإخراجها في تراكيب لغوية فنيّة، تتّخذ من الخيال منطلقا لها وسمة تُطبع بها.

1_ في النقد القديم:

نجد مفهوم الصورة عند القدامى في البلاغة العربية القديمة، فقد تطرقوا إليها في معرض حديثهم عن شروط ومعايير بلاغة الكلام وجودته وخاصة الشّعر، الّذي كان يشغل الحيّز الأكبر من كلام العرب، ويمثّل محور اهتماماتهم. إذ يتجسّد مفهوم الصورة عند القدامى في الأشكال البلاغية الّتي كان يقوم عليها الشّعر من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية.

يقول الباحث نواري بوحلاسة: «على الرّغم من أنّ مصطلح الصورة كان غائبا في شعرنا العربي القديم، إلا أنّ مقاييسه موجودة في النّقد، لا تخرج في مجملها عن صرف المعنى وصحّته وجزالة اللّفظ واستقامته والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار له»؛ [1] فهو يشير إلى أن مصطلح الصورة لم يكن موجود كمصطلح نظري عند القدامى، ولكنهم عرفوه ممارسة وتطبيقا، ويتجلى ذلك في تحديدهم لجملة المعايير التي تشكّل جودة الكلام، من إجادة الوصف والتشبيه ومناسبة اللفظ للمعنى.

ومن أبرز مفاهيم الصورة عند القدامى أنّها تتمثّل في التشبيه والاستعارة، وغيرهما من ضروب الخيال الّتي تؤدي إلى تشكيل مادة الشعر، وهذا ما نجده ماثلا في تعريف ابن رشيق، في قوله: «الشّعر ما اشتمل على المثل السّائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع».[2] وكذلك تعريف ابن خلدون: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف»؛ [3] فمفهوم الصورة عند كلّ منهما يتجسد في ضروب الخيال من تشبيه واستعارة وأوصاف وأمثال، والتي تعدّ قوام الشعر.

ومن أبرز النقّاد الّذين نجدهم وظّفوا مصطلح الصورة نذكر الجاحظ (ت.255 هـ)، في قوله: « ذهب الشّيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنّما الشأن في

---

[1]- نواري بوحلاسة: (الصورة في الشعر الزيّاني)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد10، 1998، ص68.

[2]- (القيرواني) أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، دار الجيل، سوريا، 1981م، ج1، ص122.

[3]- عبد الرحمان (بن خلدون): المقدمة، تح. أحمد جاد، ط1، دار اللغة الجديدة، القاهرة، مصر، 2014، ص573.

إقامة الوزن، وتخيُّر الألفاظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وجنس من التّصوير»؛ [1] نجد أنّ الجاحظ، استخدم مصطلح الصورة في معرض تعريفه للشعر وبيان أهم ما يقوم عليه، فالشعر عنده صناعة ونوع من النّسيج المترابط وجنس من التّصوير، الّذي يراد به هنا صياغة الألفاظ صياغةً تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسّيا، من خلال تجسيد المعاني المجردة الحاصلة في الذهن في قوالب لفظية تستوعب روح المعنى.

ويرى جابر عصفور، أنّ هذا المفهوم ينطوي على ثلاثة مبادئ: أوّلها، أنّ للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، ويقوم على حمل المتلقي على تبنّي تصوُّرٍ ما. وثانيها، أنّ أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في الغالب على التقديم الحسّي للمعنى، وبذلك يجعل التصوير مرادفا للتجسيم. وثالثها، أنّ هذا التقديم الحسّي للشعر يجعله مشابها للرسم في أسلوب التشكيل والصياغة والتأثير رغم تباين طبيعة مادة التصوير في كلٍّ منهما. [2]

وهي عند أبي هلال العسكري (ت.395 هـ)، ضرب من البلاغة الّتي تسمح بتأدية المعنى وإخراجه في شكل مقبول مستحسن، فيقول:« وإذا قلت: بَلَغَ، أفاد ذلك أنّه صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حقّ تأديتها في صورة مقبولة». [3]

ويذهب عبد القاهر الجرجاني، إلى تعريف الصورة في قوله: «ومعلوم أنّ سبيل التصوير، والصوغ فيه كالفضّة والذّهب يصاغ منها خاتم أو سوار»؛ [4] فهي عنده ضرب من الصناعة، وطريقة في تخريج الكلام، وسبيل إلى تشكيله كما تُشكَّل الفضة والذهب.

كما نجده يوظف مصطلح الصورة في قوله:« واعلم أنّ قولنا (الصورة) إنّما هو تمثيل لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»؛ [5] فالصورة هي الشكل الذي تتجسّد فيه المدركات العقلية إلى قوالب حسية ملموسة فبفضلها تتحوّل المعاني إلى قوالب لفظية كلامية.

ويشيد الجرجاني، بما تخلّفه الصورة من أثر فني، وما تبعثه من تأثير في المتلقي وما تثيره في النفوس، وذلك في قوله: « فالاحتفال والصنعة في التّصوير الّتي تروق للسامعين ونزوعهم والتّخيلات الّتي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم شبيهة بما يقع في نفس النّاظر إلى التصاوير الّتي يشكّلها الحذّاق بالنّقش أو النّحت فكما أنّ تلك تُعجبُ وتُخلب

---

[1]- (الجاحظ) عمرو بن بحر: الحيوان، تح. عبد السّلام هارون، ط3، المجمع العلمي الإسلامي، بيروت، لبنان، 1969م، ج3، ص 131، 132.

[2]- ينظر، جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992م، ص256، 257.

[3]- (العسكري) أبو هلال الحسن بن عبد الله: كتاب الصناعتين، تح. محمد أمين الخانجي، ط2، مطبعة محمد علي صبيح للنشر، الأزهر، مصر، (دت)، ص14.

[4]- (الجرجاني) عبد القاهر: دلائل الإعجاز،، تح. محمد رضوان الدّاية وفايز الدّاية، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1428هـ، 2007م، ص132، 133.

[5]- المرجع نفسه، ص508.

وتدخل في النفس(...) كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصّور»؛ [1] إذ يشبّه أثر الصور الشعرية الّتي تقوم على فنون الصنعة وضروب الخيال، بما تُحدثه صور النّقش والنّحت الّتي تخدش النفوس لسحرها وجمالها، فالمعاني هي المادة الّتي يبتكر منها الشاعر صوره، مثلما يفعل الصّانع المتمرّس الّذي يجيد انتقاء ألوانه ومزجها وترتيبها كذلك يفعل الشاعر بتوخّيه معاني النّحو وإجادته لترتيب ألفاظه ومعانيه، وهو ما عبّر عنه بالنّظم الّذي يجعله مرادفا للتّصوير في قوله:« ليس الغرض بنظم الكلم أنْ توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الّذي اقتضاه العقل (...) وأنّه نظير الصياغة والتحبير والنّقش، وكلّ ما يقصد به التّصوير».[2]

أما عن مفهوم الصورة عند حازم القرطاجني (ت. 684 هـ)، فنجده في قوله: «إنّ المعاني هي الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان(...)، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذّهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به، هيئة تلك الصورة الذّهنية في أفهام السامعين وأذهانهم»؛ [3] فالصور عنده هي المعاني المتخيّلة في الذهن، والمستقاة من عالم الحسّ المدرك بالعيان، والّتي تكتسي طابعا ماديا عند صياغتها في ألفاظ مُترجمة لتلك الصّور الذهنية المتخيّلة.

وقد ذهب ابن الأثير (ت. 737هـ)، إلى بيان أهمية التصوير فيقول: «فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتّخييل والتّصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانا»؛ [4] فنجد أنّه يجمع بين التّصوير والتّخييل ويجعلهما مترادفان، لما لهما من أثر بارز في تقريب المعاني وتوضيحها، وبالتالي فالصورة من أبرز الدعائم والآليات الفنية التي يعتمد عليها الخطاب في توصيل المعاني للمتلقي.

يتّضح ممّا سبق أنّ مفهوم الصورة عند القدامى يَبْرُزُ من خلال تطرّقهم لتعريف الشعر، فنجدها تتمثّل في مختلف العناصر البيانية الّتي يقوم عليها من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز. كما نجدها تأخذ عندهم مفهوم الصناعة والصياغة، والشكل والهيئة الّتي يتشكّل بموجبها الكلام وخاصة الشّعر. كما ترد مرادفة للتّخييل فهي عبارة عن معاني متخيّلة، متصوّرة في الذهن عن طريق الإدراك الحسّي للموجودات.

2ـ في النقد الحديث:

إنّ المتتبّع لمفهوم الصورة على مستوى السّاحة النّقدية الحديثة يلحظ تشعُّبها وكثرة الأبحاث فيها، بما يومئ بأهميتها وحرص النّقاد على دراستها.

---

[1]ـ (الجرجاني) عبد القاهر: أسرار البلاغة، تص. محمد عبده، ط1، دار الكتب، بيروت، لبنان، 1409هـ،1988، ص389.

[2]ـ المرجع نفسه، ص102.

[3]ـ (القرطاجني) أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، (د ط)، دار الكتاب الشرقية، تونس، 1966م، ص18، 19.

[4]ـ (ابن الأثير) نصر الله بن محمد: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح. محمد محي الدين عبد الحميد،(د ط)، المكتبة العصرية للنشر، بيروت، لبنان، 1990م، ج1، ص 88.

ويعرّفها عبد القادر القط، بقوله: «هي الشّكل الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها، في الدلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس، وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي»؛ [1] فهي القالب الجمالي الّذي تنتظم فيه الألفاظ والعبارات، لتنقل تجارب الشاعر وأفكاره وأحاسيسه عن طريق ألوان المجاز وضروب الخيال.

ويذهب الباحث مصطفى السعدني، إلى أن الصورة هي: «أبرز الأدوات الشعرية الّتي يستخدمها الشاعر في صياغة تجربته الشعرية، فبها تتجسّد الأحاسيس وتشخّص الخواطر والأفكار، وتتكشّف رؤيته الخاصّة عن العلاقات الخفيّة والحقيقيّة في عالمه، وهي أيضا وسيلته في معرفة النفس وأقاليمها الغامضة وارتباطها بأشياء العالم»؛ [2] فنجدها تشكّل جوهر الشّعر، وأبرز آلياته الّتي يُبنى عليها، والّتي يعتمد عليها الشاعر في تجسيد خواطره ومكنوناته، وتطلعاته نحو الوجود.

ويعرّفها علي البطل، في قوله: «الصورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس إلى جانب مالا يمكن إغفاله من الصور النّفسية والعقلية، وان كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسيّة»؛ [3] فهي من الآليات الفنيّة الّتي ينتجها خيال المبدع، والّتي يستمدها ممّا يحيط به من المحسوسات أو العوامل النّفسية أو العقليّة.

ويرى عزّ الدين إسماعيل، أنّ الصورة ترتبط بالوجدان والمشاعر، أكثر من ارتباطها بعالم المحسوسات والواقع إذ يقول:« الصورة دائما غير واقعيّة، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصور الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»؛ [4] فهو يركّز على كون الصورة ترتبط بالمجاز والخيال وإن كانت مستمدة من الواقع، لأنها تعبر عن الوجدان والمشاعر. في حين نجد محمد غنيمي هلال، يذهب إلى كونها لا تشترط ارتباطها بالمجاز، فقد تكون واقعية ومرتبطة بالحواس وتحمل من الجمالية ما يكفل رونقها فيقول: « إنّ الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التّصوير دالة على خيال خصب».[5]

---

[1]_ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (د ط)، مكتبة الشباب للنشر، 1988م، ص396.

[2]_ مصطفى السّعدني: التصوير الفني، (د ط)، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، (د ت)، ص 85.

[3]_ علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ط1، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1980م، ص30.

[4]_ عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1978م، ص127.

[5]_ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، (د ط)، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1997م، ص432.

ويرى أحمد حسن الزيّات، أنّ الصورة هي:« خلق المعاني والأفكار المجرّدة أو الواقع الخارجي من خلال النّفس خلقا جديدا»؛ [1] فهي تشير إلى ابتكار وخلق المعاني وتوليدها من النفس.

وهي عند إحسان عبّاس: « تعبير عن نفسية الشاعر »؛ [2] فهو يركّز على البعد النفسي للصورة.

ويذهب الباحث محمد مصطفى أبو الشوارب، إلى تعريفها بقوله: «هي تشكيل لغوي يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها (...)، على نحو لا تكون الصورة فيه مجرد تسجيل فوتغرافي للأشياء وإنّما تصبح تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة»؛ [3] فهي قوالب لغوية تقوم على إعمال الخيال لتجسيد تجارب الشاعر، وما يمرُّ به في عالمه المحسوس وإخراجها في أشكال جمالية تتجاوز المحاكاة النمطيّة للأشياء.

ويعرفها الباحث الغربي "ميشيل لوكيرن" (Michel Loucirne)، في قوله:« إنّ الصورة هي عنصر محسوس يقتنصه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله، أو لأجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال »؛ [4] فالصورة عنده مستقاة من تجارب الكاتب الخارجية وممّا يصادفه من المحسوسات، والّتي يستخدمها لتوضيح مقاصده ومراميه، وكذلك لأجل التأثير في المتلقي بما تضفيه على قوله من خيال خصب .

نتوصل مما سبق أن مفهوم الصورة عند النقاد المحدثين قد أصبح أكثر نضجا ووضوحا ممّا نجده عند القدامى، فهي عندهم الشكل الفني الّذي تأخذه المعاني الذهنية، وهي طريقة خاصة في التعبير عن العواطف والمشاعر والأفكار والّتي تخرج لتحقيق العديد من الأغراض الجمالية والمقصدية كالتأثير في المتلقي، وتزيين الخطاب وتدبيجه.

---

[1]_ أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1967م، ص62، 63.

[2]_ إحسان عباس: فنّ الشعر، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996م، ص 63.

[3]_ محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، 2005، ص 107.

[4]_ فرانسوا موروا: البلاغة، تر. محمد الولي وعائشة جرير، ط2، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص18.

المبحث الأول ـ التشبيه:

يعتبر التشبيه من أهمّ مباحث البلاغة العربية التي حظيت باهتمام كبير في تراثنا النقدي، فكثيرا ما اعتبروه أساس التفاضل بين الشعراء ومعيارا للحكم بينهم، وذلك نظرا لما يمتلكه من طاقات لغوية في تزيين الكلام وتقريب المعاني.

والتشبيه في اللغة هو التمثيل، فقد جاء في لسان العرب: « شَبَهَ، والشَّبَهُ، والشَّبيهُ: المِثَلُ، والجمع أَشْبَاهٌ وأَشْبَهَ الشَّيءَ مَاثَلَهُ».[1]

ومن بين التعريفات التي صاغها النقاد القدامى حول التشبيه نذكر ما ذهب إليه قدامة بن جعفر(ت.337 هـ)، من أنّ التشبيه « يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمّهما ويوصفان بها»؛[2] إذ يشير إلى أنّ التشبيه يحمل معنى الاشتراك والمقاربة بين الشيئين لاشتمالهما على صفات ومعان متبادلة مشتركة.

ويعرّفه ابن سنان الخفاجي(ت. 466 هـ)، بقوله:« هو أن يقال أحد الشيئين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات، ولن يجوز أن يكون أحد الشيئين مثل الآخر من جميع الوجوه حتى لا يعقل بينهما تغاير البتة، لأن لو جاز لكان أحد الشيئين هو الآخر في أكثر صفاته ومعانيه»؛[3] فالتشبيه هو اشتراك المشبه والمشبه به في صفة أو مجموعة من الصفات دون القول بالتطابق التام بينهما، لأن ذلك يذهب بحلاوته ويضعف رونقه.

ونجد ابن الناظم (ت. 686 هـ)، يؤكد على أنّ التشبيه يقوم على طرفين بينهما اشتراك وأنه يتمتع بالقصدية لارتباطه بأغراض يسعى لتحقيقها، فيقول: « اعلم أنّ التشبيه يستدعي طرفين، واشتراكا بينهما (...) وأنّه لا يصار إليه إلاّ لغرض».[4]

أمّا الخطيب القزويني (ت. 739 هـ)، فيعرّفه بقوله: « التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى، ومن فضائله أنه يأتيك من الشيء الواحد بأشباه عدّة »؛[5] فهو يشير في مفهومه إلى اشتراك شيئين في معنى واحد، ويشيد بقدرته على توليد المعاني والدلالات. وهو ما ذهب إليه ابن حجّة الحموي (ت. 837هـ)،في قوله: « التشبيه هو إلحاق أدنى الشيئين بأعلاهما في صفة اشتركا في أصلها واختلفا في كيفيتها، ومنهم من قال

---

[1]- (ابن منظور) أبو الفضل محمد بن مكرم : لسان العرب، مادة (شَ بَ هَ)، مج 13، ص 503.

[2]- (قدامة) بن جعفر : نقد الشعر، ص 109.

[3]- (الخفاجي) أبو محمد عبد الله بن سنان : سرّ الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1402هـ، 1982، ص 366.

[4]- (ابن الناظم) بدر الدين بن مالك : المصباح، تح. حسني عبد الجليل يوسف،(د ط)، مكتبة الآداب للنشر، (د ت)، ص 104.

[5]- (الخطيب القزويني) جلال الدين بن عبد الرحمان: الإيضاح في علوم البلاغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2003م، ص 164.

التشبيه هو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء الواحد»؛ [1] نجده يضيف أنه يقوم على إلحاق الشيء الأقل مرتبة إلى الشيء الأعلى رتبة حتى يُعلي من قدره لاشتراكهما في صفة أصلية بينهما.

الملاحظ على هذه المفاهيم أنّها تشترك في جوهر واحد، حيث يُجمع القدامى على أنّ التشبيه هو اشتراك طرفين في صفة ظاهرة أو مجموعة من صفات، دون التطابق التام بينهما.

ومن بين المفاهيم التي نجدها على مستوى الساحة النقدية الحديثة، تعريف كلّ من محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، من أنّه: «بيان شيء أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام »؛ [2] فهو اشتراك شيء أو أشياء في صفة أو صفات بأداة ظاهرة أم مقدّرة.

ويعرّفه الباحث حنفي ناصف وغيره، بقولهم: «هو إلحاق أمر في وصف بأداة لغرض، والأمر الأول: يسمى المشبه، والثاني: المشبه به، والوصف: وجه الشبه، والأداة: الكاف أو نحوها»؛ [3] إذ يقوم هذا المفهوم على تعداد أهمّ الأركان التي ينبني عليها التشبيه، والتي أجمع النقاد القدامى والمحدثون على حصرها. حيث يقول علي الجارم ومصطفى أمين: « ويقوم على أربعة أركان هي المشبه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه».[4]

-**المشبه:** وهو الركن الرئيس الذي تخدمه الأركان الأخرى ويغلب ظهوره، لكنّه قد يضمر للعلم به على أن يكون مقدّرا في الإعراب، وهذا التقدير بمنزلة وجوده.

-**المشبه به:** تتوضّح به صورة المشبه ولابد من ظهوره في التشبيه، ويشترك مع المشبه في صفة أو أكثر، إلا أنها تكون بارزة فيه أكثر من بروزها في المشبه.

-**وجه الشبه:** هو الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به.

-**أداة التشبيه:** هي كلّ لفظ دلّ على المشابهة، وقد تكون حرفا كالكاف. أو اسما، مثل: شبه مثل، مماثل، قِرن، مُضارع، مُحاكٍ. أو فعلا مثل: شابه، ماثل حاكى، ضارع.[5]

-**حسّيان:** والمراد بالحسي ما يدرك بإحدى الحواس الخمس الظاهرة كالمبصرات؛ من ألوان وأشكال وحركات. أو مسموعات؛ كتشبيه صوت المرأة الجميل بصوت البلبل. أو المذوقات؛ كتشبيه الريق بالشهد أو الخمر. أو الملموسات؛ كتشبيه الجسم بالحرير.

---

[1]- (ابن حجة الحموي) تقي الدين بن أبي بكر: خزانة الأدب وغاية الأرب، تح. كوكب دياب، ط6، دار صادر، بيروت، لبنان، 2001م، ص 216.

[2]- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، ص 143.

[3]- حنفي ناصف وآخرون: دروس البلاغة، ص 105.

[4]- علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة، ص 20.

[5]- ينظر، محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب : دروس البلاغة، ص ص 145، 147.

-**عقليان**: ومعنى ذلك أنهما لا يدركان بالحس بل بالعقل، وذلك كتشبيه العلم بالحياة والجهل بالموت.

-**مختلفان**: بأن يكون أحدهما عقليا والآخر حسيا، كتشبيه المنيّة بالسّبع. [1]

ويذهب علي الجارم ومصطفى أمين، إلى بيان بلاغة التشبيه في قولهما: « تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها»؛ [2] حيث تكمن بلاغته في كونه قادر على التصرّف في أفانين القول وضروب الكلام، بما يبعثه فيه من الحيوية والقدرة على التأثير في المتلقي.

وقد قال الخطيب القزويني (ت. 739هـ)، في شرف التشبيه وفائدته: « اعلم أن التشبيه مما اتّفق العقلاء على شرف قدره وإن تعقيب المعاني به يكسبها أبّهة ويكسبها منقبة، ويرفع من أقدارها ويشبّ من نارها ويضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ويدعو القلوب إليها (...) فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم (...) وإن كان ذمّا كان مسّه أوجع وميسمه ألذع ووقعه أشد وحدّه أحد ... »؛ [3] نجده يشيد بفضله وشرفه لما له من أثر في النفوس، وقدرة على تدبيج الكلام وتوصيل المعاني وتبليغها، سواء كان مدحا أم ذما.

يتبين أن مفهوم التشبيه عند المحدثين لم يخرج عمّا ذهب إليه القدامى فهو يحمل معنى المماثلة والاشتراك بين طرفي التشبيه، في صفة أو مجموعة من الصفات دون القول بالتطابق الكلي بينهما، كما أجمعوا على شرفه ومكانته الرفيعة لما يدخله على الكلام من الحلاوة والطلاوة، والحيوية والعذوبة، ولما له من مقدرة على التأثير.

أولا: التشبيه المفصّل:

التشبيه المفصل هو فرع من فروع التشبيه، والذي يساهم في تشكيل شعرية الصورة الفنية داخل الخطابات الأدبية، وبعث جماليتها وحيوية لغتها.

ويعرّفه ابن المعتز، في كتابه البديع بقوله: «هو ما اجتمعت فيه أركانه الأربعة، وهو ما ذكر فيه وجه الشبه والأداة»؛ [4] فالتشبيه المفصل هو التشبيه التام الذي استوفى جميع عناصره.

---

[1]- ينظر، عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص ص 66، 68.

[2]- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص 65.

[3]- (الخطيب القزويني) جلال الدين بن محمد بن عبد الرحمان: التلخيص في علوم البلاغة، تح. عبد الرحمان البرقوقي، ط1، دار الفكر العربي، 1904م، ص 238، 239.

[4]- أبو العباس عبد الله (بن المعتز): كتاب البديع، ص 97، 98.

ومن نماذج التشبيه المفصّل الواردة في قصيدة ابن رضوان، قوله: [1]

خُـذْهَا إلَـيْـكَ مَـدَائـِحًـا أَهْـدَيْـتَـهَا كَـالـزَّهْرِ يُطْـلِعُ زَهْـرَهَا أَكْمَـامُـهَـا

اتخذ الشاعر من الطبيعة الغنّاء مصدرا لانتقاء مادته اللغوية، فكان الأنسب للتغني بممدوحه في بنية تشبيهية مستوفية العناصر، شبّه فيها مدائح الخليفة المريني بالزّهر الذي ينمو في الأراضي المرتفعة، فذكر المشبه (المدائح) ونواة التشبيه (الكاف)، التي وردت مقترنة بالمشبه به (الزّهر)، ثم وجه الشبه (يطلع زهرها أكمامها)، فكلاّ من المدائح والزهر ينمو في الأكام؛ أي الأراضي المرتفعة. فأشاد من خلال هذه الصورة بقيمة ومكانة القصائد المدحية التي نظمها والشعراء للتعبير عن حبّهم لشخص الخليفة، وما يتحلى به من الخصال والصفات الحميدة.

وفي قريب من هذا المعنى، قوله في مقام الدعاء: [2]

وَاخْـلُدْ وَدُمْ مَـا خَـلُـدَتْ أَمْـدَاحُـهُ كَـالْمِـسْـكِ يَنْـفُـحُ بَـدْؤُهَا وَخِتَـامُـهَا

يُشبه الشاعر في هذه الصورة مدائح الرسول (ص) بالمسك؛ أي الرائحة الزكية العطرة التي يبقى عبقها ونفحها الطيّب، فكذلك هي مدائحه دائمة العبق من أوّلها إلى آخرها، فعمد إلى إسقاط صفات المشبه به (المسك) على المشبه (أمداحه)، من خلال النواة التشبيهية (الكاف)، وصرّح بذكر وجه الشبه بينهما (ينفح بدؤها وختامها)، في شكل تشبيه مفصّل عبّر به عن القيمة والمنزلة العظيمة للأشعار المدحية التي قيلت في شخص الرسول (ص)، والتي اكتسبت قيمتها من المكانة الجليلة التي يحظى بها (ص).

نجد الشاعر قد استخدم التشبيه المفصل في مقام المدح لشخص الرسول (ص)، والاشادة بتلك القصائد التي قيلت فيه لأجل التغني بعظمة خصاله وفعاله، فمال إلى التشبيه التام حتى يستفيد من عناصره في التفصيل في رســـم معـالم صورته التي أراد أن يـضع ممـدوحه بها. كما نتبين أن طرفي البنية التشـبيهية؛ من مشبه ومشبه به يشكلان طرفين مختلفين، فنجد المشبه يمثل عنصرا عقليا مجردا (المدائح)، أما المشبه به فينتمي إلى عالم الحس (الزهر، المسك)، بما جعل من لغة صوره أكثر حيوية وعذوبة، من خلال التنويع والمزاوجة بين المجرد والملموس.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 247.
[2]- المصدر نفسه، ص 247.

ثانيا: التشبيه البليغ:

يعد التشبيه البليغ من أبرز أنواع التشابيه التي تتمتع بقدرتها على تكثيف المعاني والصور، وتقديمها في طابع من الايجاز.

ويعرفه الباحث رابح بوحوش، بقوله: « التشبيه البليغ هو وجه من الوجوه البلاغية المثيرة التي يعتمد فيها الإيجاز والاختصار، فتحذف الأداة ووجه الشبه، ويتميّز بإزالة الحواجز المادية للمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به»؛ [1] فبلاغته نابعة من اعتماده على الاختصار، من خلال حذف نواة التشبيه ووجه الشبه، والاكتفاء بذكر المشبه والمشبه به.

وقد فسّر الباحث محمد رشيد سلطاني، ما يدل عليه حذف وجه الشبه وأداة التشبيه، بقوله: « وفي هذه الحال يكون المشبه قد بلغ من السموّ منزلة تضاهي المشبه به»؛ [2] فهو يشير إلى المساواة والمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به وأنهما في نفس المنزلة والمكانة، ولا مجال للتفاضل بينهما، لأنه في الغالب يكون المشبه به أعلى منزلة من المشبه، وبالتالي يشير الاكتفاء بهما إلى اسقاط الحواجز المادية، والاشارة إلى أنّ المشبه هو المشبه به عينه.

ومن نماذج هذا النمط من التشبيه: [3]

يَـا صَـاحِـبَيَّ عَـنِ الـرَّكَـائِبِ حَدّثَا فَـزِمَامُـهَـا مَا تَـعْـلَـمَـانِ ذِمَـامُـهَـا

تقوم البنية التشبيهية للتركيب على ذكر كلّ من المشبه (زمام الركائب) كموضوع موصوف، والمشبه به (الذمام) كمصدر واصف، فنجد أنّه مَثَّلَ شيء مادي ملموس، بشيء معنوي مجرّد في قالب تحويلي قوامه التجريد، حيث شبّه زمام الركائب لهي مقود دواب ونوق قافلة محبوبته الظاعنة، بالذنب والمعصية والأمر المحرّم، فقد كانت سببا في رحيل محبوبته وابتعادها عنه فاستحقت بذلك لحاق الإثم بها، ممّا يدل على استهجان الشاعر لرحيلها وأثره العميق في قرارة نفسه، فيطلب من صاحبَيْهِ الّذَيْنِ لم يصرّح بذكرهما أنْ يحدّثاه عن أخبار ركائبها. فأفاد من خلال هذا التشبيه تهويل مُصابه وتعظيم ما ألمّ به من تباريح الجوى، حتى اعتبر رحيلها ذنبا محرما، ولعلّ ما يهز المتلقي ويحرّك عواطفه في هذا الأنموذج، هو الإفراط في المبالغة والادّعاء أنّ المشبه هو المشبه به عينه، من خلال حذف نواة التشبيه ووجه الشبه، بما يومئ بحسّ شعري رفيع وقدرة على الربط والتصوير في نقل المعاني.

---

[1]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 161.

[2]- محمد رشيد سلطاني: المختار في البلاغة والعروض، ص 92.

[3]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 238.

ومن التشابيه البليغة: [1]

هُـــوَ لِلْـــغُوَاةِ شَتَـــاتُـــهَا، هُوَ لِلْعُفَا ... ...ةِ حَـــيَاتُـــهَا، هُوَ لِلْـــعُدَاة سِـــهَامُـــهَا

نجد في هذا الخطاب سلسلة من التشبيهات في شكل تواز أفقي على مستوى صدر البيت وعجزه، فعمد الشاعر إلى حذف وجه الشبه ونواة التشبيه، وإلى ذكر المشبه الذي جاء في صيغة ضمير منفصل للدلالة على الغائب (هو)، والمقدّر على مستوى البنية الذهنية العميقة بالخليفة المريني في المتواليات التشبيهية الثلاث. فيشبه الشاعر ممدوحه في الصورة الأولى بشتاة الغواة أي مفرّقهم، ليشيد بقدرته على تحكمه في جماعة الغواة الفاسدين الخارجين عن طاعته، وتمكنه من القضاء عليها وتشتيتها وفرض سيطرته على رعيته.

ثم نجده في الصورة الثانية (هو للعفاة حياتها)؛ يشبهه بحياة العفاة، ليمدح فيه سماحته ومقدرته على العفو والصفح عن المذنبين، ومقترفي الأخطاء والموبقات، فكان كالحياة لهم.

أمّا في الصورة الثالثة (هو للعداة سهامها)؛ فنـجد الشاعر يشـبه الخليفة بالســـــهام التي تخترق الأعـداء، وذلك ليشيد بقدرته على مجابهتهم وصدّهم واختراقهم كما تخترق السهام الأجساد.

فكل هذه التشابيه البليغة اتسمت بطابع من الإيجاز والمبالغة، من خلال إسقاط الحواجز المادية وإخفاء وجه الشبه، لينفي عن الطرفين اشتراكهما في صفة دون غيرها فجعلهما الشاعر شيئا واحد، لكونه في مقام المدح فأراد أن يبرز أنّ المشبه ليس بأضعف من المشبه به، فحمل على تزيينه وتقديمه في أزهى صور المدح، وهذا ما جعل من لغة الخطاب أكثر شاعرية وتأثيرا في نفس المتلقي.

ثالثا: التشبيه التمثيلي:

التشبيه التمثيلي هو نوع من أنواع التشابيه التي يكون فيها طرفي التشبيه مركّبين، حيث يقوم على تمثيل صورة بصورة.

ويعرّفه عبد القاهر الجرجاني، بقوله: « هو ما لا يكون وجه الشبه فيه أمرا بيّنا بنفسه، بل يحتاج في تحصيله إلى تأوّل وصرف عن الظاهر»؛ [2] فهو ما كان فيه وجه الشبه غير ظاهر، ويحتاج إلى تأمّل وتدبّر لإدراك المعنى المشترك بين المشبه والمشبه به.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 243.

[2] - (الجرجاني) عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 92.

أمّا السكاكي (ت. 626 هـ)، فنجده يعرّفه في قوله: « واعلم أنّ التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي وكان منتزعا من عدّة أمور خصّ باسم التّمثيل »؛ [1] فالتشبيه التمثيلي من وجهة السكاكي، هو الذي يكون وجه الشبه فيه طرفا عقليا ذهنيا متصورا، ومنتزع من صور مركّبة غير مفردة.

ومن نماذج التشبيه التمثيلي الواردة في قصيدة ابن رضوان، قوله: [2]

إنَّ الشَّـقـــيَّ وَإنْ تَـــوَلَّى مُجْـــفِـــلًا في النَّـــازِحَـــاتِ كَـمَا يُـــرَاعُ نَـعَامُـهَا

يمثّل الشاعر في هذا الخطاب صورة الأشقياء العصاة اللذين رفضوا الخضوع لسلطان الخليفة المريني، والهاربين منه إلى الأراضي النازحة الفارغة المقفرة، بصورة النعام الذي يرعى في أراضيه الخالية ويُقاد ويسيّر رغم كـونه طليقا فنجد أنّ كلاّ من المشبه (الشقي الهارب في النازحات)، والمشبه به (النعام الذي يرعى في أراضي الخليفة)، قد وردا في صيغة صورة مركّبة تنتمي إلى عالم الحسّ، في حين يشكّل وجه الشبه طرفا عقليا ذهنيا متصوّرا، غير واضح في التركيب السطحي للخطاب، والذي يتمثّل في خضوع كلّ منهما لسيطرة الخليفة عبد العزيز المريني، رغم انتشارهم وإجفالهم في الأراضي البعيدة، حيث سمح بعقد هذه المماثلة استخدامه للنواة التشبيهية (كما)، ليشكّل المبدع تشبيها مركّبا تمثيليا، عبّر من خلاله عن قوّة ممدوحه وقدرته على بسط سلطانه، وتحكّمه في شؤون رعيّته وتسيير أمور دولته.

ومن مثل هذه الصورة، قوله كذلك: [3]

تَـــنْدَى غَـــضَـــارَةُ بِـــشْـــرِهِ فَـكَـــأَنَّمَـــا حَـــامَتْ عَـــلَى وِرْدِ النَّـــعِيـــمِ حِـــيَامُـــهَـا

تقوم البنية التشبيهية لهذا الخطاب على عقد مماثلة بين صورتين مركّبتين عن طريق الأداة (كأنّما)، حيث شبّه صورة وجه ممدوحه لما تتميّز به من الجمال والسماحة والبشاشة، بصورة الـدوران حول منبع الخيرات والأرزاق، فذكر طرفي التشبيه اللذان وردا في صيغة صورة حسيّة مركّبة؛ المشبه (غضارة بشره)، والمشبه به (الحيام على ورد النعيم)، وعمد إلى جعل وجه الشبه بينهما عنصرا عقليا ذهنيا، منتزع من صورتين مركّبتين، فكلّ من المشبه والمشبه به يعتبر رمزا للخير والبركة والرزق، ومبعث على التفاؤل في قرارة النفس، فجسّد بذلك تشبيها مركبا تمثيليا، كان له أثره ووقعه في نفس المتلقي من خلال اشراكه في العملية الابداعية، وفتح مجال التأمّل والتأويل أمامه، ودفعه إلى تخيّل وجه الشبه الحاصل بين الصورتين.

---

[1]- (السكاكي) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، تع. نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، ص 346.

[2]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 246.

[3]- المصدر نفسه، ص 243.

يتبيّن مما سبق أنّ الشاعر مزج في خطاباته بين أنماط الصورة التشبيهية المفردة والمركّبة، فنجده وظّف كلاّ من التشبيه المفصّل والبليغ والتمثيلي، مما ساهم في جعل خطاباته أكثر جمالية وشعرية.

كما حرص على تنويع مصدر أطراف صوره؛ فتارة نجدهما حسيين، وأخرى عقليين، ومرة مختلفين، فبعث بذلك على حيوية لغته، وصيّرها أكثر رونقا وتألقا.

