الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات الخطاب في أدب ابن خميس التلمساني

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصّص:الأدب الجزائري

إعداد الطالبة
عائشة جباري

إشراف : الأستاذ الدكتور
فورار امحمد بن لخضر

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
صالح مفقودة	أستاذ	جامعة محمد خيضر – بسكرة	رئيساً
امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	جامعة محمد خيضر – بسكرة	مشرفاً ومقرراً
عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد خيضر – بسكرة	عضواً مناقشاً
الربعي بن سلامة	أستاذ	جامعة منتوري – قسنطينة	عضواً مناقشاً
السعيد لراوي	أستاذ	جامعة الحاج لخضر – باتنة	عضواً مناقشاً
عبد الحميد جريوي	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1439هـ –1440هـ /2018م –2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله محمد بن عبدالله خاتم الانبياء عليه أفضل الصلاة والتسليم

وبعد:

من لايشكر الناس لا يشكر الله، ما يمكن أن يقر به المرء فضل الاخرين عليه في مساندته ودعمه ليتجاوز أهم العثرات، أخص بالذكر الاستاذ المشرف محمد بن لخضر فورار، أدامه الله عونا لطلبة العلم.

أحيانا يحاور المرء نفسه فيتذكر أناس أمدهم الله رحابة الصدر، ليكونوا أملا، يرمي دواخلنا بعظيم الثقة والاصراربغية تخطى كل المحن والمعوقات، ولكي نضع خطواتنا في مستهل الدرب الصائب، إلى أختي التي لم تلدها أمي، الدكتورة دليله مصمودي، التي لن تمل تتبع مراحل إنجار المذكرة مرحلة بمرحلة، رغم انشغالها بمسائل الطلبة من إشراف وتدريس، إعداد لأطروحتها، فحمّلت نفسها — بالإضافة إلى ماأشرنا —همومي في زمن الغالب فيه نفسي وكفى، إليها إلى عزيزتي كل التقدير والاحترام والعرفان والحب والشكر، وأتمنى لها كل الخير لأنها تستحق ذلك فعلا ، فلها مني عظيم الامتنان، شكرا لك أدامك الله فخرا لوالديك، ولقرة عينيك وأنزلك منزلة الفردوس الاعلى مع الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم.

مقدمة

تضمن الشعر المغربي القديم ، ألوان وصور من الحياة الثقافية ، التي عرفتها المنطقة، وخاصة في عهد الدولة الزيانية، إذ وجه ملوكها عناية فائقة بالشعراء والادباء ، بالاضافة إلى الفقهاء، فعدت من أشهر حواضر العلم ، والعلماء، بل وأكثر من هذا ، فقد عرفت حراكا فكريا تمثل في هجرة ذوي العلم إلى ديارها، لتكون محط رحلهم ، وموطن إستقرارهم.

في ذات الموضوع، أثيرت قضية غاية في الأهمية، بلورها تساؤل معرفي ، مفاده ،هل عرف المغرب الأدب والفن ؟، أو يمكن أن نطرح المسألة بنمط مغاير، هل في المغرب أدب ؟ولكي نضبط التصور ، وتصح النسبة ، فنقول : ما المقصود بالأدب المغربي القديم ؟

فكانت القضية ، عندما سار بعض الباحثين –في المشرق –إلى التقليل من شأن الادب والثقافة في المغرب العربي ، بدعوى أن الجودة ، والفصاحة ، أوجه البيان تقتصر على الادب العربي في المشرق .

ومن هنا كان المنطلق المنهجي موجه للبحث عن مكامن الإبداع والجمال في الأدب المغربي القديم على وجه العموم ، والشعر المغربي القديم على وجه الخصوص ، مع العلم أن الثقافة والادب – في عهد الدولة الزيانية – مجال يبقى فيه البحث متواضعا ، أي بحاجة لدراسات تكشف حقيقته ، وتطوره ، وأعلامه،وتأثره بالآداب الأخرى ....

ويمكن القول –أن ما تم ذكره – يعد من أهم الدوافع التي قادتني للبحث في هذا الموضوع ، إلى جانب عوامل أخرى ، لعل من أهمها:

1- تزويد المكتبة الجامعية، الوطنية بهذا الجنس من الأبحاث، مع العلم أنها تشكو نقصا كبيرا في هذا المجال.

2- التوصل لجملة من النتائج والملاحظات، التي تعد خلاصة الإضافات الجديدة لهذا الموضوع.

3- الظفر بالقيم الجمالية المستوحاة من شعر ونثر ابن خميس من خلال تحليل بعض النماذج ، والبحث عن الدلالات التي تكمن خلف نسق الخطاب.

ويعد ابن خميس التلمساني من الشعراء الكبار في بلاد المغرب، إذ يلقب بشاعر المئة السابعه، فشعره تشكيل بديع من الصور،وبناء منسجم من المعاني، والمباني ،حاولنا بهذه الدراسة ،أن نستشف القيم الفنية التي يتميز بها شعره ،الذي قام بجمعه وشرحه د عبد الوهاب بن المنصور تحت عنوان"المنتخب النفيس في شعر ابن خميس".

وقبل أن نمضي للحديث عن أقسام البحث وتفصيلاته ،نشير إلى أن أهميه هذا البحث تكمن في الظفر بالأبعاد الجماليه التي يشكلها خطاب ابن خميس الشعري والنثري ، وفق مستويات متعددة ومتباينة،لنسمح لأنفسنا بأن نسلك مسلك مغاير ، لما تم تقديمه من دراسات في هذا الموضوع، ومن بينها ، كتاب "الدر النفيس في شعر ابن خميس" لعبد المهيمن الحضرمي، إذ يعد أول من أشرف على جمع وشرح ديوان ابن خميس، لكن للأسف لم نعثر على الكتاب .

والكتاب الثاني للباحث المغربي عبد الوهاب بن منصور بعنوان (المنتخب النفيس في شعر ابن خميس)، جمع فيه شعره، وقدم له شروحات وإضافات في الهامش، ما يعيبها ، عدم التنسيق بين الألفاظ وشروحها .لكن يعد بصمة في مجاله وإضافة جديدة يمكن أن تمد الباحثين وترضي فضولهم المعرفي.

وكتاب طاهر توات (ابن خميس شعره ونثره) عرض فيه تحليلا فنيا لشعر ونثر ابن خميس، تميز بعدم التفصيل في بعض الاجزاء، لكن لا ننكر فضله في توضيح كثير من المسائل التي ترتبط بتجربة ابن خميس الشعرية ،والصوفيه ،الفلسفية.

وبحث بعنوان (شعر أبي عبد الله بن خميس، جمع، ودراسة) نور الدين هرشي، إذ عثرنا على العنوان بمكتبة جامعة محمد الخامس، الرباط. لكننا لم نجد البحث.

وبحث بعنوان (جمالية الإغراب في شعر ابن خميس) للباحث سعد حمادة إذ ركز على المعجم الشعري للشاعر الذي تميز بغموضه، وغرابته، مختصا برصد الانزياحات اللغوية، وتفسيرهاتفسيرا جماليا.

أما المنهج ،فمن غير الإنصاف أن نذكر بأن منهج واحد –المنهج الوصفي –قد رسم سبيل البحث للتوصل إلى النتائج ،ولأن المنهج نفسه يعد آليه من آليات البحث التى تحضر في جميع المناهج ، التي تم الاستعانة بها في مراحل البحث و مجرياته، منها المنهج التاريخي في التأصيل للبعد النظري، وما يتعلق بحياة الشاعر ونشأته، والمنهج الإحصائي، في دراسة ووصف وإحصاء المقومات التي تشكل شعر ابن خميس، بالإضافة للمنهج النفسي الذي كان حاضراً في محاولة البحث عن الخبايا الدفينة المنضوية وراء الملفوظ الشعري لابن خميس.

أما أقسام البحث ، فاقترحنا أن يكون الفصل الاول بعنوان : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر ابن خميس، مقدمين في البداية رصد نظري يتعلق بمعنى الإيقاع والوزن بين تصورات القدامى وتعيينات المحدثين، ثم سرنا لدراسة الأوزان والقوافي وعلاقتها بالمعنى، ثم تحليل الأصوات بعد تصنيفها إلى مهموسة ومجهورة، على مستوى القافية، والبحث عن دلالتها من خلال نسب تواردها في النص.

أما الفصل الثاني فعنوانه، جماليات تشكيل الصورة في شعر ابن خميس، مقدمين إلماماً نظريا يتعلق بمفهوم الصورة وتعدد الرؤى التي تشكلها بين النقاد القدامى والمحدثين، أما الدراسة التطبيقية لجأنا فيها إلى تقسيم الصورة إلى ثلاثة أقسام، الصورة البلاغية وأشكالها المعهودة كالتشبيه وأنواعه، الاستعارة ونوعيها، والمجاز المرسل، والكناية. لنقف على أهم الأبعاد الجمالية التي يزخر بها خطاب ابن خميس الشعري. وخاصة أنه من الشعراء المجيدين المتميزين ببراعة نظمهم. وسعة خيالهم في ابتكار ما لا يمكن توقعه من الصور.

والقسم الثاني: الصورة الحسية وما تفرع عنها من فروع، كاللمسية، والذوقية، والبصرية، ودورها في إضفاء إيحاءات معنوية في تشكيل الأبيات الشعرية.

أما القسم الأخير، فالصورة الوصفية القصصية، وقد اخترت هذا التنسيق كون انسجام تقنية الوصف مع القص، بالإضافة إلى أن المواقف التي تداولها شعر ابن خميس، يمكن أن تكون مصدراً موثوقا لسير الأحداث وحصولها.

هذا عن أقسام الصورة. وقبل ختام الفصل. رأيت من الضروري الحديث عن مصادر الصورة، أي الخلفيات الإبستمولوجية التي انطلق منها ابن خميس التلمساني، في تشكيل ملكة التخييل. فرأينا أنه يعتمد على الطبيعة، والبيئة الاجتماعية، والشعر العربي، والقرآن الكريم والحديث الشريف.

وفي الفصل الثالث المعنون بـ: جماليات التشكيل اللغوي في شعر ابن خميس، سعينا للبحث عن المكونات اللغوية التي تكسب الخطاب حسا جماليا يدركه المتلقي، كظاهرة التقديم والتأخير والاعتراض، الوصل والفصل، والحذف وأنواعه، بالإضافة إلى الأساليب الإنشائية الطاغية في الخطاب، وإن بدت قصديته خبرية أكثر مما هي إنشائية، كأسلوب الاستفهام وغرضه وأسلوبي الأمر والنهي ودلالتهما.

كما لا يفوتنا الإشارة إلى عنصر مهم في هذا الفصل، وهو المعجم الشعري، أوما يعرف بمعجم الألفاظ في شعر ابن خميس، إذ عمدنا إلى دراسة أهم المجموعات اللغوية التي يتألف منها شعر ابن خميس دون تكرار بعضها لأنه تم تناوله في الفصل الثاني تحت عنوان "مصادر الصورة في شعر ابن خميس"، فدرسنا ألفاظ أسماء الأعلام، الذي يتجزأ إلى أسماء الشعراء، العلماء، المتصوفة، الفلاسفة، قادة المعارك، الأمراء. وألفاظ الحنين والشوق، ولأن هذا المعجم قد تكرر في أكثر من قصيدة ، مما أدى إلى شيوعه في مقابل المجموعات الأخرى كألفاظ الحزن والهم، وألفاظ الغزل، ألفاظ الحيوانات وغيرها.

أما الفصل الرابع فقد خصصناه للنثر الفني في إبداع ابن خميس التلمساني، إذ حاولنا استنطاق الابعاد الجمالية التي يحفل بها، وذلك من خلال رسالة عثرنا عليها في ديوانه، كان قد بعثها إلى شريف مدينة فاس أنذاك يشكو إليه ما تعرض له أثناء محاكمته، من تهم لعل أشهرها تهمة الزندقة، وما حكم ضده، لهدر دمه.

ليقف هذا الموضوع على إشكالية رئيسة وهي البحث عن القيم الجمالية المنبعثة من خطاب ابن خميس الشعري والنثري ، إذ تتفرع إلى قائمة من الأسئلة نذكر منها:

1- ما هي مميزات الإيقاع ودلالته في شعر ابن خميس؟

2- ما هي عناصر تشكيل الصورة في شعر ابن خميس، وما مصادرها؟

3- ما هي الجماليات المنبثقة من التشكيل اللغوي في شعر ابن خميس؟

4- إلى أي اتجاه يمكن من خلاله تصنيف ابن خميس التلمساني ضمن اتجاهات النثر الفني العربي؟

5- ما هي الملامح الفنية المميزة لنثر ابن خميس التلمساني؟

وهذا البحث كغيره من البحوث، لم يخل من عوائق وصعوبات، لعل من أهمها شح المصادر التي تتعلق بالادب المغربي القديم والشعر خاصة ، لكن حاولنا قدر الامكان تخطي هذه العقبه بما يتوفر لدينا من كتب على شكل بيدياف و أطروحات بحثت في هذا الادب

وفي الأخير. لا يسعني إلا الوقوف شاكرة إلى الأستاذ المشرف د. فورار امحمد بن لخضر عن طول صبره، ورحابة صدره، ونبل تعامله في مد يد العون، وتشجيعي طيلة هذه السنين بإنهاء البحث. فله مني كل التقدير والإحترام.

فصل تمهيدي

مصطلحات ومفاهيم البحث+التعريف بالشاعر ابن خميس التلمساني

1- التعريف بمصطلحات ومفاهيم البحث

1-1- تعريف مصطلح الجماليه:لغة/اصطلاحا

1-1-1- الفرق بين الفن والجمال

1-1-2- نظريات علم الجمال

1-2- إزدواجية خطاب/نص

1-2-1- تعريف الخطاب لغة /اصطلاحا

1-2-2- تعريف النص لغة/اصطلاحا

1-2-3-العلاقة بين النص والخطاب

2- التعريف بالشاعر ابن خميس التلمساني

2-1- مولده، نسبه، نشأته

2-2- علمه، وأدبه

2-3- تلاميذه وأصحابه

2-4- وفاته

1-التعريف بمصطلحات ومفاهيم البحث:

في بداية الأمر، وقبل التطرق للدراسة التحليلية للأبعاد الجمالية في شعر ابن خميس، ولكي نسير في عرض وحدات البحث بطريقة تقنية، علمية —لا بأس- أن نتطرق في البداية للتعريف بالمصطلحات التي تضمنها عنوان الدراسة، جماليات الخطاب في أدب بن خميس.

1-1- تعريف مصطلح الجمالية لغة واصطلاحا

ولعل أول مصطلح نقف عنده في عملية التحديد تلك، مصطلح الجماليات ،الجماليات لفظ مشتق من المصدر الجمال، الجمال: الحسن في الخُلق والخَلق، جَمُل: ككرُم، فهو جميل، والجملاء، الجميلة، والتامة الجسم من كل حيوان، وتجمّل: تزين وجامله: لم يُصْفه بالإخاء بل ماسحه بالجميل، أو أحسن عشرته، وجَمَل: جمع، وأجمل في الطلب: أتأد واعتدل فلم يفرط، والشيء، جمعه عن تفرقة والحساب: رده إلى الجملة والصنيعة"[1].

من خلال ما ورد من مفاهيم لدلالة لفظ الجمال في المعنى اللغوي، إذ لم يبتعد عن جمال الوجه والخُلق، وعن جمع الشيء ليصير جملة، ومعنى المجاملة أي المعاملة بحسن ولطف، والتجمل أي طلب الشيء بلطف واعتدال.

أما عن المعنى الاصطلاحي، فيذكر الدراسون في ميدان علم الجمال، أنه لا يمكن التطرق إلى دراسة نظريات الجمال، قبل التطرق إلى نظريات الفن، ولأن القيم الجمالية مستوحاة من براعة الفنون وابتكارها : "ولذلك لا يتم تفسير نظريات الجمال بغير الإشارة إلى نظريات الفن وتاريخ الفنون، على

[1] الفيروز آبادي، شرح مادة جمل، معجم قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، دمشق، سوريا 2012/1433.مصدر سابق، ص989.

نحو ما تقتضي الفلسفة الأخلاقية، البحث في دوافع السلوك وغاياته، أو يقتضي المنطق البحث في تاريخ العلوم وطرق التفكير:[1]

ويذكر د. عز الدين إسماعيل أن الإغريق قد عرفوا لفظ الجميل لكن لم يعرفوا لفظ الإستطيقي: "يقول كروتشه إن أي إنسان يصف منظرا بأنه جميل، حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يتحرك الجسم في نشاطه، وتغطي الشمس الدفيئة الأطراف وتمسها، مسا حنونا، فإنه لا يتكلم في شيء من الإستطيقا، لذا يمكن الكلام عن فلسفة الجمال عند أفلاطون لكن ليس من السهل الحديث من الإستطيقا الأفلاطونية"[2].

ليؤكد أن ما تم تداوله بين علماء اليونان لفظ الجمال فقط، أو الجميل، أما لفظ الإستطيقا فقد تم إطلاقه في النصف الثاني من القرن الثامن عشر: "وفي حدود قراءتي لم أعثر على لفظة "إستطيقا" أو "إستطيقي" في الكتب التي تناولت تاريخ النقد، أو التي تناولت تاريخ الجمال عند الإغريق، وتجمع المصادر من جهة أخرى، أن لفظ الإستطيقا أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية"[3].

فمن خلال ما ذكر الدكتور عز الدين إسماعيل، نخلص إلى أن مصطلح الإستطيقا يقصد به علم الجمال، وهو يعنى بإدراك الحواس لمظاهر الجمال في العالم الخارجي، وبذلك فهو يتسع في مدلوله عن مصطلح الجمال، الذي يطلق ضد القبح.

ويضيف الدكتور عز الدين إسماعيل أن من أطلق هذا المصطلح هو Baumgarten "باومجارتن" في النصف الثاني من ذلك القرن: "وأول من أطلقه لهذا المعنى هو "باومجارتن" في النصف الثاني من ذلك القرن، فأصبح يدل على علم يوازي ويكمل المنطق، واستقل عن الفلسفة وأصبح فرعا من فروعها"[4].

---

[1] أمير حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال، وفلسفة الفن، ، دار التنوير، ط1، 2013، القاهرة، ص12.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض، تفسير، ومقارنتها، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص16.

[4] المرجع نفسه، ص17.

1-1-1- الفرق بين الفن والجمال

أما عن تعريف الجمال فلا يقدمه د. عز الدين إسماعيل إلا بعد أن يحدد الفروق الجوهرية بين الجمال الطبيعي، والجمال الذي يكون محصلة الإبداع الفني: "فمن السهل أن نفرق بين الجمال كما يبدو في الطبيعة، وعند الفنان الحساس الذي يتركز الجمال في خياله المبدع الذي يخلعه على الطبيعة غير واع، فالإبداع الفني يخلق صورة جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية"[1].

فالفن ليس هو الجمال كما يعتقد الكثيرون "لأن هناك خلط كبير بينها (...) وأعتقد أن السبب، ما ذهب إليه بعض الفلاسفة من اعتبار الفن الميدان الوحيد للجمال،منهم Hegelهيغل[2]و قد حاول John Dewey (جون ديوي) أن يوضح الفرق بينهما، فقال، إذا بحثنا عن الصلة بين الجمال والفن وجدنا أن الفن يشير إلى العمل الانتاجي، وأن الجمال يشير إلى الادراك والاستمتاع[3]أي أن الفن يتعلق بالعمل الإبداعي، والجمال بإدراك وتذوق لذلك الابداع.

1-1-2- نظريات علم الجمال

وفي الحديث عن الجمال، لا يمكن أن ننفلت من الحديث عن النظريات الجمالية عبر العصور، وأول نظرية هي نظرية أفلاطون والجمالية المثالية[4].

والجمال عنده: "يتعلق بفلسفة المثل، لأنه في رأيه أحد المثل العليا، أما الجمال الذي نراه في الأشياء الكائنة في عالمنا، فصورة ناقصة، لذلك الجمال المطلق، وكلما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد حظه من الجمال، بقدر ما يبتعد عنه يزداد بشاعة"[5].

---

[1] عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص27.

[2] صالح بن أحمد الشامي، الفن والجمال، شبكة الالوكةwww.alùah.com.

[3] المرجع نفسه.

[4] على أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ط1، 1990، 1411هـ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص09.

[5] المرجع نفسه، ص12.

ومن نظرية أفلاطون، يمكن القول أن أصل الجمال مبعثه المثل الأعلى، وأما الجمال الذي نراه أمام أعيننا، الذي يتمثل في الأشياء، والمحسوسات فهو نموذج يتحلى بالنقص.

بينما أرسطوا تلميذ أفلاطون فقد يرى أن أصل الجمال يقوم على المحاكاة: "فلقد حدد أرسطو الفن بأنه محاكاة، وجعل الفنون الجميلة أنواعا من المحاكاة، وطبق هذا المفهوم على الموسيقى والتصوير والرقص، والشعر الملحمي والتمثيلي والغنائي"[1].

بالإضافة إلى الأسس النظرية عند الإغريق –إن صح التعبير– تناول الباحثون بالمناقشة والتحليل نظريات عديدة، انتسبت إلى عصور متباينة منها، العصور الوسطى، عصر النهضة، ربما المجال لا يتسع لذكرها جميعا، لكن من الواجب علينا أن نعرض جهود المفكرين العرب في هذا المجال، ولعل الأمر يتعلق بواحد من كبار روادالبلاغة والأدب، الجاحظ، "فلم يعرف الفلاسفة العرب الجمال معرفة كافية، وقد جمع بين الفلسفة والفن في نتاجه"[2].

أما مفهوم الجمال عند الجاحظ: "فهو التمام، والاعتدال، أو هو صفة الجسم التام الأجزاء المعتدل التكوين"[3].

فالجمال عنده يكون في تناسب المقدار والتوازن الحاصل بالنظر إلى جسم الإنسان فهو يرى: "أن المرأة الجميلة هي المرأة المجدولة، والمجدولة هي التي تتوسط بين السمينة والممشوقة، ولا بد فيها من جودة القد، وحسن الخرط، واعتدال المنكبين، واستواء الظهر، ولا بد من أن تكون كاسية العظام بين الممتلئة والقضيفة"[4]إذ أن جمال المرأة يقاس بمدى التناسق الحاصل بين أعضاء جسمها أي ما يقوم على مبدأ الاعتدال والتناسب.

"أما عن الأصول التي يبنى عليها الجاحظ مفهومه للجمال فهي ما يلي:

[1] على أبو ملحم، المرجع السابق، ص23.
[2] المرجع نفسه، ص32.
[3] المرجع نفسه، ص 32.
[4] المرجع نفسه، ص33.

1- الجمال الموضوعي أي قائم في الأشياء، وليس أمرا ذاتيا نضفيه عليها من عندنا

2- يدخل في تقويم الأشياء، من الناحية الجمالية، والحس والعقل معا

3- للجمال مقاييس محددة يمكن استخراجها من الأشياء، ومن ثم نطبق على الموضوعات التي نريد الحكم عليها.

4- لم يهتم الجاحظ بالناحية الروحية في الجمال، واقتصر على الناحية المادية، الجسمية، فهو مثلا لم يلتفت في كلامه على جمال المرأة إلى نفسيتها، وأخلاقها وانصب اهتمامه على صفاتها الجسمية

5- إن مفهوم الجمال عند الجاحظ يشبه مفهوم أرسطو فهو يقوم على فكرة الاعتدال والتناسب"[1]

6- أما عن البلاغة فيرى أنها تقوم على: " تجنب السوقي، والوحشي، ولا تجعل همك تهذيب الألفاظ، وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني، وفي الاقتصاد بلاغ وفي التوسط مجانبيه للوعورة وخروج عن سبيل من لا يحاسب نفسه"[2].

أي أن البلاغة في نظره هي أن تتجنب الوحشي، الغريب من الألفاظ، والانصراف إلى الطبع، وفي الإيجاز بلاغ، أما التوسط، فلا سبيل له في ميدان البلاغة.

أما عن الشعر فهو يعرفه بقوله: "الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[3] فالشعر عنده إبداع، ونسيج محكم يقوم على عنصر الخيال.

أما الجمالية، أو "علم الجمال" فهو: "مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر، للدلالة على تخصص من التخصصات العلوم الإنسانية التي تعنى بدراسة "الجمال" من حيث هو "مفهوم" في الوجود، ويراد بالجمالية: "تجريد النص من كل عوالقه الخارجية، والانطلاق في مقاربته من الداخل

[1] على أبو ملحم، المرجع السابق، ص33.
[2] المرجع نفسه ص34.
[3] المرجع نفسه، ص37.

حيث، إن الجمالية تنكر القيمة الخارجية، والخلقية، والدينية والفلسفية، لأنها لا تؤمن بأية جدوى من ورائها"[1].

1-2-ازدواجية خطاب / نص

1-2-1- تعريف الخطاب لغة/اصطلاحا

يعرف الفيروز آبادي في قاموسه، الخطاب، لفظ مشتق من خطب، الخاطب على المنبر، خطابه بالفتح، وخطبه بالضم، وإليه نسب أبو القاسم عبد الله بن محمد الخطيبي شيخ لابن الجوزي"[2].

ولفظ الخطبة، بضم الخاء، وخطابة بفتحها يعني ما ألقاه الخطيب على المنبر ليصل إلى مسامع الناس ، هذا عن المعنى اللغوي.

أما المفهوم الاصطلاحي للخطاب، فهو متعدد، يتضمن العديد من التعريفات التي تلامس ميادين مختلفة، فمن الصعوبة الإمساك بمدلول واحد للخطاب: "فإن تحديد تعريف دقيق لدى الأصولية لمصطلح (الخطاب)، وفي الثقافة العربية، يقتضي بعض التريث، ذلك لأنه مصطلح شامل يتسع لكثير من الدلالات فضلا على اتساع المفهوم ليشمل كلام الله، ودلالات أخرى"[3].

وهو أيضا في "معجم اللسانيات (لجان ديبوا) Jean Depois يعني الكلام كمصطلح مرادف للملفوظ"[4].

من خلال هذا التعريف، نجد أن الخطاب عبارة عن كلام يصدر من ذات تخاطب غيرها.

---

[1] أ. علاوة كوسة، الجمالية والنص الأدبي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع7، 2014، ص1.-http:revues.univ-wargla.dz-

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، شرح مادة خطب ص81.

[3] مولاي بوخالم (النص هو مصطلح الخطاب)، مجلة (أسواق الريد) www.cmu-damcerg/book/05/study50/28-M-B/book05

[4] المرجع نفسه.

وكانت بوادر ظهور هذا المصطلح في أوربا: "وهذا المصطلح كانت بوادر ظهوره مع العالم التوزيعي هاريسHarris، سنة 1952، أو ما وقع فيه هذا الرجل أنه اهتم بالنحو التوزيعي للجملة ومغزاه"[1]

أما دي سوسيرDe Saussure "فلم يعتبر الخطاب سوى مرادف للكلام، (....) ولأن اهتمامه بدراسة اللغة وهي بنية مغلقة"(....) وهذا فسر للخطاب في اللسانيات السويسرية، يؤكد فيه غياب الخطاب مفهوما واصطلاحا، وغياب شرع الأبواب لظهور مناهج أخرى تجيب عن هذا الإشكال"[2].

من خلال هذا القول نخلص إلى أن دي سوسير، فقد تمثلت دراسته للغة كبنية مغلقة، وما الخطاب لديه سوى مرادف للكلام. لهذه الأسباب كانت الإشارة للخطاب مغيبة تماما في أبحاثه،مما فتح المجال لأبحاث متقدمة ركزت على كشف كنهه وبحث آلياته في نسيج اللغة.

و الخطاب عند(بنفينست)Benvenist هو: "كل مقول يفترض متكلما ومستمعا بغية التأثير والتأثريعني أن الخطاب يقوم على المشافهة التي تتطلب متحدثا ومستمعا وكلام منصت إليه، وما ينجر عن ذلك: "على مستويين، مستوى الملفوظ كمنجز مستقل عن الذات، وباعتباره مجموع الوقائع اللغوية التي تظهر في التلفظ كمستوى ثان، وفيه يتم تسخير النسق اللغوي في استعمال اللغة وربطها بالفعل الذاتي"[3].

بالإضافة إلى أن الخطاب هو كلام بين متحدث ومنصت، فهو يقوم أيضا على الملفوظ والتلفظ الذي يتم فيه تهيئة اللغة لأداء الوظيفة وإلحاقها بالفعل الذاتي.

[1] جعفر لعزيز، مفهوم الخطاب في الدرس اللساني، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث https://diar.net

[2] المرجع نفسه، ص1.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

1-2-2- تعريف النص لغة /اصطلاحا

أما النص فمعناه لغة: نص الحديث إليه، رفعه، وناقته: استخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركة، ومنه فلان ينص أنفه غضبا، وهو نصا ص الأنف، والمتاع: جعل بعضه فوق بعض"[1]

وفي معنى النص، الرفعة والعلو، أو ما برز من مكان مرتفع.

أما عن المعنى الاصطلاحي للنص، فهناك مفاهيم عديدة ومتنوعة حاولنا الوقوف عند الاهم منها.

"فالنص حدث يوجه المرسل إلى المستقبل لإنشاء علاقات متنوعة وتوصيل مضامين يعينها المنتج، ولا تقتصر على العلاقات القواعدية في حين لا تعنى الجملة إلا بالعلاقات القواعدية"[2].

ويمكن إعادة صياغة هذا القول، بأن النص عبارة عن كتلة من النسج اللغوي الذي يحقق عند المستقبل مفهوما متكاملا فهو لا يقتصر على الوظائف النحوية التي تحدد بنية الجملة.

وأيضا النص: "عند السامع، فيستدعي له بنيتين: (داخلية) تعتمد على الوسائل اللغوية، التي تربط أواصر مقطع بغيره، وخارجية تكمن في مراعاة المقام المحيط بالنص، ومن ثم فلا فصل بينهما عند المتلقي، ولكن الفصل ضروري بالنسبة للدارس اللساني تأكيدا على ما يرغب في دراسته وما يدرجه ضمن اهتمامه"[3].

وإضافة إلى مفهوم الأول للنص، فلمفهوم الثاني يفسر على أنه بنيتين عند السامع ، الداخلية والتي تقوم على الأدوات اللغوية ، و تربط الجمل بعضها ببعض، وبنية خارجية،تعني

[1] الفيروز آبادي، مصدر سابق، ص632

[2] نادية رمضان النجار، علم اللغة النص بين النظرية والتطبيق (الخطابة النبوية نموذجا)، مجلة علوم اللغة معه، ع2، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 2006، ص288.

[3] المرجع نفسه، ص290.

الظروف المحيطة به، الاجتماعية، والفكرية، فالقارئ يتلقاها مجتمعة، بينما الدراس يحدد الفرق بينها، ليضع أنامله على ما يود أن يكون محور دراسته.

ومن الباحثين المتخصصين في علم النص، من حاول وضع مفهوم مشترك للنص، بين دلالته العربية والغربية التي وصفته بأنه النسج أو النسيج: "ومن الباحثين الذين حاولوا الجمع بين الدلالة المعجمية لكلمة (نص) في العربية والفرنسية والإنجليزية، نذكر الباحث خليل الموسى، ومع اعترافه بوجود فوارق دلالية بين تلك المفاهيم اللغوية، وهي فوارق ناتجة عن التداول اللساني الذي يعكس نمطا حضاريا من الاستخدام اللغوي، يقول في هذا الشأن: "لا شك في أن معاني (نص) في القديم غيرها في الحديث، وعند العرب غيرها عند سواهم، وهذا أمر طبيعي تقتضيه التطورات، والتغيرات الزمنية والمكانية التي تطرأ على معاني الألفاظ"[1].أقر خليل الموسى بوجود الدلالة المشتركة في معنى النص عند الغرب والعرب،إلا أنه لم ينف بأن هناك فروقا فردية دلالية يقتضيها التطور الدلالي الذي يطرأ على معاني الألفاظ.

أما عن الدلالة المشتركة في معنى النص فيقول :"لكن بعض هذه المعاني، وبخاصة الثوابت منها، تتقاطع وتتلاقى، فالرفع مثلا يعيد النص لصاحبه، والتحريك صفة من صفات النص، فهو حوار بالدلالة، أما الإظهار ففيه معنى التمام والإنجاز، وإذا كانت العروس تنص على المنصة لترى في أجمل حلة، فكذلك شأن النص الذي لا يخرجه صاحبه إلى الناس إلا في حالته التي يراها جميلة، ومن هنا كان معنى الحوليات في الشعر الجاهلي"[2].

و يمكن أن نصف هذا المفهوم، أنه لم يحدد الصفات المشتركة التي تجمع المفهومين العربي والغربي للنص، بل نجده قد جمع بين المعنى اللغوي، والاصطلاحي، وهذا أمر نراه يتسم بالموضوعية لأن العلاقة التي تربط المعنى اللغوي والاصطلاحي لا تبتعد عن مفهوم المشابهة أو القرابة الدلالية.

[1] ملفوف صالح الدين، مفهوم النص في المدونة النقدية العربية، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الأول حول، اللسانيات والرواية ص131.
[2] المرجع نفسه، ص131.

1-2-3- العلاقة بين النص والخطاب

منهم من فضل أن يستخدم المصطلحين للدلالة على المفهوم الواحد وهو الإنتاج الأدبي:" وهو استعمال المصطلحين في الدلالة على الإنتاج الأدبي عموما،. ... وتلك الأراء تمحورت حول موقفين رئيسيين وهما، الموقف الأول يقوم عدم التمييز بين "النص" و"الخطاب" واستعمالهما بالمعنى نفسه للدلالة على شيء واحد. وهو العمل الأدبي"[1] و يمثله :" بعض السرديين أمثال جيرار جينيت وتودوروف"[2]، فينطلقون من تحديد نقاط مشتركة تجمع الخطاب مع النص وهي:

-إن كل منهما عبارة عن حدث يقع في الزمان والمكان، والنص حدوث لنص مكتوب، والخطاب هو حدث اجتماعي.[3]

- إن كل من النص والخطاب يهدف إلى إيصال معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي (سامعا أو قارئا).
- اعتبار "النص والخطاب" ينتميان إلى اللغة، ذلك أنه إذا كان من الواجب بوجه عام التفريق بين إشارات تواصلية لغوية وإشارات تواصلية غير لغوية. ... أي أنهما مؤلفان من اللغة وليس صورة فوتوغرافية.[4]

بينما : "سارإبراهيم الفقي إلى جانب الخطابي في عدم التفريق بين المصطلحين وعدهما صراحة لا تلميحا مصطلحين لمفهوم واحد. حيث قال: لا مبرر. .. لتقسيم اللغة إلى الخطاب والنص فكلاهما فيما ترى لا فرق بينهما"[5].

وموقف ثان يهتم بتحديد هذه العلاقة ووصفها بفروق جوهرية تتضمن أداء كل منهما: "فعلاقة النص بالخطاب علاقة ثابت بمتغير وهذا قول يوهم بمركزية النص وثباته وتعاليه، وأن أدوات

[1] نصيرة لكحل، النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد، ع05، 2013، صادرة عن جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص1.
[2] المرجع نفسه، ص01.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] نصيرة لكحل، المرجع السابق، ص01.
[5] إبراهيم أحمد محمد شويحط، عبد القادر مرعي خليل، فض الشراكة المفاهمية بين النص والخطاب، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 43، الملحق 04.2016، الأردن، ص1802.

التحليل النصي هي التي تهيمن على المسار الذي يسلكه الخطاب، ويمشي في سننه، وأن كل نمط خطابي لا يقوم إلا بتغيير المعلومات الكامنة في برنامج النص[1].

فالنص ثابتا بأدواته، ونسقه الذي وصف به منذ الوهلة الأولى، وأن الخطاب مهمته تغيير النسق الكامن في برنامج .

والنص عند رولان بارت Roland Bart "إن الدراسة المعجمية للكلمة تكشف أنها تدل على النسيج، ومن هنا يمكن القول إن نسج الكلمات يعني تركيب النص. .. أنه نسج من الكلمات ومجموعة لغوية وجسم لغوي"[2] أما أصحاب المنهج البنيوي: "يرون لزوم قطع النص من مبدعه وسياقاته الاجتماعية والتاريخية والنفسية، فالنص بنية مغلقة في مستوييه النحوي والدلالي"[3].

أضف إلى ذلك أن رولان بارت يرى " بأن لا وجود لعلاقة حوارية وتخاطبية بين كاتب النص، وقارئه كما هو الحال في الخطاب، فالمؤلف عنده يموت بميلاد النص ووقوعه بين يدي القارئ، (....) وهذا ما نستنتجه من رأي(بارت) الذي يعطي دورا مهما للقارئ في تأويل المعاني (....) والخطاب أيضا ينشئ علاقة بين القائل والمخاطب"[4].

هناك علاقة تقوم بين الكاتب والقارئ عبر معطى النص الذي يرسم حدودا فاصلة بينهما، فيكون للقارئ المجال من أجل إعادة بعث النص من جديد، والتي تحمله على تعدد الرؤى بينهما العلاقة في الخطاب بين المخاطِب والمخاطَب تختلف عن العلاقة في النص بين الكاتب والقارئ: "فالعلاقة بين القائل والمستمع لا تولد القراءات النصية للنص كما هي في النص، لأن صاحب الخطاب موجود وثمة علاقة تحاورية بينه وبين المستمع، فلا يستطيع السامع أن ينتج فكرة لم يردها

[1] عبد الرحمن بودرع ، النص والخطاب، مجلة مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية www.m-a-arabia.com، المملكة العربية السعودية

[2] المرجع نفسه، ص1803.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

صاحب النص، فإذا صعب شيء بالنسبة للسامع، سأل المخاطب صاحب الفكرة واستشار عن الغموض الذي لفه حول تلك الفكرة"[1].

فالفاصل الذي ينشأ بين المخاطب والمنصت للخطاب لا يسمح فيه بخلق التأويلات والمعاني المتوالدة، فكل أمر مشكل يصادف المستمع، يمكن أن يفض هذا الإشكال بطلب توضيح من صاحب الخطاب، فتتضح بعد ذلك الرؤية.

وفريق منهم ربط النص بالمنتج الكتابي والخطاب بالمشافهة "فريق من الباحثين يشير إلى التفريق بينهما، فربط مصطلح النص بالمنتج الكتابي، أكثر منه بالكلام الشفاهي، حيث عرفه ريكور Ricoeur: هو كل خطاب مثبت بواسطة الكتابة، ومن خلال تعريف ريكور، أنه عد كتابة النص مكونا أساسيا من مكونات النص"[2]فأصل التفريق بينهما (الخطاب أو النص) من خلال ما جاء في هذا القول أن النص مرتبط بأنه صدر كتابيا بينما الخطاب يصدر مشافهة.

ولعل الحد الفاصل بين النص والخطاب –بالنظر لما تم ذكره- وعلى رأي ريكور هو الكتابة التي تصاحب النص، وقبلها يكون المعطى خطابا: "وعليه فإن عنصر الكتابة، رائز رئيس للنص عند (ريكو)، والكلام عنده سابق زمنيا للكتابة، مما يقرر –ذلك- أن الخطاب أسبق من النص فالمسألة – النص الخطاب- عند ريكو شكلية لا غير[3].

أما ما ذهب إليه كل من(هاليدي ورقية حسن) في تعريفهما للنص بأنه وحدة لغوية في طور الاستعمال، فهو وحدة كلية دلالية لها وظيفة تواصلية، وليس وحدة نحوية كالجملة مثلا"[4].

ومن خلال ما أوردنا من آراء. في قضية الفصل بين النص والخطاب ، نستنتج أن كل منهما قناتين في العملية التواصلية، قناة المرسل والمرسل إليه والرسالة. لكن النص منتج بواسطة آلية الكتابة

[1] إبراهيم أحمد محمد شويحط، المرجع السابق، ص1802.
[2] المرجع نفسه، ص1802.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] إبراهيم أحمد محمد شويحط،المرجع السابق، ص1803.

،أما قبل الكتابة، فهو خطابا، تتحكم في سيرورته ظروف تعنى بواقعه والآفاق النفسية والمجتمعية التي رافقته لحظة صدوره، بينما النص ينفلت من هذه الآفاق، والظروف لأن المسافة التي تربط بين الكاتب والقارئ مقطوعة.

- كل من الخطاب والنص عبارة عن رسالة لغوية دلالية قائمة بين طرفين (المرسل –المرسل إليه)
- يلتحم النص بتقنية الكتابة التي تمثل أداته الأساسية، بينما الخطاب يرتكز في صدوره على عنصر المشافهة ،
- كل من الخطاب والنص يمكن أن يطلق ليدل على معنى واحد وهو الإنتاج الأدبي.

إن العلم بنقاط التشابه والاختلاف بين النص والخطاب، يمنح الفرصة للدارس بأن يدرك موضع استعمال كل منهما في المعطى الأدبي، ويجنبه ذلك الخلط، واللبس الذي يعتري كثيرا من الدراسات في تناولالبيانات من دون وعي بالحدود الفاصلة بينهما، مما ينجر على أبحاثهم، ويسمها بالغموض و التعقيد.[1]

2- التعريف بالشاعر ابن خميس التلمساني

2-1- موله، نسبه، نشأته

هو محمد بن عمر بن محمد بن عمر بن محمد الحَجري -بفتح الحاء وسكون الجيم- الرعيني النسبة إلى حجرذي رعين ويعرف بابن خميس التلمساني الفقيه العالم العلامة، الحجة شيخ الجماعة، أبو عبد الله الشاعر المجيد[2]، وينسب إلى حجر ذي رعين وأصله من اليمن "نسب إلى حمير وحجر ذي رعين، مساكن باليمن، وكان مترجم يفتخر بهذه النسبة، يرددها كثيرا في شعره ونثره"[3].

[1] إبراهيم أحمد محمد شويحط، المرجع السابق ، 1802.

[2] الشيخ أحمد بن محمد بن أحمد المعروف بابن القاضي، درة الحجال في غرة أسماء الرجال، تحقيق سعيد علوش، المطبعة الجديدة، الرباط1934. القسم الأول، ص163.

[3] عبد الوهاب بن المنصور، المنتخب النفيس في شعر ابن خميس، مطبعة ابن خلدون تلمسان، ط1 1365هـ.

أما عن تاريخ ميلاده فاختلفت الأقوال في تحديده فيذكر أبو عبد الله محمد بن محمد العبدري الحيحي: " مولده عام خمسين"[1]. أي ست مئة وخمسين للهجرة ويسمى بشاعر المائة السابعة.

أما عن أسرته ونشأته، فقد تميزت هذه الفترة بالغموض فلم يرد ذكر لحياة الصبا التي عاشها ابن خميس.

كما قال عنه لسان الدين بن الخطيب في "عائد الصلة": "كان رحمه الله تعالى عليه نسيج وحده زهدا، وانقباضا، وبأوا، وهمة، حسن الشيبة، جميل الهيئة، سليم الصدر، قليل التصنع، بعيدا عن الرياء، عاملا على السياحة والعزلة، عارفا بالمعارف القديمة، مضطلعا بتفاريق النحل، قائما على العربية والأصلين، طبقة الوقت في الشعر، وفحل الأوان في المطول، أقدر الناس على اجتلاب الغريب"[2].

عاش في تلمسان زمنا ليس بالقصير وبعدها غادر إلى الأندلس وتحديدا إلى غرناطة. خوفا من كيد ملوك بني زيان (بنو عبد الواد) عاصمتهم تلمسان، "كانت تلمسان رابعة الحواضر المغربية التي اختارتها الأقدار الإلهية لتلعب دوراً هاماً بعد انهيار دولة الموحدين، وأما الحواضر الثلاث الأخرى، فهي فاس عاصمة المغرب الأقصى، وتونس عاصمة المغرب الأدنى، وغرناطة، عاصمة ما تبقى من المملكة الإسلامية بالأندلس"[3].

نشأ ابن خميس في مناخ غير مستقر، إذ كانت تلمسان لا تنفك لترد هجمات بني مرين من الناحية الغربية. فرحل عنها قاصدا الأندلس فنزل إلى سبته: "فمدح أمراء بني العزفي، من أكبر بيوتات سبتة وأهل الرئاسة والعلم والدين فيها، استبدوا بملك سبته

[1] أبو عبد الله محمد بن محمد العبدري الحيحي، رحلة العبدري (الرحلة المغربية) حققه محمد الفاسي، وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، الرباط، ط1، ص13.

[2] أبو عبد الله محمد بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح بوزياني الدراجي، القسم الثالث، دار الأمل للدراسات، الجزائر، ط1 ص352.

[3] عبد الوهاب بن منصور، مصدر سابق، ص14.

ونواحيها سنة (647) من خلافة عمر المرتضى بن إسحاق بن يوسف بن عبد المؤمن، ودخل أبو القاسم العزفي في طاعتهم بعد قتال شديد فأبقوه على ما كان عليه ثم استولى الرئيس.. أبو سعيد فرج بن إسماعيل بن الأحمر صاحب مالقة على سبتة..... "[1].

وقد اشتهروا بتفضيلهم للعلم وأعلامه، فوجد ابن خميس في حضرتهم رفعة لمقامه وحمداً لفضله، فلم يبخل عليه أهلها، بجزيل العطاء، وكرم الضيافة، وحسن المعاشرة كما مدحهم بدوره بأعذب القصائد وصور فضائلهم ببراعة النظم: " فقد اشتهروا بحبهم للعلم وصدق نيتهم في الدفاع عن البلاد والجهاد في سبيل الله، ومن أعظم مآثرهم إنشاؤهم لعادة الاحتفال بعيد المولد النبوي بالبلاد الغربية[2]".

كما يذكر في قصيدته الخائية، والتي وضع عليها جامع شعره ونثره عبد الوهاب بن المنصور (عنوان معاهد أنس عطلت)، إذ يقصد أبناء وطنه الذين لم يعبئوا برأيه السديد، عندما دعاهم للانصياع تحت لواء بني مرين خوفا على مصلحتهم، فظنوا أن هذا الطلب هدر لكرامتهم، وعزتهم فأبوا أن يستجيبوا له، فما كان إلا أن حاصرهم سلطان فاس يوسف بن عبد الحق المريني: "على أننا إذا عدنا إلى شعر ابن خميس نستصرحه عما جمجمت عنه الروايات والنصوص نلفي في البقية الباقية من هذا الشعر ما يبيح لنا فهم دواعي الرحيل وأسباب النزوح. ففي آخر القرن السابع حاصر سلطان فاس، يوسف بن عبد الحق المريني تلمسان، حصاراً وحشيا استمر مئة شهر، نفذت فيه الأقوات وهلكت النفوس، خلال هذا الحصار (...) فدعا العائلة المالكة إلى ما يرتجي من صلاحها أن تقبل الدخول في طاعة بني مرين، فأبى على ملوك تلمسان كبريائهم وعزة نفوسهم أن يقبلوا مثل هذه الإهانة"[3].

[1] عبد الوهاب بن منصور، المصدرالسابق، ص25-26.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

[3] المصدر نفسه ، ص27.

فظنوا أنه من أتباع بني مرين والداعي إلى استتباب ملكهم، فأمروا بقتله خلسة: "وأغروا بقتله خصومه سراً، فجاء أولئك الخصوم لقتله صراحة، ولعل مكيدتهم فشلت فأقسموا لابن خميس أنهم لم يكونوا يريدون إلا ممازحته، فشاور نفسه في شأن هذه المداعبات الثعبانية، فدلته على أن لا نجاة في البقاء بجانبهم"[1] وعلى ما يبدو أنه كان لابن خميس شأن، وسدة رأي في ملك بني عبد الواد، كونه عالما جليلا، وما يكنه الملوك للعلماء من عظمة التقدير، وحسن التبجيل، بما في ذلك ملوك بني عبد الواد، وإن لم يكن ذلك صدق عاطفتهم اتجاهه ففضلوا أن يبقى تحت رعايتهم، وإمام بلاطهم، وكوننا نعلم أن العلم مما يزيد في أصالة الممالك وسمو شأنها، لأنه يعد مفخرة تلمسان على مد العصور، ففضل النزوح عن البقاء، "ورد ابن خميس على سبته بقصد الإقراء والإقامة، وبين يديه قصيدة غريبة في موضوعها، مدح فيها سبتة وأشاد بمائها وهوائها (...) وجمال أبحرها وجبالها (...) وأراد كسب مودتهم، بعد أن رمته الأيام بالرزايا والمحن، والبعد عن الأهل والوطن ولكنه ألفى في هذه المدينة من مكر الماكرين وكيد الكائدين، ما أقض مضجع غريب مثله، وجعله يرحل عنها سريعاً"[2].

ويروى أنه لما نزل سبته قصد الإقراء بها، ألم به طلبة العلم بأسئلتهم: " عن غوامض باب الاشتغال فحاد عن الجواب بأن قال لهم: أنتم عندي كرجل واحد، يعني أن ما ألقوا عليه من المسائل إنما تلقوها من رجل واحد وهو ابن أبي الربيع، فكأنه إنما يخاطب رجلا واحدا، ازدراءً بهم فاستقبله أصغر القوم سنا وعلما بأن قال له: إن كنت بالمكان الذي تزعم، فأجبني عن هذه المسائل، من باب معرفة علامات الإعراب التي أذكرها لك، فإن

[1] عبد الوهاب بن منصور، المصدرالسابق، ص27..

[2] المصدر نفسه، ص30.

أجبت فيها الصواب لم تحظ بذلك في نفوسها لصغرها بالنظر إلى تعاطيك من الإدراك والتحصيل، وإن أخطأت فيها لم يسعك هذا البلد."[1]

ويغلب الظن أن سبب رحيله من سبته" شعوره بالإحباط لما دار من حوار مشحون بين ابن خميس وأحد الطلاب عن بعض المسائل النحوية "عن مجمل الأفعال ك: (أنتم يا زيدون تغزون، أنتن يا هندات تغزون، أنتم يا زيدون ويا هندات تغزون) مبنية أو معربة، أو بعضها مبني وبعضها معرب، وهل كلها على وزن واحد، أم على أوزان مختلفة، علينا السؤال، وعليك التمييز، لنعلم الجواب، فبهت الشيخ وشغل المحل بأن قال: إنما يسأل عن هذا صغار الولدان فقال له الفتى: فأنت دونهم إن لم تجب. فانزعج الشيخ وقال: هذا سوء أدب. ونهض منصرفا، ولم يصبح إلا بمالقة، متوجها إلى غرناطة"[2].

وعلى الأرجح هذا هو سبب مغادرته سبته إلى غرناطة.

2-2- علمه وأدبه:

تجمع مختلف المصادر التي تناقلت حياة الشاعر ابن خميس التلمساني، أن هناك لبسا وغموضا حوط بحياته، قلما يأتي فيها حديث عن نشأته وعلمه، إلا النزر القليل، في هذا الشأن يخبرنا محقق ديوانه عبد الوهاب بن المنصور مرجحا في ذلك، أنه يمكن أن يكون قد أخذ علمه من شيوخ تلمسان، ذلك أنها كانت: "كانت تشهد في ذلك الوقت قيام دولة مجيدة من أعظم الدول التي شهدها المغرب الأوسط، ومر عليها من العلماء، والأدباء من كل الجهات، فأجزل ملوكها صلاتهم، وتبارو في إكرامهم والبروز بهم، وأسندوا إليهم أرفع المناصب الحكومية(...) ومن أسماء أولئك الأعلام، كأبي إسحاق التنسي وأخيه أبي الحسن، والإمام محمد بن مرزوق جد الجد، وأبي بكر بن داود بن خطاب الغافقي، وأبي

[1] أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة فضاله، ط1، ج2 ،دت، ص298.

[2] المقري التلمساني، المصدر السابق، أزهار الرياض ج2، ص299.

الحسن الخزاعي وغيرهم. فلا يبعد أن يكون ابن خميس أخذ عن هؤلاء وأضرابهم. وفنون الوقت التي كانوا يحسنونها، علوم الدين، اللغة، الجدل، التصوف، التاريخ..."[1].

وينبغي الإشارة إلى مسألة مهمة تتعلق بحياته (ابن خميس) وهي لقاؤه بالرحالة المغربي العبدري الحيحي صاحب مؤلف الرحلة المغربية وهو: "محمد بن علي بن أحمد بن محمد العبدري الحاحي، شيخ أبي قاسم بن رضوان، صاحب الرحلة النفيسة التي بدأها من حاحة يوم (25 ذي القعدة سنة 677)وشرع في تقييدها بتلمسان، ورحلته هذه جليلة نفيسة، إلا أنه أكثر فيها من جلب النقائص وذكر المثالب"[2].

ويذكر صاحب المنتخب أن العبدري لما نزل إلى تلمسان فأكثر مجالسة ابن خميس ومقارضته: "ولما ورد على تلمسان الرحالة المغربي أبو عبد الله الحيحي (الحاحي)، أكثر مجالسة ابن خميس ومقارضته أو به كان يأنس مدة إقامته في انتظار ركب الحج أو أعجبه حاله وذهنه وقد كان حال انزواء وتذلل من الدنيا وأثنى عليه، وقال أنه لم ير بتلمسان من يشتهي للعلم أولا من يمت إليه سبب سواه، فتى السن، مولده عام خمسين، له عناية بالعلم، مع قلة الراغب فيه، والمعين عليه، وحظ وافر من الأدب، وطبع فاضل في قرض الشعر، ساق كثيرا من أخباره الأدبية، وأشعاره، ومروياته التي أنشده إياها بنفسه"[3].

ومن خلال النصوص، يمكن القول إن ابن خميس من العلماء المغمورين الذين لم يعرفوا بعلمهم أكثرمما عرفوا بشعرهم.

[1] عبد الوهاب بن منصور، المنتخب النفيس في شعر ابن خميس، ص18-19.

[2] المصدر نفسه، ص23-24.

[3] المنتخب النفيس، مصدر سابق، ص24.

2-3- تلاميذه وأصحابه

إذا كانت صفحات التاريخ قد غاب عنها العلم بشيوخ ابن خميس التلمساني، فإن الأمر غير ذلك مع تلامذته: "وإذا كان التاريخ حرمنا من معرفة شيوخ ابن خميس، فإنه أبقى لنا على أسماء بعض تلاميذه، ورواة شعره وجلسائه وأصدقائه، بتلمسان وسبته والأندلس، فمن تلامذته الإمام النحوي محمد بن علي الجذامي، والفقيه الأديب الحسن بن بشر البلوي، ومحمد بن عيشون البلفيقي، أما رواة شعره، القاضي الجليل عبد المهيمن الحضرمي، والقاضي محمد بن عبد الرزاق، والرحالة العبدري (...) ومن أشهر ما لقى حازم القرطاجني يقول عنه: حازم وما أدراك ما حازم"[1].

ومن رواة شعره أيضا السلطان أبو عنان المريني رحمه الله: "حيث كان كثير الاعتناء بنظم الشيخ أبو عبد الله بن خميس وحفظه وروايته، قال رحمه الله: أنشدني بلفظه الشيخ الفقيه القاضي المحدث، الراوية العالم المدرس، خطيب حضرتنا العلية، أبو عبد الله محمد بن الشيخ الأجل، الصالح المبارك الراوية، المرحوم أبي الحسن بن عبد الرزاق (...)؛ قال أنشدنا شيخ الأدباء، وفحل الشعراء، أبو عبد الله بن عمر بن محمد ابن خميس الحميري، ثم الحجري: حجر ذي رعين"[2].

هذا عن أصدقائه ورواة شعره، أما عن أدبه فكان من الشعراء الفحول، الذين سلم قريضهم، واستقامت معانيه، وكان أقدر على اجتلاب الغريب "كان رحمه الله من فحول الشعراء، وأعلام البلغاء، يصرف العويص، ويرتكب مستعصبات القوافي، ويطير في القريض مطار ذوي القوادم الباسقة والخوافي حافظا لأشعار العرب وأخبارها له شاركة[3].

---

[1] عبد الوهاب بن المنصور، مصدر سابق، ص36-37.

[2] المقري التلمساني، نفح الطيب . تح إحسان عباس ،دار صادر بيروت ،مج 5 ،1388هـ ،1968 ،ص366

[3] عبد الوهاب بن منصور، مصدر سابق، ص46

2-4- وفاته

أما عن وفاته فتجمع المصادر أنه توفي مقتولا صبيحة يوم العيد في مجلس الوزير ابن الحكيم وكان يتأهب للعودة لمسقط رأسه تلمسان، وقد حزن الوزير لهذا الخبر وقال :"أنا كالدم بطبعه" وبينما هو يستعد للسفر وقد أخرسته الأقدار بلبلا صادحا، وفجعت به دولة الشعر والأدب، فخر سريعا بجانب الوزير ابن الحكيم عندما حلت به النكبة، وكان آخر ماصدر عنه من الشعر قوله:

لمـــن المنـــازل لا يجيـــب صـــداها محيـــت معالمهـــا وصـــم صـــداها

وهو مطلع قصيدة عيدية في مدح الوزير، وقد وصف مقتله غير واحد من الأعلام، كيحي بن خلدون في "بغية الرواد" وأبي العباس المقري في (نفح الطيب، وأزهار الرياض)، وابن الخطيب في (الاحاطة)، وابن القاضي في (درة الحجال)، وعرض ابن خاتمةفي (مزية المرية) وصفا مؤثرا لمصرعه فقال:"وكانت وفاته بحضرة غرناطة قتيلا ضحوة يوم عيد الفطر مستهل شوال سنة ثمان وسبعمئة وهو ابن نيف وستين سنة وذلك يوم مقتل مخدومه الوزير ابن الحكيم، أصابه مقتوله بحقد على مخدومه، ويقال إنه لما هم به قاتله، قال له :أنا دخيل نبي الله صلى الله عليه وسلم، فلم يلتفت إليه(...)، فقال لم تقبل الدخيل، الله بيني وبينك، فكان آخر كلامه: أتقتلون رجلا أن يقول ربي الله، ثم استفاض من حال القاتل أنه هلك قبل أن يكمل سنة من حين قتله[1]".

يفهم من القول أن ابن خميس توفي مقتولا في غرناطة صبيحة عيد الفطر إلى جانب الوزير (ابن الحكيم) بعد أن كان يستعد للعودة إلى تلمسان، لا لشئ سوى أنه كان من أتباع اللوزير .

إن من اخترنا أن يكون عنوان أطروحتنا، شخصية، غير عادية، علم من أعلام القرن السابع الهجري، وواحد من كبار الشعراء، الذين حضر في شعرهم ألوان من حياته، وصور من فكره، ومشاعر غذت الوجدان، بأعذب الاساليب وأروع القصص، التي عكست مرحلة مهمة من تاريخ المغرب الاسلامي.

[1] عبد الوهاب بن منصور، الصدر السابق، ص38-41

الفصل الأول

جماليات التشكيل الايقاعي في شعر ابن خميس التلمساني

أولا– الوزن والايقاع بين تصورات القدامى وتعيينات المحدثين

1–الوزن والإيقاع الشعري في التحديدات العربية والغربية بين الشمولية والتخصيص

1-1- في الدراسات العربية القديمة

1-2- في الدراسات العربية الحديثة

1-3- فيالدراسات الغربية القديمة

1-4- في الدراسات الغربية الحديثة

ثانيا– عناصر الايقاع في شعر ابن خميس التلمساني.

1– بحور الشعر في شعر ابن خميس التلمساني وعلاقتها بالمعنى.

2– القافية في شعر ابن خميس وعلاقتها بالمعنى.

3– التراكم الصوتي ودلالته في شعر ابن خميس.

3-1- القيمة التعبيرية للصوت

3-1-1- الاصوات المجهورة

3-1 2- الاصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة

4–الموازنات الصوتية في شعر ابن خميس.

4-1- التكرار

4-2- التجنيس

4-3- التوازي

4-4- الترصيع

أولا– الإيقاع والوزن بين تصورات القدامى وتعيينات المحدثين

نسعى من خلال هذا العنوان البحث عن الإيقاع الشعري وتحديداته في اجتهادات القدامى والمحدثين، إذ أن هناك مَن حَد من وظيفته وجعله يقتصر فقط على التفاعيل، وهناك من ربط مفهومه بمفهوم الوزن، وذلك بتحديد النسب المكونة من الأجزاءالعروضية والتجانس الموسيقي الناتج عن تردد النغمات الصوتية، غير مفرقين بينهما، مما ولد ارتباطا وثيقا بين المكونين الشعريين، رغم أن الأول أعم وأشمل لتمثله في التتابع المقطعي للحركةالتناغمية، أما الوزن فهو يقتصر على الأجزاء التي تسهم في بناء الإيقاع وتشكيله.

لعل ما يتميز به الإنسان عن سائر المخلوقات آلية نطقه التي تتشكل لتخرج كوُصْلَة للتعبير عن ما يختلج في كنهه، في أشكال تواصلية متنوعة تتزين بعضها بنفحات إبداعية تكون قادرة على تحقيق مظاهر الجمال الفني المتمثل في الجرس الموسيقي، المنعكس عن البنية اللفظية للخطاب الأدبي، في صفته الشعرية المبنية على خصيصتين رئيستين لهذا النوع من الخطاب والمتمثلتين في الوزن والإيقاع.

هذان الأخيران عرفا مدا وجزرا في تحديد كنههما وحقيقة كل منهما لدى أهل الاختصاص والعاملين على النص الشعري على امتداد الحقب الزمنية من اجتهادات عربية وغربية على حد سواء. فقد ولدت نوعا من الفوضى في تحديد مفاهيم فاصلة لهذين المصطلحين. ولعلنا في وقفتنا البحثية هذه سنحاول إماطة اللثام نوعا ما عن اللبس الحاصل حين التعرض لماهية المصطلحين ومتعلقاتهما في بنية النص الشعري.

1–ثنائية الوزن والإيقاع الشعري في التحديدات العربية بين الشمولية والتخصيص:

عرفت الاجتهادات العربية في قضية الوزن والإيقاع تباينات في ضبط مفهومهما بين موحد جامع بين الصفات المشتركة ومفرق واضع لحدود فاصلة آخذٍ بعين الاعتبار الأجزاء والمكونات المميِزة لكل منهما، وما سيذكر من أعلام وآراء سيكون على سبيل التمثيل لا الحصر.

1-1 في الدراسات العربية القديمة:

إذا أخذنا التاريخ معيارا في تقصي مفاهيم المصطلحين سالفي الذكر نجد أن ابن رشيق القيرواني(456هـ) قد تحدث عن الوزن وارتباط القافية به، تجلى ذلك في قوله: «الوزن أعظم حد الشعر وأولاها به خصوصية و هو مشتمل على القافية جالب لها، ضرورةألا تختلف القافية فيكون ذلك عبثا في التقفيه لا في الوزن »[1].ربط ابن رشيق القافية بالوزن فهو الذي يحقق تواجدها وذلك بخلق توازن صوتي بين وحداته المتكررة المحدثة لتجانس موسيقي يسهم في بنائها.

أما عند ابن سنان الخفاجي (ت466 هـ) فحد الوزن أنه: «التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، فأما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان فمتى عمل الشاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد علمت مثله جاز له ذلك.. ...والذوق مقدم على العروض، فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه »[2].

أشار التعريف إلى الحس الناشئ عن الذوق المرتبط بالنفس الإنسانية، أما العروض فهو وثيق الصلة بالأوزان التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، والذوق والحس عنده أسبق ومقَدَم عن العروض في انتظام الشعر وتَقَبُله.

وحين نبحث عن مفهوم الوزن عند السكاكي (ت 626هـ) نلحظ أنه لا يخرج عن مفهوم الأجزاء التي يبني عليها البيت. ويبين ذلك في قوله: « الشعر إذن هو القول الموزون وزنا عن تعمد وتسمى قافية لمكان التناسب وهي أنها تتبع نظم البيت مأخوذ من قفوت أثره.. ..... والميل في هذه الأقوال إلى قول الخليل »[3].

---

[1] أبو علي حسين بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي المكتبة العصرية، بيروت، ط1 1422هـ 2001م، ج1، ص 121.

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 287.

[3] أبو يعقوب بن يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ط1، 1356هـ/1937م، ص 245.

لم يحد السكاكي في تصوره للوزن والقافية مضيفا شرط التعمد في نسقية الأوزان والقوافي لتحقيق شرط التناسب، فكأنه يؤكد على ضرورة التزام الوزن والتفاعيل الخليلية.متجاهلا الذوق والحس اللذين جعلهما ابن سنان معيارا لتلقي الشعر وقبوله وصحته رغم تجاوزه العروض وتأخيره إياه.

ولما عرجنا على حازم القرطاجني(ت684هـ) في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» وجدناه يخصص الوزن بقوله: «أن تكون المقادير المقفاةتتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب».[1]

وبالعودة إلى مصطلح الإيقاع الذي عرفه ابن منظور (ت711هـ)في لسان العرب بأنه من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها.[2]أي توقيع الألحان وتأليفها.

وأول من وظف مصطلح الإيقاع في الدراسات العربية القديمة نجد «ابن طباطبا»(ت706هـ) في كتابه "عيار الشعر"[3]، إذ يقول: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[4]وقد ربط "ابن طباطبا" بين الوزن والإيقاع في الشعر الموزون إذلابد له من توفر شرط تناغم الحروف وعذوبتها، وحسن انتقاء الألفاظ، بذلك تصبح الوحدات الإيقاعية أكثر تناغما واستجابة لما يلج في نفس سامعها، مما يسهم في وضوح الدلالة وعدم حدوث إنكار الفهم، فيتحقق الانسجام بين الصوت والمعنى.فالوزن وسيلة لتحقيق الإيقاع.

غير أن هذا التعريف يعود بنا إلى ما قاله " حازم القرطاجني (ت 684هـ) حين جمع بين الوزن والإيقاع عندما اشترط تماثل الأجزاء، ووجود القاسمة التي تفصل الشطرين من البيت الشعري فينشأ التوازي الذي يخدم البناء الإيقاعي والدلالة المنبثقة عنه.

[1]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط2، 1981 ص263.

[2]ابن منظور، شرح مادة وقع لسان العرب، دار صادر بيروت، م8، ص408.

[3]عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص139.

[4]ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، ص53.

1-2- في الدراسات العربية الحديثة:

تناول المحدثون العرب من نقاد وشعراء مصطلحي الوزن والإيقاع بنوع من التخصص والتدقيق، بعد غنى المكتبة العربية بمؤلفات بحثية ونقدية للمصطلحات الشعرية، لنجد منهم المتمسك بما أقره التراث العربي والمضيف عليه من اجتهاد شخصي أو ناقل للتعيين الغربي.

فمن أعلام النقد العربي الحديث نجد محمد مندور "(ت 1965م) الذي عرف الوزن على أنه كم التفاعيل التي يستقيم بها الشعرحيث تكون التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرهاأو متجاوبة كما هو الحال في الطويل والبسيط والمديد إذ نرى التفعيلة الأولى مساوية للثالثة والثانية مساوية للرابعة.[1] بمعنى الوزن هنا لم يخرج عن التفعيلات المتجانسة والمتساوية، أي لم يبتعد عن المعنى العام الذي يقربه من مفهوم الإيقاع.

وبالرغم من أن الوزن عند بعض الدارسين المحدثين مستمد من الدراسات الغربية إلا أنه لا يبتعد عن ما ذكره الفلاسفة المسلمون على أنه: « تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف المقاطع وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع»[2].

ومن بين الدارسين المحدثين الذين نهجوا في تعريفهم للوزن نهج القدماء مع إضافات جديدة كانت نتيجة تأثرهم بما جد في الدراسات الغربية الإيقاعية نجد الدكتور شكري عياد(ت1999م)الذي أعطى مفهوما واحدا للوزن والإيقاع مع أنه سن أسسا لهما معا في الفصول المتقدمة من كتابه (موسيقى الشعر العربي) إذ يقول «إنه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرطا لهذا النظام»[3].

[1] ينظر، ابن طباطبا، عيار الشعر، المصدر السابق، ص 156.

[2] رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، مخطوط رسالة ماجستير معهد الآداب جامعة عنابة، 1993. نقلا عن ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص248.

[3] شكري عياد موسيقى الشعر العربي مشروع لدراسة علمية، دار المعرفة للنشر، القاهرة، ط2، 1978، ص154-155.

ولم يتوقف الأمر عند بعض الدارسين المحدثين عند التحديد المفاهيمي من بل هناك من استبدل مصطلح الإيقاع بموسيقى الشعر أمثال إبراهيم أنيس وشكري عياد.

وبالعودة إلى إبراهيم أنيس نجده يتحدث عن الإيقاع بقوله:« للشعر نواح عدة للجمال أسرعها لنفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام توالي المقاطع، أو تردد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا نسميه بموسيقى الشعر»[1].

إن الشعر الجميل يحدث ذلك النغم المليء بالحس الفني والجمال الناتج عن الحركة الموسيقية المسترسلة التي تدخل إلى النفس مباشرة فلا يعتريها النفور، فالمصطلح الجديد (موسيقى الشعر) يقترن إلى حد بعيد بمفهوم الإيقاع «فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما يسمع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات نسميها القافية»[2].

إن تردد الأجزاء الوزنية المتواشجة إيقاعيا يشد انتباه الملتقى بتتابع الصلة المتصلة من المقاطع المتناسبة والتي يشكل تكرارها ما يسمى بالقافية، غير أن هناك من الدارسين المحدثين من اتخذ تعريف "ريشاردز"Richards أساسا له كالدكتور شكري عياد الذي يقوم بإبعاد الصفة الفيزيائية عنه، لعدم انتسابه إلى طبيعة الأصوات لأنه ليس منها، والتخطيط الذي يقدمه "الكيموغراف " للإيقاع كالذي يقدمه لشعر موزون خالي المعنى فهو لا يفيد في شيء لأنه لا يثير المتلقي[3].

إذ أن الوزن عنده هو تماثل الحركات والسكنات وانسجامها من خلال عملية تكرارها، مستغرقة زمنا في النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع.

ولم يغفل "محمد العياشي" الحديث عن ثنائية الوزن/الإيقاع منطلقا من التحديد اللغوي الذي يعرف الوزن على أنه ما لا يتعدى الكمية وبيان المقدار فهو عملية تؤتى لاختبار الثقل وبيان المقدار.

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1965، ص8-9.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، القاهرة، ص141.

أما في الاصطلاح فالأمر عنده يدعو إلى التريث والتبصر لأنه لا يعلم ما الذي يدعونه وزنا.[1]

لم يعطنا العياشي معنى محدد للوزن، وكأنه يريد الربط بينه وبين الإيقاع في صفة الشمول.

ففي حين كانت مساحة حديثه عن الوزن مقتضبة نجده قد أفاض حين تناول الإيقاع، فاتخذ من أصل الحركة في الكون معنى للإيقاع إذ يقول، « فالإيقاع هو المبدأ الذي أثاره الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبناء الكون ودوامه ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب ومدارها وحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس، وهي الحركة التي لو اختلت اختل النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالإيقاع مبدأ أزلي يضمن استمرار حركة الظاهرات المادية كما يوفر لها من التوازن والتناسب والنظام والدوام ».[2] ومن هنا يمكن أن نستمد المعنى الفني للإيقاع الذي « هو وجداني مناطه النفس عنها يصدر وإليها ينفذ فيهتك أستارها ويحرك أوتارها، أما في واقعه العملي فهو توفيق بين نزعتين متناقضتين الثقل والخفة»[3].

إن مصدر الحركة الإيقاعية، النفس التي ينفذ الإيقاع إلى أعماقها فيحرك مشاعرها ويهتك كل أستارها، أما في مفهومه العملي هو حركة توفيقية بين الثقل والخفة.

أما الدكتور كمال أبو ديب فحد الوزن عنده «التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات».[4] والمقصود بالعناصر الأولية الأجزاء التي يبنى عليها النموذج الشعري وبتتابعها تشكل ما يسمى الوزن، والملاحظ في هذا التعريف أن "أبو ديب" لم يحد من معنى الوزن بل منحه وظيفة أوسع تقترن بمفهوم الإيقاع.

وآخر تعريف نورده للوزن عند الدارسين المحدثين تعريف د. عزالدين إسماعيل الذي يرى بالرغم من كون الوزن موجودا بصورة مجردة إلا أنه يبقى غامض، فالكلمة هي التي تسهم في بناء بعده

[1] ينظر محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1979، ص 45.
[2] المرجع نفسه، ص41.
[3] المرجع نفسه، ص42.
[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981، ص89.

الدلالي «الوزن رغم أنه صورة مجردة يحمل دلالة شعرية مبهمة، يترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة»[1].

ولقد مال د. عزالدين إسماعيل إلى استعمال مصطلح (التشكيل الموسيقي) في حديثه عن الشعر العربي «...من هناك كان التشكيل الموسيقي الخاص في الشعر العربي من ذلك التشكيل الوزني المعروف بالبحور، وذلك التشكيل الذي لا يشترط فيه إلا تساوي الوحدات العروضية، إذ تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات، فالأوزان العروضية المعروفة في الشعر العربي لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقا تجريديا صرفا، وأما الإيقاع الداخلي للكلمات أي إيقاع الحركات والسكنات وما فيها من قوة أو لين ومن طول أو قصر، ومن همس أو جهر، فشيء قلما يدخل في التقدير، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه»[2].

إن التشكيل الموسيقي يأخذ شقين، شقا خاصا بالبحور الخليلية التي لا تمنح أي دلالة، وشقا آخرخاصا بالتشكيل الإيقاعي الداخلي الذي يوفر الخصائص الصوتية، فهي التي تصبغ التشكيل الوزني بصبغة دلالية تعين الدارس على فض مغاليق النص الأدبي، ومن ذلك تقتصر وظيفة الوزن على تنظيم التفعيلات في بحر معين « فالوزن لا علاقة له بتباين المضامين، وتكاد وظيفته تقتصر على إخراج الكلام من إطار الترسل إلى إطار الانتظام وفق انتظام التفعيلات في بحر معين»[3].

ما سبق ذكره نجده متجليا في أبحاث وآراء الدكتور الناقد محمد بنيس الذي يرى أن معنى الإيقاع لا يختلف عن الآراء السابقة فالإيقاع له علاقة وثيقة بالخطاب الأدبي فهو المنتج للدلالات المبثوثة في ذلك الخطاب، وبهذه الخاصية يعتبر أوسع من الوزن «الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه، وبذلك يكون الإيقاع نسقا للخطاب وبنية لدلاليته»[4].

---

[1] عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية) دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية وهران 1997 ص 29.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، ج 3، 1990 ص 107.

أما عند الدكتور محمد غنيمي هلال فيؤكدأن الإيقاع أشمل من الوزن «فهو يقترن باستمرار بمصطلح الوزن، على الرغم من أنه ظاهرا أشمل وأعم من الوزن، فهو وحدة نغمية تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة.. ..أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت »[1].

فالدارسون المحدثون يعتبرون أن الكلمة هي التي تمنح المعنى للوزن وليس العكس وإلا أصبحت جل الأوزان مناسبة لمعاني مخصصة تبعده عن القدرة التأويلية التي يمكن أن يستثمرها الملتقي في إعطاء أكثر من دلالة لتكثيف البنية العميقة التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص.

كما أن للوزن علاقة وثيقة بالإيقاع لكن هذا الأخير أعم وأشمل، فهو نتيجة الحركة التناغمية التي أنتجها تتابع المقاطع، أما الوزن فهو الأجزاء التي تسهم في بناء الإيقاع، وهذا التعريف يعود بنا إلى ما قاله أبي حازم القرطاجني الذي جمع بين الوزن والإيقاع عندما اشترط تماثل الأجزاء، إذ تخلق القاسمة التي تفصل الشطرين شيء من التوازي الذي يخدم البناء الإيقاعي.

ثانيا: الوزن والإيقاع في الاجتهادات الغربية بين الإقرار والتجاهل

لم تغب متلازمة الوزن والإيقاع في الدراسات الغربية قديمها وحديثها، حيث تلونت بأصباغ أزمنتها وما حوته من معارف فأضفت بظلالها على مفاهيم الثنائية الشعرية.

1-3- في الدراسات الغربية القديمة:

اشتهرت النظريات اليونانية بنزعتها الفلسفية في تحديد المفاهيم وبخاصة ما تعلق بالخطاب الشعري وقضاياه، ومن بين من تعمق وأدلى بدلوه في إعطاء تحديدات وتخصيصات لمفهومي الوزن القافية نجد أفلاطون وتلميذه أرسطو 322 ق م.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة بيروت ط1، ص 435-436.

يرى أفلاطون (ت347ق.م) أن الانسجام والإيقاع عنصرين أساسين في الشعر، مردهما إلى النزعة الطبيعية في الإنسان «فالوزن عنصر عرضي في الشعر بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهري، وفي هذا دليل على الارتباط بين الشعر والموسيقى»[1].

فلا أهمية للوزن وتفعيلاته مادام الإيقاع وموسيقاه يحدث انسجاما فعليا في النص الشعري، فاتنا المتلقي مستهينا بفعلية الوزن وإنزال قيمتها إلى العرضية.فالإيقاع عنده أهم من الوزن.

إن الإيقاع عنصر أساسي لابد من تواجده في النموذج الشعري، فهو الذي يحدث الانسجام بين الحركة والسكون ويحقق التناسب بين الصور المتجسدة في التفاعيل الوزنية عبر فترات زمنية متناسبة، كما أنه يحمل التوازنات النغمية والدلالات النفسية والاجتماعية.

أما أرسطو فيرى أن الشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة باللحن وبالكلام وبالوزن، وأن الأشعار اليونانية قد وزنت إما بوزن إيلاجيا الثالث المؤلف من أربعة عشر رجلا، وإما بوزن التروكي من أربعة وعشرين رجلا، وهي المقاطع.. ..وعلى هذا فإن تفسير كلمة رجل بالمقطع ليس واضحا ولا دقيقا، ولكون استعمال اللفظ لدى أرسطو وعند العروضيين الفرنسيين متولدا عن النظريات اليونانية مرادا بها مجموع مقاطع.[2]

حيث يولي أرسطو اهتماما بالغا للوزن المحدد للمقاطع الذي يؤدي تواليها وتكرارها إلى تولد اللحن والموسيقى.

كما أن الإيقاع عند الدارسين الغربيين القدامى لطالما اقترن بالقافية فلم يرد البتة منفصلا عنها رغم انتشار الآراء وتداخلها فهو يعني عند اليونانيين الحركة المنتظمة الموزونة.Rythmosفي تحديد ماهية كل منهما، يعني أن الإيقاع Rythmosعند اليونانيين الحركة المنتظمة الموزونة.

وهو بهذا المفهوم بقي سائدا حتى القرن السادس عشر ثم تم الفصل بينهما، وأدرك "بولدير" بحسه الفني أن الإيقاع ليس في غنى عن القافية، ولا القافية في غنى عنه فكلاهما يستجيبان في الإنسان

[1] رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، مخطوط رسالة ماجستير ص نقل عن أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمان البدوي، دار الثقافة بيروت، ط3، ص249.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008، ط3ص 101.

إلى الحاجيات الخالدة والرتيبة والسيمترية والمفاجئة[1].فكل من الإيقاع والقافية يسيران بدفقة اهتزازية من البنية الزمكانيةالتي تزحزح بامتدادات آنية ورؤيا مفاجئة، فهو لا يتحقق إلا بترداد فونيم صوتي يمنح المتلقي المتعة.

1-4- في الدراسات الغربية الحديثة:

من أشهر من تناول قضية الوزن/ الإيقاع نجد جون كوهين John cohenالذي لا يؤمن بوجود الوزن إلا إذا قام على علاقة بين الصوت والمعنى « فهو إذا بناء صوتي معنوي، فهناك صوت يستدعي دلالة أو يستدعي معنى»[2].

كما سن كوهين جملة أسس يقوم عليها الوزن في الملفوظ الشعري:

أ-أن ينطبق على أي لون من ألوان النثر.

ب-أن ينطبق على كل شعر تقليدي أو حر.

ج-أن يكون مبني على المعطيات الخطية.[3]

إن الوزن الذي يولد بتجانس الأجزاء وتماثلها يطلب معنى, فذلك الانسجام يستدعي مدلولات تخدم البناء العام للنص الشعري أو الرؤية الكلية المنبثقة من ذات المبدع، سواء كان نظما تقليديا أو حرا بعيدا عن أي لون من ألوان النثر.

أما الإيقاع عند "جون كوهين" فهو « تردد زمني يمنح الأذن تناغما صوتيا »[4] فكما هو واضح أن كوهين لم يفرق بين الوزن والإيقاع في حين حدد وظيفة كل منهما فالوزن صوت يستدعي دلالة، أما الإيقاع فهو ترداد أو تكرار للوحدات الفونيمية المحدثة للنغم الموسيقي عبر فترات زمنية نستدرك من خلالها ما استغرقته عملية التوقع.

ونجد جيرارد هوبكنGerard Hobkin لم يحد عن هذا التصور إذ يرى « أنه مقال يردد بصفة كلية أو جزئية نفس الصور الصوتية »[5] فهو بناء صوتي أساسه التكرار الفونيمي للوحدات

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر نقلا عن: Michel aquien، dictionnaire de poétique petit la rousse édition 1989.paris 252-253،libraire général française.

[2] جون كوهين، النظرية الشعرية، (بناء لغة الشعر واللغة العليا)، تر، أحمد الدرويش دار غريب للطباعة والنشر، ط4، 2000، ص74.

[3] جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، المرجع السابق، ص 75.

[4] المرجع نفسه، ص114.

[5] المرجع نفسه، ص 76.

الإيقاعية. غير أن "كوليردج"Coleridge راح يربط بين الإيقاع والوزن بقوله «فهو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقيع زيادة كبرى، بحيث أنه يصبح في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية، أيضا يكاد التحديد يصبح كاملا وعلاوة عن ذلك، فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي يحدث فيه ما نتوقع حدوثه »[1] فالإيقاع والوزن كل واحد منهما ليس في غنى عن الآخر بتحديد النسب المتجانسة المكونة من الأجزاء والقافية، فيحصل التوقع والإحساس بتدفق النغم الإيقاعي عبر فترات زمنية نستدرك من خلالها ما استغرقته عملية التوقع.

وكما يقول "بول فريس"paul Friis« لا يسمى البناء إيقاعيا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة».[2] فتردد الأحداث وتألفها يمنح الأذن حسا فنيا يخلق الانسجام بين النص والمتلقي «فهو النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع»[3].

وأدرك "ريتشاردز"Richardsأن تتابع المقاطع وانسجام الوحدات الإيقاعية وتجاورها كان بمثابة الاستجابة للدلالات والإيحاءات النفسية المنبثقة من لبنة الخطاب الأدبي، فالشاعر وليد بنية زمكانية يبحث فيها عن بديل من أجل القضاء على صور الصراع، لكنه لا يصل فيعود من حيث بدأ، لهذا أصبحت القصيدة المعاصرة بنية كلية يندرج ضمنها أهم عنصر موكل لها، ألا وهو الخيبة وعدم اكتمال الحلم.[4]

من خلال تعاريف الوزن عند القدماء والمحدثين نجده يتمظهر في مظهرين: أولهما الذوق الذي يمنح النظم الشعري حلاوة وطلاوة، فما ينظمه الشاعر ينبغي أن لا يخالفه، وقد كانت العرب تعتبره معيارا للجودة، أما المظهر الثاني فهو العروض كل ما له صلة بالأوزان.

[1] يوسف حسن بكار، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم (في ضوء النقد)، دار الأندلس للطباعة والنشر لبنان ط2، 1982، ص 208.
[2] يوسف حسن بكار، المرجع السابق، ص114.
[3] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص156.
[4] المرجع نفسه، ص157.

أجمعت المفاهيم المحصورة فيما يخص الوزن أنه نظام مبني على تناسب الحركات والسكنات، عبر فترات زمنية متناسبة.

أما الإيقاع فهو عنصر أساس لا بد من تواجده في النموذج الشعري، فهو الذي يحدث الانسجام بين الحركة والسكون، كما له ارتباط وثيق بالوزن، غير أن هذا الأخير أشمل وأعم فهو نتيجة التناغم الموسيقي الذي يحدثه تتابع المقاطع والأصوات والأحداث فهو نسيج من التوقعات والإشباعات والمفاجآت على حد قولهم.

ثانيا: عناصر الإيقاع في شعر ابن خميس التلمساني

بعد العرض النظري الذي حاولنا فيه الإلمام بمختلف الدراسات التي شملت الايقاع والوزن، محددة الفروق الجوهرية بينهما، نصل إلى دراسة عناصر الإيقاع في شعر ابن خميس التلمساني:

1-بحور الشعر في شعر ابن خميس وعلاقتها بالمعنى:

قبل المضي في البحث عن الايحاءات المنبثقة من تواتر البحور في شعر ابن خميس، قمنا برصدها، إذ وجدنا أن أعلى نسب التواتر عادت للبحر الطويل والكامل.

والقصيدة الأولى (الحنين إلى تلمسان) يصور فيها الحنين إلى مسقط رأسه تلمسان بعد أن قادته الظروف للعيش روحا من الزمن في الاندلس، بالإضافة إلى تخصيص جزء منها لمدح الوزير أبي عبد الله بن الحكيم*:

سَلِ الرّيحَ إن لم تسعد السفن أنواء فعند صباها من تلمسان أنباء
وفي خَفَقَان البرق منها إشارة إليكِ بما تنمي إليك وإيماء
تمرُّ الليالي ليلةً بعد ليلةٍ ولا لأذن إصغاء واللعين إكلاء
كأنّ رماح الناهبين لملكها قداحٍ وأموالِ المنازل أَبْداء

والتغييرات العروضية التي لحقت أجزائها، زحاف القبض (فعولن-فعولُ)، حيث جاءت التفعيلة الثالثة في البيت الأول مقبوضة.

وكما نعلم أن أجزاء الطويل ثمانية (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) أي عادة ما تأتي عروض البيت الأول مقبوضة؛ إذ "للطويل عروض واحده مقبوضة لها ثلاثة أضرب: 1- تام.2- مقبوض. 3- محذوف مفاعي. فقال الخطيب التبريزي: سمى طويلا لأنه أطول الشعر ولأن أوتاده تليها أسباب وأضاف الدمنهوري أنه أتم البحور استعمالا فلا يدخله الجزء ولا المشطور ولا المنهوك."[1]

"مما تقدم إن الطويل يجب استعمال عروضه على وزن مفاعلن إلا للتصريع، وهو جعل عروض البيت مثل وزن ضربه وقافيته، فيصيران على وزن واحد، كما يجب استعمال ضربها إما على وزن

[1] أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، تح: حسن عبد الجليل، مكتبة الآداب، ط1، دت، القاهرة، ص30.

مفاعيلن وإما على وزن مفاعلن أو على فعولن، لكن اذا استعملت ضربا من هذه الأضرب الثلاثة يجب استعماله في جميع أبيات القصيدة."[1]

بالإضافة إلى زحاف القبض الذي لزم الأعاريض والضروب، نجد من التغييرات، علة الحذف والتي تعني حذف السبب الخفيف من آخر الجزء (مفاعيلن/ مفاعي) وتنقل إلى فعولن وذلك في تفعيلة الضرب في البيت الثالث من هذا المقطع.

وبحر الطويل من البحور التي تتميز بطول النفس وببطء الحركة التي "تقع الاجزاء على الاذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل ركن من أركانه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة (أو خمسة قصيرة، وتسعة طويلة في العروض المقبوضة...."[2] و"اللجوء إلى أنواع الزحاف التي تسكّن الحرف المتحرك يحول مقطعين قصيرين متتابعين إلى مقطع واحد طويل يساويهما في الزمن كان أبطء".[3]

فالجو النفسي لقصيدة الحنين إلى تلمسان قد حقق تناغما وانسجاما مع طول نفس بحر الطويل ،الذي أحي من خلاله شاعرنا بعض المشاعر الدفينة، فبدت تطفو عبر سلم متدرج، تظهر فيه عاطفته، فراح يبث نجواه، عله يجد متنفسا ومعادلا يتقاسم معه مرارة التجربة:[4]

وأستجلبِ النّوم الغرارِ*ومضجعي قتادَ كما شاءتْ نواها وسلاّء

لعل خيالا من لدنها يمر بي ففي مرِّه بي من جوى الشوق براء[5]

لا يمكن التعارض علميا مع ما أورده محمد النويهي فيما يتعلق بملاءمة بحر الطويل للعاطفة الهادئة؛ فإما مبعثه الحزن أو الغبطة. مما لا يمكن تصوره إلا في خبايا النفس وأسرارها.

وبرز ذلك جليا من خلال المثال السابق، لكن طول بحر الطويل وبطئه لا يمكن أن يتأتى من العروض المزاحفة بالقبض، بل حركة البطء تنجر عن تسكين المتحرك، وهذا النوع من التغيير لا نجده

[1] ينظر أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، المرجع السابق، ص31.

[2] محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، ج1، ط1، القاهرة، ص 60.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] الديوان، ص62

* الغرار: القليل من النوم.المنتخب النفيس ،ص ن

[5] الديوان :ص62

في البحر الطويل، إذن يمكن القول أن زحاف القبض أسهم في تسريع الحركة الايقاعية لا إبطائها. والدليل ذلك قوله[1]:

لِعشـــــــر أعـــــــوام تجَرمـــــــتُ** إذ مـــا مضـــى قـــيظ*** بهـــا جـــاء إهـــراء****
يطنِّـــــب فيهـــــا عـــــائثون وخِـــــربٍ ويرحـــــل عنهـــــا قـــــاطنون وأحيـــــاء

والشاعر في هذا المثال يشير إلى الحصار الذي فرضه المرينيون على تلمسان. ودام عشرة أعوام[2]، فنلاحظ تلك المواشجة الموسيقية والدلالية قد ربطت بين خاصية البطء التي تصف وزن الطويل وطول السنوات العشر، إذ تجرعت فيها تلمسان بأهلها مرارة العيش؛ فقد أصبحت فريسة مستصاغة للمخربين والمفسدين. والشاعر لا حيلة له سوى التحسر على ضياعها.

ونضيف بقولنا أن ابن خميس قد كان موفقا لحد ما في انتقاء الالفاظ التي دلت على الاطالة والبطء ك: (تجرمت) فقد كانت كافية لتأدية المعنى على أحسن وجه-فعلى ما يبدو-أنها ليست في حاجة إلى متممات، وقد امتلكت هذه الميزة بواسطة بعض المكونات الصوتية (النبر)، مما زاد في وضوح التجربة، ويقول في مثال آخر[3]:

ومـــن عجـــبٍ إن طـــال ســـقمي ونزعهـــا* وقســـــم إضـــــناء** وعلينـــــا وإطنـــــاء***
وكـــــم أرجفـــــوا**** غيظـــــا ثم أرجـــــأوا فَيكـــــذُب أرجـــــفٌ ويصـــــدق أرجـــــاء

---

[1] الديوان، ص63.