المبحث الثاني ـ الاستعارة:

شغلت الاستعارة حيِّزا كبيرا ضمن اهتمامات النقاد والباحثين القدامى والمحدثين كونها تسجّلُ حضورا بارزا في بناء الصورة الفنية للنصوص الأدبية. فالمتتبّع لمفهوم الاستعارة عند القدامى يلحظ ما لها من قيمة في الدّرس اللغوي، باعتبارها تمثّل ركنا أساسا في البلاغة العربية، لما تضفيه من حيوية وجمالية على لغة الخطاب.

والاستعارة في اللغة مشتقة من الجذر الثلاثي "عَ وَ رَ"، إذ نجدها عند صاحب اللسان، في قوله :«وأمَّا العَاريةُ والإعارَةُ والاستعَارَةُ فإنَّ قول العرب فيها: هُم يتعاورونَ العَوَارَى ويتعوَّرُونَها، (...) تقول: أعرْتُهُ الشيءَ أُعيرُهُ إعَارَةً وعَارَةً. واستعاره ثوباً فأَعَارَهُ إيَّاهُ»؛ [1] فالمعنى اللغوي للاستعارة يصبّ في مـفهوم التداول والأخـذ والعـطاء، «فلاستعارة في اللغة هي انتقال الشيء من صاحبه إلى غيره ليُنتفع به ».[2]

أمّا عن مفهومها في التراث النقدي والبلاغي فهو متشعّب إلى حدّ يصعب الإلمام به نظرا لتعدد النقاد والمفكرين الّذين خاضوا في المسألة، وإن كانت تلتقي جميعا في جوهر واحد بدءا من أرسطو، الّذي يعرّفها بقوله :«الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر»؛ [3] فهي عنده قائمة على نقل اللفظ من معناه الأصلي للدلالة على شيء آخر خارج عن الاستعمال المألوف له. وهو الأمر ذاته الذي ذهب إليه الجاحظ، عندما عرّف الاستعارة بقوله: « الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه ».[4]

وهو ما نجده أيضا عند ابن المعتز(ت.274 هـ)، في قوله: «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها».[5]

فرغم اختلاف قائلي هذه التعريفات إلاّ أنّها تحمل جميعا معنى واحدا، وهو أنّ الاستعارة ضرب من المجاز وتقوم على نقل واستبدال اللفظ من معناه الأصلي الخاضع للتداول المعياري، للدلالة على معنى آخر خارج عن المألوف، على شرط التوافق والتناسب والتشابه بين المعنيين الأصلي والمجازي.

وقد تطرّق القدامى إلى وظيفة الاستعارة في الخطابات الأدبية، وأشاروا إلى ما تضفيه من أبعاد جمالية وسمات فنّية، فضلا عن تأدية العديد من الأغراض البلاغية كإبانة وتوضيح المعنى وتأكيده، والمبالغة والتّهويل والإيجاز وتوشيح الكلام وتزيينه، وهذا ما نستشفّه في قول أبي هلال العسكري، في معرض تعريفه للاستعارة: «الاستعارة نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، وذلك لغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل

---

[1]ـ (ابن منظور) محمد بن مكرم: لسان العرب، تص. أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999، ج04، مادة (ع و ر)، حرف العين، ص 618.

[2]ـ محمد علي سلطاني: المختار في علوم البلاغة والعروض، ط1، دار العصماء، دمشق، سوريا، 2008م، ص 97.

[3]ـ يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأهلية، عمان، الأردن، 1997م، ص47.

[4]ـ (الجاحظ) عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، ط1، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، مصر، 1418هـ، 1998م، ج1، ص153.

[5]ـ عبد الله (بن المعتز): كتاب البديع، ط2، مكتبة المثنى للنشر، بغداد، العراق، 1979م، ص02.

الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه».[1] كما أوجز الجرجاني، فوائد الاستعارة وقيمتها، وذهب إلى بيان ما تتمتّع به من الطلاوة وحسن الديباجة، وذلك في قوله: « اعلم أنّ الاستعارة (...) هي أمدّ ميدانا، وأشدّ افتنانا وأكثر جريانا (...)، ومن خصائصها التي تُذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنّها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصَدفة الواحدة عدّة من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر».[2]

وقد اهتم النقاد والباحثون المحدثون بالاستعارة بقدر ما فعل القدامى وأشاروا إلى قيمتها ودورها في صناعة شعرية اللغة، إذ يرى الناقد الإسباني "أورتغا جاست" (Ortega Gasset)، أنّ الاستعارة هي: «طاقة الإنسان الأكثر خصبا، وهي الجسر العالي للشعر، وسلطان المجاز»؛[3] فهو يجعلها قوام اللغة الشعرية ومنبع كلّ شعر.

وجعل الباحث " لونجيس" (Longinus)، « الاستعارة ضربا من المهارة في إبداع الصورة، وعدّها أحد مصادر الرفعة الأسلوبية، أما " كونتليان " (Quintilian)، فقد فرّق بين الكلام العادي والاستعارة، ورأى أنّ الاستعارة هي أجمل أنواع المجاز الكلامي وفائدتها نابعة من النقاط الآتية: الحيوية الوضوح، الاختصار، التعظيم التزيين، التصغير، تجنّب القول الفاحش »؛[4] فيتبيّن أنّ للاستعارة مكانة رفيعة، وأنّ قيمتها نابعة من خلال ما تقوم به من وظائف شعرية للّغة، كالتزيين والإيجاز والتوضيح وغيرها.

فللاستعارة دور مهم في العملية الإبداعية، وهو ما أكّده الباحث مصطفى أبو شوارب، في قوله: « تبرز الاستعارة بين أهم وسائل التعبير الشعري بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدّفينة، وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها (...)، فضلا عن قدرتها على التلوين الجمالي للأداء الفني للشعر، حتى ليذهب الباحث "هربرت ريد" إلى الاعتقاد بأننا يجب أن نحكم على الشاعر من خلال قوّة أصالة استعاراته، بينما يجعلها "ليتش" مركزا لفكرة الإبداع الشعري، ويعدّها مندور خيوط نسيج البناء الشعري»؛[5] فهي من أبرز مقوّمات الخطاب الأدبي التي يتمّ بموجبها الحكم على تمكّن الشاعر ومدى تحكّمه من ناصية اللغة، باعتبارها من أهم مقوّمات الشعرية.

يتضح ممّا سبق أنّ الاستعارة هي ضرب من المجاز، وأنّها تقوم على نقل اللفظ من الاستعمال العادي للّغة للدلالة على معنى جديد خارج عن المعنى المألوف المتداول، مع ضرورة وجود نوع من التناسب والتوافق والتشابه بين المعنيين الحقيقي والمجازي. وقد حظيت دراسة الاستعارة بالعناية والاهتمام من قِبل النقاد القدامى والمحدثين

---

[1]_ (العسكري) أبو هلال الحسن بن عبد الله: كتاب الصناعتين، ص 257.

[2]_ (الجرجاني) عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، ص 39، 40.

[3]_ محمد أحمد القاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، ط1،المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ليبيا، 2003،ص 194.

[4]_ يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 56.

[5]– محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري، ص 122.

نظرا لما لها من أهمية في تشكيل شعرية الخطابات الأدبية، وما تضفيه على لغتها من حيوية وجمالية، وهي تنقسم إلى نوعين؛ مكنية وتصريحية.

أولا: المجاز اللغوي:

يعد المجاز اللغوي من أبرز العناصر الفنية التي تقوم عليها شعرية الخطاب، وهو لفظ استعمل في غير معناه الأصلي، ويتجسد خاصة في الاستعارة بنوعيها.

1. الاستعارة المكنية:

تعتبر الاستعارة المكنية أحد أهم فروع الاستعارة التي تتميز بأبعادها الجمالية والفنية، نظرا لما تضفيه من قيم شعرية على لغة الخطابات.

ويعرفها الباحث حنفي ناصف وغيره، بأنها: «ما حذف فيها المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه ».[1]

ويعرفها كلّ من محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، بقولهما: « وهي الاستعارة التي حذف منها المستعار منه (المشبه به)، ورمز إليه بما يدلّ عليه من صفاته، ولابدّ فيها من ذكر المستعار له (المشبه) ».[2]

نجد أنهم يجمعون على أن الاستعارة هي ما حذف منها المستعار منه أو ما يسمى المشبه به، مع ترك ما يدل عليه ويستحضره إلى دائرة الدلالة.

ومعنى مكنية؛ «أي مخفي فيها لفظ المشبه به إستغناءا بذكر شيء من لوازمه، فلم يذكر فيها من أركان التشبيه سوى المشبه ».[3]

ومن الاستعارات المكنية الواردة في قصيدة ابن رضوان، قوله في معرض الطلب والأمر وهو على مشارف أطلال محبوبته: [4]

قِـفْ بَالـــدِّيَـارِ فَـهَذِهِ أَعْـلَامُـهَـا يُـهْدَى إِلَيْـكَ مَعَ النَّـسِيمِ سَلَامُـهَـا

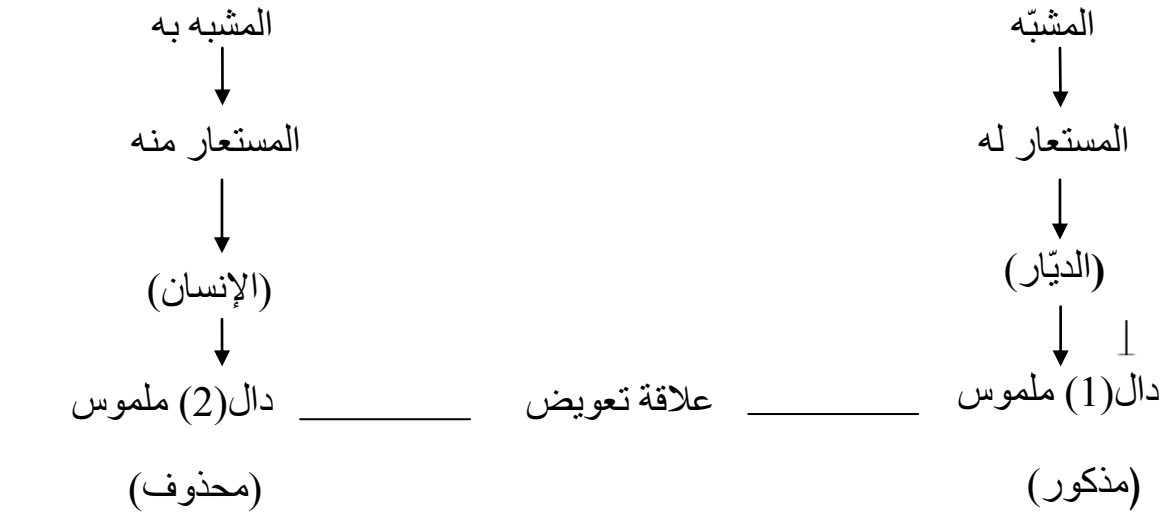
---

[1]_ حنفي ناصف وآخرون : دروس البلاغة، شر. محمد بن صالح العثيمن، ط1، الكويت، 1425هـ، 2004م، ص 126.

[2]_ محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، ص 198.

[3]_ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 260.

[4]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 236.



يتأسّس الملفوظ الاستعاري لهذا الخطاب الذي قصد فيه الشاعر إلى نقل وإسقاط سمات وطبائع إنسانية إلى غير الإنسان، على إسناد فعل الإهداء إلى الدّيار في صيغة بنية لغوية مجازية، شبّه فيها الشاعر ديار محبوبته بالإنسـان، إذ استعار لها صفة من صفاته الأخلاقية لهي إفشاء السّلام وإهداؤه، فذكر المشبه (الديار)، وحذف المشبه به (الإنسان)، وترك قرينة لفظية للتعبير عنه واستدعائه لدائرة الدلالة (السّلام)، ليشكّل استعارة مكنية قوامها المشابهة والانزياح المتّصل بالمفارقة والمبالغة في الوصف، وذلك للتعبير عن طيب أرض محبوبته حيث يُهدى فيها السلام مع عبق نسيمها.

ومن الاستعارات: [1]

وَإِذَا وَقَـفْـتَ بِهَـا فَـحَـيِّ رُبُـوعَـهَـا **وَذَر المَـدَامِـعَ يَـسْتَـهِلُّ غَـمَـامُـهـا**

تقوم البنية الاستعارية لهذا التركيب على طرفين أساسين هما: المشبه والمشبه به حيث اتخذ المبدع من آلية الحضور والغياب نواة مركزية، ينطلق من خلالها في رسم معالم صورته الفنية، فعمد إلى ذكر المشبه (المدامع)، الذي شكّل دالاّ محوريا حاضرا في التعبير عن المآقي لهي أطراف العين ومسيل الدّمع، وحذف المشبه به (السماء)، على سبيل استعارة مكنية يتمحور طرفاها بين حقل المظهر الإنساني (دموع العين) كموضوع موصوف، وبين المظهر الطبيعي (الغمام، السحاب) كمصدر واصف، حيث شبّه دموعه وبكاءه على أطلال محبوبته وديارها المهجورة، باستهلال سقوط المطر من الغمام، فكان لهذه الصورة جميل الأثر في رسم معالم الحزن والمأساة، التي تلذع وجدان الشاعر وتأسر كيانه.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 236.

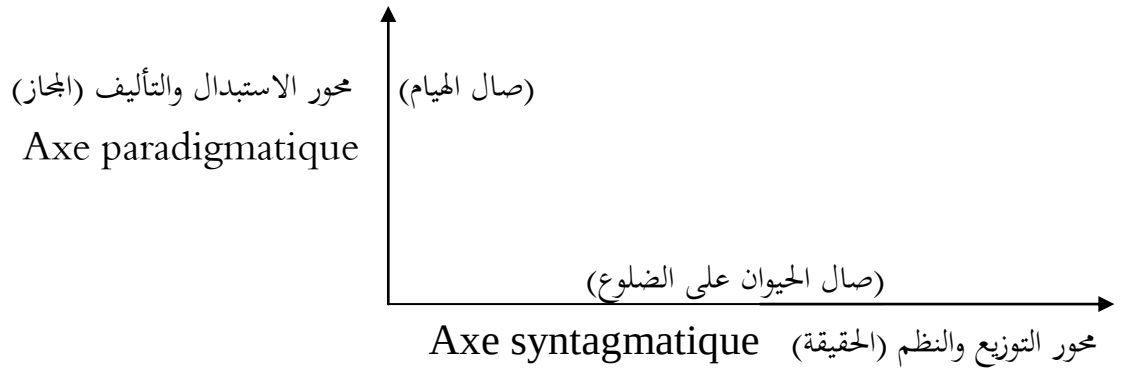
يقول الشاعر: [1]

فَتَـعُـودَ رَوْضًـا **دَبَـجَـتْـهُ يَـدُ الحَيَـــا** وَيَمَـــِيـــلُ رَيِّـــا أُثْـــلُـهَـــا وَبِـشَـــامُـهَا

يعمد المبدع في هذه الصورة الفنية إلى المنافرة والخروج عن المعيار في المدلول الأول "دبّجته يد الحيا"، الذي قام فيه بإظهار المستعار له (الحياة) على مستوى محور الإدراج، وإضمار المستعار منه (الإنسان) في المدلول الذهني "دبجته يد الإنسان"، الذي يُرجع الصورة إلى أصل الاستخدام على مستوى محور التعاقب، وتَرك قرينة لفظية للدلالة عليه (يد)، في قالب استعارة مكنية شبّه فيها الحياة بإنسان يزيّن نفسه وما حوله بيده، فنقل هذا المعنى وأسقطه على الحياة، وجعل لها يدا تزيّن وتدبّج ديار وأراضي محبوبته، وذلك لعبّر عمّا طرأ عليها من جمال، وكيف باتت روضا تكتسي بالأزهار والنّسيم العليل المعطّر بعبق أشجار الأثل والبشام، التي أينعت جرّاء شدة بكائه على أراضيها، فكان لحقل الطبيعة الغنّاء حضورا بارزا في تجسيد الأبعاد الدلالية التي رمى الشاعر إلى رسم معالمها.

ومن جميل استعارات الشاعر: [2]

ذِكْـــرَى حَـبِيـــبٍ مَا ذَكَـــرْتُ عُـــهُـــودَهُ إِلاَّ **وَصَـــالَ عَـــلَى الضُّـــلُوعِ هُـيَامُـهَـــا**



تنبني شعرية هذه الصورة على المجاوزة والانتهاك لمحور النظم والتوزيع، الذي يتشكّل بالتصريح بالمشبه به الذي عمد الشاعر إلى حذفه على مستوى محور الاستبدال. إذ يشبّه الشاعر في هذا الخطاب ما يتجرّعه من لذعات الهوى، وما يقاسيه من فرط الصبابة وما ألمّ به اثر تذكره لمن هام بها وسلبت فكره وذهبت بعقله، بحيوان مفترس ينقضّ على أضلاعه وقلبه، كما ينقضّ على فريسته، وهذا ما نقله معنى الدّال الفعلي (صال)، الذي يعني وثب وهاجم وافترس، فقامت البنية الاستعارية على التصريح بالمشبه (الهيام) أي جنون الحبّ، وهو دال قيمي

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 237.
[2]- المصدر نفسه، ص 237.

معنوي ينتسب لحقل العواطف والمشاعر الإنسانية، وإضمار المشبه به (الحيوان المفترس) الذي ينتمي لحقل الطبيعة الحيوانية، ليشكّل استعارة مكنية قوامها تمثيل المجرد بالملموس، فساهمت حدّة الصورة وطرافتها في تشخيص المعنى وتجسيده.

وقوله كذلك: [1]

لَــمْ تَــرْنُ عَــيْنُ الشَّمْسِ هَـالَةَ بَـدْرِهَا إلاَّ وَظُـلِّـلَ بَـالْـقَـتَـامِ خِيَـامُـهَـا

رسم الشاعر في هذا الخطاب صورة العين للشمس، فحذف المستعار منه (الإنسان) " دال 1"، ودلّ عليه بلازمة من لوازمه (عين)، وصرّح بالمستعار له (الشمس) "دال 2" على مستوى محور الإدراج، على سبيل استعارة مكنية شبّه فيها الشمس وهي دال ينتمي لعالم الفلك بإنسان يرى بعينه، فاستعار لها صفة إنسانية وجعل لها عينا تضيء بها. فعبّر من خلال هذه الصورة عن حالة اليأس التي تحفّه، فما إن تريه الشمس طيف خيال حتى يحجبها عنه كثرة القتام؛ أي الغبار الأسود المتصاعد حول خيمتها. فساهم هذا الأسلوب المجازي الذي قام على الخروج عن المعيار القاعدي لمحور الترتيب؛ في تشخيص مظهر من مظاهر الطبيعة وهو الشمس في هيئة إنسان.

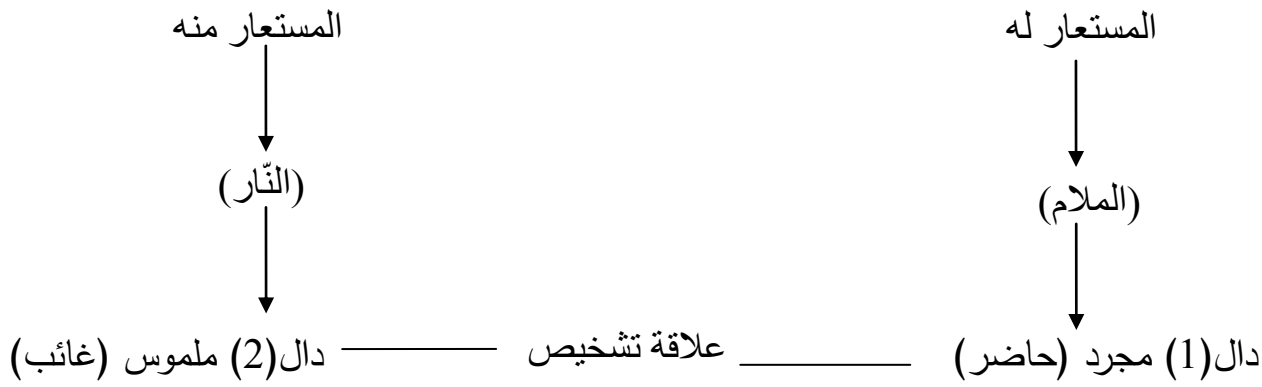
ومن قبيل هذه الصورة : [2]

وَدَعَـا حَـــدِيـــثَ الـلّـومِ عَـــنّي إنّـــهُ **يــــُذْكِي لَــهِــيبَ الــعَاشِـقِينَ مَـلَامُـهَا**

تقوم البنية الاستعارية لهذا الخطاب على العلاقة التشبيهية القائمة بين المشبه والمشبه به، إذ يشكّل الأول دالا لغويا حاضرا في بنية السطح، في حين نجد المشبه به يمثّل بنية دلالية غائبة قائمة في التصور الذهني العميق فتشكلت من هاتين البنيتين استعارة مكنية قوامها المزج بين آليتي الحضور والغياب على مستوى محور الإدراج والتعاقب.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 237.

[2]- المصدر نفسه، ص 238.



يشبّه الشاعر في هذه الصورة ملام العذّال والواشين وغيرهم ممّن لاموه في حبه، بنار يُذكى لهيبها في قلبه ويشتد سعيرها كلّما أثاروا أحاديث اللّوم، فلم يزده ذلك إلاّ فرطا في الصبابة والهوى، فعمد إلى ذكر المستعار له (الملام) الذي ينتمي لحقل المشاعر والعواطف وهو دال معنوي مجرّد، وحذف المستعار منه (النار)، الذي يصنّف في حقل الطبيعة ويمثّل دالا ملموسا ماديا، وترك قرينة لفظية لاستدعائه لدائرة الدلالة (يذكي لهيب)، فساهمت هذه الصورة في تقوية المعنى وتثبيته في نفس المتلقي، من خلال تشخيص المجرّد بالمحسوس.

ومن الأساليب الاستعارية: [1]

أقْـــبـَلْـــتُ أطـــلُـــبُ المتَـــابَ وَإنّـــه **صَـعْـبٌ عَلَى هَذِهِ النّـفُوسِ فِـطَامُـهَـا**

يستقي المبدع مادته اللغوية من حقول دلالية متباعدة ومختلفة، الأمر الذي جعل من لغة الخطاب أكثر شاعرية. إذ نجد المشبه يمثّل دالا معنويا مجرّدا ينتمي لحقل الروحانيات، وهو الظاهر على مستوى محور الإدراج والاختيار(النفوس)، أمّا المشبه به (الرضيع) فينتمي لحقل الإنسان، وهو دال ملموس عمد الشاعر لحذفه وتركِ قرينة لفظية للدلالة عليه واستحضاره في البنية الذهنية العميقة (الفطام)، ليشكّل استعارة مكنية شبّه فيها النفس المحرومة من اللّذات والشهوات بالرضيع المفطوم عن أمّه، وذلك ليعبّر عن توبته الخالصة وندمه عمّا اقترفه من موبقات وذنوب في صغره، فهو يشبه صعوبة فطم النّفس منها والابتعاد عنها، بصعوبة فطام الأمّ لرضيعها.

ويتكرر هذا النمط من الصور في قوله: [2]

أَيْـقَـظْـتَهَـا بِهُـدَاكَ يَـا صُـبْـحَ الهُـدَى **مِـنْ رَقْـدَةٍ لَـعِبَـتْ بِـهَا أَحْـلَامُـهَـا**

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 239.
[2]- المصدر نفسه، ص 239.

يرتكز هذا المجاز اللغوي على تجاوز قواعد التركيب والمعيار، ليتّخذ من الانحراف سمة فنية لتشكيل معالم دلالته، وهذا ما نجده على مستوى محور الاستبدال للخطاب، الذي قام على الانزياح والمنافرة بين متعلقات المستعار له والمستعار منه، حيث يشبه الأحلام بالطفل الصغير الذي يلعب ويجعل من المتعة والمرح غايته، فقام بتطويع هذا المعنى للدلالة على غفلة البشرية عامة والأمة العربية خاصة، وإغراقها في ظلمات الجهل قبل نزول الرسالة المحمدية، فاستعار للمشبه صفة من صفات المشبه به المحذوف (الطفل الصغير)، الذي ينتمي لحقل الإنسان وهي صفة (اللعب)، وألبسها له لغرض تجسيد وتشخيص الدال المعنوي المشبه (الأحلام)، بدال ملموس في صيغة استعارة مكنية.

ومن أنماط التراكيب الاستعارية: [1]

وَالــجَاهِـلِيَةُ تَـعْتَـدِي كَــيْ تَـعْـتَــلِي سَـفَــهًا وَيَخْـضَـعُ لِـصّلِيبِ طَـغَامُــهَا

يُصدّر الشاعر خطابه بصورة فنية يستند عليها في تصوير حال الأمّة العربية زمن الجاهلية، وكيف كان الجهل والسّفه يكتنفان ضروب الحياة فيها، فيشخّص لنا الجاهلية في هيئة إنسان متجبّر ظالم يعتدي على غيره كي ينال مراده ويحقق غايته، وقد اعتمد في نقل هذا المعنى على الاستعارة المكنية، التي قامت على الانزياح والمفارقة ومخالفة المعيار، فقام بإظهار المشبه الذي جاء في صيغة دال معنوي مجرّد (الجاهلية) على مستوى محور الاستبدال، وإخفاء المشبه به المقدّر على مستوى التركيب الذهني العميق لمحور التعاقب (الإنسان المتجبّر)، والذي جاء في صيغة دال ملموس ينتمي لحقل الإنسان، وقد استحضره لدائرة الدلالة عن طريق الدال الفعلي (تعتدي) الذي شكّل قرينة لفظية للإشارة إليه، فكان لهذا التركيب جميل الأثر في تشخيص المعنى وتجسيده.

والأمر نفسه نجده في قوله: [2]

تــنْــدَى غَــضَــارَةُ بِـشْــرِهِ فَـكَأَنّمَــا حَـامَـتْ عَـلَى وِرْدِ الـنَّعِيــمِ حِـيَامُــهَا

تتأسس جمالية هذا التركيب على البنية الاستعارية التي رسم معالمها الشاعر في قوله:" تندى غضارة بشره ". إذ يشبّه من خلالها ما يتحلّى به ممدوحه من سماحة وبشاشة وجه، بالنّبات الندي الذي تزيّنه قطرات الندى فيصبح يتلألأ تحت أشعة الشمس، فيكتسي بريقا ولمعة تضفي عليه طابعا من الجمال والبهاء، فعمد إلى ذكر المشبه (غضارة بشره)، التي تعني جمال وبشاشة وجهه على مستوى محور الاستبدال والإدراج، وحذف المشبه به

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 240.

[2]- المصدر نفسه، ص 243.

(النبات الندي)، وترك قرينة لفظية للإشارة إليه (الدال الفعلي تندى)، في شكل استعارة مكنية قوامها الانزياح والمجاوزة للتركيب الأصلي لمحور التعاقب والترتيب.

ومن الاستعارات المكنية كذلك: [1]

هَـــذَا وَلِلْـخَطِـيِّ مِـنْـــهَـا هَـوْلَـــةٌ **فِـي الحَـرْبِ تَـهْزَأُ بَالـدُّرُوعِ سِطَامُهَا**

استمدّ المبدع لغته في هذا الخطاب من حقل دلالي واحد هو حقل الحرب (الخطي، الدروع، السِّطام) فكان الأنسب للتغني بقوّة الخليفة المريني، إذ عمد الشاعر في هذا التركيب الاستعاري إلى إظهار المشبه (السطام) أي السيوف، وإضمار المشبه به (الإنسان)، وترك قرينة لفظية للإشارة إليه (الدال الفعلي تهزأ)، لأن الإنسان هو الذي يمتلك القدرة على الاستهزاء، فقام باستعارة صفة من الصفات الإنسانية وإلحاقها بشيء مادي لا إنساني (السيف)، في صيغة استعارة مكنية أشاد من خلالها ببسالة ممدوحه وجيوشه في أرض الوغى، حيث تهزأ فيها سيوفه بدروع أعدائه.

يقول الشاعر: [2]

هَـامَـتْ بِـهَـا مِـصْـرُ فَـلَـوْ وَاصَـلْتَهَا لَـرَأَتْ شَبِيـهَـةَ عُـمْرِهَـا أَهْـرَامُـهَـا

يشبّه الشاعر في هذه الصورة الفنية مصر وهي اسم مكان، بإنسان يهيم بمحبوبه حتى يذهب عنه عقله وذلك ليعبّر عن مدى جمال إيّالة الخليفة المريني، التي شُغفت بها مصر حبًّا على قدر ما بها من الحسن والبهاء فذكر المشبه (مصر) على مستوى محور الاستبدال، وحذف المشبه به (الإنسان العاشق)، المقدر في التركيب الذهني العميق لمحور التوزيع، وترك قرينة لفظية لاستدعائه في شكل دال فعلي (هامت)، في صيغة استعارة مكنية قوامها الانزياح والمفارقة.

ومن أنماط هذه الصورة الفنية: [3]

نَـامَـتْ لَـهُـمْ عَـيْـنُ الـحَوَادِثِ بُـرْهَةً فَـاسْـتَيْقَـظَـتْ مِـنْ بَعْدِ ذَاكَ نِيَـامُـهَـا

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 243.

[2]- المصدر نفسه، ص 245.

[3]- المصدر نفسه، ص 245.

يشيد الشاعر في هذا الخطاب بعودة الحوادث الحافلة التي يروم بها فتوحات ممدوحه التي كلّلتها انتصاراته على أعدائه، وذلك بعد أن تراجعت لفترة قصيرة من الزمن، فكانت كمن ينام ويغفو قليلا دون أن يعمق ثم يستيقظ. وقد نقل هذا المعنى في قالب صورة جمالية قوامها التناسب الناتج عن حسن إسقاط محور الإدراج على محور التعاقب، في شكل استعارة مكنية عمد فيها الشاعر إلى التصريح بلفظ المستعار له، الذي شكّل دالا معنويا ينتمي لحقل الحرب (الحوادث)، وحذف المستعار منه الذي مثّل دالا إنسانيا (الإنسان)، وترك قرينة لفظية لاستدعائه لدائرة الدلالة (نامت، عين)، فكان لهذا الانزياح المبني على مخالفة المعيار جميل الأثر في تشكيل فنيّة الصورة، وإضفاء سمة الشعرية عليها وتجسيد المعنى وتشخيصه.

ومن قبيل هذا التركيب الاستعاري، قوله: [1]

حَـمَلَـتْ شَـذَا أَوْصَـافِـكَ الـغُـرِّ الّتِي أَرِجَـتْ بِـعُرْفِ ثَنَـائِـهَـا أَيّـامُـهَـا

يتغنّى الشاعر في هذه البنية الاستعارية بخصال الخليفة المريني وأوصافه البهيّة، فيشبهها بالورود ذات الشذا والعطر الطيّب، فقام باستعارة دواله من حقل الطبيعة الغنّاء وأسقطها على صفات ممدوحه، في صيغة استعارة مكنية عمد فيها إلى ذكر المشبه (أوصافك الغرّ)، على مستوى محور الإدراج والاختيار، وحذفِ المشبه به المقدّر على مستوى البنية الذهنية العميقة لمحور التعاقب (الورود والأزهار)، وترك قرينة لفظية للدلالة عليه (شذا).

ويُتمّ هذا المعنى بصورة أخرى على مستوى عجز البيت في قوله: "أرجت بعرف ثنائها أيّامها"، حيث شبّه أيّام حُكم الخليفة عبد العزيز المريني، بالأراضي المدبّجة والموشّحة بالزهور، ليشيد بجميل خصاله وما يتحلّى به من السماحة والمروءة، فذكر المشبه (أيامها) الذي مثّل دالا معنويا مجردا ينتمي لحقل الزّمن، وحذف المشبه به (الأراضي المزهرة)، الذي شكّل دالا ملموسا ينتمي لحقل الطبيعة، وترك قرينة لفظية للإشارة إليه الدال الفعلي (أرجت) أي أزهرت، على سبيل استعارة مكنية قوامها الانزياح والمشابهة بين متعلقات المستعار له والمستعار منه، والتي أفاد منها تشخيص المعنى وتجسيده.

يقول الشاعر: [2]

إنّي لَـيَـحْرُقُـنِـي أُوَارُ صَـبَابَـتِـي وَيُـهَـيّجُـنِي لِلْآبِـجَـاتِ غَـرَامُـهَـا

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 247.

[2]- المصدر نفسه، ص 238.

يشبّه الشاعر ما ألمّ به من تباريح الهوى، وشدة الحبّ وفرط الصبابة والولع، بنار يشتعل سعيرها في قلبه ويتعاظم أُوارها في صدره، وهذا ما أشاد به من نقله لصفات الدال المصرّح به (الصّبابة) لهي الولع والحبّ الشديد والذي شكّل دالا معنويا محوريا ينتمي إلى حقل المشاعر والأحاسيس الإنسانية، وألحقها بالدال اللغوي المحذوف (النار) الذي ينتمي إلى حقل الطبيعة، في صيغة استعارة مكنية قوامها تشخيص المعنوي بالمحسوس، عمد فيها المبدع إلى ذكر المشبه (الصّبابة)، وحذف المشبه به (النار)، وترك لازمة للدلالة عليه (الحرق) و (الأوار) أي شدة الحرّ.

وفي السّياق ذاته يشبه الشاعر غرامه بشيء يهيّج كيانه ويبعث فيه الحرّ والعطش فيعمل على اشتعال لُجج الغرام في قلبه، وهذا ما عبّر عنه من توظيفه للدال (الآبجات)، الذي يعني شدة الحرّ والعطش جرّاء نيران الهوى التي أضرمت في قلبه، فصرّح بالمشبه (الغرام) وحذف المشبه به، لهو شيء يحمل على اضطرابه وثورانه وزعزعة كيانه، فيكون كالهيجاء أي النار أو الحرب أو العاصفة، والتي عبّر عنها من خلال الدال الفعلي (يهيّجني) على سبيل استعارة مكنية.

نتوصّل مما سبق أن للاستعارة المكنية حضورا بارزا في تشكيل جمالية البنية اللغوية للخطابات، من خلال ما تقوم عليه من انزياح ومفارقة للتركيب الذهني النمطي العميق، وذلك على مستوى محور التأليف والاختيار، إذ عمد المبدع إلى حذف المشبه به أو المستعار منه، وذكر المشبه في العديد من المجازات الاستعارية، وذلك إما لغرض التشخيص أو التجريد أو التعويض. كما أفاد الشاعر من العديد من الحقول اللغوية في تشكيل دواله ومدلولاته، بما طبع لغته بنوع من الحيوية، فضلا عن مناسبة كل حقل للمعنى المراد التعبير عنه.

2. الاستعارة التصريحية:

تشكل الاستعارة التصريحية ضربا من ضروب المجاز اللغوي التي تسمح بتفجير طاقات اللغة وكشف قيمتها الفنية وأبعادها الجمالية.

والاستعارة التصريحية كما يعرفها عبد العزيز عتيق، هي: « ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه»؛ [1] فهي ما ذكر فيها المشبه به، واسقاط صفاته على المشبه المحذوف.

ويوضّح أحمد الهاشمي، تسميتها بقوله:« ومعنى تصريحية أي مُصرّح فيها باللفظ الدال على المشبه به »؛ [2] فتسميتها مشتقة من التصريح والابانة والكشف عن لفظ المشبه به.

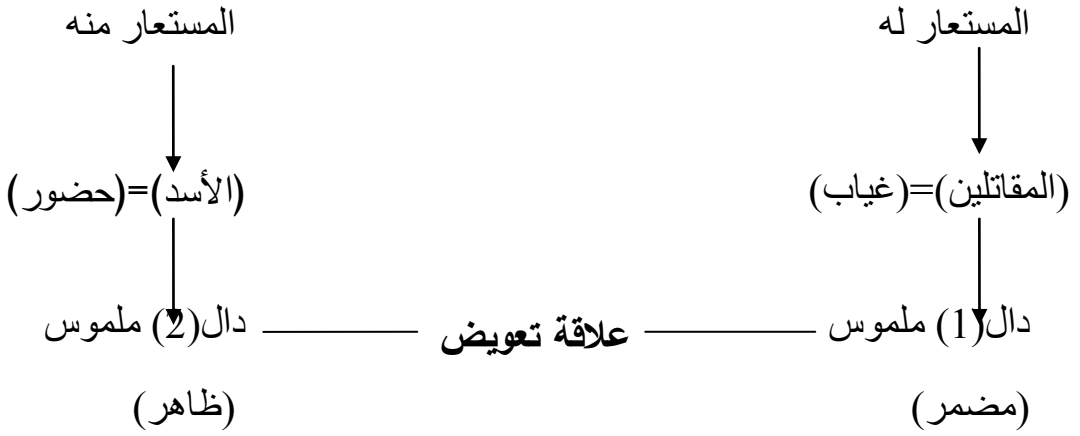
---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2009، ص 176.

[2]_ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 260.

ومن نماذج الاستعارات التصريحية الواردة في مولدية ابن رضوان، قوله في مقام التوجّع والحسرة: [1]

عَـــهْدِي بِهَـا الحَـيّ الجَمـِيـعُ وَدُونَـــهُ **أُسُـــدُ الشَّـــرَى** وَمِنَ القَـنَـا آجَـامُـهَـا



ترتكز شعرية هذا الخطاب الذي اتّخذ من المفارقة لمحور التعاقب آلية لكسر نمطية المعيار، على التصريح بالمشبه به الذي ينتمي لحقل الطبيعة الحيوانية (أسد الشّرى) على مستوى محور الإدراج، وإسقاط صفاته على المستعار له المحذوف الذي مثّل دالا إنسانيا (المقاتلين)، على سبيل استعارة تصريحية أشاد من خلالها ببسالة وشجاعة المقاتلين المناوئين عن خيام محبوبته. كما أضفى بها على التركيب من الجمالية والفنيّة ما يكفل له تقريب المعنى من مدارك المتلقي، وبالتالي التأثير في نفسه.

يقول الشاعر: [2]

فِي فـتْـرَةٍ **أَخْـفَى الـشّـرَائِـعَ لَيـْلُـهَـا** وَسَـطَا عَـلَى إشْـرَاقِـهَـا إظْـلَامُـهَـا

عمد المبدع في هذا التركيب الاستعاري القائم على مفارقة المعيار، إلى التصريح بالمستعار منه (الليل) على مستوى محور الاستبدال، وإضمار المستعار له (الجهل) الذي شكّل دالا معنويا مجردا، وترك قرينة لفظية لاستدعائه لدائرة الدلالة (الشرائع)، التي يراد بها سنن وتعاليم الدين القويم. فاستعار من الليل وهو دال طبيعي سواده وأسقطه على حال الأمة العربية، للدلالة على حالة الجهالة والغفلة التي كانت تحيا بها بمعزل عن الدين، ليشكّل استعارة تصريحية غرضها تشخيص المجرّد بالملموس.

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 237.

[2]- المصدر نفسه، ص 239.

ومن الاستعارات التصريحية كذلك: [1]

وَافَى رَبِـــيـــعُ الخَـيْرِ مِـــنْـــهُ بِـلَـيْـلَـــةٍ عَـنْ وَجْـهِ ذَاكَ البَـدْرِ حُـطَّ لِثَـامُـهَـا

يقوم الملفوظ الاستعاري لهذا الخطاب الذي عمد فيه الشاعر إلى انتقاء مادته اللغوية من حقول دلالية مختلفة، على التصريح بذكر المشبه به (البدر)، الذي ينتمي لحقل أو عالم الفلك على مستوى محور الاختيار، وحذف المشبه (الرسول ص)، الذي ينسب لحقل الإنسان، في قالب استعارة تصريحية قوامها نقل وإسقاط الصفات اللاإنسانية للبدر، على الرسول (ص) لغرض تزيين صورة ممدوحه، بإضفاء الصفات الجمالية التي يتمتع بها البدر من ضياء وبهاء عليه. فيشبّه وجه الرسول (ص) بوجه بدر أزيح عنه اللثام لهو الغطاء الذي يضعه الرجل على فمه وأنفه، فكان لهذه الصورة جميل الأثر في صنع شعرية الخطاب ورسم أبعاده الجمالية.

يقول الشاعر: [2]

فِي اللّـــيْـــثِ مِـــنْ وَثـــبَاتِـــهِ وَثَـــبَاتِـــه شَـــبَـــهٌ يُـقِـرُّ بِـفَـضْـلِهِ ضِـرْغَـــامُـــهَـا

يتأسّس هذا الخطاب على نقل وإسقاط صفات الدال المصرح به (المستعار منه)، وإلحاقها بالدال المضمر (المستعار له) على مستوى محور الإدراج للتركيب، فقام الخطاب الاستعاري على بنيتين أساسيتين هما: المشبّه (الخليفة) كموضوع موصوف ينتمي إلى حقل الإنسان، والمشبه به (اللّيث) الحاضر كمصدر واصف من الطبيعة الحيوانية، على سبيل استعارة تصريحية قوامها الانزياح والتجاوز لنمطية المعيار، والتي أراد من خلالها التّغني بممدوحه الذي يشبهه باللّيث، ليشيد بما يتحلّى به من العزم والقوة والثبات والشجاعة.

ومن مثل هذا القبيل: [3]

فِي الغَيْـــثِ مِـــنْ جَدْوَى يَدَيْهِ مُشَـابِـــه لَـــوْ لَمْ يَـشُـقْ سُـحَـبَ الحَـيَاه إنْجَـــامُهَا

تنبني جمالية هذه الصورة على كسر قواعد المعيار لتركيب البنية العميقة الخالية من الانزياح، من خلال استعارة صفات الدال الحاضر (الغيث)، الذي ينتمي لحقل الطبيعة على مستوى محور الاستبدال، وإلحاقها بالدال الإنساني الغائب المشبه (الخليفة المريني)، في قالب استعارة تصريحية أراد من خلالها الشاعر الإشادة بفضل

[1]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 239.

[2]– المصدر نفسه، ص 243.

[3]_ المصدر نفسه، ص 243.

ممدوحه، فيشبه كثرة عطائه وسخائه وكرمه وسعة خيراته بالغيث والمطر النافع. فساهمت هذه الصورة في جعل لغة الخطاب أكثر شاعرية وتأثيرا في قرارة المتلقي.

يقول الشاعر: [1]

وَافَــى رَبِــيــعُ الخَـيْرُ مِـنْـهُ بــلَيـلَــةٍ عَــنْ وَجْــهِ ذَاكَ البَــدْرِ حُــطّ لِثَــامُــهَا

تقوم البنية الاستعارية لهذا الخطاب على التصريح بذكر المشبه به (ربيع الخير)، الذي ينتمي لحقل الطبيعة على مستوى محور الاستبدال والاختيار، وحذف المشبه (الرسول ص) الذي شكّل دالا إنسانيا مقدرا في التركيب الذهني العميق لمحور التعاقب، في صيغة استعارة تصريحية أراد من خلالها الشاعر تزيين صورة ممدوحه وإبرازه في أبهى حلّة، ولذلك عمد إلى إسقاط صفات الدال المصرّح به على الدال المضمر، نظرا لما يتمتع به فصل الربيع من نضارة وبهاء وخصائص جمالية، فكان لهذه الصورة جميل الأثر في إضفاء معالم الشعرية على الخطاب وجعله أكثر تأثيرا ووقعا.

ومن الاستعارات التصريحية: [2]

وَجِــدِي عَــلَى تِـلْكَ الظِّبَاءِ وَقَدْ نَأَى مِنْهَـا المِــزَارُ فَـمَا اسْــتُـعِـيدَ لَـمَـامُــهَــا

قصد الشاعر في هذا الخطاب المجازي إلى التصريح بلفظ المشبه به (الظباء)، الذي ورد في صيغة دال ملموس ينتمي إلى حقل الطبيعة الحيوانية، ومثّل عنصرا حاضرا في التركيب السطحي لمحور التأليف، وقام بإضمار المشبه (محبوبته) الذي شكّل دالا انسانيا، مقدّرا في البنية الذهنية العميقة لمحور التوزيع، ليجسّد استعارة تصريحية نقل من خلالها معالم الوجد والحزن الذي يختلج وجدانه، ويأسر كيانه لفراق محبوبته التي يشبهها في هذه الصورة بالظبية.

يقول المبدع: [3]

أَيْـقَـظْـتَـهَـا بِهُـدَاكَ يَـا **صُـبْـحَ الهـدَى** مِـنْ رَقْـــــدَةٍ لَـعِبَـتْ بِـهَا أَحْـلَامُـهَـا

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 242.

[2]- المصدر نفسه، ص 238.

[3]- المصدر نفسه، ص 239.

يتغنّى الشاعر في هذه الصورة بشخص الرسول (ص) فيشبهه بالصبح، وذلك لما يحيل عليه من دلالة البشرى والفرج ليشيد بفضله (ص) على البشرية، فقد كان (ص) سببا في انقشاع غياهب الجهل وبزوغ فجر الايمان وبروز سُبل الرّشاد، فصرّح بذكر المستعار منه (صبح الهدى)، في البنية السطحية للخطاب، وعمد إلى إخفاء المستعار له (الرسول (ص))، على سبيل استعارة تصريحية.

يتّضح مما سبق أنه كان للاستعارة التصريحية جميل الأثر في تشكيل شعرية اللغة داخل القصيدة، من خلال ما بعثته من تصوير فني في خطاباتها، والتي اعتمدت على التصريح بلفظ المشبه به على مستوى التركيب السطحي لمحور الاستبدال، واضمار المشبه المقدّر في البنية الذهنية العميقة لمحور الترتيب والتعاقب.

ثانيا: المجاز العقلي:

يعتبر المجاز العقلي من أهم ضروب المجاز بعد الاستعارة، باعتبار كلّ منهما يعمل على امتناع إرادة المعنى الأصلي. ويعتبر الحد الفاصل بينهما كون الاستعارة تقوم على علاقة المشابهة، بينما بقية صنوف المجاز فتقوم على علاقات عديدة تفهم من سياق الكلام الذي ترد فيه.

والمجاز العقلي كما يعرفه كلّ من علي الجارم ومصطفى أمين، هو: « إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي »؛[1] فهو إسناد الفعل وإلحاقه إلى غير فاعله الحقيقي من باب المجاز والمبالغة في القول.

ومن أمثلته في القصيدة، قول الشاعر: [2]

لَقَـضَـى عَـلَى النَّـفْـسِ الظَّـلُومِ ايَّـاسُهَا **وَلَـحُمَّ من خَـوْفِ الجَـحِيـمِ حِمَامُهَا**

يتضمّن هذا الخطاب مجازا عقليا على مستوى عجز البيت في قول الشاعر: "حمّ من خوف الجحيم حمامها"، حيث قصد إلى إسناد الفعل (حمّ) الظاهر في التركيب السطحي لمحور الاستبدال، إلى غير فاعله الحقيقي (حمامها)، وذلك لغرض تصوير ما ستكون عليه النفس البشرية الظالمة (الفاعل الحقيقي)، وما سيصيبها

[1]_ علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، (د ط)، دار المعارف، 1999، ص 117.

[2]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 239.

من الجزع والفزع والخوف والحمّى، من المصير المأساوي المحتوم الذي كانت ستؤول إليه لولا مقدم الهادي المصطفى (ص) فنجد العلاقة التي قام عليها هي اعتبار ما يكون.

ومن هذا القبيل، قوله كذلك: [1]

وَتُـرِيـكَ أفْـوَافَ الـرِّيَاضِ يـمِيـنُـهُ مَـهْمَا جَـرَتْ فِي رِقّـهَـا أقْـلَامُـهَـا

عمد الشاعر في هذا الخطاب إلى إسناد الفعل (تريك) إلى غير فاعله الحقيقي الذي نلمسه على مستوى محور الإدراج (يمينه)، لأنّ الرؤية أسندت إلى اليمين مع العلم أنّها لا ترى بل الإنسان هو الذي يرى، ليشكّل مجازا عقليا علاقته الجزئية، فعبّر عن الجزء وأراد الكلّ من باب المبالغة، واستحداث شعرية الانزياح وإضفاء جماليته على الخطاب.

ومن المجاز العقلي أيضا: [2]

نُجِـلُّ الإمَـامَ أبِي سَـعيد ذِي النُّـهَـى **وَالكَـفُّ تَـطْمَـعُ** بَالْعَـطَاءِ رِهَـامُـهَـا

فقوله: "والكف تطمع" يشكّل مجازا عقليا علاقته الجزئية، عمد فيه الشاعر إلى إسناد الفعل (تطمع) إلى غير فاعله الحقيقي، الظاهر في التركيب السطحي الاستبدالي (الكف)، لأن الإنسان هو الذي يطمع وليس الكف، فعبّر عن الجزء وأراد الكلّ، لغرض المبالغة في الوصف وتزيين صورة ممدوحه، وليشيد بجزيل كرمه وعطائه.

نجد مما سبق أن الشاعر اعتمد على المجاز العقلي في بعض صوره الفنية، والذي كان له الفضل في تدبيج خطاباته وتزيينها، حيث سخّره لتأدية العديد من الوظائف البلاغية المشبّعة بالقيم الدلالية، ومن بينها المبالغة في التعبير والوصف اللّذان أفاد منهما في تزيين صورة الممدوح، والاشادة بفضائله وشيمه النبيلة، والاعتراف بفضل الرسول (ص) على البشرية قاطبة، وذلك عن طريق إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي الظاهر على مستوى البنية السطحية لمحور الاستبدال، مع إقامة علاقة تسمح باستدعاء الفاعل الحقيقي المقدر في التركيب الذهني العميق لمحور التعاقب إلى دائرة الدالة، ومن العلاقات التي نلمسها؛ الجزئية، اعتبار ما يكون.

---

[1]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 243.

[2]- المصدر نفسه، ص 246.

المبحث الثالث ـ الكناية:

تعدّ الكناية من بين ضروب البيان، ومن أخصب مباحث البلاغة العربية، لما لها من قدرة على توشيح الكلام وإيراد المعاني في قالب إيحائي موجز مشبّع بروح الشعرية.

والكناية في اللغة عند ابن منظور، هي: «أن تتكلّم بشيء وتريد غيره، وكنَّى عن الأمرِ بغيره يُكنّي كِنَايَةً: يعني إذا تكلّمَ بِغَيرِهِ ممّا يستدلّ عليه»؛ [1] فهي عدم التصريح بالمعنى الأصلي، مع توظيف ما يدلّ عليه.

كما أشار إليها الرازي (ت. 660 هـ)، في قوله: «ومنها الكُنيةُ بضمّ الكاف وكسرها أيضا، وهي واحدة الكُنَى، واكْتَنَى فلانٌ بكذا، وهو يُكَنّى بأبي عبد الله»؛ [2] فهي تسمية الشخص بغير اسمه الأصلي.

أمّا عند أهل البيان، فقد كثرت تعاريفها وتنوعت، حيث نظفر بالعديد من المفاهيم المتقاربة التي تصبّ في جوهر واحد تقريبا، فيعرّفها الجرجاني، بقوله: «هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه»؛ [3] إذ يشير الجرجاني، إلى أنّ الكناية تقوم على خاصية الإيماء، بأن لا يصرّح المتكلم بالمعنى مباشرة، ويعمد إلى استعمال ما يدلّ ويحيل عليه.

ويذهب السكاكي، إلى أنّ الكناية هي: «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك»؛ [4] فالكناية من هذا المنطلق تقوم على التلميح والإيحاء، والابتعاد عن التصريح بالمعنى الأصلي مباشرة.

ويعرّفها ابن الأثير، بأنها: «كل لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز»؛ [5] فهي اللفظ الدال على معنيين، ويجمع بين الحقيقة والمجاز.

---

[1] – (ابن منظور) أبو الفضل محمد بن مكرم : لسان العرب، مادة (كَنَى)، مج: 13، ص 124.

[2] ـ (الرازي) محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، (د ط)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،1986م، مادة (كَنَى)، ص 242.

[3] – (الجرجاني) عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص 105.

[4] ـ (ابن الأثير) نصر الله بن محمد: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص 182.

[5] – (السكاكي) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، ص 402.

ويعرّفها كلّ من أحمد القاسم ومحي الدين ديب، بأنها: « إيماء إلى المعنى وتلميح، أو هي مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود، ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه»؛ [1] فهي ترك التصريح بالمعنى مباشرة، ودفع المتلقي إلى معرفة المعنى الأصلي المشار إليه.

وهي عند الباحث محمد رشيد سلطاني: « التعبير عن المعنى بطريقة تصويرية غير مباشرة، تتناول أبرز المواقف الدّالة على صحة ذلك المعنى، وهي تقوم على المجاورة»؛ [2] فالكناية تقوم على علاقة المجاورة، وذلك بأن يريد المؤلف ذكر شيء فيترك ذكره جانبا إلى ما جاوره فيقتصر عليه، للدلالة على المعنى المقصود بعيدا عن التصريح المباشر.

أمّا عن الوظيفة الفنية للكناية؛ فتكمن في كونها للتعمية والتغطية، وإمّا للرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره، وإما للتفخيم والتعظيم والتبجيل وصون المعنى عن الابتذال، من خلال اعتمادها على خاصية التلميح أو التلويح التي هي علامة البلاغة وقوام الشعر، وتكمن جماليتها أيضا في إثبات المعنى وتأكيده بما يفيد الدليل والبرهان، والجنوح به إلى المبالغة والتزيّد عما تنتجه الحقيقة. [3]

فضلا عمّا تضفيه من توضيح المعاني، وتزيين للموصوف أو تقبيحه، حيث يقول ابن الناظم: « ولا يترك التصريح بالشيء إلى الكناية عنه في بليغ الكلام إلّا لتوخي نكتة كالإيضاح، أو بيان حال الموصوف أو مقدار حاله، أو القصد إلى المدح أو الذم أو الاختصار (...) أو التعبير عن الصعب بالسهل، أو عن الفاحش بالظاهر أو عن المعنى القبيح باللفظ الحسن ». [4]

يتبيّن ممّا سبق أن الكناية من أبلغ وجوه البيان العربي، لاعتمادها على التلميح والإيماء والإشارة إلى المعنى الأصلي دون التصريح به مباشرة، وذلك بالاستناد إلى ما يدل عليه ويبعث على استحضاره إلى حقل الدلالة والتي تخرج لتحقيق العديد من الأغراض البلاغية كالإيجاز والمبالغة، وتزيين صورة الممدوح أو تقبيحها وغيرها من الأغراض.

---

[1]_ محمد أحمد القاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، ص 241.

[2]_ محمد رشيد سلطاني : المختار في البلاغة والعروض، ص 109.

[3]_ ينظر، عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية، ص 205.

[4]_ (ابن الناظم) بدر الدين بن مالك : المصباح، 147.

أولا: الكناية عن صفة:

تمثّل الكناية عن الصفة فرعا من فروع الصورة الكنائية التي تقوم على الامتناع عن التصريح بالمعنى الأصلي إلى ما يشير إليه ويدلّ عليه.

والكناية عن صفة كما يعرّفها الثعالبي (ت. 429 هـ)، هي: « التي يصرّح فيها بالموصوف وبالنسبة إليه ولا يصرّح بالصفة المطلوب نسبتها وإثباتها، ولكن يذكر مكانها صفة تستلزمها »؛ [1] فهي التي يذكر فيها الموصوف المراد إلحاق الصفة إليه، دون التصريح بتلك الصفة وإيراد ما يدلّ عليها ويشير إليها.

كما يذهب مصطفى الغلاييني، إلى بيان مفهومها فيقول: « وهي كناية يكون المكنّى عنه فيها صفة، نحو فلان كثير الرماد؛ أي كريم»؛ [2] أي هي التي يكون المعنى المخفي والمراد التعبير عنه والاشارة إليه صفة، كقولنا: فلان كثير الرماد؛ فهي كناية عن صفة الكرم. فلم يصرح بالصفة مباشرة ولكن تم الاشارة إليها من خلال دلالة الرماد التي توحي بكثرة الطهو وقرى الضيف.

ومن نماذج هذا النمط من الخطاب الكنائي، قول الشاعر: [3]

عِـــزّ انْتِصـــارًا للّـــذيـــنَ بِـــعـــــزّهِ لَاذُوا **وَأُلْصِـقَ بَالْـغُـوَاةِ رِغـامُـهَـا**

يُكنّي الشاعر في هذا الخطاب عن صفة القوة بقوله: " ألصق بالغواة رغامها"، حيث يشيد في هذه الصورة بقوّة ممدوحه وقدرته على مجابهة أعدائه الذين عبّر عنهم بالغواة أي الخائنين، وقهرهم وإخضاعهم لسلطانه وإذلالهم وإنزالهم إلى منزلة التراب (الرّغام)، بحيث يلتصق بهم.

يقول الشاعر: [4]

لِنُـجُودِ هَـاتِيـكَ النُّـجـُودُ وَتـنْتَـحِـي **تِـلْكَ التَّـهَائِمُ بَالـدُّمُـوعِ سِجَـامُـهَـا**

---

[1]_ (الثعالبي) أبو منصور عبد الملك بن محمد: الكناية والتعريض، تح. عائشة حسن فريد،(دط)، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998م، ص 22.

[2]_ مصطفى الغلاييني : جامع دروس العربية، تح. علي سليمان شبارة، ط1، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، 1431هـ، 2010م، ص 750.

[3]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 243.

[4]_ المصدر نفسه، ص 236.

فقوله: "تنتحي تلك التهائم بالدموع سجامها"، يحمل كناية عن صفة الغزارة، والتي عبّر من خلالها عن كثرة بكائه لشدة حزنه، وما لحقه من ألم لفراق محبوبته، فكان من جرّاء ذلك أنْ انتحت وارتوت أراضيها المنخفضة (التهائم)، لسجام دموعه وسيلانها فوق نجودها (أراضيها المرتفعة).

ومن مثل هذه الصورة، قوله: [1]

فَـمـنَ الـمـزَاوِرِ وَ الأسـنَّـةِ وَالـظُّبَـا مُـتَوَقِّـدٌ حَـولَ القـبَـابِ ضِـرَامُـهَـا

يستقي المبدع مادته اللغوية من في هذا الخطاب من حقل الحرب (المزاور، الأسنّة، الظّبا) حيث اعتمد عليه في تشكيل شبكة دواله ومدلولاته وتجسيد صورته التي كنّى بها عن صفة الصعوبة التي تحول دون وصوله إلى خيام محبوبته، وامتناع رؤيتها جرّاء كثرة الحرس والفرسان الذين يحيطون بها، فتكاد تتوقّد أسلحتهم وتحتدم كما تشتعل النار وتضطرم لحدّتها وشدّة لمعانها تحت أشعة الشمس.

ويتكرر هذا النمط، في قوله: [2]

إنّ الـلـيّـالِي أنـتُـم قُـوّامُـهَـا إنّ الهَـوَاجِـرَ أنتُـمْ صُـوّامُـهَـا

يُحيل هذا الخطاب على كناية عن صفة الورع والتقوى وكثرة العبادة، فيصف الشاعر الخليفة عبد العزيز المريني في الشطر الأول من البيت؛ بأنه يكثر من الصلاة والتهجّد فيقوم الليالي، أما في الشطر الثاني فيقول أنه يصوم الأيام الهواجر، وذلك ليشيد بما يتحلّى به من الزهد وحبّ الطاعة والصبر على العبادة، فيصفه بأنه يقوم الليالي ويصوم الأيام الهواجر الصعبة الشديدة الحرّ. فأفاد من هذا الملفوظ الكنائي في توكيد المعنى وإثباته في قرارة المتلقي، فضلا عن تزيين الخطاب وتوشيحه.

[1]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 237.
[2]_ المصدر نفسه، ص 244.

يقول الشاعر: [1]

هَــامَــتْ بِهَا مِـصرُ فَـلَـوْ وَاصَـلْـتَـهَـا لَــرَأَتْ شَـبِيـهَةَ عُــمْرِهَا أَهْــرَامُــهَــا

يعكس هذا الأسلوب المجازي كناية عن صفة الشموخ والعظمة والقوة، والتي أراد من خلالها تصوير عظمة الدولة المرينية، وسعة نفوذها وسلطانها وقدرة وقوّة حاكمها، الذي لو أراد دولته كمصر لفعل، وجعلها تضاهيها في أهرامها التي تعدّ من أعاجيب الدنيا، وأقام نظيرها في أراضيه. فكان لخاصية التلميح التي اعتمد عليها المبدع في تشكيل بنيته الكنائية، حضور واضح في رسم معالم الجمالية على خطابه، وجعله أكثر وقعا واستهواءا في قرارة المتلقي.

ومن هذا القبيل، قوله: [2]

إنَّ الفُــتُــوحَ عَــلَيْــكَ يَــخْفِـقُ بــنْدُهَا وَلَــدَيْــكَ فِـيمَا تَـرْتَـضِـيهِ قِــيَــامُــهَــا

يحمل الخطاب كناية عن صفة النصر، حيث نقل هذا المعنى من خلال اسقاط محور الادراج؛ المتمثّل في شبكة الدوال المكنى بها على مستوى البنية السطحية، على محور التعاقب المتمثل في المعنى الذهني العميق المكنى عنه، إذ اعتمد على الانتقال من المذكور إلى المتروك ليستحدث شعرية اللغة، ويبعث على جماليتها في الاشادة بكثرة انتصارات ممدوحه وفتوحاته، التي تخفق بنودها وأعلامها في البلدان والأمصار التي فتحها.

يقول الشاعر: [3]

مــوْلَايَ يَــا عَبْـدَ الــعَــزِيــزِ وَمَــنْ لَــهُ تُــحْدَى الــرِّكَائِبُ وَالرّجَاءُ خِـطَامُـهَــا

قوله: "له تحدى الركائب والرجاء خطامها"، يشكّل كناية عن شدّة الطاعة والاخلاص والتفاني للخليفة المريني وعلوّ شأنه في قومه، حيث قصد الشاعر إلى الابتعاد عن التصريح والاكتفاء بالتلميح إلى المعنى في محور الإدراج، لإضفاء عنصر التشويق إلى خطابه من خلال دفع المتلقي إلى استنباط المعنى الأصلي العميق. فلشدّة

[1]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 245.
[2]_ المصدر نفسه، ص 245.
[3]_ المصدر نفسه، ص 246.

خضوع الرعية لأمر الخليفة المريني وإخلاصهم وتفانيهم في طاعته، تُقاد وتسير إليه الركائب والقوافل والدواب التي يريدون خطامها وربطها من تلقاء نفسها. فساهمت هذه الصورة في إثبات المعنى وتقويته، وجعل الخطاب أكثر جمالية ووقعا.

يقول الشاعر: [1]

يَـا ابْــنَ الإمَــامِ عَـليِّ المِـلْـكِ الـذِي **دَانَـتْ إليه مِنَ المُــلُـوكِ ضِـخَامُـهَـا**

يُكنّي الشاعر عن قوة وهيبة ممدوحه الذي يصفه بابن الإمام العليّ الملك، بقوله: "دانت إليه من الملوك ضخامها"، ليشيد بمنزلته الرفيعة والعالية بين ملوك عصره وبما يحظى به من الوقار والاحترام بينهم، وهذا ما نستشفه من التركيب السطحي الذي عمد فيه الشاعر إلى التلميح إلى المعنى الأصلي، المكنّى عنه على مستوى محور الاستبدال، والذي ساهم في خلق شعرية الخطاب وجعله أكثر تأثيرا في نفس المتلقي، من خلال دفعه إلى إعمال خياله لتصوّر المعنى الأصلي المقدّر في البناء الذهني العميق لمحور التعاقب.

يتبيّن مما سبق أنّ الشاعر اتخذ من الكناية عن الصفة آلية فنية في نقل معانيه وتوصيلها، وتزيين خطاباته وجعلها أكثر وقعا وتأثيرا، حيث اعتمد على ترك التصريح إلى التلميح عن الصفات المكنى عنها على مستوى محور الاستبدال، ومن أبرز هذه الصفات صفة القوة، الهيبة، النصر، والتي سخرها في الثناء على ممدوحه. بالإضافة إلى صفات أخرى أفاد منها في التعبير عما يقاسيه من لذعات الهوى، كصفة الغزارة وصفة الصعوبة.

ثانيا: الكناية عن موصوف:

الكناية عن موصوف هي التي تقوم البنية الكنائية فيها على ذكر الصفات المختصة بالموصوف المكنى عنه، وذلك للإشارة إليه وبعث المتلقي على تصوّره، واستحضاره لدائرة الدلالة.

والكناية عن موصوف عند الثعالبي، هي: «أن يصرّح بالصفة وبالنسبة ولا يصرّح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة أو أوصاف تختص به»؛ [2] فهي التي يذكر فيها الصفة ويضمر الموصوف الذي يراد نسبة واثبات الصفة إليه.

---

[1]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 246.

[2]_ (الثعالبي) أبو منصور عبد الملك بن محمد: الكناية والتعريض، ص 31.

ويعرّفها مصطفى الغلاييني، بقوله: « وهي كناية يكون المكنّى عنه فيها ذاتا أو موصوفا»؛ [1] فهو يركّز على بيان المراد من كلمة موصوف، عندما يوضح طبيعة المكنى عنه، الذي قد يكون شيئا؛ كمكان أو زمان. وقد يكون ذاتا؛ أي إنسانا.

ومن نماذج هذا النمط من الصور، قول الشاعر: [2]

وَاسْـتَوْحَـشَـتْ أرْجَـاؤُهَـا، وتَجَـاوَبَـتْ أَصْـدَاؤُهَـا، وَدَعَـا الهَـديـلَ حَمَـامُـهَا

ينقل هذا الخطاب كناية عن المكان المهجور الخالي من السكان، فرصد الشاعر من خلال هذه البنية الكنائية ما آلت إليه ديار محبوبته بعد رحيلها عنها، حيث باتت موحشة تتعالى فيها الأصداء ويسكنها الحمام ويحاور بهديله بعضه بعض، فكلّ هذه الصفات مختصة بالمكان الموصوف المكنّى عنه، وتوحي بدلالتها عليه. وبذلك تشكلت الكناية عن موصوف على مستوى التركيب السطحي لمحور التأليف.

ونجد هذا الأسلوب الكنائي، في قوله كذلك: [3]

فَالْـلأُفُقُ مُـلْتَـمعُ الضِّيَـاء بِـنُـورِهَـا والأَرْضُ طَـابَ وهَـادُهَـا وَأَكَـامُـهَـا

قصد الشاعر في هذه الصورة إلى ترك التصريح والاعتماد على التلميح عن الموصوف المكنى عنه في التركيب السطحي لمحور الاختيار، ليشكّل كناية عن موصوف هو مولد الرسول (ص)، حيث أشار إليه من خلال إسقاط جملة من الصفات اختصّت بتصوير قداسة تلك الليلة المباركة، فعمد إلى وصف حال الوجود في تلك الليلة وكيف يعمّ الضياء في الآفاق، وتزهر الأراضي ويذيع طيبها وعبقها، تهليلا وترحيبا بمولده (ص).

نجد أن الموصوف الذي عبّر عنه الشاعر في هذا النمط الكنائي اقتصر على الأشياء دون الذوات والأشخاص، فمثّل الموصوف المكنى عنه في المثال الأول مكانا؛ (ديار المحبوبة المهجورة). وفي المثال الثاني زمانا (مولد الرسول (ص)).

---

[1]_ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ص 750.

[2]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 238.

[3]_ المصدر نفسه، ص 241.

ثالثا: الكناية عن نسبة:

تنبني جمالية هذا الأسلوب الكنائي من خلال سعي المبدع إلى إقرار وإثبات الصفات المكنى عنها للموصوف من خلال خطاباته، والتي تخرج لغرض المبالغة والتخصيص.

والكناية عن نسبة كما يعرّفها الثعالبي، هي: « أن يصرّح فيها بالصفة والموصوف ولا يصرّح بالنسبة التي بينهما، ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تدلّ عليها »؛ [1] فهي التي يذكر فيها الموصوف والصفة التي اختصت به ومحاولة إثباتها له، دون التصريح بالعلاقة الرابطة بينهما.

ونجد هذا النمط من الصور، في قوله: [2]

إنَّ المِعـَارِفَ مِـنْكُـمْ اسْتـَهْـدَاؤُهَـا إنّ الـعَـوَارِفَ مِـنْكُـم اسْـتـْتْمَـامُـهَـا

قصد الشاعر في هذا الخطاب إلى إسناد صفات بعينها إلى الخليفة المريني في صيغة كناية عن كثرة العلم وسعة الاطلاع، فيصفه بأنه يُهدي المعارف التي يجهلها غيره ويُتمّ لهم عوارفهم التي عهدوها لما يتحلى به من جزيل العلم، وتبحّره في ضروب المعرفة فنجد الشاعر يعمد إلى عدم التصريح بالمعنى والاكتفاء بالتلميح له في التركيب السطحي على مستوى محور الاستبدال، من خلال إثبات وتخصيص صفات تدلّ عليه ونَسْبِهَا إليه (منكم)، ممّا جعل الخطاب يكتسي صبغة شعرية جمالية من شأنها التأثير في المتلقي.

نجد أن الشاعر استخدم الكناية عن نسبة في مقام المدح والثناء على الخـليفة عبد العزيز المريني، حيث حرص على تأكيد وإثبات المدح له من خلال الاعتماد عليها.

نتبيّن مما سبق أن للكناية أثرا واضحا في تشكيل جمالية الخطاب، من خلال ابتعادها عن التصريح والمباشرة والتقريرية، والاعتماد على آلية التلميح في تشكيل لغتها، ودفع المتلقي إلى استنباط المعنى العميق المكنّى عنه، والمشار إليه على مستوى التركيب السطحي لمحور التأليف والاختيار.

---

[1]_ (الثعالبي) أبو منصور عبد الملك بن محمد: الكناية والتعريض، ص 36.

[2]_ أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص 244.

في ختام هذا الفصل نخلص إلى أنّ الصورة الفنية هي من أبرز الآليات اللغوية التي تساهم إلى حدّ بعيد في تشكيل شعرية الخطاب الأدبي، وإضفاء سمة الفنية والجمالية على لغته، من خلال ما تتمتّع به من خيال خلّاق يومئ بمدى تمكّن المبدع وقدرته على تصوير المعاني، وتشكيلها في قوالب فنية إبداعية.

- حرص الشاعر في مولديته على التنويع في أنماط الصور الفنية، والتي شملت أغلب وجوه البيان العربي المعهودة، من استعارة ومجاز عقلي وتشبيه وكناية، بما جعل من لغة القصيدة أكثر وقعا وجمالية وتأثيرا في نفس المتلقي.
- اتّسمت أغلب الصور في القصيدة بطابع من الصعوبة والتعقيد الناتجين عن الإيغال في المجاز، وعمق المعاني، وبعد التصوير، وخصب الخيال، مما جعلها تتميز بلغة زئبقية قابلة لاستيعاب العديد من التأويلات.
- كان لحقل الطبيعة حضور بارز في رسم الأبعاد الدلالية للأساليب التصويرية فضلا عن الاعتماد على حقول أخرى كانت أقلّ حظّا منه، كحقل المشاعر والعواطف وحقل الإنسان، وغيرها من الحقول التي استقى منها الشاعر مادته اللغوية.
- اعتمد المبدع في أساليبه التصويرية على محورين أساسيين هما: محور الإدراج والذي يعرف كذلك بمحور الاختيار والاستبدال والتأليف، ويمثّل التركيب السطحي الذي يمنح المبدع حرية التصرّف في وحداته واستبدالها واختيارها بما يتوافق مع ذوقه الشعري وحسّه الشعوري، لما يقوم عليه من انزياح ومفارقة من شأنها أن تساهم في تجاوز التراكيب العادية الجاهزة، والقوالب النمطية الرتيبة للّغة. أمّا المحور الآخر فهو محور الحقيقة، ويسمى محور التعاقب والترتيب والتوزيع، وفيه يكون المعنى الأصلي الحقيقي البعيد عن الانزياح والخيال، والذي يلتزم فيه المبدع بالتزام قواعد اللغة المقننة المتواضع عليها في عرف اللغويين.