** تجرمت: انقضت.الديوان ،ص ن

*** قيظ: القيظ: شدة الحر.

**** إهراء: الإهراء: شدة البرد.الديوان ،ص ن

[2] الديوان، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

* نزعها: النزع: حاله المريض المشرف على الموت.

** الارجاف: الأخبار السيئة، والارجاء: التأخير.

*** إضناء: ثقل المرض.

**** إطناء: ج طنى المرض.

لننظر إلى التناسب الحاصل بين دلالات الالفاظ والجو العام لبنية القصيدة فقوله: (طال سقمي نزعها، وإضناء..)، كلها صيغ تنفتح على دلالة البطء والتأخير، التي تبدو أكثر وضوحا في قوله: "ارجأوا مصدر الأرجاء: يعني التأخير وأرجفوا: الارجاف: وهي الأخبار السيئة "بغية تهييج الناس لجعل اهتمامهم ينصب على قضايا لا تغني ولا تسمن من جوع، ، فيتسنى للغاصب تنفيذ خطته، وتمرير رسالته الداعية لتوسعة نطاق الحكم المريني.

والوزن الثاني الذي احتل المرتبة الثانية من حيث نسبه التواتر بعد البحر الطويل، الكامل: "ولعل بن خميس كان كغيره من الشعراء في تناوله للبحر الطويل والكامل؛ لان أغلب الشعراء التقليديين كانت أكثر قصائدهم على تلك البحور المذكورة، لعلها مرتبطة بالنفس البشرية أكثر من غيرها.[1]"

ويظهر ذلك في قوله:

وإن اتهمتهما لبعض تشابهٍ بيني وبينهما فطيفُك يشهَد

ولقد أبيت اللّيل ولا أدري به سهَرا كما بات السليم الأرمَدُ

ويعتبر البحر الكامل من البحور الصافية التي تناسب موضوعات الشوق، -كما رأينا من خلال النماذج السابقة- الشاعر يعيش حالة نفسية واحدة بكل تقلباتها، فورد الكامل تاما، ومضمرا، والتداخل العروضي بين التفعيلتين (مستفعلن____متْفاعلن) أدى إلى تسريع الحركة الايقاعية:

إن كنت تجهل أنّني لا أرقد فاسأل يخبّرك السّهى والفرقد*

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

ومن هنا يمكن أن نتحسس البعد الفني الذي تتميز به الذات الإبداعية، إذ يتجسد في عمق الحنين الذي يكنه الشاعر لأحبابه وأصحابه، ممن أ بعدته ظروف الحياة عنهم، فأصبح يسائل السهى

[1] الطاهر توات، ابن خميس التلمساني شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2012، ص 214.

* السهى والفرقد: كوكب خفي والفرقد: نجم.

والفرقد ويعانق المطلق: "باصطياد العمر والنجوم وسط عالم من الجزئيات والرغبات الجامحة اللتان لا حدود لهما"[1].

فرغبة الباث ملحة لتحقيق أحلامه على أرض الواقع، كأنه يود أن يمتلك قوة خارقة تعود به إلى سنوات الصبا، ليبقى وحيدا يكابد لوعته، ويقف في وجه الظلام، حتى يلوح فجر يوم جديد[2]:

أرعـــى كواكبَـــه وأرقـــد صـــبحَه والصـــبح أنْـــأى مـــن هـــوايَ وأبعـــد

فَـــردٌ أكابـــد لـــوعتي وظلامـــه حـــتى يقـــوم لـــورده المتهجِّـــد

إن التغيير الذي لحق أجزاء بحر الكامل في هذا النص، زحاف الإضمار وعلة القطع ومثاله[3]:

ولّى الشـــباب وشـــرخه لم يبـــق لي بعـــد الشـــباب وشـــرخه مـــا أفقِـــد

حيث وردت التفعيلة الاخيرة(الضرب) مقطوعه بمعنى دخلتها علة القطع التي هي عبارة عن حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله (متفاعلن ـــــــمتفاعلْ) ودخول زحاف الاضمار فتنتقل مباشرة إلى مفعولن.

وللوزن الشعري علاقة وطيدة بالمعنى –كما ذكرنا آنفا- الذي تكتمه أنفاس الذات المبدعة كثيرة الاهتزاز فهو:" ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا بل إنه يختص بالشعر المرتبط بالعاطفة الانسانية إذ كانت في حالة زائدة الشدة، وهو يتناول أقوى العواطف وأكثرها اهتزازا."[4]

وهكذا كانت الآراء في تحديد وظيفة الوزن بين مؤيد ومعارض، فالشق الأول اعتبره إطارا خارجيا لتشكيل البيت الشعري، والثاني عدّه ذو صلة وثيقة بمعناه، ولا يمكننا أن ننفي واحد من الرأيين لاشتمالهما على كثير من الصحة، لأن التجربة الشعرية هي من تقود الشاعر إلى اختيار ما يلائم خلجاته النفسية: " فذكر الاخفش قائلا: سألت الخليل بن أحمد، بعد أن عمل كتاب العروض؛ لم سميت الطويل طويلا؟ قال: طال بتمام أجزائه، قلت فالبسيط لأنه أبسط عن مدى الطويل"[5].

---

[1] محمد بو شحيط، الكتابة في لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص 39.

[2] الديوان، ص107.

[3] المصدر نفسه، ص108.

[4] يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الاندلس، بيروت، ط2، 1982، ص 106.

[5] المرجع نفسه، ص نفسها.

وفي هذا الشأن قول مفصح لحازم القرطاجني في علاقة الاوزان بموضوعاتها: " ولما كانت أغراض الشعر شتى كان منها ما يقصد به الجدّ، والرصانة، ومنها ما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن يحاكي تلك المقاصد ما يناسبها من الاوزان(...)فإذاقصد الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الاوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكان الشعراء اليونانيين يلتزمون لكل غرض وزنا يليق به ولا يتعداه إلى غيره."[1]

ولا يمكن لنا الجزم بهذا الرأي، لأن هناك احتمال عدم تحقق هذه المعادلة، غير أنه لا يتعارض مع قول ابن خميس، وذلك بثبوت العلاقة بين الوزن والغرض[2]:

وإن انتسبتُ فإنّني من دوحة تتقيّلُ الانسابُ بردْ ظلالها
من حميرٍ من ذي رعينٍ من ذرا حجْرٍ من العظماء من أقيالها

ففي هذه الابيات يفخر بن خميس بنسبه القحطاني، فهو من حمير من ذي رعين بن حجر من أسياد القوم، وقد جعل من أصله دوحة غناء تنعم الانساب بظلالها.

وغير حازم القرطاجني، من الدارسين المحدثين من كان لهم لفت عنايه لعلاقة الوزن بالغرض أمثال إبراهيم أنيس الذي يقول: " على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس، والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه أشجانه وما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد نبضات القلب ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع، ولا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي فأغلب الظن أنها بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس، والحلم المستمر... وصيغة الهمس تطلب وزنا قصيرا.[3]

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الادباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، ص 266.
[2] الديوان، ص120
[3] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة الانجلو مصرية، ط3، 1965، ص 178، 181.

- أما عن المعنى الهمس نجد قوله[1]:

وقـــد لـــبس الليـــل أسمالـــه فمحـــت عليـــه بـــلا وانصـــياحا
وأيقـــض الـــروضَ الرُّبـــا زهـــره فحيّـــا نســـيمَ صـــباه الصّـــباحا

في سكينة وهدوء يصور لنا بن خميس لحظة بزوغ الفجر ومعانقة الروض لزهره بفعل هبة النسيم، بعد أن كان يأنس بهدوء الليل، وامتداد النجوم.

ونعود مجددا للحديث عن بحر الكامل، إذ أسهم الزحاف في تبطئة الحدث (مستفعلن – متفاعلن) مثل قوله[2]:

لله أيـــامٌ بهـــا قضـــيتها قـــد كنـــت أعلـــم إنّهـــا لا ترجـــع
فلقـــد رشـــفتُ بهـــا رضـــابَ مدامـــةٍ نســـيم أنفـــاس البـــديع تُشَعشِـــع

فالبيت الأول جاءت التفعيلة الأولى مزاحفة بالإضمار، ليتنسى له الشروع في وصف سماحة تلك الأيام ونشوتها التي لا تفارقه، ونعلم أن عملية الوصف تستغرق من الزمن ليظهر الواصف مظاهر الموصوف بتفصيل ودقة، وخاصة إذا تعلق الامر بوصف الايام، فهي ليست يوم، أو يومين قد تكون سنين طوال، فالوصف استغرق زمنا انسجم مع بطئ الكامل المزاحف بالإضمار.

كما أن حروف المد لا تتناسب مع الزحاف فإذا زاد الزحاف قلت حروف المد وهذا ما تنقله التجربة الشعرية، لأن معظم ما تبرزه الذات المبدعة يتأرجح بين ثنائية الذات والامل، الموت والحياة، الحزن تارة والفرح تارة أخرى.

إن بعض الاجزاء –في القصيدة نفسها –جاءت مزاحفة بالوقص، الذي هو حذف الثاني المتحرك.

والتمظهر الايقاعي (الكامل) يعتبر من البحور التي تفيد الاخبار بالحقيقة: "إن الكامل يصلح لأكثر الموضوعات التي تفيد الاخبار (...)، وأقرب إلى الرقة ولذلك يصلح لقص الاخبار والمعاني التقريرية.."[3]من ذلك ما عثرنا عليه في شعر بن خميس في قصيدة (عجبا لها)[4]:

---

[1] الديوان، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص137.

[3] رشيد شعلال، البنية الايقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، مخطوط، معهد اللغة والآداب، جامعة عنابة، 1993، ص 67. نقلا عن علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 105.

[4] المصدر نفسه، ص118.

وانقـــلْ أحاديـــثَ الهـــوى واشـــرح غريـــب لغاتهـــا واذكـــر ثُقـــات رجالهـــا
وإذا مـــررتَ برامـــةٍ فنـــوقَ مـــن طلائهـــــا وتمـــــشَّ في أطلالهـــــا

فابن خميس يحدثنا عن ما كان يدور بين الأحبة من أحاديث الهوى والعشق، ما يعلو حدود اللغة المنطوقة، إلى رموز يمكنهم التواصل بها.

وتعود تسميته بالكامل لاحتوائه على ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره: "لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر وقد وصفه المجذوب بأنه أكثر البحور الشعرية جلجلة أما من حيث شيوعه فقد كان رابع بحر عند الجاهلين وارتفع عن هذا عند الامويين والعباسيين إلى المرتبة الثانية ثم الأولى، واستمر هكذا في العصر الحديث، وربما كان كذلك في الشعر الحر أيضا"[1].

وتكرر حروف المد دلالة على كثرة الأداء القصصي، فالشاعر عبر عن التجربة الحياتية، بتوظيف البحر السريع، بأسلوب حكائي تتنوع فيه المواقف الدرامية، ولأنه يستوعب الوصف الخارجي ومتابعة الاحداث[2]:

أرقَّ عيـــني بـــارق مـــن أثـــال كأنـــه في جـــنح ليـــلٍ ذبـــال*
أثـــار شـــوقا في ضـــمير الحشـــا وعـــبرتي في صـــحن خـــدِّي أســـال
حكـــى فـــؤادي قلقـــا واشـــتعال وجفـــن عيـــني أرقـــا وانهمـــال

وها هو يسرد حكايته مع الشوق دائما، أذكى الحشا بنيران مشتعلة، والعين بعبرة مدرارة، وجفن لم يذق طعم النوم.

فما يصفه ابن خميس، هو جزء من ذكرياته الممتدة امتداد واقعيا عبر الزمن يجعل حياته تكاد لا تنفصل عن الرتابة، إذ يقول[3]:

فـــالعيش نـــومٌ والـــردى يقظـــة والمـــرء مـــا بينهمـــا كالخيـــال
خـــذها علـــى تنظـــيم مســـطارها بـــين حوليهـــا وبـــين الـــدوال*

[1] سيد البحراوي: العروض وايقاع الشعر العربي، محاولة لانتاج معرفة علمية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط ،1993،ص45.
[2] الديوان، ص114.
[3] المصدر نفسه، ص115.

في روضـــــة بـــــاكر وشميهـــــا أخمـــــل داريـــــن وأنســـــى أوال[1]

فمن خلال هذه الأبيات، يريد الشاعر أن يقنع نفسه بأن الحياة أمرها غير مجدي، فلا سبيل من تناسي الهموم غير لزوم المدام ،فيخيل له أنه بين روضة غناء ممطرة طيبة الهواء، يفوح منها المسك.

ومن التمظهرات الإيقاعية في شعر بن خميس-إلى جانب الطويل والكامل والسريع- وزن المتقارب الذي يعتبر من الأوزان الخماسية وهو مقلوب فاعلن ويتميز بالسرعة، والخفة، والجريان على الألسنة، ولكن تواتره في شعر ابن خميس كان نادرا فجاء في قصيدة واحدة، وهي(بابن رشيد تعوذت) يقول فيها[2]:

وبِـــابن رشـــيدٍ تعـــوذت مـــن هـــواه فقـــد زدت فيـــه افتضـــاحا
وقـــد ضـــاق صـــدري عـــن كتمـــه وأودعتـــه جفـــن عيـــني فباحـــا
وبـــابن الرشـــيد تعـــوذت مـــن خطـــوبٍ أجلْـــن علـــيَّ القِـــداحا[3]

تنوع الإيقاع في بداية هذه الأبيات من البطء إلى السرعة، فبدأ بطيئا فبداية البيت الاول جاءت التفعيلات سالمة من الزحاف(فعولن) وسار إلى السرعةبدخول علة الحذف على ضربه، و وكذلك البيت الثاني أي أصبحت فعولن (فعو). ويقول أيضا[4]:

ومـــا يشـــرد عـــنيِّ الكـــرى هـــديلُ حمـــامٍ إذا نمـــت صـــاحا
ينـــوح علـــيَّ وأبكـــى لـــه فـــأقطع ليلـــي بُكَـــى ونياحـــا
أعَـــين أريحـــي أطلْـــتِ الاســـى عليـــك ومـــا زدتِ إلا انتزحـــا

[*]المسطار: الخمر الصارعة لشاربها -الوسمي: أول مطر الربيع، -دارين: فرضة بالبحرين ينسب اليها فيقال مسك داري- وأوال جزيرة هناك طيبة الهواء.الديوان،ص ن

[2]الديوان، 93.

[3]المصدر نفسه، ص نفسها.

[4]المصدر نفسه، ص90.

ومن الأبيات، يمكن تصور المكان الذي يتواجد فيه الشاعر بأنه هادئ، بعيد كل البعد على الضوضاء، فقد أيقظه هديل الحمام باستيائه وهمسه، فحرمه التلذذ بإغماءة هنيئة، ليذرف الدموع عندما يتذكر من يحب.

فتميزت هذه القصيدة بسرعة إيقاع بحر المتقارب وبطئه، التي واكبت الغرض، كالحزن، والاشتياق، واللوعة، والاغتراب، فلا يخفى على أحد أنه كان غريب الديار، فجاء حنينه موجها إلى مسقط رأسه تلمسان.

و قد رافق الوزن نغمة هامسة فيها من الانين الهادئ الذي يختفي خلف أعين الناس ويبدو ضئيلا بنوره، في خلوة الليل، بعدما أرخى سدوله، ليستمتع بهديل الحمام،فالمد الإيقاعي لبحر المتقارب سار في هذاالنسق تجسيدا لمعاني الهمس واللين.

و الوزن كما يقول عز الدين اسماعيل: إن الوزن رغم أنه صورة مجردة الا أنه يحمل دلالات شعرية عامة تتحد مع الكلمات"[1] وهذا مالمحناه حقيقة بين أجزاء بحر المتقارب والمعاني التي دعا اليها الشاعر.

غير أن الحركة الايقاعية تتأرجح بين مد وجزر، فالشاعر يصور حياته التي تقابله بالخيبة، وإن لجوؤه إلى معانقة النجوم ما هوسوى بحث عن السعادة المفقودة، فبوجودها يحضر الامل، لكنه لا يلبث سريعا ويعود ليظهر بملامح الحزن، وألم الفراق لأن "التتابع اللغوي يكون في تناصه مع نص آخر يسهم الايقاع في تحديد الصراع بين الخوف والامل".[2]

وهذا صحيح من خلال الصور المقتبسة من جوهر الشعر العربي القديم حيث كان الشعراء يضمنون قصائدهم بمعجم لغوي يشمل أصناف الحياة البدوية، مثل ابن خميس –كما دلت المصادر –أن شعره يحاكي الشعر القديم بامتياز شكلا ومضمونا، من هذه الألفاظ (النجوم، الدجى، الحسام، الحشا، الكرى، ماء العين) وغيرها.

[1] ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 54.

[2] فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، دار أتراك للطباعة والنشر، ط2، مصر، 2002، ص 42.

أَضف إلى ذلك أن ذات ابن خميس هي ذات الصوفي العاشقة والمتألمة في حاضرها، تأنس بمناجاة النجوم، الدجى والليل " فتكرار الفاظ المعرفة تصبح مختلفة، ومعنى ذلك أن المعرفة ترتبط بالحب الالهي بأكثر من سبب، فالقلب يسهم ويستلهم تلك المعرفة وهكذا لا يمكن الفصل بن العاطفي والفكري، في الرؤية الصوفية، وعليه تتأسس نظرتهم في المعرفة بل في الوجود كله"[1]

ويظهر ذلك في قوله[2]:

أجـــوب الـــديا جيرَ وحـــدي ولا مـــؤاتي الا القطَـــا والسّـــراحا*
وإلا الثعالـــب تحتمـــى في يميـــني فـــتملأ سمعـــي ضـــباحا*

و بما أن الاساس الفني الذي يقوم عليه التشكيل الموسيقي للقصيدة العربية مرتبط بحالة شعورية خاصة تميز كل شاعر عن غيره: "فإن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته وتنعكس هذه الحالة لافي صورتها المشوهة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصة بها من شأنه أن يساعد على الالتقاء بها وتسبق مشاعرهم المهوسة وفقا لنسقها"[3].

فالقصيدة العربية تقدم النص للقارئ في صورة منسقة تنسيق خاص بها فهي سرد لبنيته الزمكانية، بطريقة فنية جمالية من حيث ما تحمله من مواقف، تعكس البيئة التي كان يعيش فيها المبدع، يقدمها بلغة راقية مكثفة بالإيحاءات قد تقنع المتلقي وتجعله ينسجم معها.

هذا صحيح وقد يتلاءم مع شعرابن خميس؛ لكنه لم يقتصر على ما تميزت به البيئة: " فهي بيئة الصراع الفكري الذي بين فقهاء المذهب المالكي والموحدين من جهة، وبين الصوفية من جهة أخرى، ومن حيث ثقافة الشاعر الادبية والفلسفية والصوفية المتعمقة"[4].

[1] أماني سليمان، الاسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، 2002، عمان، الأردن، ص 166.
[2] الديوان، ص91
* القطا: طيور بحجم الحمام –السراحا: ج سرحان: الذئب والاسد
[3] عز الدين اسماعيل، المرجع السابق، ص 64.
[4] الطاهر توات، المرجع السابق، ص 4.

بل تعداها إلى وصف البيئة التي نشأ فيها الشعر الجاهلي، وذلك بما استقاه من ألفاظ تنسب إلى هذه المرحلة، متميزة بغرابتها وتعقيدها، فلكي نفهم شعره لا ينبغي أن نبتعد عن المعاجم ولو لحظة واحدة.

وبعد العملية الاحصائية التي قمنا بها لمعرفة البحور المعتمد عليها في نظم القصائد–للتذكير– وجدنا أن أعلى النسب تعود لبحر الكامل، والطويل، ولكل واحد منهما خصائص تحدد أنماط السرعة والبطء، ولا يخفى على الدارس الدور الذي تلعبه كل من الزحافات والعلل في إماطة اللثام عن الأبعاد الدلالية والنفسية من خلال سيرها بالإيقاع إلى هذا منحى"لأن نقاد الشعر قد نصوا على وجود تجاوزات محدودة زمنيا، في أساس كل تفعيلة على حدة، تجعل الانتقال من تفعيلة إلى أخرى لا يتسم بالنشاز المطلق أو إنما يتخذ طابعا حركيا على المستوى الزمني الذي يختلف بطء أو سرعة، وليست هذه التجاوزات سوى ما يعتري التفعيلة من زحاف وعلل تسهم في البطء وتسريع العبارة الشعرية"[1].

والشعراء المغاربة، لم يخرجوا في توظيفهم عن الاوزان التقليدية: "الأوزان الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، واستمر الشعراء في استخدامها، لأنها كانت فاصلاموسيقيا معينا أتاح لهم النظم في دائرتها فلم يخرجوا عنها ولأن الاوزان الطويلة توفر للشاعر الإطار الواسع ليصب فيه من المعاني والأفكار للتنفيس على النفس ما انتابها من مشاعر حزينة."[2]

2– القافية في شعر ابن خميس وعلاقتها بالمعنى:

بعد أن أنهينا الدراسة المتعلقة بالأوزان ،نتطرق إلى عنصر لا يقل أهمية عنه هو القافية والتي تعد من أهم العناصر التي يقوم عليها الهيكل الهندسي للقصيدة العربية، ورغم ثورة رواد الشعر المعاصر عليها، ومحاولة الافلات منها إلا أنها فرضت حضورها في النص الأدبي.

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا للشرق، المغرب ط1، ص112.

[2] سياخن مصطفى، الشعر المغربي في عصر الدولة المرينية وخصائصه الفنية (ماجستير)، مخطوط، 1989/1990جامعة الجزائر، ص156، 157.

والقافية لغة: مأخوذة من قفا يقفو أي اتبع الاثر، لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها، وقافية كل شيء آخره.[1]

وهي عند ابن رشيق: "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[2] لا الوزن في غنى عن القافية ولا القافية في غنى عن الوزن بهما يقوم تشكيل البيت الشعري.

أما المعنى الاصطلاحي للقافية، فقد اختلف الدارسون القدماء والمحدثين في تحديدها فيعرفها الخليل بن أحمد: " هي من آخر البيت إلى أول الساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[3].

ويراها الاخفش آخر كلمة من البيت أجمع، وكل من ثعلب وقطرب يران أن حرف الروي هو القافية.[4]

أما تعريف صاحب المنهاج:" وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء، والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال أنها جعلت بمنزلة من يعاليه عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى والتي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبه مناطها".[5]

واعتبر العرب القافية من أوجه تحسين الكلام وتلطيفه بالتكرار الموسيقي الذي يحدثه حرف الروي، إذ يسهم في بناء موسيقى داخليه تضفي على القصيدة لونا خاصا ينسجم مع البنية الدلالية.

ومن الدارسين المحدثين ابراهيم أنيس الذي يقول في القافية " ليست القافية الا عدة أصوات تتكرر في أواخر الابيات والاشطر من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الاذان

[1] ابن منظور، لسان العرب، ماده قفا، دار صادر، بيروت، مج 15، ص196.

[2] ابن رشيق العمدة، في محاسن الشعر، تحقيق محمد محي الدين، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، ج1، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص 135.

[4] ابن رشيق، المصدر السابق، ص 135.

[5] أبو حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 251.

في فترات زمنية منظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص بالوزن، فالقافية مبنية على أساس التكرار الصوتي الذي يحدثه حرف الروي فيستمتع القارئ بذلك النغم"[1]

فالقافية هي ذلك الصوت الذي تكرر في أواخر الأبيات، ويحدث تكراره تجانسا صوتيا تستلذ أذن المتلقي سماعه.

والتعريف الأكثر تداولا بين الدارسين تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي يقول صاحب العمدة " ورأى الخليل عندي أصوب"[2]

وللقافية خمسة القاب المترادفة /00) والمتواترة (/0/0) والمتداركة(/0//0) والمتراكبة (/0///0) والمتكاوسة (/0////0).

ويقول عوني عبد الرؤوف: "ويندر أن تكون القافية مقطع شديد الطول"[3].

وللقافية حروف مخصوصة بها وحركات وأنواع فحروفها ستة وهي الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل.

هناك من عرف القافية على أنها وحدة موسيقية مبنية على الحركة والسكون، وأما الروي لا يندرج ضمن المتن الموسيقي لا لكونه جرسا موسيقا صوتيا مترددا " فالقافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة أي أنها تنسيق لعدد معين من الحركات والسكنات، ولها طابع التجريد الذي للأوزان، وأما الروي لا يكون حرفا، من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية وماله من جرس"[4]

والقافية عند جون كوهن jean cohen: " هي تجانس صوتي للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها"[5]

[1] إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص 105.

[2] ابن رشيق، المصدر السابق، ص 135.

[3] عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، 1977، مصر، ص 6.

[4] عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 117.

[5] جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر وتعليق أحمد الدرويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1990 ، القاهرة ،ص 85.

لم يشترط كوهن تكرار حرف الروي الموحد، لكنه أكد على الاتساق النغمي الذي يحدثه تكرار الحرف الاخير فالقافية "هي ترديد لصوت نهائي تحد نهاية السطر الشعري كما أنها نقطة الارتكاز الموسيقية"[1] وسمه صوتيه لازمة للشعر يتحدد موقعها في نهاية البيت أو السطر الشعري في حين أن التجانس الصوتي يمكن أن يبرز في صيغ تعبيرية غير شعريه كشعارات مثلا"[2].

وبما إن للقافية علاقة قوية بالصوت الذي يحدثه فلا يمتنع إذ ارتبطت بالبناء الاعرابي " ليست القافية موجودة فحسب وليست موحدة فقط، بل أنها معربة، فإلى جانب التماثل الصامتي الذي يعد إلزاميا بسبب المطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الاصول، وأحيانا تكرار حرفين، يضاف اليها تماثل الاعراب الذي يسند إلى المركب، وظيفة الشاعر أن يراعيها مراعاة شديده من بداية البيت إلى نهايته"[3].

إن القافية مثار الجدل مثل الوزن في علاقتهما بالأغراض أو المعاني التي يجب إن توضع لها " بإحضار المعاني التي تريد نظمها ويطلب لها وزنا يأتي فيه إيرادها، وقافية تحكمها فمن المعاني ما نتكمن من نظمه في قافية ولا نتكمن منه في أخرى كما يقول البشير بن المعتمد: فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر وفي قيامها على معنى دون آخر"[4]

وبعد قيامنا بمسح نظري يتعلق بالقافية وأنواعها، سوف نتطرق إلى دراسة أنماطها في شعر بن خميس.

تمثل نمط القافية في شعر بن خميس ذلك النمط التقليدي المعروف والذي ميز البنية الشكلية للقصيدة العربية القديمة .

أما الاصوات التي شكلت القافية فقد تنوعت بين الاصوات المهموسة والمجهورة مثال ذلك قوله[5]:

---

[1] عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 117.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ،ط1،1991 ، ص 130.

[3] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترحنون مبارك، و آخرون ،دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ، 1996 ص 212.

[4] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفصل إبراهيم، المكتبة العصرية، دط، بيروت، ص439.

[5] الديوان، ص94.

أحـــنُّ إليـــهِ حنـــين العجـــول ونـــوحُ الحمـــام إذا هـــو ناحـــا
وأســـال عنـــه هبـــوب النســـيم وخفـــق الـــوميض إذ مـــا ألاحـــا
وإن شـــئتَ عرفـــان حـــالي ومـــا يعانيـــه جســـمي ضـــنى أو صـــحاحا

وإن الأصوات لم تولد من فراغ وإنما هي علاقات لمعان ورموز متنوعة ومختلفة: " فالحروف ليست مجرد أصوات تنطق من فراغ وإنما هي رموز لأشياء وأفكار في العالم الخارجي عن اللغة"[1]

وبطبيعة الحال ظهر ذلك بوضوح في شعر أبي عبد الله بن خميس، خاصة في قصائد الشوق والحنين إلى تلمسان، فنستشف منها حجم الحزن والمأساة التي يحياها ، وهو بعيد عن وطنه يقول في بعض أبيات قصيدته[2]:

سـل الـريح إن لم تسـعد السـفن أنـواء * فعنـــد صـــباها مـــن تلمســـان أنبـــاء
أســـتجلب النـــوم الغـــرارَ ومضـــجعي قتـــاد كمـــا شـــاءت نواهـــا وســـلاَّء

ولم يثبت أن ابن خميس قد نوع في قوافيه بل سار على النمط الواحد للقصيدة العربية، وهذا يدل على ارتباطه بالنموذج التقليدي حتى في استدعاء المعاني والصور، يقول في قصيدته بعنوان نصيحة مشفق:

أنبـــتُ ولكـــن بعـــد طـــول عتـــاب وبعـــد لجـــاجٍ ضـــاع فيـــه شـــبابي
ومازالـــت والعليـــا تعـــنى غريمَهـــا أعلـــل نفســـي دائمـــا بمتـــاب
وهيهـــات مـــن بعـــد الشـــبابِ وشـــرخه يلـــذ طعـــامي أو يســـوغ شـــرابي
خُـــدِعت بهـــذا العـــيش قبـــل بلائـــه كمـــا يُخـــدع الصـــادي بلمـــع ســـراب[3]

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987، ط1 ص 20.
[2] الديوان، ص62.
* أنواء: النجم المائل للغروب والصبا ريح تهب من الشرق.الديوان
[3] الديوان، ص 68.

يتمنى أن يغسل ذنوبه بالتوبة إلى الله والندم على الأيام التي خلت، -أيام الشباب-، فكان يقضيها بعيدا عنه، بالإضافة إلى شغفه لسموّ بروحه وجعلها في مدارج العلياء، لتتحد مع الذات الإلهية، فذاته هي ذات الصوفي المعتدل في تصوفه، لا المبالغ فيه، وهذا ما يظهر من خلال أبياته؛ لأنه يتحدث عن سبل العيش وطرقه، فلم يعش منعزلا في طلبه والأخذ بأسبابه، ؟إذ عمل في ديوان الانشاء لدى السلطان أبي سعيد بن السلطان بغمراسن بن زيان..." أحد ملوك دولة بني عبد الواد بالمغرب الاوسط، وعمل على إقراء العربية في غرناطة في فترة حكم محمد الثالث النصري المعروف بالمخلوع وزيره أبو عبد الله بن الحكيم"[1].

هذا في معنى القصيدة أما من حيث التشكيل الموسيقي، فنلاحظ أن القافية موحدة ومطلقة موصولةبحرف اللين (الياء) الناتجة عن الكسرة، مردوفة بالألف (شبابي، بمتاب، شرابي)، فلم يردف بالياء والواو، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على القدرة الفائقة لابن خميس، في انتقاء المفردات التي تتماشى مع الغرض،و ثراء زاده اللغوي.

والردف بالألف دلالة على الرفع والعلو، والرفع أي الوصول إلى أعلى منزلة، أو إلى مكان بعيد، يحضن أنفاس ابن خميس ليتخلص من سطوة النفس، فيبتعد عن لجج الحياة الصاخبة التي كان يغرق فيها.

فالردف بالألف أوضح لنا هذا المعنى بعمق، والذي يتمثل في رغبة الباث الجامحة في الوصول إلى التوبة ورضى الله.

والكسرة في حرف الروي توحي بإحساس عميق يرافق ابن خميس وهو التذلل والخضوع التام لإرادة الله وكأنه يخاطب مولاه ويدعوه بأن هذه النفس هي ملك لك مصيرها إليك، ، وقد ظهر هذا المعنى في المفردات التالية (متاب، شراب، شرابي، شبابي...).

[1] ينظر الديوان، ص 23- 35.

وعدد القصائد التي جاءت في الغالب مردوفة بالألف، ،هي، ست (نصيحة مشفق، اخترت قرب جواره، وبابن رشيد تعوذت، من عاذري، عجبا لها، لم أرد إلا سرابا)، يقول في قصيدة لم أرد إلا سرابا[1]:

مشـــــوَّقُ زار ربعـــــك يأْمامـــــا محـــا آثـــار دمنتهـــا إلتثامـــا
تتبـــع ريقـــه الطـــلُّ ارتشـــافا فـــلا نفعـــت ولا نقعـــت أوامـــا

ويقول في قصيدة عجبا لها[2]:

عجبـــا لهـــا أيـــذوق طعـــم وصـــالها مـــن لـــيس يأمـــل أن يمـــرَّ ببالهـــا
وأنـــا الفقـــير إلى تعلَّـــة ســـاعة منهـــا، وتمنعـــني زكـــاة جمالهـــا
كـــم ذا وعـــن عيـــني الكـــرى متـــأنف يبـــدو ويخفـــى في خفـــيِّ مطالهـــا
يســـمو لهـــا بـــدر الـــدّجى متضـــائلا كتضـــاؤل الحســـناء في أسمالهـــا[3]

فالقافية عنده متنوعة، فهناك المردوفة الموصولة بحرف اللين الياء، المردوفة الموصولة بالألف، بالإضافة إلى القافية الموصولة بالهاء، والخروج كما ورد في قصيدة عجبا لها.

ونموذج عن القافية المردوفة بالألف موصولة بالألف، قوله[4]:

ومـــا يُرْشـــد عـــنِّي الكـــرى هـــديل حمـــام إذا نمـــت صـــاحا
ينـــوح علـــي وأبكـــي لـــه فـــأقطع ليلـــي بكـــى ونياحـــا
أعَـــين أريحـــي أطلـــت الاســـى عليـــك ومـــا زدتِ إلا انتزاحـــا

ففي هذه المفردات (صاحا، نياحا، قراحا، الرياحا) كان بإمكانه أن يجعل القافية مقيدة دون اللجوء إلى الاطلاق كأن يقول مثلا:

ومـــا يرشـــد عـــني الكـــرى هـــديل حمـــام إذا نمـــت صـــاح
ينـــوح علـــي وأبكـــي لـــه فـــأقطع ليلـــي بكـــى ونيـــاح
أعـــين أريحـــي أطلـــت الاســـى عليـــك ومـــا زدت الا انتـــزاح

[1] الديوان، ص135.
[2] المصدر نفسه، ص117.
[3] المصدر نفسه، ص نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص90.

فخلاص القافية بهذا الشكل له أن يوصل المعنى، لكن الإطلاق بالمد مكّن المتلقي من الاحساس بصدق التجربة الحزينة، المحاطة بالأسى والهم الخفي، ما يجتهد الشاعر في إخفائه، لكنه لا يفلح، ليبقى دائما يبحث عن حلقة مفقودة يمكن الوصول إليها، والتنزه بين ربوعها في أضغاث أحلام[1]:

أحـــن إليـــك إذا سِـــفْت ريحـــا وأبكـــي عليـــك إذا ذقـــت راحـــا
وأُفـــني إلتياحـــا إليـــك وكـــم أشـــحت بـــوجهي عنـــك انتشـــاحا

ومن أنواع القوافي الواردة في المدونة، القوافي المقيدة المردوفة بالألف والمترادفة (/00) وذلك في قصيدة "من عاذري "يقول فيها[2]:

أرقَّ عيـــني بـــارق مـــن أثـــال كأنـــه في جـــنح ليـــل ذبـــال*
أثارشـــــوقافي ضميرالحشـــــا وعـــبرتي في صـــحن خـــدِّي أســـال
حكـــى فـــؤادي قلقاواشـــتعال وجفـــن عيـــني أرقاوانهمـــال
جـــوانحٌ تلفـــح نيرانهـــا وأدمـــعٍ تنهـــل مثـــل العـــزال*

والقوافي المؤسسة الموصولة بحروف اللين مثال ذلك قوله في قصيدة يطير فؤادي[3]:

ولا تعـــذ لاني واعـــذراني فكمـــا يـــردُّ عنـــاني مـــن عليـــه ناصـــح
كتمـــت هواهـــا ثم بـــرَّح بي الأســـى وكيـــف أطيـــق الكـــتمَ والـــدَّمع فاضـــح

فقافية هذه الابيات مؤسسة وموصولة بحرف اللين وهو الواو الناتج عن الضمة، فاجتمعت دلالة الشجون مع معنى الشموخ والاعتزاز بالانتساب إلى هذه البلاد بهية المناظر، جميلة الاماكن وعطر ثراها يفوح منه شذا تاج المعارف(أبا مدين شعيب بن الحسين.)

وفي ثلاث عشر قصيدة مطولة في ديوان ابن خميس التلمساني، تنوعت القوافي بين المتواترة بمعدل ست قصائد أهمها(معاهد انس عطلت، اخترت قرب جواره، نصيحة مشفق) والمتداركةبست

[1] الديوان، ص90.
[2] المصدر نفسه، ص114.
*الذبال: ج ذبالة: الفتيلة.الديوان
[3] الديوان، ص85.
* العزال: العزلاء: مصب الماء من الراوية.

قصائد أيضا ك: (قصيدة عجبا لها، دمية من مرمر، بما أورثتني حمير والسكاسك، لكل شيء موعد، مدامة حيدر، يطير فؤادي) وقصيدة واحدة جاءت القافية مترادفة (/00) قصيدة (من عاذري).

إن الشاعر إلتزم قافية واحدة رغم التنوع الذي يقتضيه الموضوع، أو الموقف الشعوري فقد فتح له عوالم ذات أفاق بلا حدود[1].

كما حقق بذلك تماثلا صوتيا رصدته الأذن من خلال تردد حرف الروي، وتماثل مقطعي اقتضى الحفاظ عليها بالنظر إلى طول القصيدة، وتعدد موضوعاتها.

واعتماد الشاعر على القافية المتواترة والمتداركة بشكل كبير له دلالة عميقه تبدو خلف النص الشعري ، كما أن تكرار القوافي هو بمثابة الفواصل الموسيقية، التي تطرق الاذن في فقرات زمنية منتظمة.

وفي حقيقة الامر أن التأمل العميق هو ما يؤدي إلى رسم التكيف بين الايقاع وإنتاج المعنى: "ما يسمى بموسيقى الشعر أو جرس الالفاظ، لسبب المطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الاصول وأحيانا تكرار حرفين منهما، يضاف إليها تماثل الاعراب الذي يسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت إلى نهايته"[2].

فالتماثل الصوتي الذ يحدثه حرف الروي عبر تردده ضمن البناء المعماري للبيت العربي القديم، حقق ما نسميه قافية، فهي تتطلب إضافة إلى ذلك انسجاما نحوياودلاليا، يخلق تعدد المعنى وثراءه عند الملتقى.

[1] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص156.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر حنون مبارك، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ص 202.

2-1- الوقفة:

الوقفة، عنصر أساسي في بناء البيت الصوتي.[1] والوقف انفصال كل بيت عن الذي يليه بفراغ أوبياض يرمز للصمت، "كل بيت ينفصل عن البيت التالي بفراغ يبدأ من الحرف الاخير من نهاية الصفحة وهذا الفراغ رمز خطي، للوقت أو الصمت فغياب الكلام هو غياب الصوت"[2].

والتعريف الحقيقي للوقف: " هو توقف الصوت، ضروري لكي يتنفس المتكلم، فهو في ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجية عن المقال لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية"[3].

إذ أن الشاعر ينهي بيته الشعرى بوقف من أجل أخذ أنفاسه، بعد أن أفرغ كل شحناته المكبوته.

2-1-1- أنواع الوقف:

2-1-1-1- الوقفة التامة:

يكون البيت في هذه الوقفة ممتلئا بوقفاته الوزنية والتركيبيةوالدلالية، ونسميها القانون الأول إذ يكون البيت الخطي تاما وزنا ولغة، أي من الناحية العروضية والدلالية:

وأغلب نصوص بن خميس جاءت أبياتها تامة من حيث الوزن، والمعنى، ليست في حاجة لمايتممها، من ذلك قوله[4]:

كبت العدا إنعامك البغت فلي الهنا وللعدا الكبت*

يا من إلى جدوى أناملـه يُرجى السفين وتزجَر البخت*

ففي هذه الأبيات تحققت الوقفة الدلالية والتركيبة؛ أي أن كل بيت منها مستقل على الاخر معنويا، وعروضيا.

---

[1] مصطفى حركات، كتاب العروض، الشعر العربي بين الواقع والنظرية، دار الآفاق، 1985، الجزائر ص 98.

[2] جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر ، تر أحمد درويش دار غريب للنشر ، 2000، ص77.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] الديوان، ص72.

*البغت: لعله يريد بالبغت ما يأتي على بغتة –البخت: الابل الخراسانية.

لكن التضمين أو التدوير الدلالي الذي هو ارتباط البيت مع البيت الذي يليه من حيث المعنى "التضمين بمعناه الدقيق ليس إلاحالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب، ويمكن أن يلاحظ في كل الأبيات ولكي يزول هذا الصراع، ينبغي من تطابق تام بين الوقف العروضي والمعنى"[1].

وسمي البيت المدور المدمج أو المداخل كما يقول ابن رشيق القيرواني " المداخل من الأبيات ما كان قسمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، وقد جمعتهما كلمة واحده، وهو المدمج أيضا"[2].

وهو عند محمد بنيس الإدماج ، الإدماج ليس دمج الشطر الاول في الثاني، بل دمج بيت في غيره" وإن مصطلح التدوير غير متداول لدى القدماء وإن تعريفه غير محدد، وبدله استعملنا مصطلح الإدماج الذي يقول به ابن رشيق القيرواني"[3].

ونجد بعض قصائد الديوان، تتميز ببروز هذه الخاصية المقتبسه من نصوص سابقة، ومن ذلك قوله[4]:

تمـــر الليـــالي ليلـــةً بعـــد ليلـــةٍ ولـــلأذن إصـــغاء واللعـــين إكـــلاء
وإنّي لأصـــبو للصّـــبا كلمـــا ســـرت وللـــنجم مهمـــا كـــان للـــنجم إصـــباء
وأهـــدي إليهـــا كـــل يـــوم تحيـــة وفي ردِّ إهـــداء التحيّـــة إهـــداء.

ففي هذي الابيات نجد التدوير الدلالي أو ما يصطلح عليه عند القدماء بالتضمين أي هنا ترابط دلالي بين الابيات المذكورة، وضح بتوظيف أدوات الربط والعطف وربما بحذفها يمتنع حدوثه[5]:

أنبـــت ولكـــن بعـــد طـــول عتـــاب وبعـــد لجـــاج ضـــاع فيـــه شـــبابي
ومازلـــت والعليـــا تغـــنّي غريمَهـــا أعلـــل نفســـي دائمـــا بمتـــاب
وهيهـــات مـــن بعـــد الشـــباب شـــرخه يلـــذُّ طعـــامي أو يســـوغ شـــرابي

[1] جون كوهن، المرجع السابق، 83.
[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 117.
[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 131.
[4] الديوان، ص65.
[5] الديوان، ص68.

ولجوؤه للتضمين بالأداة نفسها يعلله الاداء القصصي الذي يميز تجربته الشعرية: "القصة كثيرة في شعر بن خميس يسوقها في معرض الاستشهاد والاستدلال، وإذا ساقها، فإنه يسوقها بمنتهى اللياقة والكياسة، فلا يشعر القارئ بأنها حشو زائد، بل يأنس بها ويعدها جزءا متمما للموضوع"[1]، وثراء زاده اللغوي، فأخذ يسترسل في استجلاب الملفوظات، والمعاني، لبناء المطولات من القصائد، كما لا ننسى عمق التجربة الحياتية التي مر بها، فلقد لقى كثير من الاعلام وزار البلدان، وجاب مختلف الامصار، فتلمسان وحدها عاصمة ثرية بحضارتها الضاربة في عمق القدم، وغرناطة التي كانت عاصمه الفكر، والعلم.

3- التراكم الصوتي ودلالته في شعر ابن خميس

3-1- القيمة التعبيرية للصوت

إن الايقاع يتشكل من جملة العناصر التي تسهم في بناء الصورة كالصوت والكلمة، أو التركيب والتي تستثمر في تفسير الظاهرة وتأويلها من خلال ترددها، فهي تحيل إلى حالة النفسية ملونة من الصراعات والأحداث: " والحقيقة إن الايقاع تشكل من هذه المكونات معا فمن الصوت الكلمة والتركيب تتخذ صورة الايقاع الذي يستثمر غالبا في بعض الظواهر وتفسيرها من خلال محاور أساسية النحو والمعنى والايقاع.[2]

ولأن الإيقاع في حقيقة أمره يشكل جوهرا عاما لكل ما يكوّن النص الشعري: " فأغلب المكونات اللغوية داحل البيت أو النص الشعري تشكل إيقاعا، هذا بالرغم من تصنيف عنصر الايقاع من المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصرا من عناصر الخطاب الشعري"[3]

الصوت مصدر صات الشيء يصوت صوتا، فهو صامت وصوت تصويتا فهو مصوت وهو عام لا يخص ويقال: صوت الانسان وصوت الحمار وفي الكتاب الكريم: ﴿ وَٱقۡصِدۡ فِي مَشۡيِكَ وَٱغۡضُضۡ مِن صَوۡتِكَۚ إِنَّ أَنكَرَ ٱلۡأَصۡوَٰتِ لَصَوۡتُ ٱلۡحَمِيرِ ﴾سوره لقمان الآية: 19.

---

[1] الديوان، ص27.

[2] ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الايقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1994، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

وقال الراجز:

كأنمـــــا أصـــــواتها في الـــــوادي أصـــوات حـــج مـــن عمـــان غـــاد[1]

ويعرف ابن سينا الصوت اللغوي: "أما الصوت اللغوي الذي تؤلف مادته علم الصوت فإنه الأثر السمعي الذي يصدر طواعية عن تلك الأعضاء التي يطلق عليها إسم الجهاز النطقي وهو تمثل للعناصر الثلاثة: أعضاء النطق، تمثل العنصر الأول ولأثر السمع المتعلق بالصوت من حيث انتقال موجاته في الهواء، تمثل العنصر الثاني، أما أذن المستمع التي تتلقى تلك الذبذبات فإنها تشكل العنصر الثالث"[2].

ويقتضي هذا التعريف ثلاثة عناصر ترتبط بالصوت وهي:

1- جسم يتذبذب.

2- وسط ناقل للذبذبات الهوائية.

3- وجسم يتلقى هذه الذبذبات.

أما المحدثون فيعرفون الصوت بأنه: "اضطراب مادي في الهواء يمثل في قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرك في اتجاه الخارج، ثم في ضعف تدريجي ينتهي إلى نقطة الزوال النهائي"[3].

فقد تناول المحدثون في تعريفهم للصوت لحظة انطلاقه في الهواء وسيره عبر الموجات الهوائية التي تعترضه والتي تسهم في قوته وضعفه المتدرجة إلى لحظة توقفه.

أما ما جاء به الدكتور تمام حسان فإنه لم يخرج عما أثبته ابن سينا فيما يخص مفهوم الصوت:" فالصوت عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت، وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله الاذن"[4].

---

[1] أبو محمد عبد الله بن احمد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة دار الكتب العلمية،بيروت 1982/ 1402هـ، ط1 ص15.

[2] خالد سليمان، الفكر الصوتي عند ابن سينا، مجلة الآداب، ع4، 1418، 1997، جامعة قسنطينة، ص 173.

[3] خالد سليمان، المرجع السابق، ص 172.

[4] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، 1418هـ، ص66

فالصوت عملية يحدثها الجهاز النطقي، الذي يقوم بإصدار أثار سمعية، تختلف من حيث نسبة الموجات الهوائية المتجهة إلى أذن السامع.

ويعرف " فرديناد دي سوسير الصوت أو الصوتم هو "مجموعة من الإنطباعات السمعية والحركات النطقية للوحدتين: الكلامية والمسموعة التي تشترط إحداهما الأخرى، وهكذا فيما هي منذ الآن وحدة معقدة متموضعه في كلتيهما"[1] فالصوت عنده اشتمل على السمعي والكلامي فالفعل السمعي (ب) يستدعي مباشرة الفعل النطقي (بَ) والتركيبات التي تحصل عليها في اتحاد السمعي والكلام غير قابلة للانقسام " إن العناصر التي تحصل عليها في اتحاد السمعي والكلامي غي قابلة للتجزئ أولا يمكن اعتبارها خارج الزمن الذي تحتله"[2].

واختلف الدرس القديم والحديث في تقسيم الاصوات، فهناك من قسمها على أساس التفخيم والرقة، أي سار في تقسيمها على تنوع المخارج مثل الخليل الذي جعل منها ثمانية: "وهي العين والحاء، الهاء، والخاء، الغين الحلقية، لان مبدأها من الحلق والقاف والكاف لهويتان لان مبدأهما من اللهاة، والجيم والشين والضاد شجرية لان مبدأ ها من شجر الفم أي مخرج الفم، والصاد والسين والزاي أسلية لان مبدأها من أسلة اللسان، وهي شق طرف اللسان، والطاء والتاء نطعية لان مبدأها هو نطع الغار الأعلى، والظاء والذال والتاء لثوية لأن مبدأها اللثة، والراء واللام والنون ذلقية لان مبدأ ها هو ذلق اللسان، وهو تحديد طرفيه، والفاء والياء شفوية، وقال مرة شفهية لان مبدأها من الشفة والياء والواو والالف والهمزة هوائية ، لأنهالا يتعلق بها شيء"[3].

أما ابن سينا فقد قسمها إلى أصوات ثقيلة وحادة فالصوت الحاد هو: "ذلك الذي تزداد فيه سرعة الذبذبات في الثانية الواحدة، كما أن قلة عددها اشارة إلى ثقل صوت وغلظه".[4]

[1] فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر، يوئيل يوسف عزيز، دار الآفاق، الاعظمية بغداد، 1985، ص85

[2] المرجع نفسه، ص 75.

[3] نور الهدي لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية الازاريطة، الاسكندرية، 2001، دط، ص 105.

[4] خالد سيلمان، الفكر الصوتي عند ابن سينا، مجلة الآداب، ع4، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 172.

فسرعة الصوت تزداد وتتكاثف لتشبه صوت الماء، فإذا كانت بطيئة، أو متثاقلة يكون الصوت ثقيلا.[1]

أما من قسم الأصوات على أساس الجهر والهمس من المحدثين نجد الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه (الأصوات اللغوية) يعرف الاصوات المجهورة: هي الاصوات التي يهتز معها الوتران الصوتيان"[2].

ولم يخرج على هذا التعريف الدكتور ممدوح عبد الرحمن" أما الاصوات المهموسة وهي التي "تتوافق مع الصوت المنخفض في النص الشعري"[3].

أما الدكتورة نور الهدى لوشن فتعرّف الأصوات وتلصق بها صفة الضعف وهي عشرة: "الهمس الصوت الخفي فإذا جرى مع حركة النفس ضعف الإعتماد عليه كان مهموسا، وإذا امتنعت حركة النفس أن يجري معها، نقص الاعتماد عليه وكان مجهورا"[4].

ويعرف الدكتور عبد القادر عبد الجليل في كتابه (هندسة المقاطع الصوتية)الصوت المجهور: "بأنه منغم فإن أربعة أخماس الأصوات العربية مجهورة مما تكسب اللغة العربية موسيقا في الأداء"[5].

فالصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز به الوتر فيحدث صوتا مدويا أما المهموس فهو الذي لا تتذبذب معه الأوتار الصوتية.

إن ما جاء به الدرس الحديث في تعريف الأصوات لم يحد عما وضعه ابن جني في كتابه (سر صناعة الاعراب) فيما يخص ذكر عدد الحروف العربية، مخارجها وصفات الأصوات من جهر وهمس

[1] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 1418هـ- 1998م، ط3، القاهرة، ص 66.

[2] إبراهيم أنيس، الاصوات اللغوية، المكتبة الانجلو مصرية، 1995، دط، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] نور الهدى، المرجع السابق، ص 116.

[5] ينظر: عبد القادر جليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي رؤية لسانية حديثة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1418/1998هـ، ط1، ص42.

كما أنه لم يخرج عما وضعه سيبويه في كتابه- فيما يخص- الاصوات المجهورة وعددها خمسة عشر 15 وحدة صوتية وهي (ب/ م، ذ، ظ، د، ز، ض، ن، ل، ر، ي، ج، غ، ر، م).[1]

أما الأصوات المهموسة فعددها إثنى عشر 12 وحدة صوتية (ف، ت، ث، ط، س، ش، ص، ك، خ، ق، ح، ه) ووحدة صوتية لا مهموسة ولا مهجورة وهي همزة القطع"[2] ليصبح صوتا خارجيا عن الزمن"[3].

ولقد سبق وأوردنا أن الصوت جزء لا يتجزأ من الإيقاع في اتحاده مع المحيط الاجتماعي المنتج لذلك الصوت على خلاف إن ورد مفردا بعيدا من العناصر المكونة للسلسلة الكلامية.

كما أن ابن جني من الاوائل الذين ربطوا الرمزية الصوتية بما يناسبها من أحداث معبر عنها في باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها: " فأما مقابلة الالفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، والمنهج عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها ويحتذونها عليها وأضعاف ما نستشعره من ذلك قولهم خضم، قضم فالخضم للأكل الرطب كالبطيخ والغثاء، القضم للصلب اليابس، قضمت الدابة شعيرها"[4].

وللأصوات ما يناسبها من المعاني والدلالات، لأن كل صوت في النظام هو رمز لمعان متعددة:" تأخذ استجابات شكلا واضحا من خلال علاقات التشابك والتراكب، ذلك أن الرمزية هي العمل الأساسي فتستطيع عقولنا، أن تحول كل تجاربنا في الحياة إلى رموز"[5].

فهو في تراكب العناصر اللغوية الدالة يجمل مالا يعد من القراءات التي يمكن أن يعلقها المتلقي بالعمل الابداعي إذ يختلف بين ذا وذاك.

---

[1] نور الهدى لوشن، المرجع السابق، ص 104.

[2] عبد القادر عبد الجليل، المرجع السابق، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص 57.

[4] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، دت، دط، ج2، ص 157.

[5] خالد سليمان، الفكر الصوتي عند ابن سينا، مجلة الآداب، ع4، جامعة قسنطينة، ص 72.

لقد أدرك الدارسون منذ القدم القيمة التعبيرية للصوت في جعلهم الكلمة توحي بأكثر من دلالة، فأهتموا بها لجملة من الأسباب أهمها: " الاساس الذي يقوم عليه بناء مفرداتها وصيغها وتراكيبها، بل وأدبها كله كما أنه وسيلة من وسائل تعليم اللغات"[1].

فمن دون وجود الصوت لم تتكون اللغة التي تعتبر وسيلة من وسائل التواصل والتي تسعى للانتشار والتبادل العلمي والثقافي.

وللصوت اللغوي تنوع المعنى لتماثل بين الفونيمات المكونة للكلمات، فيحدث تجانسا حرفيا يسهم في تعددها: " لان التماثل من خلال الكلمات التي تحدث جرسا صوتيا، وهذا الجرس يحدث إيقاعا، والتشكيل الإيقاعي يسهم في بناء المعنى على مستوى السياقي للنص، فرأي فيرثfirth امتداد لرأي ابن جني في باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"[2].

ولهذا التماثل قسمت أصوات اللغة إلى إنفجارية وإحتكاكية فالأصوات الإنفجارية:" هي التي ينحبس فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقوف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح مجرى الهواء فجأة، فيندفع محدثا صوتا انفجاريا"[3].

فتجمع كمية من الهواء في الرئتين ينطلق دفعة واحدة محدثا صوتا مدويا، والأصوات الانفجارية هي: ب، ت، د، ط، ض، ق.ر

أما الاصوات الإحتكاكية هي: " التي يضعف فيها مجرى الهواء الخارجي في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعا وهي: (ف، ث، ذ، ط، س، ز، ص، ش، خ، ع، ح، ع، ه)[4].

فهي عكس الإنفجارية التي ينحبس فيها مجرى الهواء كلية، بل يضعف فيها ذلك المجرى ثم عند خروجه يحدث صوتا مسموعا.

---

[1] محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبو فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، 2001، ط1، ص 105.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] مبروك عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 51.

[4] مبروك عبد الرحمن، المرجع السابق، ص51.

بمعنى انسجام وتماثل الأصوات يحقق شرط تماثل المعنى وانسجامه، ويعبر ابن جني عن ذلك بقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّآ أَرْسَلْنَا ٱلشَّيَٰطِينَ عَلَى ٱلْكَٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا ﴾سورة مريم الآية 83.

أي تغريهم المعاصي ولهذا في معنى تهزهم هزا، والهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظين لتقارب المعنى وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز، لأنه يهز بال كله كجذع وساق الشجرة ونحو ذلك"[1] فتقارب لفظ الهز مع الاز مشروط لتقارب المعنين.

وقد أقر ابن جني أن أصل اللغات مستمد من جغرافية الحرف في محيطه الطبيعي وإنما يعود إلى أصوات الرياح وخرير الماء: " إن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعة كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء"[2] فكل كلمة يحمل معناها دلالة المناخ المحيط بها.

كما تعرض الأمام عبد القاهر الجرجاني إلى قضية علاقة الصوت بالمعنى حتى وإن بدا مؤيدا لدلالة المعنى عن الحرف وليس العكس، لما يحدثه تلائم الحروف والألفاظ المسجوعة من عجز المتلقي في معرفة المقصود من وراء ذلك فيقول:" والمتعلل يمثل ما ذكرت من أنه تلائم الحروف معجزا بعد أن يكون اللفظ دالا لأن مراعاة التعادل، وإنما يصعب إذا احتيج ذلك مع مراعاة المعاني، فإذا تأملت يذهب إلى شيء ظريف، هو أن يصعب مرام المعنى سبب اللفظ، فصعوبة ما صعب من السجع، هي صعوبة عرضت للمعاني من أجل الألفاظ."[3]

[1] ابن جني، مصدر سابق، ص146.

[2] المصدر نفسه، ص 146.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1997/1417، ط2، ص 60

فينبغي على الدارس مراعاة الانسجام بين الصوت والمعنى وحتى وإن اقتضى الأمر عدم العناية بالألفاظ بغية تحقيقه، لأن الأصوات هي دلالات ومعاني تصنع باجتماعها فاعلية النبض الشعري: " بذلك تصبح الاصوات علامات دالة على المعاني تصنع بها فاعلية كل منها مع الاخر وجدليتها نبض الفعل الشعري".[1]

وبعد هذا التقديم لمفهوم الأصوات وتعدد أنواعها وعلاقاتهابالمعنى، وقبل تحليل دلالتها في شعر بن خميس نحيطكم بنسبة تواترها (المهموسة والمجهورة)على مستوى القافية.

إن الاصوات–كما أشرنا– لم تنطلق من فراغ وإنما هي علامات لمعان ورموز متنوعة ومختلفة "فالحروف ليست مجرد أصوات تنطلق من فراغ إنما هي رموز لأشياء وأفكار في العالم خارج عن اللغة.[2]

3–1–1– الأصوات المجهورة:

وأكثرها تواترا في ديوان ابن خميس التلمساني صوت الجيم بـ 64 مرة على مستوى القافية حيث شكل تجانسا خلفيا هندسيا"[3] في آخر الابيات عبر مفردات متجاورة " وهو تجاس صوتي يشبه القوافي الداخلية"[4].

ومن الأمثلة على ذلك نجده يقول في قصيدة اخترت قرب جواره[5]:

طرقتُك وهنًا أخت آل علاج ... والرَّكب بين دكادكٍ* وحراج
في ليلة ليلاءٍ لم ينبح بها ... كلبٌ ولم يصرخ أُذينَ دجاج
إني اهتديتُ لمضللين توهَّنوا ... منها لهتك دياجرٍ وديباج
مُتسرْبلي برْدَ الظلام كأنّهم ... فيه قداحٍ في رمايةِ ساج.

[1] مصطفى السعدني، المرجع السابق، ص 30.
[2] المرجع نفسه، ص 20.
[3] المرجع نفسه، ص50.
[4] المرجع نفسه، ص نفسها.
[5] الديوان، ص78.
*الدكادك: أرض فيها غلظة–حراج: الأمكنة الضيقة.الديوان

فجاء صوت الجيم في نهاية البيت مرفوق بحركة الكسرة التي تعبر عن الافول والسكون، بالرغم أنه يعتبر من الاصوات المجهورة التي تبعث على القوة فهو صوت مجهور:" معناه في اللغة العربية الجمل الهائج يشبه رسمه في السريانية صورة الجمل وقال عنه العلايلي: إنه للعظم مطلقا، وهو صحيح لكنه قاصر، ويعتبره الدكتور كمال بشر من الاصوات المركبة الانفجارية الاحتكاكية".[1]

ففي هذه القصيدةيمدح فيها السلطان محمد الثالث المعروف بالمخلوع المبايع سنة 701 والمعزول سنة 708 ولا شك أن إسمه مذكور في الأبيات المحذوفة.[2]

والأصوات بدورها، معبرة وموحيةكما يذكر ذلك حسن عباس " في عملية استيحاء المعاني والتعبير عنها و لو ببعض الأمثلة تمهيد لابد منه لمتابعة الحديث عن إيحاءات أصوات الحروف العربية وخصائصها الحسية والشعورية.[3]

فقصيدة (اخترت قرب جواره)تنوعت دلاله صوت الجيم بين ارتفاع وانخفاض فاستهلها بالبكاء على الاطلال كعادة الشعراء القدماء، وتخير ما صعب من الألفاظ (الدياج مستربل، القداح، الدياج) مستلهمافي ذلك البيئة الصحراوية القاسية، لا يجد فيها فرد غبطته، كونه لا يتمتع بالحرية، لكن ابن خميس لم يعاشر الظروف نفسها، ويمكن أن نعتبر هذا التوظيف من باب التأثير والاعجاب الشديد بالشعر القديم، حتى أنه يحفل ويوظف ألفاظه الغريبة، الحوشية التي يعتبرهابعض الدارسين غيره قادره على التأثير في المتلقي، فلا تحقق ما يسمى تذوق النص، والانصهار في تفاصيله.

وكما لا يفوتنا أن نشير أن حرف الجيم " فقد استخدم للتعبير عن المعاني التي توحي بهاالجيم معطشا، فإنهم لا شك لفظوه معطشا، طول مرحلة الابداع، وإلا فيكونون قد لفظوه قاهريا غير معطش وذلك حذوا لمسموع الاصوات على محسوس الاحداث"[4].

---

[1] حمزه الجبيلي، حرف الجيم، الجمل الهائج في العربية.ahlalhadeeth.com، أيضا حسن عباس، خصائص الحروف العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص103

[2] الديوان، ص 81.

[3] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.ص36/35

[4] المرجع نفسه.ص105

فقد توحي الجيم بالقساوة والصلابة والحرارة والخشونة[1] في المفردات ك: (هجهاج، فجاج، الشحاج).

فالهجهاج، الريح القوي الشديد والذي يصيب بعنفوانه كل ما أمامه فيزيحه من سبيله، والفجاج وهي الطرق الواسعة بين الجبال، وما يعتريها من صعوبة مسلكها لعابر السبيل.

لكن حرف الجيم لن يدل فقط على المعاني المذكورة بل نجده قد أخذ دلالات أخرى مغايرة تماما وخاصة عندما ورد مردوفا بالألف، فقد تلونت دلالته بين القسوة والصلابة والشدة، ودلالة الانكسار والخيبة، ويظهر ذلك في المفردات التالية: (مراج، داج، سياج، الاعلاج،) فصوت المد يحاكي النهوض الدائم، والرفعة والقيام والاستمرار مهما صعبت الظروف، لكن هذه الرفعة والثبات عادة ما تقابل بالخيبة والانكسار، هي خيبة الامير محمد الثالث المخلوع من السلطة، وهي خيبة سقوط المماليك العربية في أيادي الاسبان الواحدة تلو الاخرى، ليأفل نجمها بعد أن كانت مركز القوة، حتى وإن لم يشهد مرحلة السقوط الاخيرة ؛لكنه حضر سلسلةالهزائم التي عرفها المسلمون، من بينها ما أورده محقق شعره عبد الوهاب المنصور، في حديثه عن معركة العقاب أين هزم جيش المسلمين بقيادة(الخليفة الناصر لدين الله)حيث بلغت الخسارة المسلمين مئتي الف، وخسارة النصارى خمسة وعشرين ألفا وتسمى في التواريخ الاسبانية بلاس نفاس دوطو لوزة.[2]

ومن الأصوات المجهورة والتي تأخذ أيضا أعلى نسب التواتر، صوت اللام في قصيدتين وهما: (من عاذري والقصيدة الثانية بعنوان عجبا لها) في الأولى بـ 30 مرة والثانية بـ 46 مرة المجموع 76 مرة.

ويعتبر صوت اللام من الأصوات المجهورة المتوسط الشدة شكله في السريانية يشبه اللجام يقول عنه العلايلي: إنه للإنطباع بالشيء بعد تكلفة، [3] يقول في قصيدة من عاذري[4]:

---

[1] حسن عباس، المرجع السابق، 105.

[2] محمد الصلابي علي، صفحات من التاريخ الاسلامي في شمال إفريقيا ودولة الموحدين، دار البيارق، عمان، ط1، 1 مارس 1998، ص 209.

[3] حسن عباس، المرجع السابق، ص 273.

[4] الديوان، ص114.

أرقَّ عيـــني بـــارق مـــن أثـــال كأنـــه في جـــنح ليـــل ذبـــالْ
أثـــار شـــوقا في ضـــمير الحشـــا وعـــبرتي في صـــحن خـــدي اســـال
حكـــى فـــؤادي فلقـــا واشـــتعال وجفـــن عيـــني ارقـــا وانهمـــال

ويري حسن عباس أن صوت اللام يدل في معناه عن التماسك والالتصاق بما يتوافق مع واقعه، التصاق اللسان بأول سقف الحنك قريبا من اللثة العليا[1].

فابن خميس في هذه الابيات يود أن يعانق الشوق ويلتصق بطيوفه ؛لكن حر الحشا، ومجرى الدمع وقف حائلا بينهما، ولم يبق له سوى معانقة مشمولة تطرد عنه الهم[2]:

قـــم نطـــرد الهـــمَّ بشـــمولةٍ تُقَصِّـــرُ الليـــل إذا الليـــلُ طـــال
وعاطهـــا صـــفراءٍ ذمِّيـــة تمنعهـــا الذمّـــةُ مـــن أن تَنـــال
كالمســـك ريحـــا واللُّمـــى مطعمـــا والتـــبر لونـــا والهـــوى في اعتـــدال
عتْقهـــا في الـــدنِّ خمارهـــا والبكـــر لا تعـــرف غـــير الحجـــال
ولا تثقـــب المصـــباحَ لا واســـقني علـــى ســـنا الـــبرق وضـــوء الهـــلال

في هذه الابيات تظهر معاني الالتصاق والارتماء في حضن الصفراء، المعطرة، المذهبة، وطعمهاأشهى من لثم اللمى، فيهنئ البال بمعاقرتها، ويصحو صحو الهوى.

وتظهر دلالة الالتصاق في كون الخمرة لا يزهو طعمها ويستلذ دون تعتيقها أي تركها مدة طويلة في الدن ،الذي هو وعاء ضخم للخمر ونحوها [3].

ولا يبتعد ابن خميس عن هذه المعاني في نص (عجبا لها) والتي تختم بروي اللام، يقول فيها[4]:

عجبالهـــا أيـــذوق طعـــم وصـــالها مـــن لـــيس يأمـــل إن يمـــرَّ ببالهـــا
وأنـــا الفقـــير إلى تعلّـــة ســـاعة منهـــاوتمنعني زكاةجمالهـــا

[1] الديوان، ص 273.
[2] المصدر نفسه، ص114.
[3] إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مج 1، ط4، 2004، ص299
[4] الديوان، ص117.

كـــم ذا، وعـــن عيـــني الكـــرى متـــأنف يبـــــدو ويخفـــــى في خفـــــيِّ مِطالهـــــا

والشاعر لا نجده في هذه الابيات يبتكر المستحدث من المعاني، بل يواصل بث شكواه ووصف حر شوقه إلى من يود وصالها، وهي عنه معرضة لا تعيره اهتماما، ومن غرض النسيب ينتقل للفخر بالقوم الذي ينسب له[1]:

أنـــا مـــن بقيـــةِ معشـــرٍ عَـــرِكَتْهُمُ هـــذي النَّـــوى عَـــرَكَ الرَّحـــى بثقـــا لهـــا
أَكْـــرم بهـــا فئـــةٍ أُريـــقَ نجيعهـــا بغْيـــا فـــراق العـــين حُسْـــن مآلهـــا

فمن انتسب له لم يكن قبيله، بل المجموعة من المفكرين والفلاسفة من كان لهم فضل على البشرية جمعاء فذكرهم الواحد تلو الاخر، متغنيا بفضائلهم، مما يدل، أن ابن خميس التلمساني شاعر وعالم يجول في مجالات عديدة ومتنوعة من بينها الفلسفة فذكر" من كبار الفلاسفة والمنجمين هرمز الذي يسميه العبرانيون أخنون وكان قبل الطوفان وثانيهم هرمس البابلي وكان في زمن نزر بالي باني بابل وثالثهم هرمس صاحب الكتاب الحيوانات ذوات السموم وهو أيضا طبيب وفيلسوف، وسقراط هو أكبر فلاسفة اليونان صاحب الحكم الفاضلة والوصايا الشريفة، وفاراب من مدينه التركستان قريبة من نهر سجون، وهي مسقط رأس أكبر الفلاسفة المسلمين الفارابي المتوفي في سنة 429"هـ[2].

وحرف اللام هو حرف لساني صرف وهو عضو الحاسة الذوقية، وكانت المعاني المصادرة التي تبدأ به لم تتجاوز الطبقة الذوقية إلا نسبه أقل من 3%، فإنه ليس ثمة أي محذور من رفع مرئية هذا الحرف من الطبقة اللمسية إلى الطبقة الذوقية، في تعامله أصلا مع المطاعم تذوقا ومضغاولوكا وبلعا"[3].

ومن الأصوات التي حققت نسبة كبيرة من تكرارها صوت العين " يعتبر صوت العين من أعسر ما يكون النطق به من أصوات الحروف العربية جميعا كما سيأتي، فمن البداهة أن يتأخر رعاة الجزيرة

[1] الديوان، ص118.
[2] المصدر نفسه، ص118-119.
[3] حسن عباس، مرجع سابق، ص83.

العربية في إبداعه إلى إن يتم لهم ترويض كامل مساحة الجوف الحلقي، إخضاع عضلات أنسجته لإرادتهم"[1].

وصوت العين: "متوسط الشدة شكله في السريانية صورة العين وهو نقيض صوت الحرف الغين فهذا الاخر شكل لتقبض مخرجه في الحلق، شيء من التشنج، ثم يتوزع في النفس بفعل هذا التقبض في دغدغة يومي معها بغرغرة الموت والظلام، أما صوت العين فيتشكل يتضييق مخرجه في أول الحلق على شكل حلقة ملساء ومن ثم بتجميع ذبذبات النفس في بؤرة هذه الحلقة، وهكذا لا بد لصوته الناصع أن يوحي بالفعالية والاشراق والظهور والسمو"[2].

وبعد أن أخذنا فكرة عن الطبيعة الصوتية والدلالية لحرف العين، نعود إلى قصيدة (لله أيام بها قضيتها" والتي جاءت على روى العين حيث تكرر حوالي أربع ستين مرة، أي ما يعادل عدد الأبيات الموجودة في الديوان،و لتمثل الأبعاد الدلالية للعين ، والتي توحي بالفعالية والإشراق، والظهور والسمو نأخذ هذا المثال [3]:

حتّى إذا حاك الرَّبيعُ برودَها وكسا رباهَا وِشْيَه المتنوِّع
قد ضَمَّ منها ما تجمَّع مُفْلِقٍ بَدأت كمائمُ بَدْعًا تَفرَّق تارة وتجمَّعَ
زهرها تبدي بها إذ بثَّ منها ما تفَرَّقَ مُصقَّع[4]

ها هو في المقطوعة يصف حلول الربيع إذ تكتسي الربوع حلة خضراء زهية المنظر، فبدت الورود بكمائمها تعانق نسمات الصبح الندية؛فنجد في هذا الوصف انسجاما بين دلالة حرف العين والمعنى المقصود في هذه الأبيات.

فدلالة العين تلتصق بمعاني الإشراق والظهور، السمو في المفردات التالية (شعشع، المتنوع، تجمع، مرصع، مصرع..) غير أن علماء اللغة لم يحصروا دلالة صوت العين في هذه المعاني بل رأوا أن

[1] حسن عباس، المرجع السابق، ص 207.
[2] المرجع نفسه، ص211.
[3] الديوان، ص137.
[4] المصدر نفسه، ص 137.

صوت العين يحوي صفات بعض الأصوات العربية: "وهكذا كان الحرف العين أكثر الحروف استقراطية قد جمع إلى نفسه خلاصة ما في خيار أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان، وذلك على مثال ما في معدن الذهب من الارستقراطية له من الفضة أنصع ما فيها من صفاء ونقاء، وله من النحاس أنقى ما فيه من صفرة، لا يجاريه في ثقله النوعي معدن"[1].

ويقول في القصيدة نفسها[2]:

خَلِيلِي لو لم يسعداني في البكاء ... لقطعتُ من حيليكُما ما يُقطع
أرأيتها نفس تفارق جسمها ... وبه تَنَعُّمِهَا، ولا تتوجَّع
عَظُمَت رَزِيتها وأيُّ رزيَّةٍ ... ظلَّت لها أكبارنا تتَقَطَّع
هذه حمامك يا علي سَوَاجِعُ ... وأخالُها أسفا عليها تسجعُ

ففي هذا المقطع تتغير دلالة صوت العين والتي بدت في الابيات السابقة مرتبطة بمعاني الظهور والاشراق إلى دلاله معاكسة تماما عبر فيها الشاعر عن وجعه وولعه لسقوط مدينته تلمسان في أيدي بني مرين عندما تمكنوا من محاصرتهم مدة طويلة دامت حوالي مئة شهرا[3] ،ما كان له غير أن يقنع ملوكها بالخضوع لوصايتهم، فانتقموا وأرادوا قتله، ففضل التنقل إلى سبتة ،واستقر بها لإقراء اللغة العربية.

فيشبه مغادرته لتلمسان إكراها بالروح عندما تفارق الجسد، فهي رزية كبرى.

ومن معاني صوت العين ما يقترب من دلالة الظهور والارتفاع والعظمة[4] عندما يرد مفخما[5]:

قَدْ كُنْت أمنع رسخَ نفسي قلبَها ... واليومَ أوجبُ أنَّهُ لا يُمنَعُ
لِم لا وقد أصبحت وسْط محلِّي ... فيها السَّحاب برغائب* يهمع
دار بدرِّ الرزق من أخلافها ... ولَكُمْ دعَا داعٍ بها من يوضع

[1] حسن عباس، مرجع سابق، ص 212.
[2] الديوان، ص138، 139
[3] المصدر نفسه، ص 27، 28، 29.
[4] حسن عباس، مرجع سابق، ص 220.
[5] الديوان، ص138، 139

وكـــان مجلســـها البهـــي بصـــدرها ملـــكٌ بـــأعلى جيشـــه متربِّـــع

يصور في هذا المقطع عظمة تلمسان تلك الحاضرة التي يشع منها العلم، والاسلام، مرتع العطاء الذي لا ينضب، ومجرى الجود الذي لا ينحبس، نعم هي تلمسان التي لا يرد داع فيها لكسب رزق بما خصها الله من أرض زكية، وقف على خدمتها ملك غايته النبيلة الحفاظ على ثراها وتاريخها.

ومن صوت العين ننتقل الحديث عن صوت آخر من الاصوات المجهورة والذي حقق نسبة تكرار لابأس بهافي قصيدة نصيحة مشفق والتي يقول فيها[1]:

أنبـــت ولكـــن بعـــد طـــولِ عتـــابِ وبعـــد لُجـــاجٍ ضـــاع فيـــه شَـــبَابي
ومـــا زلـــت والعليـــا تغـــنِّي غريمهـــا أعلِّـــل نفســـي دائمـــا بمتـــاب
وهيهـــات مـــن بعـــد الشـــباب وشـــرخه يلـــذُّ طعـــامي أو يســـوغ شـــرابي
خُـــدعت بهـــذا العـــيش وبلائـــه كمـــا يُخـــدع الصـــادي بلمـــع ســـراب

قبل أن نبدأ في الحديث عن البنية الصوتية والدلالية لحرف الباء، يمكن أن نشير في البدايةللجو الذي غلب على قصيدة (نصيحة مشفق).

تحدث فيها ابن خميس عن متاع الدنيا الزائل وعن النفس التي تستمر في دفع صاحبها إلى المتاب وحسن المآب، ليضطلع توبته في دعاء الله، بأن يقبله ويرده إليه ردا جميلا.

و ما يمكن أن نقوله، في شعر ابن خميس، أن تميز بغلبة طابع الزهد التصوف، شأنه شأن الشعراء في العصر العباسي الذين يغيرون نمط حياتهم ويجتهدون في استجلاب رضا الله بالدعاء والعمل بالطاعات، كما أشار ذلك المؤرخ محمد الطمار عندما قال: " وجال شاعرنا في الاندلس ومال إلى التصوف وقعدلإقراء العربية في غرناطة أواخر سنة 703هـ 1304م فطار بها صيته وضمه الوزير ابن الحكيم إلى مجلسه وأغدق إليه من نعمه"[2].

[1] الديوان، ص68.

[2] محمد الطمار، تاريخ الادب الجزائري، وزارة الثقافة، 2007، دط، ص 125.

صوت الباء تكرر 39 مرة هو صوت مجهور انفجاري شديد، والاصوات الشديدة هي التي ينحبس عندها مخرج الحرف، وذلك بضبط الأعضاء التي تحدثه على بعضها البعض، حتى إذا انفصلت فجأة حدث الصوت وكأنه انفجار وهي (ا ب ت د ط ك ق) والباء يصنف من حروف الحاسة البصرية يشبه شكله في السريانية شكل البيت يدل، عن الامتلاء والاتساع والعلو ماديا ومعنويا لما يحاكي انفتاح الفم على مداه عند خروج صوت الباء، وعلى الانبثاق والظهور والإنفراج، وتدل على الحفر والشق والقطع والشدة... والبعثرة، والباء غليظة لغلظتها يشبه صوتها خفقة الكف على الأرض".[1]

وتردد صوت الباء في قافية أبيات القصيدة كون لنا ما يسمى بالجناس الحرفي كما أشار اليه جون كوهن: "فنحن نتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية"[2]. فحصل تجانس صوتي بين الحرف والقافية شبيه إلى حد بعيد بالتجانس الحرفي الحاصل بين كلمة وأخرى يقول ابن خميس[3]:

إليكم بني الدنيا نصيحة مشفقٍ ... عليكم بصير بالأمورِ نقاب
طويلُ مراسِ الدَّهر جدلٍ مماحكٍ ... عريض مجال الهمِّ حلسُ رِكاب
تأتت له الاهوالُ أدهمٌ سابقا ... وغصت به الايام أشهب كاب
ولا تحسبوا أنّي على الدهر عاتبٌ ... فأعظم ما بي منه أيسرُ ما بي

جاءت الحركة الايقاعية ثقيلة تباعا لما أظهرته من صور حزينة عكست الموقف الشعوري الذي توخى المبدع تجسيده، ومن خلال ما وظفه من معاني تحمل على الحزن والندم، فها هو الآن يقدم النصيحة للآخرين لأنه اصبح أكثر تبصرا بحال الدنيا ،كاشفا لأسرارها، لديه من الخبرة والتجربة ما يضعه في هذه المنزلة ؛لكن خلف هذا النصح، نستشف نحيب شجي ،يهمس بمعاني الحسرة

[1] مراد مبروك عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 44.
[2] جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء اللغة الشعر اللغة العليا، ص109.
[3] الديوان، ص70-70.

والانكسار، النحيب يمتد إلى مساحة التخفي، عبر مراحل زمنية متواترة، لا يمضي دفعة واحدة ليخلق سكونه الاستغراقي"[1].

ويسمى الاستغراقي لأنه يستغرق وقت معين أثناء عملية النطق بالصوت والفونيم" وأما أنا فلا أعتبر إلا الحركة الصوتية ومالها من الكيفية حين استغراقها للوقت"[2].

كذلك ورود صوت الباء في نهاية الأبيات مردوفة بالألف موصولة بحرف اللين (الياء) مما أسهم في تسلسل الصورة الإيقاعية الثقيلة، واستعانة الشاعر بالبحر الطويل مع حدوث التغييرات(مفاعيلن/ مفاعلن) أدى إلى تنوع المدة الزمنية بين الطول والقصر، كما أن التجانس بين الوحدات الفونمية على مستوى القافية يفضي إلى انسجام داخل البنية الدلالية للصوت.

وأشار إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن علاقة اللفظ والمعنى، ويضيف جون كوهن إلى أهمية المعنى قوله: " القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها، من الصور لا تظهر وطبيعتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى، كما أنها تجانس صوتي للحركة الاخيرة ،وللحرف المحتمل ووقوعه بعدها".[3]

وهذا ما تكلم عنه (أندرى مارتني)، وما يعرف عنده بالازدواج النطقي، الذي يتطلب عددا غير محدود من المدلولات، في المقابل أن الدلالات ترد محدودة "فهو يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه من المعاني من خلال أربعين صوتا ونتيجة لهذا النظام نرى أن التجانس الصوتي في اللغة يورد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئي أو كلي".[4]

[1] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، 1976تونس، ص 327.
[2] المرجع نفسه، ص 322/321.
[3] جون كوهن، المرجع السابق، ص 102/101.
[4] المرجع نفسه، ص 103.

وإذا توخينا التقصي عن القرابة الدلالية التي يشكلها التجانس الصوتي أو الفونيمي للحرف نستدل بقوله[1]:

زعامـــة مرجـــوٍّ النـــوال مؤمـــلٍ وعزمـــةُ مســـموع الـــدعاء فجـــاب
فمـــرَّ يزجيهـــا حواســـر ضـــلعا بمـــا حملوهـــا مـــن مـــنى ورغـــاب
إلى فـــدك والمـــوت أقـــرب غايـــة وهـــذا المـــنى يـــأتي بكـــل عجـــاب[2]

فقد بنى المقطع على تجانس صوتي شكّله حرف الباء، ضمن قافية الأبيات، فاستغرق نطقه مدة من الزمن متساوية بين (فجاب، رغاب، عجاب) ونلمس ذلك التقارب المعنوي الذي اشتمل على مستويات منها الصيغة الصرفية "فعال" أما المستوى الثاني المحقق للتجانس أو التشابه الدلالي بين الأفعال (رغب، استجاب، وأعجب) لتكوّن ارتباطا دلاليا وثيقا يبدأ بالإعجاب ثم الرغبة فالاستجابة.

ولا شك أن كل مقطع في آخر الأبيات قد شكل توازيا واضحا مع ما قبله وما بعده من ناحية الشكل والمعنى.

وإن انسجام أجزاء بحر الطويل مع الصيغ الآنفة الذكر، يستدعي بدوره سرعة و حركية في الأداء، يمكن القول من خلالها، أن خصائص البنية العروضية انسجمت مع خصائص البنية الدلالية.

بعد أن كانت ذاته تنم عن صراع داخلي تحركه آليات درامية فجرت الطاقة الابداعية الكامنة لمحاولة تخفيف هذا الكبت، عبر تكريس صوتي يكون حركية النفس، ويكسر جمودها بصوت انفجاري يحدث بوقوعه صوتا يشبه الانفجار، يمتلك طاقة كامنة تفجر المعاناة وما يختلج بداخلها، وإصرارها على الاعتدال.

وقد اتخذ الشاعر ابن خميس من هذه الأبيات القالب الذي ضم تجربته الطويلة والحزينة، التي عانت عوامل عديدة كالفقر والتهميش؛ فبالرغم من جودة شعره واعتراف المشارقة بفضله قبل المغاربة،

[1] الديوان، ص69.
[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

إلا أنه لم يكن محتفيا به من طرف قومه، بالإضافة إلى الغربة عن الوطن الحبيب تلمسان، راح يبحث عن وطن آخر، يتعطر بعبق الياسمين، متجاوزا عتمه الذات "هو بحث مستمر عن الوجه الآخر لسماء تتحلى بالضياء، أرض تعبق بالورود، وثمة ضياع مجهول يمتص دهشة الاشياء ويحولها إلى كلمات وامضة تستوعب احتمالات الغد، في ظلمة هذه العتمة هناك ضوء خافت لكي تنبعث منه وردة القلب المحمّلة بالعطاء والفرح.[1]

3-1-2- الاصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة

ومن الاصوات التي تكررت أيضا في الديوان، الهمزة وذلك في القصيدة(الحنين إلى تلمسان، إذ تكرر حوالي 51 مرة على مستوى القافية، وصوت الهمزة هو من الاصوات التي: " تعتبر من الحروف الحلقية كالهاء والحاء والعين والخاء إلا أن إبراهيم أنيس يعتبرها مزمارية وليست حلقية، لتشكل صوتها عند فتحة المزمار"[2].

أما مخرج الهمزة المحققة فهو من المزمار نفسه إذ عند النطق به تنطبق فتحة المزمار إنطباقا تاما يسمح بمرور الهواء إلى الحلق ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة فتسمع صوت انفجار ما نعبر عنه بالهمزة.[3]

فالهمزة إذن صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس، لأن فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقا تاما فلا تسمع لها ذبذبة الوترين الصوتيين ولا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلا حين تنفرج فتحة المزمار.

وبعد الاشارة إلى تصنيف الهمزة بين مختلف الأصوات العربية، نتعرف في هذه الابيات عن دلالاتها وهي متحركة مسبوقة بحرف ساكن أو ما يعرف في لغة العروضين بالردف يقول ابن خميس[4]:

وفي خفقان البرق منها إشارة إليك بما تنمي إليك وإيماء
ترى الليالي ليلة بعد ليلة ولاأذن إصغاءواللعين إكلاء*

[1] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، الجزائر، ص12.
[2] حسن عباس، المرجع السابق ،ص 48.
[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو مصرية، 1975، ط5 مصر ص 77.
[4] الديوان، ص62.

وإني لأصـــبو للصـــبا كمـــا ســـرت وللـــنجم مهمـــا كـــان للـــنجم أصـــباء**[1]

وقد أشار الباحث حسن عباس للهمزة، حيث صنفها من الحروف البصرية لدلالتها عندما تدرج ضمن أوليات الكلمة ومنتصفها أو نهايتها ليفصل قائلا:" الهمزة في الوسط الكلمة أوفي آخراها فلا تأثير لها يذكر في معانيها وإن ظلت توحي للسامع بالبروز والنتوء، كما في (سأل، جأر، يدأب، سأم، ذئب، بؤبؤ).[2]

ما يمكن أن نقوله أن الهمزة في هذه القصيدة (الحنين إلى تلمسان) قد احتلت معاني مفتوحة ومتنوعة، ومتناقضة لا تكاد تختلف عن ما تخفيه أنفاس المبدع[3]:

أَســـتجلب النـــومَ الغـــرَارَ ومضـــجعي قَتَـــادَ كمـــا شـــاءت نواهـــا وســـلاء
لعـــل خيـــالا مـــن لـــدنِها يمـــرّ بي فلـــي مـــرِّه بي مـــن جـــوى الشـــوق إبـــراء
وكيـــف خلـــوص الطَّيـــف منهـــا عيـــون لهـــا في كـــل طالعـــة راء

فصوت الهمزة جعل المتلقي لهذه الأبيات يشعر بصدق التجربة ووضوح الصورة القائمة على استحضار الخيال مما يبوح بنضج الممارسة الشعرية.

ولعلنا نبتعد عن هذا التوصيف لرسم الهمزة لنتكلم عن ما سبقها في جميع أبيات القصيدة حرف الردف الذي لزم صوتا واحدا، وهو الالف فلم يأت واوا أو ياء، وفي هذا قراءة تبعث على احتمالات كثيرة، يمكن أن نمسك بواحدة منها، فمثل هذه الكلمات(إظماء وإبطاء وطأطاء، أزراء سباء) يستدعي بعضها البعض لتقارب حاصل في معانيها.

[1] الديوان، ص 62.

* الإكلاء: ارتداد البصر في شيء مصوبا ومصعدا.الديوان

** صبا إلى الشيء حن اليه والاصباء الاستهواء.الديوان

[2] حسن عباس، المرجع السابق، ص 96.

[3] الديوان، ص62-63

وبما أن محاولتنا في هذه الدراسة، رصد البنية التعبيرية للصوت التي لم تتجاوز ما يرنو اليه القارئ، للكشف عن الدلالات الرمزية التي ترتبط بالصوت اللغوي، فهو لم يتجاوز الرمزية الصوتية؛ لأن المعطيات الماثلة أمامنا معطيات لغوية وكتابية بعيدة عن كيفية النطق:" فإنما اشتغلت كيفية النطق بالأصوات فذلك ما يدعى بالأسلوبية الصوتية، وإذا حاول القارئ أن يغزو معاني الوقائع الصوتية أو الكتابية ، فتلك هي الرمزية الصوتية، وتماشيا مع هذه التفرقة فإننا سنسمي ما يرجع إلى الكتابة والصوت معطيات لغوية، وما حدث عن كيفية النطق معطيات موازية للغة"[1]

أي ما ينتجه المتكلم أثناء عملية النطق ينتمي إلى باب الأسلوبية الصوتية، وما كان مكتوبا ويستثمره المتلقي للكشف عن الخصائص الأسلوبية التي تميز الابداع الأدبي، يأتي في مجال الرمزية الصوتية أو القيمة التعبيرية للصوت.

4-الموازنات الصوتية:

والمقصود بالموازنات الصوتية مجموعة من المكونات الصوتية التي تشترك في خصائص معينة تقيم الصفة النغمية في الخطاب الشعري، وهي كل ما له علاقة بمستوى البديع ويعمل على توازن الأصوات اللغوية في الجملة النحوية أو في البيت الشعري بنوعية التقليدي والحر"[2].

فهي عناصر تجعلنا نستشف التناغم الايقاعي في ثنايا القصيدة، ويعرفهامحمد العمري: " تضم كل صور تكرار الصامت مستقلة أو ضمن كلمات".[3]

وهي تنتج من تكرار الصوامت كالتجنيس والصوائت كالترصيع منفردة أو مجتمعةأو خلف البنية الكلية للخطاب الأدبي، وتشكيل القافية باعتبارها تكرار للصامت والصائت. وتنقسم الموازنات إلى أربعة عناصر:

1- التكرار. 2- التجنيس، 3- الترصيع، 4- التوازي.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، دط، دت، ص33/32.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، التوازنات الصوتية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والادب الجزائري، ع1، 2004، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، ص109.

[3] محمد العمرى، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، المغرب، ص 11.

4-1- التكرار:repetition

جاء تعريف التكرار في معجم لسان العرب لإبن منظور: "كرر، الكر، الرجوع، يقال كرة، وكرّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكر: مصدر كرّ عليه يكر كرا وكرورا وتكرارا..، وكر الشيء وكركره أعادة مرة بعد أخرى، والكرة المرة، والجمع الكرات، ويقال كررت عليه الحدث، وكركرته إذا رددته عليه"[1]فجاء التكرار بمعنى المعاودة والترجيع.