الفصل الثالث:

الموسيقى الشعرية

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

الفصل الثالث: الموسيقى الشعرية

مدخل: مفهوم الموسيقى الشعرية

تمهيد:

تؤثّر الموسيقى تأثيرا فعّالا في بلورة التشكيل الجمالي للنّص الشعري ورسم بنيته الدلالية، حيث تتضافر الأصوات اللغوية وفق نظام خاص في النسق النصي، لتُحدث ايقاعا موسيقيا عذبا تحرّك به أوتار المشاعر، عن طريق تفاعل الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن والقافية، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من تضام الصوت إلى الصوت، وتعانق الكلمة بالكلمة والجملة بالجملة، وتوزيع النغم الصوتي على وحدات زمنية بتناسق مخصوص، بما يجعل من الخطاب الشعري أكثر جمالية وشاعرية، ووقعا وتأثيرا في نفس المتلقي.

1-مفهوم الموسيقى الشعرية في النقد القديم :

إن المراد بالموسيقى الشعرية جملة العناصر الصوتية التي تؤدي إلى تشكيل البنية الصوتية للقصيدة والتي يقوم عليها الخطاب الشعري.

فبالنسبة للقدامى كانت الموسيقى الشعرية ممثّلة في الوزن والقافية وهما عماد الشعر وقوامه ومعيار تميزه عن سائر ضروب الكلام، وهو ما اتفق عليه القدامى وأجمعوا عليه حيث يقول الباحث حسني عبد الجليل يوسف: «اتفق أكثر القدماء على أنّ الشعر يقوم على أربعة أركان وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا هو حدّ الشعر (...)، ويرون أنّ الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها خصوصية، ويرى بعضهم أنّ القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»؛ [1] فالإيقاع الموسيقي عند القدامى كان يبرز في الوزن والقافية، وهما أهم ركنين للتفريق بين الكلام المنثور والمنظوم باعتبارهما جوهره، وهو ما نلمسه في تعريف ابن طباطبا العلوي، للشعر بأنّه: « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله في مخاطباتهم، بما خصّ من النظم الذي إن عَدُلَ عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق ».[2]

كذلك تعريف قدامة بن جعفر، للشعر في قوله: « إنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى»؛ [3] فيحصر الشعر في ركني الوزن والقافية ويشترط فيه الإفادة.

---

[1]- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر، (د ط)، الهيئة المصرية للطبع، مصر، 1989م، ج1، ص 08.

[2]- ابن طباطبا (العلوي): عيار الشعر، تح. عباس عبد الستار، (دط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 41.

[3]- أبو الفرج (قدامة بن جعفر): نقد الشعر، تح. عبد المنعم خفاجي، (دط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت)، ص 64.

وهو ما ذهب إليه كذلك ابن رشيق، في تعداده لأهم العناصر التي ينبني عليها الشعر، فيقول: « الشعر يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية»؛ [1] فالوزن والقافية يمثلان أهم الأركان التي يقوم عليها الشعر، بالإضافة إلى مقوّمات أخرى، كالنية والقصد إليه، وانتقاء الألفاظ التي تستوعب روح المعنى.

نجد أنّ المقوّم الأساسي المميّز للشعر عند القدامى هو الموسيقى، والمتمثلة عندهم في الوزن والقافية، وهو ما أثبته لهم النقاد المحدثون، حيث يقول حسني عبد الجليل يوسف: « ويرى الأستاذ العوضي الوكيل أنّ تعريف الشعر بأنّه كلام موزون مقفّى يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضروريا ولازما للشعر، وهو ركن الموسيقى التي تتمثل في الأوزان من ناحية، وفي القوافي من ناحية أخرى فهو بمثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء».[2]

وبهذا تنحصر الموسيقى الشعرية عند القدامى في الوزن والقافية اللذان يلعبان دورا رئيسا في تشكيل البنية الموسيقية، فالموسيقى عندهم هي جوهر الشعر.

2_ الموسيقى الشعرية عند النقاد المحدثين:

لا يخرج مفهوم الموسيقى الشعرية عند المحدثين عما ذهب إليه القدامى من اعتبارها نواة الشعر وخاصيته الأساسية، إذ يقول الباحث مصطفى أبو الشوارب: « يتوسل الشعر متمايزا عن النثر بالموسيقى في سبيل إثارة الشعور، وتحريك الوجدان أو بعث الإحساس بالجمال معبرا عن عاطفته وانفعاله. والوزن هو الصفة الجوهرية للشعر، ويرى بعض النقاد أنّ الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة، وإنْ كانت العاطفة بدورها هي مصدر الوزن»؛ [3] إذ يركز على دور الموسيقى الشعرية في إثارة العواطف والوجدان، باعتبار الموسيقى انعكاس لإحساس الشاعر، وباعتبار العاطفة مصدر للوزن الذي يعدّ جوهر الشعر وقوامه.

كما أشاد الباحثون الغربيون بدور الوزن والقافية في تشكيل موسيقى الشعر، إذ يقول "كروتشيه" (Krotchet) :« إنك لو جرّدت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه لما بقي هنالك فكرة شعرية كما يخيّل إلى بعضهم، بل لما بقي شيء البتة. فإنّما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر»؛ [4] فهو يجعل من الوزن والقافية قوام الشعرية وعمادها فهي مصدر نشأتها.

وهو ما ذهب إليه كذلك " تشارلين " (Tcharlin)، إذ يرى« أن الشعر بناء موسيقي باللغة فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث عنها المعاني لأن الشعر في حدّ ذاته تنظيم لنسق من أصوات اللغة تنظيما يُحدث

---

[1]- (القيرواني) أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، دار الجيل، سوريا، 1981، ج1، ص 116.

[2]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر، ج1، ص 08.

[3]- محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 137.

[4]- بندتو كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، تر. سامي الدروبي، ط2، دار الأوابد، دمشق، سوريا، 1964م، ص 70.

نوعا من الإثارة، فالإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقي المنغوم»؛ [1] فالشعر عبارة عن تشكيل منظّم لأصوات اللغة وترجمة واعية لها، وهو ما يبعث على خلق نغم موسيقي عذب يثير النفوس، وهو كذلك ما أشاد به ابراهيم أنيس، في قوله: « فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب».[2]

نصل مما سبق إلى أنّ مفهوم الموسيقى عند القدامى والمحدثين يتفق على كونها العنصر الفعال الذي يقوم عليه الشعر، لما تبعثه من جمالية في البنية الموسيقية للقصيدة، وما تساهم به من تأثير في نفس المتلقي، والتي تتمثّل خاصة في الوزن والقافية، والتي تنقسم بدورها إلى داخلية وخارجية.

[1]- محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، ص 138.

[2]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، دار العلوم، ، 1952م، ص 17.

المبحث الأول ـ الموسيقى الخارجية:

تقوم الموسيقى الخارجية على عنصري الوزن والقافية، اللذان يلعبان دورا بارزا في تشكيل البنية الموسيقية للقصيدة، والتي تعرف كذلك بموسيقى الإطار التي ترتكز بدورها على النظام العروضي بالدرجة الأولى، والذي يسمح بإضفاء نوع من التماسك الصوتي والتناغم الموسيقي العذب، بفعل اِلتزام الشاعر بنظام الوزن والقافية الموحدين وكذلك الروي.

أولا: الوزن:

يلعب الوزن دورا بارزا في تشكيل البنية الموسيقية للخطابات الشعرية، ولذلك حظي باهتمام كبير لدى القدامى والمحدثين، فهو جوهر الشعر وقوامه.

وقد جاء مفهومه في تاج العروس: « من المجاز: وَزَنَ الشِّعْرَ فَاتَّزَنَ، يقال: زِنْ كَلاَمَكَ، وَلاَ تَزِنْهُ، فهو أوزن من غيره، أي أقوى وأمكن، (...) وأوزان العرب: مَا بَنَتْ عَلَيْهِ أَشْعَارَهَا، واحدها وَزْنٌ، ووزَنَ الشيء، رَجَحَ»؛ [1] إذ يشير المفهوم اللغوي للوزن إلى أنه مصطلح مجازي غير حقيقي يطلق على عملية انتقاء الكلام وتخيّره، وما بنت عليه العرب كلامها.

ويعرّفه القرطاجني، بقوله: « الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والترتيب، وهو ما يتقوّم به الشعر، ويعد من جملة جوهره»؛ [2] إذ يركّز على ما يُخلّفه الوزن من توازن صوتي في الشعر، فهو عموده والأساس الذي يبنى عليه، والذي يقوم على تساوي البنيات الصوتية من حيث الحركات والسكنات والترتيب.

ويقول عنه ابن رشيق: « هو أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية»؛ [3] فهو يشيد بأهميته وقيمته في صناعة الشعر، ويجعله أعظم أركانه.

ويعرّفه محمد غنيمي هلال، بقوله: « الوزن هو موسيقى القصيدة الخارجية التي تمثّل أعلى درجات النـضج»؛ [4] فهو عنده يمثل إيقاع القصيدة الخارجي الذي يدل على نضج العملية الابداعية للشعر والذي يعمل على جعل القصيدة أكثر تأثيرا ووقعا في نفس المتلقي. وهو ما أشاد به الباحث علي يونس، في قوله: «هو جزء من الايقاع وفرع منه، وينهض بدور فاعل في إغناء الخاصية الايقاعية للنص الشعري عن طريق إحداث تهيؤ

---

[1]- (الزبيدي) محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تح. عبد الكريم الغرباوي، (د.ط)، 1973م، ص468.

[2]- حازم (القرطاجني): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، (دط)، دار الكتاب الشرقية، تونس، 1966، ص263.

[3]- (القيرواني) أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة، ج1، ص134.

[4]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص468.

في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة»؛ [1] إذ يساهم الوزن في صناعة إيقاع القصيدة الخارجي، من خلال اِلتزام الشاعر ببحر واحد من أول القصيدة إلى آخرها، بما يساهم في خلق واستحداث نغم صوتي موسيقي بين بنياتها من شأنه أن يبعث على استشعار فنيّة النص وبلوغ لذته.

وهذا ما نجده ماثلا في قصيدة ابن رضوان، التي اعتمد فيها على بحر الكامل الذي مفتاحه:

كَمُلَ الجَمَالُ مِنَ البُحُورِ الكَامِلُ * مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ [2]

ويعتبر بحر الكامل من أشرف بحور الشعر العربي التي اعتمدها الشعراء وفتنوا بها، لما يضفيه على بنية القصيدة من مسحة جمالية تنمّ عن نفس شعري عميق، ولذلك كثر تداوله على ألسنة الشعراء عبر مختلف العصور، وقد أشار إلى ذلك محمود مصطفى، في قوله: « وهو البحر الثالث الذي كثر دورانه في الشعر العربي كما قال المعري»؛ [3] فبحر الكامل من بين أهم بحور الشعر التي استحسنها الشعراء واستشعروا جماليتها وسحر وقعها في النفوس، وهو ما أثبته له أيضا الباحث عزّ الدين التنوخي، في قوله:« ويكاد يجمع علماء الشعر على أن أبحر الطويل والبسيط والكامل هي أشرف سائر البحور لحسنها في الذوق، ولكثرة دورانها في شعرنا العربي (...) وعلماء الشعر يفضلون الكامل على البسيط والطويل لبلوغه غاية الجمال والانسجام ».[4]

وبحر الكامل من البحور التي تمتاز بطول نفسها الشعري، ولذلك كان من الأنسب للشاعر باعتباره في مقام المدح، فهو يوفر الفضاء الرّحب للتعبير عن المعنى بشكل مريح في طابع من الاسترسال والليونة، خاصة إذا علمنا أن القصيدة امتازت بالطول، فالكامل يعطي للشاعر فضاءا أوسع للتعبير عن عواطفه وآلامه، لما فيه من المقاطع الكثيرة التي تجعل الشاعر يعبّر عن مختلف مكنوناته، وما تجيش به نفسه من حزن وفرح وغضب، وما ينتابه من انفعالات متغيرة، وهو ما يتناسب مع كثرة التغيرات التي تطرأ على بحر الكامل، إذ يقول إبراهيم أنيس: « كما أن كثرة ما يطرأ على تفعيلته من تغيرات يمنح الشاعر مرونة لا بأس بها في التصرف بالوحدات الزمنية له ذلك أن طبيعة تكوينه وبنائه مهيأة أصلا لتقبّل أكبر زخم من الشحنات العاطفية التي تحدث أثناء كتابة القصيدة».[5]

---

[1]- علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص40.

[2]- محمود علي السمان: العروض القديم، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1986، ص42.

[3]- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مرا. محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، 2002م، ص40.

[4]- عز الدين التنوخي: إحياء العروض، (د.ط)، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا، 1946م، ص88.

[5]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص178.

وهو من البحور الصافية التي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة وهي (مُتَفَاعِلُنْ)، والتي نلمسها في قول الشاعر:[1]

قِفْ بِالدِّيَارِ فَهَذِهِ أَعْلاَمُهَا يُهْدَى إِلَيْكَ مَعَ النَّسِيمِ سَلاَمُـهَـا

قِفْ بِدْدِيَاْ رِفَهَاْذِهِيْ أَعْلَاْمُهَاْ يُـهْدَىْ إِلَيـْ كَ مَعَ نْنَسِيـ مْ سَلَاْمُهَاْ

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

مُتْـفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُـنْ مُتَفَاعِلُنْ

إضمار س إضمار إضمار س س

البيت 02:

وَإِذَا وَقَفْتَ فَحَيَّ رُبُوعُهَـا وَذَرِ المَدَامِعَ يَسْتَهِلُّ غَمَامُـهَا

وَإِذَاْ وَقَفْ ـتَ بِهَاْ فَحَيْـ يَ رُبُوْعُهَاْ وَذَرِ لْمَـدَاْ مِعَ يَسْتَهِلْ لُ غَمَاْمُـهَاْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُـتَفَاْعِلـُنُ مُتَفَـاْعِلُنْ مُتَفَـاْعِلُنْ مُتَفَـاْعِلُنْ مُتَفَـاْعِلُنْ

س س س س س س

نلاحظ على تفعيلات البيت الأول أنه طرأ عليها تغيرات تمثلت في تسكين الثاني المتحرك، مُتَفَاْعِلُنْ ← مُتْفَاْعِلُنْ. وهي نوع من الزحافات التي تعرف بزحاف الإضمار.

1. الزحافات:

طرأت على تفعيلات القصيدة جملة من الزحافات التي أدت إلى إحداث تغييرات على وزن القـصيدة وسمحت بالتحرر من رتابة التفعيلة الثابتة للوزن.

والزحافات هي التغيرات التي تدخل على وزن القصيدة، والأصل فيها ألا تكون لازمة لكنها قد تجري مجرى العلة، وتتكرر في كل الأبيات. حيث يقول أحمد الهاشمي: « الزحاف هو تغير يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، تح وتق. محمد رضوان الدّاية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1396هـ-1976م، ص236،237.

الشعري في الحشو وغيره (...) وهو نوعان؛ مفرد يدخل في سبب واحد من الأجزاء، ومركّب وهو الذي يلحق بسببين من الأجزاء»؛ [1] فالزحاف تغيير يطرأ على أسباب التفعيلة، فاذا أصاب سبب واحد يسمى مفردا، أما اذا قام بتغيير أكثر من سبب فيسمى مركّبا.

ومن الزحافات التي طرأت على وزن القصيدة، مايلي:

أ. الاضمار:

يجمع النقاد على كون الاضمار من بين الزحافات التي تعمل على الانقاص من وتيرة البحور المتسارعة من خلال تقليل عدد حركاتها.

ويعرّفه أحمد كشك، بقوله: « هو عبارة عن إسكان الجزء الثاني المتحرك من الجزء –أي من التفعيلة – وإنما سميّ مضمرًا كما يرى التبريزي، لأنك أخذت حركته وتركته ساكنا، ومتى شئت أعدت الحركة فصار إلى ما كان عليه، فشُبِّه بالاسم المضمر الذي متى شئت أظهرت ومتى شئت أضمرت، وهو في دلالته اللغوية يعبّر عن الإخفاء»؛ [2] فالإضمار هو نوع من الزحافات التي تقوم بتسكين الثاني المتحرك من التفعيلة.

	نوعها	حركاتها وسكناتها	وحداتها
التفعيلة الأصلية	مُتَفَاعِلُنْ	0//0///	فاصلة صغرى + وتد مجموع
التفعيلة بعد المزاحفة	مُتْفَاعِلُنْ	0//0/0/	سببان خفيفان + وتد مجموع

نجد أن وحدات التفعيلة قد تغيرت فتمّ تبديل حركة التفعيلة بسكون، ولعل مردّ ذلك إلى رغبة الشاعر في انقاص وتيرة البحر المتسارعة لكثرة الحركات فيه، وذلك عن طريق زحاف الاضمار الذي يقول فيه إميل بديع يعقوب، في المعجم المفصّل: «والإضمار سائغ يكثر وقوعه، فلا ينبو ولا يجفو، وربما دخل جميع تفعيلات البيت (...) وإذا جاءت كل التفعيلات مضمرة اشتبه ببحر الرجز، فإن وقعت (مُتَفَاعِلُنْ) في القصيدة ولو مرة واحدة تعيّن كونها من الكامل»؛ [3] فالإضمار من الزحافات التي تؤدي إلى تسكين الثاني المتحرك في بحر الكامل فتقلب التفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) إلى (مُسْتَفْعِلُنْ)، ولذلك قد يلتبس تفريقه عن بحر الرجز الذي تفعيلاته: (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ) 2x.

لكن العروضيين وضعوا حدًّا لقطع اللُبس، فإذا وُجدت تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) مرة واحدة في القصيدة كان البحر هو بحر الكامل.

---

[1]– أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط3، دار البيروتي،2006م، ص18.

[2]– أحمد كشك: الزحاف والعلة، (د.ط)، دار العلوم، القاهرة، مصر، 1995م، ص21.

[3]– اميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1411هـ، 1991م، ص111.

ويعتبر الإضمار من الزحافات التي تكثر في الشعر العربي، حيث يقول عز الدين التنوخي: « وهو كثير في شعرنا العربي لخفّته وطلاوته، ولذا جاز في جميع أجزاء هذا البحر حشوا وضربا وعروضا»؛ [1] فهو يعلل سبب كثرته التي ترجع إلى كونه يُكسب الوزن خفة ورقّة، ولذا يرد في جميع أجزاء البيت.

ويقول فيه أحمد الشايب: « وهو أقرب إلى الرقة وإذا دخله الحذذ وجاد نظمه بات مطربا مرقصًا، وكانت به نبرة تهيّج العاطفة، وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضمار»؛ [2] حيث يشيد بأنه يضفي جمالية على وزن القصيدة، ويجعله أكثر وقعًا وتأثيرًا ورقّة.

ب. الوقص:

يعتبر الوقص من الزحافات التي تعمل كذلك على تقليل حركات التفعيلة فتعمل على حذفها، وهو من بين الزحافات التي نجدها دخلت على وزن القصيدة.

وزحاف الوقص كما يعرّفه الباحث محمد بن حسن بن عثمان، هو: « حذف الثاني المتحرك، ويدخل في "مُتَفَاعِلُنْ" فقط، والوقص يطلق لغة على كسر العنق، فالحرف الثاني بمثابة عنق الكلمة، لأن العنق ثاني الأعضاء وأوّلُها الرأس، فلمّا حَذَفْتَه كأنّك حذفت عنق الكلمة»؛ [3] فيشيد بأنه يدخل فقط على تفعيلة بحر الكامــل فيعمل على حذف المتحرك الثاني من تفعيلته.

ومن نماذج الأبيات التي نجد فيها هذا الزحاف، قول الشاعر:[4]

أَقْبَلْتُ أَطْلُبُ المَتَابَ وَإِنَّهُ صَعْبٌ عَلَى هَذِي النُّفُوسِ فِطَامُهَا

أَقْبَلْتُ أَطْ لُبُ لْمَتَاْ بَ وَإِنْنَهُوْ صَعْبُنْ عَلَىْ هَذِ نْنُفُوْسِ فِطَاْمُهَا

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

مُتْفَاْعِلُنْ مَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

مضمرة موقوصة سالمة مضمرة موقوصة سالمة

ومن الأمثلة كذلك، قوله:[5]

بِكَ شَرَّفَ اللهُ النُبُوَّةَ فَاعْتَلَتْ وَسَمَا عَلَى سَمَكِ السِّمَاكِ مَقَامُهَا

بِكَ شَرْرَفَ لْ لَهُوْ نُبُوْ وَةَ فَعْتَلَتْ وَسَمَاْ عَلَىْ سَمَكِ سْسِمَاْكِ مَقَاْمُهَاْ

---

[1]- عز الدين التنوخي: إحياء العروض، ص92.

[2]- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة للنشر، القاهرة، مصر، 1994م، ص323.

[3]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص28.

[4]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص239.

[5]- المصدر نفسه، ص241.

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

مُتَفَاْعِلُنْ مَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

سالمة موقوصة سالمة

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

سالمة سالمة سالمة

	نوعها	حركاتها وسكناتها	وحداتها
التفعيلة الأصلية	مُتَفَاعِلُنْ	0//0///	فاصلة صغرى + وتد مجموع
التفعيلة بعد المزاحفة	مَفَاْعِلُنْ	0//0//	وتدان مجموعان

نجد تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) أصبحت (مَفَاْعِلُنْ)، فحذف من التفعيلة الأصلية الثاني المتحرك، فتغيرت بذلك وحدات التفعيلة، وتحولت من فاصلة صغرى ووتد مجموع، إلى وتدان مجموعان.

ج. الخزل:

الخزل من الزحافات المركّبة المزدوجة التي تدخل على تفعيلات بحر الكامل، ويقوم على اجتماع نوعين من الزحاف المفرد في تفعيلة واحدة، هما زحاف الاضمار مع الطي.

ويعرّفه ابن القطّاع، بقوله: « هو اجتماع "الإضمار" مع "الطي" (تسكين الثاني المتحرك مع حذف الرابع الساكن)، مثل: (مُتَفَاْعِلُنْ) تُسَكَّنُ تاؤها وتحذف ألفها فتصير (مُتْفَعِلُنْ) »؛ [1] فهو زحاف مركّب من زحافي الطي والاضمار. وهو في اللغة مشتق من الخزلة؛ لهي الكسرة في الظهر.

ومن أمثلة الأبيات التي دخل عليها هذا الزحاف، قوله: [2]

لله مَوْلِدَكُ الكَرِيمُ وفَادَةً وَإِفَادَةً يَرْوِي الظِّمَاءَ جِمَامُهَا

لِلْلهِ مَوْ لِدُكَ لْكَرِيْ مُ وَفَاْدَتَنْ وَإِفَاْدَتَنْ يَرْوِ ظْظِمَاْ ءَجِمَاْمُهَاْ

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

مُتْفَعِلُنْ مُتَفَاْعلُنْ مُتَفَاْعلُنْ

[1]- (ابن القطّاع) أبو القاسم علي بن جعفر: البارع في علم العروض، تح .أحمد محمد بن الدايم، ط2، المكتبة الفيصلية للنشر، 1985م، ص72.

[2]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص242.

مخزولة سالمة سالمة سالمة مضمرة سالمة

ونجده كذلك في قوله:[1]

إِنَّ الشَّقِيَّ وَإِنْ تَوَلَّى مُجْفِلاً فِي النَّازِحَاتِ كَمَا يُرَاعُ نَعَامُهَا
إِنْنَ شْشَقِيْ يَ وَإِنْ تَوَلْـ لَىْ مُجْفِلَنْ فِنْنَزِحَاْ تِ كَمَاْ يُرَاْ عُ نَعَاْمُهَـاْ
0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0///0/ 0//0/// 0//0///
مَتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ
مضمرة سالمة مضمرة مخزولة سالمة سالمة

	نوعها	حركاتها وسكناتها	وحداتها
التفعيلة الأصلية	مُتَفَاعِلُنْ	0//0///	فاصلة صغرى + وتد مجموع
التفعيلة بعد المزاحفة	مُتْفَعِلُنْ	0///0/	سبب خفيف + فاصلة صغرى

نجد أن تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) قد دخل عليها نوعين من الزحافات المفردة لهي الإضمار والطي، لتشكّل زحافًا مزدوجًا هو الخزل، فتمّ تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن.

من خلال تقطيعنا لوحدات القصيدة عروضيا وتتبعنا للتغيرات التي دخلت عليها، نجد أن الزحافات التي طرأت على وزنها شملت ثلاثة أنواع هي: الإضمار والوقص والخزل.

2. العلل:

العلل نوع من التغيرات التي تدخل على تفعيلات الأوزان فتعمل على الحذف من حركاتها وسكناتها.

ويعرّفها الباحث محمد بن الحسن، بقوله: « هي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد، وهي لازمة بمعنى أنها إذا وردت في أوّل بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها»؛[2] فيركز على كونها تغيير يصيب أسباب وأوتاد التفعيلة، وأنها إذا دخلت تلزم كل أبيات القصيدة.

[1]-أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص246.

[2]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص32، 33.

أما بالنسبة للعلل التي دخلت على قصيدة ابن رضوان، فلا نجد إلاّ علّة واحدة تكررت على مستوى ثلاث أبيات منها في أربع تفعيلات، وهي علّة القطع التي تعمل على: « حذف ساكن الوتد المجموع، وإسكان ما قبله في نحو: (فَاْعِلُنْ) فيصير: (فَاْعِلْ)، فينقل إلى (فَعْلُنْ) ».[1]

ونجد هذا النوع من العلل، في قول الشاعر:[2]

هُوَ أَكْبَرُ الأَعْيَادِ بُشْرَى آَذَنَتْ أَنْ لاَ يُوَدَعَ شَهْرُهَا أَوْ عَامُهَا

هُوَ أَكْبَرُ لـْ أَعْيَادْ بُشْـ رَىْ أَذْنَتْ أَنْ لَاْ يُوْ دَعَ شَهْرُهَاْ أَوْ عَاْمُهَاْ

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

مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ

س مضمرة مضمرة (إضمار+ قطع) س مضمرة

ومن النماذج التي نجدها معتلة، قوله كذلك: [3]

إِنَّ اللَّيَالِي أَنْتُمْ قُوَّامُهَا إِنَّ الهَوَاجِرَ أَنْتُمْ صُوَّامُهَا

إِنْنَ لْلَيَاْ لِيْ أَنْتُمْ قُوْوَاْمُهَاْ إِنْنَ لْهَوَاْ جِرَ أَنْتُمْ صُوْوَاْمُهَاْ

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

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ

مضمرة (اضمار+قطع) مضمرة مضمرة س مضمرة

فنجد أن تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) أصبحت (مُتَفَاْعِلْ)، فحُذِفَ ساكن الوتد المجموع، وتمّ تسكين ما قبله.

	نوعها	حركاتها وسكناتها	وحداتها
التفعيلة الأصلية	مُتَفَاعِلُنْ	0//0///	فاصلة صغرى + وتد مجموع
بعد دخول العلة	مُتَفَاْعِلْ	0/0///	فاصلة صغرى + سبب خفيف

[1]- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص27.

[2]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، ص242.

[3]- المصدر نفسه، ص244.

والملاحظ على نسبة التغيرات التي طرأت على القصيدة، أنها متفاوتة بين أنواع الزحافات والعلل الداخلة عليها، موضّحة حسب الجدول الآتي:

الزحاف / العلّة	عدد التفعيلات الداخلة عليها	النسبة
الإضمار	278 تفعيلة	% 45,42
الوقص	07 تفعيلات	% 1,14
الخزل	07 تفعيلات	% 1,14
القطع	04 تفعيلات	% 0,65
المجموع	296 تفعيلة	% 48,36

بعد تقطيع القصيدة عروضيا اتضح أن عدد التفعيلات التي دخلها الزحاف والعلة هي 296 تفعيلة، بما يعادل 48,63% من مجموع التفعيلات الكلية لهي 612 تفعيلة، فيتبين أن عدد التفعيلات السليمة هو 316 تفعيلة، أي ما نسبته 51,64% فنلاحظ أن نسبة التغيرات التي طرأت على وزن القصيدة، والتي شملت مختلف تفعيلاته من حشو وعروض وضرب أنها نسبة عالية وخاصة زحاف الإضمار، الذي شغل أعلى نسبة مقارنة مع باقي ألوان الزحاف الأخرى التي مثلت 1,14%، والعلل التي لا نجد منها سوى علة واحدة (القطع) وشغلت أقل نسبة 0,65%، وهي نسب متدنية إذا ما نظرنا إلى نسبة تردد زحاف الإضمار الذي بلغ الذروة 45,42%.

والملاحظ أن جميع الزحافات والعلل التي اعتمدها الشاعر تقوم على التقليل من وتيرة تفعيلة بحر الكامل المتسارعة الكثيرة الحركة، عن طريق حذف المتحرك أو تسكينه. بما يفسر رغبة الشاعر في الإكثار من السواكن داخل القصيدة، ليحدث حركة بطيئة داخل الأبيات، لكي لا يكون هناك ضغط نفسي عليه أثناء عملية النظم والحصول على الهدوء والاسترخاء، من خلال إنقاص عدد الحركات التي تزيد من سرعة التفعيلة.

فزحاف الإضمار يقلل من حركة التفعيلة، ويجعلها أكثر وقارا وأليق للتعبير عن الحزن والمأساة التي وصفها في بداية القصيدة، ثم وصف ممدوحه والمناسبة الجليلة التي يرصدها. كما يعزى ميل الشاعر إلى الإكثار من السواكن عن طريق الزحافات والعلل إلى رغبته في إطالة الزمن المراد، لهو زمن تذكره لعهوده محبوبته، وزمن حكم الخليفة عبد العزيز المريني وإحياء ذكرى مولد الرسول (ص)، فالشاعر لا يريد الابتعاد عن ديار محبوبته، ولا ترك التغني بممدوحه، ولهذا أكثر من السواكن حتى يكسب النص نفسا عميقا يستطيع من خلاله التعبير عن عواطفه الجيّاشة، والموازنة بين حالته النفسية الحزينة وبين حالته الانفعالية في مقام المدح.

كما سمحت هذه التغيرات في جعل الوزن أكثر عذوبة وانسيابية، بما أضفى على إيقاع القصيدة طابعا عاليا من الغنائية، ومَنَحَت البنية الايقاعية مناخا نفسيا، ودفقا روحيا خاصا أشعّ على مضمون القصيدة وخَلَقَ هندسة ايقاعية متوازنة وممتعة، فالشاعر لم يكتف في تناوله لإيقاع القصيدة على نمطية التفعيلة المعتادة لبحر الكامل، بل سعى إلى تجاوزها وكسر رتابتها، وخلق تلوين ايقاعي من خلال تسكين الحركات أو تقليلها، لإظهار إيقاع جديد يتلاءم مع نَفَسِهِ الشعري وحسّه الشعوري، إذ ساهم هذا الانزياح العروضي في جعل الايقاع أكثر حيوية وانسجامًا وتكاملاً، وساهم في خَلْقِ وقعٍ جمالي أكثر تأثيرا في نفس المتلقي.

فزحاف الإضمار أبطأ من سرعة الوزن وأعطاه نوعا من الايقاع الراقص الذي يميل إلى الغنائية، وجعل العاطفة تتدفق، وبه تبرز القصيدة متكاملة متكافئة لنظامها، ومتحركة باتجاه الخلق الفني المعبّر، فأصبح الوزن هنا مكونًا أساسيا وليس إطارا خارجيًا تتحرك فيه المضامين، بل هو جزء مهمّ من بنية القصيدة.[1]

«إذ يمكن أن تعد هذه الزحافات والعلة تنويعا في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات ذاتها، التي تتردد في إطار الوزن الواحد، من أوّل القصيدة إلى آخرها».[2]

نصل مما سبق أن للوزن الشعري دورا بارزا في تشكيل البنية الموسيقية الخارجية للقصيدة، والذي يسمح بتوصيل المعنى بطريقة أكثر جمالية ووقعًا من خلال ما يضفيه على مضمون القصيدة من طلاوة وعذوبة موسيقية، خاصة إذا دخلت عليه الزحافات والعلل التي تؤدي إلى كسر رتابة البحر، وتسمح بتلوين البنية الايقاعية للقصيدة، بما يجعلها أكثر تأثيرًا ووقعا في نفس المتلقي.

ثانيا: القافية:

تُشكّل القافية الركن الأساس إلى جانب الوزن في صنع البنية الموسيقية للقصيدة، فكثيرا ما نوّه النقاد إلى أهميتها، وعنيوا بدراستها وتتبع فنيتها ورصد جماليتها، وقيمتها الصوتية.

وهي في اللّغة: «جمع قوافي، ومأخوذة من كلمة قَفَا، يَقْفُوا، قَفْوًا، وَقُفُوًّا، وهي بمعنى وراء العنق».[3]

وجاء في لسان العرب: «القافية من الشِّعر: الذي يقفو البيتَ، وسميّت قافيةً لأنها تقفو البيت، وفي الصّحاح: لأنّ بعضها يَتْبَعُ أَثَرَ بَعْضٍ»؛ [4] فهي في اللّغة تعني تتبّع الشيء والتزامه، وسميّت بالقافية لأنها آخر شيء في البيت فكانت بمثابة القفل له.

---

[1]- ينظر،إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ص 150، 158 .

[2]- يوسف حسين بكّار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1982م، ص172.

[3]- لويس معلوف: المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط37، 1998، ص647.

[4]- (ابن منظور) أبو الفضل محمد بن مكرم، تص. أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999، مادة (قَفَا)، ج 15، ص195.

ويعرّفها الخليل بن أحمد الفراهيدي، بأنها:« آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»؛ [1] فهي تشمل الساكن الأخير من البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الثاني. وهو ما ذهب إليه الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويجمع عليه جمهور العروضيين.

وقد استشعر القدامى أهميتها وأعطوها عناية خاصة، نظرًا لما تضفيه على موسيقى الشعر وما تطبعه به من العذوبة والطلاوة، فقد جعلها ابن طباطبا، « قاعدة الوزن، وعليها يتمّ بناء الشعر».[2]

وهي عند حازم القرطاجني، « علامة الاقتدار ومحك الشاعرية، ومظنّة اشتهار الإحسان أو الإساءة»؛ [3] إذ تبرز قيمتها عند القدامى في كونهم اتخذوها علامة على براعة الشاعر وتمكّنه من ناصية اللغة، وقدرته على نظم الشعر، وهذا ما نستشفه عند كلّ من ابن طباطبا، وحازم القرطاجني.

ويعرّفها إبراهيم أنيس، بقوله: « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكوّن جزءًا هامًّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى بالوزن»؛ [4] فهو يركّز على الدور الذي تلعبه في ايقاع القصيدة وما تحدثه من انطباع لدى المتلقي فهي عماد القصيدة وأساسها بعد الوزن، والتي تنتج بالحفاظ على مقاطع موسيقية بعينها في آخر القصيدة.

والمتتبّع لقوافي الشعر العربي يميّز فيها خمسة أنواع أحصاها علماء العروض وميزوها كالآتي:

1- المتكاوس: إذا كان بين ساكني القافية أربع حركات.

2- المتراكب: إذا كان بين ساكني القافية ثلاث حركات.

3- المتدارك: إذا كان بين ساكني القافية حرفان متحرّكان.

4- المتواتر: إذا كان بين ساكني القافية حركة واحدة.

5- المترادف: إذا اجتمع ساكنا القافية.[5]

وقد ساهمت القافية في قصيدة ابن رضوان، في تشكيل جمالية البنية الموسيقية باعتمادها على نظام صوتي منسجم ومنظّم، من خلال تكرار وحدات صوتية بعينها كما يوضّحها الجدول الآتي:

---

[1]- (القيرواني) أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة، ج1، ص151.

[2]- ابن طباطبا (العلوي): عيار الشعر، ص31.

[3]- (القرطاجني) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.

[4]- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 246 .

[5]- ينظر، أمين علي السيد: في علم القافية، (دط)، دار العلوم، القاهرة، مصر، (دت)، ص 40، 41.

القافية	الشكل العروضي	الشكل المقطعي	عدد تكرارها	النسبة
لَأْمُهَا	0//0/	0_0	12	% 11,76
مَأْمُهَا	0//0/	0_0	14	% 13,72
جَأْمُهَا	0//0/	0_0	06	% 5,88
شَأْمُهَا	0//0/	0_0	01	% 0,98
رَأْمُهَا	0//0/	0_0	09	% 8,82
زَأْمُهَا	0//0/	0_0	02	% 1,96
يَأْمُهَا	0//0/	0_0	06	% 5,88
خَأْمُهَا	0//0/	0_0	02	% 1,96
سَأْمُهَا	0//0/	0_0	05	% 4,90
طَأْمُهَا	0//0/	0_0	02	% 1,96
عَأْمُهَا	0//0/	0_0	01	% 0,98
كَأْمُهَا	0//0/	0_0	03	% 2,94
غَأْمُهَا	0//0/	0_0	03	% 2,94
وَأْمُهَا	0//0/	0_0	07	% 6,86
هَأْمُهَا	0//0/	0_0	07	% 6,86
قَأْمُهَا	0//0/	0_0	02	% 1,96
وَأْمُهَا	0//0/	0_0	01	% 0,98
ثَأْمُهَا	0//0/	0_0	03	% 2,94
ظَأْمُهَا	0//0/	0_0	02	% 1,96
ضَأْمُهَا	0//0/	0_0	01	% 0,98
دَأْمُهَا	0//0/	0_0	02	% 1,96
طَأْمُهَا	0//0/	0_0	02	% 1,96
تَأْمُهَا	0//0/	0_0	01	% 0,98
خَأْمُهَا	0//0/	0_0	01	% 0,98
حَأْمُهَا	0//0/	0_0	01	% 0,98

أَأُمُهَا	0//0/	0_θ	01	% 0,98

نجد أن القصيدة قامت في مجملها على قافية المتدارك، التي يعرّفها الأخفش (ت. 215هـ)، بقوله: « وهي كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين ».[1]

ويعرّفها الباحث حازم علي كمال الدين، بقوله: « هي عبارة عن قافية تتكون من ثلاث مقاطع، الأول والأخير من النوع المتوسط والمقطع الذي يقع في الوسط من النوع القصير».[2]

إذ تعتبر دراسة القافية وفق هذا المعطى الذي يقوم على نظام المقاطع الصوتية من أبرز اتجاهات علم الفونولوجيا، الذي يُعنى بتتبع العلاقة بين المقاطع الصوتية وما تؤديه من دلالة، والذي يُعرف بعلم الأصوات الوظيفي الذي حاول المستشرقون تطبيقه على دراسة الظواهر اللغوية، من خلال تقسيمها إلى مقاطع كالآتي:

- المقطع القصير = صوت ساكن + حركة قصيرة، مثل: (كَ)، ويرمز لها بمطَّة قصيرة (−)، ويتركب من حرف واحد.
- المقطع المتوسط المقفل بصامت = صوت ساكن + حركة قصيرة* + صوت ساكن، مثل (كَمْ) ويرمز له بـ: (θ)، ويتركب من حرفين.
- أما المقطع المتوسط المفتوح= صوت ساكن + حركة طويلة*، مثل: (يَا)، ويرمز له بـ: (0).

وهناك من يضيف مقطعًا آخر يسمى بالمقطع الطويل ولم يذكروا رمزا له، ويتكون من:

صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن، مثل: (طَالْ)

أَوْ: صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتين ساكنين، مثل: (نَجْمْ)، ويتركب من أكثر من حرف.[3]

والمقطع الصوتي هو: « أصغر وحدة في تركيب الكلمة من حيث تميزه في كل لغة ويتكون المقطع في أبسط أشكاله من صوتين، الأول: صامت، والثاني: صائت ».[4]

---

[1]- (الأخفش) أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تح. أحمد راتب النفاخ، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1394هـ، 1974م، ص11.

[2]- حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، (د ط)، مكتبة الآداب للنشر، ميدان الأوبرا، 1418هـ، 1998م، ص344.

_*الحركة القصيرة هي: الفتحة والضمة والكسرة، ورمزها(ح). والحركة الطويلة هي الناتجة عن حروف المد واللين، الألف، الواو، الياء، ويرمز لها بـ:(ح ح).

[3]- ينظر، إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص134.

[4]- عبد القادر عبد الجليل: الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، ط1، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، 1997م، ص71.

وعند تحليلنا للبنية الصوتية التي تركبت منها القافية، نجدها قامت في أغلبها على المقاطع الصوتية المتوسطة، حيث بلغت 204 مقطعا من أصل 306 مقطع، أي بنسبة 66,66% والتي أخذت في أغلبها الطابع المقطعي المفتوح (0) مثل:

- لَاْمُهَاْ: (لَاْ + مُ + هَاْ) = صوت ساكن حركة طويلة + صوت ساكن حركة قصيرة + صوت ساكن حركة طويلة = (ص ح ح) + (ص ح) + (ص ح ح)= 0_0 .

ولا نجد سوى قافية واحدة ذات مقطع صوتي متوسط مغلق(θ)، وهي أَأْمُهَاْ، إذ تتوزع صوتيًا كالآتي:

- أَأْمُهَاْ= (أَأْ + مُ + هَاْ) = (ص ح ص)+ (ص ح)+ (ص ح ح) = θ _ 0 .

أما بالنسبة للمقاطع الصوتية القصيرة (-) فنجدها أقل حضورا من المقاطع المتوسطة، حيث تكررت102 مرة بما يعادل 33,33%، من مجموع المقاطع التي قامت عليها قافية القصيدة.

فنلاحظ أن البناء المقطعي الذي قام عليه النظام الصوتي للقافية ارتكز على المزاوجة بين المقطعين المتوسط والقصير، مع الاعتماد على المقاطع المتوسطة أكثر باعتبارها من المقاطع الصوتية القويّة التي تمتاز بطول نفسها الشعري، وبامتداد واستمرار حركتها وبالتالي فهي تستغرق زمنا أطول في النطق، خاصة إذا اقترنت بالحركات الطويلة، إذ ساهمت في إعطاء الانطلاقة الحرّة للصوت الذي يصدر من أعماق الشاعر، ليستحوذ به على مساحة أوسع للتعبير عن حاجاته ومكنوناته، وتطويع زمن النطق ليستحوذ به على أطول فترة ممكنة، ليخرج مقطعه الشعري مفعما بامتداد الأصوات، فتغزّل ووصف ومدح.

وقد ساهمت المقاطع القصيرة في تجسيد قوة الصوت وحدّة التعبير بما يجعل المعنى متمكّنًا من القلب. فساعد هذا الامتزاج الصوتي في تصوير الحالة النفسية للشاعر، فلم يعتمد عل المقاطع الصوتية الطويلة جدا التي توحي بالانبساط والفرح الشديد، ولا على المقاطع القصيرة وحدها التي تمتاز بوتيرتها البطيئة الراكدة والتي كثيرا ما تستخدم في مقام الحزن، ومال إلى الإكثار من الايقاع المتوسط، ليصوّر حالته المتأرجحة بين قطبي الانبساط العادي في مقام المدح، وبين الحزن ورصد ما يقاسيه من لذعات الهوى في سياق الغزل، ومن هنا نرصد الصلة القائمة بين العاطفة أو الدفقة الشعورية، وبين ما يعكسها من أبنية صوتية ايقاعية، وطريقة انتظامها وفق نسق صوتي موسيقي معيّن.

كما ساهم هذا المزج بين المقاطع الصوتية في جعل البنية الموسيقية أكثر طلاوة وعذوبة وانسيابًا، بما يجعل المعنى أكثر تمكنًا ووقعًا في قرارة المتلقي.

كما يُلاحظ ميل الشاعر إلى المقاطع المفتوحة عوضا عن المقاطع المغلقة، باعتماده على القافية المطلقة – وهي ما كان رَوِيُّهَا متحركًا – ، والتي توحي بالانشراح النفسي بخلاف المقيدة – ساكنة الرويّ– التي تدل على الانقباض والتأزم النفسي، حيث ساهمت القافية المطلقة في إعطاء أصواته قوّة في الوضوح والاسترسال

الموسيقي، خاصة بالتزامه بها في جميع قوافي القصيدة، بما أضفى نوعا من الانسجام والتوافق، وخلق تناسب صوتي عذب في البنية الموسيقية للقصيدة.

ومن العيوب التي نجدها على مستوى قافية القصيدة الإيطاء، الذي يعرفه الباحث حازم علي كمال الدين، بقوله: « هو أن تتكرّر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد كالرّجل والرّجل، ولا خلاف في كون هذا عيبا وكلّما تباعد الإيطاء كان أخفّ »؛ [1] إذ يتمثل هذا العيب في تكرار كلمة القافية بلفظها ومعناها.

ومن أمثلته على مستوى القصيدة، قول الشاعر: [2]

أَيْقَظْتَهَـــا بِهُـــدَاكَ يَـــا شَمْـــسَ الهُـــدَى مِـــنْ رَقْـــدَةٍ لَعِبَـــتْ بِهَـــا **أَحْلَامُهَـــا**

ثم يقول بعد بيتين: [3]

عَمِيَـــتْ بِهَـــا الأَبْصَـــارُ عَـــنْ إِدْرَاكِهَـــا سُـــبُلَ الرَشَّـــادِ وَظُلِّلَـــتْ **أَحْلَامُهَـــا**

نجد أن كلمة "أحلامها" قد تكررت على مستوى القافيتين وتطابقتا تطابقا كليًّا، من حيث حرف الروي والبنية المقطعية الصوتية في القافيتين:

أَحْلَامُهَا = (أَحْ + لَاْ + مُ + هَاْ) = (ص ح ص) + (ص ح ح) + (ص ح) + (ص ح ح).

ويعد الايطاء أكثر وضوحا وأشد وأقوى إذا ورد في قافيتين متتاليتين ولم يكن بينهما فاصل كبير، وهو ما أطلق عليه قدامة بن جعفر مصطلح "الأسمج"، بحيث لا يحمل تَكراره أية جمالية. أما إذا تباعد كان وقعه أخفّ ولم يكن مستهجنًا، « وعلى هذا فإن الايطاء إذا ورد في بيتين متتاليين، أو بفاصل أبيات قليلة، فهو أشدّه، وإن تباعد بالكيفية التي يكرّر فيها الشاعر لفظ القافية، بعد أن يتحول إلى موضوع آخر في القصيدة فذلك أهون وأخفّ». [4]

---

[1]- حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، ص137.

[2]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص239.

[3]- المصدر نفسه، ص240.

[4]- عبد الدايم صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي للشعر، القاهرة، مصر، 1413هـ، 1993م، ص185.

ومن أمثلة الإيطاء التي تكرّرت فيها كلمة القافية، وبشكل متباعد غير مستهجن قوله:[1]

هِـــيَ لَيْلَـــةٌ فَـــاقَ اللَّيَـــالِي فَضْـــلُهَا وَتَشَـــــرَّفَتْ بِزَمَانِهَـــــا **أَيَّامُهَـــــــا**

ثم يقول بعد عدة أبيات:[2]

حَمَلْـــتْ شَـــذَا أَوْصَـــافِكَ الغُـــرّ الَّـــتِي أَرِجَـــــتْ بِعُـــــرْفِ ثَنَائِهَـــا **أَيَّامُهَـــــا**

فتكرر اللفظ أَيَّامِهَا على مستوى قافية البيتين، في شكل تطابق مقطعي تام بين القافيتين:

أَيَّامُهَا = (أَيْ + يَا + مُ + هَا) = (ص ح ص) + (ص ح ح) + (ص ح) + (ص ح ح).

فنجد أن نسبة الأبيات التي أصابها الإيطاء بلغت 3,92%، بما يعادل 04 أبيات وهي نسبة قليلة مقارنة بنسبة الأبيات التي سلمت من العيوب 96,08% أي 98 بيت.

والملاحظ أن قافية القصيدة سلمت في أغلبها من العيوب، مما يدل على براعة الشاعر في تخريج قوافيه، وسلامة ذوقه وصحّة طبعه وتمكّنه من فن القريض، وقدرته على ابتكار الألفاظ التي تستوعب روح المعنى، خاصة مع طول القصيدة.

ثالثا: الرّوي:

تعتبر دراسة الروي من أهم الركائز التي تقوم عليها الدراسة الصوتية، باعتباره يشغل دورا هامًّا في تشكيل موسيقى القصيدة.

والرويّ كما يعرّفه الخطيب القزويني، هو: « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولا بدّ لكل شعر قَلَّ أو كَثُرَ من روي »؛[3] فهو الحرف الذي يلزم آخر القصيدة، وتنسب إليه وهو لازم فيها.

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص 242.

[2]- المصدر نفسه، ص247.

[3]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص149.

ويشير كلّ من طه حسين وإبراهيم الأنباري، إلى أهميته في قولهم: « أثبت حروف البيت، وعليه تُبْنَى المنظومات، وهو يكون من أي حروف المعجم، وهو من الرويّة، وهي الفكرة، لأن الشاعر يتفكّر فيه »؛ [1] فهو الحرف الذي تقوم عليه القصيدة وتنسب إليه، وبهذا تتجسد قيمة الرّوي وأهميته.

وعند تأملنا لقصيدة ابن رضوان، نجده يؤسّسها على حرف الروي (الهاء) الذي ورد مفتوح المجرى، وهو من الأصوات الحنجرية المهموسة التي تمتاز بأبعادها الدلالية العميقة والمتعددة، فتستعمل للدلالة على الحركة والانفعال والتنبيه والتفخيم والحزن، وهو ما أشاد به الباحث حسن عباس، في قوله عن خصائص الهاء: « وتدل على الاضطرابات والانفعالات فهي على خَفْوَتِ صوتها أقوى بكثير من شخصية الألف على الرغم من جهارة صوته وانفجاريته ». [2]

إذ تمتاز بطاقتها الايحائية الكبيرة في نقل مختلف التجارب الشعورية بفعل أنسجتها الصوتية التي تسمح برصد مختلف الانفعالات والإحساسات، لكونها تصدر من الحلق بالقرب من جوف الصدر، حيث يقول حسن عبّاس:« أما الاهتزازات الصوتية للهاء، فهي تحدث في الحلق قريبا من جوف الصدر، الأرقّ أنسجة والأكثر حساسية، ولذلك فإن هذا الموقع الممتاز لمخرجها قد جعل اهتزازاتها الصوتية أكثر عرضة للتأثير بمختلف الانفعالات التي تجيش في الصدر من حدّة وقساوة، أو حزن وأسى، أو تهكّم وسخرية، أو رقّة وشفافية». [3]

وتحيل إلى التجارب العاطفية العميقة الجذور، وبالتالي فهي تدلّ عن صدق العاطفة وتمتاز بصوتها الخافت الذي يعدّ من أشجى الأصوات وأبلغها في التعبير عن المشاعر الخالصة الصدق، كما تدلّ على مشاعر الحزن واليأس والبؤس والهجران.[4]

ولذلك نجدها تلاءمت ومراد الشاعر في الدلالة عن صدق عاطفته تجاه ممدوحه وفي الإشادة بخصاله ومنزلته الجليلة في نفسه، وبقيمة ليلة مولد الرسول (ص).

كما أفاد من حرف الروي في التعبير عن حزنه وحسرته جرّاء ما ألمّ به من أشجان الصبابة والهوى، وبهذا فقد ساهم في نقل الانفعالات النفسية المختلفة التي مرّ بها المبدع في أصدق صورة، في صوت خافت مهموس يأسر النفس بعذوبته.

وممّا زاد حرف الرويّ (الهاء) تَأَلُّقًا وبروزًا، اقترانه بمجموعة من الأصوات لازمته طوال القصيدة، وهي:

1-الوصل: « وهو حرف مدّ ينشأ عن إشباع حركة حرف الروي المتحرك فيتولد من الفتحة ألف، ومن الضمّة واو، ومن الكسرة ياء ».[5]

وهو في القصيدة ألف لكون الروي مفتوح المجرى.

---

[1]- طه حسين وابراهيم الأنباري: شرح لزوم ما لا يلزم، (دط)، دار المعارف، مصر، (دت)، ج1، ص07.

[2]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، (دط)، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م، ص40.

[3]- المرجع نفسه، ص 194.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 192.

[5]- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ط1، مكتبة أهل الأثر، الكويت، 2004، ص106.

2-التأسيس: « هو ألف بينها وبين حرف الروي حرف واحد متحرك يسمّى الدخيل. وسميّت هذه الألف تأسيسًا لتقدمها على جميع حروف القافية فأشبهت أُسَّ البناء ».[1]

وهو موجود في القصيدة وملازم لها.

3-الدخيل: ونجده في القصيدة حرف الميم، « وهو الحرف المتحرّك الفاصل بين الروي وألف التأسيس، وهذا الحرف ليس بلازم التزامه في القصيدة وذلك بخلاف حروف القافية الأخرى، وقد سميّ بذلك لوقوعه بين حرفين خاضعين لمجموعة من الشروط، في حين لا يخضع لشروط مماثلة، فشابه الدخيل على القوم ».[2]

ولذلك فإن التزام الشعراء به في قصائدهم وحرصهم على تكراره من أول قصيدة إلى آخرها يسمّى لزوم ما لا يلزم حيث يعرفه إيميل بديع يعقوب، بقوله: « وهو أن يأخذ الشاعر نفسه بالتزام حروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية، وإنما يفعل ذلك لزيادة الايقاع الموسيقي، وللدلالة على مهارته اللغوية »؛[3] فهو أن يلتزم الشاعر بتكرار حروف ليس من الواجب عليه التزامها، وإنما يفعل ذلك من باب الاقتدار الفني.

حيث ساهم امتزاج الروي بحرفي المدّ الذين نجدهما في ألف الوصل والتأسيس، في جعله أكثر ظهورًا وقوة وامتدادا وليـنًا، بما جعل من البنية الموسيقية أكثر حركة وحيوية باعتبار الألف اللينة من الأصوات الانفجارية المجهورة، والذي يحمل معنى التعظيم والتفخيم والامتداد والقوة بما جعل من حركة الروي الهموس أكثر بروزا وامتدادا ووقعًا، والذي أشاد من خلاله عن تفخيمه لشأن ممدوحه وعلوّ قدره، وعظمة مصابه وما يقاسيه من لذعات الحب والفقد.

فضلا عمّا أضفاه اِلتزامه بحرف الدخيل (الميم) طوال القصيدة والذي يعرف بلزوم ما لا يلزم، بما جعل من روي القصيدة والقافية عموما أكثر رونقًا وجمالاً، لما أضفاه صوته من إيقاع موسيقي عالٍ مجلجل، باعتبارها من الأصوات المجهورة وتدل على: « المرونة والرقة والتماسك، والشدة والقوة الناتجة عن اِلتقاء الشفتين وانطباقهما على بعضهما، وتدل على الانجماع والانضمام، لاجتماع الشفتين مع بعضهما ».[4]

نصل مما سبق إلى أنّ الحروف التي بنيت عليها القافية امتازت بنوع من التناسب الصوتي الناتج عن حُسن اختيار الأصوات، والتي أوحت بحسّ شاعري رفيع قوامه المزج بين الجهر والهمس، والجمع بين الفتح في مجرى الرويّ، الذي يجعل من الصوت أكثر وضوحًا في السمع واتساعًا. وبين الضّم في الإشباع لهو حركة الدّخيل، والتي تجعل من الصوت أكثر شدّة. وبالتالي فقد جمع بين الشدة والرقّة، فتـميزت موسيقى القافية بوقع صوتي عالٍ مجلـجـل، بفضل الإكثار من حروف الجهر في الوصل والدخيل والتأسيس، بما أكسبها قيمة موسيقية عالية.

---

[1]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص160.

[2]- المرجع نفسه، ص160.

[3]- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علمي العروض والقوافي، ص388.

[4]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص73.

المبحث الثاني ـ الموسيقى الداخلية:

تُعرف الموسيقى الداخلية بموسيقى النسيج، والمتمثلة في ذلك الايقاع الصوتي الناتج عن تظافر الأصوات في القصيدة على نحو اختياري، فالشاعر حُرٌ في توزيع وحداته الصوتية في هذا الإطار، بخلاف الموسيقى الخارجية التي يلتزم فيها بالوزن والقافية، والتي تتشكّل على مستويات متعددة؛ على مستوى الحرف والكلمة والجملة والحركات، بما يكفل للقصيدة تناغما موسيقيًا صوتيًا عذبًا، يجعلها أكثر توافقا وانسجاما مع العاطفة والمعنى.

أولا: الجناس:

يعتبر الجناس من أهم المحسنات البديعية اللفظية التي تتمتع بقيمة صوتية عالية، والتي تساهم إلى حدّ بعيد في تشكيل البنية الموسيقية داخل الخطابات.

وقد ورد لفظه عند صاحب اللسان، في قوله: «الجِنَاسُ والمجَانَسَةُ، والتَجْنيسُ والتَجَانُسُ كلّها ألفاظ مشتقة من الجِنْسِ، وهو مصدر جَانَسَ (...) والجِنْسُ في اللغة الضرب، وهو أعمّ من النّوع »؛ [1] فالجناس في اللغة مشتق من الجنس ويشير إلى الضرب والنوع.

ويعرّفه الباحث حسن المراغي، بقوله: «هو تشابه بين كلمتين في النطق، ويكون معناها مختلفا، ويعدّ من أكثر أنواع البديع تبويبا وتنويعًا عند علماء البلاغة »؛ [2] فهو من المحسنات البديعية اللفظية التي تقوم على تشابه الحروف بين كلمتين، مع اختلاف اللغويين حول اتفاقهما في المعنى أم اختلافهما، غير أنّ أغلبهم يُسلّم على أنهما مختلفين دلاليًا؛ أي اتفاق الدّال واختلاف المدلول.

1. الجناس التام:

يعتبر الجناس التام من أبرز المحسنات البديعية اللفظية التي تمتاز بوقعها الموسيقي الواضح والمجلجل، باعتباره يقوم على التماثل الكلي بين أصوات الكلمتين.

والجناس التام كما يعرفه عبد العزيز عتيق، هو: «ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة»؛[3] فهو ما تطابق فيه اللفظان تطابقا كليا من حيث نوع الأصوات وترتيبها وعددها وحركاتها وسكناتها، وهو أبرز أنواع الجناس.

---

[1]- (ابن منظور) أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (جَنَسَ)، ج6، ص 705.

[2]- محمود أحمد حسن المراغي: في البلاغة العربية، (دط)، دار المعرفية الجامعية للطباعة، الاسكندرية، مصر، 1997م، ص109.

[3]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص197.

ومن أمثلته في قصيدة ابن رضوان، قوله: [1]

فِي اللَّيْـــثِ مِـــنْ **وَثَبَاتِـــهِ وَثَبَاتِـــهِ** شَـــبَهٌ يُقِـــرُّ بِفَضْـــلِهِ ضِـــرْغَامُهَا

وَثَبَاتِهِ ——————**تجانس تام**—————— **وَثَبَاتِهِ**

(وَ+ ثَ+ بَ+ اْ + تِ + هِ) —**تطابق الفونيمات**— (وَ+ ثَ + بَ + اْ + تِ+ هِ)

(جهر+ همس + جهر+ جهر+ همس+ همس) —**تماثل الصفات**— (جهر+ همس + جهر+ جهر+همس+همس)

(فتحة + فتحة + فتحة + سكون+ كسرة + كسرة) —**تماثل الحركات**— (فتحة + فتحة + فتحة + سكون+ كسرة + كسرة)

(دلالة على القفز والحركة) ——————**اختلاف الدلالة**—————— (دلالة على الرصانة والحزم والثبات)

نلاحظ تطابق الوحدتين (وَثَبَاتِهِ، وَثَبَاتِهِ)، تطابقا كليًا من حيث الفونيمات* المكوّنة لهما (و، ث، ب، ا ت، هـ)، وكذلك من حيث ترتيبها وصفاتُها التي امتزجت بين الجهر والهمس، وحركاتها التي شملت الفتحة والكسرة والسكون، وذلك كالتالي:

(وَ وَ)= تجانس في النوع والخصائص الصوتية: الجهر+ الفتح.

(ثَ ثَ)= تجانس في النوع والخصائص الصوتية: الهمس+ الفتح.

(بَ بَ)= تجانس في النوع والخصائص الصوتية: الجهر+ الفتح.

(ا ا)= تجانس في النوع والخصائص الصوتية: الجهر + السكون.

(تِ تِ)= تجانس في النوع والخصائص الصوتية: الهمس+ الكسر.

(هِ هِ)= تجانس في النوع والخصائص الصوتية: الهمس+ الكسر.

حيث ساهم هذا التماثل التام على بعث ايقاع موسيقي عالٍ ومجلجل في البنية الداخلية للخطاب، قوامه التطابق الكلي بين البنيات الصوتية المكونة للوحدتين. كما نجد رغم اتحاد الدّال اختلافا في الدّلالة، إذ تشير الوحدة الأولى إلى حركة اللّيث وقفزاته القوية، أما الأخرى فتحمل معنى الرصانة والحزم، وكلها صفات أراد بها مدح الخليفة المريني.

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص243.

* الفونيمات هي مجموعة الأصوات المشكلة للكلمة.

2. الجناس غير التام (الناقص):

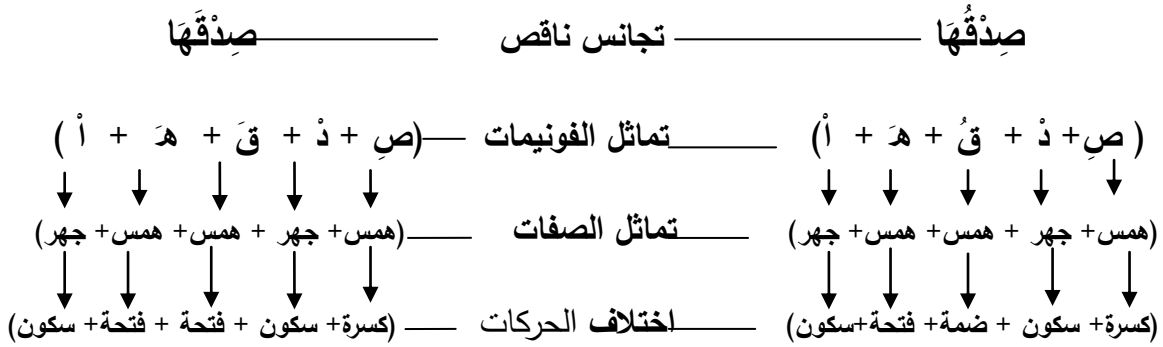
الجناس غير التام أو الناقص هو ضرب من المحسنات البديعية اللفظية التي لا تعتمد على التماثل الصوتي التام بين الكلمتين المتجانستين داخل الخطاب، وينقسم إلى الجناس المحرّف، واللاحق، والمضارع، والمذيّل.

ويعرّفه عبد العزيز عتيق، بقوله: «هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات وترتيبها»؛ [1] فهو بخلاف الجناس التام، إذ يقوم على الاختلاف بين اللفظين على مستوى أصواتهما، من حيث ترتيبها وحركاتها وطبيعتها وعددها.

ونجد هذا النوع من الجناس، في قوله: [2]

أَيْــنَ الرِّجَــالُ و**صِــــدْقُهَا** فِي **زَعْمِهَــــا** هَيْهَــاتَ يَضْــمَنُ **صِــــدْقَهَا تَزْعَامُهَــــا**

وقع التجانس على مستوى الوحدتين "صِدْقُهَا" و"صِدْقَهَا"، حيث ساهمتا في إضفاء تناغم صوتي منسجم بين شطري البيت من خلال تماثل مجمل أصواتهما، مع اختلاف في حركة أحد الفونيمات، وهو ما يعرف بالجناس المحرّف، الذي يعرفه عبد العزيز عتيق، بقوله: «هو ما اتفق ركناه أي لفظاه، في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في الحركات فقط »؛ [3] فهو ما اختلفت فيه الكلمتان المتجانستان في حركة الأصوات فقط.



يتّضح من خلال المخطط أنّ الجناس المحرّف الذي يحدث إثر اختلاف الكلمتين المتجانستين في الحركات الإعرابية، قد تشكّل من خلال الاختلاف الحاصل على مستوى حركة صوت القاف، إذ وردت في الفونيم الأول

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص205.

[2]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص239.

[3]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص208.

مضمومة(قُ)، وفي الثاني مفتوحة (قَ)، مع تطابق تام في بقية الأصوات (صِ، دْ، هَ، ا)، من حيث صفاتها التي تطابقت في الجهر والهمس، وترتيبها، وكذلك في دلالتها باعتبار كِلَا الوحدتين تحيلان إلى دلالة أخلاقية.

كما نجد في هذا الخطاب تجانسا آخر بين الوحدتين "زَعْمُهَا" و"تَزْعَامُهَا"، والملاحظ أنهما اختلفا في عدد الأصوات وهو ما يعرف بالجناس المذيّل، وهو عند عبد العزيز عتيق: « ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بأكثر من حرف واحد»؛ [1] فهو ما اختلفت فيه الوحدتان المتجانستان بزيادة صوتين في إحداهما.

إذ نجد زيادة صوتين في الكلمة الثانية (تَزْعَامُهَا) هما: الألف والتاء، مما ساهم في بعث تنويع صوتي في البنية الموسيقية للخطاب.

ومن نماذج الجناس الناقص: [2]

يَـــا صَـــاحِبَيَّ عَـــنِ الرَّكَائِـــبِ حَـــدِّثَا فَ**زِمَامُهَـــا** مَـــا تَعْلَمَـــانِ **ذِمَامُهَـــا**

وقع الجناس في هذا الخطاب بين الكلمتين "زِمَامُهَا" و"ذِمَامُهَا" والملاحظ أنهما اختلفا على مستوى الفونيم الأوّل (ز، ذ)، وهما صوتان مجهوران مختلفان مخرجيًا، وهو ما يعرف بالجناس اللاحق؛ « وهو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج »؛ [3] فهو ما تضمّن صوتين متباينين في مخرجهما.

الوحدة	إبدال الفونيم	التباين في المخرج	التباين في الدلالة
زمامها	ز	لثوي	مقود الدّابة
ذمامها	ذ	بين الأسنان	الذنب والمعصية

حيث نجد مخرج صوت (الزاي) لثوي، أمّا (الذّال) فمخرجه بين الأسنان، حيث أضفى هذا التنوع رغم تباين كُلًّا منهما في الدلالة، ثراءًا موسيقيًا على ايقاع البيت وجعله أكثر وقعا وجمالية.

ومن أمثلته كذلك: [4]

للهِ مَوْلِـــــدُكَ الكَـــــرِيمُ **وِفَـــــادَةً** وَ**إِفَـــــادَةً** يَـــرِوِي الظِّمَـــاءَ جِمَامُهَـــا

فقوله: "وِفَادَةً"، "إِفَادَةً" يمثل جناسًا ناقصًا قوامه اختلاف الوحدتين في الحرف الأول منهما وتباينهما في المخرج، فصوت الواو ذو مخرج شفهي، أما الألف فهو حنجري، ممّا شكّل جناسا لاحقا كان له أثر كبير في

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص207.

[2]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص238.

[3]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص205.

[4]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص242.

تشكيل الموسيقى الداخلية للخطاب رغم تباين دلالتها، حيث تحمل الكلمة الأولى (وِفَادَةً) معنى القدوم، أمّا الثانية (إفَادَةً) فتشير إلى مفهوم الخير والمنفعة.

ونجد الجناس غير التام، في قوله كذلك: [1]

والجَاهِلِيَــــةُ **تَعْتَــــدِي** كَــــيْ **تَعْتَلِــــي** سَــــفَهًا وَيَخْضَــــعُ لِلصَّــــلِيبِ طَغَامُهَــــا

تشكّل الجناس في قوله: "تعتدي = تعتلي".

حيث تمّ التباين على مستوى الفونيمين (الدّال) و(اللاّم)، وهما من الأصوات المجهورة اللثوية، ممّا يشكل جناسًا مضارعًا قائمًا على تماثل مخرجهما، فالجناس المضارع كما يعرفه عبد العزيز عتيق، هو: « ما كان فيه الحرفان اللّذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج»؛ [2] فهو ما اختلفت فيه الكلمتين المتجانستين في صوت من الأصوات وكانا من مخرج واحد.

وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

الوحدة	إبدال الفونيم	نوع المخرج	التباين في الدلالة
تعتدي	د	لثوي	يحمل معنى الظلم والتجبر
تعتلي	ل	لثوي	معنى السمو والارتقاء

فرغم التباين في الدلالة واختلاف الكلمتين المتجانستين على مستوى صوتين، إلاّ أنّ هذا الاختلاف لم يكن حائلًا دون قيام بنية موسيقية عذبة متجانسة صوتيا.

ومنه كذلك ما نجده في قوله:[3]

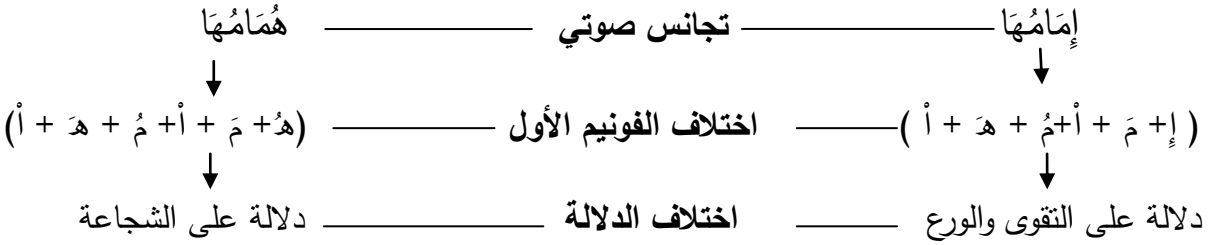
حَــــامِي الحَقِيقَــــةِ فَــــاعِلاً أَوْ قَــــائِلاً فَخْــــرُ المُلُــــوكِ **إِمَامُهَــــا وَهُمَامُهَــــا**

يقوم الجناس المضارع "إِمَامُهَا، هُمَامُهَا" على إبدال الفونيم الأوّل لكلٍ من الكلمتين المتجانستين، حيث يلاحظ تماثل كلٌ من الصوتين (الألف والهاء) في المخرج فكلاهما حنجري.

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص240.

[2]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص205.

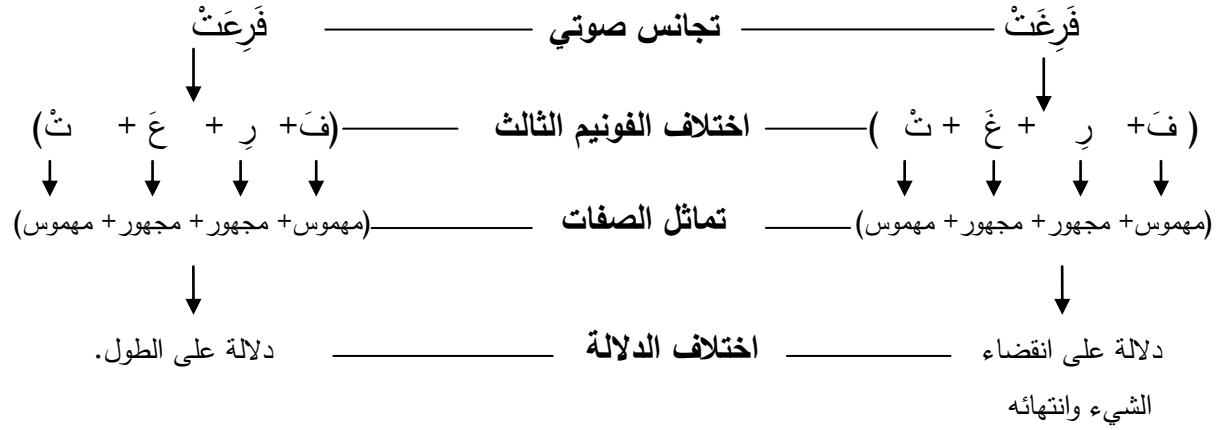
[3]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص243.