ويعرفه السيوطي: " من سنن العرب التكرير والاعادة، إرادة الابلاغ بحسب العناية بالأمر: قال الحرث بن عباد:

قُربـــا مـــربطُ النّعامـــة مـــنيِّ لَقَحَـــت جُـــرُبَ وائـــلٍ عـــن حيـــال

كرر قوله: قربا مربط النعامة مني في رؤوس أبيات كثرة عناية بالأمر، وإرادة الإبلاغ في التنبيه والتحذير"[2].

والتكرار، والتماثل الصوتي ظاهرة تنظم الحياة، وتجعل قانونا لاعتدال ناموسها.

وعند المحدثين:" هو دلالة اللفظ، على المعنى مرددا"[3] بمعنى أن المعنى واحد والمردد هو اللفظ.

وتعرف نازك الملائكة بقولها: "التكرار في حقيقته إلحاح عن جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول والبسيط الذي يلمسه كل منا في كل تكرار يخطر علىالبال، وفي التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة يكشف عن اهتمام المتكلم بها".[4]

فبترداد اللفظة الواحدة دون سواها دليل كاف على أنه عني بها (الشاعر)؛ لأن التكرار يوصلنا إلى استشفاف الفكرة الثابتة في ذهن الشاعر.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب مادة كرر، دار صادر بيروت لبنان، ط1، 1997، ج6، ص 390.

[2] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الطباعة للنشر، ط1، دت، ج1، ص332.

[3] محمد السيد شيخون، أسرار التكرار في اللغة القرآن، مكتبة الكليات الازهرية، ط1، 1983، ص 9.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، ط6، 1981، ص276.

ويعرفه محمد العمرى: "التكرار تردد كلمة بعينها من الشطر الاول في الثاني وهو مجرد تردد كلمة في سياقين مختلفين.[1]

والاشتقاق: "تردد الصيغ من أصل معجمي واحد ويلتبس به الوهم، أو شبه الاشتقاق، وهو نوع من السجع"[2] جاء كل من الاشتقاق والترديد بمعنى واحد، تردد وتكرار الألفاظ والصيغ التي تشترك في أصل معجمي واحد.

أما عز الدين علي السيد يقرنه بالتماثل: "فالتكرير أو، التماثل الصوتي أمر لازم في لغة البشر، فإن المعاني من ناحية أوسع مدى من الألفاظ، وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات أو الدلالات المجازية والرمزية لاستيفاء المعاني"[3]

فيرى عز الدين علي السيد أن المعاني أوسع بكثير من تكرار الألفاظ، ومن ذلك لابد من تكرار الألفاظ على أوجه مختلفة وأنماط متعددة بغية استيفاء المعاني وبلوغ النية من القصد واستحكام الرأي.

ومن صور التكرار في شعر ابن خمس التلمساني تكرارالمفردة أو الكلمة وذلك قوله[4]:

تمـــرّ الليـــالي ليلـــةً بعـــد ليلـــةٍ ولـــلأذن إصـــغاء وللعـــين إكـــلاء

وإني لأصـــبو للصـــبا كلمـــا ســـرت وللـــنجم مهمـــا كـــان للـــنجم إصـــباء*

ففي البيت الأول من المقطوعة الشعرية تكرار لكلمة (الليالي) التي جاءت بصيغة الجمع، وكلمة (الليلة) التي وردت بصيغة المفرد، وهذا الترداد للصورة نفسها بأنماط مختلفة ما هو سوى بحث عن حلقة تكسر ديمومة هذه الليلة، لان الليل طويل جدا لمن يتنظر، أن تأتيه الأخبار الطيبة عن تلمسان وأهلها: "فعلى الرغم من بر وجود ابن الحكيم على الشاعر، حيث كان قد ضمه إلى مجلس علمائه

[1] محمد العمرى، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2001، ص138.

[2] المرجع نفسه، ص 138.

[3] عز الدين عل السيد، التكرار بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1389هـ، 1978م، ص04.

[4] الديوان، ص62

الخاص وأغدق عليه من نعمه ما لا يحصى ولا يعد حسب ما ذكره المؤرخون وحسب الآثار الشعرية، فان ابن خميس لم ينس موطنه ومسقط رأسه، بل اشتد تشوقه وحنينه الجارف اليه، وهو بالأندلس في غرناطة، وكل ذلك ظاهر من نصوصه الشعرية، فهو عندما لا تأتيه الاخبار- عن بلده -التي يحملها المسافرون عادة، يناجي في هذه الحال -كالشعراء القدماء -الريح الشرقية أو الرياح علها تنقل له خبر عن تلمسان، فلا يتوقف لحظة عن ترديد البصرمرار وتكرارا في كل ليلة تمر به تلك الريح، ".[1]

لمرور الليالي ومعاودة قدومها تناسب مع بنية التكرار التي قوامها الترجيع، والترداد، فتمر الليلة تلو الاخرى والشاعر متفائل بأن تحمل له نسائم الشوق رسائل من تلمسان.

وفي المقطوعة نفسها عثرنا على تشكيل آخر للتكرار يمكن أن نسميه بالتكرار المعنوي في محل الشاهد (وللأذن إصغاء والعين إكلاء)توحى الحركة بترقب وتكرار، وقوه تركيز، ولحظة توجيه الإنتباه، وكأننا أمام مشهد ترقب الساعة؛ حيث نرى عقاربها تسير بنفس المقدار بين الدقيقة وأختها.

وفي البيت الثاني من القطعة نفسها تكرار لكلمة (الصبا، والاصباء، أصبو) إذ حصل بينهم جناس ناقص، فالصبا: أيام الشباب التي خلت والاصباء: الاستهواء*.

فمن لا يعشق النجم، لكن نجم ابن خميس طيف يزوره في أحلامه ،ومن كثرة الوجد والشوق إلى تلمسان يهدي إليها تحيته كل يوم، حتى أن فراشه شبيه بالقتاد المتميز بصلابته وحدة شوكه،، فيأمل أن ينعم بإغفاءة يعلوها طيف تلمسان، إذ يقول[2]:

وأهـــدي إليهـــا كـــل يـــوم تحيـــة ... وفي ردِّ إهـــــداء التحيَّـــــة إهـــــداء.
وأســـتحلب النـــوم الغـــرار ومضـــجعي ... قتـــاد كمـــا شـــاءت نواهـــا وســـلاء
لعـــل خيـــالا مـــن لـــدنها يمـــر بي ... ففـــي مـــرِّه بي مـــن جـــوى الشـــوق إبـــراء

ونماذج التكرار كثيرة جدا وذلك في قوله[3]:

[1] طاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2012، ص140.

*إكلاء: ترديد البصر في شيء نزولا ومصعدا.

[2] الديوان، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص63.

فـــلا تبغـــين فيهـــا مناخـــا لراكـــب فَقـــد قَلُصـــت منهـــا ظـــلال وأفيـــاء
ومـن عجـبٍ أن طـال سـقمي ونَزْعَهـا وقســـمٌ إضـــناء علينـــا وإطنـــاء

ففي البيت الأول، قوله(ظلال، أفياء) والأفياء جمع فيء وهو الظل، ولعل هذا النوع من التكرار صور لنا هول المشهد أين نزح الغاصبين، الناهبين، ومحاولتهم السطو على ما يمثل أصالة وجمال تلمسان.

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها[1]:

وهـل للظـى الحـرب الـتي فيـك تلتَظَـى إذا مـــا انقضـــت أيـــام بؤســـك طَنَـــاء

نجد في هذا البيت التكرار المرادف للظى الحرب، وتكرار (تلتظى)ربما يدل على حدة وقع الحرب بالنسبة للمبدع وقوة وطيسها، فلم تكن حرب عادية، هذا إذ تم اعتبار أن التكرار من المكونات التي يمكن من خلالها الاحالة إلى أمر غاية في الأهمية.

ومن نماذج التكرار في قصائد ابن خميس قوله في قصيدة (نصيحة مشفق) في البيت الرابع[2]:

خُـــدعت بهـــذا العـــيش قبـــل بلائـــه كمـــا يُخـــدع الصـــادي بلمـــع ســـراب

كما نلاحظ تردد للفظة (خدعت- يخدع) للفت الانتباه أن الحياة قصيرة، صحيح أنها تبرهنا ببريقها الملفق، لكنه يضمحل يوم بعد يوم، فيبقى سمتها الاصلي، ويكون الفرد قد غرف من متاعها الزائل بزوالها، فيلح في التوبة؛ وما هذا التكرار إلا إقرار ببشاعة الذنب وشساعته، عله يقابل برحمة واسعة من الله وفضل كريم.

فالتكرار غاية جمالية تسعى الذات المبدعة من خلالها الالحاح على المعنى، كما أنه خاصيةنغمية وصوتية:" فيعد التكرار اللفظي وسيلة فنية ذات فائدة مزدوجة فائدتها الاولى معنوية دلالية، فاللفظة

[1] الديوان، ص64.
[2] المصدر نفسه، ص68.

المكررة تحمل معنى والتكرار، يؤثر في تعميق هذا المعنى، وفي زيادة بيانه، وفائدتها الاخرى: صوتية أو نغمية، فاللفظة متكونة من مجموعة أصوات وفي تكرارها ترديد للأصوات ذاتها، فيساعد ذلك في خلق جو نغمي ولا ينفصل عن المعنى"[1]

وهذا النوع من التكرار يعرف برد الاعجاز على الصدور، فكان تكرار الكلمات الواردة في الشطر الأول من البيت الاول، في الشطر الثاني منه تعميق للمعنى الذي قصده الشاعر"[2]

ويتكرر هذا النوع من الترديد في مواطن مختلفة من شعر ابن خميس التلمساني، في قصيدة (بابن الحكيم أمنت صرف ردى)[3]:

لا تحسبن البخت نيلُ غنى نيل الرضا منه هو البخت
آلت جلالته وحقَّ لها أن لا يحيط بكنهها نَعْت
أظهرتَ دينَ الله في زمن ما زال يَغلب حقَّه البهت

فننظر إلى البيت الأول من المقطع الشعري، التكرار أو ما يعرف برد الاعجاز على الصدور، كما جاء عند البلاغيين (لا تحسبن البخت نيل غنى، نيل الرضا منه هو البخت) قرب لنا المعنى الاصلي، وهوالرضا والقناعة، فهما مكسب عظيم يحيا الفرد بين ظلاله، حياة هنيئة تشع منها الطمأنينة. كما أدى إلى: " خلق توافق الجرس الموسيقي الذي تكاد تتقبله كل أذن، وكل نفس، وربما هذا كان له دوره في تسجيل ابن خميس في قائمة الشعراء الفحول أو الخالدين بفنهم الممتاز".[4]

نوافق هذا الرأي، لأن الخصائص التناغمية جعلت ابن خميس من الشعراء المجيدين أو الفحول إلى جانب مميزات أخرى ظهر بها شعره، فكان ليس ببعيد عن إبداع المشارقة من الشعراء، كالمتنبي وأبي تمام وغيرهم.

[1] عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2010، 1431هـ، ص 237.
[2] المرجع نفسه، ص244.
[3] الديوان، ص73
[4] طاهر توات، مرجع سابق، ص 210.

كما تجدرالعناية، الكلام عن ظاهرة شاعت في شعر ابن خميس التلمساني الا وهي الغريب أو الإغراب كما يفضل بعض البلاغيين أن ينعتوه، فهناك من يعتبره من المعايير الجمالية التي يتصف بها الإبداع الشعري، "الغريب من العناصر التي تمتلك قدرة إيحائية، وخصائص فنية تؤهله إلى التعبير عما عجزت عنه الالفاظ المألوفة من أجل تحقيق أبعاد جمالية تمنح خطابه القدرة التأثيرية والتعبيرية، أهمها البعد الصوتي، الايقاعي، والدلالي".[1]

في هذا الرأي كثير من الحقيقة التي لا تتعارض كون الغريب طاقة موحية، بإمكانها أن تؤدي إلى دلالات تعجز عنها العبارات المألوفة لكن من الدارسين، من يمج هذا الغريب، إذ يشكل عائقا كبيرا أمام المتلقي في فهم النص.

فالشاعر يبذل لتوظيف ذلك، ما يبذل في استجلاء البيئة العربية الصحراوية، المخالفة تماما لبيئة تلمسان، متميزة بطبيعتها اللطيفة، الجميلة، والخضراء.

وكي لا نبتعد عن أنواع التكرار التي وظفها الشاعر ابن خميس، التكرار الفونيمي أو الصوتي على مستوى القافية، أي تكرار الروي من أول بيت إلى آخره، إذ لجأ إلى توظيف الاصوات النادرة الاستعمال في القافية كحرف الخاء [2]:

تلمسان لو أن الزمان بها يسْخو ... منى النفس لا دار السَّلام ولا الكَرخ*
وداري بها الأولى التي حيل دونها ... مثار الأسى لو أمكن الخَنق واللَّبْخ**
وعهدي بها والعسر في عنفوانه ... وماء شبابي لا أَجنُّ ولا مَطخ***

فلنتأمل جيداالمفردات التي شكلت بنية القافية، ألفاظ غريبة يندر استعمالها، فمن له هذه القدرة الفائقة على جلب الغريب غير ابن خميس: "فلعله كان من منزلة الشعراء الفحول أو يكاد

[1] سعد حمادة، جمالية الإغراب في شعر ابن خميس التلمساني، مذكرة ماجستير مخطوط، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2008/2007، ص57.
[2] الديوان، ص96.
* الكرخ: ربضها الشرقي.
** اللبخ: الضرب والشتم.
*** المطخ: الدنس، أجن الماء: تغير لونه وطعمه.

يعتبر منها في وصفه هذا، وأحاول هنا استظهار الاسباب التي جعلت معظم أبياته تمتاز بموسيقاها العذبة الخفيفة[1]".

والملاحظ أن التكرار في الالفاظ التالية، كان بنفس الصيغة (الكرخ، واللبخ ومطخ والنشخ...).

ومن تكرار نفس الصيغة الصرفية، ما ميز قصيدةيطير فؤادي:

تلمسان جادتْك السحاب الدوالح وأرست بواديك الريَّاح اللواقح
وسحَّ على ساحات باب جيادها* مِلْثٌ يصافي تربها ويصافح
يطير فؤادي كلّما لاح لامع وينهل دمعي كلما ناح صادح[2].

ذلك في (اللواقح، يصافح، صادح، قادح، الجوانح، فاضح، جانح، رابح.. ..) إذ أن هناك استعمال لصيغ اسم الفاعل، صيغة فواعل (كاللواقح، صوادح، نوازح، القرائح)، والفعل المضارع في يصافح.

ولعل هذا التنويع في ترديد نفس الصيغ يجعلنا أمام موقف غير ثابت ونفس تغمرها الصور المتناقضة، ومشاعر غاوية ترفل في ظلام مستديم.

وتركز نازك الملائكة أن "التكرار في السياق الشعوري، كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، [3] يقول في قصيدة (بابن الرشيد تعوذت)[4]:

[1] الطاهر توات، المرجع نفسه، ص 211.

[2] الديوان، ص85.

* باب الجياد: اشتهر بتلمسان، والملث المطر يدوم أياما.الديوان

[3] نارك الملائكة، المرجع السابق، ص 287.

[4]الديوان، ص93.

وبِـــابن رشـــيدٍ تعـــوذتُ مـــن هـــواه فقـــد زدت فيـــه افتضـــاحا
وبـــابن رشـــيد تعـــوذت مـــن خطـــوبٍ أجلـــن علـــيَّ القـــداحا.[1]

فالعبارة المكررة (بابن رشيد تعوذت) جاءت عنوانا للقصيدة، فقد اختارها عبد الوهاب بن منصور لكثره ورودها في النص هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن النص كان مدحا للرحالة المغربي العظيم والأديب الألمعي الكبير، (أبي عبد الله بن رشيد السبتي)، ويذكر شيء من أحواله"[2].

فقد أشاعت في القصيدة جوا من الغنائية الحزينة.أفضت إلى وعي درامي، وصراع نفسي وتشتت الذات المبدعة في أرجاء الارض بحثا عن أمل مازال قائما.

أما محمد نيس فقد قسم التكرار إلى تكرار الترابط والتكرار الحر.[3] أما التكرار الترابط فقسمه الى:

- تكرار الترابط التام:

كما ورد في النموذج السابق في قصيدة (بابن رشيد تعوذت) أي تكرار العبارة كاملة لا يرد فيها الحذف.

- تكرار الترابط غير التام:

هو تكرار لفظة دون الجملة أي يرد تغيير في بقية الكلمات مثاله من شعر بن خميس[4]:

لـــــولاك لم يوصـــــل بناحيـــــة وخـــــدٍّ لم يقطـــــع بهـــــا دَشـــــت
لـــــولاك لم يطلـــــع بهـــــا نشـــــز منـــــه لم يهـــــبط بهـــــا خبـــــت

وتكرار الترابط غير التام بدا في (لولاك) ثم أردف بعدها عبارات مختلفة في البيت الاول والثاني من المقطع.

[1] الديوان، ص93.
[2] المصدر نفسه، ص 89.
[3] محمد نيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر ، ص154.
[4] الديوان، ص72.

أما التكرار الحر فقد قسمه إلى: تكرار إسم العلم، وتكرار الوحدات المتساوية، ومدونة ابن خميس غنية بنموذج الأول من التكرار ؛لأن معظم ما جاء به من الشعر كان في مدح الأمراء والوزراء يقول[1]:

بـــابن الحكـــيم أَمَنْـــتُ صَـــرْف ردى أبـــــدا لـــــه في أَثْلَـــــتي نحـــــت[2]

وابن الحكيم: " هو ذو الوزارتين محمد بن عبد الرحيم بن ابراهيم خميس اللخمي الرندي المعروف بابن الحكيم الاديب الكبير، الذائع الصيت ولد برندة ربيع الاول سنة 660هـ، واستكتبه الامير أبو عبد الله محمد بن محمد النصري في خلافته، ولما توفي الامير المذكور قلده أبو عبد الله المخلوع الوزارة والكتابة، فاسندت له شؤون الدولة إلى أن قتل يوم عيد الفطر من عام 708هـ.[3]

فكانت مالقة هي أول ما وطأته قدما ابن خميس من أرض الأندلس، ومنها قصد غرناطة وقعد لإقراء العربية بها، ولم يجهل الوزير ابن الحكيم قدره، وضمه إلى مجلس العلماء، والشاعر بدوره لم يبخل في وصف جود الوزير وكريم عطائه".[4]فخاطبه بنبل خلقه وقمة جوده، تاركا ذلك الأثر في شخصه.

فلإعادة اللفظة أو العبارة أكثر من مرة، بعدا إيحائيا جماليا وايقاعا متنوعا: "فالحركة الايقاعية، هي الحركة المتكررة، لأننا قررنا أن الايقاع هو الحركة المتميزة بالجمال، وكل حركة لاتعاد ولا تكرر حركة عادية... والإيقاع هو جملة من القيم التي تعاد مراراوتكرارا"[5].

فمبدأ المعاودة والترجيع على مستوى من الزمن لنفس الوحدات الصوتية واللفظية يتفرع عنه مالا يعد ولا يحصى من المعاني المتولدة.

ومن الدارسين من اعتبر تكرار الكلمة أداة يتخذها الشاعر لإضاءة جانب هام من تجربته الإبداعية وإثرائها، بفضل التناغم الصوتي الذي تحدثه الكلمة المكررة، يأذن بالكشف عن قوتها الخفية: "فالكلمات المكررة ربما تكون عاملا مساهما في إضفاء جو الرتابة على العمل الادبي ولا يمكن

[1] الديوان، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 34/33.

[4] المصدر نفسه، ص 35/34.

[5] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، دط، ص 73/72.

أن تكون دليلا على ضعف الشاعرية عند الشاعر بل أنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر ليعين في إضاءة التجربة وثرائها وتقديمها للقارئ.[1]

فلا يمكن أن نعتبر أن تكرارا الكلمة قد يخل بالمعنى بفعل الرتابة التي يمكن أن يحدثها في النص الادبي، بل على العكس فالكلمة المكررة توحي بارتباط قوى بينها وبين الذات، والتنفيس عليها كربتها.

ويشترط في الكلمة المكررة أن تتوفر فيها شروط الفصاحة، كأن تكون حسنة الفهم جيدة التأليف تجذب المتلقي عند سماعها: " أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج، وهي أن الحروف أصوات تجرى من السمع مجرى الالوان من البصر... أن نجد للفظة في السمع مزية على غيرها.. . أن تكون غير متوعرة وحشية.. وأن تكون غير ساقطة عامية".[2]

فتكون اللفظة مكونة من حروف بعيدة المخرج وإلا حدث التنافر مثل (الهخع) إذ تشترك أصوات هذه المفردة في المخرج كونها تبدأ من الحلق.

ومن طبيعة الانسان أن يلجأ إلى التكرار في حياته من مهده إلى منتهاه فيخضع لمبدأ المعاودة والترجيع كما أنه يتستمتع بتردد كلمات معينة " فالإنسان والتكرار صديقان منذ الطفولة المبكرة، والتي يبدأ فيها سماع الام دقات قلب جنينها، وبتكرار حركة الفم في الرّضاع"[3].

ويوضح لنا هذا التكرار تسامي الذات الصوفية ببحثها عن معاني عالية تجسد صفة المعرفة التي تتميز بها: "أقل ما يمكن أن يجسده هذا التكرار هو التنصيص على صفة المعرفة التي يتصف بها "العارف بالله" وتساميه بها عن الغير.[4]

ويكون هذا التكرار كإجابة على جملة من الأسئلة التي تتعلق بمصيره، هي تساؤلات شغلت الانسان منذ بادئ الأزمان: "قد يمتلك الشاعر مجموعة من التساؤلات حول مجموعة من القضايا

[1] الهام أبو غزالة، د. علي خليل محمد، مدخل إلى علم اللغة النص، تطبيق نظرية روبرت ديبو دجراند وولفجانج آيزر، الهيئة المصرية للكتاب، ط2، 1999، ص 723.

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 64- 73.

[3] عزالدين علي السيد، مرجع سابق، ص 79.

[4] مختار حبار، مرجع سابق، ص80.

المتعلقة بأصله كانسان، وبرحلة حياته ومصيره وهل هو مخير أو مسير؟ إلى غير ذلك من تساؤلات شغلت الانسان ومازالت منذ وجد"[1].

مع تكرار المفردة إلى تكرار الجملة وما أشرنا له في النماذج السابقة وإن قل التكرار الجملي: "تراكم العناصر الصوتية والمعجمية والتركيبية والتداولية"[2] بمعنى أن التشاكل بمفهومه العام يشمل جميع العناصر المكونة للخطاب الأدبي من الصوت كأصغر وحدة يتكون منها النص، إنتهاء إلى الوحدات التركيبية والاساليب التداولية.

وللتكرار مساحة شاسعة عند الشاعر العربي لأنه يعكس حالة نفسية دفينة في ذاته، يعرضها على المتلقي في حلة غنية بالجمال الفني، كما لا يخفى على الدارس، إن التكرار مطلب إيقاعي قديم مرتبط بسائر الفنون كالزخرفة الاسلامية التي تعتمد على وحدات متناسقة ومكررة، والاشكال الهندسية التي تظهر في حركات وأوضاع مختلفة:" والملاحظ عند العرب القدامى ميلهم إلى الوحدة المتكررة، فالزخرفة العربية مثلا تعتمد غالبا على وحدة زخرفية كالآيات القرآنية، أو جملة بيانية أو شكل هندسي...، وكذلك الموسيقى العربية.. ..تعتمد غالبا الوحدة الموسيقية المكررة".[3]

يكتسب التكرار بين يدى الشاعر تناغما موسيقيا يخلق نسقا من التوازي الذي يميز القصيدة على المستوى الافقي والعمودي، فكل تكرار تواز، وليس كل تواز تكرار.

ويعتبر التكرار من أهم المكونات التي لازمت النص الشعري القديم، فاحتفى الشاعر بصور متنوعة له كالحرف، والكلمة، العبارة، لأنه ابن بيئة متضاربة الاتجاهات فرضت عليه إتباع ذلك النمط الذي يخفي بداخله صراعا تناغميا، يلون الهيكل العام للقصيدة العربية.

[1] خالد سليمان، الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، جامعة اليرموك، مجلة الآداب، ع 4، 1418هـ، 1997م، جامعة قسنطينة، ص 236.

[2] صالح مفقود، نصوص وأسئلة، دراسات في الادب الجزائري، 2002، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 78.

[3] أحمد هيكل، دراسات أدبية، دار المعارف، 1980 القاهرة، دط، ص77.

4-2- التجنيس homonymi

التجنيس أو الجناس كما يرد عند بعض البلاغيين مقوم رئيسي من المقومات التي قامت عليها البلاغة العربية، إذ لقي اهتماما كبيرا من قبلهم، فورد الحديث عنه في العديد من المصادر منها "(البديع) لابن المعتز (الإيضاح) للقزويني و(نقد الشعر) لقدامة بن جعفر حيث عرف عنده بالمطابقة.

جاء تعريفه في اللسان: التجنيس من جنس وهو الضرب من كل شيء، وهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض ، والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة أو التجنيس ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله"[1].

وعند ابن المعتز: "التجنيس إن تجئ الكلمة تجانس الاخرى في بيت شعر وكلام ومجانستهما لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[2].

أما عبد القاهر الجرجاني:" فقد خص الحديث عن التجنيس، فيما يحدثه موقع اللفظتين في العقل من الفهم، يقول: لأنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقعا معنيهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس اليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي السالكة سياستها"[3].

فأعطى الإمام ع القاهر الميزة في التجنيس إلا إذا كان خادما للمعنى، وأما ابن سنان الخفاجي فربط التجنيس أو المجانسة بمفهوم التناسب بين الالفاظ" وهو أن يكون بعض الالفاظ مشتقا من بعض إذ كان معناهما واحدا أو بمنزلة المشتق إذ كان معناهما مختلفا أو تتوافق صيغة اللفظتين مع

[1] ابن المنظور، المصدر السابق، ج1 ص 471.

[2] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار الافاق، القاهرة، 1420هـ 2000م، ص152.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1999/1420، ص 11/10.

اختلاف المعنى"[1] أي أنه ربطه بالاشتقاق في أن يكون بعض الألفاظ مشتق من بعض إذا كان اللفظتين من أصل واحد أو بمنزلة الاشتقاق إذا اختلف اللفظان في المعنى.

وقد عرفه قدامه بن جعفر:" وقد يضع الناس من صفات الشعر المطابق المجانس وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن يكون في الشعر معان مغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة، وألفاظ متجانسة مشتقة"[2].

وهو عند الدارسين المحدثين لا يختلف عما أوجده القدماء من مفاهيم فهو عند العزيز عتيق: تشابه اللفظتين في النطق واختلاف المعنى وسميا ركني الجناس"[3].

ولم يخرج ناصيف اليازجي عن مفهوم نفسه في كون الجناس هو تشابه اللفظتين في منطوقهما"[4]

4-2-1- أنواع الجناس

الجناس التام: هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة وهي:

أنواع الحروف، وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها"[5]؛ بمعنى أنه يتفق في أربعة أمور وهي:

1- جنس الحروف.

2- عدد الحروف.

3- ضبط الحروف.

4- ترتيب الحروف.

ب الجناس الناقص: "هو ما اختلف فيه اللفظتان في واحد من الامور السابقة"[6].

---

[1] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 193.

[2] أبو فرج قدامه جعفر، نقد الشعر تحقيق محمد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، دط، 162.

[3] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص 152.

[4] ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1999، ص 103.

[5] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، 153.

[6] المرجع نفسه، ص159.

4-2-1-1- أنواع الجناس التام:

- مماثل: هو ما كان اللفظان فيه من نوع إسمين أو فعلين أو حرفين.[1]

وبعد قيامنا برصد البنى التركيبية المتجانسة في شعر ابن خميس، فلم نجد سوى القليل منه، فهو لا يحتفي كثيرا به وما يدل على أن ابن خميس يعزف عن التنميق اللفظي والتكلف.

وقد أشار طاهر توات إلى هذه الأنواع في كتابه ا(بن خميس شعره ونثره)، وقد اعتمدنا عليه في تعيين بعض أنواع الجناس:

يقول في قصيدة عجبا لها[2]:

حَلَّــت مدامــة وَصْــلها وحَلَــت لهــم فـــإن انتشـــوا فبحلوهـــا وحلالهـــا

فنجد الجناس التام بين (حلت وحلّت) فحلت الاولى الحلاوة، وحلّت الثانية من الحلال.

والوظيفة الجمالية التي أضفاها هذا النوع من التجنيس، ذلك الانسجام الذي بدا على مستوى البنية السطحية للملفوظ الشعري، خلقت مساحة من التأمل عند المتلقي ليصل إلى تكوين لوحة ذهنية تتضافر بداخلها خيوط محبوكة، تمثل المعنى الذي يقصده ابن خميس من وراء هذا التشكيل.

4-2-1-2-أنواع الجناس الناقص:

والجناس الناقص اختلاف الكلمتين في مواضع الحروف، أو عددها أو نوعها "فهو مقطعان صوتيان مختلفان في الايقاع لاختلافهما في الهيئة " من حيث الضم والفتح والكسر، أو عدد الحروف أو ترتيب الحروف، أو نوع الحرف."[3]

يزخر شعر ابن خميس التلمساني بهذا النوع من الجناس، وخاصة من أنواعه المضارع، ويؤكد ذلك طاهر توات بقوله: "ولعل الشاعر ابن خميس مولعا بالجناس وبأنواعه المختلفة فهو في هذه القصيدة كما يلاحظ قد أتى بالجناس وبعض أنواعه إلا أنه أكثر فيها من الجناس المضارع، وولعه

[1] عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999/1419، ط1 ص 163.

[2] الديوان، ص109

[3] منير سلطان، البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف،لاسكندرية ط2، 1992، ص59.

بالجناس قد دفعه إلى الإتيان، في الاسماء كما مر معنا في البيت الثالث عشر حيث جانس الشاعر بين أبي البركات وبركاتها"[1].

ومن نماذج الجناس الناقص قوله في قصيدة عجبا لها[2]:

أنسيب شعري رقَّ مثل نسيمَها فشمول راحك مثل ريح شمالها
وانقل أحاديث الهوى واشرح غر يب لغاتها واذكر ثقات رجالها
وإذا مررت برامة فنوق من أطلائها وتمشَّ في أطلالها*
وانصب لمغزلها حبالة قانص ودع الكرى شَركا لصيد غزالها

فهذا المقطع ثري بأنواع الجناس الناقص الحاصل في (أنسيب/ نسيمها) (شمول/ شمال)، (راحك/ ريح)، (أطلالها/أطلائها)، (لمغزلها/ غزالها).

والجناس الناقص في قصيدة (مدامة حيدر)[3] في تفضيل الحشيش على الخمر:[4]

فكُفَّ أَكُفِّ اللَّوم بالكفِّ واسترح ولا تطرح يوم السرور إلى الغد[5]

فحصل التجانس الناقص بين كف الفعل الأمر والكف الذي يعني راحة اليد وفي معنى البيت أوقف جهات الملامة باليد، وأطلق العنان لراحة نفسك مع الحشيش.

والجناس بنوعه التام والناقص قام بتشكيل ثنائية منتظمة تحقق ذلك النغم الإيقاعي: "فاشتمل على ثنائيات مختلفة تنظم بعضها بعض ليحدث إيقاعا خاصا يتماشى وإيقاع الوزن العروضي، ولعل

[1] طاهر توات، المرجع السابق، ص 198.
[2] الديوان، ص117-118.
* الرامه: كناس الرئم، والأطلاء: ج طلاء: ولد الظبي.
[3] حيدر: حيدرة بن يحي من علماء بغداد له موضوع في إباحتها (الحشيش) وكان يستبيحها قولا وفعلا، الديوان 109.
[4] الديوان، ص109.
[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

ظاهرة الثنائيات تدل على أن الشاعر كان يرى فيها وسيلة لإحداث نوع من النغم الغنائي الايقاعي"[1].

فننظر إلى الجناس الحاصل بيت (أطلائها وأطلالها، جمع طلاء، وهو ولد الظبي، وأطلالهاجمع طلل وهو أثر الديار التي جمعت الذكريات الجميلة، التي يحن إليها الشاعر.

هناك يظهر التشكيل الجمالي للانسجام الصوتي الحاصل بين ملفوظات الجناس، لكن على مستوى البنية التحتية، فلا نرى- مثلما ذكرنا- أن الشاعر صادق في رسمه لهذا المنظر المستوحى من بيئة بعيدة كل البعد عن الحضارة التي نشأ فيها، هي لوحة كان للتكلف والتأثر بصورة الشعر القديم عنوانها الأول.

النموذج نفسه يحاكيه ابن خميس في البيت الموالي:

وانصب لمغزلها حبالة قانص ودع الكرى شركا لصيد غزالها

موقع الجناس في قوله (لمغزلها وغزالها)، فنلاحظ استدعاء الصورة نفسها:

فلم يلْفُ دَجْن انتحابي شحيحا* ولم يَلْقَ زَنْدُ اشتياقي شِحاحا[2]

فالتجنيس وقع بين شحيحا /شحاحا، لينبئنا بصورة اعتمد في تشكيلها على مبدأ التناقض واللامساواة عندما ذكر بأن الشحيح الذي يعز عليه أن يمنح أي شيء، كما يرغب في ضم كل شيء، سوى حزن الشاعر وانتحابه الذي اخترق الافق، ومضى يرافق ذلك الاشتياق.

ومن صوره الكثيرة في شعر ابن خميس قوله[3]:

وأبحر علمٍ لا حياضُ روايةٍ فيكبر منها النضحُ أو يعظم النضخُ*

بنو العزفيين الأولى من صدورهم وأيديهم تملأ القراطيس والطرخ*

[1] مستورة العرابي، التشكيل الجمالي في شعر عبد العزيز بن خوجة، النادي الادبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2014/1435، ص 110.

[2] الديوان، ص90.

* الشحيح: /البخيل الشحاح: الحريص.

[3] الديوان، ص102.

وإذا مـــا فـــتيء مـــنهم تصـــدى لغايـــة تـــأخر مـــن ينحـــو وأقصـــر مـــن ينخـــو*
نـــــــزورهم حـــــــذا نحافـــــــافننثنى وأجمالُنـــــــــا دَلْخ وأبـــــــــدانُنا دلخ*

ونوع الجناس في هذه الابيات، ما اختلف في الحرف بالحركة (النضح/ النضخ، ينحو/ ينخو، دلخ/ دلخ)، فالمثال الاول (النضح والنضخ) يمدح آل العزفي أمراء سبتة بأنهم كانوا أئمة العلم، بحرهم لا ينضب ولا ينقطع عطاءه ومنبع يفيض منه ذكرهم.

وعن صور الجناس الناقص والتام، إذ جاء الأول أكثر من الثاني، كما حقق وظيفة جمالية صبغت شعره بانسجام الوحدات الصوتية على مستوى الأفقي عند قراءة الأبيات، وعلى المستوى العمودي على حد السواء، فبداشعره يتلون بهذه المظاهر الصوتية ليحقق جمالية التلقي وحجاجيه الإقناع، بالرغم أن بعض ما وظفه من أنواع الجناس كان متكلفا، فيشعر المتلقي أن ابن خميس بعيد عن صدق الإحساس والتجربة في بعض الأحيان.

بالإضافة إلى ذلك لا ننسى التنبيه للجناس الحاصل في نهاية الأبيات، ما يعرف بالجناس الصوتي إذ يختم البيت بوحدة التشكيل القافوي كقوله[1]:

عجبـــا لهـــا أيـــذوق طعـــم وصـــالها مـــن لـــيس يأمـــل أن يمـــرَّ ببالهـــا
وأنـــا الفقـــير إلى تعلَّـــةِ ســـاعة منهـــا، وتمنعـــني زكـــاةَ جمالهـــا
كـــم ذا وعـــن عيـــني الكـــرى متـــأنفٌ يبـــدو ويَخفـــى في خفـــيِّ مَطالهـــا
يســـمولها بـــدر الـــدجى متضـــائلا كتضـــاؤل الحســـناء في أسمالهـــا[2]

ويقول في موضع آخر:[3]

تلمســـان جادتـــك الســـحاب الـــدوالح وأرســـت بواديـــك الريّـــاح اللـــواقح
وسـحَّ علـى سـاحات بـاب جيادهـا* مِلـــث يصـــافي ترهـــا ويصـــافح

[1] الديوان، ص117.
[2] المصدر نفسه ، ص نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص85.

يطـــير فـــؤادي كلّمـــا لاح لا مـــع وينهـــل دمعـــي كلمـــا نـــاح صـــادح
ففـــي كـــل شـــفر مـــن جفـــوني مـــاتح وفي كـــل شـــطر مـــن فـــؤادي قـــادح*

هذا اللون من التجنيس على مستوى القوافي يقوم بإضفاء تماثل صوتي يتحسسه البصر قبل السمع فيرى عبد الرحمن تبرماسين: "أن الجناس يتمتع بقيمة إيقاعية جمالية تضفى على القصيدة طابعها المميز، وهذه الميزة الجمالية، والقيمة الفنية تضاف إلى الميزات الإيقاعية التي تحمل القصيدة وتمنحها الوزن والنغم المميز"[1].

إن تقنية الجناس تنشئ ما يعرف بالعزف الايقاعي،[2] أي عندما يتحد الايقاع فيصبح الشاعر مثل الرسام الذي يأخذ اللغة ويشكلها بالقدر الذي خولت له قدرته وتجربته الإبداعية "فيشكلها كيف شاءت له موهبته وسمحت به مقدرته، ومنحته الخبرات والثقافة والتجارب"[3].

4-3- التوازي: Parallelisme

يحتل عنصر التوازي أهمية كبرى ضمن المنظوم الشعري، ولكن هنا يجب علينا أن نعلم أن الفرق شاسع بين التطابق الذي يشكله التكرار والمماثلة التي تخص التوازي إلا أنه يشمل العنصرين معا.

وأول ما ظهر التوازي في النصوص التوراتية التي تم فيها عرض السطور المتوازية ثم مقاربته بالتوازي الذي ظهر في الملحمة الفلندية، ويليه التوازي الذي وجد في الشعر الروسي الذي تميز بحرية وتنوع أكثر يتميز التوازي في الشعر الروسي بدقة هذه الأنساق، رغم أن هذا التوازي هو هنا أوفر حرية وتنوعا[4].

*باب الجياد: شهير بتلمسان، والملث المطر يدوم أياما.

[1] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص233.

[2] منير سلطان الايقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000، ص 316.

[3] المرجع نفسه، ص 317.

[4] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص105.

ولقد اختلفت أراء النقاد في إعطاء مفهوم محدد للتوازي.يرى هوبكنسhobkins (1844-1889) أن التوازي يمثل الجانب الزخرفي في المنظوم الشعري بمعنى أن البنية الزخرفية تمنح ما يسمى بالتوازي المستمر عبر الوحدات التركيبية التي تخلق ترنيمات متجاوبة إيقاعيا في الشعر «لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرفي يتلخص في مبدأ التوازي »[1] وللتوازي دور كبير في الإيقاع الشعري، وتظهر أهميته على مستوى ترتيب وتنظيم البنى التركيبية ومستوى ترتيب الوحدات المعجمية، ومستوى تألف الأصوات وانسجامها.

أما يوري لوتمان yuri lotman فيستند في تعريفه للتوازي إلى عرض مفهوم أوسترليتز Austerlits الذي يعرف التوازي بقوله: «هو كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارها متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءا واحدا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا »[2] يمكن اعتبار أن كل شطرين متوازيين في القصيدة إذا كان متطابقين في جزء منهما دون الآخر، ويقتصر التطابق في هذا الأخير على احتلال الموقع نفسه.

واعتمادا على الخصائص المذكورة أعلاه ساق لوتمان مفهوما للتوازي فقال :« التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، و من هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص وسلوك ثانيهما »[3] فالتوازي اتفاق بين طرفين ولكنه اتفاق عن طريق المشابهة لا المطابقة لذلك بحد الطرف الثاني يحتمي بخصائص الطرف الأول، وما يقال في أوله ينطبق على الآخر في الأساس النحوي والدلالي، فالأول استدعى الثاني لغويا ودلاليا، أما رومان جاكبسون فيرى أن السبيل لاحتواء النص الأدبي العنصر

[1] رومان جاكبسون، ص 105.

[2] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995، ط1، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص 129.

التوازي هو البنى التطريزية التي تخلق الترنيمات المتجاوبة، الناتجة عن الأجزاء الوزنية المناسبة إيقاعيا فهو يرى أن « الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا »[1]، فالبنية الوزنية تجعل التوازي يقع على الوحدات النحوية والمعجمية فتخلق تجاوبا إيقاعيا تطريبيا، وتوزع العناصر توزيعا متوازيا متساوقا.

وللتوازي إشارات طفيفة في كتب البلاغة العربية، فنجد الحديث عنه عند صاحب الصناعتين أبي هلال العسكري، والذي يقول « فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها عن بعض، بل في القليل منها وقليل ذلك مختصر لا يقيد به ». والحديث عنه جاء في باب السجع الذي يخلق في حد ذاته نسيجا متوازيا كالتكرار والتجنيس.

أما الدكتور محمد العمري فتعريفه للتوازي لا يختلف في شيء عما ذكره يوري لوتمان في أن التوازي اجتماع طرفين متماثلان فيما يجد في الثاني لا يكون بالضرورة هو الأول، ولكن يماثله واستند في تعريفه للتوازي إلى المواقع التي تحتلها الأطراف المتوازنة « هو وقوع طرفان متعادلان (أو أكثر) في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين ولا شك أن هذه الصورة المثلى في الازدواج والترصيع في الأدب العربي[2].

أما الدكتور محمد مفتاح قسمه إلى ثلاث أقسام. وكل قسم تتفرع عنه جملة من الفروع ما عدا الثالث فهو أحادي.

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص108.

[2] محمد العمري، تحليل النص الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ص150.

4-3-1- تواز تام[1]: وينقسم إلى:

4-3-1-1- تواز مقطعي

4-3-1-2- تواز عمودي

4-3-1-3- توازي مزدوج

4-3-1-4- توازي أحادي

وشبه التوازي الذي ينقسم إلى :

1-شطري

2-علمي

3-صوتي

4- إيقاعي

وتوازي التناظر الذي ينقسم إلى :

1-توازي خطي كتابي

يحتل عنصر التوازي أهمية كبرى ضمن المنظوم الشعري ويمنحه صفة الاعتدال وينقسم التوازي إلى أقسام، التام ومنه التوازي المقطعي، ومن منظوم ابن خميس التلمساني[2] قوله:

أمـــا آن أن يحمـــى حِمـــاك كعهـــده وتجتـــازَ أصـــحابُ عليـــه أَحْمَـــاء*

أمـــا آن أن يعشـــو لتـــارك طـــارق جَنيـــبٍ لـــه رفـــعٌ إليـــك ودأداء**[3]

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، دت ص97.

[2] الديوان، ص65.

[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

*أحماء: ج حميم المخلص في صداقته.

** الرفع والدأداء: سرعة السير.

حصل التوازي في البيت الاول والثاني من المقطوعة الشعرية وتحديدا في (أما أن يحمى، أما أن يعشو)، حيث حصل تطابق بين بعض المفردات والحروف في الصيغة الصرفية والصوتية.

وفي قوله:

لـــــولاك لم يوصـــــل بناحيـــــةٍ وخـــــدٍّ لم يقطـــــع بهـــــا دَشـــــت
لـــــولاك لم يطلـــــع بهـــــا نشـــــز منـــــه لم يَهـــــبط بهـــــا خبـــــت[1]

وقوله في مثال آخر:

ولا تعـــــذلاني واعـــــذراني فقلمـــــا يـــــرد عنـــــاني عـــــن عليـــــه ناصـــــح[2]

جاء التوازي المقطعي بتكرار نفس الأداة فحصل ما سمي بالمطابقة " لولاك، لولاك" أما في النموذج الثاني فالتوازي أفقي حصل بين قرينتين وهما (تعذلاني وتخذلاني) في تعداد مظاهر الاشتياق لتلمسان، فيخاطب العاذلين، يلتمسون له العذر.

وقوله في قصيدة يطير فؤادي:

فطـــرفي علـــى تلـــك البســـاتين ســـارح وطـــرفي علـــى تلـــك الميـــادين جـــامح
وتقـــــتلهم فيهـــــا عيـــــونٌ نواضـــــرٌ وتبكـــــيهم عنهـــــا عيـــــونٌ نواضـــــح[3]

وفي هذا المثال وقع التوازي بين (طرفي وطرفي) على المستوى الأفقي كما شكل بينهما مماثلة تجنيسيه فطرفي في شطر البيت التي تعني أن مشهد البساتين والرياض في مدينته تلمسان لم يفارق ذهنه ولا لحظة، الثانية تعني أن ما يملكه من الجياد الأصيلة لن يطأ أرضها الكريمة.

[1] الديوان، ص 72.
[2] المصدر نفسه، ص85.
[3] المصدر نفسه، ص 86.
* الطرف بالفتح العين وبالكسرة: الكريم من الخيل.

أما في البيت الثاني التوازي المقطعي الأفقي نجده بين (عيون النواظر وعيون نواضح) التشاكل بين الصيغ الصرفية في (نواظر ونواضح) والمطابقة بين (عيون؛ العيون) النواظر الألحاظ التي انسابت وراء سحر الضياء، والعيون النواضح ما يدل على كيد العاذلين الذين لا يصلون للظفر بسحر الرئم وجماله.

ويؤسس هذا التشاكل المتوازي تجاوبا إيقاعيا لأذن المتلقي على مستوى العمودي والأفقى وذلك بترداد النغمة نفسها على نسق متساو، لان التوازي هو تكرار لأجزاء متماثلة: "فهو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية"[1].

فالتوازي يعتبر من المظاهر التي تدخل في تحسين أوجه الكلام كما أنه يشتمل على ترداد الصيغ الصرفيه والوحدات الوزنية.

ومن نماذج التوازي قوله في القصيدة نفسها :

إليك شعيب بن الحسين قلوبَنا نوازع لكن الجسوم نوازح
سعيت فما قصَّرت عن نيل غاية فسعيك مشكور وِتجرك رابح.
وإن أنس لا أنس الوريط ووقفةٍ أنافح فيها روضه وأناوح[2]

في قوله (نوازع، ونوازح) توازي أفقي وفي معناه، مناشدة أمير الصالحين وشيخ المتقين (أبي مدين شعيب) بأن ذكره يملأ قلبه، لكن الجسوم بمنأى عن أرض الصالحين الأتقياء، وقوله في البيت الموالي (أنس لا أنس الوريط) فالشاعر لا يرى الانس إلا في الوريط، وما سواه يمثل الوحشة و الغربة.

وقوله:

أرقُّ من الشّوق الذي أنا كاتم وأصفى من الدّمع الذي أنا سافح

[1] موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2000، ص 127.
[2] الديوان، ص 86-87.

نلاحظ في هذا البيت توازي في كامل أجزائه على سبيل المضارعة الصرفية لا المطابقة الصوتية (أرق من الشوق، أصفى من الدمع، الذي أنا/ الذي أنا، كاتم/ سابح،) وهذه الانواع من التوازي تسير بموازاةالتقطيع العروضي مع الصيغة الصرفية، ومع ذلك يطغى التوازي بين البني التركيبية على النموذج العروضي: " فالحساسية الترصيعية قد تطغى على الإطار العروضي فتفرض نظامها التقطيعي"[1].

وفي هذه الأمثلة يمكن القول أن التوازي إما حاصل على المستوى العمودي أو على المستوى الافقي فلا يكون في المستويين معا في الوقت نفسه، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على عدم قدرة الشاعر على التوفيق بين جميع حواسه، فعليه إن يختار واحدة منها حاسة البصر أو السمع.[2]

ومن التوازي قوله:

وأي مقام ليس لي فيه حاسدٌ وأي مقال ليس فيه قادح
ألا أقل لفرسان البلاغة أسرجوا فقد جاءكم مني المكافي والمكافح
بدور إذا جن الظلام كوامل وأسد إذ لاح الصباح كوالح.[3]

وهذا النمط من التوازي الذي ورد في كل بيت على حدا فمثلا البيت الأول وقع التوازي في (مقال ومقام) (حاسد وقادح) والبيت الثاني (مكافئ/ مكافح) والبيت الثالث (إذا جن / إذا لاح) (الظلام/ الصباح)، (كوامل/ كوابح)، فهذه الأنواع رسمت صورة التوازي في الميزان الصرفي، هذا النوع أطلق عليه مفتاح تسمية (التوازي الاحادي) هو الذي يقع في البيت الواحد دون البيت الاخرفموضوعه الشعر العمودي بالدرجة الاولى حيث يتوازى شطراه فيتتحق التوازن والتعادل بينهما.[4]

[1] محمد العمرى، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2001، ص 248.

[2] ينظر عبد الرحمن تيرماسين، نبض النص: محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الادبي 16/15 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، ص179.

[3] الديوان، ص87.

[4] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص 97.

فهو عبارة عن تطابق يحدث بين اللفظ والمعنى أو ما يسمى بظاهرة الترديدالاشتقاقي على عكس الجناس، أو يحصل بحدوث تناسب على مستوى الصيغة الصرفية كما وجدنا في المثال السابق، وكليهما يسهم في تكوين نغمة صوتية موسيقية طويلة أو قصيرة تجعل المتلقي يتجاوب معها ويطرب لسماعها.

والتوازي الأحادي الحاصل في النماذج السابقة، تكون العودة إليه بالنظر لأصلية اللغة العربية وطبيعتها التي تتميز بالمرونة وسهولة الإنتقال، التي أدت إلى تنوع الدلالة واختلافها: "فمرونة اللغة العربية واستجابتها لقدرات المبدع التعبيرية آذنه لتطور الايقاع وتنميته عن طريق عناصر تستدعي كل منها الآخر، التكرار، التركيب، والمعنى"[1].

كما يعمل على نشر صفة النبض في الشعر والذي هو عبارة عن نوع من التقلص والتمدد إذ يصل المتلقي من درجة الاحساس السمعي إلى الادراك البصري، وبذلك تحقق العديد من الوظائف الجمالية والإقناعية بفضل حسن استغلال المكان، واشتغال الفضاء، فيشترك العاملان الإيقاعيان (الفضاء والتوازي) في تقديم صورة إيقاعية تمنح السمع والبصر"[2].

فتوزيع نماذج التوازي من فضاء الصفحة بطريقة متناسقة ومتناسبة شأنه أن يخلق تواشجا صوتيا إيقاعيا، وجماليا.

4-4- الترصيع:incristation

الترصيع لغة من قولهم: "رصّعت العقد إذ فصلته"[3].

أما في الاصطلاح فقد صار حديث خلاف بين القدماء، فيعرفه قدامة بن جعفر « ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم،

[1] نبيل شعلال، البنية الايقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، مخطوط، معهد الآداب جامعة عنابة، 1993، ص 248.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، المرجع السابق، ص189.

[3] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العربة، بيروت، لبنان، 1986م، ط1، ص375.

وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم»[1]، فتصيير مقاطع الأجزاء كالسجع، كما يتعلق الاتفاق بالصيغة الصرفية، والذي يتسن له –من الشعراء– صنعة الترصيع فيصبح من المجيدين والفحول المحسنين.

أما صاحب الصناعتين يعرفه بقوله: « أن يكون حشو البيت مسجوعا مثال قول امرئ القيس:

سليم الشظي عبل الشوى شنج النسا لـه حجبات* مشرفات على الفال[2]

وهنا يضيق أفق الترصيع ويصبح يشتبه بالسجع إلى حد بعيد ولكن إذا كثر، وتكرر في أكثر من موضعين في القصيدة دل على التكلف، « فإذا اتفق في موضع من القصيدة أو في موضعين كان حسنا فإذا كثر دل على التكلف »[3].

ويعرفه ابن سنان الخفاجي « تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي، وهذا مما قلنا إنه لا يحسن إذا تكرر وتوالى لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع وإنما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر »[4]. لأنه إذا توالى، وكثر استعماله وأشارت دلالته إلى التكلف.

والترصيع عند المعاصرين لا يختلف عنه عند القدماء فيعرفه د. محمد العمري « بأنه توازن الصوائت (حركات ومدود) ومنه صرفي حال توازهما بالنوع، وتقطيعي حال تواز نهما مقطعيا، بقطع النظر عن نوع الصوائت، وسجعي وهو تردد صائت في بيت دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية»[5].

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص80.

* الحجبات: رؤوس عظام اليدين والفال: اللحم الذي على الورك، انظر الصناعتين، ص375.

[2] أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص375.

[3] المصدر نفسه، ص377.

[4] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص1908.

[5] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري. (البنية الصوتية في الشعر)، الكثافة – الفضاء – التفاعل، ط1، 1990، 1411هـ، الدار البيضاء ص112.

وتعريف محمد العمري للترصيع مستوحى من تعريف قدامة بن جعفر، اعتباره أهم من سن القواعد أو الأسس التي يقوم عليها الترصيع من خلال تعريفه تصيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به أو جنس واحد من التصريف، ومن هذا المنطلق ينقسم الترصيع إلى ثلاثة أقسام:

1- ترصيع التسجيع2- ترصيع ما يشبه السجع، 3-وترصيع التصريف

والدكتور محمد العمري يتفق مع أقسام الترصيع التي وضعها قدامة ويختلف معه في النوع الثاني، الذي سماه ترصيع التقطيع وهو توازن الكلمة مقطعيا بعيدة عن الصيغة الصرفية أو الفاصلة المسجوعة.

4-4-1- ترصيع التسجيع:

وهو ما يعرف بالترصيع المقفى وذهب أهل البلاغة إلى كونه مقابلة الشطرين بالشطرين يقتصران على البيت القديم، فلكل كلمة ما يوازيها في آخر البيت، مثال ذلك قول امرئ القيس:

مخش محش مقبل مدبر معا كتيس ظباء الحلب عدوان[1]

فالترصيع حصل بين (مخش ومحش) و(مقبل ومدبر)، وخلق مما يعرف بالازدواج الإيقاعي الذي منح الفضاء الشعري صعودا وهبوطا متماثلين فتنسجم الدفقة الإيقاعية مع نفس من ينشدها وأذن من يسمعها كما تنشئ نوعا من السرعة إثر عملية الإنشاد. ولعل السبب في هذا التنوع الإيقاعي المتناسب يعود إلى طبيعة بحر الطويل إذ يتكون من تفعيلة (فعولن) التي تحتل زمنا قصيرا إثر عملية الإنشاد ومفاعيلن التي تستغرق زمنا طويلا فتنشأ بذلك سلسلة من التنوعات الصوتية.

[1] محمد العمري، المرجع السابق، ص 112.

وقد أسهم هذا التنوع كذلك في تنمية البنية الإيقاعية وتكثيف الإحساس لإدراكهاوالتلذذ بالنظر إليها موزعة على فضاء النص الخطي وسماعها عبر عملية الإنشاد لتلمس تلك السرعة بعمق أكثر.

4-4-2- ترصيع مقطعي:

هو تماثل القرائن مقطعيا بمعنى أنه يحتوي على صبغة عروضية فيعرفه د. محمد العمري « يقوم على تكافؤ المقاطع التي تتكون منها القرينتان (أو القرائن) بقطع النظر على تو از هذه المقاطع توازيا نوعيا»[1]، واشتق د. محمد العمري هذا النوع من الترصيع من عند ابن رشيق الذي اعتبر أن الترصيع عند قدامة هو تقطيع مسجوع[2].

4-4-3-ترصيع التصريف:

ونستند في تعريفنا لهذا النمط إلى رأي قدامة أي أن ترصيع التصريف هو تكافؤ الألفاظ لتكافؤ صيغها الصرفية « فالمعول عليه في هذه الظاهرة هو تكرار الميزان الصرفي وتردده في ثنايا البيت الواحد»[3].

وقد علق الباحث محمد العمري على أقسام الترصيع التي وضعها قدامة، فاختلف معه في النوع الثاني، الذي سماه ترصيع التقطيع، وهو توازن الكلمة مقطعيا بعيدة عن الصيغة الصرفية أو الفاصلة المسجوعة.

ونماذج هذا الفصل من ترصيع التسجيع كثيرة في شعر ابن خميس منها قوله في قصيدة الحنين إلى تلمسان:

تمـــر الليـــالي ليلـــةً بعـــد ليلـــةٍ ولـــلأذن إصـــغاء وللعـــين إكـــلاء*[4]

---

[1] ينظر محمد العمري، المرجع السابق، ص112.

[2] رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، مخطوط، ص208.

[3] ينظر ، قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص11

[4] الديوان، ص62.

* إكلاء: ترديد البصر في شيء مصوبا ومصعدا.

محل الشاهد في هذا البيت (إصغاء / إكلاء) فالإكلاءترديد البصر في الشيء صعودا وهبوطا، ولأن الشاعر يحي لحظة الترقب والإنتظارلقبس يأتيه يأنباء عن تلمسان.

وقوله:

كـــمٍ قائـــلٍ تفـــني غرامـــا بحبهـــا وقـــد أخْلقـــت منهـــا مـــلاءُ وأمـــلاء**
يُطَنّـــب فيهـــا عـــائثون وخِـــرْب ورحـــل عنهـــا قـــاطنون وأحيـــاء
ومـن عجـب أن طـال سـقمي وونزعَهـا قســـم إضـــناء علينـــا وإطنـــاء***[1]

والترصيع بين (ملاء وأملاء) يجمع فيها ما تتغنى به تلمسان من جمال حدائق، ورياض غناء، ليس هذا فقط بل تضم من أشراف القوم وأنبلهم.

وقوله (يطنب فيها/ يرحل عنها) (عائدون/ قاطنون)(إضناء/ إطناء.)هذه الامثلة الترصيعية جيء بها جزئية وليست كلية إلاالبيت الثاني من المقطوعة (يطنب فها عائثون وخرب ويرحل عنها قاطنون وأحياء) ورد فيه الترصيع كلي على شاكلة كبار الشعراء (كامرئ القيس) وغيرهم، ممن يعتنون بتخريج قصائدهم.

ومن صورة الترصيع الكلي قوله في قصيدة نصيحة مشفق:

فكـــم عطّلـــت مـــن أربـــعٍ ملاعـــب وكـــم فرَّقـــت مـــن إخـــوة وصـــحاب
وكـــم عفـــرت مـــن حاســـد مـــدجَّجٍ وكـــم أثكلـــت مـــن مُعصـــرٍ كعـــاب[2]

ولعل هذا النموذج من الترصيع ينم عن بلاغة صاحبه وطول باعه في بحر العربية، وتقليده لغيره من الشعراء المشارقة. ويقول في قصيدة يطير فؤادي:

يطـــير فـــؤادي كلّمـــا لاح لامـــع وينهـــل دمعـــي كلّمـــا نـــاح صـــادح

[1] الديوان، ص63.

** أملاء: بالضم ج ملاءة ثياب تلبس على الفخذين والاملاء ج ملاء شراف القوم الذين يملؤون العين أبهة.

*** الاطناء: ثقل المرض.

[2] الديوان، ص 70.

في كـــل شـــفر مـــن جفـــوني مـــاتح وفي كـــل شـــطر مـــن فـــؤادي قـــادح
فمـــا المـــاء إلا مـــا تســـحُّ مـــدامعي ومـــا النّـــار إلا مـــا تجْـــن الجـــوانح

فنجد الترصيع حاصل بين (يطير فؤادي/ ينهل دمعي) (كلما ناح /كلما لاح)، (ففي كل شفر من جفوني/ وفي كل شطر من فؤادي).

ونوعه كلي وعلى ذكر ذلك ينبغي الإشارة إلى المدونة، ثرية بالنوع الثاني الصوتي الحاصل بتضافر المقاطع، فحدث اتفاق بين الصوائت لا الصوامت التي تجاوبت مع الايقاع والتكرار، والتوازي "ولأن الترصيع في القصيدةيأخذ بأبعاد جمالية أخرى غير الأبعاد التي كانت تقتصر على تجديد الرنين الموسيقي كبعد متعة النظر، أو تلذذ السمع وتقوم بوظيفه تعبيرية تؤكد على حدوث الفعل.[1]

فتعطي القصيدة تناغما موسيقيا بالإضافة إلى توجيه المتلقي لمتعه النظر قبل قيامه بعملية القراءة أو تلقى القصيدة، فهو بذلك يختلف عن القافية التي تظهر في نهاية الأبيات على حد تعبير جون كوهن jean cohen"فوظيفته أكبر من ذلك يسهم في مضاعفة المعنى الذي تستقبله الأذن، وينتج عن هذه المتعة من عملية التكرار الموصولة به، التي لا مندوحةفي الافلات منها، إن الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية ينبغي أن تسند إليه نفس وظيفتها"[2].

أما ترصيع التصريف فمثاله من قول ابن خميس :

جمـــع الفصـــاحة والصّـــباحة والنقـــا والجـــــود في وجـــــدٍ وفي إحـــــراج.[3]

إن هذا الترصيع نتج عن تماثل الصيغة الصرفية بين (الصباحة والفصاحة) على وزن فعالة في تعداد صفات الممدوح وقوله أيضا:

إليـــك شـــعيب بـــن الحســـين قلوبَنـــا نـــــوازعٌ لكـــــن الجســـــوم نـــــوازح
وإن أنـــس إلا أنـــسِ الـــوريط ووقفـــةٍ أنـــــافح* فيهـــــا روضـــــة وأنـــــاوح[4]

[1] عبد الرحمن تبرماسين، نبض النص، المرجع السابق، ص182.
[2] ينظر جون كوهن، المرجع السابق، ص 111.
[3] الديوان، ص 87.
[4] الديوان، ص 87.
* أنافح: من نفح: أي فاح نفحا ونفاحا، من معجم قاموس المحيط للفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، دمشق، سوريا 2012/1433ط3، ص245.

الترصيع الصرفي بين (أنافح –أناوح) مشتق من أصل الفعل فاعل على وزن (ثابر، جاهد، حافظ،) فكل ما يندرج في هذا البناء يحمل معنى التحمل ومجاهدة النفس ، و المضي في التفتيش عن بؤرة الأمل. وفي قوله:

وأي مقـــامٍ لـــيس لي فيـــه حاســـد وأي مقـــال لـــيس لي فيـــه قـــادح
تركتـــك ســـوق البـــزلا عـــن تهـــاون وكيـــف، وظـــبيٌ ســـانحٌ فيـــك ســـارح[1]

والأمثلة كثيرة جدا في الترصيع بالصيغة الصرفية والمقاطع العروضية ، فالشكل المتوازي الأفقي والعمودي خلق انسجام في المستويين فحصل تقابل بين (قادح/ سارح) على مستوى العمودي(مقام / مقال) على مستوى الافقي لان الترصيع في القصيدة مقابلة لفظة بلفظة أفقيا وعموديا في البيت الخطي والصوتي على وزنها ورويها فتكونا متوازيين"[2].

أما التصريع الذي عادة ما نجده في مطالع القصائد، فحضوره مكثف في شعر ابن خميس والذي يكون بحدوث المشاكلة بين نهاية الصدر ونهاية العجز: "التصريع في مطالع القصائد عادة كثير من الشعراء وذلك مما استحسنوه، حتى أن أكثر الشعر صرّع البيت الأول منه"[3].

وتضيف الباحثة مستورة العرابي أن توظيف التصريع محل التأنق وإظهار الجودة، وشدة الفصاحة وإعلان عن موسيقى القافية التي ستبني عليها القصيدة كلها، كما أنه ينبه السامع ويمتعه، وفيه دلالة على كثرة مادة الشعر اللغوية، وحسن تصرفه في الكلام"[4].

وإذا أعدنا النظر في شعر ابن خميس نجده يحتفي كثيرا بالتصريع وربما يعود ذلك للثراء اللغوي وقوة الفصاحة، يقول عبد الوهاب بن المنصور: "يعد ابن خميس عند كثير من الأدباء شاعرا المئة السابعة وهو إذا حمل اللقب فإنما يحمله عن جدارة واستحقاق فقد قل من الشعراء هذا القرن من

[1] الديوان، ص88.

[2] عبد الرحمان تبرماسين، مرجع سابق، ص 179.

[3] مستورة السيد العرابي، مرجع سابق، ص 94.نقلا عن أبو عبدالله جمال الدين الاندلسي، المعيار في نقد الاشعار، تح، عبدالله محمد سليمان هنداوي، مطبعة الأمانة، مصر، 1987 ص170

[4] مستورة السيد العرابي، المرجع نفسه، ص 95. نقلا على أمير السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، مصر، القاهرة، ص43.

يضارعه في قوة المعارضة، وخضب القرحة، وفيض الخاطر وطول النفس، ومن يماثله في سلالة المباني ومتانة المعاني، والنأي عن الابتذال للإعتدال، ولا جرم أن من يوازن بين شعر ابن خميس وأشعار معاصريه يجد البون بين الانتاجين شاسعا"[1].فهذه الحقيقة التي أجمع عليها الدارسون ومنه قوله:

سل الريح إن لم تَسعد السفنُ أنواء فعندصباها من تلمسان أنباء

فكان هذا التصريع استفتاحا لبعث صور متفرقة، ومشاهد مختلفة لموضوع التشوق لتلمسان كما أنه إعلان عن موسيقى القصيدة، وقافيتها كما ذكرت مستورة العرابي.

وقوله في قصيدة نصيحة مشفق:

أَنبتُ ولك بعد طول عتاب وبعد لُجاج ضاع في شبابي[2]

وقوله في قصيدة بابن الحكيم أمنت صرف ردى:

كبت العدا وإنعامُك البغت فلي الهناء وللعدا الكبت[3]

وقوله في قصيدة (اخترت قرب جواره):

طَرقتُك وهنًا أخت آل علاج والرّكب بين دكادكٍ* وحَرَاجِ[4]

ويتكرر تصريع المطالع في جميع قصائده إلا قصيدة (معاهد أنس عطلت) و(مدامة حيدر) وهذا يوحي بفصاحة ابن خميس وبلاغته وشدة تحكمه، وإنزال الألفاظ منازلها، كما يجعل المتلقي يشعر بنغمة رصينة، يستشعر من خلالها ذلك البعد الجمالي، والذي يتحد مع طبيعة التجربة الشعرية:

[1] الديوان، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 68.

[3] الديوان، ص 72.

[4] المصدر نفسه، ص 78.

* الدكادك: أرض فيها غلط، والحراج: الأمكنة الضيقة.

"ويدل حرص الشاعر على التصريع عن رغبته في تحقيق نغم واضح في مفتتح قصائده يوائم طبيعة التجربة ومدى حاجتها إلى إيقاع واضح ومتميز في هذا المفتتح"[1].

وفي ختام هذا الفصل، يمكن إعادة سردأهم القضايا التي تطرقنا إليها في دراسة الايقاع والوزن، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية وموسيقى الحشو، في الوقوف على أبرز العناصر الإيقاعيةالتي ميزت إبداع ابن خميس الشعري كالوزن والقافية، والموازنات الصوتية، والقيمة التعبيرية للصوت، أما ما سنعرضه في الفصل الثاني من البحث، واحدة من مظاهر الخلق والابتكار، والتفرد بين الشعراء تجتمع لتشكيلها جمله من العوامل، الفطرية والاجتماعية، والنفسية، والفلسفية والثقافية.

[1] مستورة العرابي، مرجع سابق، ص 97.

الفصل الثاني

جماليات تشكيل الصورة في شعر ابن خميس التلمساني

1-تعريف الصورة

1-1- تعريف الصورة لغة

1-2- تعريف الصورة اصطلاحا

2-تصورات النقاد القدامى والمحدثين، لمفهوم الصورة

2-1- تصورات النقاد القدماء لمفهوم الصورة

2-2- تصورات النقاد المحدثين لمفهوم الصورة

3-أنواع الصورة الفنيةفي شعر بن خميس:

3-1- الصورة البلاغية

3-2- الصورة الحسية

3-3- الصورة الوصفية والقصصية

4-مصادر الصورة في شعر ابن خميس

4-1- المصدر الطبيعي

4-2- المصدر الأدبي

4-3- المصدر التاريخي

4-3- المصدر الديني

قبل البدء في دراسة أساليب التصوير التي اعتمد عليها ابن خميس في نقل تجربته الشعرية للمتلقي، نمضي لتحديد مفهوم الصورة لغة واصطلاحا، ثم عرض لتصورات النقاد القدامى والمحدثين لماهيتها.

وقد اختلفت تعاريف النقاد القدامى والمحدثين في تحديد معنى الصورة: "وقبل الحديث عن هذه المفاهيم التي تتعلق بالدراسة بـ (التصرف) ينبغي الاشارة إلى تطور هذا الفن والمنابع التي شاركت في ذلك، كالفلسفة، وعلم الجمال، وعلم النفس، وعلم الادب، حتى اتسع مفهومه الحديث بتعقيداته نتيجة هذا التوسع".[1]

فانتقلت إلى التراث العربي عبر الفلسفة اليونانية، تحديدا الأرسطية:"فكلمة صورة بمعناها الفلسفي انتقلت إلى العرب مع الفلسفة اليونانية والأرسطية حيث دعم الفصل بن الصورة والهيولي في هذه الفلسفة، بعدها قالت المعتزلة بفصل اللفظ عن المعنى في تفسير القرآن الكريم وسرعان ما انتقل هذاالفصل بين اللفظ والمعنى إلى ميدان دراسة الشعر".[2]

فمن خلال الشاهد، نستنتج أن منطلق الصورة فلسفيا، انتقل إلى التراث النقدي العربي، مع الفلسفة اليونانية، ثم توالت جهود المعتزلة في تفسير النص القرآني بفصل بين اللفظ والمعنى ثم دراسة الصورة في الشعر العربي "كما أشار النقد القديم عبر قرونه المتعددة ومفاهيمه المتميزة لأهمية وظيفة الصورة، وأفاد من تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية القرآنية، كما أفاد من التراث اليوناني السابق عليه"[3].

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي (حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط2، 1401هـ/ 1981، ص15.
[2] المرجع نفسه، ص 16.
[3] جابر العصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1998، بيروت، لبنان، ص 08.

1-تعريف الصورة:

1-1- تعريف الصورة لغة:

عرفها الفيروز آبادي بقوله: "الصورة، بالضم والشكل ج، صُوَر، وصُور، كعنب وصور.. . والصورة بمعنى النوع والصفة وبالفتح شبه الحكة في الرأس"[1].

1-2- تعريف الصورة اصطلاحا:

يربط الجاحظ الصورة بالشعر في معرض حديثه عن معنى الشعر: "إنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير، فالشعر لا يمكن أن يقوم دون تصوير فهو أداته اللازمة لقيامه، على حين حدد الجاحظ في قوله السالف مفهوم الصورة موازيا مع الشعر، كما جعل الشعر لغة/ صورة، وهو مفهوم قريب من مفهوم النقد الحديث عن الصورة، باعتبارها استحضار العقل، أو التوليد العقلي سبقه إدراك الحواس"[2].

ويعرفها الناقد عبد القادر القط: "الصورة هي: الشكل الفني الذي تتخذه العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب، والايقاع، والحقيقة والمجاز والترادف، والتضاد والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[3].

فالصورة هي تشكيل الألفاظ والعبارات في نسق بياني لغوي يضم جملة من عناصر النظم الشعري: كالدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والتجانس....

ولعل هذا التعريف أصوب كونه يربط الصورة بالنظم الشعري والآليات التي تشكل بنيتها.

---

[1] الفيروزآبادي، مصدر سابق، ص 427.

[2] أحمد عبد الحميد إسماعيل، نهايات الاندلس (الصورة في شعر مملكة غرناطة) دراسة تحليلية تاريخية، أحمد عبد الحميد إسماعيل، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط1، 2014/1438، ص18.

[3] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، 1990، الدار البيضاء المغرب، ط1، ص 10. نقل عن الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ، 1978، ص 391.

2-تصورات النقاد القدامى والمحدثين، لمفهوم الصورة:

2-1- تصورات النقاد القدامى لمفهوم الصورة:

وفي ظل آراء القدماء من النقاد في تعيين مفهوم الصورة ما يتعلق بها، نذكر جهود الناقد الكبير عبد القاهر الجرجاني الذي برع في طروحاته فابتكر نظرية النظم: "كما استشف عبد القادر الجرجاني (ت 471هـ) من التركيب النحوي، نظرية النظم، والنظم هو صياغة الأسلوب صياغة تدل على المقصود أبلغ دلالة، ويقابل مصطلح النظم بهذا المعنى، ما يعرف بعلم التركيب عند الاوروبيين".[1]

فبنظرية النظم تكون العناية موجهة للأسلوب والنحو على حد السواء، كما مال إلى التعمق في وسائل تشكيل الصورة الشعرية: "مال عبد القاهر الجرجاني إلى تفكيك وسائل تشكيل الصورة الشعرية، ألا وهي الاستعارة وهذا التفكيك سمة نقدية حديثة حاول من خلالها تفسير القيم الجمالية التي تتولد في الصورة نتيجة التشخيص أو التجسيم أو التجسيد".[2]

وعليه فإرهاصات عبد القادر الجرجاني في تحليل عناصر بناء الصورة، كالاستعارة التي غايتها القيمة الجمالية، بفضل، التشخيص، التجسيم والتجسيد" إنك ترى بها الجماد ناطقا، والعجم فصيحا والاجسام الخرص مبينة والمعاني الخفية بادية جليلة، وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها سمت حتى رأتها العيون"[3].

فمبعث الصورة العالم الخارجي الذي يحوله الشاعر إلى عالم جديد يحفل بشخوص وحياة جديدة يخلقها، ببراعة خياله، فيبث النطق والحركة في الجماد، ويبدو المعنى الغامض، واضح جلي، ممايبعث شعور بالهدوء، والطمأنينة في ذهن المتلقي، ناتج عن تلذذه بالمعاني المبتكرة.

[1] أحمد عبد الحميد إسماعيل، المرجع السابق، ص14.
[2] المرجع نفسه، ص15.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص30.

وجهود عبد القادر الجرجاني في تفكيك عناصر تشكيل الصورة بدءا بالاستعارة لم تكن الاولى فقد حذا الرجل حذو اليونانيين وعلى رأسهم أرسطو: "والذي ميزها عن باقي الاساليب بالتشريف.. ولكن أعظم الاساليب حقا، هو أسلوب الاستعارة.. .وهو آلة الموهبة"[1].

أما حازم القرطاجي: "فقد أشار إلى إن الصورة تشكيل عبر وسيلتين اثنتين هما الاستعارة والتشبيه، فقد تأثر بالفلاسفة في هذا المفهوم، فالتشبيه والاستعارة محاكاة مستقلة بنفسها، والمحاكاة هي من جوهر الشعر، هي الجانب التصويري الأقرب إلى المادة، والأشياء المصورة، وهي الدافع وسيلة التصوير الأساسية"[2].

كل من عبد القاهر الجرجاني والقرطاجني انتقلا من تصور واحد، وهو الفلسفة اليونانية، لكن عبد القاهر اكتفى بتجزئة وسائل الصورة في واحدة كالإستعارة، أما حازم القرطاجني فرأى أن الصورة تتشكل بمستويين، التشبيه والإستعارة فهما محاكاة للأشياء والمادة، ومنها تستمد خاصية التصوير فالمحاكاة " مصورة لمسارب العلاقات الخفية بين الشاعر والاشياء، فالمحاكاة هي الضمير المحايد لخيال الشاعر المصاحب في آن واحد"[3].

ونحن نقر أن الصورة هي محاكاة للأشياء والمادة في العالم الخارجي، المحاكاة، ليست كلية بل تعتمد على ذهن المبدع الخلاق الذي يعيد تشكيل الصور المقننة بنسق جديد، يقول عز الدين إسماعيل: "الشاعر ينقل الاحاسيس من الطبيعة، لكن لا ينقلها كما هي بل يخضعها لتشكيلة فتأتي صورة لفكرته، ليست صورة لذاتها، لان الصورة ليست تسجيلا فوتوغرافيا للأشياء"[4].

هذا الرأي فيه كثير من الصواب، لأن الصورة تقتبس من الواقع، أو يمثل عوالم مختلفة اتصل بها المبدع، لتخضع لتجاربه ومهاراته الفكرية، الابداعية فتنشأ صورا حافلة بالحركة والحيوية، ومصدرها الخيال الذي يعد أداة تختزن فيها الصور مهما تنوع مصدرها، لتخرج في ثوب جديد: إذ "يشير

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص07.
[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص116.
[3] أحمد الحميد إسماعيل، مرجع سابق، ص 16.
[4] علي البطل، مرجع سابق، ص31

استخدام الخيال، للقدرة على تكوين صورة ذهنية للأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الإستعارة الآلية للمدركات الحسية، التي ترتبط بزمان ومكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما في جدته وتركيبه وتجمع من الاشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الوحدة والانسجام"[1].

يشير جابر العصفور في هذا التعريف لوظيفة الخيال التي لا تنحصر في نقل المدركات الحسية التي تمثل بنية زمكانية معينة، بل تنحصر بإعادة تشكيل هذه المدركات، فيكون الجمع بين العناصر المتنافرة والمتباعدة، وهنا تعيين لقيم جمالية، هي غاية المبدع والمتلقي.

ولا يمكن أن نتجاوز – قبل الوقوف على مفهوم الصورة عند النقاد العرب المحدثين– " قضية ثبوت المصطلح في التراث العربي علما أن النقاد استعانوا بمصطلحات دلت على المعنى ذاته كالتشبيه، والاستعارة، المجاز والكنايةلقوة التيار البلاغي، وعدم تميز النقد عن البلاغة فالصورة الفنية هي التسمية الجديدة لمصطلح علم البيان في البلاغة العربية عند مجموعة من النقاد".[2]

2-2- تصورات النقادالمحدثين لمفهوم الصورة:

يذكر على البطل إن تطور فن الصورة الشعرية كان سبب اشتماله على علوم عديدة كالفلسفة، علم الجمال وغيرهما، مما أدى إلى تعدد مفاهيمه وازدواجية مصطلحاته، فشكل ذلك عائقا في حد ذاته.

بينما جابر العصفور يرى أن: "الصورة حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد لغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الإهتمام بالمشكلات التي يشير إلى مصطلح قديم، قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة في التراث العربي، لكن القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول..."[3].

[1] جابر العصفور،مرجع سابق، ص 13.

[2] ينظر مستورة العرابي، مرجع سابق، ص 136.

[3] جابر العصفور، مرجع سابق، ص07.

فالباحث يؤكد على أن القضايا التي تتعلق بالصورة قد طرحت في التراث العربي، لكن خلف مصطلحات مختلفة وإن اختص كل فريق بأسلوب يميزه عن الآخر.

ومن خلال النظر في الرأي الاول والثاني، اللذان يقفان عند حقيقة واحدة وهي المصادر المتنوعة التي شكلت الارضية المعرفية لفن الصورة أدت إلى إقرار قضية وإن تعد من أهم المشكلات النقدية، مشكلة تعدد المصطلح، نتيجة ترجمة المصطلحات الغربية كما أشار (جابر العصفور).

ومن النقاد العرب المحدثين من استعان بأبحاث الغربيين ودراستهم في وضع وضبط مفهوم الصورة ووسائلها: "وهناك كتاب معروف عند المهتمين بالصورة الفنية، كتاب (الصورة الأدبية) مصطفى ناصف، فحاول أن يطبق المنهج الغربي في دراسته على نحو عام فهو يعالج الغموض بالغموض."[1]

إذ يرى بأن الصورة الشعرية، طرح ارتبط بالعصر الحديث وتميز عند الغربيين، فهم من بعثوا قواعده وأصوله.

عند التركيز في القضية لا نرد رأى (مصطفى ناصف)، بل نرد عليه بأن مفهوم الصورة قد تم تأثيله من طرف النقاد القدماء، كالجاحظ وعبد القاهر(أنظر العنصر السابق)، وغيرهم، وأن مصدره القرآن الكريم، والشعر، ألم يقل الجاحظ أن الشعر:"صياغة وضرب من التصوير"[2].

أما في النقد الغربي: "فالصورة الشعرية بوصفها مصطلحا نقديا حديثا، قد ظهرت في ظل المذهب الرومانسي مع نظرية كولردج في الخيال الإنساني والخيال الشعري"[3].

ونظرية كولردج Coleridgeفي الخيال: "وظيفتها خالقة في الإدراك الحسي، يقرض الخيال، النظام والشكل على المادة الشعور، فيكون نصف خالق للمدرك، أما في الفن فيعمل في المادة الأولية للتجربة معطيا لها تكوينا وشكلا جديدين"[4].

[1] مستورة العرابي، مرجع سابق، ص 139.
[2] أحمد عبد الحميد إسماعيل، المرجع نفسه، ص18
[3] مستورة العرابي، مرجع سابق، ص135.
[4] علي البطل، مرجع سابق، ص 23.

فالخيال مسؤول على إخراج التجربة الأدبية كمادة أولية بمظهر جديد خلاق.

ولعل هذا المفهوم لا يبتعد جدا على ما أورده الرومانسيون كونهم: "يرون الصورة مرآة لمشاعر الشاعر، ومحاكاة الطبيعة وسيلة لإبراز التجربة الشعورية، أما البرناسيون فقد اكتفوا بالوصف الموضعي لمظاهر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة، تاركين للمتلقي استشفاف العواطف، والأفكار، في حين أن الرمزيون يرون تجاوز المحسوسات ليعبر عن أثرها العميق في النفس وذلك لا يكون سوى للغة الايحاء... الغموض تراسل الحواس بل تسير مع اللاوعي"[1].

ومن مختلف الآراء في تحديد مفهوم الصورة، نستنتج أن الصورة الفنية نتاج شاعر مبدع خلاق له القدرة على تحويل المدركات الحسية ببراعة تأليفه، وحسن تركيبه، ومتانة سبكه، لصور جديدة يتضافر فيها القريب والبعيد، المناسب مع غير مناسب، المنافر واللامنافر، فيشكل لوحة فنية غاية في الجمال له فيها من خلق للانسجام وبراعة الاختراع.

3-أنواع الصورةالفنية في شعر ابن خميس:

سنقوم في هذا الباب بدراسة أنواع الصورة في شعر ابن خميس التلمساني، بدءا بالنوع الأول، وهو الصورة البلاغية، (الإستعارة، التشبيه، المجاز المرسل، الكناية) إذ سنقوم بتحليلها، لتلمس ما تضفيه من متعة.

والنوع الثاني الصورة الحسية، ولأن أصل الصور ما يثبت في الذهن عن طريق الحواس، لذلك فهي شمية، ذوقية، بصرية، سمعية.

أما النوع الثالث وهو الصورة القصصية والوصفية والتي بواسطتها تتم عملية التعرف على الأحداث وتجارب الشاعر.

[1] مستوره العرابي، مرجع سابق،ص 137-138.

3-1- الصورة البلاغية:

الصورة البلاغة أو الصورة التقليدية، كما يفضل بعض المختصين تسميتها" أو ما تعرف بوسائل تشكيل الصورة، والتي تخضع لعملية اختيار ذاتية ودقيقة يقوم بها الشاعر قبل الخوض بها في غمار الصورة، ويتضح من ذلك الاختيار المستوى البنائي للصورة بين الذهنية والحسية".[1]

فيقوم الشاعر بانتقاء للصور، انتقاء دقيقا قد يكون عبر مستوى الذهني والحسي، فالذهني ما تشكل في الذهن من مدركات حسية أو غير حسية، والحسي يعني ما يتلقاه الذهن عبر حواسنا.

3-1-1- التشبيه:

في تعريف التشبيه لغة: "الشّبه بالكسرة والتحريك وكأمير: المثل ج: أشباه وشابهه وأشبه: ماثله وتشابها واشتبها: أشبه كل منهما الآخر حتى التبسا، وشببه إياه، وبه تشبيها مثله وأمور مشتبهة ومشتبهة، كمعظمة، مشكلة والشبهة بالضم الإلتباس.[2]

ومن المعنى اللغوي نرى أن مفهوم التشبيه لن يغادر معاني المماثلة، والمشابهة.

أما اصطلاحا: يعرفه الخطيب القزويني: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى المراد بالتشبيه هنا: ما لم يكن على وجه الاستعارة"[3].

والتشبيه هو اشتراك قرينتان في معنى المقصود بالمشابهة.

واسترسل صاحب الايضاح قائلا: "التشبيه ما لم يكن على وجه الاستعارة"[4].

فالتشبيه غير الاستعارة، ذلك أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه جمعت بينهما علاقة التشابه المنطقي، والتشبيه لن يقوم دون عنصر المشابهة المشبه والمشبه به.

وفي مزية التشبيه وفضله يقول صاحب الايضاح مجددا: "فاعلم أنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة"[5].

---

[1] أحمد عبد الحميد إسماعيل، المرجع السابق، ص 23.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 1247.

[3] جلال الدين محمد عبد الرحمان بن عمر بن أحمد ب محمد الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة(المعاني، البيان، البديع، تحقيق إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424/2003هـ، ص 164.

[4] المصدر نفسه، ص نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

فالتشبيه يعد الاصل الذي تبنى عليه الصور في مخيلة المبدع، بالرغم من أن الدراسات تهتم بالاستعارة ووظائفها، وأنواعها، وغايتها أكثر منه.

والتشبيه: "علاقة مقارنة تجمع بن طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والاحوال، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني"[1].

فالعلاقة التي تربط طرفي التشبيه حسية أو تكون عقلية ذهنية.

أما عناصر التشبيه: "فيقوم على أربعة وهي: المشبه، المشبه به، أداة التشبه، ووجه الشبه، وإذا كان العنصران الأولان من الاربعة أساسين، فإن الثالث والرابع ثانويان فتقوم أداة التشبيه بدور الرابط اللفظي ووجه الشبه بدور الرابط المعنوي، يمكن الاستغناء عن أحدهما أو عنهما بدون أن يختل التشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقا".[2]

عناصر التشابه أربعة: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، ووجه الشبه، العنصران الأول والثاني، أساسيان والعنصران الثالث والرابع ثانويان يمكن الاستغناء عنهما دون الإخلال بالمعنى بل يزيده جمالا وبهاء.

3-1-1-1- التشبيه المرسل:

وهو التشبيه الذي توفرت فيه العناصر الأربعة، وبناؤه لا يتطلب صنعة كبيرة، ولا تفننا"[3].

وفي شعر ابن خميس نجد التشبيه المرسل في قوله:

كـــأنَّ رمـــاح النـــاهبين لملكهـــا قـــداحُ* أمـــوالِ المنـــازل أبـــداء[4]

---

[1] جابر العصفور، المرجع السابق، ص176.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الاسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص143.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

* الأقداح: ج قدح: بالكسرة سهم الميسر ولعل المقصود بالأبداء ما يربحه لاعبو الميسر.

[4] الديوان، ص 63.

حيث شبه في البيت الأول رماح من يعثون الفساد، ويخربون تلمسان (بالقداح) هو السهم قبل أن يراش وينصل[1]: بمعنى بقاءه في القوس في حال الاستعداد للرماية للنهل من فريسته، صورته صورة هؤلاء الذين لم يدخروا الفرصة في نهب ملكها والحصول على أموالها.

وقال في تشبيه الليل:

وأسْحم* قاري كشعرى حَلكم تلألأ فيه من سنا الصبح أضواء[2]

وفي هذا البيت وصف سواد الليل شديد الظلمة، فاختار لتمثيل هذا المشهد المشبه (الليل) والمشبه به(الشعر) ووجه المشبه (حلكم) أي شديد السواد.

هذا النوع من التشبيه أضفى تكثيف للإيحاء بإيراد المفردات النادرة والغريبة.

قوله:

على المصطفى المختار مني تحية فتلك التي أعتد يوم حساب

قتلك عتادي أو ثناء أصوغه كدر السحاب أو كدرّ سخاب

ويقول في مدح ذي الوزرتين:

يتضاءلُ الصبح المنير إذا لاقى سناه جبينكَ الصِلت**

حتى كان شمس الضحى قمر وكأن ضوء شعاعها فَخْت***[3]

وفي هذه الصورة شبه (أبا عبد الله بن الحكيم) شمس الضحى بالقمر، وشعاعها بظل القمر ونوره.

---

[1] الفيروز آبادي، مصدر سابق، ص 235.

[*] أسحم: الاسود، القاري نسبة إلى القار حلكم: شديد السواد.

[2] الديوان، ص 65.

[**] الصلت: الجبين الواضح المستوي

[***] الفخت: ضوء القمر أو ظله.

[3] الديوان، ص 76.

فالمشبه (شمس الضحى أبي عبد الله بن الحكيم) والمشبه به (القمر) في الصورة الأولى، أما الصورة الثانية (ضوء الشمس وشعاعها) بظل القمر ونوره، فالأولى مشبه والثانية مشبه به، مع ذكر الأداة، ووجه الشبه محذوف، عله يقصد تمثيل الأوصاف الحسية للممدوح، لا يضاهى في جمال المنظر والمظهر.

ومن خلال تصفح صفحات المدونة لم نعثر على التشبيه المرسل بشكل كبير، فالشاعر لا يستعين به في نقل صوره المبتكرة للمتلقي؛ ولان هذا النوع من التشبيه لا يرقى لخلق تشكيل مفعم بالقيم الجمالية، فاستبدله في النظم بالأنواع الاخرى: "إن ورود التشبيه في الشوقيات، مرسلا بالأهمية التي ذكرنا، واتسام عناصره في ترتيبها بالمنطقية مع غلبة الفصل بين العنصرين الرئيسيين فيه، وغلبة أداة الكاف في بنيته، معطيات تشهد بأن هذا الضرب هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحا وهذا يفسر قوة طاقته الاخبارية، لكنه في نفس الوقت يعرب عن ضعف طاقته الايحائية، فهو أقل توغلا في التصوير، ولا يعدو أن يكون ترجمة للموصوف، وحتى عدم الإستقرار الذي لاحظنا في وجه الشبه، لا يدل على تفنن ذ ي بال بقدر ما يكشف عن طبيعة هذا العنصر، فما وجه الشبه إلا رابطا معنويا"[1]

وما ذكره محمد هادي الطرابلسي يمكن أن نسقطه على أمثلة بن خميس في التشبيه المرسل، لأن ما أوردناه من شواهد يضم الفصل بين عناصره الرئيسية المشبه والمشبه به، وغلبة أداة الكاف في توظيفه، فكان أبسط أنواع التمثيل إيحاءا وتصويرا.

ومن أمثلته أيضا في شعره:

وخلـــــوص ودٍّ في نقـــــاء ســـــريرة كســـــلافِ راحٍ في صـــــفاء زجـــــاج[2]

[1] محمد الهادي، الطرابلسي، المرجع السابق، 147.