يتّضح من خلال المخطط تجانس الوحدتين وتماثلهما صوتيا في أغلب الفونيمات المكوّنة لهما (مَ ، ا، مُ هَ، ا)، واتفاقهما في النوع والحركة والترتيب، واختلافهما فقط في الصوت الأوّل، حيث نجده (ألف) في الوحدة الأولى، وفي الثانية (هاء)، مما أدّى إلى تشكيل جناس ناقص مضارع قوامه تماثل الصوتين في المخرج الحنجري. كما ساهمت الوحدتان المتجانستان في إحداث إيقاع صوتي منسجم داخل البيت، رغم اختلافهما في الدلالة حيث تدل الوحدة الأولى على التقوى والورع، في حين تحيل الثانية على الشجاعة والإقدام.

والأمر نفسه في قوله: [1]

فَرِغَـــتْ ثَنَايَـــا المـــأْثِرَاتِ حِسَـــانُهَا **فَرِعَـــتْ** مَرَاعِـــي المكْرَمَـــاتِ سِـــوَامُهَا



نلاحظ تشابه الوحدتان الصوتيتان "فَرِغَتْ، فَرِعَتْ" في الفونيمات (فَ، رِ، تْ)، من حيث الترتيب والحركات والصفات، واختلافهما في صوتي (العين، والغين)، ممّا يشكّل جناسًا مضارعًا قوامه تماثل صوتي (ع، غ) في مخرجهما، فكلاهما حلقي.

كما تميزت أصوات الوحدتين بالتنوع الايقاعي وتوزعت كالآتي:

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص244.

(ف+ر) = (مهموس+ مجهور) = ايقاع تنوّع.

(غ+ت) =(مجهور+ مهموس) = ايقاع تنوّع.

(ف+ر) = (مهموس+ مجهور) = ايقاع تنوّع.

(غ+ت) =(مجهور+ مهموس) = ايقاع تنوّع.

حيث نتج عن هذا التنوع بين الأصوات المجهورة والمهموسة تناغم موسيقي عذب في البنية الموسيقية الداخلية للخطاب.

يتّضح مما سبق أنّ للجناس أثرا واضحا في تشكيل البنية الموسيقية للخطاب من خلال ما يبعث عليه من تماثل صوتي إيقاعي، يساهم في خلق نوع من التناسب والانسجام والترابط الموسيقي بين بنياته، والذي يؤدي إلى تزيين الخطاب وجعله أكثر وقعا وتأثيرا في نفس المتلقي. وقد يكون هذا التجانس الصوتي تاما يمثّل تطابقا كليا بين مجموع الفونيمات المشكّلة للكلمة ويسمّى الجناس التام، والذي لا نلمسه إلا على مستوى بيت واحد من القصيدة. وقد يتضمّن الجناس بعض الاختلافات الصوتية ويسمّى غير تام أو ناقص، وينقسم إلى أنواع بحسب نوع الاختلاف الحاصل بين الكلمتين المتجانستين فنميّز فيه المضارع واللاحق والمحرّف والمذيّل، والذي يؤدي إلى إحداث تنويع موسيقي بين أصوات الوحدتين.

ثانيا: الطباق:

الطباق من المحسنات البديعية المعنوية التي تساهم بشكل واسع في تشكيل البنية الموسيقية الداخلية للخطاب، والتي تقوم على الجمع بين المعنى وضدّه.

وقد ورد لفظه في لسان العرب في قول ابن منظور: «المطَابَقَةُ، والتَطَابُقُ: الاتّفَاقُ»؛ [1] يتضح من المفهوم اللغوي للطباق أنه يشير إلى الموافقة والاتفاق.

ونجده عند الخطيب القزويني، في قوله: «المطابقة وتسمى الطباق والتضاد أيضا، وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة»؛ [2] فهو يشير إلى الجمع بين معنيين متضادين داخل الخطاب.

وهو نفس المفهوم الذي ذهب إليه المحدثون، إذ يعرّفه محمد علي سلطاني، بقوله: «الطباق هو الجمع بين معنيين متضادين، وذلك لإثارة القارئ وايقاظ نفسه، وتعميق الشعور بالمعنى عنده، بطريق إبراز المفارقة بشكل أكثر جلاء من خلال المجاورة بين الضدين»؛ [3] فهو يركز على الوظائف التي يؤديها الطباق، كتعميق الشعور بالمعنى وإبرازه. وينقسم الطباق إلى نوعين؛ طباق السلب وطباق الإيجاب.

---

[1]- ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (طَبَقَ)، ج10، ص209.

[2]- الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة، ص109.

[3]- محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص150.

1. طباق الإيجاب:

وهو ضرب من الطباق يقوم على الجمع بين المعنى وخلافه داخل الخطاب.

وعرّفه عبد العزيز عتيق، بقوله: «وهو ما صُرِّحَ فيه بإظهار الضدين»؛ [1] فهو ما كان فيه اللفظان المتضادان بارزان.

ومن أمثلته في قصيدة الشاعر، قوله: [2]

فِي فَتْـــرَةٍ أَخْفَـــى الشَّـــرَائِعَ لَيْلُهَـــا وَسَـــطَا عَلَـــى **إِشْـــرَاقِهَا إِظْلاَمُهَـــا**

فقوله: "إشراقها # إظلامها"، يشكّل طباقًا إيجابيًا عمد فيه الشاعر إلى الجمع بين المعنى وضدّه حيث تشير الوحدة الأولى إلى النورانية والهدى والورع والتقوى، في حين تحيل الأخرى على حالة الجهالة والسواد الذي كان يحفّ الأُمّة. حيث عبّر من خلال هذه الثنائية الضدّية عن طغيان السّفه والجهل، على الفضيلة والتقوى زمن الجاهلية، فكان لها أثر واسع في تعميق المعنى وحمل المتلقي على التأمل في أبعاده الدلالية.

ومنه كذلك: [3]

أَعْجِـــبْ بِتَكْثِـــيرِ القَلِيـــلِ بِرَاحَـــةٍ يَكْفِـــي الأُلُـــوفَ **شَـــرَابُهَا وَطَعَامُهَـــا**

تشكّل الوحدتان "شرابها" و"طعامها"، ثنائية ضدية قوامها الجمع بين المعنى وضده فالشراب نقيض الطعام. حيث أراد من خلال هذه الثنائية تعداد صنوف الضيافة، للإشادة بكرم وسماحة ممدوحه.

والأمر نفسه في قوله: [4]

وَالبَـــدْرُ شَـــقَّ وَ**عَـــادَتِ** الشَّـــمْسُ الَّـــتِي **غَابَـــتْ** فَأَشْـــرَقَ نُورُهَـــا وَقَسَـــامُهَا

نجد الطباق في قوله: "عادت # غابت"، إذ تحمل الوحدة الأولى معنى العودة والبعث، أما الوحدة الأخرى فتدل على الزوال، فأراد من خلال جمعه بين المتناقضين، تثبيت المعنى في نفس المتلقي وجعله أكثر قبولاً عنده. كما أفاد منهما في التعبير عن حال الأمّة، وكيف أشرقت بنور الهداية.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص79.

[2]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص239.

[3]- المصدر نفسه، ص240.

[4]- المصدر نفسه، ص241.

ومن مثل هذا القبيل: [1]

فَـــالأُفْقُ مُلْتَمِـــعُ الضِّـــيَاءِ بِنُورِهَـــا وَالأَرْضُ طَـــابَ **وِهَادُهَـــا وَأَكَامُهَـــا**

عمد الشاعر إلى الجمع بين المعنى وضده في قوله: "وِهادها # أكامها"، فالوهاد هي الأراضي المنخفضة. أمّا الأكام فهي المرتفعة منها، فساهمت هذه الثنائية الضدية في جعل لغة الخطاب أكثر جمالية ووقعًا، حيث قصد منها إلى المبالغة في وصف شرف مولد الرسول (ص)، فأشرقت به كل الأراضي المنخفضة منها والمرتفعة.

ومن الطباق كذلك: [2]

مَـــاذَا يَقُـــولُ المِـــادِحُونَ وَدُرُّهَـــا فِي الـــوَحْي أُنْـــزِلَ **فَـــذُّهَا وَتُؤَامُهَـــا**

تشكّل الطباق من خلال الجمع بين الثنائيتين الضديتين "فذها # تؤامها"، فالفرد أو الفذ نقيضه الجماعة. فعمد الشاعر إلى الجمع بين المعنيين المتناقضين، حتى يجعل من لغة الخطاب أكثر وقعًا، كما أفاد منه في المبالغة في وصف ليلة مولد الرسول (ص) وشرفها.

والأمر ذاته في قوله: [3]

حَـــامِي الحَقِيقَـــةِ **فَـــاعِلاً أَوْ قَـــائِلاً** فَخْـــرُ المُلُـــوكِ إِمَامُهَـــا وَهُمَامُهَـــا

فالقول نقيضه الفعل، وإنما عمد الشاعر إلى الجمع بين الضدين حتى يشيّد بقدرة ممدوحه وقوّته ويضفي على خطابه مسحة فنية جمالية.

ومن طباق الإيجاب أيضا: [4]

إِنَ **المَعَـــارِفَ** مِـــنْكُمْ اِسْـــتِهْدَاؤُهَا إِنَ **العَـــوَارِفَ** مِـــنْكُمْ اِسْـــتِتْمَامُهَا

---

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص241.

[2]- المصدر نفسه، ص242.

[3]- المصدر نفسه، ص243.

[4]- المصدر نفسه، ص243.

قوله: "المعارف # العوارف"، يشكّل ثنائية ضدية قوامها الجمع بين معنيين متضادين. إذ قصد الشاعر بالمعارف شتّى ضروب العلوم التي يجهلها الناس، أما العوارف فهي العلوم والثقافات التي تم معرفتها وتحصيلها وإدراكها، حيث أراد من خلال هذا المحسن البديعي المعنوي التغنّي بسعة علم ممدوحه واطلاعه الكبير.

ومنه كذلك قوله: [1]

نَامَـــتْ لَهُـــمْ عَـــيْنُ الحَـــوَادِثِ بُرْهَـــةً **فَاسْـــتَيْقَظَتْ** مِـــنْ بَعْـــدِ ذَلِـــكَ نِيَامُهَـــا

تمثل الوحدتين "نامت # استيقظت"، بنيتين دلاليتين متضادتين، بشّر من خلالهما الشاعر بعودة زمن الفتوح واستيقاظ حوادثه، بعد أن نامت وتراجعت. كما أفاد منهما في إبراز المفارقة بين المعنيين وتعميق الدلالة المراد توصيلها، وجعلها أكثر وقعًا في نفس المتلقي.

يقول الشاعر: [2]

لاَ تَحْسَـــبَنَّ لَهَـــا غَنَـــاءًا فِي الـــوَغَى **فَوَرَاؤُهَـــا** عِنْـــدَ الهِيَـــاجِ **أَمَامُهَـــا**

يتجسد الطباق في هذا الخطاب في قوله: "وراؤها # أمامها"، حيث ذكر معنيين متضادين ليجعل من لغته أكثر شاعرية، ولغرض المبالغة في الوصف، ليشيد ببسالة ممدوحه وجيوشه في ساحات الوغى.

والأمر نفسه في قوله: [3]

إِنَّ الإِلَـــهَ قَضَـــى لَهَـــا مَهْمَـــا **بَـــدَتْ** **تَخْفَـــى**، وَعِنْـــدَ **وُجُودِهَـــا إِعْـــدَامُهَا**

نجد في هذا الخطاب سلسلة من المتضادات في قوله: "بدت # تخفى"، "وجودها # إعدامها"، حيث عمد الشاعر إلى التعبير عن مراده باستخدام لغة أكثر تأثيرا، تبتعد عن التعبير المباشر السطحي، فقصد إلى تعميق المعنى من خلال الجمع بين ما يضاده ويخالفه، وإبراز المفارقة بين المعنيين، كما أضفى بهما طابعا من المبالغة في الوصف والتصوير.

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص245.
[2]- المصدر نفسه، ص245.
[3]- المصدر نفسه، ص245.

ومن طباق الإيجاب كذلك: [1]

وَاخْلُـــدْ وَدُمْ مَـــا خَلُـــدَتْ أَمْدَاحُـــهُ كَالمِسْـــكِ يَـــنْفُحُ **بَـــدْؤُهَا وَخِتَامُهَـــا**

قصد الشاعر إلى المجاورة بين المعنيين المتضادين في قوله: "بدؤها # ختامها"، وذلك لقصد جعل الخطاب أكثر تأثيرا وجذبا للقارئ، كما ساهم هذا المحسّن المعنوي في إضفاء طابع من الجمالية من خلال المبالغة في الوصف، لتصوير مدى قيمة مدائحه ومن قيلت فيهم، حيث يفوح عبقها من أوّلها إلى آخرها.

2. طباق السلب:

طباق السلب هو الضرب الثاني من الطباق، والذي يعرّفه عبد العزيز عتيق، بقوله: «هو ما لم يصرّح فيه بإظهار الضدّين، أحدهما مثبت، والآخر منفي»؛ [2] فهو ما لم يذكر فيه اللفظين المتضادين، وإنما يكون بإدخال النفي على أحدهما للدلالة على المعنى وضدّه.

ونجده في قول الشاعر: [3]

طُفِئَـــتْ بِهَـــا نِـــيرَانُ فَـــارِسَ بَعْـــدَمَا **لَـــمْ تُطْـــفَ** أَلْفًـــا عُـــدِّدَتْ أَعْوَامُهَـــا

فقوله: "طفئت # لم تطف"، يمثل طباقا سلبيا عمد فيه الشاعر إلى ذكر الفعل (طفئت) في صـدر البيت ثم نفاه بتكراره وإدخال أداة النفي (لم) عليه في عجز البيت، والذي قصد به إلى المبالغة وتأكيد المعنى وجعله أكثر وقعا وجمالية.

يتّضح أنّ الطباق من أهم المحسنات البديعية المعنوية التي تساهم في تشكيل القيم الجمالية داخل البنية الموسيقية للخطابات، من خلال الثنائيات الضدية التي يعمد من خلالها المبدع إلى الجمع بين المعنى وضدّه لغرض تأكيد المعنى وإثباته، أو لأجل المبالغة في الوصف، أو التأثير في المتلقي، وغيرها من الأغراض. والذي ينقسم إلى نوعين؛ الأوّل هو طباق الايجاب ويقوم على ذكر المعنيين المتضادين ظاهرين في لفظين مختلفين. والآخر هو طباق السلب ويتحقق من خلال تكرار نفس المعنى وإدخال النفي عليه.

---

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص247.

[2]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص80.

[3]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص242.

ثالثا: التكرار:

يعد التكرار من أبرز الظواهر اللغوية التي حظيت بعناية النقّاد واللغويين، لما له من فاعلية كبيرة في تشكيل البنية الموسيقية للخطابات الأدبية.

ويعرّفه ابن منظور، بقوله: «التَّكْرَارُ بفتح التاء: التَّرْدَادُ والتَّرْجِيعُ، من كَرَّ، يَكِرُّ وتَكْرَارًا والكَرُّ الرُّجُوعُ على الشيء ومنه التَّكْرَارُ، وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرَّرَهُ أَعَادَهُ مَرَّةً بعد أخرى، ويقال: كَرَّرْتُ عليه الحديث، وَكَرَّرْتُهُ إذا رَدَّدْتُهُ عليه»؛ [1] فالمعنى اللغوي للتكرار هو الترديد والإعادة.

ويعرّفه ابن الأثير، في قوله: « هو دلالة اللفظ على المعنى مردّدًا كقولك لمن تستدعيه: (أسرع، أسرع)، فإن المعنى مردد واللفظ واحد»؛ [2] فمعنى التكرار هنا إعادة اللفظ والمعنى.

وقد أشار علي البطل، إلى أهمية التكرار وما يضفيه من مسحة فنية جمالية في قوله: «والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكرّرة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري»؛ [3] فهو يركّز على الوظيفة التأثيرية له، من خلال ما يبعثه من سحر وجمالية في لغة الخطاب.

1. تكرار الحرف:

يلعب تكرار الأصوات اللغوية دورا بارزا في تشكيل موسيقى القصيدة وخلق تلوين صوتي بين بنياتها باعتبارها النواة الرئيسة التي ينطلق منها المبدع في صنع خطاباته.

أ. الأصوات المجهورة والمهموسة:

قامت القصيدة على تكرار جملة من الأصوات المجهورة والمهموسة، والتي حملت دلالات مشبّعة بالشحنات العاطفية والايحائية، «والصوت المجهور هو صوت متمكّن متشبّع، فيه وضوح وفيه قوّة لاقتراب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر، مما يضطر النفس إلى الاندفاع من بينهما في قوّة تحرّك الوترين الصوتيين، وتجعلهما يتذبذبان(...) حتى تنتهي العملية العضوية المطلوبة في إصدار الصوت»؛ [4] فالأصوات المجهورة هي أصوات تمتاز بقوة وقعها، وشدة أثرها وإيقاعها العالي الواضح، الذي يقرع الأسماع ويصافح الأذهان.

أما الأصوات المهموسة كما يعرّفها إبراهيم أنيس، فهي: «الأصوات التي يكون التنفس معها مفتوحًا، بحيث يسمح بانسياب الأصوات حرّة طليقة، مما يترتب عليه قلّة وضوحها»؛ [5] فالأصوات المهموسة هي الأصوات الرخوة الخافتة الايقاع.

---

[1]- (ابن منظور) أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (كَرَّرَ)، مج3، ص135.

[2]- ضياء الدين (بن الأثير): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مج: 02، ص 345.

[3]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 218.

[4]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص124، 125.

[5]- المرجع نفسه، ص 125.

وقد امتزجت هذه الأصوات في القصيدة لتشكّل بنية موسيقية عالية ومؤثرة، أضفت عليها عذوبة صوتية غنّاءه، وتوزعت كالآتي:

		الأصوات المجهورة		
الصوت	**مخرجه**	**صفته**	**تردده**	**نسبته**
الميم	شفوي	مجهور منفتح بين الشدة والرخاوة	259 مرّة	% 21,69
الهمزة	حنجري	مجهور متفتح شديد	177	% 14,82
اللام	لثوي	مجهور منفتح بين الشدة والرخاوة	135	% 11,30
النون	لثوي	شديد مجهور منفتح	132	% 11,05
الراء	لثوي	مكرر مجهور منفتح ليّن	113	% 9,46
العين	حلقي	رخو مجهور منفتح	107	% 8,96
الدال	لثوي	شديد مجهور منفتح	84	% 7,03
الباء	لثوي	مجهور منفتح بين الشدة والرخاوة	78	% 6,53
الجيم	شجري	رخو مجهور منفتح	35	% 2,33
الزاي	لثوي	رخو مجهور منفتح	25	% 2,09
الضاد	بين الأسنان	رخو مجهور مطبق	21	% 1,75
الغين	حلقي	رخو مجهور منفتح	18	% 1,50
الظاء	لثوي	رخو مجهور مطبق	10	% 0,83

نلاحظ أن أكثر الأصوات المجهورة تكرارًا حرف الميم، إذ تكرر 259 مرة بنسبة 21,69%، وهي نسبة عالية إذا قارناها ببقية الأصوات من جنسها، ثم تلاه كُلاّ من الهمزة واللام والنون والراء والعين والدال والباء، إذ تعد من أكثر الأصوات جهارة، والتي تتمتع بوضوح سمعي لافت، وتحمل معنى القوّة والثبات والتماسك، إذ يقول حسن عبّاس، في خصائصها: « فهي من أبرز الأصوات الرنّانة مما يجعلها توحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والقوّة ».[1]

[1]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص79.

أما بالنسبة للأصوات المهموسة، فقد توزعت كالآتي:

الصوت	مخرجه	صفته	تردده	نسبته
الهاء	حنجري	رخو مهموس منفتح	250 مرة	% 32,38
التاء	لثوي	شديد مهموس منفتح	142	% 18,39
الكاف	لهوي	شديد مهموس منفتح	64	% 8,29
الحاء	حلقي	رخو مهموس منفتح	49	% 6,34
السين	لثوي	رخو مهموس منفتح	47	% 6,08
الصاد	لثوي	رخو مهموس مطبق	29	% 3,75
الشين	شجري	رخو مهموس منفتح	26	% 9,46
الطاء	لثوي	شديد مهموس منفتح	25	% 9,46
الخاء	لهوي	رخو مهموس منفتح	25	% 3,23
القاف	لهوي	شديد مهموس منفتح (ومنهم من يرى أنه مجهور)	53	% 6,86

من خلال هذا الجدول يتبين أن صوت الهاء يحتل الصدارة في مجموع الأصوات المهموسة، إذ تكرر 250 مرة بنسبة 32,28%، وهو صوت عميق يفيد في الإشارة والتنبيه. ثم تلاه صوت التاء والكاف والقاف، وهي أصوات جمعت بين الرقة والهمس والشدة، وبالتالي حملت على بعث عذوبة موسيـقية ذات وقع هـادئ ومؤثر ونَفَسٍ عميق يوحي بصدق التجربة الشعورية.

وعند مقارنتنا بين الأصوات المهموسة والمجهورة، نجد أنّ هذه الأخيرة تشكل ضِعْفَ الأصوات المهموسة والموضحة حسب الجدول الآتي:

الأصوات	التكرار	النسبة
المجهورة	1194 صوت	% 60,74
المهموسة	772 صوت	% 39,26
المجموع	1966 صوت	% 100

شكّلت الأصوات المجهورة 60,74% من نسبة الأصوات التي قامت عليها البنية الموسيقية للقصيدة، وهي نسبة عالية بإزاء الأصوات المهموسة التي مثلت 39,26%، مما يدل على ميل الشاعر إلى استخدام الأصوات المجهورة. وهي أصوات تدل على القوة والشدة والحزم والهمّة، لما تتمتع به من طاقة صوتية انفجارية، ذات ايقاع موسيقي عال مجلجل يومئ بشدة انفعال الشاعر وتحمّسه لنظم القصيدة، ونقل ما تجيش به نفسه من دفقات شعورية، والتي توحي برغبة الشاعر في الإفصاح والجهر والإبانة عن أفكاره والتعبير عنها بجلاء. فاللاّم والباء والنون والراء والميم والألف، كلها أصوات تتّسم بالشدة والفصاحة والسهولة في الأداء الصوتي، فهي تفتح أمام المبدع آفاقا للتعبير عن كل خلجاته، فعمد إليها ليكسب خطابه نبرة صوتية واضحة جهورية، يبوح من خلالها بمشاعره الفياضة وصدقها تجاه ممدوحه، وليشيد بها عن شدة قوّته وقدرته، والمناسبة الجليلة التي يرصدها. كما أراد بها التعبير عن عظيم شأن مصابه، وحزنه الكبير الذي يأسر كيانه لفقد محبوبته.

كما ساهمت الأصوات المهموسة على قلّتها في نقل تجربة حُبّه المأساوية وإضفاء نَغمٍ موسيقي هادئ لما تمتاز به من الرّقة والنعومة. ويُعلّل عزوف الشاعر عن الإكثار من الأصوات المهموسة، إلى كون الغرض الرئيس للقصيدة يتطلّب أصواتا قوية ذات وقع موسيقي كبير، يساعده في التغني بممدوحه إضافة إلى اعتبار الأصوات المهموسة أصواتا متعبة للشاعر، إذ يقول عنها إبراهيم أنيس: «هي تحتاج عند النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالصوامت المهموسة مجهدة للتنفس».[1]

وبالتالي فهي تكلّف المبدع جهداً مضاعفًا خاصة إذا كانت القصيدة طويلة، لذا قصد إلى المزاوجة بين الأصوات المهموسة والمجهورة كي يضفي على ايقاعه نوعا من السلاسة والعذوبة، ويكسب نفسه الشعري مساحة من الأريحية، وفي ذات الوقت لأجل التلوين الموسيقي، وجعلِ البنية الموسيقية أكثر جمالية ووقعًا، وكذلك التعبير عن مختلف الانفعالات الشعورية التي يمرّ بها وتجسيدها في خطابه، حيث يقول الباحث عبد الرحمان مراد مبروك: « فالإيقاع الموسيقي يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الدلالية التي يطرحها النص».[2]

ب. حروف المدّ:

ساهمت حروف المدّ إلى حدّ بعيد في تشكيل البنية الموسيقية للقصيدة، نظرا لما تتمتع به من الجهر والوضوح والامتداد، فهي تساهم إلى درجة كبيرة في إيصال ما يجول في داخل المبدع من مشاعر وأحاسيس إلى المتلقي، فقد منحت الشاعر نظرا لاتساع مخرجها امتدادا نفسيا وزمنيا، عبّر من خلالها عن آهات الهوى التي تأسر قلبه فكانت متنفسا لما يعانيه، كما ساهمت في إعطاء صدى صوتي قوي وعميق، يعبّر عما يعتري كيانه ويختلجه من لذعات الحزن والاشتياق. وأفاد منهما كذلك في مدح الخليفة المريني وتفخيمه وتعظيمه وجعل خطابه أكثر قوة وتأثيرًا، لما تتّسم به من ايقاع عال وما تبعث عليه من انفعال نظرًا لطول حركاتها الصوتية. وقد توزعت في القصيدة كالآتي:

---

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 39.

[2]- عبد الرحمان مراد مبروك: من الصوت إلى النص، ص 48.

حرف المدّ	التكرار	النسبة
الألف (ا)	395 مرة	% 58,51
الواو	118 مرة	% 17,48
الياء	162 مرة	% 24,01
المجموع	675 مرة	% 100

تكرّرت حروف المدّ في القصيدة 675 مرة، وكان الألف أكثرها حضورا إذ مثّل أعلى نسبة 58,51% والذي يعتبر أبرز حروف المدّ قوة واتساعًا في المخرج من الواو، التي مثلت 17,48%، والياء 24,01%، حيث يقول الباحث كمال أحمد: «والأصل في حروف المدّ الألف، لأنها أوسع مخرجًا من الواو والياء، وأمكن حروف المد الألف، ثم الياء ثم الواو وهذا ما ذهب اليه سيبويه والتي تعمل على إطالة الصوت، وجعله أكثر سماعًا». [1] إذ تزخر حروف المدّ بقيمة صوتية عالية، فكان لحضورها أثر كبير في تشكيل البنية الموسيقية للقصيدة، وجعلها أكثر وقعا وسماعًا وترنّمًا وغنائية.

ج. حروف الجرّ والعطف:

تلعب حروف الجر والعطف دورا رئيسا في تشكيل البنية الموسيقية للخطابات الأدبية والتي يصفها اللغويون المحدثون بالوحدات المورفولوجية الحرّة، إذ يفسرون تسميتها بقولهم: «نعني بها الوحدة التي تدل بذاتها دون اِلصاقها بغيرها، وقد نعتناها بالحرّة لأنها كالعلامة السيميائية السّابحة في الفضاء الشعري تغري المدلولات لتنبثق منها»؛ [2] فهي الحروف التي تحمل معان وتساهم بإضفاء دلالتها على التراكيب التي توظّف فيها.

وقد تكررت هذه الوحدات في القصيدة وتنوّعت بما أضفى على بنيتها الموسيقية تلوينا إيقاعيا من شأنه أن يزيد في جماليتها ويجعلها أكثر وقعا وتأثيرًا.

فبالنسبة لحروف الجرّ فقد تكررت بمعدل 76 حرف، وتوزعت كما يوضحها الجدول الآتي:

حرف الجرّ	التكرار	النسبة
الباء	36 مرّة	% 45,56
في	15 مرّة	% 18,98
اللام	11 مرّة	% 13,92
على	06 مرّات	% 7,59

[1]- كمال أحمد: (القيمة الدلالية لصوت المدّ)، مجلة المنارة، المجلد 17، العدد 06، ص47.

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص105.

إلى	06 مرّات	% 7,59
عن	04 مرّات	% 5,06
مع	مرّة واحدة	% 1,26
المجموع	76 حرف	% 100

نلاحظ أن حرف الجر (الباء) يمثل أعلى نسبة إذ تكرّر 36 مرّة، بما يقارب 45,56%، ففضلا عما تزخر به من المعاني وما أضافته من دلالات للقصيدة، فقد ساهمت كذلك في صنع ايقاعها بما تتمتع به من طاقات صوتية، باعتبارها من أبرز الأصوات الانفجارية. ثم تلاه حرف الجرّ (في)، (اللام) (إلى)، (مع)، حيث نلاحظ حرص الشاعر على تنويع مصادر ايقاعاته، بما أضفى عليه تلوينا موسيقيا عذبًا، وجعله أكثر وضوحًا في السمع وتأثيرا في النفس.

أما بالنسبة لحروف العطف فنجد الشاعر لم يوظّف إلا حرفين منها، هما: (الواو) و(الفاء).

حرف العطف	التكرار	النسبة
الواو	80 مرّة	% 80,80
الفاء	19 مرّة	% 19,19
المجموع	99 صوت	% 100

بلغ استخدام حروف العطف 99 صوتا، واحتلت فيها الواو الصدارة إذ تكررت 80 مرّة بنسبة 80,80%. وهو من الأصوات المجهورة التي تتمتع بطول حركتها، وقيمتها الصوتية العالية، وبالتالي فقد كان لها صدى صوتي كبير في الربط بين مختلف الأصوات اللغوية. أما الفاء فهي من الأصوات المهموسة التي تمتاز بالخفّة والرّقة. وبالتالي فقد جمعت حروف العطف بين الرقة والشدة، مما ساهم في تقوية البنية الموسيقية للقصيدة، وجعلها أكثر وقعا وجمالية وتماسكا واتساقًا.

يتبين أن لتكرار الأصوات على اختلاف أنواعها من مجهورة ومهموسة، ومن حروف جرّ وعطف ومدّ، دورا فاعلًا في تشكيل البنية الموسيقية وجعلها أكثر وقعًا وتماسكًا، وخلق نغمة صوتية عذبة ومؤثرة من خلال الجمع بين الجهر والهمس، والشدة والرقّة.

2. تكرار الكلمة:

من بين أنماط التكرار التي وردت في مولدية ابن رضوان، على مستوى الكلمة ما يلي:

أ. تكرار صيغة التعجّب "أَفْعِلْ بِ":

عمد الشاعر إلى تكرار صيغة التعجب "أَفْعِلْ بِ" ثلاث مرات في القصيدة، في قوله:[1]

"أعجب بناطقة الجمادات".

"أعجب بتكثير الفعل".

"أعظم بإنزال الكتاب"

فنلاحظ أنها جاءت في صيغة فعل ماض في صيغة الأمر لإنشاء التعجب في شكل تكرار رأسي، أراد من خلاله حمل المتلقي على الإعجاب بصنيع ممدوحه.

ب. تكرار اسم التفضيل "أَفْعَلُ":

تكرر اسم التفضيل "أَفْعَلُ" في عدة مواضع من القصيدة، في قوله: "أَكْبَرُ آيَةٍ"، "أَكْرَمُ شَافِعٍ"، "أَكْبَرُ مرسلٍ"، "أَكْبَرُ الأعيادِ".

حيث أشاد الشاعر من خلال تكرار هذه الصيغة بتمييزه لممدوحه (ص) وتفضيله له على كل البشرية فهو أكرم وأكبر الشافعين والمرسلين، ومولده أكبر الأعياد، فحقّ له بذلك التفضيل.

يتّضح مما سبق أنّ التكرار من أبرز العناصر التي تساهم في تشكيل البنية الموسيقية للخـطابات الأدبيـة وتؤدي إلى خلق نوع من التناسق و الترابط بين بنياتها، من خلال إعادة وحدات صوتية بعينها، وذلك على مستوى الحروف باختلاف أنواعها؛ من حروف مجهورة ومهموسة، وحروف جرّ وعطف ومدّ. وعلى مستوى الكلمة بتكرار الصيغ الصرفية وغيرها.

[1]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص240.

رابعا: التصريع:

يُعدّ التصريع من المحسنات البديعية التي تساهم في تشكيل البنية الموسيقية للخطابات الشعرية، والتي حرص الشعراء على تضمينها في قصائدهم منذ الجاهلية، لما تضفيه عليها من ميزة فنية جمالية، فهي لبنة أساسية في هندسة المطالع.

وقد تحدّث عنه حازم القرطاجني، في قوله: « فإن للتصريع في أول القصائد طلاوة، وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء منها، ولمناسبة تَحصلُ لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها، لا تحصل لها دون ذلك»؛ [1] حيث يشير إلى أهميته وما يبعث عليه من أثر عميق في النفوس، وما يضفيه من حلاوة وطلاوة للقصيدة.

ويعرّفه ابن رشيق القيرواني، بقوله: « هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»؛ [2] فالتصريع من وجهة ابن رشيق، هو ما اتفقت فيه عروض البيت مع ضربه.

وقد ذهب النقاد إلى تبيان قيمته الموسيقية وأهميته في القصيدة، إذ يقول يوسف حسن بكار: «هو دليل على نباغة الشاعر ومدى تحكمه في بلاغته، وسعة فصاحته، والتخلي عن هذه الظاهرة في نظرهم ينقص من قيمة النص الشعري». [3] فهم يعتبرونه مقياسا للاستدلال على براعة الشاعر ومدى تمكّنه من فن القريض.

وقد اعتمد عبد الله بن رضوان، على موسيقى التصريع في تزيين قصيدته وتشكيل البنية الموسيقية لها، فنجد مولديته وردت مُصرّعة المطلع في قوله: [4]

قِـــفْ بِالـــدِّيَارِ فَهَـــذِهِ	أَعْلَامُهَـــا	يُهْـدَى إِلَيْـكَ مَـعَ النَّسِـيمِ	سَـلاَمُهَا
الحشو	**العروض**	**الحشو**	**الضرب**

نجد أن العروض (أحلامُها)، وردت تابعة للضرب (سلامُها) في أغلب حركاتها وأصواتها مطابقة لها في قافيتها (لَأمُهَاْ = /0//0)، وكذلك حروفها من روي (الهاء)، وألف تأسيس، ووصل ودخيل (الميم)، واتفاقهم في الحركات والسكنات، واختلافهما فقط في التقطيع العروضي لدخول زحاف الإضمار على عروض البيت فنجدها على وزن (مُتْفَاعِلُنْ= /0//0/0)، أما الضرب فوردت سالمة عروضيا.

---

[1]- حازم (القرطاجني): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص289.

[2]- (القيرواني) أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة، ج1، ص173.

[3]- يوسف حسن بكار: بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، ص 74.

[4]- أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني واياه الزمان، ص236.

إذ حقّق الشاعر من خلال اعتماده على موسيقى التصريع جانبا جماليا مؤثرا، عن طريق خلق تناغم وتناسق موسيقي بين مصراعي البيت.

يتبيّن أنّ التصريع من أهم العناصر التي تساهم في تشكيل البنية الموسيقية للخطاب الشعري وتبعث على جماليته، من خلال خلق توازن صوتي بين صدر البيت وعجزه، وإرسال نغم موسيقي واضح ومجلجل بين مصراعيه.

في ختام هذا الفصل يتبين أن للموسيقى الشعرية دورا كبيرا في تشكيل البنية الصوتية للخطابات الشعرية لما تبعث عليه من إيقاع موسيقي عذب، وتساهم في خلق تماسك واتساق وانسجام بين بنيات الخطاب.