[2] الديوان، ص79.

فالتشبيه في هذا المثال لم يقم بين المفردة ومفردة أخرى، بل يقوم بين عبارة وعبارة اخرى، فشبه صدق الود وإخلاصه الذي ينم عن صفاء سريرة بالقطرة من الخمر في كأس من الزجاج الصافي، فكان تشبيها مرسلا يبذكر الاداة (ك) ووجه الشبه، طيب أخلاق الممدوح.

3-1-1-2- تشبيه مجمل:

" أما المجمل فيتميز بتجرده من التفصيل سبب خلوه من وجه الشبه، مما سما بأسلوب الكلام إلى مستوى أعلى من المتقبل إلماما خاصا بإطار الحديث، أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود".[1]

ومن نماذجه قول ابن خميس:

على قرية العبَّاد* منِّي تحية كما فاح من مسك اللطيمة** فائح[2]

فشبه تحيته لـ(قرية العباد) بفوح المسك وعطره الندي، مع حذف لوجه الشبه الذي يمثل لحظة التذكر والحنين، ما عهدناه عليه وكأنه خليله الذي لم يفارقه البتة في جميع قصائده: "فيعود الشاعر ابن خميس إلى استحضار ذكرياته وحنينه وأشواقه إلى هذه الربوع، وهذه المياه، وهذه البساتين الفيحاء فكان يتلذذ بما تحفل به من استقرار، وهناء، ورخاء عيش ورغده"[3].

ويقول أيضا:

أطار فؤاد برق ألاحا فما هزّ بعد لو كرَّ جناحا
كأن تألقه في الدّجا حسامٌ جبان يهاب الكفاحا [4]

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص 147.

[*] العباد: ريض بتلمسان الجنوبي الشرقي، ومناظره من أبهج مناظر الشمال الافريقي.

[**] واللطيمة: نافخة المسك: وسوق العطارين.

[2] الديوان، ص 86.

[3] الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد، ص 04.

[4] الديوان، ص 89.

وهذا الضرب من التشبيه المجمل، حيث شبه فؤاده بالبرق في مدارج السماء و السيف الجبان الذي يخشى الوغى، فحذف المشبه به الذي يمثل حالة الجمود، والسكون، والرتابة وذلك قبل أن يعرف الاديب الرحالة (أبي عبد الله بن الرشيد السبتي)، فجاء هذا التشبيه تمجيدا لصفات ممدوحه وإنزاله أعلى منزلة.

فهذا التشبيه من التشبيهات المبتكرة والجديدة: "فكلما كان التشبيه جديدا مبتكرا، كان أشد تأثيرا في النفس وإثارة للوجدان وأدل على أصالة الشاعر والكاتب، وأنه يعبر عن احساسه الخاص ويصدر عن رؤيته المتفردة، على حين أن التشبيهات المطروقة تستجيب لها النفس استجابة، فائزة لكن على حين أن التشبيهات المطروقة تستجيب لها النفس استجابة فاترة مما يدل على ضعف ملكة الابداع عند الشاعر"[1].

فقد وقع هذا التشبيه من النفس بأن ترك فيها تأثيرا بالغا، انطباعا يعكس التجربة المريرة إلى مر بها ابن خميس، فأضحى فؤاده خلوة للغم، والحزن المستديم، لا ضير أن للسواد أسبابه الكثيرة.

و ما يدل كما أوردت مستورة العرابي على أصالة ابن خميس بإتيان المعاني المتفردة، والألفاظ الموحيةالتي توشي ببراءة الموقف وصدق الإحساس، عكس التشبيهات المكررة تكون قراءة المتلقي لها فاترة لأنها لا تخلق مساحة من التأثير في النفس، كما أنها تشير إلى تواضع ملكة الإبداع لمبدعها.

يمكن الإشارة إلى أن أمثلة التشبيه بالأداة ك أو كأن قليلة في ديوان ابن خميس وإن وردت فنجد تشبيه الاداة ك أكثر من صور التشبيه بكأن وهذا ما يميز الشخصية الأدبية لابن خميس التي تأبى أن تندرج صورها في الطبقة التي يغلب عليها التقليد لا الابتكار.

فالشاعر ابن خميس وفي بنائه لصوره التشبيهية شاعرا مبدع خلاق، عكف على خلق لوحات فنية يمكن أن نلمس عبر تفاصيلها مكانته الأدبية بين الشعراء في المشرق أو المغرب.

وقوله من ضروب التشبيه المجمل:

[1] مستورة العرابي، المرجع السابق، ص 141.

وغـــــرس ودادأصـــــاب فضـــــاءً نـــــدياً وصـــــادف أرضـــــا براحـــــا
كراســـــخ مجـــــد تـــــأتيه فلـــــم تخـــــش بعـــــدٌ عليـــــه امتصـــــاحا [1]

شبه غرس الوداد بالمجد الثابت الراسخ كمن يحمل على عاتقه ثقل وصية ، وماخفى من وجه الشبه يجمع من صفات الإخلاص، وألوان الحب الصادق التي يكنها للممدوح.

وما نلاحظه في ديوان ابن خميس، ندرة صور التشبيه المجمل، إلى جانب التشبيه المرسل، " إن التشبيه المجمل هو مجرد عملية تبويب للموصوفات، وجمع بينهما وبين صور ما مختارة على قدم المساواة بدون تعيين الموجب الجامع بين الطرفين"[2].

لأن الجامع بن الطرفين (وجه الشبه) محذوف، وبغيابه لا تشترط علاقة المشابهة بالضرورة، وعلى العكس من ذلك ففي حالة ثبوته ينبغي أن تكون علاقة المشابهة في الأوصاف بين النوعين الأصليين.

كما لا يمكن أن نغفل دور التشبيه على مستوى التشكيل البنائي للصورة الذي:"يؤدي وظيفة توكيدية، إضافة إلى وظيفته الجمالية في تشكيل الصور الفنية، إذ يبرز الشاعر من خلال التشبيه حجم ذلك الجمال من خلال التدفق التشبيهي المسترسل الذي يقوم على تشقيق فكرة الجمال وإبرازها"[3].

وهذا الرأي لا يتعارض مع دور التشبيه في شعر ابن خميس الذي يؤدي بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية، وظائف أخرى، فالأولى يلح من ورائها على بعث المعنى وترسيخه في نفس المتلقي، والثانية ترتبط بالمتلقي، والمبدع، لكي يفصحا عن مدى تأثيرها بالوصول للحظة التلذذ والتأثير.

ويقول في مدح السلطان النصري محمد الثالث: [4]

طلـــــق إذا احتلـــــك الزمـــــان أنـــــار في ظلمائـــــه كالكوكـــــب الوهّـــــاج
طـــــود الرّصـــــانة والرّزانـــــة والحِجـــــا بحـــــر النّـــــدى المـــــتلاطم الأمـــــواج.

[1] الديوان، ص 94.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص 148.

[3] نهيل فتحي أحمد كتانه، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، مخطوط جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، نابلس ، 1999/ 2000، ص127.

[4] الطاهر توات، مرجع سابق، ص 204.

يقول طاهر توات: "فكان حقا تشبيها ظريفا، حتى أيام الشدائد والمحن، يكون ممدوح الشاعر بشوشا باسما، لهذا شبهه بالكوكب الوهاج، أما في البيت الثاني، فشبه ممدوحه بطود الرصانة والرزانة، والحجا، وبحر الندى المتلاطم الأمواج في كرمه وجوده، وهو تشبيه حيث حذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه.هذا التشبيه يظهر في تعدد صفات ممدوحه المعنوية، وتجسيمها في شيء مادي، الطود، اليم"[1].

وقد عهدنا ابن خميس أنه اعتمد على تقنية التجسيم، والتي تعني نقل الصفات المعنوية إلى أشياء مادية، ليس في هذا المثال فحسب، بل في أمثلة عديدة نذكر منها:

أحـــن إليـــه حنـــين العجـــول ونـــوح الحمـــام إذ هـــو ناحـــا
وأســـأل عنـــه هبـــوب النســـيم وخفـــقِ الـــوميض إذ مـــا ألاحـــا[2]

فشبه في البيت الأول حنينه للرحالة (أبي عبد الله بن رشيد السبتي) بحنين العجول، ونوح الحمام، ليبدو ذلك الحنين وقد أخذ من اهتمام الشاعر كل مأخذ.

3-1-1-3-التشبيه المؤكد:

في تعريفه: "هو الذي خلا من الأداة وتضمن بقية العناصر، وإذ كان التشبيه المجمل متميز بخلوه من التفصيل مقتضيا من المتقبل، إلماماً بظروف الكلام خاصا أو ثقافة مناسبة معينة لبلوغ المقصود، فإن المؤكد بتجريده من الأداة يتخلص من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به فيلتحم فيه الطرفان ليكوناشيئا واحدا"[3].

فمن خلال هذا التعريف عقد محمد الهادي الطرابلسي مقارنة بين التشبيه المجمل الذي يقتضي عدم الإشارة إلى المعنى الذي يشترك فيه الطرفان، والمؤكد الذي يقوم على إلغاء الأداة التي ترتبط بين الطرفين، مع ثبوت المعنى المشترك بينهما.

[1] الطاهر توات، المرجع السابق، ص 204.
[2] الديوان، ص 94.
[3] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص149.

ومن صور هذا النوع من التشبيه في شعر ابن خمس:

لـــئن كنـــت ملآنـــا بـــدمعي طافحـــا فـــــإني ســـــكران بحبّـــــك طـــــافح
وإن كـــان مهـــري في تلاعـــك ســـانحا فـــــذاك غـــــزالي في غيابـــــك ســـــابح[1]

ففي البيت الأول شبه نفسه النائحة بالنبع الممتلئ، الذي يتدفق ماءه بسرعة (لئن كنت المشبه) (ملآن بدمعي طافحا المشبه به) ووجه الشبه شطر البيت الثاني (فإني سكران بحبك طافح) فلم يعد يشغل بال الشاعر غير وجد تلمسان وحبها.

وهذا النوع من التشبيه لم يرد في ديوان ابن خميس بشكل كبير إلا في القليل النادر، وأكثر صوره التشبيهية انتشارا، النوع الذي سوف نتحدث عليه فيما يلي:

3-1-1-4-التشبيه البليغ:

"وهو التشبيه الذي تجرد من وجه الشبه والأداة، وقام على العنصرين الرئيسيين فحسب، فهذا الأسلوب يخلو من الأداة ويتميز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، وبتجرده من وجه الشبه بإجمال التقريب بينهما:مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة"[2].

فالتشبيه البليغ، يتميز عن الأنواع الأخرى بخلوه من الأداة ووجه الشبه، وفيه يحدث مطابقة بين المشبه والمشبه به فبذلك يعدو أن يكون أفضل أنواع التشبيه من الناحية الجمالية: "وأكثر استعمالا إلى جانب التشبيه المرسل"[3].

ونماذج التشبيه البليغ كثيرة، ومتنوعة في شعر ابن خميس التلمساني منها قوله: في مدح أمراء بني العزفي في سبتة:[4]

[1] الديوان، ص 87.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص 150.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] طاهر توات، مرجع سابق، ص 205.

وأملاكهـــا الصـــيد المقاولـــة الأُولى لعـــزّهم تغنواالطراخنـــة الـــبلخ*
كواكـــب هـــدى في سمـــاء رئاســـة تضـــيئُ فمـــا يـــدجُو ضـــلال ولا يطْخـــوا
ثوقـــب أنـــوار تـــرى كـــلّ غـــامض إذا النـــاس في طخيـــاءغيِّهم التخُّـــوا
وروضـــات آداب إذا مـــا تأرّجـــت تضـــاءل في أفيـــاء أفنانهـــا الـــرَمخ*
مجـــامر نـــدى في حـــدائق نـــرجس يـــنم ولا لفـــح يصـــب ولا دَخّ**
وأبحـــر علـــم لا حيـــاض روايـــة فيكـــبر منهـــا النضـــح أو يعظـــم النضـــخ***[1]

وفي هذه الأبيات يمدح ملوك بني العزفي في سبته، ويصفهم بقوة الجاه، وعلو النسب، هم الكواكب ، ولهم من الحكمة والخبرة في شؤون الحكم، وفي إحكام تدابيره، ما يضمن تنظيم الحياة ا، أضف إلى تلك الأوصاف، حاضرة البديهة، وحضور العلم لكشف المبهم من الأمور، بمجالسهم التي تضاهي الشجر الكثيف يستظل بظله من لا ظل له.

فقد ورد في هذا المقطع، عدد من أوصاف تندرج ضمن التشبيه البليغ، فكانت مسترسلة ومتدفقة طول الأبيات الستة، شملت فضائل هؤلاء وخصالهم.

وتتابع الصور التشبيهية في هذه الأبيات يشير، إلى طول نفس الشاعر، ومدى تحكمه بمعجم اللغة العربة، وتأثره بالشعراء الكبار من المشارقة في إعارة الأوصاف والتشبيهات، ولعل هذه الميزة تحضر في شعر ابن خميس مجمله إن لم نقل أكمله: "ومما زاد رونق وجمال تلك الصفات والتشابيه التي استقاها من الطبيعة الصامتة وبث فيها قدرا من الحياة.[2]

وما ذكره طاهر توات يعتبر صحيحا، إلى حد بعيد، كون ابن خميس استعان في اتقان بناء صوره التشبيهية، على الطبيعة فاستقى من عناصرها ما يمثل صفاء الحياة، وتناسق روحها، فسيفساء

* البلخ: المقاول: لقب ملوك اليمن، الطراخنة: الرؤساء، البلخ: المتكبرون
* الرمخ: الشجر المجتمع
** دخ: اللفح، حريق النار، الدخ: الدخان.
*** النضخ: النضح والنضخ مقاربان الإبتلال الماء او شدة فورانه من ينبوعه.
[1] الديوان، ص 102/101.
[2] طاهر توات، المرجع السابق، ص 205.

تتلون بألوانها الزاهية، التي تبعث الأمل والحلم (فهم أبحر علم/ يكبر منها النضح/ النضخ)، وهم (الكواكب الأنوار والروضات، الحدائق...) فبعث الحياة في مكامنها الجامدة، فأضحت تشكيل "جمالي يبوح بأبعاد التجربة التعبيرية والنفسية للشاعر ابن خميس[1].

والى جانب التشخيص، ونفخ الحياة في مكونات الطبيعة لنقل التجربة، تجد تقنية أخرى يستدعيها المبدع في إيصال أحاسيسه ومشاعره:"ذلك أن اللغة في أصلها رموزا اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، الألوان، الأصوات، العطور، تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريبا مما هو، وتكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي عن بعض خواصه المعهودة ليصير فكره أو شعور، وذلك لأن العالم الحسي، صوره ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل"[2].

ومن خلال هذا الرأي، نخلص إلى أن اللغة هي المصدر الذي يمكن من خلاله نقل المشاعر والأحاسيس بواسطة ما هو ماثل في العالم الخارجي بصورة مغايرة، ليعبر عن خبايا النفس البشرية بصدق وشفافية.

ومن صور التشبيه البليغ قوله:

ما منهم إلاّ أغرّ مبارك مصباح ليل أو صباح عَجاج
بيت بَنَوْهُ من سراوة حمير فيا لذروة العلياء من صنهاج
كم كان في الماضين في أسلافهم من ربُّ إكليل وصاحب تاج
أساس كل رئاسة ورؤوس ك ل سياسية وليوث كلّ هياج[3]

وفي هذه الأبيات مدح السلطان محمد الثالث المعروف بالمخلوع، والمبايع (سنة 701) هـ والمعزول (سنة 701،) ولا شك اسمه مذكور في الأبيات المحذوفة"[4] وبأوصاف عديدة استدعى فيها

[1] مستورة العرابي، المرجع السابق، ص 146.
[2] المرجع نفسه، ص 148.
[3] الديوان، ص 81.
[4] المصدر نفسه، ص 81.

التشبيه البليغ، فهو وجه تنقشع به شدة الظلمة، وأصله من أشراف عرب حمير، الذين بنو بصنهاجة سدة ملكهم، وكيف لا وهم من كانوا في المعارك قادتها بلا منازع.

ويواصل في هذا النموذج الاستعانة بصورة الطبيعة أي "التشخيص لبعث الحياة"[1].

مما أدى إلى تكثيف الصورة، "فمجموعة التشبيهات المتراكمة تتدرج لترسم صورة، هذه الصورة هي المعادل الموضوعي النفسي للحقيقة الجوهرية التي يبحث عنها الشاعر، فهي تلبية لطموحات تجوب الافاق لتكشف الذات وعلاقاتها بهذا الكون، وتكرار الأداة ساهم في أن يتنظم النص شعور بالوحدة العضوية، والتشبيهات لا تتجاوز ظواهر الأشياء الخارجية التي تقترب من صفة الممدوح، لأن التفاعل منعدم بين الشاعر وتشابهاته"[2].

لا نعارض كون هذه التشبيهات رسمت الحقيقة النفسية التي يبحث عنها الشاعر، غير أنه يركز -كما جاء في القول- على الأوصاف الخارجية للممدوح، مما أدى إلى وصف علاقة الشاعر وتشبيهاته بالفتور.

ويقول في مدح (أبي عبد الله بن رشيد) الرحالة المغربي الكبير:

أَراني محاسن منه فلم أُطِق عن حماه بقلبي بَرَاحَا
مُحَيَّا وسيما وفرعا أثيثا وقدًا قويمًا وردفا رداحا[3]

ويقول:

وإنّي على فيح ما بيننا لاتَبِعْ ذاك الشّذا حيث فاحا
أحنُّ إليه حنين العجول ونوح الحمام إذا هو ناحا
وأسأل عنه هبوب النسيم وخفق الوميض إذا ما ألاحا
وإن شئتَ عرفان حالي وما يعانيه جسمي ضنى أو صحاحا
فقلب يذوب إليك اشتياقا وصدر يقاح إليك انشراحا

[1] أحمد عبد الحميد إسماعيل، المرجع السابق، ص 31.
[2] المرجع نفسه، ص 35.
[3] الديوان، ص92

وغـــــرس ودادٍأصـــــاب فضـــــاء نـــــدياً وصـــــادف أرضًـــــا بَرَاحـــــا

تميزت هذه الابيات باسترسال في الوصف، وتدفق في المعاني، فهو الشذا لطيب أثره، وصفو خطاه، و الشاعر يشتاق إليه مخاطبا هبوب النسيم، وخفق الوميض، والقلب بوداده قد اكتسح أرضا براح.

فاستقامت التشبيهات إلى درر مرصوفة بفضل تقنية التشخيص وبث الحياة في مكامن الطبيعة (أسأل هبوب النسيم، غرس الوداد، أصاب فضاءا، أرض براحا، مكارم وشاحا). وبها استطاع أن ينتقل من التركيز على الرصد الخارجي، إلى وصف الشعور"[1].فقد انطلق من الاوصاف الخارجية (التشبيهات الوضع الخارجي)، إلى نقل الشعور وتعميق الاحساس يقول:[2]

جـــــوانحٌ تلفـــــح نيرانهـــــا وأدمـــــعٍ تنهـــــل مثـــــل العَـــــزال
قـــــم نطـــــرد الهـــــمَّ بمشـــــمولة تُقصِّـــــر الليـــــل إذا الليـــــلُ طـــــال
وعاطهـــــا صـــــفراءُ ذميـــــةٌ تَمنعهـــــا الذِّمـــــة مـــــن أن تَنـــــال
كالمســـــك ريحـــــا واللمـــــى مطعمـــــا والتـــــبر لونـــــا والهـــــوى في اعتـــــدال[3]

وفي هذا المقطع ينتقل لوصف المشمولة (الخمرة) التي تبعد الهم والكلف، والتي تجعله لا يشعر بطول الليل، فوظف من التشبيهات التشخيصية، ما أظهر (المشمولة) وكأنها محبوبته التي يرتمي في أحضانها، ليترك من ورائه عالما يغط في سواد مستديم، قدر له أن يفلت من قبضته، فريحها ريح المسك، وطعمها طعم اللمى، ولونها لون التبر، تبث شعور الاستقرار والطمأنينة في نفسه، ويقول طاهر توات في تفسير الصورة نفسها: "إذا نظرنا إلى هذه الأبيات نرى أحاسيس ابن خميس ومشاعره كانت غير عادية، فهي تشتعل كأنها النيران أو كما يقول (نيرانا)، لأنه يبدو في حال هيجان

[1] أحمد عبد الحميد إسماعيل، المرجع السابق، ص 37.
[2] الطاهر توات، المرجع السابق، ص 207.
[3] الديوان، 114.

عاطفي، وربما لهذا السبب اندفعت الدموع من عينيه اندفاعا، ثم راح يبحث عن صورة شبيه بتلك الدموع التي تسيل بغزارة، فوجد صورة مصب الماء من العزال أو الراوية، وهي صورة حية وطريفة، وفي البيت الأخير يكاد يبلغ ابن خميس الذروة في التشبيه، حيث يأتي بالمشبه وهي المشمولة ويشبهها بالمسك في رائحته واللمى في ذوقه التبر في لونه والهوى في اعتداله"[1]

أما إيراد التشبيه عن طريق التجسيم فمثاله:

يـــــأبى ثـــــراءَ المـــــال علمـــــي وهـــل يجتمـــع الضـــدان، علـــم ومـــال
وتـــــأنف الأرض مقـــــامي بهـــــا حـــــتى تهـــــاداني ظهـــــور الرِّحـــــال[2]

فالتجسيم هو: "إيصال المعنى المجرد مرتبه الأنسان في قدراته واقتداره"[3].

فظهر التجسيم في إعطاء (العلم) معنى عقلي مجرد، صورة وجسم الإنسان، بإيراد استهلال الجملة (يأبي ثراء المال)، وفي البيت الثاني سار بالطريقةنفسها في تجسيم صورة الأرض، في صورة الشخص الذي يأنف، ويعترض عن بقاءه، فلم يسعه مكان فيها.

وتوظيف الأرض بدل تعيين (المكان) وتحديده، ضيق يقاسيه الشاعر، وألم يطارحه في كل مكان، والتجسيم: "يقوم بارتقاء المعاني المجردة والمشاعر والأحاسيس"[4].

وقد ثري ديوان بن خميس بالتشبيه وضروبه، خاصة التشبيه المرسل، البليغ، اللذان أضفيا، صور ينفتح فيها الخيال على تأويلات متعددة وتشكيل متجدد لتفاصيلها. عبر ما تزخر به اللغة من أدوات وأساليب.

[1] الطاهر توات، المرجع السابق، ص 207.
[2] الديوان، ص115.
[3] أحمد عبد الحميد إسماعيل، المرجع السابق، ص50.
[4] المرجع نفسه.ص50

3-1-2-الإستعارة:

قد تعددت المفاهيم التي شملت توضيح صورة الإستعارة بين مقلد ومجدد، إذ بلغت غاية الأول الحفاظ على النمط الموروث في شكلها وتقسيمها، وغايتها، أما الثاني بنقل النظريات الغربية التي حصرت وظيفتها، واصطلحت عليها تسميات جديدة.

وفي هذا السياق سنأخذ بعض التعاريف التراثية للإستعارة، فعرفها عبد القاهر الجرجاني: "هي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيها تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام، والأذهان، لا الأسماع والآذان"[1].

فالاستعارة -على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني- هي نوع من أنواع التشبيه، لكن يدرك بالعقل والقلب، لا بالسمع.

ويحدد جابر العصفور مفهوم الإستعارة انطلاقا من تصور عبد القاهر الجرجاني: "مفهوم الاستعارة في التراث البلاغي والنقدي في ضوء هذا التصوير السابق، وأصبح ينظر إليها على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، (...) لكنها تتميز على التشبيه، أن المعنى يقدم فيها بطريقة غير مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس المشابهة"[2]

وبهذا التفصيل، الذي يمكن من خلاله، أن نستنج أن الإستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه، مع بقاء قرينة تدل عليه على أساس المشابهة.

وقد اختلفت نظرة القدماء للإستعارة: "فهذه النظرة إلى الاستعارة تختلف عما في القرن الرابع عند ابن طباطبا والحاتمي، قدامة، وأبي الحسن الجرجاني، فإيثار التشبيه عند هؤلاء واضح، أما قدامة فقد عده غرضا أساسيا من أغراض الشعر، أما ابو الحسن الجرجاني فقد جعله أصلا من أصول عمود الشعر في حين عد الإستعارة نافلة من النوافل التي يمكن الاستغناء عنها، وأما ابن طباطبا فقد تجاهلها وخص التشبيه بكثير من عنايتة وإيثاره أما عبد القاهر فقد فضل الاستعارة على التشبيه"[3]

---

[1] أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991/1412، ص60.

[2] جابر العصفور، مرجع سابق، ص205.

[3] المرجع نفسه، 237.

وفي هذه الأبواب سار النقاد المحدثون وراء تصورات عبد القاهر الجرجاني: "ويمكن للناقد المعاصر، أن يتفق مع عبد القاهر، أيضا فيما يتعلق بتفضيل الإستعارة عن التشبيه من حيث القيمة الفنية، لما يظهر من قدرة الإستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة"[1].

أما الخطيب القزويني فيعرف الإستعارة بقوله: "الضرب الثاني، من المجاز، الإستعارة، وهي ما كانت علاقته تشبيه معنا بما وضع له."[2]

3-1-2-1- أنواع الاستعارة:

3-1-2-1-1- الاستعارة المكنية والتصريحية:

وقد انساق الشاعر ابن خمس في توظيف الإستعارة، وخاصة النوع الأول منها المكنية وذلك في قوله:

سل الريح إن لم تسعد السفن أنواء فعند صباها من تلمسان أنباء[3]

فقد شبه الريح، بالإنسان، من يوجه إليه السؤال، فحذف المشبه به وأبقى على لفظ (المشبه) مع وجود قرينة تعقد علاقة المشابهة (سل)، على سبيل الاستعارة المكنية، فالشاعر وقف يسأل الريح، الذي يبدو أن اتجاهها من ناحية الشرق تحمل أنباء، وأخبار تلمسان، فنقل المعنى عن طريق التشخيص والذي هو: "إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله.[4]

أي باستعارةأوصاف الأنسان وخصاله للشيء الجامد والثابت لبث الإحساس، وتعميق الشعور، فاسند سلوك السؤال، والإخبار للريح، فأحيا بذلك بؤر الموقف الشعوري.

ويقول في موضع آخر:

[1] جابر العصفور، مرجع سابق، ص251.

[2] الخطيب القزويني، مصدر سابق، 212

[3] الديوان، ص 62.

[4] أحمد عبد الحميد إسماعيل، مرجع سابق، ص 41.

وأستجلب النوم الغرار ومضجعي قتاد كما شاءت نواها وسلاّء
لعل خيالاً من لدنها يمرّ بي فلي مرّهِ بي من جوى الشوق إبراء[1]

وفي البيت الأول (ومضجعي قتاد) حيث شبه، فراشه بالقتاد، وهو شجر صلب له شوك كالإبر، على سبيل التعبير المجازي، ليعلمنا كونه لم يذق طعم الكرى زمن طويل، إذ يسترسل في توليد صور من الصورة الأولى، (ينتظر خيالاً من لدنها يمر به) وكأن الخيال، رجل، أو شخص ما.

وقوله:

ولا صاحب إلاحسام ولهذم وطرف خدِّ اللَّيل- مذكان- وطَّاء
ولا مثل نومي في كفالة غيره وللذئب إلمام وللصلّ إلماء[2]

وفي البيت الأول من هذا المثال: شبه الحسام بالصاحب الذي بإمكانه أن يمد يد العون لمن يحمله، فيبعد عنه كل ما يحيط به من مخاطر، فأوحت بمعان متجددة، كمن لا يجد من الأصدقاء، عندما يكون بأمس الحاجة إليهم.

ونوع الاستعارة في هذا البيت، مكنية، حيث حذف المشبه به وأبقى على المشبه، مع ذكر لازمة من لوازمه (صاحب).

ويقول في مثال آخر:

أنبت ولكن بعد طول عتاب وبعد لجاج ضاع فيه شبابي[3]

ومحل الشاهد (ضاع فيه شبابي) حيث شبه (الشباب) بالشيء المحسوس، الذي يضيع، ليعبر عن الصورة الحقيقية، ضياع سنوات العمر الجميلة، على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول:

[1] الديوان، ص 62.
[2] المصدر نفسه، ص 66/64.
[3] المصدر نفسه، ص68.

وكـــان رغـــاء الصـــقب في قـــوم صـــالح حـــديثا فأنســـاه رِغـــاء سَـــراب[1]

فحذف المشبه به(الانسان) وأبقى على المشبه (ناقة النبي صالح عليه السلام)مع ذكر قرينه تدل عليه(الحديث).

وهذه الصورة تميزت" بالمبالغة في إبراز المعنى الموهوم إلى صورة المشاهدة"[2] ولأن الحديث ميزة، للإنسان عن بقية المخلوقات، فاسنده لناقة البسوس، التي كان رغاؤها يفوق رغاء ناقة قوم صالح عليه السلام.

ويقول في هذه الأبيات:

طويـــل مـــراسِ الـــدَّهر جـــذْل مماحـــكٍ عـــــريض مجـــــالِ الهمّحلـــــس ركـــــاب
تأتـــــت لـــــه الأهـــــوالأدهم ســـــابقاً وغصَّـــــت بـــــه الأيامأشـــــهب كـــــاب[3]

والاستعارة وردت في عبارة (تأتت له الأهوال أدهم سابقاً) حيث حذف المشبه (وهو الشاعر) وصرح باللفظ المشبه به (أدهم سابقا) على سبيل الاستعارة التصريحية، وكذلك في شطر البيت قوله(غصت به الأيام أشهب كاب).

فالشاعر خبر بتجاربه سر الحياة، التي تستدعي قوة التحمل وطول الصبر، وعلو الثبات لمجابهة أبوابها، ليترك وصايا عنوانها الندم، على أيام الشباب، أين صرفها.

ومن البيت نفسه، ينطلق ابن خميس في تكثيف الصور، وتوليدها، فترسم تفاصيل صورة كلية غايتها: "منح الكثير من المعاني، باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدّفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[4]ك (تأتت له الأهوال، أدهم، غصت به الأيام، إني على الدهر عاتب، عمر مضى).

[1] الديوان، ص 69.
[2] عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1988/1405، ط1، ص198.
[3] الديوان، ص 71.
[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص83.

بتظافر هذه الصور المصغرة، يخرج لنا الشاعر، بصورة متكاملة مفادها، ما البقاء إلالوجه الله وما يقابل به المرء، الأعمال الصالحة، التي تكون قاعدته يوم لا منجي من العذاب سواه.

وما يختم به هذا النص قوله:

على المصطفى المختار مني تحية فتلك التي أعتد يوم حساب
قتلك عتادي أو ثناءًأصوغه كدر السّحاب أو كَدرّ سخاب[1]

ففي هذين البيتين تظهر صورة غاية في الجمال والتشكيل، على (مصطفى المختار مني تحية، فتلك التي أعتد) فحذف المشبه، وصرح بالمشبه به (تحية) ويقصد أن عدة وعتاد المؤمن يوم القيامة سنة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، والتي جسدها، في صورة(التحية) أي تصيير الصفات المعنوية، إلى صور مادية وهنا تمثل في سلوك إلقاء التحية، ونوع هذه الاستعارة، تصريحية، جعلت المتلقي يتمتع ببراعة التخييل وقوة الرسم البياني عند الشاعر ابن خميس التلمساني.

ويقول في نموذج آخر:

أمَنت أرض المسلمين فلا ذئب يُخاف بها ولا لصت
وحفظتها من كل نائبة تُخشى فأنت حفظُها الثبت
ونهجت سبل المكرمات فما لمؤمل عن غاية ألت*
لم تبق غفلاً من متالعها إلا وفيه لحائر برت**[2]

ففي البيت الأول شبه أمن وسلامة الأهالي في غرناطة في حضرة الوزير (أبو عبد الله بن الحكيم)، وسلامة الأرض على صورة المجاز، فصرح باللفظ (المشبه به/ الأرض) وحذف المشبه الصورة

[1] الديوان، ص 71.
* الألت: النقص
** البرت: الدليل الماهر.
[2] الديوان، ص 74.

الحقيقية، أو ما يقصده الشاعر ابن خميس، استعارة تصريحية وفي البيت الثاني (حفظتها من كل نائبة) كذلك استعارة تصريحية.

وما يمكن أن نستشفه من هذه الصور، المبالغة في أداء المعنى، وإعارة صفات الخالق للممدوح مما زاد تشكيل الصورة جمالاً ورونقاً، يشهد لبراعة الشاعر في هذا الفن.

وفي قوله: (نهجت سبل المكرمات) حذف المشبه به، وأبقى على المشبه في صورة الاستعارة المكنية، فالمشبه به، الطريق، أو الدرب، والمشبه المكرمات، ليوحي بتكثيف معنى المكارم، فتعددت الدروب، لكن الغاية واحدة، نيل رضا الله في الدنيا والآخرة.

ويقول:

هـــــادن طغـــــاة الكفـــــر مـــــا هـــدأت حـــتي يجـــي نهارهـــا المحـــت
دعهـــــا تـــــودع في معاقلهـــــا مـــــا لم تعـــــد جفاتهـــــا العنـــــت[1]

فنلاحظ البيت الأول (هادن طغاة الكفر) حيث حذف المشبه (أنصار الكفر أولياؤه) وصرح بالمشبه به (الطغاة) أو كما وصفهم الله تعالى في كتابه الحكيم، ونوعها استعارة تصريحية، من خلالها نستشعر مشهد حجم العذاب الذي ينتظر هؤلاء، الذين لم يدخروا جهدا في ايذاء الإسلام والمسلمين.

فبها(الصورة الاستعارية): "برز البيان، وبدا في صورة مستجدة، تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد فضل فضلا"[2].

ويقول:

يتضـــــاءل الصـــــبح المنـــــير إذا لاقـــــى في ســـــناه جبينـــــك الصَـــــلت[3]

[1] الديوان، ص 74.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 42.
[3] الديوان، ص76.

الصورة الاستعارية(يتضاءل الصبح) استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وأبقى على المشبه، مع لازمة من لوازمه (يتضاءل) فبدت المبالغة في تجسيد المعنى وتوضيحه، فنور جبين (أبو عبد الله بن الحكيم) فاق نور الصبح، الذي ربطه (بالمنير) مع العلم أن هذه الصفة، أسندت للقمر، وليس للصبح.

ومن الباحثين من يرى أن جمال الاستعارةورونقها يكمن بتنافر علاقة التشابه بين طرفيها: "روعة الاستعارة تكمن في غرابتها والمنافرة بين طرفيها، حين صنفها عبد القاهر إلى نوعين هما: العامي المبتذل، والخاص النادر، وهذا الصنف لا يحسن استعماله غير الفحول، وهو بذلك يتفق مع بعض الباحثين المحدثين، مثل محمد مفتاح الذي يذهب إلى أن التقارب في الصفات بين طرفي الاستعارة جعلها مبتذلة وغير فنية"[1].

وهذا الأساس الذي تقوم عليه العلاقة بين طرفي الاستعارة المشبه والمشبه به.

يشير سعد حمادة ابن خميس من توظيفه للاستعارة، من حيث الارتكاز على علاقة المشابهة، فيقول:"أنها ناتجة عن تداعيات نفسية وشعورية تفاعلت وتناغمت في وجدانه فأخرجها صوراً تثري الخطاب بالدلالات وتثير استغراب المتلقي"[2].

إن ما ذكره الباحث، هو الثابت فعلا، كون الباث لم يستغني عن توظيف الصور الاستعارية التي تربطها علاقة مشابهة، لكن نختلف معه فيما ذكره في آخر الفقرة.بأن استعارات ابن خميس لم تأت غريبة، بأكملها، بل بتأمل بسيط لمعناها، يمكن أن نحصل على القرينة التي عقدت لأجلها المشابهة، التي لا تثير استغراب المتلقي فحسب، بل تشد انتباهه بروعة نظمها، جمال بيانها، وهذا أسمى غايات الاستعارة.

ويقول في مكان آخر:

أتــــرك بـــــني الـــــدنيا وأعـــــرض عـــــنهم فعســــــاك تطعــــــم لــــــذة الإثــــــلاج

[1] سعد حمادة، جمالية الإغراب في شعر ابن خميس التلمساني، رسالة الماجستير مخطوط، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 1429/1428-2008/2007، ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

نزهـــــت نفســـــي عـــــنهم بنوالـــــه وحفظتهـــــا مـــــن جاهـــــه بســـــياج[1]

في البيت الأول، استعارة مكنية (تطعم لذة الإثلاج) حيث شبه شعور الطمأنينة بطعم والذوق.

والبيت الثاني (نزهت نفسي عنهم بنواله)، استعارة تصريحية صرح بالمشبه به (نواله) وحذف المشبه (إتباع سنن الممدوح، السلطان النصري محمد الثالث)[2].

ولأن ابن خميس، عاش في جو احتدم فيه الصراع مطولا بين دويلات المغرب، فرحل إلى الأندلس، باحثاً عن جو ملائم، يغشاه السلم والاستقرار: "فهو في عصر أصبحت الفوضى فيه نظاما وقانونا، وهو عصر يدفع إلى التصوف، وحالته النفسية في شعره يمكن التقاطها على طول هذه الدراسة، فهو لا يفتأ يتحدث عن نفسه وأحوالها"[3].

فالخلاف الحاصل بين دويلات المغرب وخاصة بين الدولة المرينية في المغرب الأقصى، ودولة بني زيان في المغرب الأوسط، بالإضافة إلى ميله للهو والهوى في بداية حياته في مسقط رأسه تلمسان، ما جعله يختار الأندلس، بيئة جديدة، ليفلت من قيود الماضي.

وقد زخم شعر ابن خميس بالصور الاستعارية، والتي يمكن أن نجمل غاياتها ووظائفها على مستوى التشكيل اللغوي في نقاط لعل أهمها:

1- الاستعارة من أنواع البيان، التي استدعاها ابن خميس لنقل تجاربه ومشاعره المنبثقة خلف نسق الخطاب الشعري.

2- وأكثر ضروب الاستعارة توظيفا -في المدونة –الاستعارة المكنية في نقل المعنى بواسطة تقنيات عديدة، كالتشخيص الذي يعد وضع الجماد والمادة في صور تحفل بالحركة والتفكير، أي إسناد صفات الأنسان وبث الحياة في الجماد، لتصوير المشهد والمبالغة في المعاني.

[1] الديوان، ص80.

[2] الطاهر توات، المرجع السابق، ص204.

[3] سليمان العطار، الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ابن عربي، أبو حسن الششتري، ابن خميس التلمساني، دار المعارف، القاهرة ط1، 1981، ص 441.

3- النوع الثاني من الاستعارة، التصريحية، والتي تفيد التصريح بالطرف الثاني من أطرافها(المشبه به) وورد ذلك خاصة في النصوص الشعرية التي اختصت بالمدح، حيث عمد فيها إلى وصف ممدوحه بأوصاف وتشبيهات، خلاصة بلاغة بيانه وعلو شأنه .

4- الاستعانة في تشكيل صورة على قاموس مفردات الطبيعية، وذلك في أغلب قصائده، إن لم نقل كلها، مما يجعلنا نقر أن الشاعر ينطلق في بناء صوره من الطبيعة، ما يبعث الاحساس بالجمال والنقاء، فهي ملجأ الشاعر الذي يحي بين دفتيه، ويبثه شكواه وذروة حزنه.

5- لجأ الشاعر ابن خميس التلمساني، إلى جانب المصادر والتقنيات المذكورة أعلاه، إلى توظيف تقنية جديدة، وهي التجسيم، أي تحويل الأشياء إلى أجسام ناطقة، (الأنسان/ الحيوان) لها من الرؤية، والإحساس مما يسهم في تعميق الموقف الشعوري الذي برع الشاعر ابن خميس في تصويره.

6- وفي ضوء وسائل نقل الصورة وتشكيلها، لا نغفل دور التجسيد الذي بموجبه يمكن تصيير المعاني المجردة إلى لوحات حسية مادية، ليبدو بوضوح إتمام المعنى وجماله عند المتلقي.

7- ومن خصائص (الصورة الإستعارية) وما أدته في شعر ابن خميس المبالغة في إبراز المعنى الموهوم إلى صورة المشاهدة[1] الأمر الذي يسعى القارئ من خلاله إيجاد علاقة بين المعنى الذي ألح عليه المبدع، والصورة التخييلية لاستكمال حدود ذلك المشهد.

وفي العنصر الموالي، سنفصل الحديث عن واحدة من أهم المفاهيم التي تقوم على أوصاف والتشبيهات، لكن تتميز في رد المعنى لمقصوده عبر التلميح لا التصريح، فقد يكتفي الشاعر في نقل المعاني بواسطة الإشارة، إلى جانب الحفاظ على رونق التشكيل، وروعة البيان، فلا يخل بالمعنى، ولا يخيب اللفظ، أظن أنه قد اقترب -بلا شك لأفهامكم- أن هذه الأوصاف المجتمعة تعقد للكناية ومزيتها.

[1] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص198.

3-1-3-الكناية:

3-1-3-1- تعريف الكناية:

في الكناية أقوال كثيرة للنقاد العرب القدماء، منهم عبد القاهر الجرجاني يعرفها بقوله: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره اللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومي إليه، ويجعله دليلا عليه، أمثال ذلك قولهم: طويل النجاد يريدون بذلك طول القامة، وكثير الرماد، كثير القرى، وفي المرأة نؤوم الضحى، والمراد أنها مترفة، مخدومة لها من يكفيها أمرها فقد أرادوا بهذا كله كما نرى معنى لم يذكروه بلفظه الخاص به، لكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وإن يكن إذا كان"[1].

ومن خلال مفهوم الامام عبد القاهر للكناية، نستنج أنها إثبات معنى من المعاني بواسطة مرادف، وتالي للفظ الموضوع له في اللغة أصلا.

وعبد العزيز عتيق يقول: "الكناية فيما سبق(في عرف اللغة) أن تتكلم بشيء وتريد غيره ويقال: كنيت بكذا عن كذا، إذا تركت التصريح به، وهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، وأن المعنى الحقيقي للفظ الكناية"[2].

وفي هذا التعريف، نحا عبد العزيز عتيق نحو عبد القاهر في كون الكناية هي اللفظ الذي يراد به المعنى الحقيقي الذي وضع له، وليس المعنى الظاهر من صنعة اللفظ.

3-1-3-2- أقسام الكناية:

" وقد قسم علماء البلاغة، ونذكر منهم السكاكي، القزويني، الكناية إلى ثلاثة أقسام: طلب نفس الصفة، وطلب نفس الموصوف، وطلب النسبة ومعنى هذا، أنهم يقسمون الكناية باعتبار المكني عنه ثلاثة أقسام تتمثل في إن المكنى عنه عندهم: قد يكون صفة، وقد يكون موصوف، وقد يكون نسبه"[3].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص 70.

[2] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص211.

[3] المرجع نفسه، ص 212.

وأمثلةأقسام الكناية في شعر ابن خميس قوله:

طرقتـــك وهنـــا أخـــت آل عـــلاج والركـــب بـــين دكـــادكٍ وحـــراج*

في ليلـــة لـــيلاء لم ينـــبح بهـــا كلـــب ولم يصـــــرخ أَذيـــــن دجـــــاج[1]

وموقع الكناية في البيت الثاني، (في ليلة ليلاء لم ينبح، كلب ولم يصرخ أذين دجاج) ونوعها كناية عن موصوف "وهي التي يطلب بها نفس الموصوف، والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكني عنه لا تتعداه، ذلك ليحصل الانتقال منها إليه"[2].

فالصورة المقصودة هي الليلة وما تتصف به، فهي ليلة غير الليالي، يسودها الصمت الرهيب، حتى أنها خلت من أصوات، كانت لا تسمع سوى آخر الليل، ليتمثل لحظة السطو على ملك"أمير المسلمين محمد بن يوسف النصري مؤسس الدولة النصرية بالأندلس المعروف بالشيخ، بويع سنة 629 وتوثق له الملك بعد الحروب، وتوفي عام 671هـ، وليس هو ممدوحة وإنما ممدوحه حفيدة السلطان محمد الثالث المعروف بالمخلوع، المبايع سنة (701هـ) والمعزول سنة (708) هـ.[3]

وقوله ايضا:

ومنـــــازل دُرُسِ الرُّســـــوم بلاقـــــع أخـــوين** مـــن هِـــيَجٍ ومـــن هجهـــاج[4]

وفي هذا البيت، كناية عن موصوف وهو المنازل التي أصبحت خالية على عروشها بفعل الغارات، والحروب فرحل أهلها عنها، وبقي الريح الشديد، يضرب بعنفوانه ما تبقى من أثارها.

ويكمن القول، أن الكناية في المثال الأول والثاني جاءت لتظهر المعنى، ولتعبر عن بشاعة الموقف، وسوء المنظر الذي تخلفه الحروب.

* حراج: الأمكنة الضيقة/ الدكادك: أرض فيها غلظ.

[1] الديوان، ص 78

[2] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص 215.

[3] الديوان، ص81.

[4] المصدر نفسه، ص 78.

** أخوى المكان: تهدم وفرغ/ والهيج: الحرب والهجهاج: شديد الريح.

وقوله:

لا مثـــلُ لـــيلات مضـــين ســـريعة بَـــــردت حـــــرارةُ قلـــــبي المهتـــــاج
وأَدْرَكـــــت منهـــــا صـــــبايَ مطـــــالبي وقضـــــيت منهـــــا في شـــــبابي حـــــاجى

ومكـان الكنايـة في البيـت الأول (لا مثـل لـيلات مضـين سـريعة، بـردت حـرارة قلـبي المهتـاج)، يصف الليالي الخوالي في حضرة السلطان محمد الثالث (المخلوع) ويبدو أنه يحن إليها، لما أدركه منها من لهو، ومنادمة، إلى انبلاج صباحها: "فالعلاج، الخمر، ولأنهاتقصر المسافات الطويلة، فينبغي أن ندرى شيئا عن نوعها وفعلها:

وعاطهـــــــا صـــــــفراءُ ذمّيـــــــةٌ تمنعهـــــا الذّمّـــــة مـــــن أن تنـــــال
كالمســـــك ريحـــــا واللمـــــى طعمـــــا والتـــــبر لونـــــا، والهـــــوى في اعتـــــدال
عِتَقّهـــــا في الـــــدّنّ خمارهـــــا والبكـــــر لا تعـــــرف غـــــير الحجـــــال
لا تثقـــــــــب المصـــــــــباح، لا واسـقني علـى سـنى الـبرق وضـوء الهـلال[1]

والكناية في هذا البيت أرادبها الشاعر، الموصوف، وهو "الخمرة" فهي ملهمته، بعطرها وطعمها، ولونها صفراء معتقة: "إن الخمر هي ذات الشاعر تنطبع على مرآتهاصورة الحق، ويصل الشاعر برؤيتها في تجليها في صور تتبدل، لا يمكن الإمساك بهاولا يحتاج في رؤيتها لضوء المصباح، لأنه يعرج في سماء الخيال على سنى البرق التجلي الخاطف، وضوء الهلال، عندما تبدأ الطلائع تمطر المعرفة، إن الوصول إلى ذلك لا يتم إلا بالموت الصوفي أو بالحلم أو بمعنى أدق – بالرؤية الخيالية– وهي الفناء الصوفي سواء انتقال عن عالم الحس إلى غالب الغيب بالروح في مسرح القلب، فهي موت فيه فناء وحشرجة"[2].

[1] سليمان العطار، الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ابن عربي، أبو حسن الششتري، ابن خميس التلمساني، دار المعارف، القاهرة ط1، 1981، ص 389.

[2] المرجع نفسه، ص 390.

يعلو شعر ابن خميس، مسحة صوفية، تترنم فيها الشهوات المادية، لنقل ذاته إلى عالم آخر، عالم خيالي أسمى درجاته، الفناء الصوفي، وذلك بحمل صورة الموصوف(كناية) أطياف صور متناثرة وتأويلات شتى ويقول كذلك:

واخـــترت قـــرب جـــواره لخلوصـــه وتركـــــت كـــــل ممـــــاذق مـــــراج
مـــا في زمانـــك غـــيره فـــاخلص لـــه غيبـــــا وداهـــــن مـــــن أردت وَداج
لا تخلفـــــن بغـــــيره واســـــتعفين بوقـــاره مـــن كـــل غُمْـــر مـــاج[1]

ومحل الشاهد، (الكناية) في البيت الأول من المقطع وتحديداً في قوله: (اخترت قرب جواره بخلوصه)، كناية عن صفة، أو مجموعة من الصفات الطيبة، التي اجتمعت، للسلطان محمد الثالث، أين تجزأت الصورة الكلية إلى صور جزئية، مصغرة، مما ينسج بتوسيع، المعنى وانفتاحه، يمكن القول أن من صفات السلطان، ليس الإخلاص فقط، ربما صفات عديده لعل الإخلاص أهمها.

وفي البيت الثاني في قوله (ما في زمانك غيره فاخلص له) كناية عن موصوف، هوالسلطان (محمد الثالث).

فسارت الكناية إلى المبالغة، في المعنى وتفخيم صورة الممدوح، وإعلاء شأنه.

وقوله:

طلـــقٌ إذا احتلـــك الزمـــان أنـــار في ظلمائـــــه كالكوكـــــب الوهّـــــاج
طـــود الرّصـــانة والرّزانـــة والحجـــى بحـــــر النّـــــدى المـــتلاطم الأمـــواج
وغمامـــه الهـــامي علـــى أمالـــه مـــن غـــير إرعـــادٍ ولا إزعـــاج[2]

وفي هذه الأبيات يتتابع الوصف، في تعداد أوصاف الممدوح (طلق أنار، كالكوكب الوهاج، طود الرصانة، الرزانة الحجا، بحر الندى، المتلاطم الأمواج، غمامة الهامي، من غير إرعاد ولا إزعاج) يشع ضياءه، فينير أرجاء ملكه من الرصانة والرزانة والمحاجة، بحر من الكرم الذي لا تنحبس أمواجه،

[1] الديوان، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

وغمامه المدرار، فنوعها كناية عن صفة، وذلك ظاهر مع تقديم جملة منها للمبالغة وقوة والتأثير" فهنا تبرز جمالية الكناية في التعبير عن المعنى بشكل غير مباشر وأشار أبو العدوس بقوله: "الكناية عند المبدعين تتميز بأنها مظهر من مظاهر البلاغة، لأنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليل المسألة في طيها برهان، على أنها تضع المعاني في شكل المحسوسات، كالرسام الذي يلبس المعنوي ثوب المحسوس، إن التعبير في صورة المحسوس يكشف عن المعاني ويوضحها، ويؤثر تأثرا طيبا في النفس، ويحدث انفعال الإعجاب باعتباره انفعالا تعجز اللغة العادية عن تصويره"[1].

من هذا التصور، وما تضمنه شعر ابن خميس التلمساني، أن الكناية هي نقل المعنى بطريقة غر مباشرة، حيث يقوم المبدع بنقل الصفات المعنوية في صور محسوسة، للكشف عن المعاني وللتأثير في النفس ويقول في مثال آخر:

من مثلُ يوسفَ* في نزال كتائبٍ ولقاء أعداء وخوضِ لجاج
أو من يشقُّ من الأنام غبارَه في ردِّ آراء ونقض حجاج
إن خاض يوما في بيان حقيقة أربى على الثوري** والحجّاج
وإذا تكلم في الغريب وضبطه لم يعبأ بالعتبي والزّجاج[2]

نهج (ابن خميس) في هذه الأبيات، أسلوب عدم التصريح، لإلباس المعاني حلل يختفي خلفها المعنى الحقيقي، المقصود، لتكون فسحة تأمل لمتلقي شعره، فيقف عند حدوده ويستشف قيمه الجمالية المنبثقة منه.

ومن أمثلة الكناية (نزال كتائب، لقاء أعداء، خوض لجاج، يشق من الأنام غباره في رد أراء، نقض حجاج، خاض، أربي، إذا تكلم في الغريب، لم يعبأ..) أوصاف تنسب ليوسف بن نصر

[1] سليم بن ساعد السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة مؤته، 2009، نقلا عن أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية، الابعاد المعرفية والجمالية، ص209.

[2] الديون، ص 83

* يوسف بن ناصر الخزرجي، أبو الحجاج، والد السلطان محمد بن يوسف النصري أول ملوك بني الأحمر.

** سفيان الثوري، المحدث المشهور توفي 159، والحجاج بن عمرو بن غزية أحد كبار التابعين وأعيان علمائهم توفي سنة 106.

الخزرجي، أبو الحجاج، والد السلطان محمد بن يوسف النصري، أول ملوك بني الاحمر، نوعها، كناية عن نسبه بعد أن صرح في مطلع هذه الأبيات بصاحبها، لأن الكناية عن نسبة يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف، كما ورد في كتاب علم البيان (عبد العزيز عتيق) وفي غيره من مؤلفات البلاغة والبيان.

الصورة الكنائية استدعت من المعاني التي اختص بها الممدوح، وبدورها ملازمة له، ولم تقف عند ناحية بحد ذاتها، بل شملت خصاله كالشجاعة، وقوة البأس، سلامة الحجة، وحضور العلم، روعة البيان، لتتجاوزها إلى معاني مغيبة، تفرعت عن السابقة كأحكام الرأي سيادة القوم...إلخ، بالضرورة دون الإفصاح والتصريح: "لأن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض، أوقع في النفس من التصريح، فالمبالغة التي تولدها تضفي بها على المعنى حسنا، وبهاء، وهي الاثبات دون مثبت، أو عطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها وعرض القضية وفي طيها برهانا"[1].

قد أشار – هذا القول– إلى قضية مهمة، أن الشاعر يصل إلى معنى وإثباته بواسطتها (الكناية) دون تقديم دليل أو قرينة، بعد سبر أغوارها، وتحصيل الشهد، فذلك هو بيان المقصود منها.

والملاحظة التي يجب التنويه إليها، – في هذا المقام–أن قصيدته (الجيمية) – إن صح التعبير– (اخترت قرب جواره) قد عجت بأنماط الكناية (من صفة/ وموصوف/ ونسبة) في مواضع متباينة منها:

يقول في مدح يوسف بن نصر الخزرجي والد السلطان محمد الثالث:

ليســـت قصـــائد جَـــرْوِلٍ أشـــعارُه وأراجيـــز العَجَلـــى* والعجـــاج**

جمـــع الفصـــاحة والصّـــباحة والنقـــا والجـــود في وجَـــدٍ وفي حـــراج

تخشـــاه أســـد الغـــاب في أجماتهـــا الـــروم في الأســـوار والأبـــراج[2]

[1] عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 223.

* العجلى: لعله عجل بن لجيم بن صعب بن علي بن بكر بن وائل

** العجاج: رؤبة عبد الله بن العجاج البصري التميمي الراجز المشهور توفي سنة 145هـ

[2] الديوان، ص83.

ففي هذا المقطع يفصل الحديث عن بلاغة (يوسف بن نصري الخزرجي) في قصائده في جودتها، وبراعة نظمها، تفوق قصائد جرول*(الحطيئة) وأراجيز (العجلي) وشعر (العجاج) نوعها كنايةعن نسبة، لأنه أورد عبارة (أشعاره) فالهاء تعود على يوسف، وما ذكره من أوصاف ينسب له أيضا.

وقوله في البيت الثاني (جمع الفصاحة، والصباحة، والنقا، الجود، في وجد أو حراج،) ينسب للممدوح رفقة ما ذكره في البيت السابق.

لينتقل في المقطع الموالي، لتغيير وجهة الوصف، لممدوح آخر، فيقول:

إنّابني قحطانٍ لم نُخلق لغي رعياث ملهوثٍ ومنعة لاجي
بسيوفنا البيض اليمانية التي طَبَعَت لِحِزّ غلاصم ووداج[1]

فالكناية في البيت الأول، كناية عن نسبة، حيث ذكر قومه (بني القحطان) بفضائل جمة، لعل أهمها، إجابة نداء المضطر، فهم رمز الشهامة والشجاعة من العرب، وهم أنصار الرسول صلى الله عليه وسلم:

تَلْبَى لنا الأحجام من أعدائنا يَوم اللقاء طهارة الأمشاج***
أنصار دين الهاشمي وحزبه وحماته في الجحفل الرجراج****
وفُداته بنفوسهم ونفيسهم من غدر مغتال (وحدة) الهاج
هم صفّوة الخلق التي اختيرت له وسواهم همج الأهماج
إلى الأولى سبقوا بباهر فضلهم من سائر الاصحاب والأزواج
وكفى بحكمتنا إقامة حجة وبرُكنُنا من كعبة الحجاج[2]

*جرول: لقب الحطيئة لقب به لدمامته وقصره وهو جرول بن أوس، من قطيعة بن عبس.

[1] الديوان، ص 83.

***يشير إلى حديث، الايمان يمان والحكمة يمانية، وأما الركن فهو اليمني.

****الرجراج: يشير إلى حماية الأنصار لرسول الله صلى الله عليه وسلم يوم تفرق عنه المسلمون في حنين.

[2] الديوان، ص 84.

ويواصل الشاعر ابن خميس في بث أوصافه أين تظهر الكناية عن صفة في مطلع البيت الأول: (تلبى لنا الأحجام من أعداءنا) ويقصد نصرتهم على الأعداء، لأنهم أنصار دين محمد صلى الله عليه وسلم، وحماته بالنفس والنفيس من غدر الظالمين.

أما في البيت الرابع في قوله (صفوة الخلق) يميزهم عن غيرهم – في تصوره– همج، الأهماج، وأولو الحكمة، ومن أوتي الحكمة، فقد أوتي خير كثير في الدنيا والآخرة، فنوع الكناية– هنا– عن موصوف هم (قومه).

وترد الكناية في قوله كذلك:

أبـــــواهم مفتوحـــــة لضـــــيوفهم أبـــــدا بـــــلا قفـــــل ولا مـــــزلاج[1]

ونوعها عن صفة (الكرم) التي لا تحيد عن مكارم القوم، وفضائلهم: "فالأبيات المذكورة أعلاه تحتوي، على صور، وهي في نفس الوقت صور شعرية جزئية، لكنها في مجملها تعطينا صورة جامعة وشاملة"[2].

فبواسطة (الكناية) يمكن حصر الصور الواردة في معنى واحد يشملها (مكارم قوم القحطانيين وفضائلهم): "فإذا كانت الصفة لفظية تقوم على مجهود فكري يبذله الشاعر، ويكتفي القارئ بتذوقه، فإن الصنعة المعنوية ثمرة التصور، والخيال لا يتجاوب معها القارئ، إلا بتذوقها، وإلا إذ أعمل عقله فيتبينها واجتهد في تأويلها"[3]

فبصور الكناية يتحد اللفظ والمعنى، في تشكيل صور يمكن تذوقها بعد تأملها وإعمال الذهن في كشف كنهها.

ويقول في قصيدة (يطير فؤادي) يصف جمال منظر تلمسان:

[1] الديوان، ص 84.

[2] محمد بن صغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي التستاوتي نموذجا، مطبعة بني يزناسن، سلا، المغرب 1424/ 2003، ص 586.

[3] محمد الري، دراسة في ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، تونس، 1976، ص 165.

تلمســـان جادتـــك السّـــحاب الـــدوالح وأرســـــت بواديـــــك الريّـــــاح اللـــــواقح
وَســحَّ علــى ســاحات بــاب جيادهــا ملـــــث يصـــــافي تربهـــــا ويصـــــافح[1]

ومحل الكناية في قوله (وسح على ساحات باب جيادها، ملث يصافي تربها ويصافح) كناية عن موصوف لم تغب صورته عن مخيلة الشاعر.

وهذا التصوير المكثف الذي أوحى لنا بجمال تلمسان، وسحر مناظرها ولاسيما إذا كان المطر فيها يدوم أيام.

ومن خلال الأمثلة ، نرى أنه أسرف في استعمالها (كناية) في أغلب قصائده، مالا نستغربه كونه شاعر الغريب من الالفاظ والصور..فسار في بث مشاعر وأفكار للتلميح بدل التصريح والإبانة، حيث يمكن استجلاء القيم الجمالية في شعره.

ويقول في موضع آخر:

علـــى قريـــة العبّـــاد* مـــنيّ تحيـــة كمـــا فـــاح مـــن مســـك اللطيمـــة فـــائح
وجـــاد الثّـــرى تـــاج المعـــارف** ديمـــة تغـــص بهـــا تلـــك الـــرُّبى والأبـــاطح
إليـــك شـــعيب بـــن الحســـين قلوبُنـــا نـــــوازع لكـــــن الجســـــوم نـــــوازح
ســعيت فمــا قصّــرت عــن نيــل غايــة فســـعيك مشـــكور وتجـــرك رابـــح[2]

ونوعها في البيت الأول كناية عن موصوف (قرية عباد) التي يفوح المسك في ربوعها، وتحت ثراها ينام: "أبو مدين الغيث الإشبيلي، دفين تلمسان والمتوفى سنة 595هـ، الذي أخذ التصوف السني عن طريقتين: طريق مباشر عن الشيخ عبد القادر الجيلالي بالمشرق، وطريق غير مباشرة بواسطة تتلمذه على الصوفي المغربي "علي ابن حرزهم المتوفي 560هـ"[3].

[1] الديوان، ص85.

*العباد ربض تلمسان الجنوبي الشرقي، ومناظره أبهج مناظر الشمال الإفريقي، اللطيمة نافخة المسك، وسوق العطارين.

**يريد بتاج المعارف أبا مدين شعيب ابن الحسين دفين العباد.

[2] الديوان، ص 86

[3] البشير الريسوني، التصوف المغربي وأثره في تحديد التصوف السني بالمشرق، أبو الحسن الشاذلي نموذجا، ملتقى الدراسات المغربية الاندلسية، تيارات الفكر في المغرب والأندلس(الروافد والمعطيات)، تطوان 1993، ص 463.

وقد أكسبت(الكناية) انفتاحا يوميء بدلالات ترتمي في أحضان الزمن، لتظهر نزعة التصوف، بادية بين ثنايا نظم ابن خميس بين الحين والآخر.

وفي قوله: (سعيت فما قصرت عن نيل غاية، فسعيك مشكور تحرك رابح) كناية عن صفة، ولتكن أدق صفات المذكور فهو العالم، الشاعر المتصوف، الذي جمع بين مذهبين في شخصه: "تعتبر شخصية أبي مدين الغوث نقطة إلتقاء التصوف السني، والتصوف "الفلسفي" معا في المغرب، فهو من جهة شيخ مباشر لابن عربي الحاتمي، ومن جهة آخرى شيخ مباشر عبد السلام ابن مشيس، ويعد الأول قطب التصوف الفلسفي، ويعد الثاني قطب التصوف السني بالمغرب"[1]

وبما أن ابن خميس يذكر أبو مدين الغوث، وأنه لن يفارق مخيلته ويود لو أنه في تلمسان، حتى يسهل عليه زيارة مقامه الزكي، فهو ممن تأثر بهم في تصوفه، فكان معتدلا لا متطرفا أو مبالغ فيه.

ولعل أمثلة الكناية كثيرة في شعر ابن خميس، منها أيضا قوله في رثاء تلمسان، ومدح أمراء بني العزفي في سبتة:[2]

كواكب هدىٍ في سماء رئاسة تُضيئ فما يدجو ضلالٍ ولا يطخوا
ثَواقب أنوار ترى كل غامض إذا الناس فما طخياءغيِّهم إلتخُّوا*
وروضات آدابٍ إذا ما تأرجحت تضاءل في أفنانها الرمخ**
مجامر ندٍّ في حدائق نرجس ينم ولا لفح يصب ولا دخُّ***
وأبحرِ علمٍ لا حياضِ روايةٍ فيكبر منها النضح أو يعظم النضخُ*[3]

لقد توالت الأوصاف في ذكر أمراء بني العزفي فهم(الكواكب هدى، تضئ، ثواقب أنوار، روضات آداب، أبحر العلم...).

---

[1] البشير الريسوني، المرجع السابق، ص 463.

[2] الشيخ أحمد محمد المقري، التلمساني، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، المجلد5، دار صادر بيروت، 1388هـ/ 1986م، ط1، ص373.

* البلخ: المقاول: لقب ملوك اليمن، الطراخنة: الرؤساء، البلخ: المتكبرون

** الرمخ: الشجر المجتمع

*** دخ: اللفح، حريق اللخ: الدخان.

* النضح: النضخ متقاربان الابتلال بالماء أو شدة فورانه من ينبوعه.

[3] الديوان، ص 102/101.

لعل أسلوب ابن خميس في المدح، لم يختلف، بل كان يستمد صوره من مصادر، نجدها تحضر من حين إلى لآخر في نظمه كالطبيعة، البيئة، القرآن الكريم": فتجئ الصورة الشعرية محركة الجماد، مانحةالمعنويات، صفات الماديات أو الماديات صفات المعنويات، وقد نرى الصورة الشعرية تسمو بالمنظورات إلى حد خلع الصفات الإنسانية عليها، فهي تتحرك، تجاور، تغضب، سوى ذلك من عواطف انسانية"[1].

وما نختم به حديثنا عن الكناية، أنها ضرب من المجاز، يتم الكشف عن المعنى بواسطة التلميح، لا التصريح، عكس الاستعارة التي تفسر بأنها تشبيه، حذف أحد طرفيه، أي أن التصريح يضم قسم من أقسامها: "نسبة الكناية إلى الاستعارة نسبة الخاص إلى عام، فيقال كل كناية استعارة، وليس كل استعارة كناية، وهذا الفرق بينهما، ويفرق بينها من وجه لآخر، هو أن الاستعارة لفظها صريح، والصريح هو ما دل عليه ظاهر لفظه، ومن أوجه التفريق المستخلصة من القول بين الاستعارة والكناية، غير التصريح، والتلميح، أن الكناية تنسب للاستعارة، كنسبة الخاص للعام أو نسبة الجزء للكل، وإذا كانت الاستعارة تحمل على الحقيقة والمجاز، فإن الكناية يراعي فيها التعبير المجازي.

كما تعد الكناية من الأساليب البلاغية: "التي تيسر للمرء أن يقول كل شيء وأن يعبر بالرمز والإيحاء عن كل ما يجول بخاطره حراما كان أم حلالا، حسننا أو قبيحا، وهوغير محرج أو ملوم، وتلك مزية الكناية على غيرها من أساليب البيان"[2].

نجد ذلك ما ثلا في شعر ابن خميس التلمساني، بالخصوص إذا تعلق الأمر بهجاء بني عبد الواد، من ملوك دولة بني زيان في تلمسان:

سعيتم بني يغمور في شتّ شملنا فما تجركم رِيْحٌ ولا عيشنا ربخ*

دُعيتم إلى ما يرتجى من صلاحكم فَرَدّكُم عنه التعجرف والجمخ**

[1] عبد الكريم راضي جعفر، دراسة في البنية الموضوعية، والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، 1998، بغداد، ص243.

[2] المرجع نفسه، ص 224.

* ربخ: الوقوع في الشدة.

** الجمخ: العجرفة.

تعـــاليتم عجبـــا فطـــم علـــيكم عبـــابٌ لـــه في رأس عليـــائكم جلْـــخ[***]
وأو غلـــــتم في العجـــــب حـــــتى هلكـتم جمـاخ غـواة مـا ينهـنههم قفـخ[****][1]

يخاطب بـ (بني يغمور: يغمراسن بن زيان) بلغة يعلوها، نسق من اللوم أو توجيه بعض الشتائم، وإن لم يكن صريحا وذلك في قوله: (فلا تحركم ربح ولا عيشنا ربخ، فردكم عنه التعجرف، والجمخ، عباب له في رأس عليائكم جلخ..) أين كنى عن الموصوف بني يغمور أو صافه (العجرفة، التكبر، التعالي... الخ) فعبر بالرمز –ربما– خوفا على الموصوف، ويحز في نفسه المصير الذي انتهى اليه، وخوفا منه، بوجود أيادي قد تطله، وتضع حدا لحياته، و إن كان بعيدا، نازحا عن الديار.

وبعد التطرق إلى تحليل بعض النماذج الشعرية، لتحديدأنواع الكناية وأغراضها البلاغية عند الشاعر، نصل لمجموعة من النقاط منها:

– الكناية واحدة من الوسائل التي أسرف ابن خميس، في الاستعانة بها وإن دل هذا، فإنما يدل، على رغبته في النظم بأسلوب التلميح، وما يؤكد ذلك استعمال من الالفاظ الغريب في اللغة.

لقد تنوعت أنماط الكناية في شعره (صفة /نسبة /موصوف) بنسب متفاوتة، وبما إن جل قصائده كانت في المدح، فأغلب أقسام الكناية انتشارا عن موصوف.

الكناية –كبقية الوسائل –التي وظفها ابن خميس لنقل تجربته، فجسدت المعنى بواسطة تقنيات كالتشخيص، التجسيم، والتجسيد.

من القيم الجمالية للكناية، المستمدة من شعر ابن خميس، المبالغة في المعنى والتفخيم في الوصف مما يود القارئ تذوقه.

[***] جلخ: اكتساح السيل الوادي.

[****] قفخ: الضرب على الرأس.

[1] أحمد محمد المقري التلمساني، نفح الطيب، مجلد 5، ص 372.

3-1-4- المجاز المرسل:

3-1-4-1- تعريف المجاز المرسل:

قبل تحديد مفهوم المجاز المرسل، ينبغي الوعي بأن المجاز ينقسم إلى قسمين " المجاز اللغوي قسمان، مجاز استعاري أو هو ما كانت علاقته المشابهة، ومجاز المرسل ما كانت علاقته غير المشابهة"[1].

وأن المجاز اللغوي ما ورد في المفرد والمركب: "واعلم أن حد كل واحد من وصفي المجاز والحقيقة إذا كان الموصوف به المفرد، غير حده إذا كان الموصوف به الجملة(...) فكل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع إن شئت قلت في مواضعه: وقوعا لا تستند فيه إلى غيره فهي "حقيقة وهذه العبارة تنتظم الوضع الأول وما تأخر عنه"[2].

أي أن المجاز اللغوي يشمل المركب والمفرد: "كما ذكرنا أن المجاز اللغوي يأتي في المركب والمفرد، وأن مجيئه في المركب، يكون باستعمال التركيب في غير ما وضع له، كقو لك لمن يسئ اليك، وينتظر منك حسن الجزاء، أنك لا تجني من الشوك العنب"[3].

هذا في الحديث عن أقسام المجاز اللغوي، والصيغ التي يظهر فيها من أساليب اللغة العربية.

أما عن تعريفه فقد عرفه الخطيب القزويني: "المجاز المرسل، الضرب الأول، وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه، وما وضع له ملابسة غير التشبيه، كاليد، إذا استعملت في النعمة، لأن شأنها إن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها، يشترط أن يكون الكلام إشارة إلى المولى لها فلا يقال: اتسعت اليد في البلد، أو اقتنيت يدا، كما يقال: اتسعت النعمة في البلد.."[4]

---

[1] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص154.

[2] عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص 390.

[3] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص 156.

[4] الخطيب القزويني، المصدر السابق، ص 206/205..

ونستخلص من تعريف (الخطيب القزويني) أن المجاز المرسل هو اللفظ المستعمل، للدلالة على مقصود لا تربطهما علاقة مشابهة، أي " ما يربط بين اللفظ ومدلوله علاقات تسمى منها سببية، مسببية، الجزئية، الكلية، اعتبار ما كان، اعتبار ما يكون، المحلية، الحالية، الآلية، المجاورة"[1]

3-1-4-2- المجاز المرسل وعلاقاته في شعر ابن خميس:

ومن أمثلته في شعر ابن خميس:

فكـفَّ أَكُـفِّ اللـوم بـالكفِّ واسـترح ولا تطـرح يـوم السُّـرورِ إلى غـدٍ[2]

فالمجاز المرسل في قوله (أكف اللوم) تعبير مجازي، لأن اللوم لا يملك (الكف)، فله أقرانه العذال من القوم، فنوعه مرسل علاقته جزئية،، لأنه أطلق الجزء (الكف) وأراد الكل (القوم).

وقوله[3]:

نظـرت إليـك بمثـل عـين جـؤذَرٍ تَبَسَّـمت عـن مثـل سمطـي جَـوهرُ*

عـن ناصـعٍ كالـدرِّأو كـالبرق أو كـالطّلع أو كـالأقحوان مُؤَشِّـرُ**

تجـري عليـه مـن لمإهانطفـةٌ بـل خمـرةٌ لكنّهـا لم تُعصـرُ***

يظهر المجاز المرسل في قوله " تبسمت عن مثل سمطي جوهر" علاقته جزئية لأنه أسند التبسم لملهمته، ويقصد المبسم أو الثغر، فقد ذكر الكل وأراد به الجزء.

---

[1] عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص165/158.

[2] الديوان، ص 109.

[3] المصدر نفسه، ص110.

* الجؤذر: ولد البقر الوحشية

** الطلع: شيء يخرج كانه نعلان مطبقان، والحمل بينهما منضود

*** الاقحوان: نبات له زهر ابيض وأوراق زهره مفلجة صغيرة، يشبهون به الاسنان، الاسنان، المؤشرة: المحددة الاطراف

وفي البيت الثالث مجاز مرسل في قوله (بل خمرة لم تعصر) علاقته اعتبار ما يكون: "أي تسمية الشيء باسم ما يؤول إليه"[1] فالخمر لا تعصر لأنها سائل، وما يعصر العنب، أصل ما كانت عليه الخمرة، والشاعر يقصد العنب وما آل اليه بعد العصر وليس العكس.

ويقول واصفا محبوبته دائما:

وكـذلك سَـاجي طَرفَهـا لـو لم يكـن فيـــه مُهَنّـــد لحظِهـــا لم يُحـــذرُ
لـو عُجْـت طرفَـك في حديقـة خـدِّها وأَمِنْـــت ســـطوةِ صَـــدغِها المتجـــبِّر[2]

شبه لحظها بالسهام التي أصابت فؤاده، فلم يعد يقدر على مفارقتها البتة، مجاز مرسل علاقته كلية حيث ذكر في صدر البيت الأول (طرفها فيه مهند لحظها) فيقصد بالطرف العين، والألحاظ بالنظرة، أورد الجزء، وهو يقصد الكل، وعلاقة المجاز جزئية.

وقوله في قصيدة من عاذري:

أرَّق عيـــني بـــارقٌ مـــن أثـــال كأنّـــه في جـــنح اللّيـــل ذبـــالْ
أثـــار شـــوقا في ضـــمير الحشـــا وعـــبرتي في صـــحن خـــدِّي أســـالْ
حكـــى فـــؤادي قلقـــا واشّـــتعال وجفـــن عيـــني أرقَّـــا وانهمـــالْ[3]

وصورة المجاز المرسل وردت في البيت الثالث في قوله: (حكى فؤادي قلقا واشتعال) علاقته جزئية، حيث ذكر الجزء، وأراد بذلك الكل، فالفؤاد والقلب ليس هو من يحكي، عن ما ألم بالنفس من محن، بل اللسان الذي ميز الله به الإنسان عن غيره من الكائنات، هو من يحكى.

وفي قوله:

جـــوانحٌ تلفـــح نيرانَهـــا وأدمـــعٍ تنهـــل مثـــل العـــزال
قولـــوا وشـــاةُ الحـــبّ مـــا شـــئتم مـــا لـــذّة الحـــبِّ ســـوى أن يقـــال

[1] عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص161.
[2] الديوان، ص110.
[3] أحمد محمد المقري، نفح الطيب، مجلد 5، ص 363.

عـــــذرا للـــــوامي ولا عـــــذر لي فزلّـــــةُ العـــــالم مـــــا إن يقـــــال[1]

ورد المجاز المرسل في البيت الأول، وتحديدا في قوله: "وأدمع تنهل مثل العزال" فذكر المحل، العزال، الذي يعني مصب الماء من الرواية أو القربة للإفصاح عن شكل الدموع، التي تنهمر دون توقف، فالمجاز المرسل علاقته محلية ذكر المحل وقصد وصف الحالة.

وقوله: (جوانح تلفح نيرانها) ذكر المحل، ومحل الجوانح، أو المشاعر، هو القلب، ليبين للقارئ، حجم المرارة التي يقاسيها، فالمجاز المرسل علاقته محلية مثل المثال السابق.

ويقول في مثال آخر:

في روضـــــة بـــــاكر وسْمِيُهـــــا أخْمـــــل داريـــــنَ وأنســـــى أَوال
كـــــأنّ فَـــــاحَ المســـــك مفتوقـــــة فيهـــــا إذا ذهبـــــت صَـــــبا أو شِمـــــال[2]

وفي هذا المثال، المجاز المرسل علاقته محلية، إذ ذكر المحل وما قصد اليه تصوير المشهد المتخيل بعد الرشف من فيضها، فيهيأ له، أنه في روضة غناء، فاقت بجمالها، فرضة البحرين أين نسب لها المسك فيقال مسك داري، وسحر أوال: (جزيرة في البحرين طيبة الهواء) للتعبير عن الهيئة التي ظهر بها المبدع.

ويقوله في ما يلي:

يَـــأْبى ثـــراء المـــال علمـــي وهـــل يجتمـــع الضـــدّان: علـــم ومـــال
وتـــأنف الأرض مقـــامي بهـــا حـــتى تهـــاداني ظهـــور الرِّحـــال
لـــولا بنـــو زيـــان مـــا لـــذّ ليَ الـــ عـــيش ولا هانـــت علـــيَّ الليـــال[3]

ففي البيت الأول (يأبى ثراء المال علمي) مجاز مرسل علاقته الجزئية إذ ذكر الجزء وأراد الكل، فمن يأبى ثراء المال، ليس فقط علم الشاعر بل شخصيته، والعلم جزء منها.

[1] أحمد محمد المقري، نفح الطيب، المصدر السابق، ص 363.
[2] المصدر نفسه، ص264.
[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

وقوله في البيت الثاني (تأنف الأرض مقامي) مجاز مرسل علاقته كلية حيث ذكر الأرض، الذي يضم القارات والمحيطات، لكنه يشير إلى أرضه تلمسان إذ هم بالرحيل منها، كونه لم يهنأ بطيب العيش، لولا ملوك (بني زيان) وعلى رأسهم أمير المسلمين: أبو زيان عامر أبي سعيد بن يغمراسن بن زيان ولد سنة 656(هـ) وبويع يوم الاحد الثاني ذي القعدة (سنة 708)، وتوفي صبيحة يوم الاحد 21 شوال 707"[1].

ويظهر المجاز المرسل أيضا في هذا المثال، إذ يقول:

لقيت من عامرِهم سيَّدا غُمرٌ رداء الحمد جمَّ النّوالْ
وكعبةٌ للجود منصوبةً يسعى إليها الناس من كلِّ حال
خذها أبا زيان من شاعرٍ مستلمحُ النزعة عذب المقال[2]

في البيت الثاني يقول: "كعبة الجود منصوبة، يسعى اليها الناس" مجاز مرسل علاقته المحلية، حيث ثبت المحل، والمقصود بيان الحالة التي كان عليها (أبو زيان): فكان فاضلا، لين الجناب، رمم المخرب من الرياض والقصور، وأحي الغرس بعد انتهاء حصار بني مرين."[3]

وقول في نظم عجبا لها:

يعتادني في النّوم طيفُ خيالِها فتصيبني ألحاظُها بنبا لِها
كم ليلةٍ جادت به فكأنّما زُفَت على ذكاء وقت زوالها[4]

فالشاعر يذكر محبوبته، التي يزور طيفها خياله، بعد إغفاءة عين، وأن ألحاظها كالسهام التي نخرت فؤاده، فعلاقة المجاز هنا مسببية يعني أنه ذكر المسبب ويريد بذلك السبب.

[1] الديوان، ص 116
[2] أحمد محمد المقري، نفح الطيب، مجلد 5، ص364.
[3] الديوان، ص 116.
[4] أحمد محمد المقري، مصدر سابق، ص368.

من خلال ما أوردناه من أمثلة، للمجاز المرسل نجد أنه يحمل اللفظ المستعمل على معاني قريبة أو بعيدة، لا ترتبط بينها وبينه علاقة مشابهة منطقية، فيحل مكان هذه العلاقة، نسق مخالف من العلاقات الحالية، الجزئية، والمحلية، والكلية، واعتبار ما كان، واعتبار ما يكون.. .الخ.

إذ أن ما يقوم عليه تداعي المعاني: "فتشير إحدى الباحثات إن الأساس النفسي الذي يقوم عليه المجاز بقولها: الأساس النفسي للمجاز المرسل هو (تداعي المعاني، إذ هو المجاز يسوغه التلازم الذهني، فالسبب والمسبب متلازمان، زمانا ومكانا، وكذلك الجزء، والحال والمحل وهكذا.[1]

وهذا صحيح، كون العلاقة التي تكون بين الصورة اللفظية، والمعنوية مبنية على تداعي المعاني، فهي إذن عملية عقلية بالدرجة الأولى.

ومن أمثلة المجاز المرسل قوله:

مَـــــا زَادَ طـــــرفي في حديقـــــة خـــــدّها إلاّ لفتنتـــــه بحســـــنِ دلالهـــــا
أنســـيب شـــعري رقٌّ مثـــل نســـيمَها فشـــمولِ راحـــك مثـــل ريـــح شِمالهـــا[2]

يحدثنا ابن خميس، أن طرفه، بات لا يصرف البصر في التلذذ بمرأى المحبوبة، وما وهبها الله من جمال وفتون، صورة من المجاز المرسل علاقته جزئية ذكر الجزء (الطرف) وقصد بذلك الكل (العين)، والصورة نفسها نجدها في البيت الثاني (فشمول راحك) مجاز مرسل علاقته الجزئية، إذ ذكر الجزء (الراحة) اليد ودل على الكل، وريح جسمها الطيب الذي عبق به المكان، وقوله في البيت الموالي:

وانقـــل أحاديـــث الهـــوى واشـــرح غريـــ ب لغاتهـــــا واذكـــــر ثُقـــــات رجالهـــــا
وإذا مـــــررت برامـــــةٍ فنـــــوق مـــــن أطلائهـــــا وتمـــــش في أطلالهـــــا[3]

[1] المقطوف عثمان الطيف كرناف: الصورة الشعرية عند ابن حيوس، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، مصر، مخطوط، 1426هـ/2005م، ص 206.
[2] أحمد محمد المقري، نفح الطيب، مجلد 5، ص368.
[3] الديوان، 118.

ورد المجاز المرسل في قوله (انقل أحاديث الهوى) ويقصد ما تحدث به النفس صاحبها من تباريح الجوى وتأوهاته، والهوى جزء من النفس الإنسانية، فعلاقة المجاز، جزئية حيث ذكر الجزء وقصد الكل.

وفي البيت الثاني في قوله: (مررت برامة) والرامة كناس الرئم (الظبي)، وفي حقيقة الأمر أن الشاعر مر بالأطلال التي تضم الدمن وأثار ما تبقى من حياة، وعلاقته حالية، إذ وصف الحال وهو يريد المحل.

وقوله كذلك في:

أنا من بقية معشركم عَرَكَتْهُمُ هذي النوى عرْك الوحي بثقالها

أكرم بها فئة أريق نجيعها بغيا فراق العين حسْنَ مآ لها

ويرد المجاز المرسل في قوله (معشر)، ويقصد مجموعة من الفلاسفة والمنجمين (هرمس، الذي يسميه العبرانيون أخنوخ كان قبل الطوفان، وثانيهم هرمس البابلي وكان في زمن نزربالي باني بابل وثالثهم هرمس، صاحب كتاب الحيوانات ذات السموم، وهو أيضا طيب وفيلسوف"[1] علاقته جزئية.

وفي البيت الثاني في قوله: (فراق العين) وعلاقته جزئية.

وفي قوله:

وسَرَت إلى فار ابِ منها نفحةٌ قدْسيةٌ جاءت بِنُخْبَةِ آلها[2]

المجاز المرسل في قوله (سرت إلى فار اب منها نفحة) وتحديد في (منها نفحة) أي ما جادت به الأرض من خير رجالها من الفلاسفة، قاصدا المحل (فاراب) فعلاقته حالية.

وفي قوله:

يعي لساني أنّها عَظُمَت ويضيق عن شكري لها الوقت

وطَأَتْ لِيَ الدّنيا فلا عَوجُ فَمَا رَأَى منها ولا أَمتُ[3]

[1] عبد الوهاب بن منصور، المصدر نفسه، ص 118

[2] الديوان، ص119.

[3] المصدر نفسه، ص 72-73.

وموقع المجاز المرسل في هذا البيت (يعي لساني أنها عظمت)، (ويضيق عن شكري) بمعنى أدرك بقولي أن كرم (الوزير أبا عبد الله بن الحكم) عظيم، تصغر أمامه الكلمات وتضمحل علاقته آلية، ذكر آلة الفم واللسان، والمقصود ما نتج عنه من كلام، وفي البيت الثاني في (وطأت لي دنيا فلا عوج) علاقته كلية، إذ أورد ذكر الكل، وقصد الجزء، في معنى البيت، أي استقامت له الأمور، ولذ بمتعة الاستقرار في كنف الوزير (أبا عبد الله بن الحكم.)

ويرد المجاز في مثال آخر:

على مصطفى المختار مني تحية فتلك التي أعتد يوم الحساب
فتلك عتادي أو ثناء أصوغه كدر سحاب أو كدرِّ سخاب[1]

إن عدة المؤمن يوم الحساب، سلام من رسول الله صلى الله عليه وسلم، واتّباع سنته، فهو شفيع المسلمين يوم لا ظل سوى ظله، يوم يؤت كل عمل قدره، فيبقى ابن خميس في حيرة من أمره، بعدما أن كان يغرق في المعاصي أيام شبابه، ليحي ضميره والشيب أبى نصول خضاب، ويعودلربه بتوبة صادقة، وعتاده شفاعة رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم، فالمجاز تعين في قوله: (كدر سحاب) أي أشار لحالة المذنب يوم القيامة وقصد المحل وهو النار فعلاقته حالية.

و شواهد المجاز المرسل، عديدة في شعر ابن خميس التلمساني، وتنوعت علاقاته، منها الحالية، والمحلية، والكلية، والجزئية، واعتبار ما يكون...

وقبل أن نختم الحديث عن المجاز المرسل، نضع بين أيديكم أهم النتائج والملاحظات التي وقفنا عندها نذكر منها:

1- اعتماد الشاعر ابن خميس التلمساني بحجم كبير عن المجاز المرسل، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على نظمه الذي يميل فيه للإغراب والمبالغة مقابل الوضوح وعدم التعقيد.

[1] الديوان، ص 71.

2- من أكثر العلاقات استدعاء في توظيف المجاز المرسل في شعر ابن خميس (الجزئية، والكلية، والحالية، والمحلية) ليشكل صورا متباينة ملونة، بتلون حياته، -التي تستشف من خلال شعره -ففي عهد الشباب وما تميز به من اندفاع، ومجون، لهو، والكبر ما اتصل به من معاني التوبة، الخضوع لإرادة الخالق، والتكفير عن الذنوب... الخ، كما أن ابن خميس عاش حياة غير مستقرة شعارها الحل والترحال من مملكة إلى أخرى بين المغرب والأندلس.

3- يعد البحث في دلالات المجاز المرسل، نحت و تصفيف درر، وتثبيت جواهر، يبدو تألقها، وسر جمالها في كونها مجتمعة.

4- والمجاز المرسل جاء في الترتيب الثالث بعد الأنواع الأخرى، كالاستعارة والتشبه ثم المجاز: "إن هذا الشكل البلاغي "المجاز المرسل" يأتي في المرتبة الثالثة بعد الاستعارة، والتشبيه، وتليه الكناية... وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمكن الشاعر من صنعته أو المميز هنا، أن المجاز يسبق الكناية، ليس من حيث العدد فحسب وإنما حيث الايحاء والمقدرة"[1]

5- اختار الشاعر من الأساليب البلاغية، أسلوب المجاز للتغطية على المعنى، وقفا لما تم التعرض له مثل بعض الاغراض كالهجاء، عندما بدا هجاء لبني يغمور (من ملوك بني عبد الواد)، ومادحا لملوك بني العزفي، في سبته وملوك غرناطة، فغاية المجاز المرسل في النوع الأول (الهجاء) الخوف من المهجو أو الخوف عليه، وما قد يلم به وغايته في الثاني المبالغة في المعاني، واستدعاء أساليب تخيلية تنسجم مع تجربته الحياتية.

فالوظيفة الجمالية التي تتحقق من خلال تذوق النصوص الإبداعية، الحبلى بنسق من أنساق التجربة الفنية، المدركة بواسطة تراسل الحواس، أو تجسيم الاشياء المادية وتجسيد المعنى وتشخيصه غايتها المبالغة في رسم المعنى، كما يشير إلى ذلك د جابر العصفور.

[1] المقطوف عثمان الطيف كرناف: الصورة الشعرية عند ابن حيوس، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، مصر، مخطوط، 1426هـ/2005م، ص 205.

3-2- الصورة الحسية:

3-2-1- تعريف الصورة الحسية:

ومن العلماء، قديما من تحدث عن الصورة الحسية، إمام البلاغة عبد القاهر الجرجاني الذي يقول: "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذ نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجمة ما لم تكنها إن شئت/ أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[1]

يحدد عبد القاهر الجرجاني، الصورة الحسية والتي تتحول بواسطة التشخيص فتصبح حية ناطقة، متحركة عاقلة، في صورة شخوص وأجسام: "يعني تحويل المعنوي المجرد إلى حسيات، ترى وتسمع وتلمس أو تشم أو تذاق"[2]أما التجسيد والذي يعني تحول الأمور المادية والجسمانية، إلى مكاني وأفكار روحانية لا تتوصل إلى حسن فهمها إلا بالعقل.

تتشكل الصورة الحسية، من المؤشرات خارج الوعي، فيستقطبها العقل وتختزن في الذاكرة، ليتم إعادة تشكيلها برؤية جديدة، هي رؤية الشاعر، يلتقي المادي باللامادي، والمحسوس بلا محسوس، وبتعاقب الصور الجزئية تخلق صورة كلية محل التميز بين أهل الفن والإبداع: "فنقوم الصورة ببناء العالم الفني المستقل، المواز للعالم الموضعي، فعن طريق اتحاد الصورة الجزئية، واندماجها تتكون -بفضل الوحدة العضوية- الصورة الكلية التي تتميز في الأعمال الإبداعية، عادة بشروط داخلية متماسكة، ومتميزة، وعالم متكامل"[3]يختلف عن الواقع، بصورة تؤسس لنظرة الشاعر للكون، نابضة بالحياة، فالتصوير إذن هو التعبير بالصورة عن التجارب الشعورية التي مربها الفنان.[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43.

[2] مرتضى علي شرارة، المرجع السابق، ص 186.

[3] عبد الله خلف العساف، دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد ممارسة في النقد التطبيقي، 1426/2005، ص29.

[4] كبلوتي قندروز، أصول الصورة الشعرية في العصر الجاهلي، ذاكرة الوعي واللاوعي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج7، ع2، 2014، جامعة سوق اهراس، ص77.

فهناك فرق واضح بين الصورة التي هي التقاط بمؤثرات خارجية، والتصوير الذي يعد إعادة رسم للصورة الملتقطة، وإظهارها بنمط جديد فتختلف عما كانت عليه.

3-2-2- الصورة الحسية في شعر ابن خميس وأنواعها:

وبالعودة لشعر (ابن خميس) نجده، ثري بأشكال، الصورة الحسية التي يرجع أصلها للكون، باعتبار أن كل ما في الوجود يعود لهذا الاصل: "فهو ملهم لطاقات الشعراء، الإبداعية، ووسيلة من وسائل التشكيل الفني الدلالي، التي لا تقف عند حدود الرصد المباشر للوجود، بل تتجاوز ذلك إلى توظيف دلالي نابع من عمق التجربة الإنسانية المتجاورة لحدود الذات من خلال رؤيا تمس الواقع، وتسعى لمعالجة قضاياه في إطار أدبي وتصوير فني وبعد إيحائي"[1].

فصورة الكون التي تفسر أسرار وخبايا يتجلى فيها سحره وإبداعه، تبعث على انفعال الذات المبدعة بمؤشرات لمحاكاتها، فتنشأ جراء ذلك صور مبتكرة، تؤكد عظمة الكون وقدرة خالقه.

وبما أن الصور الأدبية، تنحدر من المصدر الأول الذي عد نقطة البداية: "فأنه بات من الضرورة بمكان الالتفات إلى العناصر الأساسية، بحقيقة الوجود والكون، لتحديد مفهوم جديد للصورة الفنية في ضوء الارتكاز على عناصر الكونية (الماء، التراب النار والهواء) لفلسفة الإبداع الشعري"[2]

الصورة الحسية في منظوم (ابن خميس) فاعلة، بواسطتها تم توليد الصور عن طريق تقنتي التكثيف، والإيحاء انطلاقا من حاسة من الحواس الخمس: "فهي الصورة التي تدركها إحدى الحواس الخمس كالصورة البصرية، اللمسية، الذوقية، الشمية، وعني العلماء قديما، وحديثا بالصورة الحسية في القرآن الكريم، كونها تجسد المعنويات، وتقربها إلى الفهم"[3].

3-2-2-1- الصورة البصرية:

ومن الصور الحسية التي تشكل المعنى وتجسده بواحدة من الحواس، كالبصر، يقول ابن خميس:

---

[1] شارة يحي محمد مجيردي، جماليات الصورة الكونية في شعر التفعيلة السعودي، دراسة نقدة تحليلية، النادي الادبي الثقافي بجدة، ط1، 2015/1436، ص 29

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] مرتضى شرارة، مستويات التحليل الأسلوبي، دراسة تطبيقية على جزء عم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزع، ط1، 2014، أربد، ص181.

بوقـــوفِ طرفـــكَ عنـــد شِـــدَّتِه يـــأبى ويفخـــر مُلْكَهـــا الـــرَّتُّ*
وبِشْـــكْر مَـــا أَظْهَـــرت مِـــن كَـــرَمٍ في ذلـــك تفصـــح عَجَمِهـــا الـــرِّت**
لكـــن ممـــا لكهـــا وأن رغُمَـــت مَـــا جَـــال فيـــه جَـــوَادُك الحـــتُ***[1]

الصورة الحسية، في مطلع البيت الأول، وتحديدا في قوله: "بوقوف طرفك" وهي صورة بصرية " فهي تعتمد في جزئياتها على حاسة البصر، لكنها خلت من الحركة، أو إن الحركة ليست ماثلة فيها"[2]

وابن خميس في هذا المشهد رسم صورة ساكنة، وذلك بوقوفه متأملا خصال (الوزير أبو عبد الله بن الحكيم)، وكأن بصره قام باسترجاع شريط الصور في ثبات، والمتمثل في حماية أرض المسلمين ممن يودون التربص بها، والعبث بأمنها فجاهد طغاة الكفر، وقاتلهم قتالا شديدا، ينذر له الجبين، وتقف له النفس، في إجلال وتعظيم، وتفصح عنه الأعجام بلفظ سليم.

وتمكن الشاعر بتجربته الإبداعية من رسم المعنى، وتشخيصه فأسند صفة الوقوف للبصر " أي إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة فيه، كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية"[3] وكان البصر شخص يقف في صمت، ودون ضوضاء متأملا أمام مشهد تمرير صور النبل والشهامة، والكرم من جملة ما يتحلى به الممدوح من خصال.

والصورة البصرية، نعثر عليها في قوله أيضا:

طرقتُـــك وهنًـــا أُخْـــت آل عـــلاج والرّكـــب بـــين دكـــادكٍ**** وحـــراج
في ليلـــة لـــيلاءَ لم ينـــبح بهـــا كلـــبٌ ولم يصـــرخ أَذِيـــنَ دجـــاج
إنّي اهتـــديت لمظللـــين توهَّنـــوا منهـــا لهتـــكِ ديـــاجرٍ ودِيـــاج

---

* الرتة: العجمة في الكلام.

** الرت: الشديد، رئيس القوم ومقدامهم.

*** الحت: السريع.

[1] الديوان، ص74.

[2] سليم بن ساعد السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير مخطوط، ص153، نقلا عن زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها، الجامعة الاسلامية، المدينة المنورة، ط1، ص207.

[3] مرتضى علي شرارة، المرجع السابق، ص183.

**** الدكادك: أرض فيها غلظ، والحراج: الامكنة الضيقة.

مُتســـرْ بلـــي بَـــرْد الظّـــلامِ كَـــأَنّهم فيـــــه قـــــداحٌ في رمايـــــة ســـــاج
وثِقُـــوا بمحمـــودِ السَّـــرى وتســـلَّحوا لِمَخـــــــارِمٍ مجهولـــــــةٍ وفجـــــاج*
ومنـــــازلٌ دُرُسُ الرُّسُـــــومِ بَلَاقِـــــعٌ أخـــــوينِ مِـــــن هِـــــيَجٍ وهَجْهـــــاج[1]

الصورة البصرية التي تصف الرحلة التي قام بها الشاعر ابن خميس من سبته متوجها إلى غرناطة بعد مروره بمالقة، إذ يذكر لحظة نزوله على غرناطة في ليل بهيم يغشاه الصمت والسكون، والخراب الذي حل بها جراء الحروب، إلى وصول السلطان محمد الثالث المعروف (بالمخلوع) الذي بويع سنة 701هـ والمعزول سنة 708هـ للحكم، فأعاد لها مجدها الذي كان مفقودا، ومكانتها المرموقة بين الأمم.

هي صورة، من خلالها أمكن للشاعر أن ينقل المشهد، وتجسيد المعنى، وتلخيص فترة مهمة من الفترات التي مرت بها مملكة غرناطة، فكانت نقطة تحول في تاريخها، فبدقة وصفه وتركيزه في عرض أدق التفاصيل بدا الشاعر، وكأنه شاهد عيان فزودنا بوقائع مهمة تناقلتها مؤلفات التراجم والتاريخ الأندلسي.

أما الصورة البصرية المتحركة، فهي كل صورة بصرية غلبت الحركة على أجزائها وتراكيبها"[2]

وترد في قوله:

أعـــين ٌأريحـــي أطلـــتِ الأســـى عَلَيْـــكِ ومـــا زِدْتِ إلّا انتزحـــا
دعيـــني أرد مـــاء عيـــني فلـــم أُرِد بعـــد مائـــك مـــاءً قِراحـــا
أحـــن إليـــك إذا سِـــفْت ريحًـــا وأبكـــى عليـــك إذا ذُقْـــت راحـــا**

* المخارم: ج مخرم، مقطع أنف الجبل/ الفجاج: الطرق الواسعة بين الجبال.

[1] الديوان، ص 78.

[2] سليم بن ساعد السلم، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير مخطوط، ص147، نقلا عن زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها، الجامعة الاسلامية، المدينة المنورة، ط1، ص90.

** الالتياح: العطش، وأشاح: أعرض، والنشح: الشرب حتى الامتلاء أي أنه يموت الآن شوقا إليها بعد أن أعرض عنها مكرها.

وأَفْـــنى التياحًـــا إليـــك وكـــم أَشَـــحْتُ بِـــوَجْهي عنـــك انْتِشَـــاحا[1]

يخاطب العين، بأن تحبس دموعها فقد طال حزنها وسيلانها، دون جدوى فما زادت إلا نزوحا وغربة، وبهذا المعطى المجازي (أعين أريحي) بث الحركة في لفظ العين، وذلك التعبير بالأفعال (اريحي، أطلت، زدت، دعيني..) فبدأ المشهد حافلا، مفعما بالحياة، والنشاط الانساني: "ولا شك، إن الحركة تعطي الصورة بعدا جماليا، واسع المدى، لأن "للنشاط الحركي مهمة كبرى في التصوير، وبخاصة التصوير الفني في الشعر وذلك، لأن الحركة أهم ما يميز الصورة الشعرية عن سائر اللوحات الفنية"[2]

3-2-2-2 الصورة اللمسية:

أما الصورة اللمسية والتي تظهر من خلالها، حاسة اللمس، ستظهر أفكار مستحدثة، تضفي إشراقا دلاليا تأنس له نفس المتلقي[3]، ومن هذه النماذج يقول الشاعر ابن خميس التلمساني:

تخلّـــى عـــن الـــدُّنيا تخلـــي عـــارف يَـــرَى أَنّهـــا في ثـــوب نَخْوَتِـــه لَـــتْخ
وأَعْـــرَضَ عَنْهَـــا مُسْـــتَهِينًا لِقَـــدْرِها فَلَـــم يثنِـــه عنهـــا اجتـــذابٌ ولا مَضْـــخُ*
فكـــان لـــه مـــن قلبهـــا الحـــبَ والهـــوى وكـــان لهـــا مـــن كفـــه الطـــرْحَ والطَّـــخُ**
ومـــا مُعـــرضٍ عنهـــا وهـــي في طـــلاب كمـــن في يديـــه مـــن مُعاناتهـــا نَـــبْخُ***[4]

تظهر الصورة اللمسية تحديدا في قوله (كمن في يده من معاناتها نبخ) إذ يمدح واحد من ملوك بني العزفي: "أبو حاتم أحد امراء العزفيين حكم سبته كان يحكمها مع أخاه، ثم تنحى عن الملك تاركا له لأخيه، وأقبل على العبادة حتى توفي سنة (716) بمدينة فاس"[5]، فشبه تركه وإعراضه عن الدنيا

---

[1] الديوان، ص 90.

[2] سليم بن ساعد السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، المرجع السابق، ص153.

[3] المرجع نفسه، ص

* المصخ: الانتزاع.

** الطخ: الرمي والابعاد.

*** النبخ: ما يسببه العمل في اليد من البذور المملوءة بالماء.

[4] الديوان، ص 104.

[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

التي لم تمنحه سوى المعاناة، والألم، بالبثور المملوءة بالماء في راحة اليد، تمثيلا يكاد يكون حقيقيا لقساوة الدنيا وصدودها، فكان أن أعرض عنها، والتزم بالعبادةوالعمل الصالح: "ولا نريد أن ندعي أنها أضافت لشعر المدح من الناحية الفنية إنما غيرت قيمه، ولغته واضفت عليها قيما صوفية، وكل ما يستحق الذكر في هذه القصيدة قافيتها الغريبة، و(الخاء) فإنها تشبه ألفاظا طلسمية"[1].

قافية القصيدة جاءت بحرف الخاء والغريب في ذلك ماأورده من الألفاظ الغريبة ، ليختم بها نهاية الأبيات ك (جفخ، شخ، لتخ، مصخ، نبخ) فهي من الصيغ النادرة التوظيف في اللغة العربية.

ويقول أيضا:

حكـــى فـــؤادي قلقًـــا واشـــتعال وجَفْـــنُ عَيْـــني أَرَقًـــا وانهمـــال
جـــــوانحٌ تلفـــــح نيرانَهـــــا وأَدمـــــعٍ تنهـــــل مثـــــل الغـــــزال
قُولـــوا وشـــاةَ الحـــبِّ مـــا شـــئتم مـــا لـــذّة الحـــبِّ ســـوى أن يقـــال
عـــــذرا للـــــوامي ولا عـــــذر لي فزلّـــــة العـــــالم مـــــا إن تُقـــــال[2]

وفي هذا المشهد، يبوح بحر أشواقه وجفن عينيه الذي غادره النوم، بلا رجعة، ودموعه تنهل كمصب الماء الذي لا ينضب، غير مبالي لما يبديه الوشاة، ولا العذال، ليعود للحظة الوعي ويدرك أنه عالم ولا ينبغي له أن يتملكه الهوى، فيقدم الأعذار للآخرين، ويلوم نفسه التي أغرقت في الابتعاد عن الله، والصورة اللمسية لن تبدو ظاهرة في بنية الملفوظ الشعري لابن خميس، بل نعثر عليها مغمورة خلف قوله: (جوانح تلفح نيرانها)، تعبير مجازي يقصد به عواطفه المتأججة أصبحت نيرانها تلفح، أي يمكن أن تصيب من يحيطون به فيتألمون لألمه ويحزنون لحاله، هي صورة لمسيةمجازية في شكلها، صائبة في معناها، أضاءت إشراقا دلاليا لا متناهي، منها" أن المرأة إذن رمز دل على الحب الإلهي، والشعر الصوفي توسل بلغة شعراء الغزل المعروفين لأن اللغة المتوسل بها، هي لغة واحدة ما دام قد تعذر على الشعراء الصوفيين إختراع لغة جديدة خاصة بالشعر الصوفي، ومع ذلك فالخلاف بين الغزل العادي،

[1] سليمان العطار، المرجع السابق، ص 403.
[2] الديوان، ص114.

والغزل الصوفي خلاف جوهري ما دام هدف كل طرف من الطرفين متباين ومخالف، لهدف الطرف الآخر"[1].

فهدف الغزل الصوفي، إعلان الحب الخالص للذات الإلهية وتمجيد صفاتها، أما الغزل المعروف فغايته غير ذلك، لكن هذا لم يمنع شعراء المتصوفة من استعارة نفس الأوصاف، بما أنهم لا يملكون أدوات للتعبير اللغوي، وربما ابن خميس يتقاطع مع هؤلاء، لأن تغزله ليس موجها للمرأة بل لذات أخرى تسمو بصفاتها وروحها عن ما ينسب للبشر، إنها ذات الإله، المعشوقة عشقا أبديا لا يضاهيه أي عشق: "لأن الحب الإلهي في الشعر الصوفي بمثابة المرآة العاكسة لمواجد الصوفية وإشراقها، وتعلقهم بذات العلية، في أروع ما يتصورونه من كمال وجلال وجمال، وخير، وقدرة، وعلم، ولا يمكن إدراك ذلك إلا من قبل أهل الذوق والعرفان"[2].

3-2-2-3- الصورة الشمية:

ومن صورة اللمسية، والتي كشفت عن أبعاد دلالية شتى، قمنا بعرض البعض منها، ننطلق للحديث عن صورة حسية أخرى، وهي الصورة الشمية، والتي حضرت في شعر ابن خميس نسبة تفوق حضور الحواس (كالبصر واللمس)، يقول في مدح الرحالة المغربي العظيم، (ابو عبد الله بن رشيد السبتي):

عجبـــــت لـــــدهري هـــــذا، ومـــا ألاقـــي مســـاءً بـــه وصـــباحا
لقـــد هـــدَّمني ركنـــا شـــديدا وذلّـــلَ مـــنِّي حيـــاءً لقاحـــا
وَقيـــتُ الـــرَّدى مـــن أخ مخلـــصٍ لـــو اســـتطعتُ طـــرت إليـــه ارتياحـــا
وإنِّي علـــى فـــيح مـــا بيننـــا لا تَبِـــع ذلـــك الشّـــذا حيـــث فاحـــا
أحـــن إليـــه حنـــين العجـــول ونـــوح الحمـــام إذا هـــو ناحـــا[3]

[1] محمد بن الصغير، المرجع السابق، ص 197.
[2] المرجع نفسه، ص194.
[3] الديوان، ص 94/93.

واسترسل (بن خميس) من خلال القصيدة، في عرض أحداث مهمة عرفها أثناء مسيرته الحياتية، منها أنه لم يكن محظوظا أبدا، من شدة الويلات، أرزاء الدهر من جملة ما لقي، وصادف، ليقابل أخامخلّص(أبو عبد الله بن رشيد)، فشبه خطواته، بالشذا العبق الذي يفوح في ربوع الارجاء، يتتبعه ليأنس بعطره، وينعم بطيب ريحه.

تتجلى الصورة الحسية الشمية في إذكاء معاني روحية، لتسمو بشخصه إلى مرتبة المخلص عند المتصوفة: "فرغم تقليدية قصيدة(بابن رشيد تعوذت..) وشيوعها بالخروج من موضوع إلى آخر، إلا أنه باستمراره في الموضوع الأول يخفف من صدمة الانتقال"[1].

ويقول في موضع آخر:

وتحيـــة جاءتـــك في طـــيِّ الصِّـــبا أذكـــى وأعطـــر مـــن شمـــيم العنـــبر
جـــرت علـــى واديـــكَ فضـــل رِدائِهـــا فعرفْـــتُ فيهـــا عـــرفَ ذلـــك الأذخَـــر*
هاجـــت بلابـــل نـــازحٍ عـــن إلفـــه متشـــوقٌ ذاكـــي الحشـــا متســـعِّر[2]

والصورة الحسية الشمية، التي أضفت بظلالها الإيحائية في بناء معنى تنسج خيوطه بتصميم لرحلة الأنس، والأيام التي خلت، فيعلن في فضاء ملون، تتجاذب فيه القلوب لوعة الحب والاشتياق: "فضاء يطغى على صوره الطاقات الانفعالية الحضورية، والمتمثلة في الشكل والبناء، والغائبة التي تتمثل في الدلالة والمعنى، باعتبار يسعى إلى رؤيا صوفية خاصة تهيمن على أجزاء نصوصه الشعرية"[3].

3-2-2-4- الصورة السمعية:

أما الصورة السمعية التي تبنى بخلق فضاءات لتعدد الدلالة، وانفتاح التأويل من خلال توظيف الاصوات المسموعة، والسياقات اللغوية، المقامية التي تحيل إليها: "وتفيد في تكوين صور فنية حية أنذاك استطاعت بها من أن تلفت انتباه المتلقي وتنقل له المشهد بأسلوب مؤثر"[4]

---

[1] سليمان العطار، المرجع السابق، ص 440.

* الاذخر: بكسر الهمزة نبات طيب الرائحة.

[2] الديوان، ص 111.

[3] خليل بن دعموش، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، دراسة أسلوبية بلاغية، رسالة ماجستير، مخطوط جامعة الحاج لخضر 200/2009، ص90.

[4] سليم بن ساعد السلمي، المرجع السابق، ص 167.

ومن أمثلتها في قوله:

مضـــــوا ومضـــــى ذاك الزمـــــان وأنسِـهِ ومـر الصِّـبا والمـال والأهـل والبـذخ
كـــأن لم يكـــن يومـــا لأقلامِهـــمِ بِهـــا صـــريرٌ ولم يُسْـــمع لأَكْعِـــبهم جَـــبْخ*
ولم يَـــكُ في أدواحهـــا مـــن ثنـــائهم شمـيمٌ ولا في القضـب مـن ليـنِهم ملـخ**
ولا في مُحَيّـا الشـمس مـن هـديهِم سَـنَا ولا في حبـين البَـدر مـن طيـبِهم ضَـمْخ***[1]

وفي هذه القصيدة، يخاطب ملوك تلمسان وينوح عن مجدهم، الذي ولى، من خلال الصورة السمعية، (كأن لم يكن لأقلامهم بها صرير ولم يسمع لأكعبهم جبخ،)، لتدعيم الرؤية الناتجة، فأثرهم درس رسمه وعزهم بلي: "وهنا لا يستطيع الشاعر إن ينسلخ من طبيعته الصوفية فيختلف المدح عما ألفناه من قصائد المدح العادية والصوفية، في الأندلس يرون في السلطان ظل الله وأن السلطان الولي مجال لظهور صفات الجبروت مع صفات الرحمة، وغيرها من صفات العلم المطلق غير المكتسب (...) وأما الحاكم الشقي فهو مجال لتجلي صفات الجبروت، وسيف الله ينتقم به، ثم ينتقم منه"[2].

هي الصورة التي استظهر من خلالها ملوك (بني يغمور)، الذين أخذتهم العزة بالإثم وجبروتهم، فغدت تلمسان (بن زيان) ولاية من وولايات دولة بني مرين، بعد أن كانت دولة لها من القوة، والجاه، ما جعلها في مقدمة الأمم.

* الجبخ: تحرك الكعاب وإجالتها.
** الملخ: المداعبة.
*** الضمخ: اللطخ بالطيب.
[1] الديوان، ص 98.
[2] سليمان العطار، المرجع السابق، ص402.

3-2-2-5- الصورة الذوقية:

نصل إلى التكلم عن النوع الأخير من الصورة الحسية، الذوقية، فالذوق مسار متباين في تحديد المعاني والتأويلات، فيختلف من ذوق، الحار، الحلو، المالح، والمر... وغيرها من أنواع الأطعمة، هذا عن الوصف الحقيقي للمذاق، أما الوصف المجازي، فهو الذي يقصد إليه الشاعر، فيجعل لطعم الحب مذاق، وطعم الالم مذاق، وحر الشوق مذاق، فيتوسل بأنماط التركيب الاختيارية لسبر أغوار النفس الإبداعية.

يقول في وصف (المشمولة)، التي تبعد الهم وتقصر من طول الليل:

قـــم نطـــرد الهـــمَّ بشـــمولةٍ تقصِّـــر الّليـــل إذا الليـــل طـــال
وعاطهـــا صـــفراءَ ذميـــةٌ تمنعهـــا الذمّـــة مـــن أن تنـــال
كالمســـك ريحـــا واللمـــى مطعمـــا والتـــبر لونـــا والهـــوى في اعتـــدال
عتقهـــا في الـــدن خمارهـــا والبكـــر لا تعـــرف غـــير الحجـــال
لا تثقـــب المصـــباح لا واســـقني علـــى ســـنا الـــبرق وضـــوءِ الهـــلال[1]

وبما أنه عالم، وقع في هيام العشق، وما ينبغي للعالم أن يمضي في معاطاة أمور الحب، فهي زلة لا تغتفر، وذنب لا يمحى، ومحنه لا تنسى إلا بمعاقرة المشمولة: "فالعلاج الخمر، واختار من أسمائها المشمولة، للدخول في عالم الجمع والشمول، وهي تقصر الليل لأنه حجاب، ولأنه محل سفر، يقصر المسافات إذا طالت، ليحدث الجمع ولم الشمل بالمشمولة"[2].

ومن صفاتها: "ذمية ممتنعة لا تنال، وإنما تملأ وجدان الشاعر رائحة مسكية، وطعمها، رضابيا، ولونا ذهبيا، فيه صفاء التبر، لأنه الذهب البكر لا يمس، معتقة، في دنها، لا تعرف غير القيود الجسمية، فلا بد أن تكون في تلك الصورة، وأن الخمر هي ذات الشاعر، تنطبع على مرآتها صورة الحق، ويصل الشاعر إلى لحظة التجلي، فتتحول ولا يمكن الامساك بها، لا يحتاج في رؤيتها ضوء

[1] الديوان، ص 114.
[2] سليمان العطار، مرجع سابق، ص 389.

المصباح، لأنه يعرج إلى سماء الخيال، على سنى البرق التجلي الخاطف وضوء الهلال، عندما تبدأ البداية، والطلائع تمطر المعرفة"[1].

فهي خمرة صوفية يمتطيها الشاعر للوصول لسماء الخيال، أين سنى البرق وضوء الهلال، ولا يمكن الوصول إلى هذه اللحظة: "إلا بالموت الصوفي، (...) والفناء الصوفي، سواء انتقال من عالم الحس إلى عالم الغيب بالروح في مسرح القلب"[2].

فالمشمولة التي يقصدها، ليست الدنيوية، التي تذهب العقل وتجعل المرء يتصرف دون وعي: "فهي ترمز إلى الوجد عند المتصوفة، وتعبر عن الفناء والحب والالهي. والخمر الغيبية التي ورد ذكرها في القرآن الكريم للتشويق إليها، وفضلها على اللبن والعسل والماء، فأعطاها من الأوصاف ما لم يعطه لغيرها من ملذات الآخرة وفي قوله: ﴿ وَأَنْهَرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ ﴾[3]، وهذا الوصف قصر على الخمر فقط"[4].

وعلى مستوى التشكيل الخارجي لنظمه، يبدو وكأن الباث يقصد اللذة التي لا يصل إليها إلا بمصاحبة المدام، لكن المعنى الحقيقي، فهو يجعلها مطية المرور لعالم الوجد الصوفي، أين مكان خمرة الآخرة.

ويمكن أن نلم ما أوردناه عن الصورة الحسية، في بحث عن العوالم الرؤيوية، التي رسمتها الذات المبدعة في صورة تجربة حياتية جمعت المتناقضات، قد توصف كونها شخصية مزاجيةتحاول قدر الامكان التكيف مع ما هو مستجد من وقائع على الصعيد الذاتي والاجتماعي.

[1] سليمان العطار، المرجع السابق،ص390.
[2] المرجع نفسه، ص390.
[3] محمد، الآية 154.
[4] محمد بن الصغير، مرجع سابق، ص 669-671.

3-3 – الصورة الوصفية القصصية:

3-3-1- تعريف الصورة الوصفية القصصية:

الصورة الوصفية والقصصية، هي الصورة التي يتحرى فيها الشاعر الوصف ما كان يحيط به من عوالم وأحداث، فيساهم في التأريخ لها، إذ تعتبر وثيقة تاريخية هامة، يمكن الرجوع إليها لإثبات أو نفي حدث معين، واتبع في نقلها الأسلوب القصصي، أين نجد السرد، تقنية أعلنت سطوتها على الوصف.

وبما أن الشاعر ابن خميس، قد انتسب لفترة احتدم فيها الصراع بين الممالك، وشهدت من أهم الأحداث السياسية، التي امتد أثرها على المنطقة إلى يوم الناس هذا، نعثر في شعره على هذه الصور التي يمكن عدها مرآة عاكسة لأحداث عصره:

وأقرب ما تهذي به الهلك والتوى وأيسر ما نشكو به الذل والفنخ*
فما ذا عسى نرجوه من لم شعثها وقد خر منها الفرع واقتلع الشلخ**
وما زعانف انكال لئام عناكل متوما وما متى قبضواكفا على إثره طخوا
يطمع الراجون في حفظ آيها وقد عصفت فيها رياحهم النبخ***
ولما استقلوا من مهاوي ظلالهم وأوموا إلى أعلام رشدهم رخو*****
دعاهم أبو يعقوب المشرف الذي يذل له رضوى ويعنو له دمخ******
فلم يستجيبوه فذاقوا وبالهم وما لامرئ عن أمر خالقه نخ*[1]

ولعل الشاعر يقربنا –بهذا الوصف– للصورة المستوحاة من البيئة التي كان يعيش فيها، فهو من بني الواد: "كانوا ولاة الجزائر من قبل الموحدين، وعندما ضعف أمر الموحدين، انفصلوا بأمر المغرب

* التوى: الضياع والهلاك/ الفنخ: المهانة والمذلة.
** الشلخ: الاصل والعرق.
*** النبخة: الكبريته التي تشعل بها النار، لعله يريد الرياح العاصفة المحرقة.
***** زخ: الوقوع في وهدة.
****** رضوى ودمخ: جبلان بجزيرة العرب.
*النخ: الهروب.
[1] الديوان، ص100.

الأوسط، وترجع أصولهم إلى قبائل زناتة الكبرى، وعرفوا ببني عبد الواد ودام حكمهم حوالي (ثلاث مئة سنة) تقريبا"[1]

ويستأنف سرد القصة كاملة، قصة سقوط بني زيان في أيدي بني مرين بعد رفضهم الانصياع والدخول في حماية ملوكها الذين يمارسون القهر على الضعفاء، والبسطاء من الناس: "فلما سقطت دولة الموحدين على يدي بني مرين، فأحست دولة بني عبد الواد، بالخطر المحدق بأراضيها، فوقعت حروب مع المرينيين، كما تحالفت مع بني الاحمر من ملوك الأندلس ضد بني مرين"[2] عندئذ قرر الشاعر المغادرة بعد مؤامرة حبكت للنيل منه، لا لشيء سوى أنه خاف على مصير تلمسان: "فبعد حروب بنو مرين مع بني الواد، انهزمت هذه الاخيرة في عام (679) الموافق (1280م) واستطاعت الدولة المرينية أن تزيل الوجود الزياني وتوحد كامل أقطار المغرب تحت هيمنتها في زمن أبو الحسن المريني"[3].

والبعد الجمالي المستوحى من سرد الصورة الوصفية، لخطة التشويق التي تندمل مع بروز حدث معين، لتعود مرة أخرى بشكل انسيابي، بالإضافة إلى ذلك، إنتقائه من الصور والمعاني ما أكسب المشهد المعبر عنه حيوية، وشفافية، وكأنه يمثل أمامنا، في مخيلتنا، يتحرك باستحضار بنية مترابطة السرد القصصي.

وما يمكن أن نذكره –أيضا– ولا نعده قيمة جمالية مستوحاة، بل قيمة أخلاقية، وهي الافادة من الدروس السابقة، كانت نقاط ضعف في تاريخ الأمم أوقوة، ولم لا.

ونموذج آخر للوصف القصصي، يتكرر في شعر ابن خميس وهذه المرة في قصيده (اخترت قرب جواره) إذ يقول:

[1] علي محمد الصلابي، صفحات التاريخ الاسلامي في الشمال الافريقي دولة الموحدين، دار البيارق، ط1، 1998، ص 348.
[2] المرجع نفسه، ص348.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

طرقتـــك وهنـــا أخـــت آل عـــلاج والركـــب بـــين دكـــادك وحـــراج*
في ليلـــة لـــيلاء لم ينـــبح بهـــا كلـــب ولم يصـــرخ أذيـــن دجـــاج
أني أهتـــدت للمظللـــين توهنـــوا منهـــا لهتـــك ديـــاجر وديـــاج
متســـر بلـــي بـــرد الظـــلام كـــأنهم فيـــه قـــداح في رمايـــه ســـاج

يصف حاضرة غرناطة، والتي اختارها بحثا عن الإستقرار، ولما تنعم به من ملاذ العيش الطيب، بعد أن خيم عنها الحزن، غيرت نظرتها المشرقة، الحروب.

ومن نماذج الصورة القصصية الوصفية قوله:

علـــى قريـــة العبـــاد مـــني تحيـــة كمـــا فـــاح مـــن مســـك اللطيمـــة فـــائح
وجـــاد ثـــرى تـــاج المعـــارف ديمـــة تغـــض بهـــا تلـــك الـــربى والأبـــاطح
إليـــك شـــعيب بـــن الحســـين قلوبنـــا نـــوازع لكـــن الجســـوم نـــوازح[1]

إلى أن يصل قائلا:

وإن أنـــس لا أنـــس الـــوريط ووقفـــة أنـــافح فيهـــا روضـــه وأنـــاوح
مطـــلا علـــى ذاك الغـــدير وقـــد بـــدت لإنســـان عيـــني مـــن صـــفاه صـــفائح
أمـــاؤك أم عيـــني، عشـــية صـــدقت عليـــه فينـــا مـــا يقـــول المكاشـــح
لـــئن كنـــت ملأنـــا بـــدمعى طافحـــا فـــإني ســـكران بحبـــك طـــافح[2]

في هذا المقطع يتحدث عن قرية العباد، وهي عبارة عن ربض تلمسان الجنوبي الشرقي، ومناظره أبهج مناظر الشمال الافريقي[3]، فيقدم لها تحية عطرة يفوح من جانبيها المسك، لأنها أرض طيبة ترتبها تحضن من عباد الله الصالحين أبو مدين شعيب بن الحسين الغوث، وكان ابن خميس، يتوسل إليه

* الدكادك: أرض فيها غلظ، والحراج: الامكنة الضيقة.
[1] الديوان، ص 86.
[2] المصدر نفسه، ص 87.
[3] الديوان، ص86.

لنجاته من المحن: "ويبدو ذلك أكثر وضوحا في التصوف وما يدور في محيطه من مديح وتوسل، ومدح الأولياء الصالحين من أصحاب الزوايا والأضرحة"[1]

صورة، إن غلب عليها الوصف بدل السرد، إذ عنى، بعرض وصف دقيق لما تزخر به هذه المنطقة من جمال وسحر،فهي من أجمل البلاد الافريقية على الاطلاق.

ابن خميس يعد من الشعراء المجيد ين في نقل المعاني وتشخيصها، فالأنس سوى أنس الوريط (الذي يطلق على منتزهات تلمسان الشهيرة به شلالات وبساتين)[2]، فلة قدرة فائقة على تمثيل مشاعره، وتجسيد عواطفه، ليس على مستوى النظم الشعري فحسب، بل نراه حرفيا متميزا: "فمال بآخرة إلى التصوف والتجوال، والتحلي بحسن السمت وعدم الاسترسال، بعد طي بساط ما فرط له في بلده من الأحوال، وكان صنع اليدين، حدثني بعض من لقيه من الشيوخ، أنه صنع قدحا من الشمع على أبدع ما يكون في شكله ولطافة جوهره، أو إتقان صنعته وكتب بدائرة شفته:

وما كانت إلازهرة في حديقة تبسم عني ضاحكات الكمائم
فقبلت من طور لطور فها أنا أقبّل أفواه الملوك الأعاظم

وأهداه للوزير أبو عبدالله بن الحكيم[3]، فليس من الغريب أن يكون مبدعا في نسج لوحات فنية تتآلف عناصرها لترسل صورا، ناطقة، مفعمة بألوان الحياة الزاهية، وذلك معيار الجودة في شعره:

أبقى أبو عبد الاله محمد ما شاد والده أبو الحجاج*
وبنى أبو اسحاق قبل وصنوه ركنا ضعيف ومؤلا المحتاج**

[1] محمد بن الصغير، المرجع السابق، ص 191.

[2] الديوان، ص 87.

[3] أحمد بن محمد المقري التلمسان، ازدهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، ع الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1358هـ، 1939 م ج2، ص302.

* هو أمير المسلمين محمد بن يوسف النصري، مؤسس الدولة النصرية، بويع 629 هـ توفي 671.هـ

** يريد بأبي إسحاق الامير إسماعيل بن يوسف النصري توفي 654هـ.الديوان

وجـــرى علـــى آثـــار أســـلاف لهـــم درجـــــوا كلهـــــم عـــــن منهـــــاج
مـــــا مـــــنهم إلا أغـــــر مبـــــارك مصـــــباح ليـــــل أو صـــــباح عجـــــاج
بيـــت بنـــوه مـــن ســـراوة حمـــير في الـــذروة العليـــاء مـــن صـــنهاج
كـــم كـــان في الماضـــين مـــن أســـلافهم مـــن رب إكليـــل وصـــاحب تـــاج
أســـاس كـــل رئاســـة ورؤس ك ل سياســـة وليـــوث كـــل هيـــاج[1]

إلى أن يصل بقوله:

حـــتى أصـــارته لرحمـــة ربـــه يـــوم العقـــاب وقيعـــة الإعـــلاج[2***]
وأقـــيم نجـــل أخيـــه بعـــد مقامـــه فـــيهم يطـــاعن مثلـــه ويـــواجي
فـــردا يلـــف كتائبـــا بكتائـــب ويكـــب أفواجـــا علـــى أفـــواج
حـــتى تجلـــى دجـــن كـــل عجاجـــة عـــنهم وأمســـك رعـــد كـــل ضـــجاج[****]
مـــن مثـــل يوســـف في نـــزال كتائـــب ولقـــاء أعـــداء وخـــوض لجـــاج[*****]

يقدم لنا الشاعر، من خلال هذا النص صفحات من تاريخ مملكة غرناطة: "آخر العائلات المالكة بالأندلس تنسب إلى الخزرج، أنصار رسول الله صلى الله عليه وسلم، وانقرضوا عندما احتل الملكان الكاثوليكيان فرديناندو وإيزابيلا غرناطة في اوائل هـ897هـ"[3]، وكما ورد في الأبيات، أن نسلهم يمتد إلى شبه الجزيرة العربية، فهم من حمير أي العرب القحطانية، وأول قدم لهم في الملك كان بصنهاجة، تميز ملوكهم بقوة السؤدد، علو الجاه، وثبوت النسب، رئاسة الجيوش.

إلى أن يصل لذكر واقعة العقاب، هذه الواقعة التي كانت سنة (609هـ)، أنهزم فيها الخليفة الناصر لدين الله انهزاما ذريعا، وبلغت خسارة المسلمين مئتي ألف وخسارة النصارى خمسة وعشرين

[1] الديوان، ص82.

[***] ليشير إلى معركة حصلت سنة 609 وانهزم فيها المسلمون أمام جنود الاسبان، يريد بالأعلاج النصارى.الديوان

[2] الديوان، ص 83.

[****] الدجن الغيم، والضجاج: المشارة والمشاغبة.

[*****] يوسف بن نصر الخزرجي، أبو الحجاج والد السلطان محمد بن يوسف النصري أول ملوك بني أحمر.

[3] الديوان، ص 14/13.

ألفا وتسمى العقاب في التواريخ الاسبانية بلاس نافاس دو طولوزه"[1]، عاد الملك لابن أخيه يوسف بن نصر الخزرجي، أبو الحجاج، ووالد السلطان محمد بن يوسف النصري أول ملوك بني الأحمر.[2]

وما نلاحظه –هنا–أن القص والوصف سارا في محورين متوازيين، إذ أظهرا لنا بجلاء، تلك الذاكرة التي تخزن الأحداث التاريخية مع أدق جزئياتها، بنسق الوصف وتعداد مزايا الممدوحين (ملوك بني الأحمر)، وما يتخلله من تشخيص وتجسيم لعوالم مادية، جامدة، حيوانية، : "إيصال المعنى المجرد مرتبة الأنسان في قدرته واقتداره"[3]ماميز شعر ابن خميس بحسن سبكه ومتانة نظمه: "ويمتاز شعر ابن خميس، بظواهر كثيرة كالمتانة، وغلبة الحزن عليه ولكنه يمتاز على الخصوص بظاهرتين اثنتين الجانب القصصي، وغرابة الألفاظ"[4].

يقول محقق ديوانه عبد الوهاب بن منصور: "أما عن القصة فهي كثيرة الورود في شعر ابن خميس، ويسوقها في معرض الإستشهاد والإستدلال، وإذا اساقها فأنه يسوقها بمنتهى اللياقة والكياسة، حتى لا يشعر قارئ شعره أنها حشو زائد، بل يأنس بها على العكس ويعدهاجزءا متمما للموضوع"[5].

ما يذكره ع الوهاب بن منصور، نقع عليه من خلال تتبعنا لشعر ابن خميس، فيحسن الاسترسال في عرضها، ويوجدها، لتكون دليل قاطع على ما يبثه ويبالغ فيه، وإن تعلق الأمر بغرض المدح، فيحس القارئ أثناء تتبعه لشعره، بالرغبة في مواصلة القراءة ليعثر على جمل، أو عبارات، تسد ثغرات الوقائع التاريخية، بذلك يحصل التجاوب الكلي مع البنى الدلالية للنص الشعري، وهذا الامر بدوره يقف على مدى حضور القارئ تاريخيا، أي ما يعرف بالمرجعية النصية، أو الاحالة اللفظية التي تمكنه من إحداث ذلك التجاوب.

ومن القصص التاريخية التي عرض لها الباحث عبد الوهاب بن منصور من خلال استنطاق شعر ابن خميس قوله:

---

[1] الديوان ، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص 82.

[3] أحمد ع الحميد إسماعيل، المرجع السابق، ص 50.

[4] الديوان، ص47.

[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

أنبت ولكن بعد طول عتاب وبعد لجاج ضاع فيه شبابي
وما زلت والعليا تعني غريمها أعلل نفسي دائما بمتاب
وهيهاب من بعد الشباب وشرخه يلذ طعامي أو يسوغ شرابي
خدعت بهذا العيش قبل بلائه كما يخدع الصادي بلمع سراب
وما صحب الدنيا كبكر وتغلب ولا ككليب ريي فحل ضراب
إذا كعت الأبطال عنه تقدموا أعاريب غرّفي متون عراب[1]

الفكرة المستوحاة، تنبيه الغافلين، الذين غرتهم الدنيا ببريقها الزائف، فيسترشد في هذا السياق: "بقصة حرب السبوس بين قبيلتي بكر وتغلب"[2] وما كان يجمعها من معاني الوحدة والتآخي والمصير الواحد، كان أصل الخلاف بينهما الناقة (السراب) ناقة البسوس، التي كانت ترعى في مرعى كليب وحدث أن نبه كليب على ذلك، ومن أسباب نشوبها مقتل كليب بن وائل على يد جساس وهو عمر بن مرة، بن ذهل، بن شيبان، ابن عمه، وصهره في أخته الجليلة بنت مرة[3]، وامتدت الحرب بينهما حوالي أربعين سنة، ليفيدنا بقيمة روحية، أخلاقية، مفادها، أن متاع الدنيا زائل، ولا شيء يستحق تبادل الضغائن، والأحقاد، وعواطف الكره، والمقت للآخرين فسيأتي يوم، يدرك فيه كل ذي حق حقه.

ومن القصص التاريخية التي استدعاها في شعره، قصة حرب الفجار في قوله:

تبرض صفو العيش لما استشفه فداف له البراض* قشف حباب
فأصبح في تلك المعاطف نهزة لنهب ضاع أو لنهش ذئاب
وما سهمه عند النضال بأهزع ولا سيفه عند الصراع بناب
ولكنها الدنيا تكر على الفتى وإن كان منها في أعز نصاب

[1] الديوان، ص68.
[2] المصدر نفسه، ص 48.
[3] المصدر نفسه، ص69.
* البراض بن قيس الكناني، كان خليعا فاتكا خلعه قومه كنانة لكثرة فجوره وشروره.الديوان

وعادتهـــــا أن لا توســـــط عنـــــدها فأمـــــا مـــــا سمـــــاء أو تخـــــوم تـــــراب[1]

والبراض: "هو من قتل عروة، فجرت بين هوازن وقريش حرب الفجار، وقد شهدها النبي صلى الله عليه وسلم وله من العمر أربع عشر سنة،وسبب هذه الحرب أن النعمان بن المنذر، ملك الحيرة، كان يبعث إلى سوق عكاظ في كل عام، لطيمة في جوار رجل شريف، من العرب يجير لها حتى تباع هناك، ويشتري له بثمنها من أدم اللطائف من يحتاج إليه، فجهز النعمان عير اللطيمة، ثم قال: من يجيرها؟ فقال البراض بن قيس الضمري: أنا أجيرها على بني كنانه. فقال له النعمان: ما أريد إلا رجلا يجيرها على أهل نجد وتهامة، فقال عروة الرحال وهو يومئذ رجل هوازن كلها: أنا أجيرها لك على أهل الشيخ ، في أهل نجد وتهامة، فدفعها النعمان إلى عروة فخرج بها وتبعه البراض وعروة لا يخشى منه شيئا، إلى أرض اسمها (أوارة)، فجاء البراض إليه وقتله".[2]

ومن خلال استعراض مشهد حرب الفجار، وكيفية التخلص من عروة الرحال، يتبين أن الداعي لذكرها في هذا المقام، التذكير وأخذ العبرة، فإن ما جرى بين القبيلتين عبارة عن دروس، على المرء أن يتعلم منها. ولأن بعد عرض هذه القصة مباشرة يعود ويخبرنا بأن الدنيا تكر على الفتى، ولا تبقى على عهدها الذي كانت عليه، وما عليه سوى أن يأخذ الحذر منها.

وكخلاصة لما سبق، بأن الوصف من الأدوات التي ميزت شعر ابن خميس: "باعتباره وسيلة لنقل المشهد الواقعي إلى ذهن المتلقي، من خلال رؤية الشاعر الفنية، والتي تتلاءم مع الغرض المقصود، وهو المدح"[3]وفكان متماشيا مع نسق السرد والقص في خط واحد، لنقل صور تعج بالأحداث التي شهدها الشاعر ابن خميس. وكانت نقطة تحول في تاريخ المغرب، وامتد تأثيرها إلى يومنا هذا.

[1] الديوان، ص70.

[2] المقري التلمساني، أزهار الرياض، ج2، ص318.

[3] يوسف اسماعيل البنية التركيبية في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2012، ص 127.

4- مصادر الصورة في شعر ابن خميس التلمساني:

يعتبر نتاج الشعر، محض تجربة حياتية، تلخص، زخم المعارف التي اكتسبها الشاعر من سيرورة واقعه، ومن الطبيعة، فهي تعدّ واحدة من صور الكون التي أبدعها الخالق سبحانه وتعالى، وإلى جانب الطبيعية ومظاهرها الصامتة والمتحركة، يستمد الشاعر تشكيله لصوره من البيئة الاجتماعية ، بالإضافة إلى النص القرآني، الذي يعد مصدر أولي لمرجعية الكون والانسان، ففيه تنحصر تحولات الذات للتكيف مع رهان الواقع.

لنشير -عبرة هذه التوطئة- لمصادر الصورة التي تؤسس لشعر ابن خميس التلمساني -وعلنا هنا- نكون أكثر قربة للحديث عن قضية نقدية، كانت نقطة التحول، في استنطاق النصوص وتفاعلها مع نصوص غائبة، سابقة وحاضرة، ولن نطل كثيرا في الإفصاح عن كنها، ونقصد بذلك التناص، ما استحب لبعض النقاد أن يصفوه ، أو تفاعل النصوص، كما استحب للطرف الآخر.

نقدم في البداية، هذا المسح النظري، الذي يتناول مفهوم التناص وأهم النظريات المعاصرة لتحديد ماهيته، وما يتعلق به دون صرف النظر، عن جهود النقاد العرب التي تدرجت في هذا الباب، وإن تباينت المسميات لتؤدي المعنى ذاته.

مصطلح التناص مشتق من النص نظرا للرابط الاشتقاقي بين التناص والنص: لغة: معناه رفعك الشيء، ونص الشيء ينصه نصا، رفعه، وأظهر، ونص المتاع، جعل بعضه فوق بعض، ومنه سميت المنصة، منصة، لعلوها[1].

وفي معجم لسان العرب: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر، فقد نص... ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور والمنصة ما تظهر عليه العروس[2]

[1] ابن منظور لسان العرب، ج7، ص989.

[2] الفيروز آبادي، المصدر نفسه، ص632.

وفي المعجم الوسيط أنه: صيغة الكلام الاصلية التي وردت من المؤلف وما لا يحمل إلا معنى واحدا لا يحتمل التأويل"[1].

النص منتج من طرف ذات معينة يحمل معنى واحدا، موجه إلى الآخر، فهذا المفهوم عن الارجح يناسب النص الديني أو القرآني بالتحديد.

النص في أصل لغة الاشتقاق الأجنبية يعني النسج فاللفظة texteمشتقة textusوهي بدورها تعني النسج" والنص في أصل الاشتقاق والوضع في اللغات الأوربية الحديثة باتفاقها يعني النسيج ونجده في اللغة الفرنسية texteوالإسبانية textoوالإنجليزية textوالروسية TEKT.. وبالعودة إلى بعض المعاجم المتخصصة الغربية نجد أن لفظة النص المشتقة من اللفظة اللاتينيةtextusوالتي تعني النسيج[2].

ولعل ما يمكن استنتاجه من مفهوم النص، النسيج والحياكة، كون المبدع يستغرق جهدا معتبرا في اختيار مفرداته وضمها لأخرى بأدوات الربط، لتنظيم الاجزاء، ليمنح في الأخير نصا منسجما.

فقد أشار النقاد والبلاغيون العرب إلى مرادفات مصطلح التناص، كالتضمين والإشارة والتلميح والاقتباس، [3] ويذكر ابن سنان الخفاجي في "سر الفصاحة" إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين"[4].

وفي هذا الباب، حديث مطول، لأبي القاسم الحسن بن بشر المتوفي 370هـ في (كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، يذكر أن الطائي أبو تمام: يعد من الشعراء الذين تخصصوا في الشعر، فكان صنعتهم، فاطلعوا عليه وأخذو به كل مأخذ: "فهذه الاختبارات تدل على عنايته بالشعر، اشتغل به وجعله ولده، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وأنه ما فاته كبير شيء، من شعر

[1] يوسف العايب، التناص في قصيدة غلواء لإلياس أبي شبكة، بحث في المصادر والدلالات، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، ط1، 2013، ص12.
[2] المرجع نفسه، ص14.
[3] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2011 ص21
[4] المرجع نفسه، ص72.

جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه، ولهذا أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها، على كثرتها"[1].

ما يمكن التنويه اليه في القول أن مصطلح التناص في التراث العربي، قد قاربت دلالته معنى – السرقات– والدليل على ذلك ما ذكره الآمدي عن أبي تمام، كونه يعرف صغيرة وكبيرة عن الشعر العربي القديم والحديث، فالذي خفي من سرقاته، لم يذكر تفاعله، مما يدل على أن العرب في سجيتهم، السرقة من الصفات المهجنة، حتى لو اقتصرت على معاني وألفاظ نسبت إلى غير قائلها.

ويؤكد ذلك الآمدي في قوله: "وأنا أذكر ما وقع إلي في كتب الناس من سرقاته أو استنبطته أنا منها واستخرجته"[2]

ويعاود للمرة الثانية الآمدي في وصفه له بهذه الصفة، وأن الأساليب التي انتهجها في الاقتباس، تضم الشكل والمضمون، أو المعنى دون ظاهر اللفظ.

وللجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) تفصيلا يوضح من خلاله، الإشارات الغامضة التي بدت في تفسير الآمدي، مبتدأ بتحديد خصال الناقد الجيد، وفضائله، وواضعا شارحا لأنواع السرقة ومبينا ما تمتنع فيه، وما تجب: "وليست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه، ومنازله فتفصل بين السرق والغصب، بن الاعارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز إدعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه، وأحياه السابق، فأقتطعه فصار المعتدي مختلسا سارقا.[3]

[1] أبو القاسم، الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، عبدالله محارب، دار المعارف، 1994ط4، مصر ص59.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

[3] علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 1386هـ، 1966 ص 183.

يأخذ الجرجاني في الحديث عن أصناف السرقة الأدبية، مأخذ التأني والعمق، في الفصل بين السرقة، والغصب، والإعارة، والإختلاس من المفاهيم التي تشكل مشتركا لفظيا تجتمع إليه المعاني القريبة والبعيدة، المتعلقة بلفظ السرقة.

كما أنه يميز، ما اشترك فيه الشعراء من المعاني لا يعد من باب السرقة، بل المصدر الأول الذي يستند اليه الشاعر في بناء قصائده من أوصاف الصورة الكونية: "فمتى رأيت أن التشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجود بالغيث والبحر، البليد البطي بالحجر الحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصب المستهام المخبول في حيرته، والسليم في سهره، والسقيم في أنينه وتألمه(...) حكمت بأن السرقة عنها منفية"[1].

ولأن صور الكون أصل لكل شيء، فيعدها مصدرا يستقي منه الشاعر تجاربه وصوره، ليس من باب السرقة، بل يمكن أن ينقلها المبدع ببراعة خيالة، وحسن تجسيمة وتشخصيه لها، فتنشأ مبتكرة خلاقة: "فالأخذ بالأتباع مستحيل ممتع، وفصلت بين ما شبه هذا وبيانه، وما يلحق به وما يتميز عنه، ثم اعتبرت ما يصح فيه الإختراع والإبتداع، فوجدت مستفيضا متداولا، متناقلا لا يعد مسروقا، ولا يحسب مأخوذا"[2]

فالتجربة الإبداعية، ما يميزها، الإبتكار، ولمسة الشاعر، التي لا نعثر عليها في نظم شاعر آخر.

وفي هذا الشأن دائما، يرى الجرجاني أن السرقة لا تشمل ما ظهر من الالفاظ دون المعاني: "وأول ما يلزمك في هذا الباب، ألا تقتصر السرقة على ما ظهر، ودعا إلى نفسه دون ما كمن، ونضح عن صاحبه، أن لا يكون تتبع الأبيات المتشابهة والمعاني المتناسخة، طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد"[3].

إذ أن ألطف الأنواع، ما كان الوقوف فيه عند الأغراض والمعاني لا الألفاظ والمباني.

[1] علي بن عبد العزيز الجرجاني، المصدر السابق ، ص 183.
[2] المصدر نفسه ،ص 184.
[3] المصدر نفسه، ص 201.

وله قول في ما يعد مزية من مزايا السرقة الأدبية: "الشاعر الحاذق، إذا علق المعنى المختلس، عدل به، عن نوعه، وصنفه عن وزنه، ونظمه وعن رويه وقافيته، فإذا مر بالغبي الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذي عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التي تجمعهما"[1].

ومن أساليب السرقة المحمودة، – إن صح التعبير– ما كان في المعنى، وبدا في صورة تختلف عن صورة نظمه الأولى وزنا وقافية.

وإذا عدنا للشاعر أبي تمام، فنعتبره من الشعراء المجيدين، وننفي عنه تهمة السرقة التي ألصقها به الآمدي، لأنه يركز في مسروقاته عن المعاني وإلباسها ثوب جديد، لا يخيل أنها مقتبسة سوى للفطن الذي يدرك القرابة بين المعينين.

ومن مهجن لخصلة السرقة في الشعر، وملطف لضروبها، نقف لذكر ما يقصد به تجلي نص غائب في نص حالي بطرق ومستويات مختلفة، تظهر من خلالها براعته (المبدع) وإجادته في خلق لغة تحاور بين النصين، تمكن القارئ من فض مغاليق النص، والشعور بلذاته كما وصف ذلك رولان بارث.

أما النقاد المحدثون، فنذكر الناقد المغربي محمد مفتاح، والذي وضع نظريات تشرح معنى التناص بين المصطلح والمفهوم، كما سن أنواع ومستويات استنادا لطروحات غربية، وأخرى من التراث العربي فيرى أن" التناص هو تعالق والدخول في علاقة نصوص مع النص حدث بكيفيات مختلفة"[2].

ويقول أن تقسيمات التناص، عند الغربيين، لا تخرج عن حقيقة واحدة ومفادها، لا وجود لنص لا يوظف صاحبه التناص، فهو معطى لا يمكن الاستغناء عنه: "وما عدا بعض الاتجاهات تتفق على أن التناص، شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان، من شروطه الزمنية والمكانية ومحتوياتها(...) فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا".[3]

[1] علي بن عبد العزيز الجرجاني، المصدر السابق ، ص 204.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1986/1985، الدار البيضاء المغرب، ص 121.

[3] المرجع نفسه، ص123.

ومن بين ما تطرق اليه في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) استراتيجية التناص، قضية التناص بين الشكل المضمون: "وقد ينبني على هذا تساؤل وهو: أيكون التناص في الشكل أو المضمون، أوفيهما معا، أن يظهر بادئ ذي بدء، أنه يكون في المضمون... لكن تعلم جميعا أن لا مضمون خارج الشكل، فالشكل هو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي لإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك"[1].

وعلى رأى تعبير محمدمفتاح، أن التناص يحدث في الشكل والمضمون، فإذا تفطن المتلقي بإدراك الخلفية المعرفية التي استند إليها المؤلف أو الشاعر، فعليه (المتلقي) أن يدرك النسق الأدبي الذي وردت فيه لتكون شروط القراءة حاضرة، ويحصل الفهم الكلي لمعناه.

وإلى جانب ذلك، ركز على معطى (التناص والمقصدية)، إذ ينبغي أن نشرك المبدع في نقاط يحصل بموجبها عموم الفائدة، التواصل بين الطرفين، ومن هذه النقاط ما اصطلح عليه بالتقاليد الأدبية والمعاني: "ويتضح مما سبق أن التناص ظاهرة لغوية، معقدة، تستعصى على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي، وسعة قدرته على الترجيح، على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه للقارئ للإمساك به"[2].

كما تعرض لإيراد آليات التناص والتي تتمثل في:[3]

1- التمطيط: والذي يحدث بأشكال مختلفة أهمها:

أ- الأنااكرام: (الجناس بالقلب وبالتصحيف) مثل قول /لوق التصحيف مثل: نحل/ نخل.

ب- الباراكرام (الكلمة المحور): فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما تثير انتباه القارئ، وقد تكون غائبة ولكنه بنى عليها، وقد تكون حاضرة مثل ما نجد في قصيدة (ابن عبدون) وهي الدهر، على أن هذه الالية ظنية وتخمينية، تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لإيجازها أو العكس:

[1] محمد مفتاح، المرجع السابق ، ص130.

[2] المرجع نفسه ، ص 131.

[3] المرجع نفسه، ص 128.

2- الشرح: أنه أساس كل خطاب أو خصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محددا ويبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وعليه يكون الشرح والتوضيح.

3- الشكل الدرامي: أن جوهر القصيدة الصراعية يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل (بمعناه العام)، وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.

- الإيجاز: بمعنى أن تقدم الصور التاريخية الماضية أما عن طريق وصفها وصفا كليا أو من خلال التركيز على الأحداث المشهورة.

وما نختم به حديثنا عن التجربة النقدية، للناقد المغربي، محمد مفتاح، أنه قنن مفهوم التناص إلى حد بعيد، وجعل له أسس، وقواعد يقوم عليها، يمكن أن تستدعى في قراءة النصوص وتحليلها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، اجترح هذا المفهوم، وطور في نظرته لمبدأ التعالق، من أطروحات الغربيين بالدرجة الأولى، والتراث العربي بالنزر القليل.

ومن محمد مفتاح، ننتقل إلى آخر، كانت له نظرته الخاصة في تحديد مقولات التناص، وهو صبري حافظ، إذ قدم له هذه الجهود، د. عادل القريب في كتابه الموسوم (بتمثلات التناص في النقد العربي المعاصر، من سؤال التنظير إلى ممارسة النقدية)، إذ وصفه بقوله: "من النقاد الذين عملوا على ترسيخ مفهوم التناص في النقد العربي المعاصر بدراسته المعنونة بـ(التناص وإشارات العمل الأدبي) فيعرف التناص بقوله: "إن معرفة القارئ بالنصوص السابقة، والتي لم تتح له فرصة قراءتها، بصرف النظرعن كونها نصوص ذاتية أو غائبة، في ما قرأه هي راجعة إلى ظاهرة تناصية مرتبطة بأشد الإرتباط بمسألة الإحلال والإزاحة والتي تعتبر من أبرز خصائص التناص، حيث تتفاعل النصوص مع بعضها وتتداخل"[1]

[1] عادل القريب، التناص: من سؤال التنظير إلى ممارسة النقدية، منشورات عكاظ الرباط/ 2015، ص 63، نقلا عن صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الادبي، مجلة ألف/ عيون المقالات، دار قرطبة للطباعة والنشر، ع2، الدار البيضاء، 1986م، ص78.

فيرى أن نتاج النصوص، ما هو سوى نصوص متراكمة في ذهن المؤلف، يخضعها لنسق الازاحة والإحلال، أي إزاحة النصوص الغائبة غير الضرورية والإحلال، أي توظيف ما يحتاجه المبدع منها.

أما سعيد يقطين فببحثه الجاد، وانطلاقته المؤسسة على النظريات الفلسفية، توصل إلى نظريات علمية في هذا المجال تجاوز بها عمل السرديين والسوسيونصين حيث يقول:"نؤثر استعمال التفاعل النصي، لأنه أعم من التناص، أو نفضله عن المتعاليات النصية عند جينيت، لدلالاتها الإيحائية البعيدة، فبما أن النص ينتج ضمن بنية سابقة فهو يتعلق معها، ويتفاعل معها تحويلا، تضمينا أو حرقا بمختلف الأشكال التي تتم فيها هذه التفاعلات(...)، وبهذا نتجاوز عمل السرديين والسوسيونصين (زيما) zimaفي بحثهم عن التناص والمتعاليات النصية"

كما نذكر، الشاعر، والناقد المغربي "محمد بنيس" في كتابه" (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" دراسة بنيوية تكوينية عام 1979) وقد ترجمه وقتها بالنص الغائب وهو مرادف لمصطلح التناص عام 1988، واستعمل مصطلح التداخل النصي(عام 1989) في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وبدلاتها "الشعر المعاصر")، ولكن تعريف بنيس للتناص لا يخرج عن تعريف كريستيفا له."[1]

وسوف نتوجه لتسليط الضوء على التناص وعرض أهم، التوجهات والآراءالمتعلقة به عند الغرب، ومما لا شك فيه، أن أول من وضع الأسس العلمية لنظرية التناص وعدها منهجا نقديا لمقاربة النصوص، الناقدة الفرنسية، والبلغارية الأصل"جوليا كريستيفا" julia kristevaفي دراستها النقديةبين (- 1967) غير أنها ذكرت أن صاحب الفضل الأول في وجود هذه الظاهرة هو اللغوي الروسي ميخائل باختين mikhail bakhtinفي مجموعة من كتبه.[2]

إلى أن هناك من يشكك في هذا الرأي ويرجع الفضل في وضع أسس هذا المصطلح إلى الشكلاني الروسي "تشلكو فسكي "chlkovsky إن الظهور الأول للتناص ارتبط بالشكلاني تشلكوفسكي الذي تنبه إلى إتصال العمل الفني بغيره من الأعمال الأدبية، ثم تحققت النقلة الهائلة

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص123

[2] ابراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في بيبلوغرافيا المصطلح، مجلة الحجاز، جدة ع5، 2013، 1435 ص144

لهذا المفهوم على يد الناقد الروسي، ميخائيل باختين الذي استخدم مصطلح الحوارية أو تعددية الأصوات في كتابه "شعرية ديستو فيسكيdostovsky"[1].

ولأن النص وقف ضد من نادوا بانغلاقه على ذاته من البنيويين والشكلانيين الروس وصار مسرحا لتفاعل النصوص وتداخلها.

فالنص فهو عبارة عن مساحة مخصصة لبناء حلقات للتواصل بين نصوص مختلفة المصادر محملة بأحداث ووقائع لتتزامن مع المعطيات الراهنة.

أما "رولان بارت"roland bart فراح بحث عن الايديولوجيا، والتي بدونها لا يمكن أن يتحقق ما يعرف بالإنتاجية النصية وتفاعل النصوص، والنص الذي يقوم بأفكار منفصلة عن الايديولوجيا في نظره ظل عقيما فيقول: "تعتري الايديولوجيا النص، فهي عبارة عن تورد يعلو وجهه ومرد ذلك أن النص المقطوع الصلة بالإيديولوجيا في نظره، يظل عقيما لا خصوبة فيه، ولا إنتاجية، إذ يبقى بحاجة إلى ظله، وهذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا"[2].

النص الأدبي يرتبط مفهومه بمعنى الحياكة وتنظيم الأجزاء، وربط الأفكار تتراءى خلفه نصوص، عبارة عن محصلة ثقافة مبدعه وتنوعها، لتشكل حلقات تفاعل، وحضور للنص الغائب.

هذا عن وضع المصطلح، أما عن المفهوم، فجوليا كرسيتفا قد حددت المفهوم العلمي للتناص بقولها" التناص هو التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه"[3] فالتناص هو التفاعل الحاصل بين النصوص المقتبسة من نصوص أخرى، بشكل خفي، أو جلي، فبذلك تجمع الملفوظات المتعددة في النص الحاضر لتظهر التعالق والارتباط الوثيق بين النصوص.

[1] محمد عزام، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص41

[2] محمد عزام، تجليات التناص في الشعر العربي، المرجع السابق، ص18.

[3] ابراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في بيبلوغرافيا المصطلح، مجلة الحجاز، ع5، 2013، 1435 ص155.

وتعرفه أيضا بقولها" النص عبارة عن جهاز نقل لساني يقوم الكاتب فيه بإعادة توزيع نظام اللغة، وذلك بإقامة علاقات بين الكلام التواصلي الذي يهدف إلى الإبلاغ المباشر، وبين الملفوظات السابقة والمتزامنة.[1]

كما انطلقت الباحثة "جوليا كريستيفا" في وضع تصور نقدي للتناص في عده إنتاجية أي مبنى على توالد النصوص وتناسلها" فاعتمدت كريستيفا في بلورة مفهوم التناص في كونه إنتاجية وهو التحديد الباعث لفعالية التوليد وتعدد الدلالات"[2].

وتبعا لذلك فهي تميز بين مستوين من النص، وهما النص الظاهر، والنص الخفي، " أما النص الظاهر هو ذلك النص المسجل عن طريق الطبع، أما النص المولد فهو توليد نسيج النص وتخفيز الأنا والدلائل المستقرة فيه"[3].

بمعنى أن النص الظاهر هو النص المكتوب على صفحات الكتاب أو الديوان، أو الرواية، والنص الخفي هو النص غير ظاهر مفقود، في حاجة لمن يقدر على الحصول عليه والإمساك بشفراته وفكها.

إضافة إلى الأبعاد المعرفية والسوسيولوجية التي تعتبر بداية وقوف القارئ في مواجهة النص" فيصبح القارئ فاعلا في النص لا تابعا له من خلال استثمار معارفه وتوقعاته، والوقوف على الترابطات والإقتباسات والإشارات"[4].

فعلاقة التفاعل لا تتم إلا بتوفر قارئ، غير عادي، يملك رصيد معرفي، وثقافة واسعة مشبعة، تمكنه من فض الرموز والإشارات، التي تتوقف حائلا بينه وبين الخطاب، فيخرج من هذه العملية، بملفوظ جديد محمل بدلالات متعددة ولا متناهية، "[5].

---

[1] يوسف العايب، مرجع سابق، ص17.

[2] عبد الحميد جريوي، تجليات التناص في شعر غفيف الدين التلمساني، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة ورقلة، 2003، ص23.

[3] عبد الحميد جريوي، المرجع السابق، ص23.

[4] المرجع نفسه ص23.

[5] المرجع نفسه، ص نفسها.

أما التناص عند "ميشال ريفاتيرmichel revater هو" مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي بصدد قراءته، قرابة وهو مجموعة النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"[1].

نلاحظ هنا أن رأي الناقد ميشال ريفاتير ينسجم مع رأي جوليا كريستيفا، لكنه حصر مفهوم التناص في العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب والاستحضار العقلي.

أما تودوروف todorovفي تعريفه للتناص" أنه على المستوى الأكثر بساطة، كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا فكل نتاجين شفوين، أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقة حوارية"[2].

تعريف " تودوروف" للتناص لا يخرج في كونه علاقة تفاعل بين نصوص مكتوبة أو شفوية، تتجاوز هذه العلاقة التفاعل إلى علاقة حوار وتعالق.

بعد أن استكملت "جوليا كريستيفا" مشروعها العلمي، ووصولها لمعنى التناص والذي هو استحضار لنصوص وتفاعلها، فالبحث في هذا المجال لم يتوقف عند هذا التنظير، بل تجاوزها"جيرار جنيت"gèrared genetالذي جعل التناص عنصرا من عناصر يطلق عليها بالمتعاليات النصية وذلك من خلال كتابه "أطراس"atras الصادر سنة (1982) " فالنص المتفرع، لا يمكن أن يكتب إلا على أثار قديمة، وهذه العملية شبيهة بعملية من يكتب على طرس.

يوضح جيرار جنيت أن المقصود "بالطرس" رق "صحيفة من جلد" يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد عن آثار الكتابة القديمة لا يستطع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته"[3].

[1] عبد الحميد جريوي، المرجع السابق ، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] يوسف العايب، مرجع سابق، ص21.

فالنص يكتب بمشاركة مجموعة معتبرة من النصوص التي تختزن في الذاكرة، ولا تختفي بل تظهر بوضوح "فتتحول القراءة إلى عملية مزدوجة يظهر فيها النص القديم من وراء النص الجديد".[1]

كما أنه استعمل في كتابه "أطراس" مصطلح جامع النص أو المتعاليات النصية فهو يعرفها بقوله: "كل ما يجعل النص في علاقة ضمنية أو ظاهرة مع نصوص أخرى.

وفي يوم 13 أكتوبر 1981 قد تعرف إلى العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصة وهي التناص، كما أنه يؤثر توظيف مصطلح "التفاعل النصي" الذي يقع في مرتبة وسط بين التعالقات النصية والمتعاليات، فتمثل الأولى ارتباط نص بغيره سابق في تشكيلة، والثانية التي تقصد التحليق في فضاءات، والدلالات البعيدة له، فالتفاعل النصي مصطلح يجمع بين هذا وذاك، لذا، فهو الأدق والأنسب بالفعل.

وكخلاصة لما ذكرناه سابقا، نقول أن التناص من المعطيات اللغوية والفنية التي نجدها ترد في كل مأثور، شعري أو نثري، فلا وجود لنص برئ كما ذكر "رولان بارت" لكن تتطلب مهارة من المبدع، كي يبدو طريفا مشاكسا، يستطيع المتلقي مراودته، ويستعذب حضوره بأشكال مستحدثة، تبدو فيها المعارضة، والمناقضة على غير ما ثبت في أصلها.

ونعود بعد هذا الرصد النظري، لنتمثل مصادر الصورة في شعر ابن خميس التلمساني:

4-1- المصدر الطبيعي:

4-1-1- الطبيعة الحية والصامتة:

تشكل الطبيعة، وما نسب لها من عناصر، المصدر الذي يقف عنده الشاعر في استجلاء صورها، واستحضارها في نظمه، لأنها أصل الجمال " من أهم روافد الصورة الشعرية، هو الجمال، والاحساس به، أضف إلى ذلك الحالة الوجدانية، فالجمال وحده لا يثير الخيال، ولا يحرك الشعور إلا إذا كان هناك استعداد نفسي مزاجي داخل نفس المبدع، بالإضافة إلى مفرداتها الجميلة، الماء الجاري والخضرة، والازهار، والبساتين كل ذلك يعد رافد من روافد الطبيعة"[2].

[1] أحمد الخطيب، استقبال العرب للنظريات الغربية، (التناص بين جيلين سيد البحراوي وخالد الجبر أنموذجا) المؤتمر الدولي الخامس، جامعة البترا، الأردن، 2007 ، ص 7.

[2] ابراهيم أبو شوفة: الصورة الشعرية في لامية العرب، المجلة العلمية لكلية التربية، مج 1، ع5، يونيو 2016، جامعة مصراته ليبيا.ص18، 17.

لكن –وبناء على هذا القول– أن الجمال ليس وحده، بل حضور انفعال وجداني ينبع من نفس المبدع، لتذوقه والتأثر به.

والطبيعة التي يستقي منها الشاعر، المادة الشعرية تنقسم إلى نوعين: الطبيعة الصامتة ومن روافدها الماء، والهواء، الخضرة، الازهار، والبساتين، والوجه الجميل... أما الطبيعة الحية كالحيوانات، متحركة غير عاقلة أو متحركة عاقلة: "مفهوم الطبيعة يتسع ويضيق حسب التبويب الذي تدرج فيه الكائنات والهدف الذي رمي اليه، والميدان الذي يعمل في نطاقه، فالطبيعة الجامدة تشمل النبات وأحوال الزمان، وكل عنصر غير ذي شعور ومتحررة تشمل عموم الحيوان، والانسان يخرج من مفهوم الطبيعة الجامدة ومتحركة غير عاقلة، أو متحركة عاقلة عند من يعتبر الانسان مظهر من مظاهرها.[1]

وفي شعر ابن خميس التلمساني، حضور فعلي لصور الطبيعة وروافدها، متناثرا في كل قصائده، ولعل السبب في ذلك، البيئة الساحرة، التي عاش فيها، كتلمسان، والأندلس، كل منهما يزخر بطقس جميل، وحلة خضراء وزهور غناء، ورياض مطرزة، فأضفت على احساسه صبغة جمالية لا تعلن قداستها إلا للجمال، يقول في ذي الوزارتين أبي عبد الله بن الحكيم:

لو سار في بهماء مقفرة ... من حيث لا ماء ولا نبت

لتفجر الماء النمير لها ... ولأعشبت أرجاؤها المرت

لا تحسبن البخت نيل ... غنى نيل الرضا منه هو البخت[2]

نلاحظ في هذه الأبيات، قد استغل الشاعر، روافد الطبيعة الصامتة تتفاعل مع جمال إحساسه، لتمدنا بمشهد خلاب، يتفجر الماء ملئ جانبيه أو تتغنى حدائقه بأعذب أزهارها، بعد أن كان صحراء مقفزة خالية على عروشها، تداعي بين منزلة الرتب، التي يحتلها الممدوح في نفس الشاعر ابن خميس، ولو أنه وظفها بواسطة تشكيل مخالف لن تصل إلى قوة التأثير، التي وصلت إليه بهذا التداعي.

وقوله أيضا في تعظيم صور الممدوح أبي عبد الله بن الحكيم:

[1] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص170.

[2] الديوان، ص 73.

ظـــــل إذانصـــــــطاف معتـــــــدل عطـــــر الشـــــذا وحيـــــا إذا نشـــــتو*
يتضـــــــاءل الصـــــــبح المنـــــــير إذا لاقـــــى في ســـــناه جبينـــــك الصـــــلت**
حـــتى كـــأن شمـــس الضـــحى قمـــر وكـــأن ضـــوء شـــعاعها فخـــت***
وغريبـــــــة في لطـــــف صـــــنعتها يمضـــــي الزمـــــان ومـــــا لهـــــا أخـــــت[1]

ولتعظيم صورة الممدوح، وتخليد مآثره، يستقي شاعر، روافد الطبيعة الصامتة-كما يبدو في المثال-للإيحاء بأن عظمة خلقه، -الممدوح وحسن سمته-، تضاهيها عظمة الكون، وكل منهما من إبداع الخالق سبحانه وتعالى، فهو" من يتضاءل لنور جبينه، وتخفت لسطوعه شمس الضحى، " فهذا التمجيد -إن صح التعبير- استنطاق لمآثر، أو شخصية أسطورية، تتحد قواها مع الطبيعة: "ولقد رأينا، أيضا كيف يقترن في الشعر والأسطورة، عناصر صورةالمطر، الريح الباردة، وهذه العناصر يجب أن تقوم في الذهن، عندما نتحسس مكونات صورة الرجل المثال التي تظهر في المدح(...) فالرجل الكامل رمز متمثل للإله، الاب- القمر، وقد احتفظ الشعر العربي بأثار دالة على هذا، فكثير ما يربط بين الممدوح، والهلال"[2]

(فأبو عبد الله بن الحكيم)، رمز الرجل الكامل، الذي يمثل الإله، الأب والقمر، وتوظيف عناصر الطبيعة ليست المقصدية منها تعظيم أخلاق الممدوح وصفاته فحسب، بل لتبين المقدرة الفكرية، أي قدرة الشاعر الإبداعية والايحائية في توليد صور ثرية بالإحساس والحياة.

وقوله يصف حنينه لتلمسان، مستحضرا في ذلك، صور الطبيعة الصامتة:

تلمســـان جادتـــك الســـحاب الـــدوالح وأرســـــت بواديـــــك الريـــــاح اللـــــواقح
وســـــح علـــــى ســـــاحات بـــــاب جيادهـــا ملـــث يصـــافي تربهـــا ويصـــافح
يطـــــير فـــــؤادي كلمـــــا لاح لامـــــع ينهـــــل دمعـــــي كلمـــــا نـــــاح صـــــادح

* الشذا: قوة ذكاء الرائحة والحيا، المطر
** الصلت: الجبين الواضح المستوي.
*** الفخت: ضوء القمر أو ظله.
[1] الديوان، ص76.
[2] علي البطل، المرجع السابق، ص 184/183.

ففـي كـل شـفر مـن جفـوني مـاتح وفي كـل شـطر فـؤادي قـادح*
فمـا المـاء إلا مـا تسـح مـدامعي ومـا النـار إلا مـا تجـن الجـوانح
خليلـي لا طيـف لعلـوه طـارق بليـل ولاجـه لصـبح لا ئـح
نظـرت فـلا نـور مـن الصـبح ظـاهر لعيـني ولا نجـم إلى الغـرب جـائح[1]

ولكـي نستشـف شـعرية الحنـين المتشـظية، سـارت الأوصـاف لتشـخيص حالتـه، بتطـابق مـع مكونات الطبيعة، لمناشدة بلاغة التأثير، وقوته وعلى عادة الشعراء القدماء، الذين يوظفونه في مطالع قصـائدهم: " الحـديث عـن سمـو روح الحنـين الـذي يرومـه الشـعراء بمطـالع النسـيب، فوثيـق الارتبـاط بالصحراء، وحياة الترحال والحل، وأن العربي لم يكد يتخلص منه بحال في طريقة أدائه"[2].

بالإضافة إلى ذلك، إرجاء نوح الذات وشجونها، لمفردات الطبيعة، فدموعه تسح كما يتسربل المـاء، ولفـح جوانبـه، شـعلة مـن نيران، فـلا طيفهـا يـزوره، ولا ليلـه منبلج صبحه، فمـن يشـاركه لوعـه الحنين، سوى الطبيعة التي تحتضن دموعه، وتهدّأ من روعه.

ومن صور المواشجة المعنوية بين الذات والطبيعة قوله أيضا:

أرق عيـني بـارق مـن أثـال كأنـه في جـنح ليـل ذبـال
أثـار شـوقا في ضـمير الحشـا وعـبرتي في صـحن خـدي أسـال
حكـي فـؤادي قلقـا واشـتعال وجفـن عيـني أرقـا وانهمـال
جـوانح تلفـح نيرانهـا وأدمـع تنهـل مثـل العـزال[3]

ومرة أخرى، تتسم نظرته (الشاعر) إلى الطبيعة، نظرة العاشق الولهان، الذي يغرق في حيرته، مستديم في حزنه، ودموعه تصب مثل العزال، لمحبوبته، أهي تلمسان أو الخمرة؟

* متح الماء: استقاه واستخرجه من البئر.
[1] الديوان، ص 85.
[2] عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها الرموز، والكتابات والصور، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1970، ص873.
[3] الديوان، ص114.

ولم يكتف (ابن خميس) بنماذج الطبيعة الصامتة في تشخيص مشاعره وتجسيدها، بل نراه يستدعي روافد الطبيعة المتحركة العاقلة، وغير العاقلة، أما العاقلة، فما رأينا، من قصائد تخصص فيها بمدح الملوك والوزراء، وكانت الطبيعة مما ساعده على تأدية الغرض، والمبالغة فيه، كتعظيم خصالهم، وتخليد أعمالهم.

أما لجوءه للطبيعة المتحركة فنجده يقول في قصيدة (بابن رشيد تعوذت):

وممـــا يشـــرد عـــني الكـــرى هـــديل حمـــام إذا نمـــت ناحـــا
ينـــوح علـــي وأبكـــى لـــه فـــأقطع ليلـــي بكـــى ونياحـــا
أعـــين أريحـــي أطلـــت الأســـى عليـــك ومـــا زادت إلا انتزاحـــا

ففي هذه الأبيات، نجد الشاعر يصف هديل الحمام، بالنوح، فيجد نفسه فيه، ويتذكر حاله وسوء مآله، نازحا عن الديار، بعيدا عن الأهل، تأبى دموعه، التوقف، فتنهمر، لتمحي الكآبة، فحيوان (الحمام) هذا المخلوق اللطيف، الذي تغنى بجماله وعظمة تصميمه كبار الشعراء فبدا معادلا موضوعيا يطارح الآلام ذاتها، ويعاشر الأحزان برمتها، وتوظيفه له ينم عن تجربة، ما يمكن أن توصف به، صدقها، وعذوبة إحساسها.

ويقول في مثال آخر:

أجـــوب الـــديا جير وحـــدي ولا مـــؤانس إلا القطـــا والســـراحا*
وإلا الثعالـــب تحتمـــي في يميـــني فـــتملا سمعـــي ضـــباحا**
أجـــوز الأفـــاحيص فيحـــا قفـــارا وأعـــرو الأداحـــي غـــبرا فســـاحا***[1]

* القطا: طيور في حجم الحمام.
** سرحان: الذئب والاسد.
*** . الأفاحيص، ج فحوص، الموضع الذي تبيض فيه القطا والفيح، الواسعة، الاداحي: الارض، الديوان
[1] الديوان، ص 91.

وفي هذا المثال، يشير الشاعر، إلى الرحلة التي قام بها من تلمسان إلى سبتة بالمغرب: "فغادر ابن خميس تلمسان، محملا بني عبد الواد تبعة شت شمله، ولا نعرف الوسيلة التي مكنتة من الفرار، ولا سبيل الذي تبعه للوصول إلى سبته، ولا تاريخ الفرار والراجح أنه لم يركب البحر إلى سبته، ولم يسلك الطريق المار بفاس ومكناس، والقصر الكبير، وأنه سلك سبيل ملوية والريف، فقد وصف سبل سفره، بأنها أفاحيص فيح قفار، وأداحي غبر فاسح، وهذه النعوت تنطبق تماما على البسائط المقفرة التي يتكون منها الريف"[1].

وبهذه الأوصاف –هيأ لنا– أنه يصف بيئه صحراوية قاحلة خالية، تنعدم فيها وسائل العيش، قفار ليس لمؤنس بها سوى القطاة والأسد، الذئب والثعلب من الحيوانات التي لا تعيش حقيقة بها، وبالتالي فإن تركيبه للصور بعيد عن الحقيقة فكان تركيبا جزئيا لا كليا.

فالطبيعة الفضاء، الذي يعيش فيه الشاعر فيه بسلام وطمأنينة: "فهي ملاذ الشاعر، ومهربا من الواقع عند ما يشتد تأزمه، وهي في هذه الحال، تصبح عالما مثاليا، يسوده الهدوء، وتسحب عليه الدعه، ليس فيه إلا الضوء، والصفاء، والحب، تسري فيه شفافية الروح، باعتبارها معادلا مثاليا لما يقصده الشاعر عند ما تنقله المرارة، ويسيطر عليه شعور الكآبة، نتيجة الصور المتشوهة في المجتمع الذي يعيش فيه.[2]

4-2 – المصدر الأدبي:

يعد الشعر العربي القديم موروثا، يقصده الشعراء لاستجلاء صوره، ودمج أفكاره في ملفوظاتهم بين الحين والآخر، لتظهر تجابرهم مؤثله، وليولد فضاء، تترسم فيه نقاط الجمالية ومرجعية الايحاءللقارئ،، وبما أن الشاعر ابن خميس التلمساني، من الشعراء الذين كانوا أشد عجابا وأقوى انبهار ببناء قصيدة الشعر الجاهلي شكلا ومضمونا، تراه يجعل التضمين، كطرف أساسي في تكوين صرح تجربته الإبداعية الشعرية.

[1] الديوان ، ص28.

[2] مستورة العرابي، المرجع السابق، ص 172.

فنجده يقول في قصيدة من عاذري:

قـــم نطـــرد الهـــم بشـــمولة تقصـــير الليـــل إذا الليـــل طـــال
وعاطهـــا صـــفراء ذميـــة تمنعهـــا الذمـــة مـــن أن تنـــال[1]

لنجـد أبيـات المتنـبي تحضـر لأذهاننـا:

وجـــدت المدامـــة فلابـــة تهـــيج للقلـــب أشـــواقه
تســـيء مـــن المـــرء تأديبـــه ولكـــن تحســـن أخلاقـــه
وأنفـــس مـــا للفـــتى لبـــه وذو اللـــب يكـــبره إنفاقـــه[2]

فنلاحظ أن تفاعل نص ابن خميس في ايراد (المشمولة)، جزئي، وأظهره عن طريق المعارضة، فهي في نص المتنبي، جالبه للشوق ومهجية للقلب، بينما عند ابن خميس توضح معنى مغاير تماما، فهي طاردة للهم والدليل على ذلك قوله (قم نطرد الهم بشموله)، جالبة للسعادة وبها يروق صفوه وباله.

ونجده في مدح ملك أبي عبد الله بن الحكيم يضاهي معانيه، معاني الشاعر البحتري:

يقول ابن خميس التلمساني:

يتضـــاءل الصـــبح المنـــير إذا لا قـــى ســـناه جبينـــك الصـــلت
حـــتى كـــأن شمـــس الضـــحى قمـــر وكـــأن ضـــوء شـــعاعها فخـــت
وغريبـــة في لطـــف صـــنعتها يمضـــى الزمـــان ومالهـــا أخـــت[3]

وهذه المعاني قدأشار إليهامن قبل البحتري:

كالبـــدر إلا أنهـــا لا تجتلـــى والشـــمس إلا أنهـــا لا تغـــرب
رامـــت لأربعـــك الريـــاح مريضـــة وأصـــاب فغنـــاك الغمـــام الصـــب[4]

[1] الديوان، ص 114.

[2] أبو الطيب، أحمد بن حسين الجعفي المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983/1403، ص 159

[3] الديوان، ص 76.

[4]، البحتري، ديوان البحتري، تح حسن كامل الصيرافي، الناشر دار المعارف، مصر، ط3 ص 72.

فشبه الممدوح في المثال الأول، شمس الضحى كأنها قمرا، وضوئها، ظل القمر، لكن في المثال الثاني اقتصر تشبيه البحتري للممدوح بالبدر الذي لا يختفي، والشمس التي لا تغيب، فبهذا التصوير منح الشاعر للمعنى بعدا جديدا، إزدواجية المثنى عليه في تكثيف الإيحاء، وتجميله.

ومن المعاني التي ضمنها شعر ابن خميس والتي تتفاعل مع شعر البحتري قوله يتغزل:

نظـــرت إليـــك بمثـــل العـــين جـــؤذر وتبســـمت عـــن مثـــل سمطـــي جـــوهر
عـــــن ناصـــــع كالـــــدر أو كـــــالبرق كـــــالطلع أو كـــــالأقحوان مؤشـــــر[1]

يرد في قول البحتري:

عارضـــــننا أصـــــلا، فقلنـــــا الربـــــرب حـــــتى أضـــــاء الاقحـــــوان الأشـــــنب
وأخضـــــر موشـــــى الـــــبرود قديـــــدا مـــــنهن ديبـــــاج الخـــــدود المـــــذهب[2]

كل من الشاعرين، استعارالنعت نفسه(زهر الاقحوان) فتمثله ابن خميس بالأسنان البيضاء المحددة الأطراف، [3] أما البحتري فعنى به –كما يبدو– صوره مماثلة أي ما يشير إلى التغزل بجمال المحبوبة وسحرها.

وفي بيت آخر نجد ابن خميس بشعره يتفاعل مع شعر البحتري بقوله:

ولا تحســـبوا أني علـــى الـــدهرعاتب فـــأعظم مـــا بي منـــه أســـير مـــا بي
ومـــا أســـفي إلا شـــباب خلعتـــه وشـــيب أبي إلا نصـــول خضـــاب
وعمـــر مضـــى لم أخـــل منـــه بطائـــل ســـوى مـــاخلا مـــن لوعـــة وتصـــابي

نجد ذلك ما ثلا في قول البحتري:

ومعـــــيري بالـــــدهر يعلـــــم في غـــــد أن الحصـــــاد وراء كـــــل نبـــــات
أبـــــني إني قـــــد نضـــــوت بطـــــالتي فتحســـــرت وصـــــحوت مـــــن ســـــكراتي[4]

[1] الديوان، ص 110.
[2] ديوان البحتري، ص 73.
[3] الصدر نفسه، ص 110.
[4] المصدر نفسه، ص 364.

فما يدل عليه قول البحتري، أن الدهر لن تجدى معاتبته، ولن تنفع ملامته، لأن العمر مضى أكثره، ولم يظفر المرء، شيء ذي قيمة، فالتفاعل النصي بين المثالين، تم بواسطة الآلية الحوارية التي تقضي أن يكون التناص في أعلى مستوياته الفنية، التي تستوجب أن يكون القارئ، على بينة بالأحداث التاريخية التي نشأ النص في ظلالها، كما استعان الشاعر في هذا النوع من المناصة، بتقنيات كالشرح، إذ لجأ الشاعر إلى اعتبار كلمة الدهر كلمة محورية: "فالشرح أساس كل خطاب، أو خصوصا الشعر فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محددا تبنى عليه المقطوعة أو القصيدة"[1].

ونجده كذلك يضمن معان الشعراء الصعاليك، وخاصة إذا تعلق الأمر بلامية الشنفرى، يقول ابن خميس:

أجـــوب الـــديا جير وحـــدي ولا مـــؤانس إلا القطـــا والســـراحا
وإلا الثعالـــب تحتمـــي في يميـــني فـــتملأ سمعـــي ضـــباحا
أجـــوز الافـــاحيص فيحـــا قفـــارا وأعـــرو الأداحـــي غـــبرا فســـاحا
فـــأعيي شـــوراد هـــذي عـــداء وأعلـــو لـــواغي تلـــك صـــياحا
وجـــواب بـــدو إذا اســـتنبحوا أجـــابوا عـــواء وأمـــوا النباحـــا[2]

عندما نقرا الأبيات، نجد سوى لامية الشنفري، تحضر في أذهاننا وتحديدا في قوله:

وفي الأرض منـــأى للكـــريم عـــن الأذى وفيهـــا لمـــن خـــاف القلـــى متعـــزل
لعمـــرك مـــا بـــالأرض ضـــيق علـــى امـــرئ ســـوى راغبـــا أو راهبـــا وهـــو يعقـــل
ولي دونكـــم أهلـــون ســـيد عملـــس وأرقـــط زهلـــول وعرفـــاء جيـــأل
هـــم الأهـــل لا مســـتودع الســـر ذائـــع لـــديهم ولا الجـــاني بمـــا جـــر يخـــذل
وكـــل أبي باســـل غـــير أنـــني إذا عرضـــت أولى الطرائـــد أبســـل[3]

[1] محمد مفتاح، المرجع السابق، تحليل الخطاب الشعري، ص126.
[2] الديوان، ص 91.
[3] ثابت بن أوس الازدي، ديوان الشنفرى، تح إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت 1417هـ 1996، ط2، 193

من خلال هذه الأبيات، نرى أن الحوارية التناصية في أعلى مستوياتها، لأن ابن خميس انطلق من مشهد الصعلكة، ونبذ القوم للصعلوك، الذي يجد في الأرض ما يحفظ له كرامته ونفسه وأهله من أصناف الحيوانات بدل الأفراد، فهم المؤنس، والمعين على قسوة الوحدة والحياة، ولا شك أن ابن خميس عانى الأمرين، لأنه نبذ من أهله، فكيدهم له بمحاولة قتله، ما هو إلا دليل على مقتهم والرغبة الجامحة في التخلص منه.