- تأخذ الموسيقى الشعرية شكلين رئيسين هما: الموسيقي الخارجية؛ وتتمثل في الوزن والقافية والروي، والتي تُلزم الشاعر على التقيد بها وتعرف بموسيقى الإطار، بخلاف الموسيقى الداخلية أو موسيقى النسيج التي تمثل الضرب الثاني من الموسيقى الشعرية والمتمثلة في شتى ألوان البديع من محسّنات لفظية ومعنوية والتي تعطي الشاعر حرية التصرف فيها وتوزيعها حسب ذوقه وحسّه الشعوري.
- تميّزت مولدية ابن رضوان، بوقع موسيقي عالٍ ومجلجل، قوامه التناسب والتناسق بين البنيات الصوتية للقصيدة.
- حرص الشاعر على الالتزام ببحر الكامل طوال القصيدة، والذي دخلت عليه مجموعة من الزحافات هي: الإضمار والخزل والوقص. وعلّة واحدة هي القطع مما ساهم في خلق تلوين ايقاعي داخل وزن القصيدة، وكسر النمطية التي يفرضها اِلتزام الشاعر بتفاعيل البحر الواحد.
- اعتمد الشاعر على القافية المتداركة والتي اِلتزم بها طوال مولديته، والتي سلمت في معظمها من العيوب، رغم تضمّنها لعيب الإيطاء في بعض أبياتها، بما يومئ بسلامة ذوقه وصحة طبعه، وتمكّنه من فنّ القريض.
- قامت القصيدة على تنويع صوتي عذب جمع بين الأصوات المجهورة والمهموسة الرقيقة منها والشديدة، وتكرار جملة من الحروف كحروف المدّ والجرّ والعطف والتي ساهمت في جعل البنية الموسيقية أكثر تناغمًا واتساقًا.

خـاتمـــة

خاتمة

في ختام هذه الدراسة نخلص لجملة من النتائج مفادها:

- البنية نظام أو نسق من القوانين المنتظمة والمتوافقة التي تحكم ترابط العناصر التي تُشكّل التراكيب وتُؤسس شبكة العلائق التي بموجبها يتمّ تأليف الكلام، والتي تمثّل كلّاً منسجما في شكل عضوي بحيث لا يستغني أيّ عنصر عن الآخر وأيّ تغيير في الجزء ينتج عنه تغير في الكلّ.
- تتميّز البنية بجملة من الخصائص أبرزها: التحوّل؛ أي قابلية التغير والتقديم والتأخير في عناصرها. والتنظيم الذاتي؛ فهي ليست مجرد عناصر تراكمية عرضية، بل هي عملية واعية منظّمة تستند لجملة من القوانين التي تجعلها تترفع عن الاعتباطية. كما تتميّز بالمحايثة؛ فهي تسعى إلى الانفتاح المباشر على النص والاهتمام بدراسة خصائصه الكمونية العميقة، بوصفه كيانا لغويا مغلقا دراسة آنية بمعزل عن التراكمات التاريخية والسياقية.
- وظّف القدامى مصطلح البنية كما فعل المحدثون، إذ نجدها عند ابن طباطبا العلوي، تطلق على عملية انشاء وتأليف الشعر. كما استعملها قدامة بن جعفر، في بيان أهم العناصر التي يقوم عليها الشعر. ووظفها سيبويه، في كونها تتمثل في العلاقات الاسنادية التي تحكم ترتيب الجمل. لكنها لم تبلغ مرحلة النضج إلّا مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، انطلاقا من دراسات "دي سوسير" الذي يعدّ رائدها.
- تكمن جمالية الخطابات داخل القصيدة في كونها تقوم على اللغة الشعرية، التي تتّخذ من الانزياح آلية فنية لتشكيل تراكيبها، وخلق تنويع وتلوين أسلوبي يتجاوز رتابة الخطابات العادية.
- اللغة الشعرية هي لغة ذات طابع خاص، باعتبارها تتّخذ من الانزياح والمفارقة آلية فنية تسعى من خلالها إلى تجاوز القوالب التعبيرية النمطية، والتحرر من المعاني القاموسية الجاهزة التي فقدت رونقها بفعل كثرة التداول ومحاولة تطويعها وتحويرها في خدمة معان جديدة.
- تمتاز اللغة الشعرية بحيويتها وقدرتها على الابتكار والتجديد ومفاجأة القارئ وكسر أفق التوقع لديه، من خلال انتهاك سنن القواعد والقوانين اللغوية الوضعية وخرق رتابتها، ولذلك فإن الانزياح هو أهمّ ميزة تقوم عليها، والذي يطعّمها بعنصر الخيال والايحائية والتصوير وخصوصية التركيب.
- فنّ المولديات هو من الفنون الشعرية الجديدة التي ظهرت في المشرق العربي على يد الخلفاء الفاطميين ثمّ انتقل إلى المغرب. وهو عبارة عن قصائد شعرية تُنظم بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وإحياء ذكراه ومدح الرسول(ص)، والتغني بخصاله ومعجزاته.

- تعتبر القصيدة المولدية امتدادا للنموذج الشعري العربي القديم، إذ قامت على محاكاته والالتزام بهندسته وهيكل بنائه، من مطلع طللي ومقدمة غزلية وتنويع موضوعاتي، إلى أن يصل إلى الغرض الرئيس الذي غالبا ما يكون مدحا كما نجده في المدوّنة، ثم خاتمة تشتمل على الدعاء للخليفة الذي كان سببا في إحياء الذكرى، أو الصلاة على الرسول(ص).
- تزخر مولدية ابن رضوان، بالعديد من القيم الفنية الجمالية التي تستحق الدراسة والبحث، والتي امتازت بلغتها الشعرية المشبّعة بالحيوية والعذوبة والخيال الخصب الخلّاق.
- تسمح دراسة البنية اللغوية بالوقوف على مجمل التراكيب المؤسسة لنسق الخطاب والعلائق المتحكمة في تشكيل نظام الجمل داخل النص.
- تميّزت التراكيب اللغوية للقصيدة بتنوّع أنماطها واختلاف هندستها التركيبية، وقامت في مجملها على تجاوز نظام الرتبة، وكسر نمطية التركيب الأصلي للبنية العميقة، فاتّخذت من التقديم والتأخير آلية أسلوبية لجعل أبنيتها أكثر تجديدا وحيوية وتأثيرا، سواءا على مستوى التركيب الفعلي، أو الإسمي، أو المتوازي.
- شملت الصورة الفنية مختلف ألوان البيان العربي من استعارة وتشبيه وكناية، بما جعل من لغة القصيدة أكثر حيوية ورونقا وتألقا، من خلال اعتمادها على الخيال في رسم أبعادها الـدلالية والتي اتسمت في أغلبها بالغموض والتعقيد، وقابلية التأويل وزئبقية لغتها.
- قامت الموسيقى الشعرية للقصيدة على تنوع صوتي شمل مختلف العناصر الايقاعية، من وزن وقافية وروي، وأصوات مجهورة ومهموسة وتكرار وجناس وطباق، وغيرها. بما أضفى تناغما وانسجاما صوتيا عذبا بين وحداتها، وجعلها تتميز بوقع موسيقي صوتي عال ومجلجل.
- قامت البنية اللغوية للقصيدة على محورين أساسيين هما: محور الحقيقة ومحور المجاز، إذ يمثّل الأول التركيب الأصلي العميق البعيد عن الانزياح والمتقيّد بالقواعد الوضعية، ويسمى محور الترتيب والتوزيع والتعاقب والنظم. ويمثّل الآخر التركيب السطحي البعيد عن الحقيقة، ويسمى محور التأليف والاختيار والاستبدال.
- يعتبر الشاعر عبد الله ابن رضوان، من الشعراء المرموقين الذين عاشوا في القرن الثامن الهجري بالأندلس، ثم انتقل إلى المغرب وعاش في كنف الدولة المرينية بعد نكبة الأندلس ومزاحمة الكيان الصليبي لها وخاصة الاسبان. والذي عرف بمكانته الرفيعة لدى حكّام عصره، وقربه من حاشيتهم فقد كان صاحب العلامة العليّة؛ لهي ختم السلطان. كما اشتهر بتمكّنه من أمور القضاء، فقد كان من كبار القضاة في عصره.

- رغم ما يتمتّع به عبد الله بن رضوان، من شاعرية فذّة وحسّ شعوري رفيع، إلاّ أنّه لم يحظ بالقدر الكافي من العناية والاهتمام على مستوى الساحة الأدبية النقدية.

تبقى هذه الدراسة مجالا مفتوحا لكلّ متذوّق لجمالية الشعر الأندلسي والمغاربي، والتي تعدّ قاصرة عن الاحاطة بكلّ جوانب الشعرية لدى شاعر مرموق كابن رضوان، كون مجال البحث اقتصر على مدوّنة واحدة من فرائده النفيسة، التي أتطلّع أملا في أن تستوفي حقّها من العناية والاهتمام.

الملاحق

ـ الملحق الأول: ترجمة للشاعر عبد اللّه بن رضوان المالقي:

1. مولده ونسبه :

ولد أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان النجاري الخزرجي عام (718هـ-1318م)، في مدينة مالقة، وهو ينتسب إلى الخزرج قبيلة الأنصار التي نصرت الرسول (ص) في مطلع الإسلام، ويشارك أمراء بني الأحمر في هذا النسب الأنصاري، إذ أنهم من نسل سعد بن عبادة الصحابي الأنصاري، وسيّد الخزرج في عهد النبوّة.

وذكر ابن الأحمر، أنّ والده كان قائد ديوان الجند، وأنه كان فقيها جليلا، إذ يدعوه ابن السّراج، – تلميذه- في فهرسته بالفقيه الوزير الجليل الماجد الأصيل، الفاضل الكامل، وقد تزوّج أخت القاضي الفقيه أبي الحكم عبد الرحمان بن ربيع الأشعري. أمّا جدّه رضوان، فقد كان عالما وفقيها وكان من صالحي العلماء.

وقد ولد عبد الله بن رضوان، في عهد الأمير إسماعيل بن الرئيس أبي سعيد، ونشأ في بيئة مستنيرة غنية مترفة. [1]

وتذكر كتب التاريخ أنه انتقل من مالقة إلى المغرب وهو يناهز الثانية والعشرين من العمر عندما استولى الأعداء على طريف، حيث حاول السلطان أبو الحسن، بعث الامداد والمساعدة للمقاومة والمحاولة دون سقوط الجزيرة الخضراء، لكن جهوده لم تغن شيئا، فكان سقوط طريف من الأسباب التي جعلت ابن رضوان ييأس من البقاء في الأندلس، وكذلك علمه بتقريب السلطان أبي الحسن للعلماء منه، فكان يرجو أن ينال حضوة لديه وفي ذات الوقت استكمال ثقافته عند المشهورين من علماء المغرب. فرحل بعد واقعة طريف ونزل بسبتة سنة (750هـ)، ولقي بها السلطان المغربي الذي أثابه وقربه من حاشيته واستكتبه وأفرد له قلم الكتّاب. [2] وقد أرّخ لذلك لسان الدين بن الخطيب(ت.776هـ)، في قوله: «العلمُ العلامة وصاحبُ العُلاَ، والعلامة أتته منقادة، وألقت في يده المقادة، بعد أن صرفت عند خطبتها قادة، فما بَخَسَ حَظَّهَا ولا وَكَسْ، ولم تكن تصلُح إلاّ له ومعاذ اللّه أن تنْعَكِسْ»؛[3] إذ يصفه بصاحب العلامة وهي الختم الذي يوضع عن السلطان أسفل المراسيم والمخاطبات والرسائل، ليدّل على قدر ممدوحه الرفيع وعلى منزلة الشرف التي يحظى بها في البلاط المريني.

وذكر ذلك أيضا المقري(ت.1041هـ)، في قوله: «صاحب العلامة العليّة، والقلم الأعلى بالمغرب».[4]

---

[1]- ينظر، أبو القاسم (بن رضوان المالقي) : الشهب اللامعة في السياسة النافعة، تح. علي سامي النشار، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1404هـ، 1984، ص ص 8، 12.

[2]- ينظر، عبد الرحمان (بن خلدون): التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا،(دط)، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1979م، ص ص 42،45.

[3]- لسان الدين (بن الخطيب): الكتيبة الكامنة، تح. إحسان عبّاس، (دط)، دار الثقافة للنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص254.

[4]- (المقرّي التلمساني) أحمد بن محمد: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح. إحسان عباس،(دط)، دار صادر، بيرت، لبنان،1388هـ-1968م، م6، ص 107.

وقد كان ابن رضوان على قدر وافر من العلم والمعرفة، والتبصر في أمور الدين والدنيا، إذ قال فيه أحمد بابا التنبكتي (ت. 1036هـ): «الفقيه الخطيب، البليغ النحويّ، اللّغويّ، الرّواية، المتفنّن الناظم، الناثر، الصدر الأوحد كان متفننا معارف شتى عارفا بعقد الشروط، آخذًا بحظّ وافر من الرواية، شاعرًا مجيدا، كاتبا بليغا حسن الخط، ذا هيئة حسنة، وخُلق حسن، يبذل جهده في قضاء حوائج معارفه، ومن يلجأ إليه، محبًّا لأهل الدين معظمًا لهم، ولمن ينتسبُ للصوفية، قريب الدمعة كثير الذمّ لنفسه لم أَرَ في طريقه مثله»؛[1] فقد جمع بين العلم والأدب وحسن الهيئة والأخلاق، وبين الدين والورع.

ومن أعماله العلمية والأدبية التي بقيت مايلي:

أ. **مجموعة من الأشعار**: ورد بعض منها في الإحاطة، وفي الكتيبة الكامنة، كما ذكر ابن الأحمر بعض قصائده في نثير الجمان، والمقرّي في نفح الطيب، ومعظم أغراض قصائده في المديح، وبخاصة في أبي الحسن المريني ووصف موقعة انتصاره على الإسبان، وكذلك مدح السلطان أبي فارس عبد العزيز المريني، ثم في الرثاء، والوصف، والزهد والورع.

ب. **مجموعة من الرسائل**: بعضها متبادل بينه وبين ابن الخطيب، وبنيه وبين ابن الأحمر وكان يغلب عليها طابع السجع.

ج. **فهرسة له عن شيوخه**: تفرّد بذكرها صاحب فهرس الفهارس والإثبات "عبد الحيّ الكتاني" وهي غير موجودة.

د. **الشهب اللامعة في السياسة النافعة**: وهو كتاب خصب في السياسة جمع فيه صاحبه أقوال الكثيرين من فلاسفة السياسة، من يونان وفرس وعرب وهنود. [2]

وقد هلك عبد الله بن رضوان بأزمّور في بعض حركات السلطان "أحمد" إلى مراكش لحصار عبد الرحمان بن بُويَفلوسن ابن السلطان أبي علي. [3]

ولم يذكر ابن خلدون، سنة وفاته والتي نجدها في تراجم الزركلي، في قوله:« توفي ابن رضوان "بأنفا" الاسم القديم لمدينة الدار البيضاء الآن أو"بأزمور" سنة (782هـ-1380م)».[4]

أمّا محقّق كتاب "الشهب اللامعة" علي سامي النشار، فقد ذكر في مقدّمة الكتاب أنّ وفاة "ابن رضوان" كانت سنة (783هـ)، حيث يقول: «توفي ابن رضوان في مدينة "أزمور" أو في مدينة "آنفا" وهو الأرجح، وذلك عام (783هـ)». [5]

---

[1]- (التنبكتي) أحمد بابا: نيل الانتهاج بتطريز الديباج، تق. عبد الحميد وعبد الله الهرّامة، ط2، دار الكاتب، طرابلس، سوريا، 2000، ص 221.

[2]- ينظر، أبو القاسم (ابن رضوان المالقي): الشهب اللامعة في السياسة النافعة، ص30، 31.

[3]- عبد الرحمان (بن خلدون): التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا، ص 45.

[4]- (الزركلي) خير الدين: تراجم الأعلام، ط15، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2002، ج4، حرف العين، ص148.

[5]- أبو القاسم (ابن رضوان المالقي): الشهب اللامعة في السياسة النافعة، ص18.

ويرى إسماعيل باشا البغدادي، أنه توفي عام (784هـ)،في قوله: «مات بأزمور سنة (784هـ)». [1]

2. الأوضاع العامة لعصره:

عاش الشاعر في العصر المأساوي الذي شهده الإسلام في الأندلس في القرن الثامن الهجري، حيث كان عصر انتصار الصليبين من إسبان وفرنسيين وغيرهم، وانكسار وذلّة لدار الإسلام، وكان سبب هذه النكبة طمع الأمراء والرؤساء –ملوك الطوائف– الذين كانوا يجرون وراء الجاه والمنصب، ويبيعون أراضي الإسلام للصليبين. حيث انتهى هذا القرن إلى انقسام الأندلس إلى ثلاثة نواح محسورة الرقعة، مملكة أو إمارة غرناطة يحكمها بنو الأحمر، ثم إمارة مالقة يتولاّها بنو أشقيلولة، وكانوا أصهارًا لبني الأحمر، أمّا الثالثة فهي الجزيرة الخضراء أو طريف التي يحكمها ملوك المغرب المرينيين، وكانت موطن الجهاد حيث كان ملوكها يسعون لانقاذ البقيّة الباقية من دار الإسلام في الأندلس، بخلاف ملوك غرناطة ومالقة حيث كانا يتقرّبان للطاغية على حساب الشعب، وكانت تنشب بين هذه الطوائف الكثير من النزاعات لأجل الحصول على القلاع والحصون والأراضي. [2]

فمن أهم المظاهر التي انتشرت على الصعيد السياسي والاجتماعي عصرئذ؛ كثرة الثورات الداخلية وانعدام الوحدة في النضال عند العرب، بسبب الصراع على السلطة والتسابق على مناطق النفوذ، مما نتج عنه إهمال شؤون الرعية واستئثار الحكام على الثروات، وذيوع الترف والبذخ والتنافس على بناء القصور، وكثرة مجالس اللهو لدى أصحاب الطبقات الغنية وضعف الوازع الديني، وفي مقابل ذلك عرفت أوساط العامة من الشعب انتشارا واسعا للفقر والحرمان. [3]

أما من الناحية الفكرية والأدبية فإن أهم ما تميّزت به رغم ما شهده العصر من اضطرابات سياسية وتردٍ للأوضاع الاجتماعية، فقد شهدت حركة واسعة في مجال الفكر والأدب والثقافة، حيث يقول الباحث حسن الشطشاط: «بالرغم ممّا شهدته الأندلس من اضطرابات وتمزّقات سياسية، إلاّ أنّها استطاعت إرساء معالم الحضارة وبعث قيم التفكير، إذ عرفت الأندلس في هذه الحقب طائفة من أعظم مفكريها وأدبائها وشعرائها، فكان أهل الأندلس من أشعر الناس وأرقهم طبعا وذوقا، فتأثروا بطبيعة بلادهم بما فيها من رياض نضرة، وأنهار جارية، فظهر التنافس بين الأمراء والملوك على اجتذاب الشعراء إليهم، ممّا أدى إلى تألق فنّ الشعر، وتباري الشعراء في نظم القصائد». [4]

---

[1]- إسماعيل باشا (البغدادي): هدية العارفين وأسماء المؤلفين وآثار المصنفين، (دط)، وكالة المعارف الجليلة، استنبول، تركيا، 1951م، باب العين، م1، ص468.

[2]- ينظر، أبو قاسم (ابن رضوان المالقي): الشهب الامعة في السياسة النافعة، ص 6،5.

[3]- ينظر، حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1986، ص 898.

[4]- علي حسن الشطشاط: نهاية الوجود العربي بالأندلس، (دط)، دار قباء للنشر، القاهرة، مصر، 2001، ص 110.

فكانت بذلك الأندلس موطنا للشعراء والمفكرين «فازدحمت مالقة وغرناطة بالعلماء سواء من أهلها، أو من الوافدين عليها، وازدهر فيها أنواع من العلم كالفلسفة والتاريخ والاجتماع والهندسة والمعمار والطب ».[1]

ومن أشهر الذين برزوا في هذا العصر ابن خلدون، ولسان الدين بن الخطيب الذي سيطر بمواهبه على الحياة الثقافية، وكان له مشاركة في كل شيء من الشعر والطبّ والفلسفة والتاريخ والفقه والأدب فهو موسوعة عصره. كما برز تلميذه أبوعبد الله محمد الشريحي المعروف باسم "ابن زمرك"، اضافة إلى علماء النحو كأبي حيّان وابن عبد العظيم. أمّا في الجغرافيا وأدب الرحلات فقد كتب أبو عمر النوشريشي، رحلته إلى المغرب ومصر والشام، وسجّل السبتي، رحلته كما فعل أيضا ابن جابر الوادي، وأبو البقاء البلوي، وابن بطوطة، الذي يعتبر من أبرز الرحّالة والجغرافيين.

ومن الأسماء التي برزت في الفقه نذكر القاضي "أبو بكر محمد بن عاصم القبسي"، و"أبو الحسن سلام الباهلي"، و"ابن الأزرق الأشبهي"، و"أبو عبد الله ابن الحدّاد"، و"أبو الحسن القرشي"، و"أبو عبد الله العربي المعروف بالشريف العقبلي". فمن أبرز المظاهر التي طبعت الحياة الفكرية عصرئذ كثرة الفقهاء، إذ عرفت هذه الطبقة انتشارًا واسعًا في المجتمع الأندلسي وكانوا ذوي شأن كبير في الحياة الأندلسية، حيث كانت عامرة بالعلماء والفقهاء وأهل الدين، وكانوا يتصرفون في كلّ الأمور، ويحظون باهتمام وعناية خاصة لدى الأمراء والحكّام، حيث كانوا يستشيرونهم ويستمعون لآرائهم ويقرّبونهم من سلطانهم، فنال الفقهاء ثروات ضخمة أثارت حفائظ الشعب ولذلك أعلنوا ذمّهم وتهكّمهم بهم، وتحيّنوا الفرص ليشفوا منهم الغليل عن طريق الغمز واللّمز وأحيانا الاغتيال.[2]

أمّا علماء الفلك والرياضيات، فنجد "ابن البنّاء"، و"أبي بكر بن محمد الرقوطي"، و"ابن الشمّاط السرقسطي"، و"ابن أبي شاكر"، الذي كان مهندسًا فذًّا، وأيضا "ابن الزّكان الأوسي".

لكن تردّي الأوضاع السياسية والاجتماعية أدت إلى انتقال الأندلس بكل نتاجها الحضاري والثقافي إلى المغرب لازدهار الحياة هناك، وما اشتملت عليه من مؤثرات فكرية واقتصادية استقطبت العلماء والشعراء والفقهاء لتساهم هذه الكوكبة الأندلسية في تكوين حضارة المغرب وازدهارها. [3]

وعليه نجد أنّ الأوضاع العامة التي طبعت عصر الشاعر تميّزت في مجملها بالاضطراب وعدم الاستقرار بالرّغم من بروز العديد من الأسماء على مستوى الساحة الفكرية والأدبية، وما عرفته الدولة من تطور وازدهار فهذه الأحوال لم تدم طويلا وسرعان ما كان مآلها إلى الزوال، وانتقلت كلّ معالمها الحضارية والثقافية والفكرية إلى الدولة المرينية، وتقهقرت أوضاعها الاقتصادية والسياسية إلى أن سقطت على يد الاسبان.

---

[1]- أبو القاسم (ابن رضوان المالقي): الشهب اللامعة في السياسة النافعة، ص 08.

[2]- ينظر، إحسان عبّاس: تاريخ الأدب الأندلسي، ط2، دار الشروق للنشر، عمّان، الأردن، 1997، ص ص 27، 34.

[3]- ينظر، شاكر مصطفى: الأندلس في التاريخ، (دط)، دار الاشبيلية، دمشق، سوريا، 1990، ص ص 144، 147.

3_ مناسبة القصيدة وموضوعاتها:

تنتمي قصيدة عبد الله بن رضوان، إلى شعر المولديات فقد نظمها إثر إحياء ذكرى مولد النبيّ (ص). والمولديات هي: «ذلك الشعر الذي واكب سُنّةَ الاحتفال بالمولد النبوي فأشاد بالذكرى ومدح الرسول(ص)، كما مدح السلطان الحاكم الذي تُنشّد المولدية بين يديه ».[1]

وقد رفع عبد الله بن رضوان، مولديته إلى السلطان" أبي الحسن عبد العزيز المريني (ت 774هـ)، عام (773هـ)" [2] لأجل مدحه والثناء عليه والإشادة بمناقبه وخصاله الحميدة وتعظيما له لإحيائه مولد النّبي (ص) وجعله مناسبة يحتفل بها كل عام في دولته.

وما يلاحظ على بنية القصيدة التكوينية، أنها تشبه إلى حد بعيد هندسة القصيدة الجاهلية من حيث هيكلها الشكلي وبناؤها الموضوعاتي، إذ ابتدأها الشاعر بمطلع طللي رسم من خلاله لوحة حزنه ومعاناته إثر تذكره واستحضاره لذكريات حبّه التي أسرت كيانه وعصفت فؤاده، عند رؤية أطلال حبيبته النائية التي لم يصرّح بذكر اسم لها، فقد كان بكاء الطلل بالنسبة للشاعر صرخة متمردة يائسة عبّر من خلالها عن شدة شوقه وحنينه لمحبوبته. ثم ينتقل في تخلص سلس من موطن لوعته إلى التّفكر في آخرته ومراجعة نفسه، إلى الإشادة بفضل النبي(ص) على البشرية والإفاضة في مدحه والتغني بخصاله وأخلاقه(ص)، ثم إلى وصف ليلة مولده(ص) المباركة وذكر مكانتها الجليلة في نفسه وفي نفس الخليفة المريني، وأجواء الاحتفال بها في دولته، ثم يخلص بعد هذه المحطات الموضوعاتية إلى مدح الخليفة عبد العزيز المريني، حيث يسهب في تعداد مناقبه وخصاله الحميدة وتصوير قوته وشجاعته وحرصه على رعيته ودولته، ثم يختم بالدعاء له بوصفه صاحب الفضل في إحياء هذه الليلة المباركة.

فنجد الشاعر في نظمه لقصيدته قد سار على دستور القصيدة القديمة، وعُرف شعراء الجاهلية الذين كانوا يسيرون على نمط رتيب في بناء قصائدهم، فيستهلون بالأطلال وذكر الأحبة الظاعنين عنها ثم ينتقل إلى الحديث عن موضوعات مختلفة، يجعل خاتمتها المدح.

وهذا ما أشار إليه ابن قتيبة (ت. 276هـ)، في معرض تحليله لبنية القصيدة العربية القديمة إذ يقول: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه(...)، فإذا علم أنه قد استوثق

---

[1]- محمد زلاقي: بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، دكتوراه دولة في الأدب القديم، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005، 2006، ص 16.

[2]- أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، ص 236.

من الإصغاء إليه والاستماع له، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد ناله من المكاره بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه على السماح ».[1]

إذ تتكون قصيدة ابن رضوان، من ستة موضوعات رئيسة ينسجها في لوحات فنية نلحظ عليها تباين عدد أبياتها من موضوع للآخر بحسب اهتمام الشاعر وتركيزه كالآتي:

1_ لوحة الطلل: الوقوف على ديار المحبوبة الظاعنة والبكاء عليها : 06 أبيات.

2_لوحة الحزن والمعاناة: التعبير عن ألم الشوق والحنين الذي يعتري كيان الشاعر:13 بيتا.

3_ لوحة الندم: مراجعة الشاعر لنفسه والتفكّر في آخرته : 04 أبيات.

4_لوحة المديح النبوي: الإشادة بفضل النبي(ص)، على البشرية والتغني بخصاله الشريفة: 28 بيت.

5_ لوحة الوصف: تصوير جلالة ليلة ميلاد الرسول(ص)، ووصف أجوائها: 07 أبيات.

6_ لوحة مدح الخليفة المريني: الإشادة بخصاله ومناقبه وقوته وورعه : 44 بيت.

ـ الملحق الثاني: المدوّنة: [2]

1قِفْ بَالدِيَّارِ فَهَذِهِ أَعْلَامُهَا ... يُهْدَى إِلَيْكَ مَعَ النَّسِيمِ سَلَامُهَا

2وإذا وَقَفْتَ بِهَا فَحَيِّ رُبُوعَهَا ... وَذَرِ المَدَامِعَ يَسْتَهِلُّ غَمَامُهَا

3لنُجُود هَاتِيكَ النُّجُودُ وَتَنْتَحِي ... تِلْكَ التَّهَائِمُ بَالدُّمُوعِ سِجَامُهَا

4فَتَعُودَ رَوْضًا دَبَّجَتْهُ يَدُ الحَيَا ... وَيَمِيلَ رَيَّا أَثْلُهَا وَبَشَامُهَا

5يَا نَظْرَةً أَرْسَلْتُهَا فِي عَبْرَةٍ ... بَيْنَ الطُّلُولِ فَشَاقَنِي آرَامُهَا

6وَأَطَلْتُ بَينَ كِنَاسِهَا وَعَرِينِهَا ... لَهْفِي فَطَالَ بِأَيْنُقِي إِرْزَامُهَا

7ذِكْرَى حَبِيبٍ مَا ذَكَرْتُ عُهُودَهُ ... إِلَّا وَصَالَ عَلَى الضُّلُوعِ هُيَامُهَا

8عَهْدِي بِهَا الحَيُّ الجَمِيعُ وَدُونَهُ ... أُسُدُ الشَّرَى وَمِنَ القَنَا آجَامُهَا

9لَمْ تَرنُ عَيْنُ الشَّمْسِ هَالَةَ بَدْرِهَا ... إِلَّا وَظُلَّلَ بَالْقَتَامِ خِيَامُهَا

10فَمِنَ المَزَاوِرِ وَالأَسِنَّةِ وَالظُّبَا ... مُتَوَقِدٌ حَوْلَ القِبَابِ ضِرَامُهَا

11وَمِنَ المُؤَمَّلِ غَيْرُ طَيْفِ خَيَالِهَا ... لَوْ كَانَ يَحْظَى بَالْجُفُونِ مَنَامُهَا

---

[1]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح. أحمد محمد شاكر، (دط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1958م، ج1، ص74، 75.

[2]– أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، تح وتق. محمد رضوان الدّاية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1396هـ-1976م، ص ص 236، 247.

12فَـالْيَـوْمَ بَـعْدَ نَـوَى الأَنِـيسِ مُـقَـوَّضًا ... أَقْـوَتْ مَـعَـالِـمُـهَا وَصَـخَّ رِسَـامُـهَـا

13وَاسْـتَـوْحَـشَـتْ أَرْجَـاؤُهَـا، وَتَجَاوَبَـتْ ... أَصْـدَاؤُهَـا، وَدَعَـا الهَـدِيـلَ حَمَـامُـهَا

14أَقْـوَى مَـلَاعِـبُهَا الّتِـي جَـدَّ الهَـوَى ... لَـمّـا تَـضَـوَّعَ رَنْـدُهَا وَخُـزَامُـهَـا

15وَجْـدِي عـلَى تِـلْكَ الظِّبَاءِ وَقَدْ نَأَى ... مِنْهَـا المـزَارُ فَمَا اسْـتُعِيدَ لَـمَـامُـهَـا

16إِنِّي لَـيُـحْـرِقُـنِي أُوَارُ صَـبَـابَـتِـي ... وَيُـهَـيِّجُـنِي لـلآَبِجَـاتِ غَـرَامُـهَـا

17فَـلِكُـلِّ لَـمْحَـةِ شَـارِقٍ أَوْ بَـارِقٍ ... أَهْـفُـو فَـتَغْـلُبُ مُـهْـجَـتِي آلَامُـهَـا

18يَـا صَاحِبَـيَّ عَـنِ الـرَّكَـائِـبِ حَدِّثَا ... فَـزِمَـامُـهَا مَا تَـعْلَـمَـانِ ذِمَـامُـهَـا

19وَدَعَـا حَـدِيـثَ الـلَّـوْمِ عَـنِّي إِنَّـهُ ... يُـذْكِـي لَهِـيبَ العَـاشِـقِينَ مَـلَامُـهَـا

20لَـمَّا بَـصَـرْتُ بِـطَالِعَاتِ الشَّيْبِ فِـي ... شَـعَـرَاتِ رَأْسِـي واسْـتَنَـارَ ظَـلَامُـهَـا

21وَذَكَـرْتُ مَا أَسْلَفْتُـهُ فِيـمَا مَضَى ... مِـنْ مُـوبِـقَـاتٍ رَاعَـنِي إِجْـرَامُـهَـا

22أَقْـبَلْـتُ أَطْـلُـبُ الـمـتَـابَ وَإِنَّـهُ ... صَـعْـبٌ عَـلَى هَـذِي النُّفُـوسِ فِطَامُـهَا

23أَيْـنَ الـرِّجَـالُ وَصِـدْقُـهَـا فِي زَعْمِـهَا ... هَـيْهَـاتَ يَضْـمَـنُ صِـدْقَهَـا تَـزْعَـامُـهَـا

24لَـولَا الـنَّبِـيُّ الهَـاشِمِـيُّ مُحَـمّـدٌ ... خَـيْـرُ الأَنَـامِ شَـفِـيعُـهَا وإِمَـامُـهَـا

25لَـقَـضَى عَلَى النَّـفْسِ الـظَّـلُومِ إِيَاسُهَا ... وَلَحُـمَّ مِـنْ خَـوْفِ الجَـحِـيمِ حِمَـامُـهَـا

26لَـولَا الـنَّبِـيُّ الأَبْـطَـحُـيُّ مُحَـمّـدٌ ... لَمْ تَـعْـرِفْ الـكُـفَّـارُ مَـا إِسْـلَامُـهَـا

27كَـمْ أُمَّـةٍ مَمْـحُـوَّةٍ آثَـارُهَـا ... كَـمْ شِـرْعَـةٍ مَـنْسُـوخَـةٍ أَحْـكَـامُـهَـا

28كَـمْ عُـصْبَةٍ مَـغْـلُـوبَـةٍ أَنْـصَـارُهَا ... كَـمْ مِـلَّـةٍ مَـكْـسُـورَةٍ أَصْـنَـامُـهَـا

29أَيْـقَـظْـتَهَا بِهُـدَاكَ يَـا صُبْحَ الهُدَى ... مِـنْ رَقْـدَةٍ لَـعِـبَتْ بِهَـا أَحْـلَامُـهَـا

30فِي فَـتْـرَةٍ أَخْـفَى الـشَّـرَائِـعَ لَـيْلُـهَـا ... وَسَـطَا عَـلَى إِشْـرَاقِـهَـا إِظْـلَامُـهَـا

31وَالجَـاهِـلِيَّـةُ تَـعْـتَـدِي كَيْ تَـعْـتَـلِي ... سَـفَـهًا وَيَخْـضَـعُ لصَّـلِيـبِ طَـغَـامُـهَـا

32عَـمِـيَتْ بِهَـا الأَبْـصَـارُ عَـنْ إِدْرَاكِـهَـا ... سُـبُـلَ الـرَّشَـادِ وَظُـلِّـلَتْ أَحْـلَامُـهَـا

33وَأَتَـيْـتَ يَـا عَـلَـمَ الـنُبُـوَّةِ صَـادِعًا ... بَـالْحَـقِ تَـأْبَى أَنْ يَـزِيـغَ قَـوَامُـهَـا

34وَأَتَـيْـتَ يَـا نُـورَ الإِلَـهِ مُـبْـصِـرًا ... أَهْـلَ العَـمَـايَةِ فَـاهْـتَـدَتْ أَفْـهَـامُـهَـا

35وَحَمَـلْـتَ فِي ذَاتِ الإِلَـهِ شَـدَائِـدًا ... رَاعَـتْ سِـوَاكَ وَمَـا زَهَـتْـكَ جِسَـامُـهَا

36نَـاجَـزْتَـهُـمْ بَالْـمُـعْجِـزَاتِ شَـوَاهِـدًا ... يَـفْـرِي حِجَـاجَ الـمبْطِلِـينَ حُسَـامُـهَا

37أَعْجِبْ بِنَاطِقَةِ الجَمَادَاتِ الّتِي ... مَا كَانَ يُفْصِحُ نَاطِقًا إعْجَامُهَا

38أعْجِبْ بِتَكْثِيرِ القَلِيلِ بِرَاحَةٍ ... يَكْفِي الأُلُوفَ شَرَابُهَا وَطَعَامُهَا

39أعْظِمْ بِإنْزَالِ الكِتَابِ كَرَامَةً ... أرْبَى عَلَى الرُّتَبِ العُلَى إكْرَامُهَا

40فَالْعُرْبُ خَاضِعَةُ الزِّمَامِ لِعِزِّهِ ... إذْ عَزَّهَا بِمِثَالِهِ إلْمَامُهَا

41وَالبَدْرُ شَقَّ وَعَادَتِ الشَّمْسُ الّتِي ... غَابَتْ فَأَشْرَقَ نُورُهَا وَقَسَامُهَا

42وَبِلَيْلَةِ الإسْرَاءِ أَكْبَرُ آيَةٍ ... جَلَّتْ مَكَانَتُهَا وَعَزَّ مَرَامُهَا

43شَاهَدْتُ وَالتّقْرِيبُ يَشْهَدُ أنَّهُ ... بِعُلُوِّ قَدْرِكَ مُؤْذِنٌ إعْلَامُهَا

44بِكَ شَرَّفَ اللّهُ النُبُوَّةَ فَاعْتَلَتْ ... وَسَمَا عَلَى سَمَكِ السمَّاكِ مَقَامُهَا

45فَالأُفُقُ مُلْتَمِعُ الضِيَاءِ بِنُورِهَا ... وَالأَرْضُ طَابَ وِهَادُهَا وإكَامُهَا

46إنْ تَسْر فِي الأَنْصَارِ سَارِيَةً لَهَا ... حَذَرًا لِيَومِ تَرُوعُهَا آثَامُهَا

47فَإلَيْكَ أكْرَمُ شَافِعٍ إنْجَادُهَا ... وَإلَيْكَ أكْبَرُ مُرْسِلٍ إتْمَامُهَا

48 لَمْ تَقْضِ حَقَّ المجْدِ إلَّا عُصْبَةٌ ... أمَّتْ مَعَاهِدُكَ الكِرَامَ كِرَامُهَا

49يَا مُصْطَفَى الرَّحمَانِ كَمْ مِنْ آيَةٍ ... بُهِرَتْ بِصدْقِكَ واستْبَانَ تَمَامُهَا

50أوْصَافُ مَجْدِكَ لَا يُحِيطُ بِمَدْحِهَا ... ذِكْرٌ وَلَا حَصْرٌ بِهِ إتْمَامُهَا

51مَاذَا يَقُولُ المادِحُونَ وَدُرُّهَا ... فِي الوَحْيِ أُنْزِلَ فَذُّهَا وَتُؤَامُهَا

52للّهِ مَوْلِدُكَ الكَرِيمُ وِفَادَةً ... وَإفَادَةً يَرْوِي الظِّمَاءَ جِمَامُهَا

53هُوَ أكْبَرُ الأعْيَادِ بُشْرَى آذَنَتْ ... أنْ لاَ يُودَعَ شَهْرُهَا أوْ عَامُهَا

54وَافَى رَبِيعُ الخَيْرِ مِنْهُ بِلَيْلَةٍ ... عَنْ وَجْهِ ذَاكَ البَدْرِ حُطَّ لِثَامُهَا

55طُفِئَتْ بِهَا نِيرَانُ فَارِسَ بَعْدَمَا ... لَمْ تُطْفَ ألْفًا عُدّدَتْ أعْوَامُهَا

56وَالنَّهْرُ غَاضَ وكَانَ بَحْرًا زَاخِرًا ... وَتَدَاعَتْ الشُّرُفَاتُ يَسْجُدُ هَامُهَا

57هِيَ لَيْلَةٌ فَاقَ اللّيَالِي فَضْلُهَا ... وَتَشَرَّفَتْ بِزِمَانِهَا أيَّامُهَا

58أبْدَى الكَرِيمُ إمَامُنَا تَعْظِيمَهَا ... وَلَهُ يَحِقُّ بِوَاجِبٍ إعْظَامُهَا

59فَهُوَ المليكُ الصَّالِحُ العَلَمُ الرِّضَا ... مُحْيِي الشَّرِيعَةَ عِزُّهَا وَنِظَامُهَا

60وَهُوَ الخَلِيفَةُ وَارِثُ المُلْكِ الّذي ... مَنَعَ الخِلَافَةَ أنْ يُنَالَ مُضَامُهَا

61حَامِي الحَقِيقَةَ فَاعِلًا أَوْ قَائِلًا ... فَخْرُ المُلُوكِ إمَامُهَا وَهُمَامُهَا

62هُوَ لِلْغُوَاةِ شَتَاتُهَا، هُوَ لِلْعُفَا... ...ةِ حَيَاتُهَا، هُوَ لِلْعُدَاةِ سِهَامُهَا

63عَزَّ انْتِصَارًا لِلّذِينَ بِعِزّه لَاذُوا وَأُلْصِقَ بَالْغُوَاةِ رِغَامُهَا

64فِي اللّيْثِ مِنْ وَثَبَاتِهِ وَثَبَاتِهِ شَبَهٌ يُقِرُّ بِفَضْلِهِ ضِرْغَامُهَا

65فِي الغَيْثِ مِنْ جَدْوَى يَدَيْهِ مَشَابِهٌ لَوْ لَمْ يَشُقْ سُحَبَ الحَيَا إِنْجَامُهَا

66تَنْدَى غَضَارَةُ بِشْرِهِ فَكَأَنّمَا حَامَتْ عَلَى وِرْدِ النَّعِيمِ حِيَامُهَا

67وَتُرِيكَ أَفْوَافَ الرّيَاضِ يَمِينُهُ مَهْمَا جَرَتْ فِي رِقّهَا أَقْلَامُهَا

68لَمْ يُثْنِهِ المُلْكُ العَظِيمُ عنِ الّتِي ضَمِنَ الثّوَابَ بِخَطّهِ إِحْكَامُهَا

69هَذَا وللخَطِيِّ مِنْهَا هَوْلَةٌ فِي الحَرْبِ تَهْزَأُ بَالدُّرُوعِ سِطَامُهَا

70يَا ابْنَ المُلُوكِ وإِنَّهُمْ لَمَلَائِكٌ فِي الصّالِحَاتِ عَلَتْ بِهَا أَقْدَامُهَا

71للّه فِيكَ سَرَائِرٌ شَهِدَتْ بِهَا آثَارُ عَدْلِكَ صَادِقًا إِفْهَامُهَا

72تِلْكَ الخِلَافَةُ مِنْ مَرِينٍ أَصبَحَتْ والدّينُ والدّنْيَا لَدَيْكَ قَوَامُهَا

73فَلِعِزِّ نَصْرِكَ دَائِمًا إِسْرَاجُهَا وَعُلُوِّ أَمْرِكَ دَائِمًا إِلْجَامُهَا

74إِنَّ اللَّيَالِي أَنْتُمْ قُوّامُهَا إِنَّ الهَوَاجِرَ أَنْتُمْ صُوّامُهَا

75إِنَّ المَعَارِفَ مِنْكُمْ إِسْتِهْدَاؤُهَا إِنَّ العَوَارِفَ مِنْكُمْ إِسْتِنْمَامُهَا

76فَرِغَتْ ثَنَايَا المُؤْثِرَاتِ حِسَانُهَا فَرِعَتْ مَرَاعِي المَكْرَمَاتِ سَوَامُهَا

77لَكَ صِدْقُ وَعْدِ اللّهِ فِي إِظْهَارِهِ لِلدّينِ أَنْتَ لَهَا وَأَنْتَ عِصَامُهَا

78لَكَ فِي الجِهَادِ سَرِيرَةٌ أَخْلَصْتَهَا لِلّهِ فَلْيُنْشَرْ عَلَيْكَ عَلَامُهَا

79لَكَ رَاحَةٌ فِي الجُودِ رَاحَتُهَا وَكَمْ كَفٍّ يَمْنَعُ نَوَالُهَا إِفْهَامُهَا

80وَلَكَ المَوَاضِي الفَاتِكَاتِ صِفَاحُهَا وَلَكَ الأَيَادِي المَالِكَاتِ جِسَامُهَا

81وَلَكَ الإِيَالَةُ شَاهِدًا إِقْبَالُهَا إِنَّ السُّعُودَ بِهَا يَكُونُ دَوَامُهَا

82هَامَتْ بِهَا مِصْرُ فَلَوْ وَاصَلْتَهَا لَرَأَتْ شَبِيهَةَ عُمْرِهَا أَهْرَامُهَا

83وَلَوْ أَنَّ بَغْدَادًا أَرَدْتَ وَجَلِيقًا لَهَوَى إِلَيْكَ عِرَاقُهَا وشَآمُهَا

84إِنَّ الفُتُوحَ عَلَيْكَ يَخْفِقُ بَنْدُهَا وَلَدَيْكَ فِيمَا تَرْتَضِيهِ قِيَامُهَا

85وَعِيدَاكَ عَوّدَكَ الإِلَهُ بِأَنَّهَا إِنْ لَمْ تُطِعْكَ تُحِطْ بِهَا آثَامُهَا

86تِلْكَ العَطَايَةُ عُبِيدَ الوَادِ لَمْ يُرْفَعْ لَهَا عَلَمٌ وَلَا أَقْوَامُهَا

87نَـامَـتْ لَهُـمْ عَـيْنُ الحَـوادثِ بُـرْهَـةً فَـاسْـتَيْقَـظَتْ مـنْ بَعْدِ ذَاكَ نِـيَـامُـهَا

88لَا تَحْـسَـبَنَّ لَهَـا غَـنَـاءًا في الـوَغَـى فَـوَرَاهَـا عـندَ الهـيَـاجِ أمَـامُـهَـا

89إنّ الإلَـهَ قَـضَى لَهَـا مَـهْـمَا بَـدَتْ تَخْـفَى، وَعـندَ وُجُـودِهَـا إعْـدَامُـهَـا

90أنتَ الـذي تَـرثُ الـبـلَادَ وأهلَـهـا مـنْهَا سِـوَى مَـا حَـازَهُ أرْجَـامُـهَـا

91لَكَ مـنْ سُـعُودِ المـشْـتَرِي مَا شِـئتَهُ وَلَهَـا نُحُـوسٌ ذلَّهَـا بَهَـرَامُـهَـا

92إنّ الـشَّـقيَّ وإنْ تـولَّى مُجْـفِـلًا في الـنازّحَـات كَـمَا يُـرَاعُ نَعَامُـهَا

93لَتَـسـوقُـهُ الأعـرَابُ خَـادمَـةً بِهِ ويـقُـودُ نَـاقـتَـهُ إلـيك زِمَـامُـهَـا

94ويحـلَّ حيثُ مضى الـذّيـنَ تَـقـدّمُوا طَـوْعَ السّيُـوفِ هَـوَى بِهِمْ إلْحَـامُـهَـا

95مـوْلَايَ يَـا عَـبدَ العَـزيَـز ومَـنْ لَـهُ تُحْـدَى الـرَّكَـائِبُ والرَّجَـاءُ خِـطَامُـهَا

96يَـا ابْـنَ الإمَـامِ عَـلِيِّ المـلْـكِ الّذي دَانَـتْ إلَـيْهِ منَ الـملُوكِ ضِخَـامُـهَا

97نُجِـلُّ الإمَـامَ أبي سَـعِيـدٍ ذِي النُّـهَى والكَـفُّ تَـطْـمَعُ بَالْـعَـطَاءِ رِهَـامُـهَـا

98نجِـلُّ الرّضَا يَـعْقُـوبٍ ذِي المِلْـكِ الّذي مَـلَكَ الـبَسِـيطَـةَ فَاسْـتَقَـامَ أثَـامُـهَـا

99خُـذْهَـا إلَـيكَ مَـدَائِـحًـا أَهْـدَيـتَـهَـا كَـالزَّهْـرِ يُـطلِـعُ زَهْـرَهَـا أكمَامُـهَـا

100حَمَـلَتْ شَـذَا أوْصافِـكَ الغُـرِّ الّتي أرِجَـتْ بِـعُـرفِ ثَـنَـائِـهَـا أيَّـامُـهَا

101وَاهْـنَـأْ بمـيـلَادِ الـرّسُـولِ مَـسَـرَّةً خَـفَقَـتْ عَـلَى دِينِ الهُـدَى أعْـلَامُـهَا

102وَاخـلُـدْ وَدُمْ مَـا خَـلُـدَتْ أمـدَاحُـهُ كَـالْمسْكِ يَنفُـحُ بَـدْؤُهَـا وَخِتَامُـهَا

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1: إسماعيل أبو الوليد (ابن الأحمر): نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، تح وتق. محمد رضوان الدّاية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1396هـ، 1976م.

ثانيا: المراجع العربية القديمة:

2: أحمد بابا (التنبكتي): نيل الابتهاج بتطريز الديباج، تق. عبد الحميد وعبد الله الهرامة، ط2، دار الكاتب، طرابلس، سوريا، 2000.

3: أحمد بن محمد (المقرّي التلمساني): نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح. إحسان عباس،(دط) دار صادر، بيروت، لبنان، ، 1388هـ، 1968.

4: إسماعيل باشا (البغدادي): هدية العارفين وأسماء المؤلفين وآثار المصنفين،(دط)، وكالة المعارف الجليلة، استنبول، تركيا، 1951.

5: الحسن أبو القاسم بن بشر (الآمدي): الموازنة في شعر أبي تمّام والبحتري، تح. أحمد صقر، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972.

6: الحسن أبو علي بن رشيق (القيرواني): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، دار الجيل، سوريا، 1981.

7: الخطيب (القزويني): الايضاح في علوم البلاغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2003.

8: : الكافي في العروض والقوافي، تح. الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، مصر، 1994.

9: : التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمان البرقوقي، دار الفكر العربي، ط1، 1904.

10: بدر الدين (بن الناظم): المصباح، تح. حسني عبد الجليل يوسف، (دط)، مكتبة الآداب للنشر، (دت).

11: تقي الدين (ابن حجّة الحموي): خزانة الأدب وغاية الأرب، تح. كوكب دياب، ط6، دار صادر، بيروت، لبنان، 2001.

12: تقي الدين أبو العباس (المقريزي): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ط2، المركز الاسلامي للبحث، مصر، 1987.

13: (ثعلب) أبو العباس بن يحي: قواعد الشعر، تح. رمضان عبد التوّاب، (دط)، دار المعرفة، القاهرة، مصر، 1966.

14: جمال الدين (بن هشام الأنصاري): مغني اللبيب في كتب الأعاريب، مرا. سعيد الأفغاني، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1964.

15: حازم أبو الحسن (القرطاجني): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، (دط)، دار الكتاب الشرقية، تونس، 1966.

16: خير الدين (الزركلي): تراجم الأعلام، ط15، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2002.

17: سعيد بن مسعدة (الأخفش): كتاب القوافي، تح. أحمد راتب النفاخ، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1394هـ، 1974.

18: سيّد بن علي (المرصفي): رغبة الآمل في كتاب الكامل، (دط)، دار البيان، بغداد، العراق، 1969.

19: ضياء الدين (بن الأثير): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق. أحمد حوفي وبدوي طبانة، ط2، دار النهضة، مصر، (دت).

20: عبد الرحمان (بن خلدون): التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا، (دط)، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1979.

21: : المقدمة، تح. أحمد جاد، ط1،دار اللغة الجديدة، القاهرة، مصر، 2014.

22: عبد الله (ابن المعتز): كتاب البديع، ط2، مكتبة المثنى للنشر، بغداد، العراق، 1979.

23: عبد الله أبو القاسم (ابن رضوان المالقي): الشهب اللامعة في السياسة النافعة، تح. علي سامي النشّار، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1404هـ، 1984.

24: عبد الله أبو محمد (بن سنان الخفاجي): سرّ الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1402هـ، 1982.

25: عبد الله بن أحمد (الفاكهي): شرح كتاب الحدود في النحو، تح. رمضان أحمد الدميري، (دط)، دار التضامن، القاهرة، مصر، 1408هـ، 1988.

26: عبد الملك أبو منصور بن محمد (الثعالبي): الكناية والتعريض، تح. عائشة حسن فريد، (دط)، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998.

27: عثمان أبو الفتح (ابن جنّي): الخصائص، تح. محمد علي النجّار، (دط)، دار الكتب المصرية للنشر، المكتبة العلمية، (دت).

28: علي أبو القاسم (ابن القطاع): البارع في علم العروض، تح. أحمد محمد بن الدايم، ط2، المكتبة الفيصلية للنشر، 1985.

29: عمرو أبو بشر بن عثمان (سيبويه): الكتاب، تح. عبد السلام هارون، ط1، مكتبة الخفاجي للنشر، القاهرة، مصر، 1408هـ، 1988.

30: عمرو بن بحر (الجاحظ): البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، ط1، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، مصر، 1418هـ، 1998.

31: : الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط3، المجمع العلمي الاسلامي، بيروت، لبنان، 1969.

32: (قدامة) أبو الفرج بن جعفر: نقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، (دط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت).

33: لسان الدين (ابن الخطيب): الكتيبة الكامنة، تح. إحسان عبّاس، (دط)، دار الثقافة للنشر، بيروت، لبنان، 1983.

34: : نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، تح. السعدية فاعية، (دط)، (دت).

35: محمد (ابن طباطبا العلوي): عيار الشعر، تح. عباس عبد الستار،(دط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.

36: محمد بن أبي بكر (الرازي): مختار الصحاح، (دط)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1986.

37: محمود أبو القاسم بن عمر (الزمخشري): المفصّل في علم العربية، تح. فخر صالح قدارة، ط1، دار عمار للنشر، عمان، الأردن، 1465هـ، 2004.

38: يوسف أبو يعقوب بن أبي بكر (السكاكي): مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1403هـ، 1983.

39: عبد القاهر (الجرجاني): أسرار البلاغة، تص. محمد عبده، تع. محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب، بيروت، لبنان، 1409هـ، 1988.

40: : دلائل الاعجاز، تح. محمد رضوان الداية وفايز الداية، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1428هـ، 2007.

ثالثا: المراجع العربية الحديثة:

41: إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد، الأردن، 2016.

42: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، دار العلوم، 1952.

43: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ط2، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، 1997.

44: : فن الشعر، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1996.

45: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة للنشر، القاهرة، مصر، 1994.

46: أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط3، دار البيروتي، 2006.

47: أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1967.

48: أحمد دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر، ط1، دار طلاس، سوريا، 1986.

49: أحمد كشك: الزحافات والعلة، (دط)، دار العلوم، القاهرة، مصر، 1995.

50: أمين علي السيد: في علم القافية، (دط)، دار العلوم، القاهرة، مصر، (دت).

51: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992.

52: حاتم صالح الضامن: علم اللغة، (دط)، بيت الحكمة للنشر، جامعة بغداد، 1989.

53: حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، (دط)، مكتبة الآداب للنشر، ميدان الأوبرا، 1998.

54: حافظ إسماعيلي علوي: اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2006.

55: حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998.

56: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، (دط)، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

57: حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر، (دط)، الهيئة المصرية للطبع، مصر، 1989.

58: حسين نور الدين: الدليل إلى قواعد اللغة العربية، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1996.

59: حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1986.

60: حنفي ناصف وآخرون: دروس البلاغة، شر. محمد بن صالح العثيمن، ط1، 1425هـ، 2004.

61: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، (دط)، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006.

62: الراجحي عبده: دروس في المذاهب النحوية،(دط)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1980.

63: زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، (دط)، مكتبة مصر للنشر، الفجالة، مصر، (دت).

64: زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، (دط)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1935.

65: السعيد شنوقة: مدخل إلى المدارس اللسانية، ط1، دار السلام الحديثة للنشر، القاهرة، مصر، 2008.

66: سيّد البحراوي: العروض وموسيقى الشعر العربي، (دط)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1993.

67: شاكر مصطفى: الأندلس في التاريخ، (دط)، دار الإشبيلية، دمشق، سوريا، 1990.

68: صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1419هـ، 1998.

69: فاطمة عمراني: المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، ط1، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، مصر، 2011.

70: طه حسين وإبراهيم الأنباري: شرح لزوم ما لا يلزم، (دط)، دار المعارف، مصر، (دت).

71: عبد الدايم صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، مصر، 1993.

72: عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2009.

73: عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية، (دط)، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، (دت).

74: عبد القادر أبو ريشة وحسن لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4، دار الفكر ناشرون، عمان، الأردن، 1428هـ، 2008.

75: عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2003.

76: عبد القادر القطّ: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (دط)، مكتبة الشباب للنشر، 1988.

77: عبد القادر عبد الجليل: الدلالة الصوتية في لهجة الاقليم الشمالي، ط1، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، 1997.

78: عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث للنشر، الجزائر، 1986.

79: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط6، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

80: : تشريح النص، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987.

81: عبد الواحد حسين الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الاشعاع الفنية، الاسكندرية، مصر، ط1، 1999.

82: عدنان بن رذيل: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، (دط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

83: عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1978.

84: عزّ الدين التنوخي: إحياء العروض،(دط)، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا، 1946.

85: علي أبو المكارم: الظواهر اللغوية في التراث النحوي، ط1، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، 2006.

86: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ط1، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1980.

87: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، (دط)، دار المعارف، 1999.

88: علي جابر المنصوري: الدلالة الزمنية في الجملة العربية، ط1، دار الثقافة للنشر، عمان، الأردن، 2002.

89: علي حسن الشطشاط: الوجود العربي في الأندلس، (دط)، دار قباء للنشر، القاهرة، مصر، 2001.

90: لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط37، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1998.

91: محب الدين محمد بن يوسف: تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، تح. علي محمد فاخر وآخرون، ط1، دار السلام، القاهرة، مصر، 2007.

92: محمد أحمد القاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ليبيا، 2003.

93: محمد حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004.

94: محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، (دط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981.

95: محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، (دط)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979.

96: محمد عبدو فلفل: فن التشكيل اللغوي للشعر، (دط)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013.

97: محمد علي سلطاني: المختار في علوم البلاغة والعروض، ط1، دار العصماء، دمشق، سوريا، 2008.

98: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، (دط)، 1997.

99: محمد فاضل السامرائي: النحو العربي أحكام ومعان، ط1، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، 1435هـ، 2014.

100: محمد فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية،ط1، مكتبة أهل الأثر، الكويت، 2004.

101: محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، 2004.

102: محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، 2005.

103: محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994.

97: محمد مندور: في الميزان الجديد، ط1، مؤسسات بن عبد الله للنشر، تونس، 1988.

98: محمد يوسف خضر: الاعراب الميسر في قواعد اللغة العربية، ط2، مكتبة المنار، الأردن، 1986.

99: محمود أحمد حسن المراغي: في البلاغة العربية، دار المعرفية الجامعية للطباعة، الاسكندرية، مصر، 1997.

100: محمود سعد: حروف المعاني، (دط)، جامعة نبها، 1988.

101: محمود علي السمان: العروض القديم، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1986.

102: محمود علي مكي: المدائح النبوية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1991.

103: محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مرا. محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، 2002.

104: مصطفى السعدني: التصوير الفني، (دط)، منشأة المعارف للنشر، الاسكندرية، مصر، (دت).

104: : المدخل اللغوي في نقد الشعر، (دط)، دار المعارف للنشر، الاسكندرية، مصر، 1987.

105: مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، مرا. عبد المنعم خفاجة، ط30،شركة أبناء الشريف، الأنصاري للنشر، بيروت، لبنان، 1994.

106: : جامع دروس العربية، تح. علي سليمان شبارة، ط1، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، 2010.

107: مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1418هـ، 1998.

108: يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأهلية، عمان، الأردن، 1997.

109: يوسف حسن بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1982.

رابعا: المراجع المترجمة:

110: إديث كروزويل: عصر البنيوية، تر. جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، القاهرة، مصر، 1993.

111: جان بياجيه: البنيوية، تر. عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1985.

112: جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

113: جون ليونز: اللغة وعلم اللغة، تر: مصطفى التوني، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

114: : نظرية تشومسكي اللغوية، تر. حلمي خليل، ط1، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1985.

115: روبير مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، تر. عبد القادر المهيري، مرا. الطيب البكوش،ط1، بيت النهضة، بيروت، لبنان، 2007.

116: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون،ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

117: ساخا روفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية، تر. أحمد برقاوي، ط1، دار المسيرة، لبنان، 1984.

118: فرانسوا موروا: البلاغة، تر. محمد الولي وعائشة جرير، ط2، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

119: ماري آن بافو وجورج إليا سرفاتي: النظريات اللسانية الكبرى، تر. محمد الراضي، ط1، المنظمة العربية للترجمة والنشر، بيروت، لبنان، 2012.

120: نعوم تشومسكي: البنى النحوية، تر. يؤيل يوسف عزيز، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1987.

121: بنتدو كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، تر. سامي الدروبي، ط2، دار الأوابد، دمشق، سوريا، 1964.

خامسا: المعاجم:

122: أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2000.

123: إميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1411هـ، 1991.

124: سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985.

125: مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح. مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، 2000 .

126: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشرق للنشر، (دت).

127: محمد أبو الفضل بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، تص. أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، ط3. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

128: محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ط1، دار الفرقان، عمان، الأردن، 1985.

129: محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس في جواهر القاموس، تح.عبد العزيز مطر، ط2، الكويت، 1994.

سادسا: المقالات العلمية:

130: إبراهيم منصور التركي: (العدول في البنية التركيبية)، مجلة أمّ القرى، العدد 40، ربيع الأول 1428هـ.

131: جميلة معتوق: (المولديات النبوية في المديح الجزائري وسماتها الفنية)، مجلة رفوف، المجلد 06، العدد الأول، أدرار، الجزائر، سبتمبر، 2018.

132: سليم بوزيدي: (جماليات التوازي في التراكيب الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني)، مجلة المختبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 09، 2013.

133: كمال أحمد: (القيمة الدلالية لصوت المد)، مجلة المنارة، المجلد 17، العدد 06.

134: نواري بوحلاسة: (الصورة في الشعر الزياني)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 10، 1998.

سابعا: الرسائل الجامعية:

135: أحمد حاجي: اللغة الشعرية عند أبي حمو موسى الزيّاني، رسالة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2008، 2009.

136: حكيمة بوشلالق: استنساخ نص المديح النبوي من التأسيس إلى اكتمال النموذج، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، الجزائر، 2016،2017.

137: محمد زلاقي: بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، رسالة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2005، 2006.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

مدخل: ضبط المصطلحات

I. مصطلح البنية:..... **5**

1. مفهوم البنية لغة:..... **5**
2. اصطلاحا:..... **6**
3. خصائص البنية:..... **9**

أ. الكلية:..... **9**

ب. التحوّل:..... **10**

ج. التنظيم الذاتي:..... **10**

II.اللغة الشعرية:..... **11**

1. مفهوم اللغة الشعرية:..... **11**
2. خصائص اللغة الشعرية:..... **14**

أ. الاختلاف والمفارقة:..... **14**

ب. الايحائية:..... **14**

ج. التصوير:..... **14**

د. خصوصية التركيب:..... **14**

III.المولديات:..... **15**

1. تعريفها:..... **15**
2. نشأتها:..... **17**
3. خصائصها الفنية:..... **17**

الفصل الأول: التركيب اللغوي

مدخل: مفهوم التركيب عند القدامى والمحدثين..... **20**

1. المنظور اللغوي القديم:..... **20**
2. المنظور اللغوي الحديث:..... **22**

- **المبحث الأول: التركيب الفعلي..... 24**

أولا: تقديم الجار والمجرور على الفاعل:..... 24

ثانيا: تقديم المفعول به على الفاعل:..... 32

ثالثا: تقديم الجار والمجرور على الفاعل:..... 37

رابعا: تقديم الجار والمجرور والمفعول فيه على المفعول به:..... 39

- **المبحث الثاني: التركيب الاسمي..... 42**

أولا: تقديم الخبر على المبتدأ:..... 42

ثانيا: تقديم خبر الناسخ على اسمه:..... 46

ثالثا: تقديم الجار والمجرور على الخبر:..... 48

- **المبحث الثالث: التركيب المتوازي..... 50**

أولا: ماهية التوازي:..... 50

1. تعريفه لغة:..... 50
2. اصطلاحا:..... 50
3. أنواعه:..... 52

ثانيا: توازي الجملة الفعلية:..... 53

1. جملة فعلها ماضي:..... 53
2. جملة فعلها مضارع:..... 58

ثالثا: توازي الجملة الاسمية:..... 59

1. جملة اسمية خبرها مفرد:..... 59
2. جملة اسمية خبرها شبه جملة مقدّم:..... 60
3. خبر الناسخ جملة اسمية:..... 60

رابعا: التوازي التكراري:..... 61

خامسا: توازي التركيب الاستفهامي:..... 62

الفصل الثاني: الصورة الفنية

مدخل: مفهوم الصورة في النقد..... 66

1. في النقد القديم:..... 66
2. في النقد الحديث:..... 68

- **المبحث الأول: التشبيه..... 71**

أولا: التشبيه المفصّل:..... 73

ثانيا: التشبيه البليغ:..... 75

ثالثا: التشبيه التمثيلي:..... 76

- **المبحث الثاني: الاستعارة..... 79**

أولا: المجاز اللغوي:..... 81

1. الاستعارة المكنية:..... **81**

2. الاستعارة التصريحية:..... **89**

ثانيا: المجاز العقلي:.....93

- **المبحث الثالث: الكناية..... 95**

أولا: الكناية عن صفة..... 97

ثانيا: الكناية عن موصوف..... **100**

ثالثا: الكناية عن نسبة..... **102**

الفصل الثالث: الموسيقى الشعرية

مدخل: مفهوم الموسيقى الشعرية.....105

1. مفهوم الموسيقى الشعرية في النقد القديم:..... **105**

2. الموسيقى الشعرية عند النقاد المحدثين:..... **106**

- **المبحث الأول: الموسيقى الخارجية..... 108**

أولا: الوزن:..... 108

1. الزحافات:..... 111

أ. الاضمار:..... **111**

ب. الوقص:..... **112**

ج. الخزل..... **113**

2. العلل:..... 115

ثانيا: القافية:..... 118

ثالثا: الروي:..... 124

- **المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية**..... 127

أولا: الجناس:..... 127

1. الجناس التام:..... 127
2. الجناس غير التام (الناقص):..... 129

ثانيا: الطباق:..... 133

1. طباق الايجاب:..... 134
2. طباق السلب:..... 137

ثالثا: التكرار:..... 138

1. تكرار الحرف:..... 138

أ. الأصوات المجهورة والمهموسة:..... 138

ب. حروف المد:..... 141

ج. حروف الجرّ والعطف:..... 142

2. تكرار الكلمة:..... 144

أ. تكرار صيغة التعجب "أفعل ب":..... 144

ب. تكرار اسم التفضيل "أفعل":..... 144

رابعا: التصريع:..... 145

خاتمة..... 149

الملاحق..... 153

فهرس المصادر والمراجع..... 164

فهرس المحتويات..... 174

ملخص البحث باللغة العربية..... 179

ملخص البحث باللغة الانجليزية..... 180

ملـخّـص البحـث

الملخص باللغة العربية

تقوم هذه الدراسة على استقصاء الخصائص الأسلوبية والأبعاد الجمالية لبنية الخطاب الشعري في مولدية الشاعر عبد الله بن رضوان المالقي، واستجلاء أبرز المقومات الشعرية التي طبعت تراكيب لغته وميّزت بنيتها.

إذ تعدّ اللّغة الشعرية لغة ذات طابع خاص ومميّز، نظرا لمغايرتها مألوف الكلام وابتعادها عن العبارات والتراكيب الجاهزة، الموغلة في الرتابة والنمطية والمعاني القاموسية الجامدة، وإعادة تشكيلها وبنائها وفق منظور خاص يسعى إلى تحقيق جمالية اللغة وخلق مسافة توتر لدى القارئ، وكسر أفق التوقع لديه وإثارة انفعاله مع النص، من خلال تقديم اللامنتظر واتخاذها من الانزياح سمة فنية تطبع تراكيبها، وتفجّر من خلاله طاقات اللغة وما تكتنزه من معان وتراكيب مبتكرة.

وقد تشكّلت شعرية اللغة في مولدية ابن رضوان، على مستوى التركيب والتصوير والموسيقى. إذ ساهمت التراكيب اللغوية في بعث شعرية الخطابات داخل القصيدة، لكونها قامت في مجملها على كسر نظام الرتبة وتجاوز التراكيب النمطية العميقة لمحور الترتيب والنظم، من خلال التقديم والتأخير في رتبة البنيات المشكّلة لنظام الجمل الفعلية منها والاسمية، على مستوى البنية السطحية لمحور الاستبدال والاختيار.

كما كان لشبكة الصور الفنية أثرها الواضح في اضفاء سمة الشعرية على لغة القصيدة، لما تمتعت به من تناسب وتوافق بين الدوال والمدلولات، وحسن إسقاط محور الادراج على محور التوزيع، وما اشتملت عليه من تنوع أنماط الصور، وبُعد في التصوير وإصابة في الوصف، وما تميّزت به من ايحائية وخيال خلّاق، مما جعل لغتها تسمو عن السطحية والتقريرية الجافة، وأكسبها قدرة على التأثير.

كما لا يخفى دور الموسيقى في خلق شعرية اللغة، لِما تبعثه من تناغم صوتي وايقاع عذب، واتساق وانسجام وتوازن بين بنياتها، والتي انقسمت إلى موسيقى خارجية وموسيقى داخلية.

وعليه يتّضح أنّ بنية اللغة الشعرية هي بنية خاصة تجسّد عبقرية المبدع في التعامل مع زئبقية هذه اللغة وتطويعها بما يخدم دفقته الشعورية ويرضي حسّه الشعوري، وإخراجها في قوالب وأنماط تعبيرية جمالية تتطلع إلى اعتلاء سماء الفن واضفاء عنصر الحيوية على الأثر الأدبي، بما يكفل بقاءه واستمراريته وانفتاحه على مختلف المقاربات والقراءات النقدية، وتجعله محط عناية واهتمام كلّ متذوق لجمالية هذه اللغة.

Abstract of English

The current study is based on studying the features, stylistics and the aesthetic dimensions of poetry in **Abdu Allah Ibn Radwan El Malqi's** poem, and on clarifying the main poetic constituents that has been reflected in his language and has characterized its structure.

poetic language is said to be characterized by its uniqueness, that is due to the way it contains a remarkably different discourse , its void of ready- made expressions that mostly tend to be full of typical and frozen concepts. Poetic language thus reshapes and reconstructs those expressions according a specific context which contributes to attaining the beauty of language and creating an anxiety space for readers in addition to breaking their roof of expectations and rising their excitement about the poetic text through delivering what the readers were not expecting which explodes the energies of language and all its creative meanings and structures.

Poetic language has been resembled in the work of Ibn Radwan on the level of structure, symbolism and rhythm. Thus, language structures have contributed to spreading the poetry of speeches throughout the poem because it was entirely built on breaking the order system and on rising above the stereotypical structures that we find on the level of deep language system structures. That is through the advancement and the delay in the position of language structures that shape the verb and the noun sentences and on the superficial level of replacement and selection.

On its part, the figurative imagery network had a clear effect on adding a poetic touch on the language of the poem as it was suitable and compatible with functions and semantics. In addition to the appropriate projection of the inclusion and distribution axes and the diversity of figurative imagery types it has integrated including metaphors, similes and personifications. The language of the poem was also characterized by its precise and accurate description and the marvelous imagination mirrored on it which made it far from superficiality and much more expressive. Music had a crucial role in creating a poetic language throughout this poem due to the balanced harmony and the engaging rhythm it provides. Musicality in this poem was divided into external and internal music. The former includes rhyme and the latter includes repeating a set of voiced and whispered sounds, prepositions and conjunctions, alliteration and assonance.

Based on what has been mentioned above, it is clear that the poetic language structure is a unique structure that mirrors the tidiness of creative poets in dealing with the mercurial language and taming it for what serves their emotional overflow and pleases their sense of feeling. Only then poets can come out with an appropriate language that is diverse in the sense of its different shapes and expressive patterns that looks forward to climbing the sky of art and adding the vitality factor on literature in a way that ensures its survival, continuity and openness to numerous critical readings. Not only that, but it makes it an area of attention and focus of everyone who is passionate about the beauty of poetic language.