4-3- المصدر التاريخي:

وقوله في مثال آخر يصف معارك المسلمين ضد الإسبان:

أســـــاس كـــــل رئاســـــة ورؤس ك ... ل سياســـــة وليـــــوث كـــــل هيـــــاج
أعيـــت نجـــوم الليـــل مـــن ســـهرها ... أعـــــي أبـــــو موســـــى مـــــن الإدلاج*
حـــتى أصـــارته لرحمـــة ربـــه يـــوم ... العقـــــاب وقيعـــــة الإعـــــلاج**
وأقـــيم نجـــل أخيـــه بعـــد مقامـــه ... فـــيهم يطـــاعن مثلـــه ويـــواجي[1]

ويشير إلى واقعة العقاب: "وكانت هذه الواقعة سنة 609، انهزم فيها الخليفة الناصر لدين الله انهزاما ذريعا، أو بلغت خسارة المسلمين مئتي ألف، وخسارة النصارى خمسة وعشرين الف، وتسمى العقاب في التواريخ الاسبانية لاس نافاس دوطولوز.[2]

وانتهج الشاعر للتلميح لهذه المعركة، تقنية الإيجاز التي فصل فيها د.محمد الفتاح: والتي تعني ذكر حادثة، أو تاريخ، أو أحداث تاريخية، أي: "تقديم الصور التاريخية الماضية إما عن طرق وصفها كليا، أو من خلال التركيز على الاحداث المشهورة"[3]

*لعل أبو موسى هذا عم يوسف النصرى والد أبي عبد الله الأول.ويشير إلى المعركة التي حدثت في 609 هـ وانهزم فها المسلمون أمام الاسبان.الديوان
** الاعلاج، النصارى.
[1] الديوان، ص82.
[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 128.
3ينظر المرجع نفسه ،ص نفسها

4-4- المصدر الديني:

4-4-1- القرآن الكريم:

يبقى النص القرآني، كلام الله المعجز الذي لا تضاهيه بلاغة، ولا يعلوه بيان، فهو أعلى مراتب البيان، ودرجات الفصاحة، وعده الأدباء، من الشعراء والكتاب مصدرا هاما، بإمكانهم أن ينهلوا منه من المعاني والألفاظ والاخيلة ما يثلج الصدور، وتنساب له الافهام، -في هذا الشأن- التناص القرآني، يقول الشاعر ابن خميس:

حتى أصارته لرحمة ربه يوم العقاب وقيعة الإعلاج

ومن هذا السياق، تستظهر مباشرة الآية الكريمة: قال تعالى: "كهيعص﴿ كٓهيعٓصٓ ۝١ ذِكۡرُ رَحۡمَتِ رَبِّكَ عَبۡدَهُۥ زَكَرِيَّآ ۝٢ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥ نِدَآءً خَفِيًّا ۝٣ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبًا وَلَمۡ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾[1].

وحتى وإن بدا السياق متباينا، إلا أن الشاعر يذكر، مآل الامير، الانتقال إلى رحمة ربه، وفي الآية الكريمة تركيز على استجابة الله لنبي الله زكريا، بعد ما بلغ من الكبر عتيا، وبلغه بولد، يحي، فلم يكن ذلك سوى رحمة من الله لأنه الودود الغفور الرحيم.

وفي قوله: ﴿ فَبِمَا رَحۡمَةٖ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمۡۖ وَلَوۡ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلۡقَلۡبِ لَٱنفَضُّواْ مِنۡ حَوۡلِكَۖ فَٱعۡفُ عَنۡهُمۡ وَٱسۡتَغۡفِرۡ لَهُمۡ وَشَاوِرۡهُمۡ فِي ٱلۡأَمۡرِۖ فَإِذَا عَزَمۡتَ فَتَوَكَّلۡ عَلَى ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلۡمُتَوَكِّلِينَ ﴾[2].

وفي تفسير هذه الآية يقول " الله تعالى مخاطبا رسوله صلى الله عليه وسلم، ممتنا عليه وعلى المؤمنين فيما ألان به قلبه على أمته، والمتبعين لأمره، والتاركين لرجزه وأطاب لهم لفظه: "فبما رحمة من الله لنت لهم" أي شيء جعلك لهم لينا لو لا رحمة الله بك وبهم.

قال قتادة: "فبما رحمة من الله لنت لهم" يقول: فبرحمة من الله لنت لهم، و"ما" صلة، والعرب تصلها بالمعرفة كقوله: "فبما نقضهم ميثاقهم" النساء: 155.

[1] سورة مريم، الآية 04.

[2] سورة آل عمران، الآية 159.

وبالنكرة كقوله: "عما قليل" المؤمنون:40 وهكذا، وها هنا قال: "فبما رحمة من الله لنت لهم" أي رحمة من الله"[1]

ومن أمثلة التناص القرآني أيضا قوله:

ولا تحسبوا أني على الدهرعاتب فأعظم ما بي منه أيسر ما بي
وما أسفي إلا شباب خلعته وشيب أبى إلا نصول خضاب[2]

فاتحة البيت الأول، متضمنة أكثر من آية من القرآن الكريم، يقول الله تعالى: ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾.

يخبر الله تعالى عن الشهداء بأنهم وإن قتلوا في هذه الدار، فإن أرواحهم حية مرزوقة في دار القرار[3].

وفي قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱللَّهَ غَٰفِلًا عَمَّا يَعْمَلُ ٱلظَّٰلِمُونَ ۚ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ ٱلْأَبْصَٰرُ ﴿٤٢﴾ مُهْطِعِينَ مُقْنِعِى رُءُوسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ ۖ وَأَفْـِٔدَتُهُمْ هَوَآءٌ ﴾[4].

لو هذا وعديد شديد لظالمين، وتسلية للمظلومين، يقول الله تعالى: "ولا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون"سورة إبراهيم ، الأية 42 حيث أمهلهم وأدر عليهم الأرزاق، وتركهم يتقلبون في البلاد آمنين، مطمئنين، فليس في هذا ما يدل على حسن حالهم، فإن الله يملى لظالم ومهله ليزداد إثما حتى إذا أخذه لم يفلته"[5]

نعود لشعر ابن خميس في استذكاره لصيغة لا تحسبوا والتي تدل على اثبات الصفة التي وصف الله بها الشهداء، بأنهم أحياء في الآية الأولى من سورة (آل عمران) والآية 42من سورة (ابراهيم)، في كون الله تعالى ليس غافلا على الظالمين فهو يمهل ولا يهمل قد حملت في قوله:(لا تحسبوا أني على الدهر

[1] أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السلامة، ج2، آل عمران، النساء، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 1997/1418، ص148.

[2] الديوان، ص 71.

[3] أبو الفدا، إسماعيل القرشي، المصدر السابق، ص 161.

[4] سورة ابراهيم، الآية 43.

[5] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تفسير السعدي، تح سعد بن فواز الصميل، دار ابن الجوزي، ج4، ط1، الدمام ص864.

عاتب) نفس المعنى أي أنه لا يلوم الدهر، لسوء مآله، والمصير الذي رد اليه، بل كل العتاب على الشباب فيما أمضاه وصرفه.

فأداء المعنى بواسطة عبارة" لا تحسبوا"أمكننا من استخلاص صفة محببة في شخصية ابن خميس، فهو شخص حكيم، له من التجارب، والخبرة ما ينبئ به ملفوظه الشعري، وبالرغم من أخذه بتيار اللهو في بداية حياته، إلا أنه سار ينبل أخلاقه، صفو سريرته للبحث عن الهداية ورضى الله.

وفي موضع آخر نجده يستهل البيت بعبارة (لا تحسبن) وفي قوله:

لا تحسبن البخت نيل غنى نيل الرضا منه هو البخت
آلت جلالته وحق لها أن لا يحيط بكنهها نعت
أظهرت دين الله في زمن ما زال يغلب حقه البهت[1]

وفي قوله: "أظهرت دين الله في زمن" في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلدِّينَ عِندَ ٱللَّهِ ٱلْإِسْلَٰمُ ۗ وَمَا ٱخْتَلَفَ ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْكِتَٰبَ إِلَّا مِنۢ بَعْدِ مَا جَآءَهُمُ ٱلْعِلْمُ بَغْيًۢا بَيْنَهُمْ ۗ وَمَن يَكْفُرْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ فَإِنَّ ٱللَّهَ سَرِيعُ ٱلْحِسَابِ ﴾[2].

بقوله: "إن الدين عند الله الاسلام" إخبار من الله تعالى بأنه لا دين عنده يقبله من أحد سوى الإسلام، وهو اتباع الرسل فيما بعثهم الله به في كل حين، حتى ختموا بمحمد صلى الله عليه وسلم الذي، سند جميع الطرق إليه إلا من جهة محمد صلى الله عليه وسلم، يدين على غير شريعته فليس بمتقبل كما[3] قال تعالى: ﴿ وَمَن يَبْتَغِ غَيْرَ ٱلْإِسْلَٰمِ دِينًا فَلَن يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِى ٱلْـَٔاخِرَةِ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴾[4].

ومما يلفت الانتباه أن الشاعر ابن خميس، ضمن بعض الآيات من سورة آل عمران في مواقع متباينة في شعره، مما يحمل الذهن على دلالات مفتوحة، منها:

[1] الديوان، ص 73.
[2] سورة آل عمران، الآية 19.
[3] ابن كثير القرشي، تفسر القرآن، ص 25.
[4] آل عمران، الآية 85.

1- لم يثبت من خلال اطلاعنا على حياته (ابن خميس) أنه من حفظة القرآن الكريم، ربما أنه كان يحفظ أجزاء منه، بما في ذلك سورة آل عمران.

2- وربما يعود سبب تفاعله نصيا مع سورة آل عمران تحديدا، يعود لفضل السورة، والتشريعات التي نصت عليها من بينها فضل الجهاد والدفاع عن الاسلام، ولأن نظرة ابن خميس تتفق مع ذلك، فلا يمكن الحفاظ على الاسلام، وصيانة حرماته دون إعلان كلمة الجهاد في سبيل الله.

3- البيئة السياسية، والاجتماعية التي يعيش (ابن خميس) في ظلها، القائمة على الصراع بين المسلمين والإسبان لافتكاك الدويلات الاسلامية، - والامارات الواحدة تلو الأخرى، -وهذا ما حصل فعلا- والتناحر بين المرنيين، وبني حفص، وبني زيان على ملك المغرب الاسلامي، على مستوى الجبهة الداخلية.

وما يمكن قوله، أن تفاعل ابن خميس مع النص القرآني بدا غزيرا، في بنية خطابه الشعري، مما ينم على الثقافة الإسلامية، والدينية، التي تعد منشأه الأول والأخير، ومصدر التشريع للأحكام والعبادات...

جمالية التناص مع الخطاب القرآني، تشمل تحكم الشاعر بناصية اللغة العربية، وثراء معجمه الشعري، بالإضافة إلى بلاغة التضمين وعلو رتبته، إذ لا يمكن منذ الوهلة الأولى، وقوف على المفاعلة النصية، دون إعمال الذهن، في دلالاته اللغوية، والسياقية "فالتناص أصبح ميدان مقاربة، وعن طريق تلك المقاربة يمكن تفجير الدلالة وإبراز أدبية النص"[1]

فشعره عرض للأحداث السياسية، والاجتماعية التي ميزت محيطه: فالشعر الملتزم يسعى أبدا إلى تأسيس خبايا المجتمع، وجعل قوانينه عبارة عن جوهر تبنى عليه القصيدة الحية، وبالتالي فالشعر يؤسس موضوعه الذي بات يعدو اشعاعا ثوريا ليس إلا"[2].

[1] عبد العزيز بن عرفة، كتاب محمد المصمولي شاعرا، الفعل الكتابي في(رافض والعشق معي) و(في الصمت متسع للكلام)، الدار التونسية للكتاب، ص65.

[2] عبد السلام الفزاري، دراسات نقدية في شعر سعدي يوسف، دار المجال للطباعة والنشر، ط1، 2014، ص112.

وفيما يندرج في البنى النصية لشعر ابن خميس، يمكن تصنيفه في خانة الشعر الملتزم بالمسائل المستجدة على المناخ السياسي والحضاري الذي ينسب إليه.

4-4-2- الحديث الشريف:

يحضر الحديث النبوي الشريف، الذي يعد المصدر الثاني للتشريع، بعد القرآن، وذلك في قوله:

ومن يتكلف مفحما شكر منة فما لي إلى ذاك التكلف إلجاء
إذا منشد لم يكن عنك ومنشئ فلا كان إنشاد ولا كان إنشاء[1]

وفي هذا القول (ومن يتكلف مفحما شكر منة) تضمين وتلميح لقوله صلى الله عليه وسلم: "أن النبي صلى الله عليه وسلم صلى حتى انتفخت قدماه: فقيل له: أتكلف هذا وقد غفر الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر؟ قال: أفلا أكون عبدا شكورا" وفي رواية انفطرت رجلاه معنى تفطرت: شقت، قالوا: ومنه فطر الصائم وأفطره، لأنه خرق صومه، وشقه، القاض الشكر معرفة احسان المحسن، والمتحدث به وسميت المجازاة على فعل الجميل شكرا"[2].

وقوله أيضا:

وما صحب الدنيا كبكروتغلب ولا ككليب ريي فحل ضراب
إذا كعت الأبطال عنه منة تقدموا أعاريب غر في متون عراب[3]

وفي بداية البيت الأول، حديث طيب لرسول الله صلى الله عليه وسلم، حدثني موسى بن اسماعيل، حدثنا عبد الواحد، حدثنا أو بردة عن عبد الله قال سمعت أبا بردة بنأبي موسى عن أبيه رضى الله عنه قال: قال رسول الله عليه وسلم: "مثل الجليس الصالح والجليس السوء، كمثل صاحب

[1] الديوان، ص 67.

[2] يحي بن شرف، أبو زكريا النووي، شرح النووي على مسلم، تاريخ نشر 1996/1416، إشراف عبد الحميد أبو الخير، دار السلم القاهرة، رقم الحديث 1819.

[3] الديوان ص 68.

المسك وكير الحداد، لا يعد مك من صاحب المسك أما تشتريه أو تجد ريحه، وكير الحداد يحرق بدنك أو ثوبك أو تجد منه ريحا خبيثة"[1].

وفي معنى الحديث: "النهي عن مجالسة من يتأذى بمجالسته في الدين والدنيا، والترغيب في مجالسة من ينتفع بمجالسته فيهما، أو فيه جواز بيع المسك والحكم بطهارته"[2].

ويرد التناص في قوله أيضا:

فمـــا تســـمع الأذان في عرضـــتهم سـوى نـوح ثكلـى أو نعيـب غـراب[3]

ولعل هذا البيت يتشاكل معنويا في قوله صلى الله عليه وسلم: "حدثنا محمد بن عبد الله بن نمير حدثنا عبده عن طلحة بن يحي عن عمه قال كنت عند معاوية بن أبي سفيان، فجاءه المؤذن يدعوه إلى الصلاة فقال معاوية سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: "المؤذنون أطول الناس أعناقا يوم القيامة"[4] وفي معنى الحديث: فيقل معناه أكثر الناس تشوقا لرحمة الله تعالى، لأن المتشوق يطيل عنقه إلى ما يتطلع إليه، فمعناه كثر ما يرونه الثواب.

وقال النظربن شميل: "إذا ألجم الناس العرق يوم القيامة طالت أعناقهم لئلا ينالهم ذلك الكرب والعرق، وقيل: معناه أنهم سادة ورؤساء، والعرب نصف السادة بطول العنق، وقيل أكثر أتباعا، وقال ابن الاعرابي معناه أكثر الناس أعمالا، قال القاضي عياض وغيره: ورواه بعضهم (أعناقا) بكسر الهمزة أي إسراعا إلى الجنة وهو سير العنق".

[1] أحمد بن علي حجر العسقلاني، فتح الباري في شرح صحيح البخاري، تح محمد فؤاد عبد الباقي وآخرون، دار الريان، ط1، 1986/1407، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 380.

[3] الديوان، ص 69.

[4] يحي بن شرف أبو زكريا النووي، شرح النووي على مسلم، رقم الحديث 387.

والقرآن الكريم، والحديث الشريف، كل منهما، بث صور مبتكرة خلاقة، كشفت عن أصالة الثقافة الاسلامية التي شب في رياضها، وشرب من فيضها، ولئن كانت هذه الصور القرآنية، معروفة، فإنها ترجمت روح الشاعر الإسلامية، الأصيلة، وثقافته الدينية العميقة.[1]

وبعد عرض تحليل فني للصورة الشعرية لدى الشاعر ابن خميس التلمساني محاولين استجلاء الابعاد الجمالية الكامنة في نسق الخطاب، وذلك بالوقوف على أشكال الصورة الفنية البلاغية، والصورة الحسية، والقصصية، بالإضافة إلى التعرف على أنواع المصادر التي استقى منها ابن خميس صوره، استنادا لملكة الخيال وما تتصف به من ابتكار وإبداع، لنصل للقسم الثالث من البحث، التشكيل اللغوي في شعر إبن خميس، محاولين الكشف عن نقاط تميز نظمه وشاعرية ألفاظه وتحقيقها لمبدأ الانسجام اللغوي لفظا ودلالة.

[1] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص 172.

الفصل الثالث

جماليات التشكيل اللغوي في شعر ابن خميس التلمساني

1- العوارض التركيبية في شعر ابن خميس التلمساني

1-1- عارض التقديم والتأخير

1-2- عارض الحذف

1-3- عارض الاعتراض

1-4- عارض الفصل والوصل

2-الأساليب الانشائية في شعر ابن خميس

2-1- أسلوب الأمر

2-2- أسلوب الاستفهام

2-3- أسلوب النهي

3-أنماط الجمل الإسمية والفعلية في شعر أبن خميس

3-1- نمط الجملة الاسمية

3-2- نمط الجملة الفعلية

4-المعجم اللغوي في شعر ابن خميس

4-1-حقل ألفاظ الشوق والحنين

4-2-حقل ألفاظ أسماء الأعلام والأحداث

تعد اللغة الأداة التي بفضلها يمكن عرض التجربة الإبداعية للآخر، بعثوره على مرتكزات لسانية تتداخل فيها بينها، بروابط بنائية عبر مستويين، السطحي الظاهر، والخفي؛ لمحاولة استجلاءها بتعدد الرؤى الدلالية، واختلاف المنطلقات الفكرية التي تميز قارئ عن غيره.

وفي هذا الشأن تكمن الاشارة إلى الظواهر اللغوية وعلاقاتها في رسم النص الشعري وما ينبري عنه من نسيج للإيحاءات.

وفي حقيقة الأمرأن الشعر العربي، بما في ذلك شعر ابن خميس التلمساني لم يغفل أي منها، وعلى وجه مخصوص، البنى التركيبية المتعلقة بالتقديم والتأخير، والاعتراض، الفصل والوصل والحذف وأنواعه، بالإضافة إلى الأساليب الإخبارية والإنشائية، ولا ننسى أنماط الجملة العربية الأكثر انتشارا في شعره.

لذا سنحاول في مقامنا هذا حصر جل الأساليب اللغوية الموظفة لديه مركزين على جانبها الجمالي، آخذين بعين الاعتبار الأساليب الاكثر شيوعا في مدونتنا.

1- العوارض التركيبية في شعر ابن خميس التلمساني:

1-1- عارض التقديم والتأخير:

سنتحدث عن التقديم والتأخير باعتباره من أكثر العوارض توظيفا في المدونة، وعن دوره النحوي والبلاغي الموكل له، حسب ما ورد عنه في النظريات القديمة والحديثة من مفاهيم ووظائف، بداية بأخذ مجموعة من التعاريف التي تحدد طبيعته.

1-1-1- تعريف التقديم والتأخير:

يعد أسلوب التأخير والتقديم الأكثر ورودا في ديوان شاعرنا، ولعل ما يحمله هذا الأسلوب من دلالات وايحاءات فرضته أدواره النحوية والجمالية البلاغية الموكلة إليه.

ويعرفه عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة، بقوله: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، ولا يزال يفترلك عن بديعة، يفضي إلى لطيفة، ولا تزال ترى

شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان"[1].

لكي نوضح هذا القول نقول، أن التقديم والتأخير فصل، يسنح للشاعر، بأن يقيم أوزانه، ويبني قوافيه، بالصورة التي تضمن له، مراعاة حدود نظمه، والتحكم بالألفاظ وإنزالها المواقع التي ينبغي أن تكون فيها، وذلك في تصور المبدع للوهلة الاولى، وتجاوب المتلقي معها، بعد وقفة التأمل التي يتجلى فيها البعد الجمالي المنوط بها.

يضيف عبد القاهر في الإشارة لاختلاف الإعراب في التقديم والتأخير :" تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه، الذي كان عليه، أوفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل كقولك"منطلق زيدُ" و"ضرب عمرا زيدُ"، معلوم أن "منطلق و"عمرا" لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه، من كون هذا خبر مبتدأ مرفوعا، وكون ذلك مفعولا منصوبا من أجله كما يكون إذا أخرت"[2].

يريد عبد القاهر الجرجاني بهذا القول، أن ما كان تأخيره قصدا، لا تتغير حركته، وإعرابه كمنطلق زيد، فالأول خبر لمبتدأ، وضرب عمرا زيدا، أما ما كان تأخيره على نية التأخير، فينقل من حكم إلى آخر، وباب غير بابه الذي ورد فيه، فيتغير عندئذإعرابه.

ويقول: "اعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل، غير العناية والاهتمام، وقال صاحب الكتاب، وهو يذكر الفاعل والمفعول: "كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى وإن كان جميعا يهمّا نهم ويعنيانهم، ولم يذكر في ذلك مثالا"[3]، إذ يرى أن المزية في التقديم العناية والاهتمام بالمقدم، هذا ما تم الاشتمال عليه في الشعر العربي.

لكن في فقرة أخرى، يذكر أن فضل التقديم والتأخير لم ينحصر في العناية والاهتمام بما قدم فحسب، بل يظهر في حاجة الشاعر والكاتب إليه كي يستقيم وزنه وسجعه:" واعلم أن من الخطأ

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 106.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص107.

أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام، غير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب"[1].

أما التقديم والتأخير عند النحويين فقد تباينت الآراء بين مؤيد ومعارض لفضله ومن ذلك رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي:" فيروي الخليل بن أحمد الفراهيدي في حديثه عن التقديم والتأخير، أن بعضه حسن، وأن بعضه قبيح دون أن يبين السر البلاغي في التقديم، ففي باب الابتداء يستقبح الخليل القول: (قائم زيد)، إذا لم يجعل قائما مقدما، وهذا التقديم عربي جيد، ويشرح السيرافي في وصف الخليل وقوله (قائم زيد)بالقبيح، بأنه إذاأراد أن يجعل (قائم) المبتدأ، و(زيد) خبره أوفاعله، وليس بقبيح إذا جعل (قائم) خبرا مقدما والنية فيه التأخير"[2].

ومن خلال رأى الخليل بن أحمد في التقديم والتأخير، فبعضه حسن والآخر مستقبح فالقبيح إذ أريد بالخبر المقدم، على أن يكون مبتدأ.

فالتقديم والتأخير من الآليات التي يلجأإليها المبدع، للتعبير عن عواطفه: " فهو سلوك لغوي يمارسه المبدع ليعبر عن فكرة في إطار عاطفة ما، ويمارسه اتجاه المتلقي ليخاطبه بأسلوب لغوي مختلف عن الأسلوب المعياري، فالمبدع يعيد تشكيل وعي المتلقي وطريقة تفكيره، وفق ما يقدمه وما يؤخره"[3].

بالإضافة إلى ذلك ما نخلص إليه، أن التقديم والتأخير، أسلوب مغاير يشكله المبدع في عرض تجربته الإبداعية بخرق للقاعدة النحوية.

وتتعدد أشكال التقديم والتأخير، فمنها تقديم الفاعل عن الفعل، أوتقديم المفعول عن الفاعل، تقديم شبه الجملة عن الفاعل وغيرها من الأنماط.

وبالوقوف على شعر ابن خميس مرة أخرى نجده يسرف في توظيف أسلوب التقديم والتأخير، على عادة الشعراء العرب الذين لا تخلو قصائدهم منه.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص107.

[2] غادة أحمد قاسم البواب، التقديم والتأخير في المثل العربي دراسة نحوية بلاغية، وزارة الثقافة، الاردن، ط1، 2011، ص 17 نقل عن السيرافي، شرح الكتاب، ج1، الاميرية، دت، ص278.

[3] عباس علي المصري، التشكيل اللغوي في شعر أبي فراس الحمداني، مجلة جامعة الاقصى، سلسلة العلوم الانسانية، مج 13، ع1، 2009، ص 01.

1-1-2- تقديم الفاعل على الفعل:

والأمثلة كثيرةفي شعر ابن خميس التلمساني، ومن ذلك قوله:

لعل خيالا من لدنها يمر بي في مره بي من جوى الشوق إبراء
وكيف خلوص الطيف منها ودونها عيون لها في كل طالعةراء
وإني لمشتاق إليها ومنبيء ببعض اشتياقي لو تمكن إنباء[1]

ورد التقديم والتأخير في قوله(لعل خيالا من لدنها يمر بي)، إذ قدم الفاعل (خيالا) عن الفعل المضارع (يمر) على نية التأخير والأصل في معناه (يمر الخيال من لدنها بي)، لأن الجملة تتكون في أصلها من وحدات لغوية إفرادية ومركبة، وظيفتها تأدية المعنى النحوي والدلالي:" تتألف الكلام في اللغة الطبيعية من وحدات معجمية متنوعة، تشكل باجتماعها جملة مفيدة، وتشكل مع مثيلاتها من الجمل، خطا متسلسلا ممتدا للوصول إلى مفهومية الخطاب. .."[2].

ولا يمكن أن نغفل في هذا الشأن الدور البنائي للتركيب النحوي، في توضيح المعنى وترسيخه:"فتبرز الوظيفة الشعرية مؤشرا على تلك الانزياحات داخل العلائق، التي تقيمها الجملة بين وحداتها المعجمية"[3].

فلو اختار الشاعر أن يسوق العبارة التي وقع فيها التقديم، وفق الترتيب الأصلي للجملة الفعلية (فعل + فاعل) أي (يمر الخيال من لدنها بي) لامتنع عنده بأن يستقيم الوزن العروضي، ويتحول بنظمه إلى لغة تقريرية بعيدة عن الايحاء، فريدة المقصد:" فيعمل التقديم والتأخير وفق خصائصه البنيوية التداولية تلك، بتناغم مع باقي الفعاليات الشعرية، القائمة على قانون الانحراف عن اللغة

[1] الديوان، ص 63/62.

[2] يوسف اسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، ط1، 2012، ص 12.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

المعيارية، ولذلك تكتسي دراسته أهمية لا تقل بصورة التركيب النحوي، عن دراسة التركيب البلاغي خاصة إذا شكل بؤرة مستقلة في الفعالية الشعرية، وأعطى الجملة النحوية قيمتها التعبيرية"[1]

وكما جاء في القول إن العدول في المثال السابق، اشتمل على البنية النحوية والدلالية، أي اختراق القاعدة النحوية وتجاوزها، وعدول عن المعنى الحقيقي بتوظيف الصيغ البلاغية والمجازية للإمساك بواحد من الأنساق الجمالية التي تميز ظاهرة التقديم والتأخير.

ومن نماذج تقديم الفاعل عن الفعل قوله أيضا :

فمر يزجيها حواسر ضلعا بما حملوها من منى ورغاب
إلى فدك والموت أقرب غاية وهنا المنى يأتي بكل عجاب
تبرض صفو العيش لما استشقه فداف له البراض قشف حباب*
فأصبح في تلك المعاطف نهزة لنهب ضاع أولنهش ذئاب[2]

ويبدو والتقديم والتأخير في البيت الثاني، وتحديدا في قوله(وهنا المنى يأتي بكل عجاب) إذ قدم على نية التأخير (المنى) فاعل عن الفعل المضارع (يأتي) وتقديرا قوله (يأتي المنى بكل عجاب)، وربما يكون التقديم، يراد به العناية بالمقدم كما ذكر عبد القاهر الجرجاني الذي هو (المنى) في الجملة محل الشاهد، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل، على أن ما بقى في حوزة الشاعر إلا المنى، فهو بصيص الأمل يضيء العتمة التي أرخت سدولها على نبض النص الشعري.

ويضاف إلى ذلك أن عبد القاهر الجرجاني، قد أشار في حديثه عن مسألة التقديم والتأخير:"إلى العمق والبعد النفسي الذي يشتمل عليه، وذلك بقوله: "وجملة الأمر أنه ليس إعلامك الشيء بغتة،

[1] يوسف اسماعيل، المرجع السابق، ص 14.

* البراض بن القيس الكناني، كان خليعا فاتكا، خلعه قومه كنانه لكثرة فجوره وهو الذي طلب أولا اجازة تجارة النعمان، فحاده عروة الرحال، فقتله البراض: غدرا وحدثت حرب الفجار التي شهدها الرسول صلى الله عليه وسلم.

[2] الديوان، ص 70/69.

مثل إعلامك به بعد التنبيه عليه والتقدمة له، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام"[1].

ونفهم من هذا القول، أن التقديم يسهم في التأكيد والإعلام والإحكام على الأمر المقدم، وهذا في نظرنا لا يتعارض ومع مقولته الأولى، في أن التقديم يوجه للعناية والاهتمام بما استحسن تقديمه واستحب تأخيره، فكلاهما يتماشى مع الدلالةالسياقية والمقامية للمعطى اللغوي.

وقوله أيضا :

لم تبق غفلا من متالعها إلا وفيه لحائر برت*
هادن طغاة الكفر ما هدأت حتى يجيء نهارها المحت**
دعها تودع في معاقلها ما لم تعد جفاتها العنت***
كم ذدتها عنا وقد هبرت لهراشنا أشذاقها الهرت****[2]

ويرد تقديم الفاعل عن الفعل في: (طغاة الكفر ما هدأت) والأصل فما تم تقديمه على نية التأخير قوله: (ما هدأت طغاة الكفر)، فقدم الفاعل طغاة عن الفعل (هدأت)، وبهذا الأسلوب نلمس قوة الممدوح وشجاعته في نزال طغاة الكفر للدفاع عن حياض أرض المسلمين، لذلك نقول أن التقديم لم يرفع من شأن الطغاة، بل سعى الشاعر بواسطته إلى تعداد صفات الممدوح وتعظيم شأنه، مما ينم عن مشاعر صادقة الانفعال:" فجمال لغة الشعر كما قول أدونيس يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة"[3].

[1] عباس علي المصري، المرجع السابق، ص 02

* برت: الدليل الماهر.

** المخت: الشديد

*** العنت: الاثم والفجور.

**** الهرت: اتساع الشذقين.

[2] الديوان، ص74.

[3] محمد عبده فلفل، في التشكيل اللغوي الشعري، مقاربات في النظرية والتطبيق/ منشورات الهيئة العامة، سوريا، دمشق، 2013، ص 14.

ومن أمثلة تقديم الفاعل عن الفعل من شعر ابن خميس، نرى أن الشاعر لجأ له لأعراض عديدة:

1-منها الحرص للحفاظ على الوزن العروضي، لأنه مطلب مهم لبنية القصيدة العربية:" الشعر هو ذلك الكلام الموزون والمقفى الذي يدل على معنى

2- مقدرة الشاعر الأدبية، وملكته اللغوية في التحكم بالألفاظ، وإنزالها المنازل التي تنسجم معهانحويا ودلاليا، كيف لا ونحن نتعامل مع عالم جليل في النحو.

1-1-2- تقديم شبه جملة:

ورد في كتاب مغني اللبيب أن من أحكام شبه الجملة تعلقه بالفعل:" لا بد من تعلقها بالفعل، أوما يشبهه أوما أوّل بما يشبهه أو ما يشير إلى معناه، فإن لم يكن شيء من هذه الأربعة موجودا قدّر"[1].

بحيث يجوز أن يتوسط مكون الفعل والفاعل :" نجد كثيرا من المواضع التي لا يجوز فيها التقديم والتأخير، إلا إذا كان ذلك بشبه جملة، والاستعمال اللغوي يجيز أن يتوسط مكون الفعل والفاعل، ويقول المبرد:" وحد الظرف أن يكون بعد المفعول به ومن ثمة جاز: لقيت في دراه زيدا، وقد يأتي هذا المكون مفعولا أوظرفا أوجارا أومجرورا، ولعل وقوع هذه المكونات يأخذ مسوغا له بتمثل في أن كلا منهما يشكل محورا، أي أسندت إليه وظيفة جديدة جعلته موضع الحديث والاهتمام، فشكل بذلك مركزا، وبذلك يكون تفسير توسط هذه المكونات تفسيرا وظيفيا"[2].

ومن أمثلة تقديم شبه الجملةفي شعر ابن خميس التلمساني، نجده يقول في وصف حنينه لتلمسان:

وإني لأصبو للصبا كلما سرت وللنجم مهما كان للنجم أصباء

[1] ابن هشام الانصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، دط/ 1991/1411، ج2، ص500.

[2] غادة أحمد البواب، التقدم والتأخير في المثل العربي، نقلا عن عطا محمد موسى، مناهج الدرس النحوي في العالم العربي في القرن العشرين، ص 351، ينظر السيوطي، همع الهوامع، ج2، ص 261/159.

وأهـــدى إليهـــا كـــل يـــوم تحيـــة وفي رد إهـــــداء التحيـــــة إهـــــداء
وأســـتجلب النـــوم الغـــرار ومضـــجعي قتـــاد كمـــا شـــاءت نواهـــا وســـلاء
لعـــل خيـــالا مـــن لـــدنها يمـــر بي ففـــي مـــره بي مـــن جـــوى الشـــوق إبـــراء[1]

ورد تقديم شبه الجملة الجار والمجرور، في البيت الثاني من هذا المقطع، وتحديد في قوله (وأهدي إليهافي كل يوم تحية) إذ أخر المفعول به (تحية) وقدم الجار والمجرور (إليها) بينما إذا أنزل المكون موضعه، لا يفسر ذلك المعنى ك:(أهدي تحية إليها كل يوم)، والغرض من التقديم في هذا الموضع العناية بالمقدم لأهميته:" يقدم الجار والمجرور، في بعض الأحيان لأهميته وللفت الخاطر إليه، ولأهمية إنكاره"[2] أي إنكار أن التحية التي وجهها الشاعر تخص تلمسان لا غيرها.

ويقول في مثال آخر:

وكـــم قائـــل تغـــنى غرامـــا بحبّهـــا وقـــد أخلقـــت منهـــا مـــلاء وأمـــلاء
لعشـــرة أعـــوام عليهـــا تجرمـــت إذا مـــا مضـــى قـــيظ بهـــا جـــاء إهـــراء*
يطنـــب فيهـــا عـــائثون وخـــرب ويرحـــل عنهـــا قـــاطنون وأحيـــاء[3]

جاء تقديم الجار والمجرور (عليها) على الفعل (تجرمت) لرعاية حسن النظم، وجمال السبك لإبراز المعنى.[4]

وهذا النوع، ما أطلق عليه أحمد الهاشمي: "ما يتكافأ فيه التقديم والتأخير، وليس لهذا الضرب شيء من الملاحة"[5]

[1] الديوان، ص 62.
[2] غادة أحمد ايوب، المرجع السابق، ص 117.
* يشير بالاعوام العشرة الى الحصار الذي شنه المرينيون على تلمسان، تجرم العام، انقضى.
الاهراء: البرد
[3] الديوان، ص 63.
[4] ينظر: غادة أحمد البواب، المرجع السابق، ص117.
[5] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ص123.

ربما نتعارض مع رأي الشيخ أحمد الهاشمي في هذا القول: فلا ننكر فضل التقديم في إقامة الوزن وإمداد الذهن بدلالات تعكس طبيعة الصراع القائم بين إمارات المغرب، وقد يكون هذا التقديم:" للتشويق إلى المتأخر إذا كان المتقدم مشعرا بغرابة"[1] فعندما نقرأ عبارة (عشرة أعوام عليها) حقيقة، لانفهم ما يقصد به الشاعر، لكن عند وصلها بالفعل (تجرمت) أي انقضت، وما يسرد بعدها، أي ما جرى طيلتها وما تجرعته تلمسان من مرارة الحصار، يكتمل المعنى في أذهاننا.

وورد تقديم شبه الجملة على الفاعل في قوله:

يطنب فيها عائثون وخرب ويرحل عنها قاطنون وأحياء
كأن رماح الناهبين لملكها قداح وأموال المنازل أبداء
فلا تبغين فيها مناخا لراكب فقد قلصت منها ظلال وأفياء[2]

وقد بدا تقديم شبه الجملة في أكثر من موضع (يطنب فيها عائثون) إذ قدم جار ومجرور عن الفاعل و(يرحل عنها قاطنون) كذلك قدم الجار والمجرور على الفاعل (فلا تبغين فيها مناخا)، تقديم الجار والمجرور عن المفعول به.

وما يتبادر إلى الذهن، أن هذا النوع من التقديم، جاء ليشعرنا بحجم الخراب الذي حل بتلمسان جراء الحصار، غرضه البلاغي التعظيم والتحقير أولتعجيل المسرة أوالمساءة"[3] فالتعظيم للمحنة التي ابتلي بها أهل تلمسان، والتحقير لمن سطو عليها: فوصفهم بأنهم (عائثون، خرب، ناهبين...)، :" فالتقديم والتأخير يبرز القيمة الدلالية لشبه الجملة، ويجعلها محور النص"[4] فالشبه الجملة المقدم يحيل إلى تلمسان وهي مبلغ همه وشغله الشاغل، يؤلمه ما أصابها من أرزاء ونوائب.

ومن مظاهر تقديم شبه الجملة قوله:

بالغت في بري ولا نسب أدلى إليك به ولا مت

[1] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 124.
[2] الديوان، ص63.
[3] غادة أحمد البواب، مرجع سابق، ص 118.
[4] المرجع نفسه، ص 120.

لكـــن حســـبي إذ متتـــت بـــه يومـــا إليـــك ووادي البحـــت
بوركـــت مـــن رجـــل برؤيتـــه يؤســـى الضـــنا ويعـــالج الغـــت
لـــو ســـار في بهـــاء مقفـــرة مـــن حيـــث لا مـــاء ولا نبـــت[1]

إذ قدم الجار والمجرور (برؤيته) عن الفعل المضارع المبني للمجهول وفي أصل العبارة (بوركت من رجل يؤسى الضنا ويعالج الغت برؤيته)، وغرضه البلاغي التعظيم لشأن الممدوح وإبراز مكانته:" وتعجيل المسرة والتشويق إلى المتأخر إذا كان المتقدم مشعرا بغرابة"[2]

ويقول في مثال آخر:

وإني علـــى فـــيح مـــا بيننـــا لأتبـــع ذاك الشـــذا حيـــث فاحـــا
أحـــن إليـــه حنـــين العجـــول ونـــوح الحمـــام إذا هـــو ناحـــا
وأســـأل عنـــه هبـــوب النســـيم وخفـــق الـــوميض إذا مـــا ألاحـــا
وإن شـــئت عرفـــان حـــالي ومـــا يعانيـــه جســـمي ضـــنى أوصـــحاحا[3]

يرد التقدم من قوله (أحن إليه حنين العجول) و(أسأل عنه هبوب النسيم)إذا قدم (إليه) عن المصدر (حنين)(هبوب) وفي هذه خصوصية"[4] تتعلق بالممدوح فالحنين إليهلا يضاهيه في حرفته وشوقه، حنين البشر.

1-2- الحذف:

يقول عبد القاهر الجرجاني في تعريف الحذف:" هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطلق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[5].

[1] الديوان، ص 73.
[2] أحمد الهاشمي، المصدر السابق، ص 124.
[3] الديوان، ص 94.
[4] منير السلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط3، 1997، ص473.
[5] عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص46.

فالحذف الذي يأتي عن قصد، أو غير قصد يتجمل المعنى، ويمنح المتتبع للبنات الخطاب شعورا جماليا بليغا، قد لا يمنحه ذكر المحذوف، ويأتي الحذف ليمس ضروب الجملة العربية الإسميةوالفعلية:" وكما يضمرون المبتدأ فيرفعون، فقد يضمرون الفعل فينصبون، كبيت الكتاب أيضا:

ديـــــار ميـــــة إذمـــــي تســـــاعفنا ولا يـــــرى مثلهـــــا عجـــــم ولا عـــــرب

فأنشده بنصب "ديار" على إضمار فعل، كأنه قال: اذكر "ديار مية"[1].

أم أحمد الهاشمي، فتكلم عن قسما الحذف، خلاف الأصل:" فقسم يظهر فيه المحذوف عند الإعراب، كقوله أهلا وسهلا فإن نصبهما يدل على ناصب محذوف يقدر: بنحو جئت أهلا ونزلت مكانا سهلا وليس هذا القسم من البلاغة في شيء، وقسم لا يظهر فيه المحذوف بالإعراب وإنما تعلم مكانه إذاأنت تفحصت المعنى وجدته لا يتم إلا بمراعاته، نحو: يعطي، يمنع، أي يعطي ما يشاء أو يمنع ما يشاء، لكن لا سبيل إلى إظهار ذلك المحذوف، لو أنت أظهرته زالت البهجة، وضاع ذلك الرونق"[2].

وفي هذا القول، أشار أحمد الهاشمي إلى نوعين من الحذف، البلاغي، والنحوي، فقسم من خلال حركة التركيب الظاهر، يدل على أن هناك تركيب محذوف ارتبط به، أما الثاني، فلا يتم التركيز فيه على الحركة الإعرابية، بل يعنى بالأداء البلاغي.

يعرفه ابن جني: باب في شجاعة العربية"[3]. يستدعيه المبدع لغايات منها الاختصار:" وهذا يدل على طبيعة اللغة العربية وميلها إلى الإيجاز الشديد، ولم يكن ذلك فقط للاختصار وإنما هو أمر نفسي بحت يجعل مجالي الإحساس والشعور أرحب أمام السامع، فيتوهم كثيرا من الأشياء التي تحتمل معانيها اللفظ المحذوف، والمفهوم من الكلام في آن واحد، ويشير إليها"[4].

[1] عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص146

[2] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص103.

[3] ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، لبنان، 1317/ 1952، ج2، ط ص360.

[4] مستورة العرابي، مرجع سابق، ص 254.

وهذا ما أشرنا إليه قبل قليل، في كون الحذف مزية بلاغية تقرن المعنى بالجمال، لا يتأتى للفظ المذكور، لكن الاختصار ليس وحده من الغايات التي يتوسلها أسلوب الحذف:"كما يكون الحذف من ضرورات المنشئ ليحفظ توازن البيت ويصل إلى قافيته"[1].

كأن يعوض المنشئ التركيب، بما يدل عليه، ليتم له التشكيل البيت عروضيا.

وأشكال الحذف، كثيرة في شعر ابن خمس التلمساني، وفي هذا المقام سنقوم بشرح بعض الأمثلة وتحليلها، حتى يتسنى لنا الإمساك بنقاط التفرد التي يزخر بها خطاب ابن خميس في هذا الباب من أساليب التعبير الشعري.

1-2-1- حذف الفعل:

أي حذف المسند إليه، فإذا جاء ما أسند له منصوبا فالعلم إذن، ما تم حذفه الفعل، كما يذكر عبد القاهر الجرجاني ويأتي ذلك في قول ابن خميس:

مطلا على ذاك الغدير وقد بدت لإنسان عيني من صفاه صفائح
أماؤك أم عيني، عشية صدقت عليه فينا ما يقول المكاشح
لئن كنت ملآنا بدمعي طافحا فإني سكران بحبك طافح[2]

واقترن الحذف بـ(مطلا) مفعول به لفعل محذوف تقديره (بدا) أي (بدا مطلا على ذاك الغدير وقد بدت)، إذ تم حذفه لضرورة عروضية بحته، فبمجيئه يظهر شطر من تفعيلتين (فعولن، أومفاعيلن) وهو (فعو) يقف حائلا أمام انسجام النص في بنيته العروضية.

ويقول في مثال آخر:

ولا مثل بيت تيممته فلم ألف إلا الغنا والسماحا
عيابا ملاء ونيبا سمانا وغيدا حسانا وعود أقاحا*
وإلا أعاريب شم الأنوف كرام الجدود فصاحا صباحا

[1] مستورة العرابي، المرجع السابق، ص 255.
[2] الديوان، ص 87.
* العياب: ج عيبة ما تجعل فيه الثياب كالصندوق، والنيب، النوق والغيد ج غيداء: المرأة لينة الاعطاف.

وإلا يعـــــافير ســـــود العيـــــون يـــــرين فســـــاد المحـــــب صـــــلاحا[*1]

فموقع الحذف، في قوله (عيابا ملاء، نيبا سمانا) إذ حذف الفعل، وأبقى على المفعول به (عيابا)، و تقدير الفعل (ظهر أو بدا) وهو حذف غير مخبر عنه وسمي بذلك لعدم وجود من يخبر به، لذلك فهو يتطلب قدرة مميزة في الدارس بمعرفته، وتحديده، إذ يوحي بأهمية المتكلم عنه، فبإمكانه تحويل النص إلى دوال متفرعة، تسعى إلى تكوين عملية التواصل بين المبدع والمتلقي.[2]

1-2-2- حذف الفاعل:

ومنه قوله:

تطلـــع يومـــا والســـرير إمامـــه وقـد نـال منـه العجـب مـا شـاء والجفـخ
وعـن لـه مـن شـيعة الحـق قـائم بحجـة صـدق لاعبـام ولا وشـخ[**]
فأصـبح بجتـاب المسـوح زهـادة وقـد كـان يـؤذي بطـن أخمصـه الـنخ[***]
وفي واحـد الـدنيا أبي حـاتم لنـا دواء ولكـن مـالا دوائنـا نـنخ[3]

قد تم حذف الفاعل في ذكر الأفعال (تطلع، نال، أصبح، يجتاب...) وتقديره كما يفهم من الأبيات:" ابو حاتم العزفي أحدأمراء العزفيين حكام سبتة، كان يحكمها هو وأخاه، ثم تنحى عن الملك مختارا تاركا لأخيه، وأقبل على العبادة، حتى توفي سنة (716)بمدينة فاس"[4].

وقد قدم جملة الأفعال التي هي في حقيقة أمرها مكارم، تنسب لذات واحدة، وربما أن الشاعر لجأ إلى هذا الأسلوب، تلبية لطبيعة كانت راسخة في ذهن الشعراء الأقدمين، المبالغة في المدح، ونعته

[*] اليعفور: الغزال.
[1] الديوان، ص 92.
[2] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص 176.
[**] الوشخ: الرديئ الضعيف، العبام: الاحمق.
[***] النخ: البساط الطويل.
[3] الديوان، ص 104.
[4] المصدر نفسه، ص نفسها.

بأوصاف خارقة، تعلوها أنسام صوفية:" فلا نريد أن ندعي أنها أضافت لشعر المدح من الناحية الفنية إنما غيرت قيمه، ولغته، وأضفت عليها قيما صوفية"[1] وما يؤكد قولنا ما جاء في الأبيات الموالية:

تخلـــى عـــن الـــدنيا تخلـــي عـــارف يـــرى أنهـــا في ثـــوب نحوتـــه لـــتخ
وأعـــرض عنهـــا مســـتهينا لقـــدرها فلـــم يثنـــه عنهـــا اجتـــذاب ولا مصـــخ*
فكـــان لـــه مـــن قبلهـــا الحـــب والهـــوى وكـــان لهـــا مـــن كفـــه الطـــرح والطـــخ**
ومـــا معـــرض عنهـــا وهـــي في طـــلاب كمـــن في يديـــه مـــن معاناتهـــا نـــبخ***[2]

فهذا الأمير، الذي ترك الدنيا، وأعرض عنها، وهي له هاوية، طالبة، كان حذف الفاعل، وتقديره (هو) لسمو روحه المتصوفة ولانسلاخها عن عالمها:" فالصوفي منخلع عن عالمه الواقعي، ومتبتلا يعيش وإياه، لا في حالة مشاقة، وإنما في حالة قطيعة"[3]، وانفصال تام، لتستقر روحه، في عالمها وتتحد معه. ومنه أيضا قوله:

دع الخمـر واشـرب مـن مدامـة حيـدر معتقـــة خضـــراء لـــون الزبـــر جـــد
يعاطيكهـــا بـــدر مـــن الأنـــس أغيـــد يميـــل علـــى غصـــن مـــن البـــان أملـــد
فتحســـبها في كفـــه إذ يـــديرها علـــى القـــوم ممـــا فـــوق خـــد مـــورد[4]

وله في ذكر الحشيش، قصيد، يفصل فيه مزاياها، فهي خضراء، بكر، شبيهة بلون الزبرجد، صافية غير مخلوطه بالماء، كالخمر، ولم تعصر، إذ يدعو شارب الخمر بأن يتركها، لتعاطي (الحشيش)

[1] سليمان العطار، المرجع السابق، ص 403.
* المصخ: الانتزاع.
** الطخ: الرمى والابعاد
*** النبخ: ما يسببه العمل في اليد من البثور المملؤة ماء.
[2] الديوان، ص 104.
[3] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص62.
[4] الديوان، ص 109.

أومدامة حيدر:" حيدر هو حيدرة بن يحي من علماء بغداد، له موضوع في إباحتها، وكان يستبيحها، قولا وفعلا"[1].

فحذف الفاعل الذي يتصل بفعل الأمر (دع) وتقديره (أترك أنت).

ومن مواطن حذف الفاعل قوله تتغزل:

نظـــرت إليـــك بمثـــل عـــين جـــؤذر وتبســـمت عـــن مثـــل سمطـــي جـــوهر*

عـــن ناصـــع كالـــدرّ أوكـــالبرق كـــالطلع أوالأقحـــوان مؤشـــر**

تجـــري عليـــه مـــن لماهـــا نطفـــة بـــل خمـــرة لكنهـــا لم تعصـــر

لـــو لم يكـــن خمـــرا ســـلافا ريقهـــا تـــزري وتلعـــب بـــالنهى لم تخطـــر[2]

قد ناب عن ذكر الفاعل، بعض الضمائر التي تشير إليه كـ (ت، هي، والهاء)، فبمن يتغزل يا ترى، فلم يصرح بشخصها، أي من تكون، بل ترك فسحةلانفتاح التأويل بالنسبة للمتلقي، ليعتقد أن من يقصدها، قد تكون ابنته، أوزوجته، خليلته، ولأن الجانب الخاص، بالحياة الشخصية للشاعر، مسكوت عنه، فلا نعثر في أي مصدر، من المصادر التي ورد فيها حديث عن ابن خميس، ما يشير إلى حياته الشخصية، فيجد المتلقي نفسه في حلقة من التساؤلات التي تنتابه دون تعليلها بما يتلاءم معها من أجوبة، غير أن أسلوب الحذف الذي توسل به الشاعر، قد أضفى بين ثنايا الأبيات صبغة جمالية، لا تتأتى للفاعل، في حالة التصريح به.

1-2-3- حذف المبتدأ:

وأمثلته كثيرة في شعر ابن خميس، وبما أن المجال لن يتسع بأن نوردها كاملة، سنأخذ البعض منها:

---

[1] الديوان، ص109

* الجؤذر: ولد البقر الوحشية.

** الطلع: شيء يخرج منه نعلان مطبقان والحمل منضود، والاقحوان نبات زهر أبيض وأوراق زهره مفلجة صغيرة يشبهون به الاسنان./ المؤشرة: المحدد الاطراف.

[2] الديوان، ص110.

لقيت من عاصرهم سيدا غمر رداء الحمد جم النوال*
وكعبة للجود منصوبة يسعى إليها الناس من كل حال
خذها أبازيان من مشاعر مستملح النزعة عذب المقال
يلتفظ الألفاظ لفظ النوى وينظم الآلاء مثل اللئال[1]

حذف المبتدأ وذكر الخبر وتقديره (هو الكعبة) في البيت الثاني، فما ذكره يدل على ما هو محذوف:" فالحذف يكثر استخدامه أوتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد، بقدر تقدم النص، واتضاح جوانب الموضوع المدروس بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف، إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية"[2].

وأكثر ما يرد الحذف عندما يكون في مقام العطف:" فلا تستطيع أن تضبط مواطن الحذف بأكثر من أن نقول يحسن الحذف، حيث دل على المحذوف بعض المذكور، إلا أن الدارس يستطيع أن يتبن بغير صعوبة أن الحذف أكثر ما يكون في مقام العطف، فالعطف من حيث هو عملية إتباع يقوم عليها الكلام في أغلبه، يسمحبالاستغناءعن بعض إذا توفر في المعطوف عليه"[3].

إذ أن الحذف عادة ما يشمل المسند إليه(فعلا، مبتدأ...) فيذكره الشاعر، مرة، في مستهل شعره، أويؤخرذكره بعد المسند، أولا يذكره مطلقا، ويكتفي ببعض القرائن النحوية التي تحيل إليه.

ومن صور حذف المبتدأ أيضاقوله:

وكأنما خافت بغاة وشاتها فأتتك من أردافها في عسكر
ويجزع ذاك المنحنى إدمانه تعطو فتسطو بالهزبز القسور
وتحية جاءتك في طي الصبا أذكى وأعطر من شميم العنبر

* النوال: أمير المسلمين أبو زيان عامر بن أبي سعيد بن يغمراسن من ملوك تلمسان .
[1] الديوان، ص116.
[2] محمد الهادي طرابلسي، المرجع السابق، ص 303/322.
[3] المرجع نفسه، ص 303.

جـــرت علـــى واديـــك فضـــل ردائهـــا فعرفـــــت فيهـــــا عـــــرف ذاك الأذخـــــر*[1]

تجلى حذف المبتدأ تحديدا في قوله: (وتحية جاءتك في طي الصبا) وتقديره (هي تحية):" فالحذف في هذا المقام من أساليب التأليف في الكلام دون تحليل به، يخرج الشاعر من مجرد التقرير والإخبار، إلى التحريك والإيحاء، فيكون المسند إليهأظهر، إذ لم يظهر، الشاعر أنطق، إذا لم ينطق من ناحية، ويبرز المسند الظاهر لانحصار كل الضوء فيه من ناحية أخرى، فهذا لون من الأساليب يمكن من إبراز العنصرين الرئيسين في التركيب بنفس المستوى"[2].

فيحذف المسند إليه والإبقاء على المسند، الذي تنحصر فيه الدلالة، كفيل بأن يوضح العنصرين بنفس المستوى، على الرغم أن واحد منهما محذوف.

ومن أمثلة ذلك:

وأملاكهـــا الصـــيد المقاولـــة الأولى لعـــــزهم تغنـــــوا الطراخنـــــة الـــــبلخ

كواكـــب هـــدى في سمـــاء رئاســـة تضـــيء فمـــا يـــدجو ظـــلال ولا يطخـــو

ثواقـــب أنـــوار تـــرى كـــل غـــامض إذا النـــاس في طخيـــاء غـــيهم التخـــوا

وروضـــــاتآداب إذا مـــــا تأرجـــــت تضـــــاءل فيأفياءأفنانهـــــا الـــــرمخ*

مجـــامر نـــد في حـــدائق نـــرجس تـــــتم ولا لفـــــح يصـــــيب ولا دخ**

وأبحـــر علـــم لا حيـــاض روايـــة فيكـــبر منهـــا النضـــح أويعظـــم النضـــخ***[3]

* الاذخر: بكسر الهمزة، نبات طيب الرائحة.

[1] الديوان، ص111.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص 305.

* الرمخ: الشجر المجتمع.

** الدخ: الدخان/ اللفح: الحريق والنار

*** النضح والنضخ مقاربان: الابتلال بالماء أو شدة فورانه من الينبوع.

[3] الديوان، 102/101.

شمل الحذف مستهل الأبيات المستشهد بها، في مدح ملوك بني العزفي فهم (أملاكها الصيد المقاوله الأولى، كواكب هدى، ثواقب أنوار، روضات آداب، مجامرند، أبحر العلم) فحذف المبتدأ وتقديره هم بنو العزفيين، إذ يستطرد ذكرهم بعد ما عدد لهم الأوصاف، وكأنها اجتمعت لهم فقط، لا لغيرهم، تفادى به (الحذف) النشوز، الذي كان ممكنا وقوعه على مستوى البنية الوزنية، والظهور للمبتدأ، الذي يكاد يقضي على جمال الأسلوب وبريقه.

1-2-4-حذف الخبر:

يكاد يكون حضوره قليل في شعر ابن خميس، إذا تمت مقارنته بالتراكيب السابقة التي كان تواترها كثيفا، وحضورها جليا، منه ما قال في التغزل:

واذا نسيت ليالي العهد التي سلفت لنا فتذكريها تذكر
رحنا تغنينا، ونرشف ثغرها والشمس تنظر مثل عين الأخزر
والروض بين مفضض ومعسجد والجو بين ممسك ومعطر[1]

فالبيت الثالث تم حذف الخبر والابقاء على المبتدأ، وتقديره (الروض بديع، والجو لطيف)، فعندما نقرأ البيت، نجده في حاجة ماسة إلى متوالية دلالية، ليتم من خلالها المعنى، ويتضح بها المقصود، ولو أن حذف المبتدأ أخف وقعا على أذن السامع، من حذف الخبر، ربما يعود السبب لما جرت عليه عادة الشعراء، فأكثر الحالات التي تغلب على قصائدهم، حذف المبتدأ، وقلما يلجؤون لهذا النسق من الحذف، الذي يصعب تقديره في بعض الأمثلة.

1-2-5- حذف الصفة وإقامة الموصوف مكانها:[2]

يرد حذف النعت، والإبقاء على المنعوت، في مواضع كثيرة من شعر ابن خميس:

واخترت قرب جواره لخلوصه وتركت كل مماذق مراج
ما في زمانك غيره فاخلص له غيبا وداهن من أردت وداج

[1] الديوان، ص 111.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص 308.

لا تحلفـــــن بغـــــيره واســـــتعفين بوقـــــاره مـــــن كـــــل غمـــــر مـــــاج[1]

فذكر خلوصه من الإخلاص، ونقاء السريرة، فحذف الموصوف وحل مكانها الصفة (خلوصه). الأمر نفسه يتحقق في البيت الأخير من هذا المقطع في قوله:(لا تحلفن بغيره واستعفين بوقاره) فحذف الموصوف وألصقه بصفته(الوقار).

1-2-6- حذف المضاف وإقامة المضاف إليهمقامه:[2]

يأتي في قوله:

وطـــــأت لي الـــــدنيا فلاعـــــوج فيمـــــا أرى منهـــــا ولا أمـــــت
أمكنتـــــني منهـــــا فمـــــا ليـــــدي ردء ولا لمقـــــالتي عـــــت
بالغـــــت في بـــــرّي ولا نســـــب أدلى اليـــــك بـــــه ولا مـــــت

إذ حذف المضاف وأقام مكانه المضاف إليه (الدنيا) وتقديره (وطأت لي أمور الدنيا فلا عوج)، "إذ قد يقتضي احترام الوزن الملتزم، حذف المضاف فلا يتردد الشاعر فيه، وإن أساء به التعبير"[3]

وفي قوله:

لا تحســـبن البخـــت نيـــل غـــنى نيـــل الرضـــا منـــه هـــو البخـــت
آلـــت جلالتـــه وحـــق لهـــا أن لا يحـــيط بكنههـــا نعـــت
أظهـــرت ديـــن الله في زمـــن مـــا زال يغلـــب حقـــه البهـــت[4]

في قوله (لا تحسبن البخت نيل غنى) وتأويله لا تحسبن البخت نيل ثروة غنى، إذ حذف المضاف (ثروة) وترك المضاف إليه (غنى)، ويرد ذلك في قوله أيضا:

طويـــل مـــراس الـــدهر جـــذل مماحـــك عـــريض مجـــال الهـــم حلـــس ركـــاب

[1] الديوان، ص 80.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص 308.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] الديوان، ص 73.

تأتت له الأهوال أدهم سابقا وغصت به الأيام أشهب كاب
ولا تحسبوا أني على الدهر عاتب فأعظم ما بي منه أيسر مابي[1]

(لا تحسبوا أني على الدهر عاتب)حذف المضاف الذي يقصد به، أرزاءه وصروفه، وأظهر المضاف إليه (الدهر).

– أما عن حذف الحروف والأدوات، فنجد الشاعر يسرف في وقوعه بين ثنايا نصوصه منه قوله:

أذعت بها السر الذي كان قبلها عليه لا حناء الجوانح إضناء
وإن لم يكن كل الذي كنت آملا وأعوز إكماء فما عازإكلاء
ومن يتكلف مفحما شكر منة فما لي إلى ذاك التكلف إلجاء
إذا منشد لم يكنعنك ومنشيء فلاكان إنشاد ولا كان إنشاء[2]

ولحاجة اقتضاها النمط العروضي[3]، ثم حذف حرف الجر فيشكر وتأويله (ومن يتكلف مفحما لشكر منة)، وقوله في موضع آخر:

إليكم بني الدنيا نصيحة مشفق عليكم بصير بالأمور نقاب
طويل مراس الدهر جذل مماحك عريض مجال الهم حلس ركاب
تأتت له الأهوال أدهم سابقا وغصت به الأيام أشهب كاب
ولا تحسبوا أني على الدهر عاتب فأعظم ما بي منه أيسر ما بي[4]

[1] الديوان، ص 71.
[2] المصدر نفسه، ص67.
[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، المرجع نفسه، ص 310.
[4] الديوان، ص 71/70.

يظهر (التركيب الأسلوبي (طويل مراس الدهر جذل مماحك، عريض مجال الهم)، حذف حرف الجر (اللام)، والأصل في قوله (طويل مراس للدهر، عريض مجال للهم)، وعارض الحذف، اقتضاه النسق العروضي للأبيات.

بعد أن قمنا بدراسة الحذف في ما كثر تواتره في شعر ابن خميس من الحالات والصيغ التي يسير بها، نضع بين أيديكم أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة.

1- الحذف: من العوارض التركيبية التي لم يخل منها شعر ابن خميس التلمساني، تجسيدا لأغراض نحوية وبلاغية، وعروضية.

2- من الصور الشائعة للحذف في شعر ابن خميس، حذف المسند والمسند إليه كالفعل والفاعل، المبتدأ أو الخبر، وحذف شبه الجملة كالمضاف وحذف الصفة.

3- الحذف في شعر ابن خميس لم يقتصر على البنى التركيبية، بل شمل البنى الإفرادية، كحذف الأدوات والحروف، كحذف حرف الجر، استجابة للفواصل الموسيقية التي تحقق الوزن والقافية.

4- تضمن عارض الحذف في شعر ابن خميس، إشراقات دلالية، أضاءت مساحات بدت غامضة، لأول وهلة يصادف فيها المتلقي معنى النص.

1-3-الاعتراض:

يعرفه ابن هشام الأنصاري:" الجملة المعترضة بين الشيئين لإفادة الكلام، تقوية، وتسديدا، أوتحسينا وقد وقعت في مواضع عدة، بين الفعل ومرفوعه، وبين الفعل ومفعوله، بين المبتدأ وخبره..."[1]

يعني أن الاعتراض أسلوب، تتميز به اللغة العربية، لتلبية أعراض نحوية، لقصد تقوية الأداء الكلامي، وتحسين المعنى، ويرد في مواقع عدة، هذا عن الاعتراض النحوي:" الاعتراض النحوي تحدث عنه النحاة وأسموه الجملة المعترضة بين متلازمين"[2] أما الاعتراض البلاغي[3] :" فيتعلق بالفصاحة والبلاغة وقد قسم العلوي هذا المدخل إلى ضربين، ضرب يدخل لفائدة جارية مجرى التأكيد، وضرب

[1] ابن هشام الانصاري، المرجع السابق، ص 447.

[2] يوسف اسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص26.

يدخل لغير فائدة، وقد عرض العلوي أشكال الضرب الأول الذي أسماه الفائدة التي تليق بالبلاغة، ومن أشكاله، المبالغة والتعظيم والتفخيم، وغيرها، ولعل من المفيد أن نشير إلى مثال مما أورده العلوي ليكون المثال إضاءة لما سيأتي في مبحث الاعتراض ففي قوله تعالى:﴿ وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَٰلُهُۥ فِى عَامَيْنِ أَنِ ٱشْكُرْ لِى ﴾[1] فقوله (حملته أمه إلى قوله عامين) ورد على جهة الاعتراض بين الفعل ومتعلقه، وسر ذلك هو أنه لما ذكر توصية الوالدين ويؤذن باستحقاقهما من أجل ما تكابده الأم من مشاق في حمل الولد وفصاله، وما في الأثناء ،ذلك من مشقة التربية والمزاولة لمصالحه والحنو والتلطف عليه."[2]

والاعتراض من الوجهة البلاغية ضربان، ضرب يرد لفائدة وضرب يرد لغير ذي فائدة، أما الضرب الأول فيأتي للتعظيم أو التحقير، والتفخيم، والمبالغة.

ومواطن الاعتراض بشقية البلاغي والنحوي عديدة في منظوم ابن خميس، ولعل الموقف لا يسعنا أن نعرض لها بأكملها، لذلك اخترنا بعض النماذج، لتحليلها، والوقوف عند بعض الدلالات المتراكمة خلف نسقية الخطاب الشعري.

يقول ابن خميس:

تراجع من دنياك ما انت تارك وتسألها العتبى وما هي فارك
تؤمل بعد الترك رجع ودادها وشر وداد ما تود الترائك
حلالك منها ما حلالك في الصبا فأنت على حلوائه متهالك[3]

يرد في هذه الأبيات أكثر من نموذج من النسق الاعتراضي ك (تراجع، من دنياك، ما أنت تارك، تؤمل بعد الترك رجع، فأنت على حلوائه متهالك). ففي الأول وقع الاعتراض بين الفعل

[1] لقمان، الآية 41.

[2] عباس المصري، التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني، مجلة الاقصى، مج 13، ع1، 2009، فلسطين ص 12.

[3] ينظر: يحي العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002، ص 91/89.

(تراجع) ومتعلقه الذي هو (ما) اسم موصول في محل نصب مفعول به، الثاني بين الفعل والمفعول به، وجاءت الجمل المعترضة شبه جملة جار ومجرور (من دنياك، على حلوائه) وظرفية (بعد الترك).

أما من الناحية البلاغية، شكل أسلوب الاعتراض، فضاءات منفتحة لتعدد المدلول. ففي قوله: (تراجع، من دنياك ما أنت تارك) توجيه للآخر، لكن في الحقيقة الباث يخاطب نفسه التي استلذت بالإعراض عن الدنيا وبهجتها، بأن تغير نظرتها للكون، فصحيح أن ما شهدته من وقائع لم يغرس سوى الحزن فيها، لكنها لا تستسلم بسهولة، فعليها أن تبحث عن الأمل المتواجد بين ثنايا الوميض، ووهج الشمس، لترسم البسمة فتملأها بهجة ومرحا.

لذلك، نقول أن الاعتراض، قد يمتد إلى دلالات لم يشير إليها البلاغيون والنحاة، بل يتحكم في تحديدها السياق:" إن المتأمل في الوظائف الدلالية للاعتراض التي نص عليها النحويون والبلاغيون يحفزنا إلى القول، إن الاعتراض ينهض بوظائف دلالية غير محددة. وهو ما اعتمدنا عليه في دراستنا للاعتراض، إذ استنطقنا السياق للكشف عن القيمة الدلالية دون التقيد بالأغراض أوالغايات التي نص عليها النحاة والبلاغيون"[1] ويدعم هذا الرأي قول محمد عبد المطلب:" الذي وقف على ما نص عليه القدماء وأضاف بقوله: ولا شك أن التركيب الذي يحتوي على الاعتراض تفوز دلالته في شكلها المتجدد من خلال هذا الاعتراض، وإن كل هذا لم يمنع البلاغيين من رصد سياقات محددة يرد فيها الاعتراض، ويفيد إفادة محددة"[2].

بمعنى أن الاعتراض يتجاوز الدلالات البلاغية التي حددها البلاغيون إلى دلالات يتحكم فيها السياق اللغوي والمقامي.

ونواصل في استظهار أمثلة الاعتراض، وما يتعلق بها من معاني، في قوله:" تؤمل بعد الترك رجع ودادها" فإرداف الجملة المعترضة (بعد الترك) تلميح صريح، وغاية في الأهمية، لما قام به المخاطب، من قطع وصالها، يا ترى من هذه، هل هي الدنيا أم أنها ذات ثانية وجه إليها القول.

[1] عباس علي المصري، مرجع سابق، ص 12.

[2] المرجع نفسه، نقلا عن محمد عبد المطلب، جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، ص 167.

نعود مرة ثانية للجملة الظرفية (بعد الترك). والتي جاءت لتعم فائدة التفخيم والتعظيم حجم ما ارتكب في حقها من هجر وفرقة. ووضع الباث في خانة المغضوب عليهم، لتسويد ما بدر منه، كما يضفي هذا الأسلوب الاعتراضي نسقية إيقاعية، ويؤدي وظيفة موسيقية تنمي الحس النغمي عند القارئ:" مما يسمح باستنتاج أن اطراد هذه الظاهرة يرجع لمقتضيات صوتية شعرية أولا، والاعتراض بين المسند والمسند إليه في التركيب على ما رأينا يخضع الشطر لضرب من الاتزان مولد لنوع من الموسيقى"[1].

فزيادة على الوظائف التي يؤديها الاعتراض في الخطاب الشعري، يشغل وظيفة صوتية، تقيم بدورها الصفة النغمية للخطاب الشعري.

ويأتي أسلوب الاعتراض في قوله:

هم خوفو الدهر وهم خففوا على بني الدهر خطاه الثقال
لقيت من عامرهم سيدا غمر رداء الحمد جم النوال
وكعبة للجود منصوبة يسعى إليها الناس من كل حال
خذها أبازيان من شاعر مستملح النزعة عذب المقال[2]

وقع الاعتراض بالجار والمجرور في عبارة (هم خوفو الدهر، وهم خففوا على بني الدهر خطاه الثقال)، للفصل بين الفعل خففوا ومفعوله خطاه، وللفت الانتباه لما يتحلى به ملوك بني زيان من قوة، وتجلد، استطاعوا من خلالها، التصدي لنوائب الدهر وأرزاءه، بصروف الحكمة ،وعدل التسيير لشؤون العباد، بما صلح لهم في الدين والدنيا.

فمقصده(الاعتراض) البلاغي قد لاح بمعاني التعظيم والإجلال لملوك بني زيان، لم يخل من نية المبالغة في المعنى، الذي تجاوز حقيقة ما ألصق بهم من صفات، وما يؤكد ذلك، تضارب رأى الشاعر

[1] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص 292.
[2] الديوان، ص 116.

فيهم فمرة نجده لهم مادحا، ومعجبا، ومرة أخرى نجده ناقما، باثا لما يندرج ضمن أسلوب اللوم، والتقزيم لشأنهم:

سعيتم بني يغمور في شت شملنا فما تجركم ربح ولا عيشنا ربخ*
دعيتم إلى ما يرتجى من صلاحكم فردكم عنه التعجرف والجمخ**
تعاليتمو عجبا فطم عليكم عباب له في رأس عليائكم جلخ***
وأوغلتمو في العجب حتى هلكتم جماحا غواة ما ينهنهم قفخ****
كفاكم بها سجنا طويلا وإن يكن هلاك لكم فيها فهي لكم فخ*****
فكم فئة منا ظفرتهم بنيلها بأبشارها من حجنأظفاركم برخ[1]

فنرى هذه الأبيات التي عدد فيها مساوئ بن زيان، فهم من كانوا سببا في خراب البلاد وهلاك العباد برفضهم لطلب يعقوب بن عبد الحق المريني الانضمام تحت لوائه، فأخذتهم العزة بالإثم، فأبو سوى الوقوف في وجهه وإعلاء كلمة الحرب، الحد الفاصل بين الإمارتين. ويتكرر الاعتراض بالجار والمجرور في قصيدة عجبا لها:

عجبا لها، أيذوق طعم وصالها من ليس يأمل أن يمر ببالها
وأنا فقير إلى تعلة ساعة منها وتمنعني زكاة جمالها
كم ذا وعن عيني الكرى متأنف يبدو ويخفى في خفي مطالها
يسمو لها بدر الدجى متضائلا كتضاؤل الحسناء في أسمالها
يعتادني النوم طيف خيالها فتصيبني ألحاظها بنبالها[2]

---

* ربخ: العسرا، يغمورا يغمراس بن زيان.
** الجمخ: التكبر والتعجرف
*** الجلخ: البضع بالسيف من اللحم.
**** القفخ: الضرب/ جمخ: الرجل ركب هواه.
***** فخ: يشير الى حصار الذي فرضه ملك المغرب الاقصى على تلمسان يعقوب بن عبد الحق المريني.
[1] الديوان، ص 99/98.
[2] المصدر نفسه، ص117.

والجار والمجرور في هذا الاعتراض (لها) الواقع بين المبتدأ والخبر، الذي ورد جملة فعلية (أيذوق طعم وصالها) فيه تنويه لذات بعينها يتشكل في ظلالها المعنى الكلي للنص، أوالمقدمة الغزلية التي استفتح بها النص، لنكون أكثر دقة، كيف لا، وهي من لا ينفك الشاعر في مغادرة طيفها، الذي يزوره، نورا يتضاءل أمامه بدر الدجى.

فالجار والمجرور (لها) يجيء بين طياته ما لا يعد من الأوصاف، ف (لها) لا ندري أهي محبوبته، زوجته أم موطنه، الأم تلمسان، كل واحدة منهن عالم خاص، تدخل ضمنه دوال متشاكلة، وأخرى متباينة، بالإضافة إلى أن هذا الاعتراض:" ورد في مواضع عديدة، لتجنب الثقل في التركيب"[1] وتمييز النظم بحركية تتأسس بتضافر البنى الكلية المكونة للبنة الخطاب، ولا يحيد عن هذا المعنى البنى التركيبية فبتعالقها تنشأ لغة مغايرة للنسق المعياري، ويكون الانزياح دعامتها الركيزة، وقيمتها الجمالية المستوحاة.

نلاحظ البيت الرابع، إذنجد الشاعريعيد إدراج (الجار والمجرور)(لها) عندما ذكر: (يسمو لها بدر الدجى متضائلا) فالدواعي البلاغية لهذا الأسلوب من الاعتراض، لا تنفلت من معنى المبالغة والتعظيم للموصوف، فلا جلال يفوق جلالها، ولا جمال يضاهي جمالها، يتضاءل بدر الدجى مواليا تاركا مكانه لها، فنورها يفوق نوره:" إذ يعمد الشاعر إلى توظيف الاعتراض بين ركني الجملة لإبراز ذاته... وينهض أسلوبالاعتراضبإبراز الآخر في مقابل الأنا[2]

وهذا ما نلمحه من توظيف الجار والمجرور (لها) ليقصد الآخر:" فالآخر يتجلى بضمير المخاطب الغائب، ولو لا الاعتراض لبقي حضور السياق العاطفي مقصورا على أنا الشاعر، كما يفيد الاعتراض في الموضعين، بأنأرق الشاعر وانجذابه مقصوران على المخاطب المحبوب (الآخر)، فهو الذي يملك زمام خيال الشاعر ويلون أطيافه ويستحوذ على مشاعره"[3].

[1] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص 292.
[2] عباس علي المصري، مرجع سابق، ص 13-15.
[3] المرجع نفسه، ص 15.

فلو لم يضف –لها –لانساق السياق لتصوير حالة الأنا، المتشوقة الغارقة في طيف خيال المحبوبة، غير أنه، لو تم حذف شبه الجملة (لها) لن يتغير المعنى، ولن تنطفئ شاعريته، بل يظل ما باح به المبدع موجها لذات الآخر، أي كان صنفه، لذا نرى أن الاعتراض في هذا الموضع أفصح ولو بجزء عن جنسية المخاطب، وبذلك مكن من تجسيد المعنى وتوضيحه.

أما البيت الأخير من الشاهد قوله:"يعتادني في النوم طيف خيالها" اعتراض بالجار والمجرور فصل بين الفعل والفاعل، ليؤكد من خلاله حضور طيفها المعتاد، وهو يغرق في نومه، فالشاعر أراد بالاعتراض، في هذا البيت الإطالة استجابة لمطلب القافية:" غير أن هذا الاعتراض كثيرا ما لا يفيد جديدا، فيكون حشوا، يقتضيه الإيفاء بحق المصراعين من الوزن"[1].

وغاية ما نختم به حديثنا عن الاعتراض أنه أسلوب استدعاه الشاعر ابن خمس التلمساني، ليشمل وظائف متعددة، منها، الوظيفة التبليغية، إذاأراد الباث الإبلاغ بخبر، وورود ذكره للمرة الأولى، وتجميلية، فبفضله يتم خلق توازن بين مصراعي البيت، يتخلله تآلف موسيقي تستلذه أذن السامع من جهة، وليتم تأخير الحاجة للقافية إلى نهاية البيت من جهة أخرى، بالإضافة إلى وظيفة تأكيدية، إذ يعمد المبدع على تكرار الاعتراض نفسه في مواقع متباينة في ذات النص، كتكرار شبه الجملة (لها) في قصيدة (عجبالها) من أجل تخصيص الآخر وتوجيه العناية إليه.

وما لا يمكن أن نغفله في هذا السياق، أن الشاعر ابن خميس أكثر ما استدعى من أسلوب الاعتراض، شبه الجملة (الجار والمجرور).

1-4-عارض الفصل والوصل:

يعرف عبد القاهر الجرجاني الفصل والوصل بقوله:"اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة، تستأنف واحدة منها بعد أخرى"[2].

[1] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص293.

[2] عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص222.

فالوصل ما يطلق على الجمل المعطوفة بعضها على البعض، أما الفصل فمجيئها منظومة واحدة تلو الأخرى.

أما ما ذكره أحمد الهاشمي في تعريفه (الفصل والوصل) لن يحيد فيه عن ما أبداه عبد القاهر الجرجاني فهو يرى:" الفصل والوصل العلم بمواقع الجمل، والوقوف على ما ينبغي أن يصنع فيها من العطف والاستئناف، والتهدي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها، أوتركها عند عدم الحاجة إليها، صعب المسلك لا يوفق للصواب فيه إلا من أوتى قسطا وافرا من البلاغة وطبع على إدراك محاسنها"[1].

بنية الوصل والفصل، تعني إرداف الجمل وربطها بحروف العطف، أوتركها عند عدم الحاجة إليها، وهو باب صعب المسلك، لا يأتيه إلا من كان بليغا فصيحا.

ويضيف الإمام عبد القاهر الجرجاني أن للعطف عموم فائدة في المفردة والجملة " ففائدة العطف في المفرد، أن يشترك الثاني في إعراب الأول، وأنه إذاأشركه في إعرابه فقد أشركهفي حكم ذلك الإعراب، نحو أن المعطوف على المرفوع بأنه فاعل مثله، والمعطوف على المنصوب، بأنه مفعول به أوفيه أوله شريك له في ذلك"[2].

أي العطف في المفرد، يكون لاشتراك بينهما في الحكم الإعرابي، فإذا كان المعطوف مرفوعا على الأول فهو مثله فاعل، وإذا كان منصوب فهو مفعول به مثله، أو مفعول فيه.

كما أن للعطف عموم فائدة في الجملة:" فإن الجمل المعطوف بعضها على بعض على ضربين:أحداهما أن يكون للمعطوف عليها موضع من الإعراب، وإذا كانت كذلك فإن حكمها حكم المفرد(...) وكان وجه الحاجة إلى "الواو"ظاهرا، والاشتراك بها في الحكم موجودا ك: مررت برجل خلقه حسن "وخلقه قبيح" كنت أشركت الجملة الثانية في حكم الأولى، وذلك الحكم كونها في موضع جر بأنها صفة للنكرة ونظائر ذلك تكثر والأمر فيها يسهل"[3].

[1] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص179.

[2] عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص223.

[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

فحكم الجمل المعطوفة، حكم المفرد، أي الاشتراك بين حدى العطف في الإعراب، إذا كانت الحاجة للواو قائمة. هذا ما تعلق بالضرب الأول من الجمل المعطوفة بعضها على بعض.

أما الضرب الثاني:" وذلك أن تعطف على الجملة العارية الموضع من الإعراب جملة أخرى كقوله: زيد قائم، وعمر قاعد، والعلم حسن، والجهل قبيح، لا سبيل لنا إلى أن ندّعي أن "الواو"أشركت الثانية في إعراب قد وجب للأولى بوجه من الوجوه، وإذا كان كذلك فينبغي أن تعلم المطلوب من هذا العطف والمغزى منه"[1].

أي أن العطف جاء في جملتين لا تشتركان بمعنى من المعاني:" يدلك على ذلك أن كان جئت، فعطفت على الأول شيئا ليس منه بسبب، ولا هو مما يذكر يذكره، ويتصل حديثه بحديثه، لم يستقم، فلوقلت: "خرجت اليوم من داري ثم قلت:" وأحسن الذي يقول بيت كذا"، قلت ما يُضحك منه"[2].والقرينة في جملة "زيد قائم، وعمر قاعد" الاشتراك في معنى ما يخالف اقتضت أن تجئ موصولة بالواو.

ويقع الوصل الذي هو عطف الجملة على الجملة بالواو ونحوها من ثلاثة مواضع[3].

أ- إذا اتفقت الجملتان في الخبرية والإنشائية لفظا ومعنى، أو معنى فقط، ولم يكن هناك سبب يقتضي الفصل بينهما، وكانت بينهما مناسبة تامة كقوله تعالى:﴿ إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِي نَعِيمٖ ﴿١٣﴾ وَإِنَّ ٱلۡفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٖ ﴾[4].

ومنه قول ابن خميس:

وإني لأصبو للصباكلما سرت ... وللنجم مهما كان للنجم إصباء

وأهدي إليهاكل يوم تحية ... وفي رد إهداء التحية إهداء

[1] عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص223.

[2] المصدر نفسه، ص 225/224.

[3] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص 181.

[4] الانفطار، الآية 14/13.

واستجلب النوم الغرار ومضجعي قتاد كما شاءت نواها وسلاء[1]

نلاحظ الجملة التي جاء فيها الوصل، في البيت الثاني حينما قال :(وأهدي إليها كل يوم تحية، وفي رد إهداء التحية إهداء)، إذ اتفقت الجملتان لفظا ومعنى، فشق عليه أن يضع الجملة الثانية، الواقعة عجز البيت بدون وصل، فإذا أردنا أن نقرأ البيت بدون أداة الوصل ك(وأهدي إليه كل يوم تحية فيرد إهداء التحية إهداء) وكأن هذا فاصل أدى إلى اضطراب التناغم الصوتي الذي ينعم به البيت.

ب- إذا كان للجملة الأولى محل الإعراب، وقصد تشريك الجملة الثانية لها في الإعراب حيث لا مانع نحو: علي يقول ويفعل، فجملة يقول في محل رفع خبر للمبتدأ. ..وحكم هذه الجملة حكم المفرد"[2]

من هذا النمط في قول ابن خميس:

وكم قائل تفنغراما بحبها وقد أخلقت منها ملاء وأملاء

لعشرةأعوام عليها تجرمت إذا ما مضى قيظ بها جاء إهراء

يطنب فيها عائثون وخرب ويرحل عنها قاطنون وأحياء[3]

ومحل الشاهد في قوله: (يطنب فيها عائثون وخرب، ويرحل عنها قاطنون وأحياء، فعائثون، فاعل مرفوع، والمعطوف عليها خرب أيضا فاعل، شاركت اللفظ الأول، المعنى والإعراب.

والملاحظ في شعر ابن خميس توارد الفصل أكثر من الوصل:" ما لاحظنا من مميزات الربط بن الجمل المستقلة، غلبة الربط المعنوي، على الربط اللفظي، فالفصل فيها من العناصر التي تبين بوضوح أن العلاقة بين قضاياها المطروحة هي علاقة توارد وتداع أكثر منها علاقة تسلسل وإفضاء"[4]

[1] الديوان، ص62.

[2] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص182.

[3] الديوان، ص63.

[4] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص 510.

فكان سرد للجمل في شعر ابن خميس يفضي إلى رابط معنوي، وليس لفظي اقتضته مواضع وقوع الجملة منها:

1- أن يكون بين الجملتين اتحاد تام، وامتزاج معنوي، حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد، ويسمى ذلك كمال الاتصال"[1].

ومنه في منظوم ابن خميس:

يؤمنـــون قصـــدي طاعـــة ومحبـــة فمـــا عفتـــه عـــانو ومـــا شـــئته شـــاءوا
دعـــاني إلى المجـــد الـــذي كنـــت آمـــلا فلـــم يـــك لي عـــن دعـــوة المجـــد إبطـــاء
وبـــوأني مـــن هضـــبة المجـــد تلعـــة ينـــاجي الســـها منهـــا صـــعود وطأطـــاء
يشـــيعني منهـــا إذا ســـرت حـــافظ ويكـــلاني فيهـــا إذا نمـــت كـــلاء[2]

جاء الربط المعنوي "الفصل في البيت الأول والثاني (يؤمنون قصدي طاعة ومحبة)(دعاني إلى المجد الذي كنت آملا) وفي قوله: (يناجي السها منها صعود وطأطاء/(يشيعني منها إذا سرت " بأن جاءت الجملة الثانية بيانا للأولى[3] وزيادة إيضاحها. أيأن تصبح الجملة مؤكدة للأولى[4]، كقوله تعالى:﴿ فَمَهِّلِ ٱلْكَٰفِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْدًا ﴾[5].

قول ابن خميس:

ومـــا زلـــت والعليـــا تعـــني غريمهـــا أعلـــل نفســـي دائمـــا بمتـــاب
وهيهـــات مـــن بعـــد الشـــباب وشـــرخه يلـــذ طعـــامي أويســـوغ شـــرابي
خـــدعت بهـــذا العـــيش قبـــل بلائـــه كمـــا يخـــدع الصـــادي بلمـــع ســـراب[6]

[1] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص 183.
[2] الديوان، ص66.
[3] ينظر أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص183.
[4] المصدر نفسه، 183.
[5] سورة الطارق، الآية 17.
[6] الديوان، ص 68.

فكانت الجملة الثانية (يخدع) مؤكدة للجملة الأولى(خدعت)ليحل محل الرابط المحذوف وجوبا، إذ لا توجد قرينة لغوية تقتضي حضوره بالفعل، كون الجملة المؤكدة للأولى حققت الموضع الأول (الاتصال).

2- اختلاف الجملتين اختلافا تاما "كمال الانقطاع[1]":

أ- بأن يختلفا خبرا وإنشاء، لفظا ومعنى أومعنى فقط نحو: حضر الأمير حفظه الله، ونحو تكلم إني مصغي إليك[2]، وكقول الشاعر:

وببأسه أطفي شراره من يعثو وأقدح أنف من يعتو
عم الورى جودا وفضل غنى حتى تساوى العدو الغلت
وهمي على عال ومنخفض لم يبق فوق لا، لا تحت

لا نجد رابط بين الجملتين (عم الورى جودا وفضل غنى، حتى تساوي العدو الغلت)كما لا نعثر على علاقة الاشتراك بين المعنى الأول والثاني، فالشاعر استدعى هذا التمثيل، كي يوضح، أن كرم، وفضل ابن الحكيم لا يعد، ولا يحصى.

ب-كون الجملة الثانية قوية الارتباط بالأولى لوقوعها جوابا عن سؤال فهم من جملة الأولى، فتفصل عنها كما يفصل الجواب عن السؤال[3]:

على قرية العباد مني تحية كما فاح من مسك اللطيمة فائح
وجاد ثرى تاج المعارف ديمة تغص بها تلك الربى والأباطح
إليك شعيب بن الحسين قلوبنا نوازع لكن الجسوم نوازح
سعيت فما قصرت عن نيل غاية فسعيك مشكور وتجرك رابح[4]

[1] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص183

[2] المصدر نفسه، ص184.

[3] المصدر نفسه، ص183

[4] الديوان، ص 86.

إذن، فالجملة الثانية (تغص بها تلك الربى والأباطح) في عجز البيت الثاني شديدة الارتباط بالجملة التي وردت في صدره (وجاد ثرى تاج المعارف ديمة) فهي بمثابة الجواب عن التساؤل المضمر والمؤول، بماذا جاد ثرى قرية العباد وجوابه: بتاج المعارف تغص بها تلك الربى والأباطح.

الأمر نفسه يشمل البيت الثاني، إذ أن الجملة الثانية ارتبطت شديد الارتباط بالأولى فكأنها جوابها الذي يفهم من السياق.

وقبل المضي لمعالجة تركيب آخر من التراكيب النحوية، يمكن أن ندون أهم النقاط المتوصل إليها في حصر ظاهرة الوصل والفصل في شعر ابن خميس التلمساني:

1- استدعى الشاعر في نظمه، أسلوب الفصل بدلا من أسلوب الوصل، مما يشير لقدرته اللغوية، أوتحكمه في فنون الكلام والفصاحة.

2- مما يلاحظ أيضا تصدير الأبيات بالعطف، كان بإمكانه الاستغناء عنه، فدونه لا يختل المعنى، ولا يؤثر على التشكيل الجمالي لها.

3- لجأ ابن خميس للتنويع في إيراد أدوات العطف، كان أكثرها شيوعا "و" ثم "ف" وكغيره من الشعراء، فهذه عادتهم ولأنها من الأدوات التي يستعملها الباث دون أن يشعر.

4- من الملاحظ أيضاوقوع أدوات العطف وخاصة (و) في بداية الأبيات للربط من بيت وآخر، أو الربط بين الصدر والعجز، إذن هو ربط شكلي، إذ كان بإمكانه التخلي عنه دون أن يحدث خلل في المعنى، ومد القارئ بمعاني متوالدة.

2-الأساليب الإنشائية:

يذكر عبد السلام هارون:" أن للكلام تعاريف مختلفة، ومن أجمعها أنه "اللفظ المركب" المفيد بالوضع، المقصود لذاته"[1] وهو: ما يتألف من خبر وإنشاء معادل لتأليفه في صوره الخبرية"[2].

[1] عبد السلام هارون، الاساليب الانشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1421، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

والخبر هو" ما يحتمل الصدق أوالكذب لذاته، إن شئت فقل الخبر هو ما يتحقق مدلوله في الخارج بدون النطق به نحو، العلم نافع، فقد أثبتنا صفة النفع للعلم، وتلك الصفة ثابتة له(...) والمراد بصدق الخبر مطابقتهللواقع ونفس الأمر، والمراد بكذبه، عدم مطابقته له."[1]

أما الإنشاء: " فهو لغة الإيجاد، واصطلاحا ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، وهو: ما لايحتمل الصدق أو الكذب نحو: اغفر، ارحم، فلا نسب إلى قائله صدق أو كذب"[2].

وتنقسم الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي:" فأما غير الطلبي: ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كصيغ المدح، الذم، العقود، القسم، التعجب، الرجاء. وكذاربّ ولعلّ، وكم الخبرية: "ولا دخل لهذا القسم في علم المعاني"[3].

أما الإنشاء الطلبي:" وهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب ويكون بخمسة أشياء: الأمر والنهي وللاستفهام والتمني النداء"[4].

2-1- أسلوب الأمر:

أسلوب الأمر هو طلب فعل شيء على وجه مخصوص:" وهو طلب حصول الشيء غير حاصل يدل على الإيجاب والاستعلاء"[5].

أما البلاغيون فقد عرفوه:" هو صنعة تستدعي الفعل أو قول ينبئ من استدعاءالفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[6].

وصيغة أربعة:" فعل الأمر، المضارع المجزوم بلام الأمر، اسم الفعل الأمر، والمصدر النائب عن الفعل الأمر"[7].

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص70.

[5] سيبويه، الكتاب، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي مج1، ط3، 2014ص 137.

[6] يحي بن حمزة العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز مطبعة المقتطف، دط، دت، ج3، ص 281، 282.

[7] أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 71.

وبعد هذا العرض النظري الذي يتعلق بمعنى الأسلوب الانشائي وضروبه، سنقوم فيما يلي، بدراسة بعض الأساليب الانشائية الطلبية، وغير الطلبية في شعر ابن خميس التلمساني، بداية بأسلوب الأمر الذي يظهر في شعره بصيغه الأربعة:

2-1-1فعل الأمر:

ونجد، هذه الصيغة، ترد في مطلع القصيدة الأولى في ديوانه، بعنوان (الحنين إلى تلمسان) يقول فيها:

سل الريح إن لم تسعد السفن أنواء فعند صباها من تلمسان أنباء
وفي خفقان البرق منها إشارة إليك تنمي إليك وإيماء
تمر الليالي ليلة بعد ليلة وللأذن إصغاء وللعين إكلاء
وإني لأصبو للصبا كلما سرت وللنجم مهما كان للنجم أصباء[1]

وفي الكثير من الأحيان، يبتعد فعل الأمر، عن غرضه المتصل به لتأدية معاني مختلفة من بينها:" "الدعاء، الالتماس، الإرشاد، التهذيب، التعجيز، الإباحة..."[2] وهنا في هذا الموقع، كان غرض الأمر الالتماس، في تلقى أي خبر تحمله ريح الصبا، وتوسل الشاعر في هذا النوع، من الأمر الدلالة المجازية له، [3] وليست الحقيقة:" لأن اللغة الفنية في الأدب لغة متفردة لا تعزف على وتر المألوف، فغايتها ليست مجرد التقرير أوالإفهام، بل هي الدرجة الأولى تعبير عن ذات الشاعر، وتجسيد لما يمور في وجدانه من أحاسيس، أو من ثم فإنها غالبا ما تتجاوز في استخدامها الألفاظ والصيغ، ذلك الاستخداممالمألوف البعيد عن الجدّة والطرافة إلى استخدامات فنية تكون أصدق تعبير عن تجربة الأديب، أو أعمق تأثير في وجدان المتلقي"[4].

[1] الديوان، ص 71.
[2] أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 72.
[3] محمد العزبي الاسد، خصائص البنية الاسلوبية في شعر ابن الشاطبي، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة، 2014/1436، ص 9-13.
[4] نفس المرجع، ص 139.

فمقصديه اللغة الشعرية، تتميز عن مقصدية اللغة العادية، وذلك بالتعبير عن المشاعر، التي يبتعد فيها عن الأسلوب المألوف، ومن أمثلة فعل الأمر:

وسل عروة الرحال عن صدق بأسه وعن بيته في جعفر بن كلاب
يجيز عن الحيين قيس وخندف بفضل يسار أوبفضل خطاب
زعامة مرجو النوال مؤمل وعزمة مسموع الدعاء فجاب[1]

ففعل الأمر في المثال:"سل عروة الرحال عن صدق بأسه، يظهر بمعناه المجازي، فأين عروة لنسأله عن ما أبداه من بلاء حسن فكان:" زعيم قبيلة قيس، وندبم النعمان بن المنذر، وهو الذي تحدى البراض بن قيس الكناني، في إجازة تجاره النعمان وإيصالها، لسوق عكاظ، فقتله البراض غدرا، وحدثت حرب الفجار التي شهدها الرسول صلى الله عليه وسلم"[2] والغرض البلاغي منه، التعجيز التعجب، [3] من أمر الدنيا التي تكر عن الفتى فبعدما أن كان سيدا من أسياد القوم، صار بلا حول، ولا قوة، لم يقدر حتى رد العدو على نفسه، فلا أنقذه المال والجاه أو النسب.

وفي المثال الموالي يتكرر فعل الأمر نفسه(سل) ملتصقا بـ (ف) السببية:

أباحوا حماي وكم مرة حميت الحمى عرضهم أن يباحا
ودافعت عنهم بشعري انتصارا فكان الجزاء جلاي المتاحا
أباعوا ودادي بخسا؟ فسل أكان سماحهم بي رباحا[4]

والشاعر، عمد إلى توظيف فعل الأمر (سل)، أي يوجه الطلب للمخاطب بإبداء السؤال، لكن في حقيقة الأمر، أن الأسئلة التي يقدمها، ما هي سوى نقط للاستفهام، والحيرة اللذان يسيطران على دواخله ،ففي هذا المثال يتساءل عن السبب الذي جعل أبناء قومه يبيعون وفاءه، ويكيدون له، مؤامرة دنيئة، وفي الوقت نفسه، يعلل الجواب، فربما أن محاباتهم له، كانت ملفقة، حتى يستميلونه في

[1] الديوان، ص 69.
[2] المصدر نفسه، ص 70/69
[3] أحمد الهامي، المصدر نفسه، ص 72.
[4] الديوان، ص 90.

صفهم، فهم (ملوك بن زيان) يدركون الدور الكبير لابن خميس في توجيه سياسة ملكهم، فكيف لا وهو العالم، والخبير بشؤون الحياة والسياسة.

وصيغة فعل الأمر تظهر أيضافي قوله مخاطبا ذا الوزارتين (أبا عبد الله بن الحكيم):

لم تبـــــق غفلامـــــن متالعهـــــا إلا وفيـــــــه لحـــــــائر بـــــــرت
هـــادن طغـــاة الكفـــر مـــا هـــدأت حـــــتى يجـــــئ نهارهـــــا المحـــــت
دعهـــــا تـــــودع في معاقلهـــــا مـــــا لم تعـــــد جفاتهـــــا العنـــــت[1]

وفي قوله:

دع الخمـر واشـرب مـن مدامـة حيـدر معتقـــــة خضـــــراء لـــــون الزبرجـــــد
يعاطيكهـــا بـــدر مـــن الأنـــس أغيـــد يميـــل علـــى غصـــن مـــن البـــان أملـــد
فتحســـــبها في كفـــــه إذ يـــــديرها علـــــى القـــــوم ممـــــا فـــــوق خـــــدمورد
هـــي البكـــر لم تـــنكح بمـــاء ســـحابة ولا عصـــرت بالرجـــل يومـــا ولا اليـــد.[2]

وقوله

دعـــني أشـــم بـــالوهم أدنى لمعـــة مـــن ثغرهـــا، وأشـــم مســـكة خالهـــا
مـــا راد طـــرفي في حديقـــة خـــدها إلا لفتنتـــــــه بحســـــــن دلالهـــــــا
أنســـيب شـــعري رق مثلنســـيمها فشـــمول راحـــك مثـــل ريـــح شمالهـــا
وانقـــل أحاديـــث الهـــوى واشـــرحغر يـــب لغاتهـــا وأذكـــر ثقـــات رجالهـــا
وإذا مـــررت برامـــة فنـــوق مـــن أطلائهـــــــــاوتمش في أطلالهـــــــــا
وانصـــب لمغزلهـــا حبالـــة قـــانص ودع الكـــرى شـــركا لصـــيد غزالهـــا
وأســـل جـــدوالها بفـــيض دموعهـــا وانصـــح جوانبهابفضـــل ســـجالها[3]

[1] الديوان، ص 74.
[2] المصدر نفسه، ص 107
[3] المصدر نفسه، ص 118/117.

وقوله:

خـذها أبـا الفضـل بـن يحـي تحفـة جاءتـك لم تنسـج علـى منوالهـا
مـا جـال في مضـمارها شـعر ولا سمحـت قريحـة شـاعرمثالها.[1]

وما ورد من أفعال أمر في هذه الأمثلة يعد جملة ما تواتر منها في شعر ابن خميس، ففي المقطع الأول قوله(دعها تودع في معاقلها) والثاني (دع الخمر، اشرب)، والثالث (دعني، انقل أحاديث، اشرح غريب لغاتها، أذكر ثقات رجالها، نوق من أطلائها، وتمشى في أطلالها، انصب لمغزلها، دع الكرى، أسل جداولها، انضج جوانبها) والرابع قوله:(خذها أبا الفضل بن يحي تحفة)، وتعددت الأغراض التي دلت عليها صيغة الأمر بين التعظيم، والالتماس، والنهي، كما غلب عليها: الوعظ في السياقات الإجتماعية، فأبرز معنى يأتي له الأمر في غير المطالع (...)هو الوعظ، وإن أكثر قيامه على الأمر وحده دون النهي"[2].

والأمر في شعر ابن خميس، جاء في المطالع وفي حشو الأبيات، فيذكر محمد الهادي الطرابلسي:"أن الأمر أسلوب (...)إذا وردفي المطالع، عقدالحوار بين الشاعروالقارئ من حيث أن الأول يستوقف الثاني، وإذا ورد فيغير الطالع عقد (الحوار) بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي من حيث أن كلا من المعاني التي يؤديها ينزع إلى الاختصاص بغرض معين"[3].

قول محمد الهادي الطرابلسي، لديه ما يؤكده في شعر ابن خميس كون الأمر في المطالع، يقيم الشاعر من خلاله حوار بين الأنا والأخر كقوله: (دع الخمر واشرب)، وقوله (دعني أشم بالوهم أدني لمعة)أمر ورد في حشو الأبيات الغرض منه التمني.

[1] الديوان، ص 121.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، 364.

[3] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط28، 1414هـ، 1993 ص 367.

2- 2- الاستفهام:

إسم الاستفهام هو ما يقدم من أسلوب يستفهم به عن العاقل غير العاقل:" هو إسم مبهم يستعلم به عن شيء، نحو من جاء؟ كيف أنت؟"[1]

ومن أسماء الاستفهام ما يستفهم عن العاقل، وغير العاقل، ومن أسماء الاستفهام:(من) ومن ذا، ما، ماذا، ومتى، وأيان، وأين، وكيف، وأنى، وكم، وأي"[2]

والأسماء التي يستفهم بها عن الشخص العاقل:" من ومن ذا يستفهم بهما عن الشخص العاقل، نحو، من سافر؟ ومن ذا مسافر؟، قوله تعالى: ﴿ مَّن ذَا ٱلَّذِى يُقۡرِضُ ٱللَّهَ قَرۡضًا حَسَنًا فَيُضَٰعِفَهُۥ لَهُۥ ﴾[3] ما، وماذا: يسيتفهم بها عن غير العاقل، من الحيوانات والنباتات والجماد والأعمال، وعن الحقيقة الشيء أوصفته، سوى كان هذا الشيء عاقلا أم غير عاقل، نقول: ما أوماذا ركبت؟، اشتريت؟ ما أو ماذا كتبت؟"، ونقول:" ما الأسد؟ ما الإنسان؟ ما النخل؟ ما الذهب" يستفهم عن حقيقة هذه الأشياء"[4].

وقد تخرج ألفاظ الاستفهام عن المعنى الحقيقي الذي وضعت له لتدل على أغراض أخرى:" وقد تخرج ألفاظ الاستفهام عن معناها الأصلي، فيستفهم بها عن الشيء مع العلم به، لأغراض أخرى تفهم من سياق الكلام ودلالته ومن أهمها: الأمر، والنهي، والتسوية، والنفي، والانكار.."[5].

لقد قمنا بإحصاء الأساليب الإنشائية الطلبية في ديوان ابن خميس فعادت أعلى نسبة تواتر لأسلوب الأمر ثم أسلوب الاستفهام، فأسلوب النهي، فالنداء، ويمكن ربط هذه النسبة بالأبعاد الدلالية التي كانت خلفية الباث في بعث النص الشعري.

ومن أساليب الاستفهام قوله:

---

[1] مصطفى الغلاييني، المصدر السابق، ص 139.

[2] المصدر نفسه، ص 139.

[3] سورة البقرة، الآية 245.

[4] مصطفى الغلاييني، مصدر سابق، ص 140.

[5] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص 83.

عجبا لها أيذوق طعم وصالها من ليس يأمل؟ إن يمر ببالها؟
وأنا الفقير إلى تعلة ساعة منها أوتمنعني زكاه جمالها
كم ذا وعن عيني الكرى متأنف يبدو ويخفي في خفي مطالها[1]

يتضح أسلوب الاستفهام في البيت الأول، قوله: "أيذوق طعم وصالها، من ليس يأمل؟ أن يمر ببالها؟" وهو استفهام بواسطةالهمزة:والتي يطلب بها التصديق، وهو إدراك وقوع نسبة تامة بين شيئين أو عدم وقوعها، ويكثر التصديق في الجمل الفعلية، كقولك "أحضر الأمير؟"[2] فيكون التصديق، في المثال بنيل وصال من لا يأمل أن يمر ببالها، أي يفهم منه حدوث المستفهم عنه أوعدم حدوثه، وذلك بثبوت معنى بين رأيين متناقضين وغرضه يخرج عن المعنى الحقيقي الذي وضع من أجله، إلى غرض النفي والتشويق[3] فيمثل الأول في عدم الظفر بوصالها، والآخر في الحنين لها ولوصالها.

كما يظهر الاستفهام مرفوقا بأدواته غير الهمزة، إلا أن أكثر الأمثلة التي جاء فيها الاستفهام كان بها.

يقول في هذا المثال:

كم ذا، وعن عيني الكرى متأنف يبدو ويخفي في خفي مطالها
يسمو لها بدر الدجى متضائلا كتضاؤل الحسناء في أسمالها
يعتادني في النوم طيف خيالها فتصيبني ألحاظها بنبالها
كم ليلة جادت به فكأنها زفت على ذكاء وقت زوالها[4]

[1] الديوان، ص 117.
[2] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص 79.
[3] المصدر نفسه، ص83.
[4] الديوان، ص 117.

والاستفهام الذي تكرر في البيت الأول، والأخير بالاسم (كم، وكم ذا، وكم ليلة) غرضه في الأول النفي، وفي الثاني التعظيم في تشبيه خيالها، بأضواء الشمس المشعة، لحظة الزوال، أين يشتد وميضها، غرضه التمني في اكتحال الجفون بالنظر إليها.

وقوله:

من عاذري؟ والكل لي عاذل ... من حسن الوجه قبيح الفعال
من خلبي الوعد كذابه ... ليان، لا يعرف غير المطال
كأنه الدهر وأي امرأ ... يبقى على الدهر إذ الدهر حال
أما تراني آخذا ناقضا ... عليه ما سوفني من محال
ولم يكن قط له عائبا ... كمثل عابته قبلي رجال
يأبى ثراء المال علمي، وهل ... يجتمع الضدان: علم ومال![1]

كان الاستفهام الاستهلالي في قوله: (من عاذري؟ والكل لي عاذل) غرضه النفي، أي لا يوجد من البشر، من يلتمس له العذر، والذنب، بل على العكس، فالكل له، عاذلا، والبيت الأخير (يأبى ثراء المال علمي، وهل: يجتمع الضدان: علم ومال) غرضه النفي، في استحالةاجتماع العلم والمال: كما أثارت الدلالات التي اختزلها التساؤل بـ (من) في تجلى انفعال الشاعر والحرص على إبراز ذاته من خلال القرينة (هل) التي أفادت نفيا"[2].

فيظهر انفعاله، بعبارة (من عاذري؟) وكأنه يخبرنا، أنه وحيد في هذا العالم، لا يجد من يتألم لألمه، ويبكي بحزنه، والسؤال عمن يلتمس العذر، سؤال عن ذات تمور بعاطفتها لالتقاط شتات الأنا وإعادة ترميمه من جديد، ليأتي الاستفهام الثاني، المستهل(بهل) ليفصح الباث عن كنهها.

كما يظهر الاستفهام مكرر مرتين في قصائد ابن خميس بصيغة (ماذا عسى) الأولى قصيدة (بماأورثتني حمير والسكاسك) والثانية (معاهد أنس عطلت)، يقول في الأولى:

[1] الديوان، ص115.

[2] عباس المصري، التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني، مجلة جامعة الاقصى، ص21.

تفـــارقني الـــروح الـــتي لســـت غيرهـــا وطيـــــب ثنـــــائي لاصـــــق بي صـــــائك*
ومـــاذا عســـى ترجـــو لـــذاتي وأرتجـــي؟ وقـــد شمطـــت مـــني اللحـــى والأفائـــك**
يعـود لنـا شـرخ الشـباب الـذي مضـى إذا عـــــاد للـــــدنيا عقيـــــل ومالـــــك***[1]

ففي البيت الثاني جاء الاستفهام ملتصقا بفعل المقاربة (عسى): "أفعال المقاربة، أربعين فعلا، وسميت بأفعال المقاربة على وجه التغليب، لأن منها ما يدل على قرب حصول الخبر(...) ومنها ما يدل على ترجي الفعل، وهما لفظان عسى، واخلولق، وهذا القسم الأخير هو الذي نخصه بالقول، لدلالته على معنى بالرجاء، والرجاء قسم من أقسام الإنشاء(...) وهذه الأفعال كلها جامدة بلفظ الماضي"[2].

وفي معنى البيت، أن الروح عندما تفارق الجسد، وتصعد لبارئها، ما يبقى من أثر العبد، ذلك العبق. الذي يشع منه بعطر أخلاقه، وسلامة قوله، وفعله، إذن، دون ذلك، لا يبتغي الفرد، وقد مرت عليه السنين، وفعلت به، فعلتها، فلا الشباب وشرخه له عائد، فماذا عساه يطلب، أكثر من ذلك، فعسى دلت على ترجي حدوث الفعل وغرضه (الاستفهام) التمني.

ويقول الثانية:

فمـــاذا عســـى نرجـــوه مـــن لم شـــعثها وقـــد خـــر منهـــا الفـــرع واقتلـــع الشـــلخ*
ومـــا يطمـــع الراجـــون في حفـــظ آبيهـــا وقـــد عصـــفت فيهـــا ريـــاحهم النـــبخ**
زعـــانف أنكـــال لئـــام عنـــا كـــل مـــتى قبضـــوا أكفـــا علـــى إثـــره طخـــوا***[3]

---

* الصائك: الملتصق.

** شمط: فلان بالكسرة: خالط سواد رأسه بياض.

*** عقيل ومالك: ابن فارج الشاميان، كان نديمين لجذيمة الوضاح نادماه أربعين سنة، لهما قصص شهيرة في الادب العربي.

[1] الديوان، ص 113.

[2] عبد السلام هارون، المرجع السابق، ص46.

* الشلخ: الاصل والعرق.

** النبخ: النبخة: الكبريتة التي تشعل النار، لعله يريد الرياح العاتية المحرقة.

*** الطخ: الشراسة وسوء الخلق، الزعانف: الجماعة ليس لها أصل، والأنكال، القاهرون للضعفاء.

[3] الديوان، ص100.

استفهام في البيت الأول (فماذا عسى)، غرضه الترجي، والتمني، فهو يتمنى أن تعود تلمسان، إلى ما كانت عليه، من دعائم المجد، ومركز القوة.

لكن ذلك، للأسف لا يتحقق، فما استرسل في البيت الموالي، يجسد هذه الحقيقة، في قوله (وما يطمع الراجون) استفهام غرضه الترجي، ومما زاد في توضيح مقصودة الفاعل (الراجون) المشتق من (الراجي)، أو المرتجى الذي يدل على تمني حدوث الفعل، مع عدم حصوله في الوقت الحالي، ولعل هذه الاستفهامات المتتالية، صبغت هذه الأبيات بحركية"فتأتي التراكيب الاستفهامية مجتمعة، فهي بمثابة الخرجات المنشطة لحركة القصيدة"[1] وهذا صحيح، فبتتالي الاستفهامات في سياق واحد كفيل بأن يشيع جوا من الحركة التي تساير الموقف المعبر عنه (فماذا عسى، وما يطمع الراجون)، (متى قبضوا كفا على إثره طخوا)".

ويأتي أسلوب الاستفهام مجتمعا في قوله:

أبعد صيامي واعتكافي وخلوتي؟ يقال فلان ضيق الصدر بائح
لبعت رشادي فيه بالغي ضلة وكم صالح مثلي غدا وهو طالح
وأي مقام ليس فيه حاسد وأي مقال ليس لي فيه قادح؟
ألا قل لفرسان البلاغة أسرجوا فقد جاءكم مني المكافي والمكافح
أيخمل ذكري عندهم وهو نابه؟ ويغمط شجوي عندهم، وهو شائح
بدور إذا جن الظلام كوامل وأسد إذا لاح الصباح كوالح
تركتك سوق البزلا عن تهاون وكيف وضبي سانح فيك وسارح*
وإني وقلبي في ولائك طامع وناظر وهمي في سماطك طامح
أيأهل ودي والمشير مؤمن؟ أتقضى ديوني أم غريمي فالح
وهل ذلك الظبي النصاحى للذي يقطع من قلبي بعينه ناصح[2]

[1] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع نفسه، ص 351.

* سوق البزلا: هو سوق القيسارية اليوم، وربما كان الشاعر مستقرا بأحد فنادقه كما يستشف من بعض النصوص.

[2] الديوان، ص 88/87.

ففي هذا المقطع، جاء الاستفهام متتابعا كما تنوعت أدواته بين (الهمزة، أي، وهل، وكيف) أما غرضه فقد سار إلى الإفضاء بدلالات مختلفة، ففي الهمزة(أبعد صيامي، أيخمل ذكري)، دل على النفي، وفي (أيأهل ودي المشير مؤمن؟)(أتقضي ديوني؟) دل على التمني، أما أي في قوله (أي مقام ليس فيه حاسد، وأي مقال ليس فيه قادح)، استفهام غرضه التشويق والتقرير[1]والانكار

الاستفهام، الذي بدأ بهل (هل ذلك الضبي النصاحى للذي يقطع من قلبي بعينه ناصح) غرضه التعظيم، ولفت انتباه المخاطب لسوء حالته.[2]

أما الاستفهام (وكيف ظبي سانح فيك سارح)، غرضه التعجب، والتشويق "إن تفجع الشاعر بأسلوب الاستفهام، كان عادة على عزيز مفقود"[3].

ويظهر ذلك فيما تم ذكره من أمثلة إذبدا، ولع الشاعر، وحزنه على فراق سوق البزلا، أين يسكن ذلك الحبيب.

ومن جملة ما وظف من الأساليب الاستفهامية، بصيغ وأسماء مختلفة، يمكن أن نضع النتائج التالية:

1- يعد الاستفهام من العوارض التركيبية، التي تم بواسطتها نقل ما تمور به الذات الإبداعية من عواطف وأحاسيس.

2- تضمن أسلوب الاستفهام، معاني مختلفة، منها التشويق لرؤية المحبوب، والنظر إلى الموطن الأصل ومنها النفي الذي يشع بما يطارحه شعور الأنا من شؤم ويأس، يتجاوز بوادر الغد التي لم يكن الشاعر متفائلا بها.

3- يتضح التعبير بأسلوب الاستفهام، أنه يأتي مجتمعا في بعض المواقع، متفرقا في مواقع أخرى.

4- يضفى أسلوب الاستفهام، تواتره مجتمعا، حركية في المقطع، تقلل من شأن الرتابة وطول نفس الشاعر، فتؤدي إلى تنوع المواقف، وتعدد الرؤى المشكلة لبنية الملفوظ الشعري.

[1] محمد الهاشمي، مصدر سابق، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص 357.

5- يظهر أسلوب الاستفهام، تفجع الشاعر وتحسره على ما بعد عن عينه كموطنه تلمسان، وبعض المناطق في المغرب الأقصى كسوق البزلا، (سوق القيسارية اليوم، بمدينة الدار البيضاء).

6- يعد أسلوب الاستفهام: "ببعده عن معنى الاستخبار الحقيقي، وخروج الاستفهامات غالبا في قالب مجموعات، ووحدة المعنى في المجموعة، عوامل تحول الاستفهام (...)من جهته اللغوية الأصلية المتمثلة في إقامة الحوار بين طرفين في النص، إلى وجهة جديدة المتمثلة في عقد الحوار بين الشاعر ونفسه من ناحية وبين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى"[1] يعني أن ما جسدته صيغ الاستفهام، أسلوب الحوار بين الشاعر ونفسه، وبين الشاعر والمتلقي، فلم يعد قائما بين شخصين أوعلمين كما هو معروف عنه.

2-3-أسلوب النهي:

النهي في اللغة:" النهي خلاف الأمر نها ينهاه فأنتهى تناهي: كف"[2]وهو في المعنى الاصطلاحي:" هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء" وله صفة واحدةوهي المضارع مع لا الناهية كقوله تعالى:﴿ وَلَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَاحِهَا ﴾[3] الاعراف 56.

وقد تخرج هذه الصيغة عن أصل معناها إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال: كالدعاء، الالتماس، الإرشاد، الدوام، بيان العاقبة، التيئيس، التمني..."[4].

وبالنظر في شعر ابن خميس، نجد أن ما استعان به الشاعر في نقل شعره من أسلوب النهي، يكاد يكون نادرا، وربما يعود السبب، لعدم تقمص الشاعر، دور المرشد، -و إن بدا كذلك في بعض الأبيات -كمقدم لنصائح، لأن هذه الوظائف لديها من يقوم بها، ومن أمثلة أسلوب النهي قوله:

بحقكما كفى الملام وسامحا فما الخل كل الخل إلا المسامح
ولا تعذلاني واعذراني قلما يرد عناني عن عليه ناصح

[1] محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق، ص 358.
[2] الفيروز آبادي، مصدر سابق، ص1341
[3] سورة الأعراف، الآية 56.
[4] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص 76.

كتمـــت هواهـــا ثم بـــرح بي الأســـى وكيـــف أطيـــق الكـــتم الـــدمع فاضـــح

يتضح أسلوب النهي في قوله:" (لا تغذلاني واعذراني) بصيغة المثنى، أويؤكدها، ما جاء في البيت قبلها (بحقكما كفى الملام)، ما يدل على أنه يوجه خطاب النهي لاثنين من الأفراد وغرضه الالتماس، [1] والعتاب:[2] "فالشاعر ينهى نفسه، ينهى الأخرين، . وينهى ما لا يعقل معنى النهى، وهو في كل هذا فنان غير قاصد منعا، ولا صدا وغير ملزم أحدا، ولكنه يصوغ فكرته في أسلوب من النهي، يقصد من ورائه النصح، أو العتاب أو الإعجاب، أو يقصد تصوير الأمل أوتضخيم الألم، أويقصد... إلى أخر ما يقصد، وقد خرج بالنهي عن مقتضى الظاهر الجاد الملزم إلى آفاق أخرى، أفاق تحكمها طبيعة الموضوع، أوالنسيج النفسي الذي يحركها أو التوازن الفني الذي يريد أن يحققه"[3] إذن فالباث لا يقصد من وراء أسلوب النهي، منع العاذلين، وصدهم عن اللوم، بل قدم هذا الأسلوب ليقصد من ورائه العتاب، والتماس المبررات التي جعلته غير قادر على كتم دموعه وأحزانه.

وقبل أن نختم حديثنا، عن الأساليب الإنشائية، إذ قمنابتناول أكثرالأدوات والأسماء توظيفا في شعره، منها أسلوب الأمر والاستفهام، أما الأساليب الأخرى فإما نادرة، أو منعدمة ممايدل أن الجملة الخبرية التي ميزت إبداعه، أكثر من الصيغ الإنشائية.[3]

3- أنماط الجمل الإسمية والفعلية في شعر ابن خميس:

يذكر صاحب المغني في الفصل بين الجملة والكلام :" الكلام هو القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد: ما دل على معنى يحسن السكوت عليه.

والجملة عبارة على الفعل وفاعله (قام زيد) والمبتدأ أوالخبر (زيد قائم) وما كان بمنزلة أحدهما نحو "ضرب اللص" و"أقام الزيدان" وكان زيد قائما"[4].

أي أن الجملة ما اقتصرت على الفعل والفاعل، المبتدأ والخبر، أوما كان في مرتبتهما.

[1] أحمد الهاشمي، المصدر السابق، ص76.

[2] منير سلطان، مرجع سابق، ص 329.

[3] المرجع نفسه، ص 329.

[4] ابن هشام، مصدر سابق، ص 432.

بينما الكلام ما كان يدل على معنى مفيد، بغض النظر على أجزاءه المكونة له.أما الجملة عند بعض النحاة، فيطلق عليها المركب الاسنادي:"فالإسناد هو الحكم بشيء على شيء، كالحكم على زهير بالاجتهاد في قولك: (زهير مجتهد) والمحكوم به يسمى مسندا، والمحكوم عليه يسمى مسند إليه والمسند هو ما حكمت به على شيء، والمسند إليهما حكمت عليه بشيء، والمركب الإسنادي يسمى أيضاجملة، أي ما تألف من سند ومسند إليه نحو، يفلح المجتهد"[1].

وبالوقوف على شعر ابن خميس نعثر على ما لا يعد من صورة الجملة العربية بقسيمها الفعلية والإسمية، إذ وظفها بنسب متقاربة، وسوف نورد بعض النماذج، لنتبين المنهج الذي سلكه ابن خميس في تشكيل قاموسه اللغوي.

3- 1-الجملة الإسمية:

والملاحظ في شعر (ابن خميس)أنه يبالغ فيتوظيف الجملة الإسمية، وربما يرجع السبب إلى أنها تناسب غرض الوصف الذي اختاره الشاعر لعرض التجربة الشعرية من ذلك قوله:

فجاء بها شوهاء تنذر قومها بتشييد أرجام وهدم قباب
وكان رغاء الصقب في قوم صالح حديثا فأنساه رغاء سراب
فما تسمع الآذان في عرضتهم سوى نوح ثكلى أونعيب غراب[2]

نلاحظ البيت الثاني في قوله (كان الرغاء الصقب في قوم صالح حديثا)، تركيب اسمي مكون من ناسخ+ اسم كان+ مضاف إليه + جار ومجرور+ خبر، إذيعد من بين الأساليب اللغوية التي شاعت في شعر ابن خميس التلمساني.

ويقول في القصيدة نفسها:

[1] مصطفى الغلاييني، مرجع سابق، ص 13.
[2] الديوان، ص69.

وسل عروة الرحال عن صدق بأسه وعن بيته في جعفر بن كلاب
وكانت على الأملاك وفادة إذا آب منها آب خير مآب[1]

يتكرر نمط الجملة الإسميةفي قوله (وكانت على الأملاك وفادة)، ناسخ + اسم ضمير متصل+ جار ومجرور+ خبر.

وقوله:

منا التبابعة الذين ببابهم كانت تتيح حياة كل خراج
ولأمرهم كانت تدين ممالك الدنيا بلا جبر ولا إحراج
من يقتدح زندا فإن زنادهم في الجود ورايةبلا إخراج

والمتتبع لهذه الأمثلة للجملة الإسمية المستفتحة بناسخ، قد غلب عليها التقديم والتأخير، التقديم لشبه الجملة والتأخير لخبر الناسخ:" فمن الملاحظ أن تقديم شبه الجملة هو أكثرأنماط التقديم وكان القصد منه التخصيص والاهتمام والعناية بشأن المقدم"[2].

ومن نماذج الجملة الإسميةفي شعر ابن خميس التلمساني، المكونة من مبتدأ وخبر صاغها المبدع في أساليب مستحدثة، نظفر بتأملها خصوصية الذات الشاعرة، وبراعتها في تأليف تراكيب متطابقة مع مقتضياتها الدلالية والبلاغية، نجده يقول في هذا المثال:

مكارم جمعت أفذاذها فكانت لعضب علاك وشاحا
ودرس علوم تهيم بها عمرت الغدو بها والرواحا
نشأت عن الخير واعتدته فلم تدر إلا التقى والصلاحا[3]

[1] الديوان، ص69.
[2] مستورة العرابي، المرجع السابق، ص 247.
[3] الديوان، ص 94.

محل الشاهد في هذا المقطع قوله: (مكارم جمعت أفذاذها)، جملة إسمية مكونة من مبتدأ مفرد، خبر جملة فعلية (جمعت أفذاذها) فعل+ فاعل+ مفعول به+ مضاف إليه، أفادت الإخبار بما يتميز به الممدوح (الرحالة ابن رشيد السبتي) من صفات تخلد ذكراه، وتناجي علو مجده، ورباطة جأشه، جلالة قدره بين أفراد قومه.

وما أورده الشاعر من خصال اتصف بها الممدوح في نص (ابن رشيد تعوذت) بجملة المركب الإسمي (مكارم جمعت أفذاذها)، "لأن الجملة هي الحلقة الثانية من التراكيب، إذا فصلنا عنها الكلمة، لكنها الحلقة الأساسية بلاغيا، فالكلمة لا تمارس حياتها، منفردة بعيدة عن بيئتها الطبيعية (الجملة)، فنحن نفكر في جمل ولا يكتمل التعبير عن الفكرة إلا في جملة حتى لو نطقنا كلمة واحدة، الدرس البلاغي للكلمة لا يغفل عن هذه الحقيقة، وإذا فصل الكلمة بحثا عن دلالتها المختلفة فلا يقطعها عن بيئتها الطبيعية"[1]

فهذا ما نستشفه تحديدا من جملة (مكارم جمعت أفذاذها) فبتضام الوحدات المعجمية، نحوا ودلالة أمكن ذلك من منح صورة متكاملة تتجسد فيها القيم الإنسانية لشخص ابن رشيد، إذ أن الكلمة بمفردها غير قادرة على إبراز المعنى ذاته، حتى لو ظفرت بشطر منه.

ويقول في رثاء تلمسان، ومدح آل العزفي أمراء سبتة، [2] محاكيا بذلك أسلوب التركيب (مبتدأ+ خبر جملة فعلية) في قوله:

معاهـــد أنـــس عطلـــت فكأنهـــا ظـــواهر ألفـــاظ تعمـــدها النســـخ
وأربـــع ألاف عفـــا بعـــض ءايهـــا كمـــا كـــان يعـــرو بعـــض ألواحنـــا اللطـــخ*
فمـــن يـــك ســـكرانا مـــن الوجـــد مـــرة فـــإني – طـــول الـــدهر- منـــه لملـــتخ[3]

[1] منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص459.
[2] الديوان، ص96.
* ملتخ: سكران مختط لا يفهم شيئا.
[3] الديوان، ص 97/96.

ويظهر التركيب الإسمي في مطلع هذا المقطع، وفي قوله (معاهد أنس عطلت)، إذ أخر الخبر فجاء بعد المضاف إليه :"تساءل، هل أدى هذا التغيير في الوظيفة إلى خلل دلالي، وهل لجأ ابن خميس إلى هذا التغيير استجابة لضرورة إيقاعية"[1].

أغلب الظن أن الباث لجأ إلى هذا التغيير استجابة لضرورة إيقاعية، فبإجراء تغيير على بنية البيت الذي حصل فيه تأخير الخبر يضطرب الوزن العروضي (الطويل)، فيحصل ما يعرف بالخلل الإيقاعي[2].

كما يمكن أن نضيف:" الوظيفة الإيقاعية التي حققها هذا الإنزياح بحيث جعل الإيقاع سريعا تلك السرعة التي تحيلنا إلى رغبة نفسيه في التعجيل بالعودة إليه"[3].

وقبل المضي إلى القسم الثاني من –الجملة الفعلية–برصد أهم التمظهرات التركيبية التي برزت من خلالها يجدر بنا الإشارة إلى قضية مهمة تنبه لها الباحث سعد حمادة في رسالته المعنونة بـ(جمالية الإغراب في الخطاب الشعري عند ابن خميس التلمساني)، وهي العدول في تفسير الضمير[4] بقوله:"غير أن ابن خميس عدل عن تفسير الضمير في أربع قصائدالأولى التي مطلعها:

عجبا لها أيذوق طعم وصالها من ليس يطمع أن يمر ببالها

والثانية ومطلعها:

نظرت إليك بمثل عين جؤذر وتبسمت عن مثل سمطي جوهر

والثالثة:

طرقتك وهنا أخت آل علاج والركب بين دكادك وحراج

[1] سعد حمادة، جمالية الاغراب في الخطاب الشعري عند ابن خميس التلمساني، ص 68.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص 67.

[4] المرجع نفسه، ص 69.

الرابعة:

تراجـــع مـــن دنيـــاك مـــا أنـــت تـــارك وتســـــألها الغـــــنى ومـــــا هـــــي فـــــارك

إن ابن خميس بضمير الغائب في الأولى يمنح الخطاب أبعادا فنية وجمالية تجعلنا نسلم بثرائه وأدبيته، فهو يثير المتلقي ويجعله ينجذب نحو النص باحثا عن المعنى الغائب من خلال التأويلات التي تتوارد على ذهنه، إذا أن أول ما تبادر إلى الذهن أن القصيدة غزليه، باعتبارأن الضمير يعود على المرأة وباعتبارأن معظم الألفاظ المستعملة تدخل في معجم هذا الغرض مثل: وصال، ثغر، أحاديث الهوى، حسن دلالها..."[1].

غير أن الدارس، سعد حمادة، ينظر إلى هذه المدلولات من زاوية أخرى، عندما تتدرج ألفاظ تنسب للمعجم الصوفي:" غير أن بعض المؤشرات الدلالية تجعلنا نتراجع عن هذه القراءة، مثل: عقيلة ما لها، ابن السبيل، بقبس نارها، تعلة ساعة منها: فيلوح لنا نفس الزهدي، ونعتبر الضمير يعود على الدنيا، وحين تطالعنا في النص بعض الألفاظ التي تنتمي إلى المعجم الصوفي"[2].

من المؤكد من خلال هذا الرأي أن من يخاطبه الشاعر، يتلون بألوان نفسه المبدعة، فتارة يخاطب ذاته، كي تحمل على عاتقها نصف الألم، والمعاناة التي يطارحها، وتارة أخرى نجده يخاطب الدنيا كاشفا حقيقة وجهها، وبأنها ليست البيت الأمين الذي يشعر فيه بالسلم والطمأنينة، لكن:" البطل الحقيقي لهذه المغامرة بحيث تحول من ضمير المخاطب، إلى ضمير المتكلم ففي نهاية القصيدة الأولى يقول:

وإذا نســـيت ليـــالي العهـــد الـــتي ســـــلفت لنـــــا فتـــــذكرها تـــــذكر
رحنـــــا نغنيهـــــا ونرشـــــف ثغرهـــــا والشـــمس تنظـــر مثـــل عـــين الأخـــزر[3]

ليصل في الأخير لنتيجة واحدة مفادها:" أن المقصود بالخطاب إلا الشاعر نفسه، ولكنه أراد إن يشير إلى انفصال تلك الشخصية والتبرؤ من تلك الأفعال المنسوبة إلى هذا المخاطب، والمتمثلة في

[1] سعد حمادة، المرجع السابق، ص 70.
[2] المرجع نفسه، ص نفسها.
[3] المرجع نفسه، ص71.

الانبهار بالدنيا والجري وراء ملذاتها، ويوحي بذلك للمتلقي بأنه أصبح إنسانا جديدا قد تخلص من هذه الصفة"[1].

لكن ما تضمنه ابن خميس التلمساني، من تناقضات أملتها ظروف متنوعة نفسية اجتماعية، سياسية... جعلته يتبنى هذا الموقف المتباين، فما عرف عنه أنه كان معتدل التدين وليس نازحا متعبدا طوال الليل والنهار، هذا من جهة، أما من جهة أخرى بأنه يوحي للمتلقي بأنه أصبح إنسانا جديدا رأى يقبل الإثبات أو النفي، أي أنه ربما كان يجد في الشعر جو يبعث السلام في نفسه، وهروبا من ظروف الدهر ونوائبه، فليس بالضرورة أن ما بثه ليشعر المتلقي بأنه تخلص من الخطايا، وأخلص التوبة لله، ولأن من له الحق أن توجه إليه التوبة هو الله عز وجل لا غيره.

3-2- الجملة الفعلية

يعرفها ابن هشام الأنصاري بقوله:" الفعلية هي: التي صدرها فعل كقام زيد، وضرب اللص، وكان زيد قائما، وظننته قائما، ويقوم زيد وقم"[2].

ويردف بقوله أن العبرة في الحكم على الجملة، كونها فعلية أوإسمية لا ينظر إلى ما قدم عنها فيراعي ذلك الأصل:" والمعتبر أيضاما هو صدر في الأصل، فالجملة من نحو "كيف جاء زيد فعلية لأن هذه الأسماء في نية التأخير"[3].

وفي الجملة الفعلية يتجزأ الفعل إلى ثلاثة أقسام (الماضي والمضارع والأمر). في الماضي: ما دل على معنى نفسه مقترن بالزمان الماضي كجاء واجتهد وتعلم.المضارع: ما دل على معنى نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال مثل "يجيء، يجتهد، يتعلم".

والأمر: ما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر مثل: جيء، واجتهد، وتعلم"[4].

---

[1] سعد حمادة، المرجع السابق، ص 71.

[2] ابن هشام الانصاري، مصدرسابق، ص 433.

[3] المصدر نفسه، ص 434.

[4] مصطفى الغلاييني، مرجع سابق، ص 33.

ومن المعلوم أن ينقل الباث شعوره اتجاه ما يحصل طيلة فترة حياته برصيد لغوي، محصلة ما اكتسب من معارف وعلوم، إذ كان بنائه للتراكيب لا يخلو من ظاهرة العدول، التي أضفت على خطابه لمسة جمالية قوامها تعدد الرؤى والتأويلات.

ونحن بدورنا سوف نقوم بعرض بعض النماذج المتباينة للجملة الفعلية في خطاب ابن خميس الشعري، ونحاول ربط تلك المركبات بالبنية الدلالية التي تفتح على عدد من القراءات حتى يمكن الوقوف على القيمة الجمالية المستوحاة من هذا التطبيق.

أ- نمط الجملة الفعلية (ما الاستفهامية+ فعل+ فاعل+ جار ومجرور).

ويرد مثل هذا النمط قوله:

وأقرب ماتهذي به الهلك والتوى وأيسر ما تشكو به الذل والفتخ*
فماذا عسى نرجوه من لم شعثها وقد خر منها الفرع واقتلع الشلخ**
وما يطمع الراجون في حفظ آيها وقد عصفت فيها رياحهم النبخ***[1]

2- النمط الاول (ف للعطف+ أداة الجزم+ فعل مضارع مجزوم بـ(لم)+ ف سببية+ فعل ماضي+ فاعل (واوالجماعة+ مفعول به)

ونجد النمط الثاني لورود الفعل المضارع في قوله:

دعاهم أبو يعقوب المشرف الذي يذل له رضوى ويعنوله دمخ*
فلم يستجيبوه فذاقوا وبالهم ومالا مرء عن أمر خالقه نخ**

* الفتخ: المهانة والذل/ التوى: الضياع.
** الشلخ: الاصل والعرق.
*** النبخ: الكبريته التي تشعل النار.
[1] الديوان، ص100.
* دمخ: دمخ ورضوى جبلان في جزيرة العرب.
** النخ: السير العنيف يريد به الهروب.

ومازلـــت أدعـــو للخـــروج علـــيهم وقـــد يســـمع الصـــم الـــدعاء إذا صـــخو [***1]

والجملة الفعلية في البيت الثاني (فلم يستجيبوه فذاقوا وبالهم) فالفاء:"حرف عطف تفيد الترتيب ذكري، وهو عطف مفصل على مجمل، كما أفادت التعقيب وهو في كل شيء بحسبه، ألا ترى أنه يقال:"تزوج فلان فولد له" إذا لم يكن بينهما إلا مدة الحمل"[2]

فاعتبرت"ف"أداة ربط وعطف إذ ربطت البيت الأول بالبيت الثاني، والتعقيب إذ أن دعوة أبو يعقوب المريني، قادة تلمسان للانضمام له، تستوجب منه أن يمنحهم وقتا للقبول أوالرفض.

أما لم:" فهو حرف جزم لنفي المضارع، وقبله ماضيا، نحو: ﴿ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ۝٣ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ ﴾[3]

ويستجيبوه، فعل مضارع مجزوم بـ(لم) وعلامة جزمه حذف النون والفاعل ضمير مستتر تقديره هم، والهاء ضمير متصل في محل نصب مفعول به فالأداة (لم) قلبت المضارع، ماضيا، فكأنها، وضعت مخططا فاصلا، اتسعت فيه المسافة التي تربط الماضي بالحاضر.

3- النمط الثالث: (فعل ماضي +فاعل+ صفة+ جار ومجرور)

هاجـــت بلابـــل نـــازح عـــن إلفـــه متشـــوق ذاكـــي الحشـــا متســـعر
وإذا نســـيت ليـــالي العهـــد الـــتي ســـلفت لنـــا فتـــذكر بهـــا تـــذكر
رحنـــا تغنينـــا ونرشـــف ثغرهـــا والشـــمس تنظـــر مثـــل عـــين الأخـــزر[4]

تميز هذا المقطع من شيوع الفعل الماضي (هاجت، نسيت، سلفت)، ودلالة الفعل الماضي غير دلالة المضارع، فهي تخدم معاني الاستقرار والثبوت، في عالم خاص تتلذذ الذات المبدعة أن ترشف

*** أصخى: أنصت.
[1] الديوان، ص100.
[2] ابن هشام الانصاري، المرجع السابق، ص 184/183.
[3] سورة الاخلاص، الآية 4/3.
[4] الديوان، ص 111.

أنفاسه، التي تعبق بعطر ذكرياتها:" فالأنا الغنائية تشع بظلال ذاتيتها ووجدانية دواخلها، فتنأى بالنص عن كل منحى حيادي وموضوعي، فالرؤية التي تشكل المشهد المعاين، هي دائما منفعلة باللوعة"[1].

فمن خلال هذه الأبيات نجد أن الزمن الماضي، قد لون المشهد بثقل في تداعي المعاني التي ضمنت شعور التأزم، والألم فاستخدم الشاعر:" قاموس الأنا الغنائية من جمل خطابية، حماسية، مشحونة بالعاطفة الجياشة وأو صاف ناتجة عن المعاناة"[2] جعلت الشاعر ابن خميس يتفرد "بلغة مصقولة جميلة الألفاظ، فخمة العبارة، لغة تراثية، اكتسبته (معجما لغويا) يرشح بالفرادة والخصوصية"[3].

ونماذج الجملة عديدة في شعر ابن خميس التلمساني، حاولنا تتبع بعض حالاتها، لنستشف البنى التركيبية التي اعتمدها الشاعر في عرض تجربته:" فالشاعر عادة ينتقل بين الزمن الماضي والمضارع ليبعث الحيوية النابضة والحركة المتجددة، والتنقل بين مراحل الزمن المختلفة، حيث يعيدنا الفعل الماضي إلى ذكريات حدثت وانتهت، ويجدد الفعل المضارع صلتنا بها ويسترجعها حية في أذهننا كأننا نراها وتأتي براعة الشعراء في هذا التلوين الزمني في ربطه بالموجات النفسية المختلفة التي تتدافع في نفوسهم، وتصويره لحركتهم بين ماض خلفوه وراءهم، وماض يريدون بعثه مرة أخرى إلى الحياة، وحاضر يعيشون فيه"[4].

وهذا ما شهدناه في خطاب ابن خميس الشعري، ينتقل لسرد عواطفه بين أزمنة مختلفة، يظهر فيها الحنين إلى حياة ماضية اضمحلت، قضاها في تلمسان، وحيرة، وألم جراء ما جرى لها بعد أن رفض ملوكها الانصياع للمرينيين، بالإضافة إلى تشظي الأنا بين صور الصراع القائم بين المماليك من

[1] عبد العزيز بن عرفة، مرجع سابق، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص 50.

[3] عبد السلام الفزازي، مرجع سابق، ص 14..

[4] جمال علي زكي بسيوني، الاتجاه الوجدان في شعر مهيار الديلمي، دراسة في الرؤية والاسلوب، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة الزقازيق، 2008/1419، ص206.

جهة، وأمل يناشده بلا حدود للعودة إلى تلمسان والارتماء في ربوعها، من جهة أخرى، إلا أن حضرته المنية في حاضرة غرناطة. ولم ينعم برؤيتها مرة ثانية.

وقبل التطرق إلى دراسة المعجم في شعر ابن خميس التلمساني، أي التعرف على الأصول التي استقى منها ملفوظه الشعري، نقف في البداية، للنظر في عناوين القصائد التي وضعها المحقق عبد الوهاب بن منصور واستخرجها من الأبيات الشعرية، منها ما كان جملة في بداية القصيدة، ومنها ما كان عبارة عن شطر فيها (صدر البيت).

4-المعجم اللغوي عند ابن خميس التلمساني:

يقصد بالمعجم الشعري ذلك المنظوم، وما يحويه من ألفاظ قد تحمل معانيها الموضوعة لها، أو تتعداها للدلالة على معاني جديدة، خاصيتها الأساسية، الايحاء والترميز:" فلكل فرد معجمه المتميز فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الأخر، فهناك كلمات لا يستعملها وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها تخرج عن دائرة تعامله أووعيه"[1].

بمعنأن هناك من الاستعمالات اللغوية، التي يتميز بها فرد عن آخر، فاللغة العربية، ميزها الله تعالى عن باقي اللغات، بالثراء والتعدد اللغوي.

والشاعر، يسهم في ثراء معجم اللغة العربية، بابتداع دلالات جديدة للألفاظ وإقامة علاقات بين المدلولات المتضادة، أو غير المتقاربة، منطلقا من واقع، تجمع لتشكل بؤرته نقاط مصدرها خلفيات متمايزة " بلا شك، أن بيئة الشاعر، تعكس حيزا كبيراًمن شعره، وتلقي بظلالهاعلى ألوان بخوالجه، ومشاعره"[2].

فتصدر لغة تعكس البيئة الإجتماعية:" فوظيفة اللغة الاجتماعية، هي التعبير في إطار البيئة اللغوية، عما يختلج في الصدور، وإيصاله إلى الأفهام والأفراد والجماعات، وهذا ما يجعل تطور اللغة

[1] وهيبة وهيب: المعجم الشعري عند شعراء الثورة الجزائرية، دراسة معجمية دلالية، محمد العيد آل خليفة – مفدي زكرياء- أحمد سحنون نموذجا، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة تلمسان، 1436/1435- 2017/ 2016، ص24.

[2] وهيبة وهيب، مرجع سابق، ص 24.

رهينا بتطورالأفكار والمشاعر انحطاطا ورقيا"[1] أي فقد يأخذ اللفظ الذي لم يدل على الدلالة الأصلية، معان، يمكن أن يرتقي من خلالها، أو ينحط، للتطور الدلالي الحاصل في بنية الألفاظ عبر العصور.

يوظف الشاعر ابن خميس معجماً شعريا ينسجم معه، ومع قدرته الفكرية،، فجاء ثريا بالألفاظ التي تدل على القصص التاريخية، وأهم الأحداث السياسية التي شهدها المغرب الإسلامي إبان القرن السابع هجري، وألفاظ أسماء الأعلام أي الشخصيات العربية والإسلامية، حتى الأجنبية، بالإضافة إلى حقول أخرى كالزمان والمكان، والغزل، والحزن والألم.

كما يمكن الاشارة، إلى أن هناك حقول لم نفصل فيها الحديث في هذا الموضع من البحث لأنه تم التفصيل فيها، في الفصل الثاني من البحث، وبالتالي نرى عدم الضرورة للعودة إليها.

وسنبدأ بدراسة، أكثر أنواع الحقول شيوعا في شعر ابن خميس، متدرجين فيترتيب تصاعدي حتى نستكمل الأجزاء الأخيرة منها:

4-1- حقل ألفاظ الشوق والحنين:

تكررت مفردات (الشوق والحنين) حوالي، أكثر من خمسين مرة موزعة على قصائد مختلفة منها قصيدة (الحنين إلى تلمسان)، ولعل من العنوان، نستنج أنها من أكثر القصائد التي جاءت فيها ألفاظ الشوق والحنين، يقول في بعض أبياتها:

سَلْ الريح إن لم تسعد السفن أنواء فعند صباها من تلمسان أنباء*
وفي خفقان البرق منها إشارة إليك بما تنمي إليك وإيماء
تمر الليالي ليلة بعد ليلة ولاأذن إصغاء وللعين إكلاء**
وإني لأصبو للصبا كلما سِرْتُ وللنجم مهما كان للنجم إصباء
وأهدى إليه كل يوم تحية وفي رد إهداء التحية إهداء[2]

[1] وهيبة وهيب، المرجع السابق، ص 38.

* الأنواء: ج نوء: النجم المائل للغروب، والصبا ريح تهب من الشرق.

** الإكلاء: ترديد البصر في شيء مصوب ومصعدا.

[2] الديوان، ص 71.

ومن خلال هذه الأبيات، نجد الشاعر قد توسل الدلالات المجازية، حينما ربط الألفاظ كـ: (خفقان –أصبو–أهدي) بمدلولات مجازية، فخرج عن قصدية اللغة العادية، التي لا تتجاوز غايتها الدلالة على المعنى الحقيقي للفظ، إلى لغة مجازية مبدأها الانزياح والعدول عن المعنى الحقيقي:[1]" ولأن للشاعر طاقة عالية، تجعله قادراً، على فهم وإدراك ورؤيةما لا يستطع غير رؤيته وبهذا المفهوم، تصبح لغة التخاطب العادية المألوفة، مهما كانت سعتها ومكانتها قاصرة عن تأدية كلّ ما يمكن أن يخترقه إحساس الشاعر، وتنفذ إليه بصيرته" فألحق الخفقان، للبرق، في حركة بروزه واختفاءه، التي في حقيقةالأمر–تشبه حركة القلب في دقاته، وهي تتحرك برهة، وتتوقف، لتمنح الحياة لصاحبها، كالشاعر الذي يود أن يظفر بإشارة، أو خبر عن تلمسان، ليمنح لنفسه قيمة تعلل بقاءه لأجلها.

كذلك الأمر يتعلق بالمثال الثاني الفعل أصبو، بالجار والمجرور الصبا(وأني لأصبو للصبا)، أي أحن للصبا، وكأن الصبا، صورة فلان أو علان، يحن له الشاعر، وليس المقصود به أصلا(أيام الصبا)، والمثال الثالث(أهدي إليه تحية)، وعادة أن لفظ الهدية، يرتبط بالمعنى المحسوس المرئي، وليس مجرد، لكن ما يهديه الشاعر تحية لتلمسان، كل يوم رغم بعد المسافة، فأغلب الأوقات أن التحية تقدم لمن وفدنا عليهم، وليس لمن هم عنا بعدين، بهذا الأسلوب المجازي، الذي سار به الباث في عرض الألفاظ، فألبسها، ثوب من الإيحاء، والرموز قد لا تأتى في اللغة العادية:" فيضطر الشاعر لتجاوز حدودية هذه اللغة، ويدفعه للتطلع إلى الكشف عن كل الطاقات الكامنة فيها، ويعمل بكل ما يمتلكه من مواهب على شحن ألفاظا بدلالات وإيحاءات جديدة ومتنوعة، أو يفرغ هذه الألفاظ من معانيها التقليدية، ليكسبها معاني أخرى غير مستهلكة."[2]

ومن النماذج التي تكررت فيها ألفاظ الحنين والشوق أيضا، قوله:

واستجلب النوم الغرار ومضجعي قتاد كما شاءت نواها وسلاء
لعل خيالا من لدنها يمر بي ففي مرّه بي من جوى الشوق إبراء

[1] وهيبة وهيب، مرجع سابق، ص 87، نقل عن أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في الشعر، مركز الثقافي العربي، د ط، 2006، ص 142.

[2] وهيبة وهيب، المرجع السابق، ص 87.

وكيف خلوص الطيف منها ودونها عيون لها في كل طالعة راء*
وإني لمشتاق إليه ومنبئ ببعض اشتياقي لو تمكن إنباء
وكم قائل تَفنى غراما بحبها وقد أخلقت منها ملاء وأملاء**
لعشرة أعوام عليها تجرمت إذا ما مضى فيظبها جاء إهراء[1]

وعلى جملة ما توافر من ألفاظ الشوق والحنين في هذه المطلع نجد، أن أكثر المفردات تكراراً ك: (جوى الشوق، ومشتاق، ببعض اشتياقي)، أسماء مشتقة من المصدر الشوق، وردت مفردة، ومجتمعه.

ولأن الشوق لتلمسان، لا يغادره البتة، بل يبقى دفينا في خوالجه، يشعل نيران تفلحه بحرها من حين لآخر، شوق، لا يضاهيه أي شوق، ولا يمحى أثره، سوى بهلاك صاحبهواندثاره. ففي صبيحة اليوم، الذي كان يتأهب فيه للعودة لتلمسان، تسللت إلى قلبه، سيوف الغدر، فأردته قتيلا، وطيف تلمسان ماثل أمامه، يحكى مشهد العناق المزمع تحقيقه بين الشاعر ووطنه، ويقولفي نص آخر:

وكَسَا عراة عراصه منوشيه حللا تبور صنعة الديباج
لا مثل ليلات مضين سريعة بردت حرارة قلبي المهتاج
أدركت منها في صباي مطالبي وقضيت منها في شبابي حاجبي[2]

وهنا، ترد ألفاظ الشوق والحنين تحديداً في قوله:(لا مثل ليلات مضين سريعة، بردتقلبي المهتاج)، تعبير مجازي، يقصد بهأن الأيام التي قضاهافي غرناطة، بعد مجيئه من المغرب، بعد أن أحسبأنالخطر قد زال، فاستئنس بخلافة محمد المخلوع الذي قام بإجراء إصلاحات عديدة، فور تنصيبه أميراً على غرناطة، إذ نجد الشاعرقد سار بالعبارة(بردت حرارة قلبي المهتاج)، للدلالة على سلامة قلبه واطمئنانه.

ويقول في مثال آخر:

* راء: لعله يريد هنا الرقيب مشير اليه بالحرف الاول منه.
** الملأ: أشرف القوم، ملاءة: ثياب تلبس على الفخذين.
[1] الديوان، ص 63/62.
[2] المصدر نفسه، ص 79.

يطـــــير فؤاديكلمـــــا لاحَ لامـــــع وينهـــــل دمعيكلمـــــا نـــــاح صـــــادح
ففـي كـل شـفر مـن جفـوني مـا تـح وفي كـــل شـــطر مـــن فـــؤادي قـــادح
فمـــا المـــاء إلا مـــا تســـح مـــدامعي ومـــا النـــار إلا مـــا تجـــن الجـــوانح
خليلـــي لا طيـــف لعلـــوه طـــارق بليـــل ولا وجـــه لصـــبحي لا ئـــح[1]

إلى أن يصل بقوله:

إليـك شـعيب بـن الحسـين قلوبنـا نـــوازع لـــن الجســـوم نـــوازح
سـعيت فمـا قصـرت عـن نيـل غايـة فســـعيك مشـــكور وتجـــرك رابـــحُ[2]

وقوله:

لـئن كنـت ملآنـا بـدمعي طافحـا فـــإني ســـكران بحبـــك طـــافح
أرق مـــن الشـــوق الـــذي أنـــا كـــاتم وأصـــفى مـــن الـــدمع الـــذي أنـــا ســـافح[3]

ومن جملة ما وظف من ألفاظ الشوق والحنين، لا يخرجعن معجم اللغة العربية القديم، الذي لا ينفك الشاعر، أن يأخذ منه إشارات وألفاظ سايرت التطور الحضاري الذي شهدته الخلافة العربية، وخاصة بعد الإسلام: "ومن يتأمل شعر ابن خميسلا يعدم وجود مفردات بنكهة الموروث العربي القديم، فقد بعثهاالشاعر –أحيانا– من رقدتها وبث فيها الحياة، وبعث فيها النشاط، واستمدت لها مدلولات...)) وأبقاها منطوية على المدلولات المرتبطة بثقافة الشاعر القديم وملابسات عصره"[4] فقد ألفنا هذه الألفاظ، عند تلقي الشعر القديم وسماعه، فبمجرد العثور عليها في أول وهلة، ندركأن الشاعر قد استلهم التراث القديم في تشكيل جوهر شعره.

[1] الديوان، ص 85.
[2] المصدر نفسه، ص 86.
[3] الديوان، ص 87.
[4] مستورة العرابي، المرجع السابق، ص 189.

4-2- حقل الفاظ أسماءالاعلام والأحداث

يلجأ الشعراء للتعبير، عما يكنه صدرهمن مشاعر، لتوظيف أسماء، وشخوص قديمة، لها قصة، مزال الزمن يرددها، أو موقف يبقى المحرك، الذي تتناقله الشعوب:" فالأحداث، والشخصيات التاريخية، ليست مجرد ظواهر، كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتهاالشمولية والباقية"[1].

وتتم عملية استلهام التراث في تشكيل نواة الإبداع الشعري بـ:" بالمعرفة الواعية لملامح تلك الشخصية، وأبعادها الدلالية، ومن ثم المقابلة، بين تلك الملامح والقضايا التي يعيشها الشاعر في واقعه، ثم تغير هذا الواقع من خلال الشخصية المستدعاة بطرق تعبيرية مختلفة، تبتعد كثرا عن مجرد ذكر الشخصية، أو سرد أحداثها كما وردت في كتب التاريخ والتراث"[2] أي أن الشاعر ينطلق في توظيف الشخصية التراثية، من الكم المعرفي الذييدّخره عنها، مستدعيها في سياقات جديدة، ربما تعارض مدلولها القار لها، من أجل تصوير ذلكالواقع الذييحيا فيه، وكيف ينبغي أن يكون، ولأن الشخصيات المستدعاة، كان لها تأثيرها البارز في أحداث العصر الذي تنسب إليه، وبها يشكل المبدع رؤى جديدة للكون:"فهي احدى الوسائل التعبيرية، التي يلجأ إليه الشاعر المعاصر، لتحديث بنية القصيدة العربية، قصد الوصول إلى تشكيلرؤاه للعالم، وللكون، وللتعبير عما يحس به من معاناة، أمته العربيةوأزمتها، فاستدعاء الشخصية ليس مجرد ذكر للشخصية، والإخبار عنها فحسب"[3].

فإن رأى الباث، من واقعه الخمول الفكري والانغماس في سبل الملذات والمتع، قد يستحضر من الشخصيات، التي يرى فيها، من التأثير في سلوك الآخرين باستنهاض الهمم، وبث الوعي في نفوسهم، أو عرض من القصص التاريخية، التي يجد فيها القارئ العبرة بغية رد بعض الحكام أو الملوكعن سلوكهم، الذي يأتي ضد مصلحة الشعوب، أو للتذكير بالوقائع التاريخية، أو المعارك

[1] شاكر العامري، صديقة اسدى مجرد، إستدعاء الشخصيات التراثية والأحداث التاريخية في أشعار أحمد مطر، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية، ع25، جامعة بابل، 2016، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص 189.

[3] المرجع نفسه، ص 103.

التيقامت بن قطبي الصراع، من أجل الظفر بغنيمة الملك، في المقابل نجد من الإمارات التي تكبدت الهزائم وأعلنت ولائهاللدولة القائمة.

فهذهبعض الصور، التي يسير عليهااستدعاء الشخصيات التراثية في صفحات الشعر العربي.

وبمطالعة شعر ابن خميس مجدداً نجد أنه ذكر حوالي تسعة وثلاثين اسما منها:" ابن الحكيم محمد، وجساس، كليب، عقيل، مالك، أبا زيان، عروه الرّحال، جعفر ابن كلاب، البراض، المصطفى المختار، القس، الشنت، أبو عبد الاله محمد، الحجاج" والقائمة تطول.

فقد سار إلىاستدعاء شخصيات من عصور مختلفة، قبل الإسلام وبعده، إلى إن يصللفترة التي نسب إليها، بالإضافة إلى التنويع في استظهارها، وفق ما تقتضيه المواقف المعبر عنها، كذكره لبعض الملوك ممن عاش في حضرتهم كابن الحكيم، وبنو العزفي، والسلطان محمد الثالث، الملقب بالمخلوع، كما نجده يستحضر شخصية بعض الفلاسفة اليونانيين، سقراط، وهرمس، وأيضامن أسماء الشعراء ك (لبيد، جرول العجلى، العجاج، من أسماء العلماء والبلغاء عقيل، مالك، الثوري، الحجاج، الزجاج، ومن أسماء المتصوفة أبي حاتم، وشعب بن الحسين) وغيرهما.

وسنحاول من خلال دراسة بعض النماذج، الولوج إلى المعاني المخفية وراء هذا الإستظهار، وسنبدأ بأكثر الشخصيات تواتراً في شعره:

4-2-1- شخصية أبو عبد الله بن الحكيم:

تمت الإشارة إلى(أبوعبد الله بن الحكيم) في أكثر من قصيدة واحدة، فنجد ابن خميس يمدحه في قصيدة(الحنين إلى تلمسان) ويذكره:

فمـــا فاتهـــا مـــني نـــزاع علـــى النـــوى ولا فـــاتني منهـــا علـــى القـــرب إجشـــاء
كـــذلك جـــدي في صـــحابي وأســـرتي ومـــــن ليبـــــه في أهـــــل ودي إن فـــــاءوا
ولـــولا جـــوار ابـــن الحكـــيم محمـــد لمافـــات نفســـي مـــن بـــني الـــدهر إقمـــاء
حمـــاني فلـــم تنتـــب محلـــي نوائـــب بســـــــوء ولم تـــــــزرأ فـــــــؤادي أرزاء
دعـــاني إلى المجـــد الـــذي كنـــت آمـــلا فلـــم يـــك لي عـــن دعوةالمجـــد إبطـــاء

وبـــوأني هضـــبة مـــن المجـــد تلعـــة يناجيالســـها منهـــا صـــعود وطأطـــا*[1]

وهنا يشير ابن خميس إلى فضل الوزير ابو عبد الله بن الحكيم، فيما أجز له من كرم اتجاهه، بوأه مكانة من المجد، لم يكن يعتقد أنه سيصل إليهايوما: " فعندما نزل ابن خميس، الأندلس، وأول ما وطأت قدماه، أرض مالقة ومنها قصد غرناطة، وكان أميرها وقتئذ محمد الثالث النصري، المعروف بالمخلوع، وزيره أبي عبد الله بن الحكيم، وهو محمد بن عبد الرحيم بن ابراهيم اللخمي الرندي، المعروف بإبن الحكيم الأديب الكبير الذائع الصيت، ولد برنده في ربيع الأول 660هـ، واستكتبه الأمير ابو عبد الله محمد بن محمد النصري في خلافته، ولما توفي الأمير قلده(المخلوع) الوزارة والكتابة، فأسنده له شؤون الدولة إلى أن قتل يوم عيد الفطر سنة 708هـ"[2].

أما عن المكانة المرموقة التي قلده إياها الوزير ابو عبد الله بن الحكيم، يقول عبد الوهاب بن منصور:" سبق، وأن التقيا، ابن خميس مع الوزير ابن الحكيم في تلمسان، ذلك عندما نزل رفقة الرحالة الكبير، ابو عبد الله بن رشيد، وكانا في طريقهما للحج، وكان أن أنشأ ابن الحكيم مجلس ضم من العلماء، كعبد المهين الحضرمي، وأبي العباس العزفي، وأبى عبد الله بن رشيد، فلماقدم ابن خميس غرناطة، لم يجهل الوزير قدره، وضمه إلى هذا المجلس الرفيع، فتغنى الشاعر في أمداحه بكرم الوزير، وأياديه البيض"[3].

وفي مجمل القول، يمكن أن نلخص، أن من الدواعي التي جعلت شخص ابن الحكيم، يرد أكثر من مرة في شعره، بل في أكثر منقصيدة:

أولا: ربما أن ابن خميس، بعد انتقاله من موطنه قاصداً الأندلس، وبعد ما كابده فيه من معاناة، وجد مكاناً يشعر فيه بالطمأنينة، وبعلو مكانته العلمية والأدبية، وذلك في حضرة الوزير أبو عبد الله بن الحكيم.

* الطأطأ: عكس الصعود.

[1] الديوان، ص 66/65.

[2] المصدر نفسه، ص 34/33.

[3] المصدر نفسه، ص 35/34.

ثانيا: ربما كان ذكره- للوزير- ومدحه بأفضل المكارم والأخلاق، تنويها منه إلى ملوك قومه، بأن يكون قدوتهم في إعلاء العلماء منزلتهم التي يستحقونها.

ثالثا: يمكن أن يكون مدحه للوزير- ابن الحكيم- تقليدا لما تفضلت به قرائح الشعراء العرب في هذاالشأن، والدليل على ذلك، أن من خصهم بالمدح كثر، ومنهم الوزير ابن الحكيم، السلطان محمد الثالث، ملوك بني العزفي وغيرهم.

4-2 -2-شعيب ابن الحسين أبو مدين:

قد ذكر ابن خميس في شعره، عدداً من أعلام التصوف، منهم شعيب بن الحسين، المكنى بأبي مدين، في نص يقوله فيه:

على قرية العباد مني تحية كما فاح من مسك اللطيمة فائح*
وجاد ثرى تاج المعارف ديمة تغص بها تلك الربى والابـاطح**
إليك شعيب بن الحسين قلوبنا نوازع لكن الجسوم نوازح
سعيت فما قصرت عن نيل غاية فسعيك مشكور وتجرك رابح[1]

جرت العادة، إذا تمت الإشارة إلى علم من أعلام التصوف في الشعر، فيكون ذلك بمدحه والتوسل إليه: "ويبدو ذلك الأكثر وضوحا في التصوف وما يدور في محيطه من مديح وتوسل، ومدح الأولياء الصالحين من أصحاب الزوايا والأضرحة"[2]، ومما دل على ذلك، أن مخاطبه الشاعر (لأبي مدين شعيب) لم تحد عن مناجاته، والتوسل إليه، بحلول بركته كي تسير الأمور على ما يرام.

4-2-3-أبو حاتم العزفي:

أبو حاتم العزفي، واحد من أمراء بني العزفي، الذين اشتهروا بدينهم وإعراضهم عن الدنيا، ابن الشيخ الفقيه الأجل، العلم الأكمل أبو القاسم بن الشيخ الفقيه، الإمام العارف العالم، علم العلماء

* العباد: ربض تلمسان الجنوبي الشرقي، ومناظره من أبهج مناظر الشمال الإفريقي. واللطيمة: نافخة المسك وسوق العطارين.

** بتاج المعارف، أبا مدين شعيب بن الحسين دفين العباد.

[1] الديوان، ص 86.

[2] محمد بن الصغير، مرجع سابق، ص 191.

العاملين المتقين، ونخبة الفضلاء الصالحين المتقين، أبي العباس أحمد بن الشيخ الفقيه، القاضي العالم المحدث، أبي عبد الله اللخمي ثم العزفي، من أهل سبتة حرسها الله، وأجزل قسمه من عفوه ورضاه، وأنجح عمله وقوله وقصده، وجعل في ذاته وسبيل مرضاته صدوره وورده، ...)) تولى أبو حاتم أحمد، ثم خلع، وتولى أخوه أبو طالب عبد الله، في سنة ثامن وسبعين وستة مئة، وخلع ليلة الأربعاء السابع والعشرين من شوال سنةخمس وسبع مئة، فكانت دولته سبع وعشرون سنة، توفي بفاس مخلوعا عام ثلاث عشر وسبع مئة ثم تولاه الأمير يحيبن الأمير أبي طالب ابن أبي القاسم"[1].

ومجمل القول يرجح أن-أبا حاتم - تخلى عن الملك لأخيه لتزهده ورغبته التفرغ لعبادة الله:" تنحى عن الملك مختارا تاركا لأخيه، وأقبل على العبادة حتى توفي 716 بمدينة فاس"[2].

وفي رأي آخر، يقال أنه خلع، ولم يترك الحكم بإرادته، كما ورد في كتاب أزهار الرياض.

أما ما جاء في شعر ابن خميس، أنه تخلى عن الحكم، معرضا عن الدنيا، صارف النظر عن ملذاتها، مستهينا لقدرها، لا يجذبه بريقها، ولا تغريه محاسنها، فإذا كانت له طالبة، وافدة، كان لها تاركاً، نازحا، بعيدا عنها كل البعد، سعيا لرضى الله، لقبوله، فلميكن يعبأ، بمجد إمارة الأجداد(بني عزفي)، تاركاً لمن يهمه الأمر، شقيقه أبي طالب، حتى لا تضمحل شيمهم ولا يندثر أصلهم، " وهذا نوع من القصائد يعرف عندالمتصوفة بالمرجعات، أي ما يدور بين الشاعر وغيره من إخوانه أو أصدقائه، وكذا مع بعض الأدباء، والفقهاء والعلماء، أما الموضوع الطاغي، الوعظ، والتوجيه، وهو غرض يحثالمسلم علىالتزهيد في الدنيا، والتقليل من قيمتها، ويدعوه إلى العمل الجدي، المخلص في طريق العبادة والهداية، والتشبث بأمر الله، والإمتناع عما نهى عنه، وذلك من أجل ثواب الآخرة، وهي خير وأبقى"[3].

[1] المقري التلمساني، أزهار الرياض، ج2، ص 374-375-377.

[2] عبد الوهاب بن منصور، مصدر سابق، ص 104.

[3] محمد بن صغير، مرجع سابق، ص 204/203.

4-2-4- عروة الرحال:

في قصيدة، اتخذ فيها عرض قصة الحرب التي نشبت بين قبيلتي بكر وتغلب، الطابع القصصي. إذ شرع فيها بالإشارة إلى القبيلتين وما كان بينهما من علاقات طيبة:

وما صحب الدنيا كبكر وتغلب. .. ولا ككليب ريي فحل ضراب
إذا كعت الأبطال عنها تقدموا. .. أعاريب غرا في متون عراب
وإن ناب خطب أو تفاقم معضل. .. تلقاه منهم كل أصيد ناب[1]

ويستدرج في وصفه، إلى أن يصل للحديث عن حرب الفجار أين يذكر "عروة بن عتبة بن جعفر بن كلاب المكنى بـ 'الرّحال' كان سيد هوازن، ويلقب بالرّحال، وقد قتله البراض بن قيس الضمري"[2]:

وسل عروة الرحال عن صدق بأسه. .. وعن بيته في جعفر بن كلاب
وكانت على الأملاك منه وفادة. .. إذا آب منها آب خير مآب
يجير على الحيين قيس وخندف. .. بفضل يسار أو بفضل خطاب
زعامة مرجو النوال مؤمل. .. وعزمة مسموع الدعاء مجاب
فمر يزجيها حواسر ظلعا. .. بما حملوها من منى ورغاب
إلى فدك والموت أغرب غاية. .. وهذا المنى يأتي بكل عجاب[3]
تبرض صفو العيش حتى استشفه. .. فداف له البراض قشف حباب
فأصبح في تلك المعاطف نهزة. .. لنهب ضاع أو لنهش ذئاب[4]

والبراض: "هو من قتل عروة، فجرت بين هوازن وقريش حرب الفجار، وقد شهدها النبي صلى الله عليه وسلم وله من العمر أربع عشر سنة، وكان ينبل فيها على أعمامه. وسبب هذه الحرب أن

[1] الديوان. ص68-69.
[2] المقري التلمساني، أزهار الرياض، ص317.
[3] الديوان، ص69.
[4] المصدر نفسه، ص70.

النعمان بن المنذر، ملك الحيرة، كان يبعث إلى سوق عكاظ في كل عام، لطيمة في جوار رجل شريف، من العرب يجير لها حتى تباع هناك، ويشتري له بثمنها من أدم اللطائف ما يحتاج إليه، فجهز النعمان عير اللطيمة، ثم قال: من يجيرها؟ فقال البراض بن قيس الضمري: أنا أجيرها على بني كنانة. فقال له النعمان: ما أريد إلا رجلا يجيرها على أهل نجد وتهامة، فقال عروة الرحال وهو يومئذ رجل هوزان كلها: أنا أجيرها لك على أهل الشيخ والقيصوم، في أهل نجد وتهامة، فدفعها النعمان إلى عروة فخرج بها وتبعه البراض وعروة لا يخشى منه شيئا، إلى أرض اسمها (أوارة)، فجاء البراض إليه وقتله. وإلى هذه القصة تشير الأبيات التسعة التي ابتدأت بهذا البيت".[1]

ومن خلال استعراض مشهد حرب الفجار، وكيفية التخلص من عروة الرحال، يتبين أن الداعي لذكرها في هذا المقام، التذكير وأخذ العبرة، فإن ما جرى بين القبيلتين عبارة عن دروس، على المرء أن يتعلم منها. ولأن بعد عرض هذه القصة مباشرة يعود ويخبرنا بأن الدنيا تكر على الفتى، ولا تبقى على عهدها الذي كانت عليه، وما عليه سوى أن يأخذ الحذر منها، ليرسخ هذا المعنى، في ذهن المتلقي استعرض قطع من قصة حرب البسوس بين بكر وتغلب

4-2-5- هرمس، سقراط:

ومن الأسماء التي ورد ذكرها في شعر ابن خميس، إلى جانب العلماء والمتصوفة والأمراء، الفلاسفة؛ هرمس وسقراط وسهر ورد وفاراب في قوله :

أنـــــامن بقيةمعشـــــــرعركتهم هـــذى النـــوى عـــرك الرحـــى بثقالهـــا
أكـــــرم بهافئـــــةأريق نجيعهـــــا بغيافراقـــــالعين حســـــن مآلهـــــا
حلـــــت مدامةوصـــــلهاوحلّتلهم فإنانتشـــــــــــــــــوافبحلوهاوحلالها
بلغـــــت بهـــــرمس غايـــــةمانالها أحـــــدوناء لهـــــا لبعـــــد منالهـــــا
وعـــدت علـــى ســـقراط ســـورة كأنها فهريـــق مـــافي الـــدن مـــن جريالهـــا
وســـرت إلى فـــاراب منهانفحـــة قدســـــــــيةجاءت بنخبـــــــــةآلها
ليصـــوغ مـــن ألحانـــه فيحانهـــا ماســـوغ القســـيس مـــن أرمالهـــا

[1] المقري التلمساني، أزهار الرياض، ج2، ص318.

وتغلغلـــت في ســـهر ورد فأســـهرت عينـــاً يؤرقهـــا طـــروق خيالهـــا[1]

فهو ينسب نفسه إلى هذه الجماعة، ولا نستغرب ذلك لأن ما تناقلته المصادر وكتب التراجم يؤكد هذه الحقيقة، وكما نلاحظ أنه يفخر كونه من الجماعة.

وفي هذا المقطع ذكر هرمس: "وهو من كبار الفلاسفة والمنجمين، أولا هرمس الذي يسميه العبرانيون أخنوخ، وكان قبل الطوفان، وثانيهم هرمس البابلي وكان في زمن نزرباني باني بابل وثالثهم هرمس صاحب كتاب الحيوانات ذوات السموم وهو أيضا طبيب، أما سقراط هو فيلسوف يوناني، صاحب الحكم الفاضلة، والوصايا الشريفة، ولد سنة(1091) ق م. وت (1018ق.م.)"[2].

كما يذكر فاراب، المدينة التي ينسب إليها الفارابي: "هي مدينة في التركستان قريبة من نهر سيحون، وهي مسقط رأس أكبر الفلاسفة الإسلاميين، أبي نصر محمد بن طرخان بن أوزلغ الفارابي المتوفى سنة (429هـ)"[3].

ويقصد في قوله "ليصوغ من ألحانه في حانها" يشير " إلى قدرة الفارابي على الموسيقى"[4].

بالإضافةالإشارة إلى السهر وردي شهاب الدين، والشوذي أما الأول فهو " شهاب الدين يحي بن حبش السهر وردي، نسب إلى قرية عتد زنجان، من جهة العراق، كان من أكبر علماء عصره في الفلسفة والأصول الفقهية، مفرط الذكاء، قتل سنة (587)، ولما تحقق القتل كان ينشد البيت:

أرى قـــــــدمي أراق دمـــــــي وهـــــان دمـــــي فهـــــا نـــــدمي[5]

[1] الديوان، ص118-119.
[2] المصدر نفسه، 118.
[3] المصدر نفسه، ص119.
[4] المقري، نهج الطيب، مج 5، ص369.
[5] الديوان، ص119

أما الثاني فهو أبو عبد الله محمد الشوذي الاشبيلي، المعروف بالحلوي، دفين الربض الشمالي من تلمسان المعروف باسمه "وقد كان أحد كبار المتصوفة في وقته، يقال أنه كان قاضيا بالأندلس قبل هجرته لتلمسان، لم أقف على وفاته، ويزعم عوام تلمسان أنه مات مذبوحاً"[1].

وأغلب الظن أنه (الشاعر) يستشهد بهم للرد على من لا يحفظون له ماء وجهه. وربما يقصد أبناء قومه بنو زيان.، فهو من جماعة، يتوق للانضمام إليها كل فرد، كيف لا وهي جماعة من لهم الفضل في الرقي بحياة البشر، وبعثها من دياجر الجهل والعتمة.

وبعد الوقوف عند الابعاد الدلالية والجمالية للتشكيل اللغوي في شعر ابن خميس، ننتقل لباب آخر من أبواب الابداع الأدبي، لنحاول الكشف على خصائص لغة ابن خميس النثرية، ومن المعقول أن يكون التشاكل سيدالنمطين، إذ لا غرابة في ذلك، كونهما لقريحة واحدة.

[1] الديوان، ص 119.

الفصل الرابع

النثر الفني عند ابن خميس التلمساني

1-ابن خميس وفن الترسل

1-1- تعريف فن الترسل لغة واصطلاحا

1-2- فن الترسل في الادب العربي

1-3- سبب إنشاء الرسالة الاولى

1-4- شرح رسالة ابن خميس التلمساني

1-5- تعدد أغراض الرسالةالاولى

1-5-1- غرض الشكوى

1-5-2- غرض الهجاء

1-6-الرسالة الثانية لابن خميس

2-مكانة ابن خميس بين كتاب عصره

3-البناء الفني في الرسالة الأوللابن خميس

3-1- البدء والعرض والختام

3-2- الجمل الدعائية والمعترضة

3-3- التنويع بين الشعر والنثر

3-4- الاقتباس والتضمين

3-5- الألفاظ وزخرفتها

3-6- السجع

3-7- التصوير الفني

3-8- الإيجاز والإطناب

3-9- الطباق والمقابلة

3-10- الجناس

3-11- الازدواج

1- ابن خميس وفن الترسل

1-1- تعريف فن الترسل لغة واصطلاحا

الرسائل في المعنى اللغوي مشتقة: "من لفظ الرسائل محركة، وهي القطيع من كل شيء: ج: أرسال الإبل، أو القطيع منها ومن الغنم، وبالكسر الرفق والتؤدة، كالرسلة والترسل، اللين وما كان، وأرسلوا: كثر رسلهم، ترسلوا ترسيلا، وصاروا ذوي رسل، أي: قطائع، وطرف العضد من الفرس، (....) والرسول أيضا. المرسل: ج أرسل، ورسل، ورسلاء، والموافق لك في النضال ونحوه ﴿ فَأْتِيَا فِرْعَوْنَ فَقُولَآ إِنَّا رَسُولُ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴾[1] (....) وتراسلوا: أرسل بعضهم بعض"[2].

يفهم من التعريف اللغوي للرسالة، أنها تعني القطع من كل شيء وبالكسر تعني الرفق واللين، ومن الرسالة الرسول وهو المرسَل، وتراسلوا أي أرسل بعضهم بعضا.

أما عن الدلالة الاصطلاحية: "ومن خلاصة مركزة لما جاء في المعاجم اللغوية فالرسالة، والكتاب، والعهد، والصحيفة، ونلاحظ أن هذه التعريفات اللغوية ما يأتي، أنها جميعا تلتقي، وهذا ما أعده العرف الاستعمالي في ركنين أساسيين وهما: الطرفان، أي الناقل أو المنقول إليه. (....) وغير هذا القاسم المشترك بينهما جميعا تختص الكتاب والصحيفة بعنصر أساسي وهو الكتابة (....) ومن ثم لا يطلق أي منهما على ما يبلغ أو ينقل لطرف آخر مشافهة"[3].

من خلال هذا التعريف نستنتج أن الرسالة هي ما يتم تناقله بين طرفين كتابة وليس مشافهة ومن مرادفاتها لفظ الكتاب والصحيفة والعهد.

---

[1] سورة الشعراء، الآية 16.

[2] الفيزوزآبادي، مصدر سابق، ص1005،1006.

[3] جابر قميحة، أدب الرسائل في صدر الإسلام، عهد النبوة، دار الفكر العربي، ج2، ط1، 1406هـ-1986م، القاهرة، ص10.

1-2- فن الترسل في الأدب العربي

تضاربت الآراء في قضية أن العرب عرفوا النثر في العصر الجاهلي، بين مؤيد ومعارض: " فلقد اتفق مؤرخو اللغة العربية وآدابها، كما اتفق مؤرخو الإسلام على أن العرب لم يكن لهم وجود أدبي ولا سياسي قبل عصر النبوة، وأن الإسلام هو الذي أحياهم بعد موت ونبههم بعد خمول"[1].

أي أن الإسلام هو من أدخل الفكر والحضارة إلى العرب ومعه عرفوا فنون وعلوم عديدة.

والأستاذ خليل مطران يقول محاورا لمحمد هيكل: "الأستاذ خليل مطران وهو يحاور الدكتور محمد هيكل في الجامعة المصرية سنة 1928 أن أشار إلى أن مجموعة الأدب التي أثرت عن الجاهليين لم تكن تزيد عن كراس"[2].

وأماحسين نصار: "الذي يرى أن الكتابة كانت منتشرة في البلاد العربية، وأن التجارة كانت العامل الأول الذي أظهر الكتابة في بلاد العرب، لذلك نجدها منتشرة حيث توجد التجارة"[3].

يمكن القول بأن العرب كانت تعرف الكتابة وتتعامل بها في مسائلهم التجارية، لكن الرأي السديد الذي يحوي كثير من الصحة هو رأي أحمد زكي صفوت: "أما الحكم السديد حقا، هو ما أوجزه المرحوم أحمد زكي صفوت، من أن جمهرة العرب في ذلك العصر كانت متبدية، فلم تكن الكتابة عندهم فاشية، ولذا كانوا يعتمدون في تراسلهم على المشافهة (....) أما أهل الحضر فكانوا يتبادلون الرسائل المكتوبة، لكنها لم تكن إلا رسائل"[4].

إن العرب قبل الإسلام، كانت أمة أمية، غلبت عليها المشافهة ، أما الكتابة فكان يعرفها سوى عدد قليل، ينسب إلى أهل الحضر.

---

[1] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي، ط1، 2012، القاهرة، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] جابر قميحة، أدب الرسائل في صدر الاسلام، ج 1، عهد النبوة، دار الفكر العربي، ط1، 1406هـ، 1986، القاهرة، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص 21-22.

أما فن الترسل في صدر الإسلام، -علما أن صدر الإسلام يمتد من "من بعثة النبي صلى الله عليه وسلم، وينتهي سنة 40هـ- بانتهاء آخر يوم من أيام الخلافة الراشدة"[1]، فأولى الرسول الكريم عناية فائقة للكتابة: "فعمل صلى الله عليه وسلم على نشرالكتابة بين أصحابه رضوان الله عليهم أجمعين"[2].

كما كان يشجع الصحابة رضوان الله عليهم على تعلم لغة اليهود لأمن مكرهم، وكان لديه صلى الله عليه وسلم كتّاب الوحي وكتّاب الرسائل النبوية للأمم المجاورة، وشملت الكتابة في صدر الإسلام المعاملات والبيوع والعهود والمواثيق، والعقود السياسية وكل من شأنه تنظيم شؤون المسلمين"[3].

ومن سمات النثر في هذه الفترة "الفصاحة النبوية، فالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم يمثل قمة البلاغة التي لم يعهد العرب مثلها من قبل. .. وغلب عليها الإيجاز، وتوظيف التقابل والتضاد، كما تتميز بوجود ألوان أخرى من البديع من تجانس وإزدواج، لكنها تأتي عفو الخاطر بعيده عن التكلف والتصيد"[4].

أما الترسل في العصر الأموي فقد نشطت الكتابة واتسع أفقها: "فكانت الكتابة التي تعنى بمسائل الفقه والتشريع الإسلامي، والكتابة التاريخية، فكتب المؤرخون في مغازي رسول الله صلى الله عليه وسلم ، والرسائل السياسية والاجتماعية والدينية التي أخذت شكل المواعظ"[5].

ومن دواعي تطور الكتابة في هدا العصر: "ولعل من أهم الأسباب التي هيأت لرقي الكتابة الفنية في العصر الأموي تعريب الدواوين، وتعقد الحياة السياسية، وكثرة الأحزاب السياسية [6]

[1] جابر قميحة، المرجع السابق، ص13.

[2] نسرين طاهر ملك، النثر، الجاهلي والإسلامي والأموي دراسة تحليلية، إيكتا إسلاميكا، ج2، ع1، جانفي-يونيو 2014، ص115-116.

[3] المرجع نفسه، ص116.

[4] جابر قميحة، مرجع سابق، 111،126،131.

[5] نسرين طاهر ملك، مرجع سابق، ص118.

[6] المرجع نفسه، صنفسها.

واتفق الدارسون والمؤرخون على أن الكتابة الفنية قد عرفت أسسها على يد الحميد الكاتب: "أجمع الدارسون في القديم والحديث أن عبد الحميد الكاتب هو من وضع أسس الكتابة الفنية التي اقتفاها الكتّاب من بعده"[1].

وفتميز بجملة من الخصائص لعل أهمها -وخاصة عند ع الحميد الكاتب-: "فالألفاظ منتخبة وليس فيها توعر، ولا غريب ولا وحشي، وإنما فيهاالعذوبة والحلاوة، والمعاني غزيرة مرتبة، ويعمد إلى الازدواج من شأنه أن يؤكد المعاني، وتوظيف الطباق، والتصوير. ... والحق أن ع الحميد أوفى الكتابة الأدبية في العصر الأموي على كل ما كان ينتظر لها من رقي وإبداع فني"[2].

أما عن فن الترسل في العصر العباسي فقد ضعفت الخطابة، وتراجعت لتترك المجال لبروز فنون نثرية أخرى: "لقد ضعفت الخطابة في هذا العهد شيئا فشيئا، وذلك لضعف الدواعي إليها (....) إذ أصبح الفضل للسيف والسلطان لا للسان عند ما خبت الأحزاب، وضعفت الفصاحة، فاستعاض الناس عن الألسنة تخاطب بالأقلام تكتب، وحل محلها الرسائل الإدارية"[3].

و في العصر العباسي، وتحديدا عند عبد الله بن المقفع: "مضمون إصلاحي، وتدعيم الآراء بالعلل والحجج حتى بدت آراؤه متواصلة، واضحة البرهان، قوية الحجة[4].

فبمجيء عبد الله ابن المقفع غاب عن النثرالاحتفاء بالشكل، وانتقل إلى العناية بالمضمون، "أما عهد عبد الله بن المقفع فقد أصبح النثر يطرق موضوعات نفسية وأخلاقية يعنى فيها بالمعنى أكثر من عنايته باللفظ"[5].

[1] نسرين طاهر ملك، المرجع السابق، ص 118.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط6، مصر، د ت، ص479.

[3] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، دار الكوثر، 1433هـ، 2012م، القاهرة، ط1، 360-361.

[4] المرجع نفسه، ص430.

[5] المرجع نفسه، ص430.

كما يجمع في كتاباته: "بين إيجاز بلاغة العرب، وإطناب الفرس، وإلى منطق اليونان، وحكمة الهنود (....) قلما تقف عنده على سجع وتوظيف الأسلوب المنطقي، وإطالة الجملة التي يستدعيها غرض الترجمة، وليس في كتابته عناية بالخيال والتصوير وأسلوبه هو أسلوب السهل الممتنع"[1].

أما أبي العلاء المعري فأسلوبه: "أسلوب التعقيد الصناعي، فهو يفرغ وقته الطويل في ضروب من العبث والإغراب، فيستخدم الشعر الغريب، والأمثال والإرشادات التاريخية، ويلتزم بالسجع وتكون نهاية السجعة لا حرف، بل حرفين أو أكثر، كما يلتزم الجناس غالبا في عباراته"[2].

وأسلوبه أسلوب التكلف والصنعة، والميل إلى الإغراب أي توظيف الغريب من الشعر والأمثال والأحداث التاريخية، والتزام السجع المتنوع أي التنويع في إيراد الفواصل المسجعة بين أكثر من حرف.

ولعل ما يمكن أن نقف عنده بقليل من التمعن أيضا ، تيار التصنع أو ما يعرف بمدرسة الصنعة في النثر الفني والتي يرأسها في البداية: "الجاحظ. .. إلى أن النثر بلغ ذروة الصنعة عند ابن العميد في المشرق الذي كان يسمى بالجاحظ الثاني"[3].

أما عن آخر مرحلة من الترسل: "فقد تميز بالتصوير التشخيصي، والإيغال في الجناس والطباق والتورية، فنشأ عن ذلك غموض وتعقد وغثاثة، والإكثار من التضمين، والإطناب، وهذه كانت طريقة القاضي الفاضل في الكتابة الفنية ولقد لقيت رواجا في بلاد الأندلس، فكانت أحسن ممهد لعهد الانحطاط[4].

أما في الأدب الأندلسي: "فقد حذا الأندلسيون حذو المشارقة، فكان في القرن الأول من الفتح صورة للنثر الرسائلي كما تجلى لنا في مكاتبات الخلفاء والقواد في العهد الراشدي والأموي،

[1] حنا الفاخوري، المرجع السابق، ص449-451.
[2] المرجع نفسه، ص660.
[3] المرجع نفسه، ص227.
[4] ينظر، المرجع نفسه، ص682-683.

أغراض محددة تمليها الأحوال من سياسة وغيرها، ومعان جلية تؤدى على أوضح وجه وفي أسلوب موجز خال من الزخرف والتنميق إلا ما يأتي عفوا، من ذلك رسائل عبد الرحمان الداخل".[1]

فقد كان نسخة عن الترسل الذي نشأ في المشرق بداية ظهور الإسلام، والعصر الراشدي والأموي، فظهر في أغراض واضحة كالأوضاع السياسية وغلب على أسلوب الإيجاز والوضوح، سهولة الألفاظ والبعد عن الصنعة.

وبعد انتشار مظاهر الحضارة في شبه الجزيرة الأيبيرية فظهر فن الترسل كفن مستقل، منه الديواني والأدبي، أما الأدبي فيتمثل في الإخوانيات، والمقامات، والقصص الخيالية، غرضه الاعتذار والشوق والمدح والهجاء فشاعت الصنعة اللفظية، وانتشر السجع وحفلت رسائلهم بالأمثال والإشارات التاريخية والعلمية والتضمين[2].

أمافي المغرب: "فقد سار فيه، أصحابه على خطى المترسلين المشارقة الذين ظهروا في الطور الأخير من أطوار العهد العباسي، ولقد اعتمد على السجع والتنميق اعتمادا"[3]

ويقصد الباحث (المترسلين المشارقة) الذين ظهروا في الطور الأخير من أطوار العهد العباسي، القاضي الفاصل، والذي تميز نثره، بالإطناب وتكلف السجع والاستشهاد بالمنظوم والمنثور، والإغراب والإشارات التاريخية، وتوظيف الازدواج الصوتي الذي تتلون به الفواصل المسجوعة.

ومن خلال النظر في سمات فن الترسل في أواخر العصر العباسي، يكون قدمهد إلى مرحلة جديدة ، وهي مرحلة الجمود والركود.

كما نرى أن أسلوب (ابن خميس) وطريقته في الكتابة قريبة إلى حد ما لطريقة هؤلاء، وعلى رأسهم –من ذكرناه آنفا– القاضي الفاضل.

---

[1] حنا الفاخوري، المرجع السابق، ص771

[2] ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي في المغرب، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص264.

ربما المجال لا يتسع كي نستعرض فن الترسل في الأدب العربي بالتفصيل ، لكن هذا لا يمنع من أننا حاولنا ملامسة سماته في بلاد المغرب والأندلس، والتي لا تنفصل بكل حال من الأحوال عن سماته في المشرق، وخاصة في العصرين الأموي والعباسي.

1-3- سبب إنشاء الرسالة الأولى

ونعود للحديث عن سبب إنشاء الرسالة: "ظهر من خلال شرح ابن هدية أن ابن خميس كان ينتصر للفلاسفة ويشيد بأئمتها، والفقهاء إذ ذاك وفي مقدمتهم ابن هدية كانوا يحكمون على الفلاسفة بالزندقة والكفر، وهذه التهمة التي ألصقت بابن خميس، هي من الأسباب التي جعلته يعيش في بلاده منزويا، منعزلا، مجهولا في الأوساط العلمية، مما جعل العبدري يقول في رحلته عنه "وجد على حال انزواء وتقلل من الدنيا" إذ كان ابن خميس قريب العهد بالامتحان الذي أصابه بفاس، حيث نصب له فقهاؤها كمينا، مثل فيه أمام محكمتهم، فحكموا عليه بالكفر والزندقة، إذ لما حمي وطيس المحاكمة، دافع ابن خميس عن آرائه بشجاعة وثبات، مما أدى محاكموه أن يسجلوه في دفتر الزنادقه، وتسجيل المحكوم عليه في هذا الدفتر، عبارة عن إباحة دمه، ولم ينج ابن خميس من تنفيذ حكم الإعدام عليه، إلا مغادرته مدينة فاس تحت جناح الظلام كما سنبين ذلك، وبعد وصوله إلى تلمسان وجد الحاكم بأمره فيها القاضي ابن هدية القرشي"[1].

فابن خميس كان يكن ميلا للفلاسفة، أما الفقهاء فقد كانوا يتهمونهم بالكفر والزندقة، وهذه التهمة قد لحقت ابن خميس، فما كان سوى أن دبر له بعض فقهاء فاس كمينا، كانت نتيجته محاكمته، فأظهر صبرا ودفاعا عن نفسه، ومبادئه، ثم تم تسجيله في دفتر المحكوم عليهم بالإعدام، فغادر خلسة فاس متوجها إلى تلمسان.

"ومن سوء حظ ابن خميس أنه —ابن هدية القرشي- كان مطلعا على محاكمته بفاس، ولنترك له الكلمة حيث قال عند شرحه لبيت ابن خميس في رسالته:

[1] المهدي بوعبدلي، ، أبو عبد الله محمد بن خميس التلمساني (650-708هـ، 1253-1309م)، مجلة الأصالة ع 49-50، ص7.

أنـــل أبـــا البركـــات مـــن بركاتهـــا وأدفـــع محـــال شـــكوكه بمحالهـــا

قال: "أبا البركات يعني الشريف أبا البركات محمد بن علي الحسيني المعروف ببلده بالشواذكي وكان له بحث في علم الكلام، نعم وكان له وبعلم اللسان بعض الاعتناء والاهتمام، وبسببه وقعت مخاطبة أبي عبد الله ابن خميس، أبا الفضل ابن عتيق بهذه الرسالة، إذ كان أبو البركات هذا هو متولى مناظرته حال حلوله بمدينة فاس، واجتيازه بها وأحسب ذلك ما بين الثمانين والتسعين وستمائة أو قبلها بسنين والله أعلم، وبمدينة فاس كنت أنا قاطنا إذ ذاك مع والدي رحمهما الله تعالى، لسبب أوجب مفارقة الوطن يطول ذكره، وكانت المناظرة في علمي الكلام واللسان، وانقطع فيها عبد الله بن خميس حينئذ انقطاع من عزه الدليل وأعوزه البرهان، فرسمه الشريف أبو البركات عند ذلك في ديوان الضلال والكفر، ووسمه مع ما وسمه الله به من التفلسف بانتحال الشعر ولذلك ما أشار بن خميس إليه في النظم من هذه الرسالة والنثر"[1].

ومما يتضح خلف هذا القول لابن هدية القرشي أن خلف هذه الرسالة قصة طويلة ملخصها مناظرة في علم الكلام واللسان بين ابن خميس والعالم بهما الشريف أبو البركات، وانتهت المناظرة بغلبة أبو البركات، ووقوف ابن خميس في الموضع الحرج، فاتهمه بالكفر والزندقة.

ويعرض "المهدي البوعبدلي" رأي ابن هدية القرشي في الفلسفة وأهلها بقوله: "فوجب تكفيرهم وتكفير شعثهم من المتفلسفة الإسلاميين كابن سينا، والفارابي وغيرهما، من المهتدين، بهديهم المتقدمين برأيهم، عليهم لعنة الله أجمعين"[2].

فرأي ابن هدية القرشي لم يختلف عن رأي الخلفاء في إنزال المتفلسفة منزلة الكفر والملحدين والزنادقة.

[1] المهدي بوعبدلي، أبو عبد الله محمد بن خميس التلمساني (650-708هـ، 1253-1309م)، مجلة الأصالة ع 49-50، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص08.

ولم يكتف ابن هدية في تقديم شروح لرسالة ابن خميس بل ينتقده ويصفه بالمغالاة والمبالغة في إيتاء المعنى "يحتقر ابن خميس ويهينه، ومن ذلك رده عليه عند شرحه لبيته الذي قال فيه:

وإن انتسبت فإنني من دوحة تتقيل الأنساب برد ضلالها

فقال ابن هدية: ". ... وهذا غلو مفرط، وكذب مورط، وكذا لعمري، كل ما تقدم من قوله جرا هذا المجرى"[1] إلخ (....)

وفي أحيان أخرى نجد أن نقده لابن خميس يتحول إلى هجاء لاذع: "فأنت ترى ما في كلام ابن خميس هذا من القحة والجرأة، على معاطاة الرفعة التي ناطته بمناط الخمول والضعة"[2].

وما يجب أن نقوله أن ابن هدية لم يكن على علاقة طيبة مع ابن خميس، بل على العكس فقد كان عدوه اللدود، كما أشار المهدي بوعبدلي.

1-4- شرح رسالة ابن خميس التلمساني:

ومن أهم الرسائل التي نظمها-كما ذكرنا-و ما عثر عليه في (كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة،) وديوان المنتخب النفيس في شعر ابن خميس،كان قد أسبقها بقصيدة (عجبا لها) ومطلعها:

عجبا لها أيذوق طعم وصالها من ليس يأمل أن يمر ببالها[3]

يقول فيها: " هذه أمتع الله بقائك، وأسعد بلقائك، وأراها بما تؤمل من شريف اعتنائك، ونرجوه من جميل إحتفائك، ما تعرف به من احتذائك، وتعترف له ببركة إعتفائك، كريمة الأحياء، وعقلية الأموات والأحياء، بنت الأذواء والأقيال* ومقصورة الآسرة والحجال، بل أسيرة الأساور والأحجال

[1] المهدي بوعبدلي، المرجع السابق، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] ينظر، طاهر توات، مرجع سابق، ص247.

* الأذواء: كل من تسمى بذي كذا من تباعة اليمن، والأقيال: ج قيل: لقب ملوك العرب، الديوان ص121.

على أنها حليفة آلام وأوصاب، وألفية أشجان وأطراب صبابة أغراب من صيابة أعراب ،جاورت سيف بن ذي يزن* ،في رأس غمدان وجاوزت مسلمة بن مخلد يوم جابية الجولان**.[1]

هي رسالة طويلة جدا، تميزت بغموضها، وعدم وضوحها، كان قد قدم لها شرحا مفصلا: "أما إذا رجعنا إلى مضمون الرسالة فإننا نجد بعض الفقرات التي أخذها المهدي البو عبدلي من شرح ابن هدية القرشي لهذه الرسالة. ... فالرسالة كما قلنا –كان قد وجهها ابن خميس إلى مشرف مدينة فاس أبي الفضل محمد بن يحي بن عتيق العبدري بعد محاكمته من قبل محكمة الفقهاء بفاس والتي أدانته، وسجله رئيسها الشريف أبو البركات في دفتر الزنادقة وذلك لهدر دمه، ولم ينج من قرار تلك المحكمة إلا بفراره ليلا من فاس قاصدا تلمسان"[2].

ويذكر المهدي بوعبدلي البحاثة في التاريخ ونائب رئيس المجلس الإسلامي الأعلى (الجزائر) في مقال له في مجلة الأصالة في العدد 49-50 بعنوان: "أبو عبد الله محمد بن خميس التلمساني (650-708هـ، 1253-1309م)"أن ابن الخطيب اقتصر على نشر هذه الرسالة من دون أن يتعرض للتعريف بها، وعلى الأقل ذكر مخاطب ابن خميس، أو الظروف التي كتبها فيها"[3].

وهذا ما عثرنا عنه فعلا، فعند الاطلاع على كتاب الإحاطة، الجزء الثاني، وجدنا صاحبه "لسان الدين ابن الخطيب" يكتفى بإيراد الرسالة فقط، دون شرح أو تفسير[4]، الأمر نفسه يتعلق بعبد الوهاب بن المنصور، الذي أكتفى بالإشارات التاريخية في الهامش لما ورد في الرسالة، "وقدم الأستاذ عبد الوهاب ابن منصور اعتذاراته لقراء دراسته، وبيّن أن محاولة شرحه لا تعتمد على مصدر موثوق، وإنما مجرد افتراضات وتصورات، بخلاف الأستاذ عبد السلام ابن مزيان الذي قدم دراسته عنه في مؤتمر

---

* سيف بن ذي يزن: بطل اليمن الشهير.

** مسلمة بن مخلد بن الصامت الخزرجي الأنصاري.

[1] الديوان، ص121-122

[2] الطاهر توات، مرجع سابق، ص248، 249.

[3] مهدي بوعبدلي، أبو عبد الله محمد بن خميس التلمساني (650-708هـ، 1253-1309م)، مجلة الأصالة ع 49-50، ص03.

[4] لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة تح محمد عبد الله عنان، المصدر مكتبة الخانجي، ط1، 1394هـ/1974م ص554إلى 562.

المستشرقين المنعقد في تلمسان سنة 1936 وقدم حقائق من دون أن ينبه قراء دراسته من أن شرحه هو مجرد اختيارات لا تعتمد على رواية"[1].

وبعد عرض مجموعة من القضايا التي تتعلق بطريقة عرضها وتقديمها، نقدم بين أيديكم شرحها، مستعينين في ذلك بمقال المهدي بوعبدلي الذي نشره في مجلة الأصالة معتمدا على شرح ابن هدية القرشي لها[2]والتي تم العثور عليها: "في كتاب "تاريخ قضاة الأندلس" لأبي الحسن ابن عبد الله بن الحسن النباهي المالقي الذي حققه ونشره المستشرق الفرنسي "ليفي بروفنسال" levi provençal، مدير معهد الدراسات الإسلامية بجامعة باريس (طبع دار الكاتب المصري بالقاهرة سنة 1948) وكان ضمن القضاة المترجمين قاضي تلمسان محمد بن منصور ابن هدية القرشي، وذكر أن من جملة مآثره شرح رسالة ابن خميس، وفي ذلك قال ".... كبير قطره في عصره، نباهة ووجاهة، وقوة في الحق صرامة، وكان أثيرا لدى سلطانه، قلده مع قضائه كتابة سرّه، وأنزله من خواصه فوق منزلة وزارته، فصار يشاوره في تدبير ملكه، فقلما كان يجري شيئا من أمور السلطنة إلا عن مشورته، وبعد استطلاع نظره، وكان أصيل الرأي، مصيب العقل، مذكرا سلطانه بالخير، معينا عليه، كاتبا بليغا ينشئ الرسالة المطولة في المعاني الشاردة، ذا حظ وافر من علم العربية واللغة والتاريخ"[3].

ومن خلال هذا القول، فكتاب تاريخ قضاة الأندلس لأبي الحسن بن عبد الله بن الحسن النباهي المالقي، حوى من بين القضاة المترجمين القاضي، ابن هدية القرشي، قاضي تلمسان والذي قدم شرحا وافيا لرسالة ابن خميس، فقبل أن يشرع في تفسير الرسالة أخذ يتكلم عن منزلة ابن خميس التلمساني في قومه، فكان كبيرهم، فظنة ونباهة، وفي قول الحق بصرامة وحزم ، كاتم سر بيت القضاء، مقربا من الملك، يعينه في تدبير حكمه ، لرجاحة عقله، وسدة رأيه، بليغا ينشئ من الرسائل الطويلة ،الغامضة.

[1] المهدي بوعبدلي، مرجع سابق، ص04.
[2] ينظر: الطاهر توات، المرجع نفسه، ص248.
[3] المهدي بوعبدلي، مرجع سابق، ص05

كنا قد استعرضنا مقطع في بداية هذا العنوان، كما ترون فهي تتميز بالغموض وصعوبة اللفظ، وتعقيده، وقبل أن نشرع في إبراز السمات الفنية التي تتميز بها الرسالة، نعرض شرح ابن هدية القرشي،-كما أشرنا- معتمدين في ذلك على مقال المهدي بوعبدلي الذي وصفه بأنه قد أزاح الغموض الذي اكتنف معانيها "أزاح شرح ابن هدية الغموض الذي اكتنف حياة ابن خميس، وترك بعض مترجميه ينسبه إلى السحر والشعوذة، والبعض الآخر ينسيه إلى الزهد والتصوف (....)"[1].

فشرح ابن هدية القرشي قد أزاح الغموض الذي بدا من صيغ الرسالة ومعانيها، والذي تم العثور عليه "من حسن الحظ أن ختم المطاف بنسخة من هذا الشرح بإحدى خزائن بيوتات العلم بوادي بجاية، وأظهره صاحبه منذ سنوات قليلة، فأمكننا الاطلاع عليه والاستفادة منه، وهذا المخطوط النادر، رغم نقص بعض الأوراق منه، ورغم أن مؤلفه صرح بأنه ألفه مكرها ومرغما —لذا أتعهد باقتصاره على شرح وتحليل الجانب اللغوي فإنه شرح مفيد، أنارلنا الجوانب الغامضة من حياة ابن خميس"[2].

فالبحاثة (المهدي بوعبدلي) قد عثر على مخطوط منسوب إلى صاحبه —لم يذكر إسم صاحبه- في إحدى المكتبات ببجاية، وبالرغم من أن مؤلفه قد صرح بأن أخرجه مكرها، إلا أنه أضاء جوانب مبهمة من حياة الشاعر ابن خميس.

ويواصل المهدي بوعبدلي، في عرض شرح ابن هدية القرشي للرسالة، وقد بين من خلاله بعض الظروف التي ألحت عليه في تقديمه: "أما بعد فإن من ألزمنا الله تعالى للأمر طاعته، وفرض على كل أمره مؤتمر له منها استطاعته، أضفى الله علينا وارف ظله، وأضفى له عوارف فضله، وطلب طلبته مثله أمر ممتثل، ثم أمر وأمر، وأمر الأمير حكم محكم وعمل صالح عند أهل العلم معتمل، أن أتضمن له تبيين معاني الألفاظ اللغوية وتعيين ما يعن من إشارات الأغراض التاريخية، من رسالة الشيخ، الأستاذ الأديب أبي عبد الله محمد بن عمر بن محمد بن عمر بن محمد بن خميس الحجري ذي رعين

[1] المهدي بوعبدلي، مرجع سابق، ص06

[2] المرجع نفسه، ص5.

الحميري التي كتب بها إلى مشرف مدينة فاس أبي الفضل محمد بن يحي بن عتيق العبدري شاكرا له، ومثنيا عليه، وشاكيا له عصابة أساءوا تعصبا يزعمه إليه، ضمنها منظوما، ومنثورا، وأودعها مثورا ومأثورا، صعد في ذلك وصوب، وخطأ، وصوّب، وعلا وسفل. ...إلخ"[1]

فابن هدية القرشي –من القول– الذي بدأه بالحمد والثناء والدعاء الموجه لله تعالى، وأن ما يقول به يأمل أن يكون من أعمال الصالحات في تبيين المعاني اللغوية، وإيضاح الأحداث التاريخية في رسالة ابن خميس التلمساني.

ويذكر المهدي بوعبدلي، أن ابن هدية القرشي، قد لبى أمر الملك أبوتاشفين الأول من ملوك بني زيان: "وكان الملك الذي أرغمه على هذا الشرح الملك أبوتا شفين الأول من ملوك بني زيان ، وهذا الملك هومن بنى منارة الجامع الأعظم المالكي بعاصمة الجزائر، وفي عهده احتل الملك أبو الحسن المريني مدينة تلمسان بعد حصار طويل، ورغم هذا الحصار، (....) رفض الملك أبوتاشفين الاستسلام، وقاوم إلى أن قتل في المعركة، كبقية أفراد جيشه"[2].

1-5-تعدد أغراض الرسالة

وبعد هذا العرض المطول لشرح الرسالة، نأتي للحديث عن غرض الرسالة وما سار عليه العهد من تصنيف الرسائل إلى موضوعاتها، ومن خلال تتبعنا لما جاء فيها من ألفاظ، نقول: أنها لم تقتصر على موضوع واحد بل تعددت فيها الأغراض، لذلك نأتي على تصنيفها إلى:

1-5-1- غرض الشكوى

والشكوى من الأنواع التي نجد لها حضورا ممتدا في سجل الحضارة العربية الإسلامية على وجه العموم، والأدب عبر العصور على وجه الخصوص.

[1] المهدي بوعبدلي، المرجع السابق، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

فرسالة "ابن خميس) تضمنت من بين الأنواع، الشكوى التي قدمها الشاعر والناثر لمشرف مدينة فاس يقوله: شعرا:

ومـــن العجائـــب أن أقـــيم ببلـــده يومـــا وأســـلم مـــن أذى جهالهـــا
شـــغلوا بـــدنياهم أمـــا شـــغلتهم عـــني فكـــم ضـــيعت مـــن أشـــغالها
حجبـــوا بجهلهـــم فـــإن لاحـــت لهـــم شمـــس الهـــدى عبثـــوا بضـــوء ذيالهـــا

ويذكر أنه لم يسلم من أذى الجاهلين فيها ويقصد (أبا البركات) وما كان بينهما من سجال معرفي، كانت نهايته أن اتهم ابن خميس بالكفر والزندقة ، ولأن المحكمة حكمت عليه بهدر دمه، وما كان له سوى مغادرة فاس تحت جنح الليل، فشكواه إلى مشرف فاس من أجل أن يصرف عنه كيدهم ووعيدهم.

1-5-2- غرض الهجاء

ويظهر هجاءه لأبي البركات في قوله: "أقسم أبا الفضل بما لك على أني البركات من الفضل ذلك العراقي، الأرومة إلا هذا الفارسي الجرثومة، وإن يكن ذلك إسرائيلي الأصل، وهذا إسماعيلي الجنس، علوى الفصل فلتلك الذات شرف، تلك الأدوات أن موطئ قدم أبي غالبنا المذكور من فاسه الغراء ،الأرفع وأسنى من مقعد رقوطيهم المشهود من غرناطة الحمراء، ومن متبوء أبى أميتهم المرحوم، من جنة جزيرة الخضراء، فبما لنت أبا فضل من هذه العربجة والوك، أرأيت في عمرك مثل هذا الهلوك"[1].

وفي هذا المقتطف من الرسالة، نجد أن ابن خميس قد رشق أبا البركات بعبارات الشتم والسب، فهو الفارسي الجرثومة، وليس العراقي الأرومة، يعني: "طيب الأرومة، شريف الأرومة من حسب ونسب، وأصل شريف"[2] وهو المتعجرف، والصعلوك، ومن هذا الهجاء الصريح يمكن القول أن البيئة

[1] الديوان ص132.

[2] إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص16.

التي نسب إليها تميزت بألوان من الصراع الفكري كما يذكر د. الطاهر توات: "وعلى هذا الأساس فإن رسالة ابن خميس تعتبر –في رأيي- تاريخا صادقا للصراعات الفكرية التي كانت سائدة في عصره بين الفقهاء والفلاسفة والمتصوفة، والتي انتهت بتغلب الفقهاء"[1].

ومن ألوان الهجاء في رسالته، هجاءه للفقهاء يقول: "إن مر بكم الولي حمقتموه، وإن زجركم العالم فجرتم عليه فقسمتموه، وإذا نجم فيكم الحكيم غصصتم به فكفرتموه، وزندقتموه.... ضيعتم السنن والشرائع، وأظهرتم في بدعكم العجائب والبدائع (....) استصغرتم الكبائر وأبحتم الصغائر، إلى أن يقول: "مات العلم بموت العلماء، وحكم الجهل بقطع دابر الحكماء، جرد لنا شر يعتك يا أفضل الشارعين، قم فينا بموعظتك يا أفصح التابعين، لا والله ما يوقظكم من هذا الوسن وعظ الحسن، ولا ينقذكم من فتن هذا الزمن إلا سيف صاحبه أبي الحسن، والسلام"[2] ويضيف الطاهر توات شرحا لهذا الهجاء بقوله: "....كان يرى فقهاء عصره دون مستوى العلم بكثير، بل يراهم جهلة متحجرين لا يفقهون من الدين شيئا، وأنهم بتفكيرهم هذا قد ضيعوا السنن والشرائع، واستصغروا الكبائر، وأباحوا الصغائر، وفي مقابل ذلك رأينا ابن هدية، القرشي وموقعه السلبي من الفلسفة والمتفلسفين حيث حكم عليهم بالزندقة والكفر"[3].

ولعل السجال الفكري والمذهبي كان حاضرا في تاريخ المفكرين وفلاسفة الإسلام، ومنه ما كان بين أبي حيان التوحيدي، وابن عباد "فترجع فيما ذكر كتاب التراجم إلى سبب مادي، وذلك أن التوحيدي رغب في مال ابن عباد وجاهه فضاق عنه صدر هذا، فكتب التوحيدي كتابه "مثالب الوزيرين" وهو كتاب جارح كشف به عورات ابن العميد وابن عباد، ثم عاد إليهما بالتجريح أيضا في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" وأسلوبه في الهجاء، خطر فضيع.."[4].

[1] الطاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ص254.

[2] ينظر، الديوان، ص133،134، أيضا ينظر الطاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ص254-255.

[3] الديوان، ص133، 134

[4] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2012، مصر، ص131.

1-6- الرسالة الثانية لابن خميس

وليست هذه الرسالة الوحيدة عند ابن خميس التلمساني بل نظم رسالة ثانية كان قد أرسلها إلى قاضي فاس أبي غالب المغيلي "والرسالة الثانية أرسلها إلى قاض مدينة فاس أبي غالب المغيلي ويظهر أنها بقيت في خزانة أبي غالب المغيلي حيث كتب ولده في ختامها "أن هذه الرسالة أرسلها أبو عبد الله ابن خميس من تلمسان إلى والدي سنة 682هـ بعد رجوعه من فاس"[1].

وقد كان موضوع الرسالة الثانية، نفس الأولى حيث تكلم فيها عن مكانة الفلسفة: "والغالب أن قاضي فاس، الذي كان من أصدقاء ابن خميس –احتفظ بها خشية أن تجر له التهمة، والرسالة الثانية في نفس موضوع الأولى، وأهم ما فيها الإشادة بالفلسفة وأساطينها الذين كان يراهم المثل العليا لحرية الفكر، وهي كسابقتها في حاجة إلى دراسةمعمقة"[2].

ويقدم مهدي بوعبدلي، حكمه على شرح ابن هدية القرشي، لرسالة ابن خميس، بأن ما ورد فيه يعد هجوما، وهجاء لابن خميس واتهامه بالزندقة والكفر: "إذ الرسالة الأولى كما رأينا اقتصر فيها شارحهاعلى الاهتمام بالناحية اللغوية، وإن فلتت منه استطرادات فهي لا تتجاوز الهجوم على صاحبها، ومحاولة نقض أرائه وتكفيره"[3].

ويضيف المهدي بوعبدلي، شرحا للتدليل أن كل من الرسالتين كانتا في موضوع واحد، فقد ختمهما ابن خميس بإبداء انطباعه عن فقهاء فاس: "ولا يفوتنا في هذا المقال أن نختمه بها ختم به ابن خميس رسالته الأولى والثانية، وصور في ختامهما انطباعاته عن فقهاء فاس الذين نصبو له كمينا وحكموا عليه بما هو معروف قال: "أقسم أبو الفضل بما له على أبي البركات من الفضل ذلك العراقي الأرومة، لا هذا الفاسي الجرثومة، وإن يك ذاك الإسرائيلي الأصل، وهذا إسماعيلي الجنس، أن موطئ قدم أبي غالبنا المذكور من فاسه الغراء، لا رفع وأنسى من مقعد رقوطيهم المشهور من أغرناطة

[1] المهدي بوعبدلي، مرجع سابق، ص11.
[2] المرجع نفسه، ص11.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

الحمراء، ومن متبوء أبي أميتهم المرحوم من جنة جزيرة الخضراء، فبما لنت أبا الفضل من هذه العربجة، والوك، أرأيت في عمرك مثل هذا الصعلوك، لا والله ما على ظهر هذه الغبراء، ومن يتظاهر بمثل هذه المعرفة في بني غبراء، فأي شيء هذا المنزع أيش، لا حال لنا معك ولا عيش[1].

ويمكن القول أن الرسالتين اللتين كتبهما ابن خميس في الموضوع نفسه –ربما- يكونان رسالة واحدة، أو نسختان لرسالة واحدة بعث الأولى –التي لست بين أيدينا- لقاضي فاس- أبو غالب المغيلي – فلم يلقى أي استجابة، فبعث النسخة الثانية منها إلى مشرف مدينة فاس أبو الفضل محمد بن يحي بن عتيق العبدري.

بالإضافة إلى ذلك، فالرسالة التي ضمنها ديوان "المنتخب النفيس في شعر ابن خميس، فأغلب الظن، أن تكون الرسالة الثانية، وليست الأولى، وما ندلل به على ذلك، ما أوردة المهدي بوعبدلي يقوله: "ولا يفوتنا في هذا المقال أن نختمه بما ختم به ابن خميس رسالتيه الأولى والثانية".

2- البناء الفني في الرسالة الاولى لابن خميس.

2-1- البدء والعرض والختام"[2]

لم يهتم ابن خميس التلمساني ببناء مطالع رسائله وخواتيمها، كما كان الحال عند المشارقة، لذلك تميزت رسائله بشكل جديد، متميز : "لم يحفل الكتاب الأندلسيون، احتفال المشارقة بمطالع الرسائل وخواتيمها، ولهذا اتخذت رسائلهم في بنائها شكلا فنيا جديدا، يختلف في بعض جزئياته عما أنفنا في الرسائل المشرقية التي تبدأ في الغالب بالبسملة، والتحميد، والصلاة على الرسول الكريم، فصارت رسائلهم على اختلاف موضوعاتها وأغراضها تخلو في الغالب من الاستفتاح المعروف وتبدأ بالدعاء للمرسل إليه، أو بالمنظوم، أو الدخول في الموضوع مباشرة"[3].

---

[1] المهدي بوعبدلي، مرجع سابق، ص12.

[2] فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير للنشر والتوزيع، ط1، 1409هـ-1989م، عمان، الأردن، ص315.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

وشأن ابن خميس في ذلك شأن الكتاب الأندلسيين، وليس المشارقة فحسب ، والتي تبدأ رسائلهم في الغالب بالبسملة والحمدلة، وربما يعود السبب –في رأيي- أن المغرب والأندلس كانا بمثابة الحاضرة الواحدة، كما أشار في كتابه ابن حوقل (صورة الأرض) فتأثر الشعراء والأدباء، بكل ما يجدّ فيها، من صيغ وقوالب جديدة.

ولعل قول طاهر توات يؤكد ذلك: "إن الأدباء والكتاب في المغرب لم يتأثروا بكتاب المشرق فقط، وإنما تأثروا أيضا بأشقائهم في الأندلس"[1].

والنثر في الأندلس، كان في البداية بسيطا خال من الصنعة والتكلف مقلدا للنثر المشرقي، لكن سرعان ما ازدهر في عصر الطوائف: "إن النثر الأندلسي كان بسيطا في عهد الأمراء الأمويين، ولم يظهر عليه السجع والصناعة اللفظية، كما أنه اتسم بالإيجاز والفصاحة. .. أما في عهد ملوك الطوائف فقد تطور النثر وازدهر ازدهارا عظيما نتيجة للانقسام السياسي الذي وجد في الأندلس"[2].

ويقصد الباحث بالانقسام السياسي: "إذ كان كل ملك طائفي يحاول جذب فطاحل الأدباء والكتاب إلى مدينته أو مملكته،. .. فكانوا نقمة على السياسة والسياسيين"[3].

إن النثر في بلاد المغرب لم يحد عن ما عرفة النثر في الأندلس، ولعل ما يؤكد هذه العلاقة: "ظاهرة الانتقال بين العدوتين المغربية والأندلسية، ساعدت على ظهور وحدة ثقافية، قوية، متينة بينهما وكان من مظاهرها وحدة خط الكتابة بينهما، فالخط المغربي والأندلسي يتميز عن الخط المشرقي"[4].

فجاءت طريقته في الكتابة مختلفة، فقد خلت من الاستفتاح وبدأت بالدعاء للمرسل إليه، ولكي لا ننسى أن هذا الدعاء جاء بعد نظم قصيدة بعنوان "عجبا لها" والتي يقول في مطلعها:

[1] طاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ص232.
[2] المرجع نفسه، ص233.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] المرجع نفسه، ص237

عجبا لها أيذوق طعم وصالها من ليس يأمل أن يمر ببالها
وأنا الفقير إلى تعلة ساعة منها، وتمنعني زكاة جمالها[1]

ويختمها بقوله:

أنل أبا البركات من بركاتها وادفع محال شكوكه بمحالها.[2]

وكما أشرنا في شرح الرسالة أنه أرسلها إلى مشرف مدينة فاس أبي الفضل محمد بن يحي بن عتيق العبدري، ويقول طاهرتوات عن هذه الرسالة: "وهي مما لا شك فيه من الآثار المهمة الجديرة بالاهتمام والدراسة، إن من خلالها يتضح لنا تفكير ابن خميس، الفيلسوف الصوفي، الأديب، بل تتضح لنا ثقافته العامة، والفكر الذي كان سائدا في عصره، ومن حسن حظ البحث العلمي، أن الرسالة حظيت بشرح جيد –كما هو معلوم– على يد قاضي قضاة تلمسان ابن هدية القرشي الذي عنونه (بالعلق النفيس في شرح رسالة ابن خميس)[3].

وقبل المضي إلى الموضوع، فخص ابن خميس المرسل إليه، بالدعاء له، بأن الله يسعد بلقاء الطيبين، وأن فاس تنعم بالعدل، بفضل رجاحة عقلك، ولطيف حكمك، وتعترف لك بفضلك وجهدك.

ولولا الشرح الذي عثرت عليه في مقال منسوب لمجلة الأصالة للبحاثة المهدي بوعبدلي، بالإضافة إلى الحواشي، والتفصيلات التي عثرت عليها في كتاب (ابن خميس شعره أو نثره) لم أكن لأفهم الرسالة لأنها غامضة، تتميز بالتعقيد والغرابة، والطاهر توات بدوره يعترف بذلك قائلا: "إن بعض فقرات هذه الرسالة المشروحة من طرف ابن هدية، والتي أمكننا الاطلاع عليها في البحثين المشار إليهما للمهدي بوعبدلي والمنشورين في مجلة الأصالة، قدمت لنا بعض الأضواء لفهم بعض معاني هذه الرسالة والتي كانت من قبل غامضة أو كانت لغزا محيرا، طالما حير كل مهتم بأدب ابن خميس وآثاره ولا سيما رسالته تلك"[4].

[1] الديوان، ص 117.
[2] المصدر نفسه، ص 121.
[3] طاهر توات، مرجع سابق، ص248.
[4] المرجع نفسه، ص251.

ويضيف أن الرسالة ما زالت في حاجة إلى دراسات وأبحاث تقدم قراءات ورؤى بإمكانها حل كل ألغازها: "وليس معنى هذا أن الرسالة قد حلت كل ألغازها، فالطريق إلى فهم معانيها فهما صحيحا، ما زال صعبا ومشكلا في نظري، وذلك نظرا لثقافة ابن خميس العامة والمتعمقة ولا سيما ثقافته الفلسفية الصوفية"[1].

ويكتفي ابن خميس في بداية الرسالة بمدح المرسل إليه بأنه من أخيار العرب القلائل وذلك في قوله: "على أنها حليفة آلام وأوصاب، وألفية أشجان وأطراب، صبابة أغراب من صيابة أعراب، جاورت مسلمة بن مخلد يوم جابية الجولان، وذلقت لسان ابن أخته حسان"[2] ويقدم محقق ديوانه عبد الوهاب ابن المنصور شرحا مزودا بالإحالات التاريخية والأحداث لهذه الرسالة فيقول في شرح هذا المقطع: "الصبابة بالضم: بقية الماء ونحوه في الإناء، والأغراب ج غرب بالسكون، الدلو العظيمة، والصيابة بضم الصاد وتشديد الياء الخيار من الأعراب، سكان البادية خاصة"[3].

ويقول في شرحه أيضا: "سيف بن ذي يزن، بطل اليمن الشهير، ومحرره من الأحباش، خرج من اليمن مستصرخا كسرى أنو شروان فأمده بجند وأسطول، فطردوا الأحباش بعد أن تسلطوا على اليمن زهاء سبعين سنة وإثر ذلك جاءت وفود العرب لتهنئته، وفي مقدمتها وفد قريش برئاسة عبد المطلب جد رسول الله صلى الله عليه وسلم ،أما غمدان، فهو القصر الذي بناه سيف بن ذي يزن بصنعاء، قالوا إنه كان عشرين سقفا طباقا بين كل سقفين عشرة أذرع"[4].

[1] طاهر توات، مرجع سابق ص 251.
[2] الديوان، 122-123.
[3] المصدر نفسه، 122.
[4] المصدر نفسه، ص نفسها.

وقوله: "مسلمة بن مخلد بن الصامت الخزرجي الأنصاري، ولد مقدم رسول الله صلى الله عليه وسلم على المدينة، وشهد فتح مصر وسكنها، ثم تحول إلى المدينة وفي 50 هـ قدم واليا على مصر وإفريقيا وهو أول من جمعت له ولايتهما، وتوفي بمصر سنة 62هـ وكان حافظا للقرآن الكريم"[1].

إلى جانب الدعاء الذي فضل –ابن خميس– أن يكون في مطلع رسالته نجد المدح وتعظيم خصال الممدوح، فصورته في الشجاعة جاورت صورة سيف بن ذي يزن، وجاورت مسلمة بن مخلد الذي كان واليا، ورعا متدينا، حافظا لكتاب الله.

وبالإضافة إلى ذلك، ما استرعى اهتمامنا وشد انتباهنا، ثقافة ابن خميس الموسوعية والتي رأيناها في الشعر قبل النثر وفي ذلك يقول الطاهر توات: "إن موضوع الرسالة والثقافة العامة لابن خميس هما في نظري من الأسباب التي جعلت الرسالة تطول وتتشعب في مضامينها، وهذا مما جعل أحد الباحثين يسميها بالمقامة الخيالية"[2].

بالفعل هي عبارة عن مقامة، لأنه سار فيها، بختم الفقرات بفواصل سجعية، بالإضافة إلى سهولة التنقل من موضوع إلى آخر: "وهذا حكم صائب رأينا، نعم فهي مقامة، إذ تخرج بنا من موضوع إلى موضوع، ومن فكره إلى أخرى، فمن ذكر إشارات التصوف الفلسفي الإسلامي، إلى ذكر كبار الفلاسفة والمتصوفين القدامى، كسقوط وكشهاب الدين يحي بن حبش السهرودي، إلى افتخار ابن خميس بنفسه وبقومه، والثناء على أبي الفضل بن يحي"[3].

وقوله يفتخر بنسبه وقوميته القحطانية: "تغلف سيل العرم وترد غسان، وتمهد لها أهضام تبالة فتقول مرعى ولا كالسعدان، وتساجل عن سميحة بابن حزام، وتناضل بسمير يوم خزام (....) لساجلت أخضر الجلدة في بيت العرب، ماجدا يملأ الدلو إلى عقد الكرب، بل لوحطت بفناء بيتها

[1] الديوان، ص122.
[2] الطاهر توات، مرجع سابق، ص249.
[3] المرجع نفسه، ص250/249.

الحجري رجلها، وساجلت بفناء جدها ذي رعين، لاستوفت سملها، كم عاذت بسيفها اليزني فادركت ذحلها، ولاذت بركنها اليمني، فأجزل محلها"[1].

ويقول عبد الوهاب بن المنصور في شرح هذا المقطع من الرسالة: "سيل العرم أرسله الله على أهل سبأ بعد أن أعرضوا عن دعوة الحق، بتهديم السد، الذي بناه (يثعمر) ملك سبأ في القرن السادس قبل المسيح، وغسان ماء نزل عليه قوم من الأزد فنسبوا إليه منهم بنو جفنة ملوك الشام والهضم، المطمئن من الأرض وبطن الوادي، وتبالة بلد خصب باليمن ولى عليها الحجاج فأتاها فاستحقرها ولم يدخلها فقيل في ذلك مثل أهون من تبالة على الحجاج، والسعدان نبت من أجمل مراعي الإبل يضرب به المثل، فيقال مرعى ولا كالسعدان، وابن حزام الشاعر عروة بن حزام الإسلامي صاحب عفراء أحد المتيمين الذين قتلهم الهوى"[2].

وما ورد في هذه الرسالة من ذكر لأخيار اليمن وأيامها،وتمجيد نسبها الحجري ذي رعين، ما هو سوى تذكير للآخر –بأنه– إبن خميس– ينحدر من سلالة شريفة فذة النسب، من ثلة العرب الأقحاح، ونجده في كل مرة، يفتخر بهذا النسب، نظما، أو شعرا، ومن شعره قال:

وإن انتسب فإنني من دوحة ... تتقيل الأنساب برد ظلالها
من حمير من ذي رعين من ذرا ... حجر، من العظماء من أقيالها
وإذا رجعت لطينتي معنى فما ... سلسا لهم بأرق من صلصالها[3]

وقوله أيضا:

[1] الديوان، ص128-129.
[2] المصدر نفسه، ص128.
[3] المصدر نفسه، ص120

فما إن لذاك الصوت غيري سامع وما إن لبيت المجد بعدي ساماك
يغص ويشجن نهشل* ومجاشع بما أورثتني حمير والسكاسك[1]

وفي كل مرة يستحضر نسبه، وينوه إلى الخلاف القديم الدائر بين العرب العدنانية والعرب القحطانية أو ما يعرفوا بعرب اليمن وعرب الشام، مما جعل ابن هدية القرشي بثور ضده، "قد ثار ابن هدية القرشي ضده، ولا سيما إذا علمنا أن ابن هدية كان ينسب إلى العدنانية التي كانت في صراع عنيف مع القحطانية. .. والعداء بين قحطان وعدنان قديم، تمتد جذوره إلى الفترة التي سبقت ظهور الإسلام. ... وتمثل بين الأنصار من سكان المدينة، والقرشيين من سكان مكة. ... وامتد حتى وصل إلى الأندلس"[2].

وكان رد ابن هدية القرشي، حادا، ملفتا إلى عيوب ابن خميس وعوراته ومنه قوله: "وهذا غلو مفرط، وكذب مورط، وكذا لعمري كل ما تقدم من قوله جرى هذا المجرى. ..)[3].

فابن هدية القرشي، يثور ضد ابن خميس ويتهمه بالمبالغة والكذب، وأن ما ذكره لا يحصل البته[4].

هذا عن بداية الرسالة، والتي بدأها –كما ذكرنا سابقا– بالثناء على مشرف مدينة فاس، أبي الفضل محمد بن يحي بن عتيق العبدري ومادحا إياه، ثم مفتخرا بنفسه ونسبه الحميري، أما عن المتن أو العرض، ومن خلال اطلاعنا عليها، ومن خلال ما أورده المهدي بوعبدلي، بعد اطلاعه على شرح الرسالة، وما ذكره الطاهر توات في كتابه (ابن خميس شعره ونثره)،فموضوع الرسالة يدور حول المحاكمة التي تعرض لها في فاس لأنه هاجم الفقهاء، وهجاهم ،في المقابل، مجد الفلاسفة وأثنى على

[1] الديوان، 112.

* نهشل: قبيلة عدنانية، ومجاشع بن دارم أبو قبيلة من تميم، وحميد: إبن سبا بن يشجب بن يعرب بن قحطان أبو قبيلة يمانية والسكاسك، حي باليمن جدهم سكسك بن أشرس.

[2] طاهر توات، مرجع سابق، ص257.

[3] المرجع نفسه، ص258.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص نفسها.

أعمالهم، عند ئذ اتهم بأنه من الزنادقة الذين يباح هدر دمهم "فقد قلنا فيما سبق أن ابن خميس مجد الفلسفة والمتفلسفين وانتصر لهم، وفي مقابل ذلك هاجم الفقهاء"[1].

يقول ابن خميس: "رجاء بها قدماء الحكمة أو حدى الأحوذية، فباتت تخب إليه وتوضع، باحثة عن مركز دائرتهم الفيثاغورية، آخذة في إصلاح هيئتهم الانكسارية، مؤثرة لما تدل عليه دقائق، حقائق بقايا علوم مقايسهم البرهانية، وتشير إليه رموز كنوز وصايا علماء نواميسهم الكلدانية، من مأثور تأثير لاهوتية قوامهم السيماوية"[2].

ويظهر في متن الرسالة، تودد ابن خميس وطلبه لقاضي تلمسان بأن يرد عليه أبي البركات وكيده، وبأن يتدخل في القريب العاجل لينظر في الأمر، وليجد حلا سريعا لهذه المعضلة، وفي ذلك : "شوقا إليك محمد بن خميس، على أنه اليوم لا غالب، لأني غالب، ولا طالب يدرك شأو، وهذا الطالب، فقه بلا تفهيق، وحذق بلا تحذلق. أقسم أبا الفضل بما لك على أبي البركات من الفضل، ذلك العراقي الأرومة، لا هذا الفارسي الجرثومة، وإن يكن ذلك، إسرائيلي الأصل، وهذا إسماعيلي الجنس، (...) لا حال لنا معك ولا عيش، من يضحك على هذا الطيش، ما هذا الخبل، أخمار بك أم ثمل؟"[3].

بالإضافة إلى استنجاد ابن خميس بقاضي فاس، نجد هجاء مقذعا يرمى به ابن خميس أبا البركات، من تسبب في هدر دمه ورماه بالزندقة.

بأن وصفهُ بالعراقي الأرومة، والأرومة هي الأصل[4]، ولا هذا الفارسي الجرثومة، وإن يكن إسرائيلي الأصل، والجرثومة، وجرثومة الشيء أصله[5].

[1] طاهر توات، المرجع السابق، ص135.
[2] الديوان، ص 130.
[3] المصدر نفسه، ص 132، 133.
[4] الفيروز آبادي، مصدر سابق، ص 1075.
[5] المصدر نفسه، ص 1087.

كما أنه يهاجم الفقهاء ويحط من شأنهم بقوله: " إن مر بكم الولي حمقتموه، وإن زجركم العالم فجرتم عليه فقسقتموه، وإذا نجم فيكم الحكيم غصصتم به، فكفرتموهُ وزندقتموهُ. (...) فقد أهملكم الرعاة، وضيعتم النص والشرائع، وأظهرتم في بدعكم العجائب والبدائع، نففتم النفاق، وأقمتم سوق الفسوق على ساق، استصغرتم الكبائر، وأبحتم الصغائر، أين غنيكم الشاكر، يتفقد فقيركم الصابر؟ أين عالمكم الماهر، يرشد متعلمكم الحائر. مات العلم بموت العلماء، وحكم الجهل بقطع دابر الحكماء".[1]

فهو يرمي الفقهاء بما يراه من أخطاء قد حمّلت الفلاسفة والعلماء عمدا، فإن مر العالم بهم وصفوه بالأحمق، وإن أرشدهم بعلمه ومنطقه اتهموه بالزندقة والكفر، وقد أهملوا الفروض والواجبات فضاعت الأحكام والشرائع، فسلكتم طريقا للنفاق، وبنيتم مرتعا للفسق، وأهملتم الكبائر، فالعلم انقطع بانقطاع العلماء، وأصبح الجهلة هم من يحكمون ويهددون أفق الأمة ومصيرها.

ويذكر الطاهر توات بأن الفترة التي عاش فيها، تميزت باحتدام الصراع الفكري بين الفقهاء والفلاسفة، وفي هذا الشأن يقول: "وجدير بالملاحظة أن عصر ابن خميس، كان عصر انتصار الفقهاء وتغلبهم على المتفلسفين وفلسفاتهم، حيث تغلبت دول الطوائف في شمال إفريقيا، كدولة بني مرين، وبني عبد الواد، وبني حفص، على دولة الموحدين والذي كان ميثاقها كتاب (إحياء علوم الدين) لأبي حامد الغزالي. .. وثقافة الموحدين لن تزول بزوال دولتهم، (...) وعلى هذا الأساس، فإن رسالة ابن خميس تعتبر تاريخا صادقا للصراعات الفكرية التي كانت سائدة بين الفقهاء والفلاسفة والمتصوفة، والتي انتهت بتغلب الفقهاء".[2]

وإضافة إلى ذلك وكما ذكر الطاهر توات أن هذه الرسالة تاريخا صادقا لأحداث عصره، كما يمكن أن نعتبرها وثيقة تاريخية تضمنت الأخبار والأحداث والأعلام، ما يدل على ثقافة ابن خميس المتشعبة، فقد ورد ذكر لأعلام وشخصيات وأيام كان لها دور في وضع الأسس الثقافية والحضارية

[1] الديوان، ص 133.

[2] الطاهر توات، مرجع سابق، ص 253، 254.

والدينية لهذه الأمة منها ذكره: "سيف بني ذي يزن، ومسلمة بن مخلد بن الصامت الخزرجي الأنصاري، وأبو الوليد حسان بن ثابت الأنصاري، ويوم حليمة والكندي. .. امرؤ القيس،. ... أبو قابوس، النعمان الثالث، ملك الحيرة، وسيل العرم".[1]

كما نجد ذكره للفلاسفة في المنظوم، قبل أن يدرج هذه الرسالة: "فمن ذكر إشارات التصوف الفلسفي الإسلامي إلى ذكر كبار الفلاسفة والمتصوفين القدامى، سواء كان هؤلاء يونانيين كسقراط، أم إسلاميين كشهاب الدين يحيى بن حبش السهروردي، وأبي عبد الله محمد الشوذي الإشبيلي المعروف بالحلوي".[2]

أما ختام الرسالة فقد فضل ابن خميس أن يختمها بتمجيد أبي الفضل مشرف فاس، والثناء عليه بأنه أفضل المشرعين، وأفصح التابعين، ويضيف وعظا للفقهاء بأن لا يفيقهم من غفوتهم تلك، وعظ الحسن، وبأنهم لا منقذين من فتن هذا الزمن، بغير شرائع أبا الحسن: "جرد لنا شريعتك يا أفضل الشارعين، أتم فيها موعظتك يا أفصح التابعين. لا والله ما يفيقكم من هذا الوسن، وعظ الحسن*، ولا ينقذكم من فتن هذا الزمان، غير سيف معلمه أبي الحسن**، والسلام".[3]

2- 2 الدعائية والمعترضة[4]:

والمقصود بها اعتراض الكتّاب في رسائلهم بالدعاء بما يوافق المعني ويناسب الخطاب (...) كما أن لتلك الجمل قيمة أدائية فهي قد تخصص وقد توضح وتكشف لنا عن عاطفة الكاتب وموقفه من الأحداث.[5]

---

[1] الديوان، ص 122- 123.

[2] الطاهر توات، مرجع سابق، ص 250.

* الحسن: هو الحسن بن أبي الحسن البصري الواعظ الشهير توفي سنة 110هـ.

** أبو الحسن: الإمام علي رضي الله عنه.

[3] الديوان، ص 133، 134.

[4] فاطمة مفلح مرشد العبداللات، الحض على الجهاد في الادب الاندلسي في عصري الطوائف والمرابطين، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، دكتوراة، 2007ص 157.

[5] المرجع نفسه، ص نفسها.

الجمل الدعائية، هي الجمل التي صيغت بلفظ الدعاء لغايات تنسجم مع نسق الخطاب، مخصصة تبين عاطفة الكاتب.

في رسالة بن خميس نعثر على عدد غير قليل من الجمل الدعائية والمعترضة، ومن جمل الدعاء، قوله: "هذه أمتع الله ببقائك، وأسعد بلقائك، وأراها بما تؤمل من شريف اعتنائك".[1]

وقد وجه هذا الدعاء إلى مشرف مدينة فاس أبا الفضل قبل أن يبدأ في الحديث عن مطلبه، والذي يعتبر موضوع الرسالة.

وكان هذا الدعاء اعتراض لما يود ابن خميس إيصاله لأبي الفضل "وغنى من البيان القول بإدراك الكتاب الأندلسيين عند مخاطبتهم لمن هو أعلى شأن منهم، ووجوب استمالته، وتأكيد الولاء له، فيعترضون بالدعاء له بالتأييد والعزة والطمأنينة".[2]

شأن ابن خميس، شأن كتاب الأندلس، لأنه اعترض المقصود بالجمل الدعائية لمخاطبه من هو أعلى شأن منه، بغية إيثار شفقته وعطفه للتراجع عن الحكم الصادر من محكمة فاس ضده.

ونقول إن رسالة ابن خميس كغيرها من الرسائل لم تخل من الجمل الدعائية والمعترضة "وذلك أن هذا اللون من الجمل يعتبر أصلا من أصول التعبير الأدبي لدى الكتاب في المشرق والأندلس، وتقوم عليه الرسائل على اختلاف موضوعاتها وأغراضها".[3]

ونلاحظ أن الدعاء بالاعتراض يقل في رسالة ابن خميس، لأن طبيعة الرسالة تفرض غياب هذا النوع من الصيغ: "يلاحظ الباحث أن صيغ الجمل الدعائية تقل في كثير من الرسائل ذات الاتجاه الاجتماعي، وخاصة في رسائل الشكوى من الزمان وفساد الأحوال، وكذلك الحال في الرسائل الدينية".[4]

---

[1] الديوان، ص 121.

[2] فاطمة مفلح مرشد العبدالات، مرجع سابق، ص 158.

[3] فايز عبد النبي فلاح القيسي، مرجع سابق، ص 320.

[4] المرجع نفسه، ص 321، 322.

وعلى ذلك يمكن أن نصنف هذه الرسالة ضمن الرسائل الاجتماعية والدينية، -وإن صح القول - والتاريخية لم حوته من أخبار وحوادث وأقوام عاشت تجارب ومحن على مر العصور.

2-3- التنويع بين الشعر والنثر[1]:

التنويع بين الشعر والنثر نجده في رسالة ابن خميس، إذ قبل أن يبدأ بعرض رسالته، قد أسبقها بقصيدة طويلة بعنوان (عجبا لها) يقول في أخر بيت فيها:

وأنـــل أبـــا البركـــات مـــن بركاتهـــا وادفـــع محـــال شـــكوكه بمحالهـــا[2]

وبعدها مباشرة يبدأ في عرض الرسالة وكأنها تكملة لما أورده شعرا، وربما أنها هدية استفتح بها رسالته لشريف مدينة فاس.

ونجده أيضا بين ثنايا الرسالة يستحضر بيتين من الشعر :

إن كنت من سيف بن ذي يزن فانزل بسيف البحر من عدن

وذر الشآم وما باه به الرو مي من قصر ومن مدن

وهذين البيتين يذكر عبد الوهاب بن منصور جامع شعر ابن خميس أنها لصاحبة عبيد بن الأبرص شاعر المعلقات، لأن ابن خميس أوردهما في سياق الحديث عن بعض المعاني التي ظهرت في معلقة عبيد بن الأبرص.

لكن كملاحظه نقول أن استحضار الشعر بين دفتي الرسالة قليل جديد، ولعلنا لم نجد سوى هذين البيتين، والمزج بين الشعر والنثر في كتابة الرسائل: "ميزة لم يحظ بها إلا الكتاب المبدعون

[1] فايز عبد النبي فلاح القيسي، مرجع سابق ، ص 322.

[2] الديوان، ص121.

والمبرزون، كما يشير إلى ذلك الكلاعي بقوله: كان المجيد (منهم) كثيرا ما يضمن رسائله، أشعاره، وأشعار غيره".[1] مثلابن خميس فقد ضمن الرسالة أشعارا له ولغيره من الشعراء.

ملاحظه أخرى يجب التنويه إليها–مرة أخرى –أن هذه الرسالة تتميز بغرابة الألفاظ وغموضها، فهي كثيرة التعقيد، بعيدة عن الإفهام لذلك حاولنا استجلاء المعاني التي قدرنا على استيعابها في حدود إمكانياتنا، وفي هذا الشأن يقول الطاهر توات: "بالإضافة إلى ما قلت فإن هناك عوائق أخرى عند ذكر كل الخصائص الفنية لهذه الرسالة، ومن ذلك أننا لا نستطيع أن نتطرق إلى التورية فيها ولا سيما إذا علمنا أن معاني رسالة ابن خميس غامضة (...) لهذا اخترنا أن نحصر دراستنا في نطاق المحسنات اللفظية التي كانت الأقرب إلى ذوق ذلك العصر وهذا بسبب إمكاناتنا الحالية (...) وسبب ثقافه ابن خميس التي كانت واسعة ويصدق عليها حكم عبد الوهاب بن المنصور حين تحدث عن بعض خصائص هذه الرسالة فقال يمكن شرحها (الرسالة) في مجلد ضخم".[2]

2–4– الاقتباس والتضمين[3]:

يعتبر الاقتباس والتضمين محور نظم هذه الرسالة، إذ لم تخل عبارة من إشارة تاريخية أو دينية كانت نتاج شعراء أو قادة أو رؤساء القبائل، مما ينم كما ذكرنا سابقا على ثقافة ابن خميس الشاسعة وأخذه من كل مصب بنزر ليس بقليل.

ونبدأ بالحديث عن الشعر، نرى أن ابن خميس قد استحضر نماذج مختلفة من روائع الشعر العربي وخاصة المعلقات، ومنه قوله: " وجرت أثر الكندي مِرْطها، وقفها بين الدخول فحومل فوقفت، وأنفها يوم دارة جلجل فأنفت وما ألفت، عقر ناقته وانتهس عبيطها، ودخل خدر عنيزة فأمال غبيطها"[4].

[1] فايز عبد النبي فلاح القيسي، مرجع سابق، ص 323.
[2] الطاهر توات، مرجع سابق، ص 266.
[3] فاطمة مفلح مرشد العبدالات، المرجع السابق، ص 161.
[4] الديوان، مصدر سابق، ص 126.

في هذا المقتطف تحضرنا معلقة امرؤ القيس والتي يقول في مطلعها:

قفـا نبـك مـن ذِكـرى حبيـب ومنـزل بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ

وقول فيها أيضا:[1]

فتوضـــح فـــالمقراة لم يعـــف رسمهـــا لمـــا نســـجتها مـــن جنـــوب وشمـــال
تـــــرى بعـــــر الآرام في عرصـــــاتها وقيعانهـــــا كأنـــــه حـــــب فلفـــــل

وقوله:

ففاضـــت دمـــوع العـــين مـــني صـــبابة علـــى النحـــر حـــق بـــل دمعـــى محملـــي
ألا رب يـــوم لـــك مـــنهن صـــافح ولا ســـيما يـــوم بـــدارة جلجـــل
فظـــل العـــذارى يـــرتمين بلحمهـــا وشـــحم كهـــداب الـــدمقس المفتـــل
ويـــوم دخلـــت الخـــدر خـــدر عنيـــزة فقالـــت لـــك الـــويلات إنـــك مرجلـــي[2]

وفي شرح هذا المقطع "فسالت دموعي من فرط وجدي بهما وشدة حنيني إليهما، حتى بل دمعي حمالة سيفي. ... والبيت الثاني: يقول: "رب يوم فزت فيه بوصال النساء، وظهرت بعيش صالح ناعم منهن. .... وفضل يوم دارة جلجلة يوم عقر مطيته للإبكار، على سائر الأيام الصالحة التي فاز بها من حبائيه. .. والمراد بالحدر الهودج وعنيزه اسم عشيقته وهي ابنة عمه. .. فقالت لك الويلات، أكثر الناس على أن هذا دعاء منها عليه،. ... ويريد أن هذا اليوم كان من محاسن الأيام الصالحة التي نلتها منهن أيضا"[3].

[1] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، لجنة التحقيق في الدراسة العالمية، 1413هـ/1992م ص14.
[2] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، مرجع سابق، ص16.
[3] المصدر نفسه، ص16.

ومن أجزاء المعلقات التي عثرنا عليها في رسالة ابن خميس إذ يقول: "وقطعت به في أثر سليماه إلا مهرية يبدا* ، أرته المنية على حربة هندها الملحوب، وما حال قريضة دون جريضه، وأقفر من أهله ملحوب"[1]

يحضرنا قول عبيد بن الابرص في معلقته[2]:

أقفـــــــر منأهلـــــــه ملحـــــــوب فالقطبيـــــــــــات فالـــــــــــذنوب**

فـــــــــراكس فثعيلبـــــــــات فـــــــــذات فـــــــرقين فالقليـــــــب[3]

وقد أسهم هذا الاقتباس في ثراء الرسالة وتنوع موضوعاتها حتى هناك من اعتبرها مقامة، وأطلق عليها المقامة الخيالية، كما أنه زاد في تقوية المعنى: "فالاقتباس يعد فنا من فنون البديع، ولا تخفى أهميته في تقوية المعنى، وتزيين اللفظ، وعقد الصلة بين كلام الشاعر أو الناثر، وبين الكلام المقتبس"[4].

إلى جانب الشعر،وبالنظر إلى موسوعيته –إن صح التعبير–، نجد أن النص القرآني حاضرا بقوة في نص الرسالة ويتقاطع معها ليعطي دلالات تصب في مغزاها، ومنها قوله: "وكلي بيت الله الحرام ثلاثة أفواف، فلوساجلت بنبعها أباكرب وأرته ضراعة خدها الترب"[5].

ونجد محل الشاهد حاضرا في قوله تعالى، في غير آية واحدة منها يقول الله تعالى: ﴿ إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِّلْعَالَمِينَ ﴾[6].

* أقفر، خلا، ملحوب: ماء لبني أسد.

[1] الديوان، ص127.

[2] ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1414هـ/1994م، ص19.

** الذَّنوب، مكان في ديار بني أسد

[3] طاهر توات، مرجع سابق، ص276.

[4] طاهر توات، المرجع السابق، ص276

[5] الديوان، ص128.

[6] سورة آل عمران، الآية 36.

ومنه قوله: "فلقد حلت من سنام نسبها اليعربي بأسمك ذروة، وتعلقت من ذمام نبيها العربي بأوثق عروة"[1].

يحضرنا قوله تعالى في سورة البقرة: ﴿ لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشۡدُ مِنَ ٱلۡغَيِّۚ فَمَن يَكۡفُرۡ بِٱلطَّٰغُوتِ وَيُؤۡمِنۢ بِٱللَّهِ فَقَدِ ٱسۡتَمۡسَكَ بِٱلۡعُرۡوَةِ ٱلۡوُثۡقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَاۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴾[2].

وأيضا نجد قول الله تعالى في هذا المقطع :"وراد من فردوس أديه في جنه لا يضام رائدها ولا يضار"[3]يقول الله تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ يَرِثُونَ ٱلۡفِرۡدَوۡسَ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴾[4].

وفي قوله أيضا: "ولما قضت من أنديتها العربية أوطارها واستوفت على أشرف منازعه الأدبية أطوارها" [5]نجد ذلك في قوله تعالى: ﴿ وَإِذۡ تَقُولُ لِلَّذِيٓ أَنۡعَمَ ٱللَّهُ عَلَيۡهِ وَأَنۡعَمۡتَ عَلَيۡهِ أَمۡسِكۡ عَلَيۡكَ زَوۡجَكَ وَٱتَّقِ ٱللَّهَ وَتُخۡفِي فِي نَفۡسِكَ مَا ٱللَّهُ مُبۡدِيهِ وَتَخۡشَى ٱلنَّاسَ وَٱللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخۡشَىٰهُۖ فَلَمَّا قَضَىٰ زَيۡدٞ مِّنۡهَا وَطَرٗا زَوَّجۡنَٰكَهَا لِكَيۡ لَا يَكُونَ عَلَى ٱلۡمُؤۡمِنِينَ حَرَجٞ فِيٓ أَزۡوَٰجِ أَدۡعِيَآئِهِمۡ إِذَا قَضَوۡاْ مِنۡهُنَّ وَطَرٗاۚ وَكَانَ أَمۡرُ ٱللَّهِ مَفۡعُولٗا ﴾[6].

ومن خلال الحضور المكثف للنص القرآني في نص الرسالة بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة، جعلنا نحكم أن بلاغة ابن خميس وفصاحته لم تخلق من فراغ، بل يعد القرآن الكريم واحدا من أسباب تكوينها.

---

[1] الديوان، ص129.

[2] سورة البقرة، الآية 256.

[3] الديوان، ص129.

[4] سورة المؤمنون، الآية 11.

[5] الديوان، ص130

[6] سورة الأحزاب، الآية 37.

ويضيف طاهر توات من نماذج التناص القرآني في الرسالة قوله: "فما أنست ناره، والتي جاءت في القرآن: ﴿ وَهَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰ ۝٩ إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓا۟ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّىٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى ﴾[1] وقوله: "كافحت عن دينها الحنفي فما كهم حسامها، ونافحت عن نبيها الأمي فأيدت بروح القدس سهامها، حيث جاءت هذه التعابير والألفاظ في القرآن "فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله ذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون"[2].

وينسجم هذا النوع من الاقتباس مع الرسائل ذات الطابع السياسي: "كذلك يكثر استخدام هذا اللون من الاقتباس في الرسائل التي تتسم بالطابع السياسي، كرسائل الخصومات والاضطرابات السياسية"[3].

أما عن الحديث الشريف فنجده في قوله: "وإن نجم فيكم الحكيم غصصتم به فكفرتموه وزندقتموه، كونوا فوضى فما لكم اليوم سراة"[4].

ويمثل ذلك في قوله صلى الله عليه وسلم: "حدثنا موسى بن إسماعيل حدثنا وهيب حدثنا أيوب عن أبي قلابة عن ثابت بن الضحاك عن النبي صلى الله عليه وسلم، من حلف جملة غير الإسلام كاذبا فهو كما قال، ومن قتل نفسه بشيء عذب به في نار جهنم، ولعن المؤمن كقتله، ومن رمى مؤمن بكفر فهو كقتله"[5].

---

[1] سورة طه، (الآية 8-9).

[2] طاهر توات، مرجع سابق، ص278-279.

[3] فايز ع النبي فلاح القيسي، مرجع سابق، ص328.

[4] الديوان، ص133.

[5] الإمام أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير دمشق سوريا ط1 1423هـ/2002، ص2026-2027.

وقوله (ابن خميس): "استصغرتم الكبائر، وأبحتم الصغائر، أين غنيكم الشاكر يتفقد فقيركم الصابر"[1].

ونعثر على محل الشاهد في قوله صلى الله عليه وسلم: "حدثني إسحاق حدثنا خالد الوسطي: عن الجريري عن عبد الرحمان بن أبي بكرة عن أبيه رضي الله عنه قال: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "ألا أنبئكم بأكبر الكبائر؟ قلنا: بلى يا رسول الله قال ثلاثا الإشراك بالله، وعقوق الوالدين، وكان متكئا فجلس فقال: ألا وقول الزور، وشهادة الزور، ألا وقول الزور، وشهادة الزور فما زال يقولها حتى قلت لا يسكت"[2].

وقوله: "أين عالمكم الماهر، يرشد متعلمكم الحائر، مات العلم بموت العلماء، وحكم الجهل بقطع دابر الحكماء (....) ولا ينقذكم من فتن هذا الزمن، غير معلمه أبي الحسن"[3].

ويرد ذلك في قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "يتقارب الزمان، وينقص العلم، ويلقى الشح، وتظهر الفتن، ويكثر الهرج، قالوا: يا رسول الله أيما هو؟ قال: (القتل، القتل).[4]

ويقول الرسول صلى الله عليه وسلم في حديث آخر: "إن بين يدي الساعة لأياما، يرفع فيها العلم، وينزل فيها الجهل، ويكثر الهرج" والهرج (القتل)[5].

ومن أنماط الاقتباس إلى جانب القرآن الكريم والحديث الشريف، والشعر العربي، الأمثال والحكم العربية التي نجد أن حضورها يتراوح بين القلة والكثرة، ومنهما قوله: "مزقت على مزيقيا* حللا، وأذهبت يوم حليمة** مثلا،وأركبت عنزا*** شر يومها يحدج جملا"[6].

---

[1] الديوان ص133

[2] الإمام البخاري، مصدر سابق، ص1502.

[3] الديوان، ص133-134.

[4] الإمام البخاري، مصدر سابق، ص1749.

[5] المصدر نفسه، 1749.

* مزيقيا: عمر بن عامر الأزدي وسمي مزيقيا لأنه كان يمزق في كل يوم حلة ليلا تلبس من بعده.

** يوم حليمة: هو يوم انتصر فيه الحارث بن جبلة الأعرج على المنذر بن ماء السماء وقتل المنذر.

*** عنزا: اسم امرأة من طسم يقال لها عنز اليمامة وهي موصوفة بحدة النظر.

[6] الديوان، ص124.

ومن الحكم النيرة التي نستجليها من رساله ابن خميس، حكم الإمام علي رضي الله عنه، ومنها قوله: "من استعان بالرأي ملك، ومن كابر الأمور هلك"[1] نجد هذه الحكمة ماثلة وبطريقة غير مباشرة في قول ابن خميس: "لا والله ما يفيقكم من هذا الوسن وعظ الحسن ولا ينقذكم من فتن هذا الزمن،غير معلمه أبا الحسن[2] بمعنى أنسداد الرأي، وحسن إدارة الأمور، لا يقوم دون الشورى، والعمل بالنصيحة، ومن أعرض عنها،سارإلى التهلكة.

وقد لا نستغرب أن ابن خميس عرض إلى صنوف الحكمة، لأن المحن التي عرفها، والتجارب التي مر بها، هي من أردته حكيما، وزيادة على ذلك ما عرف عنه، من اعتداله في التصوف، والتدين،.

والحكمة الثانية: "الهمة رائدة الجد"[3] ومنها في قول ابن خميس: "خذ في الجد فما يليق بك الهزل، رق عن ذلك بجد لنا منه أرق غزل"[4].

والهمة رفيقة الجد، كل منهما يسير في مقصود واحد، وهذا ما التمسه ابن خميس في شريف مدينة فاس، فهو عال الهمة معمول برأيه مترفع بمكانته وأخلاقه عن مدارج الهزل، فالهمة التي يبنيها الجد، يسقطها المزاح، والهزل –هنا –وفي نفس السياق- نعثر على حكمة أخرى "المزاح يأكل الهيبة"[5].

ومن الأمثلة التي استشهد بها ابن خميس "خذه ولو بقرطي مارية"[6]، ورد ذلك في قوله: "وأركبت عنزا يومها بحدج جملا، وناطت بأذن مارية قرطها"[7] ومارية هي "مارية بنت ظالم بن وهب،

[1] علي بن محمد بن حبيب الماوردي، الأمثال والحكم، تحقيق ودراسة فؤاد عبد المنعم أحمد، دار الوطن للطباعة والنشر، ط1، 1420هـ-1999م، المملكة العربية السعودية، ص62.

[2] الديوان، ص134.

[3] علي بن محمد الماوردي، مصدر سابق، ص131.

[4] الديوان، ص133.

[5] علي بن محمد الماوردي، مصدر سابق، ص131.

[6] الديوان، ص125.

[7] المصدر نفسه، ص نفسها.

أخت هند الهنود، امرأة حجر، آكل المرار، وهي أم ملوك بني جعنة الغسانيين التي عناها حسان بقوله:

أولاد جفنـــة حـــول قـــبر أبـــيهم قـــبر ابـــن ماريـــة الكـــريم المفضـــل

يقال أنها، أهدت الكعبة قرطين لم ير الراءون مثلهما، حتى ضرب العرب بهما المثل فقالوا: (خذه ولو بقرطي مارية)[1].

ومثل آخر يضربه العرب لاستحقار الشيء واستصغاره "أهون من تبالة على الحجاج"[2] وجاء في قول ابن خميس من الرسالة: "تعلف سيل العرم وترد غسان، وتمهد لها أهضام تبالة مرعى ولا كالسعدان"[3].

وحكاية هذا المثال: "أن تبالة بلد خصب باليمن ولي عليها الحجاج، فأتاها، فاستحقرها، ولم يدخلها فقيل في ذلك مثل أهون من تبالة على الحجاج"[4].

ومن العبارة المقتطفة من الرسالة، نصادف مثلا آخر وهو "مرعى ولا كالسعدان"[5] والسعدان: "نبت من أجمل مراعي الإبل"[6].

ومن الأمثال الواردة في الرسالة أيضا ما أشار إليه الطاهر توات في قوله: "وتمرد مارد، وعز الأبلق" وقوله: "لا خطأ يتوقعه ولا خطل، أمكره أنت في هذه الكريهة، أم بطل" والمثل كما هو معلوم "مكره أخاك لا بطل"[7].

---

[1] الديوان، ص125.

[2] الديوان، ص128.

[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص18.

[7] طاهر توات، مرجع سابق، ص274.

لقد ثريت رسالة ابن خميس التلمساني بأنواع الاقتباس والتضمين، من القرآن الكريم والحديث الشريف، الشعر والأمثال والحكم، مما يشير إلى تنوع ثقافة ابن خميس "ومهما يكن من أمر فإن الباحث يستطيع القول بأن النثر العربي في الأندلس في القرن الخامس الهجري قد استوعب ظاهرة الاقتباس والتضمين التي تعد سمة أصلية في النثر العربي في مختلف مراحله، وهي تدل على سعة ثقافة الكتاب الأندلسيين، ولا غرو في ذلك إذ أن أغلبهم كانوا من الفقهاء والعلماء"[1].

2-5- الألفاظ وزخرفتها:

ونبقى دائما مع رسالة ابن خميس التلمساني، والتي تميزت في أغلب ما ورد فيها، بأنها غريبة الألفاظ صعبة إدراك المعاني، حتى صعب علينا ربط المدلولات، والحقائق، من أجل تعيين ما يقصده صاحبها ، وقد أقر بذلك كل من تعرض لهذه الرسالة بالدراسة مثل عبد الوهاب بن المنصور، الذي ذكر بأنه يتطلب تأليف مجلد لشرح هذه الرسالة شرحا دقيقا، ولكشف ما فيها من أخبار وحقائق، الأمر نفسه نجده عند الطاهر توات الذي يقول: "وبالإضافة إلى ما قلت فإن هناك عوائق أخرى تعيقنا عن ذكر كل الخصائص الفنية لهذه الرسالة، ومن ذلك أننا لا نستطيع أن نتطرق إلى التورية فيها، ولا سيما إذا علمنا أن معاني الرسالة غامضة"[2].

كما أن شرح الرسالة، وفهم معانيها يتطلب جهدامضاعفا، ووقتا طويلا، بالإضافة إلى ثقافة، ومستوى معين للقارئ، وسعة إطلاع تمكنه من تحقيق آلية التواصل مع معانيها.

ومن الألفاظ الغامضة التي تضمنتها الرسالة: "لو علم أنك ضبارية هذا الخسيس وخب عثة ذلك الخميس ألما إليك اليم رسيس (....) بلا تفهيق، وحذق بلا تحذلق (....) فبما لنت أبا الفضل من هذه العربجة والوك. ... لا والله ما يفيقكم من هذا الوسن"[3].

[1] فايز ع النبي فلاح القيسي، مرجع سابق، ص333.
[2] طاهر توات، مرجع سابق، ص265.
[3] الديوان، ص132-134.

فمعيار الفصاحة ليس الغرابة والابهام، بل الوضوح وتراسل المعاني، لخير دليل على ذلك، فصاحة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، لا تضاهيها فصاحة ولا يعلوها بيان غير بيان كتاب الله العزيز الحكيم، " وقد وصف الجاحظ بيان رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال : هو الكلام الذي قل عدد حروفه، وكثر عدد معانيه، ونزه عن التكلف، فكان- كما قال تبارك الله وتعالى-قل يا محمد وما أنا من المتكلفين(...)واستعمل المبسوط في موضع البسط، وهجر الغريب الوحشي، ورغب عن الهجين السوقي"[1]فكلام الرسول صلى الله عليه وسلم، بعيد عن الغريب، سهل ممتنع، متوالد المعاني.

2-6-السجع

يعرفه عبد العزيز عتيق هو توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهذا هو معنى قول السكاكي: "للسجع في النثر كالقافية في الشعر"[2].

2-6-1- أقسام السجع:

والسجع لا يأت على صورة واحدة، وإنما هو يأتي في الكلام على أربعة ضروب أو أقسام، المطرف والمرصع والمشطر والمتوازي.[3]

2-6-1-1السجع المطرف

هو ما اختلفت فيه الفاصلتان أو الفواصل وزنا واتفقت رويا[4] نحو قوله تعالى: ﴿ مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا ﴿١٣﴾ وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا ﴾[5].

[1] جابر قميحة المرجع السابق، ص113-114

[2] عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، د ت، ص215.

[3] المرجع نفسه، ص217.

[4] المرجع نفسه، ص217.

[5] سورة نوح، الآية13، 14.

2-6-1-2سجع الترصيع:

وهو عبارة عن مقابلة كل نقطة من فقرة النثر أو صدر البيت بلفظة على وزنها ورويها[1]. نحو قوله تعالى ﴿ إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ لَفِى نَعِيمٍ ﴿١٣﴾ وَإِنَّ ٱلْفُجَّارَ لَفِى جَحِيمٍ ﴾[2].

2-6-1-3- السجع المتوازي

وهو أن تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة أي الفقرة مع نظيرتها في الوزن والروي[3]، كقوله تعالى: ﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ﴿١٣﴾ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴾[4].

نعود للمدونة مرة أخرى، وبالتحديد إلى نص الرسالة والذي غلب على فواصلها السجع من البداية إلى النهاية الطابع الذي ميز النثر المغربي في هذه المرحلة، وفي ذلك يقول الطاهر توات[5]: "يقول ابن خلدون في قوله، وإنما اختص بأهل المغرب من أصنافه علم البديع خاصة، وجعلوه من جملة علوم الأدب الشعرية، وفرعوا له ألقابا، ونوعوا أنواعا، زعموا أنهم أحصوها من لسان العرب، وإنما حملهم على ذلك الولوع لتزيين الألفاظ،وأن علم البديع سهل المأخذ".

ودائما من الرسالة، حاولنا أن نقف عند أكثر أنواع السجع تواتر، -وعلى ما يبدو- أنه المتوازي وهو اتفاق اللفظة الأخيرة من الفاصلتين في الوزن والروي: "جاورت سيف بن ذي يزن في رأس غمدان، وجاورت مسلمة بن مخلد يوم جابية الجولان، وذلقت لسان ابن أخته حسان، فتضاءلت لرقه حدة جسوم بني عبد المدان، قربه وماشيم من غمده قيد ابن الإطنابة بين يدي النعمان"[6].

---

[1] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص218.

[2] سورة المطففين، الآية 13، 14.

[3] عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص219.

[4] سورة الغاشية، الآية 13-14.

[5] ينظر: الطاهر توات، مرجع سابق، ص256.

[6] الديوان، ص122-123.

ومنه أيضا قوله: "أحل لها من مبذول حبائه، لاغتفر لها ما جنته ببطن أواره، مزقت على مزيقيا حللا، وأذهبت يوم حليمة مثلا، وأركبت عنزا شريومها بحدج حملا"[1].

أما عن النمط الثاني من السجع، سجع الترصيع فيرد في قوله: "هذه أمتع الله ببقائك، وأسعد بلقائك، وأراها تؤمل من شريف اعتنائك، وترجوه من جميل احتفائك وما تعرف به من احتذائك، وتعترف له ببركة اعتنائك، كريمة الأحياء وعقلية الأموات والأحياء، بنت الأذواء والأقيال، ومقصورة الأسرة والحجال، بل أسيرة الأساوير والأحجال"[2].

نرى في النموذج الأول (المتوازي) أن السجع جاء في الكلمة الأخيرة من كل الفواصل (غمدان- الجولان- حسان- عبد المدان، النعمان حبائه، أواره- حللا- مثلا- حملا).

أما الترصيع تقابل كل كلمة بين الفاصلتين وتساويهما في الوزن والروي (أمتع/أسعد، ببقائك/إتنائك احتفائك- تؤمل/ترجوه- شريف/جميل- تعرف به/تعترف به كريمة/عقلية- الأحياء/الأموات).

والكتابة بهذه الطريقة، تحتاج لدربة، ومران طويل، حتى يعتاد الكاتب ويسهل عليه إنزال الألفاظ مواقعها، والتي تقيم بدورها ذلك الحس الموسيقي، الذي نستشعره كلماقرأنا نصا مسجوعا، والأمر ليس ببعيد عن ابن خميس فلديه الملكة اللغوية والبلاغية التي تساعده على الكتابة المسجوعة، لكن، ما يمكن أن نقول عن هذه العبارات، فهي لم تخل من تكلف وطلب مفتعل لها ، فلم يأت هكذا عفوا الخاطر[3]، والدليل على ذلك الإطناب الذي تميزت به كل فقرة من الفقرات.

[1] الديوان ، ص124.

[2] المصدر نفسه ، ص121.

[3] ينظر، فايز ع النبي فلاح القيسى، مرجع سابق، ص347.

بالإضافة إلى ذلك فإن ابن خميس قد عمد إلى التنويع في حرف الروي الذي تنتهي به الفواصل المسجوعة، لم يحافظ على صوت واحد، وذلك من أجل كسر الرتابة والترويح عن النفس: "حيث لم يسر الكاتب على وتيره واحدة، لم يلتزم حرفا واحدا في جميع الفواصل"[1].

والسجع في رسالة ابن خميس صحيح أنه أشعرنا بذلك التوافق الصوتي الذي نلمسه عند نهاية كل فاصلة، لكن –في رأي– لم يسهم في إبراز المعنى على عكس حقيقته: "فالسجع يوافق الطبع ويساهم في إبراز المعنى"[2].

2-7- التصوير الفني:

ومن دون إعادة لتعريف الصورة الفنية، فهذا الجزء من البحث قد تعرضنا له بالشرح، والتمثيل في الفصل المعنون بجماليات تشكيل الصورة في شعر ابن خميس.

سنبدأ مباشرة باستخراج بعض الصور التي جاءت في الرسالة ونقدم نوعها وشرحها، وأثرها في المعنى وهي كثيرة، وخاصة الاستعارة في قوله: "بل أسيرة الأساوير والأحجال، على أنها حليفة آلام وأوصاب"[3].

ونوع الاستعارة، مكنية، حيث شبه الأساوير والأحجال بمن يقع عنده الأسير، فحذف المشبه به وترك المشبه (الأساور والأحجال) مع ترك لازمة من لوازمه، كان غرضها تشخيص المعنى وإيضاحه.

أما الصورة الثانية، فترد في قوله: "صيابة أغراب من صبابة أعراب"[4]، والصيابة بالضم: بقية الماء ونحوه في الإناء والأغراب ج غرب بالسكون، الدلو العظيمة، والصبابة، لخيار والأعراب: سكان البادية خاصة[5].

---

[1] ينظر، فايز ع النبي فلاح القيسى، مرجع سابق ، ص351.

[2] فاطمة مفلح مرشد العبداللات، الحض على الجهاد في الأدب الأندلسي في عصري الطوائف والمرابطين،ص161.

[3] الديوان، ص121-122.

[4] المصدر نفسه، 122.

[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

حيث شبه الفتاة بأنها من أشراف العرب بصبابة أغراب (ببقاء الماء ونحوه في الإناء)[1] كواحدة من الأخيار فالاستعارة هنا تصريحية، حيث صرح بلفظ المشبه به (صيابة أغراب) وحذف المشبه (الفتاة).

وقوله "وأركبت عنزا شر يومها بحدج جملا"[2] استعارة، حيث شبه (الشر) بدابة تركب حذف المشبه به وترك المشبه، مع ترك قرينة (المشابهة) وهي لفظ (أركبت) استعارة مكنية كان فيها تحويل المعاني المجردة (الشر) إلى صورة محسوسة غايتها تجسيد المعنى.

أما الكناية فقوله: "وفي تلك المغاني، أبكار معاني، (سكن الجوانح والصدور")[3] كناية بالتحديد في (سكن الجوانح والصدور) كناية عن التعلق والمكوث في القلب، ونوعها كناية عن صفة.

وقوله: "ذلك الخميس، لما عانى إليك اليم رسيس، شوقا إليك محمدين خميس، على أنه اليوم لا غالب، لأني غالب".

الكناية في قوله (على أنه اليوم لا غالب) كناية على براءة ابن خميس مما اتهم به من محكمة فاس، وتهديد أبا البركات له فهي كناية عن موصوف.

أما التشبيه فنجده قليل إن لم نقل ينعدم وخاصة بتوظيف الأداة (استفرغت الأكياس، مترعات تلك الأكواس، ما سحر بابل ولا مثقلات أعابتهن الأوائل كحمائم الهوادل"[4]، وقوله أيضا "كخمور بابل"[5].

ومن الكناية قوله: "كنت بصدده وقيت الزلل، خذ في الجد فما يليق بك الهزل"[6] كناية عن علو مكانة الموصوف ورفعة شأنه فهي كناية عن صفة.

---

[1] الديوان، ص1122.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] الديوان، ص122.

[4] المصدر نفسه، ص131.

[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص نفسها.

2-8-الإيجاز والإطناب:

قالا السكاكي:أما الايجاز والاطناب فلكونهما نسبيين، لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق، والبناء على شيء عرفي، مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأديةللمعاني فيما بينهم.

فالإيجاز هو أداء المقصود من الكلام بأقل عبارات متعارف الأوساط، والاطناب هو أداؤه بأكثر من عبارته، سواء كانت القلةأو الكثرة راجعةإلى الجمل، أو إلى غير الجمل.[1]

ومن خلال قول القزويني أن الإيجاز هو تأدية المعنى بعدد قليل من الألفاظ، أما الاطناب فهو أداؤه بعبارات كثيرة.

ويشرح القزويني تعريف السكاكي "المقبول من طرق التعبير عن المعنى: هو تأديةأصل المراد بلفظ مساوٍ لهأ و ناقص عنه واف، وزائد عليه لفائدة".[2]

أما أحمدالهاشمي فيقول في الايجاز والاطناب والمساواة: " كلما يجول في الصدر من المعاني ويخطر ببالك معنى منها، لايعدو التغيير عنه طريقا من طرق ثلاث:

أولا:إذا جاء التعبير على قدر المعنى، بحيث يكون اللفظ مساوي لأصل ذلك المعنى، فهذا هو المساواة وهي الدستور الذي يقاس عليه.

ثانيا: إذا زاد التعبير على قدر المعنى فذاك هو الاطناب.

ثالثا: إذا نقص التعبير على قدر المعنى فذلك هو الايجاز".[3]

فكل معنى في ذهن الفرد يصاغ عبر ثلاث آليات:

المساواة وهي التعبير عن المعنى باللفظ الذي يساويه مقاسا.، والاطناب الزيادة في التعبير على المراد، أما الايجاز هو التعبير عن المعنى بألفاظ لا تؤدي الدلالة كاملة.

---

[1] القزويني، مصدر سابق، ص 139.

[2] القزويني، المصدر السابق، ص 139.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (في المعاني، البيان، البديع) ضبط، وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1 ص 195.

أما أقسام الايجاز، فهو ينقسم إلى "قسمين: ايجاز قصر، وايجاز حذف".[1]

- **إيجاز القصر**: يكون بتضمين العبارات القصيرة معاني كثيرة[2]، أي التعبير عن المراد بأقل العبارات من دون حدوث إخلال بالمعنى.
- **إيجاز حذف**: يكون بحذف شيء من العبارة لا يُخِل بالفهم، مع قرينة تعيين المحذوف.[3]

أي أن الحذف لا يؤثر على تمام الجملة مع وجود مؤشر دال عليه، وأمثلة الايجاز كثيرة في رسالة ابن خميس، بحيث أراد أن يبلغ الغايةبأقل عدد من الألفاظ ومنه قوله في بدايةالرسالة: "هذه أمتع الله ببقائك، وأسعد بلقائك، وأراها بما تؤمل من شريف اعتنائك".[4]

في هذه العبارة يخاطب شريف مدينة فاس ويدعو له بالبقاء والتميز في منصبه، ولما حباه الله من كريم الخُلق، وحسن التدبير، والقدرة على معالجة القضايا والمشكلات التي تواجه أهل فاس، إذن فابن خميس استطاع أن يمنحنا المعاني المتوالدةوالمجموعة تحت لفظ "أمتع الله ببقائك"، ونوع هذا الانجاز إيجاز القصر، أي تضمين العبارة الموجزة معاني كثيرة.

ونجد الايجاز القصر في قوله من نفس العبارة"أسعد بلقائك"، أوحى لنا بما لا نهاية من المدلولات، منها إن الله سبحانه وتعالى في انتظار لقاء من يحبه من عباده الصالحين، يوم لا يرى نور الله سواهم.

وهذا النوع من الايجاز، جعل المتلقي لهذا الابداع يشكل صورةمتحركة متكاملة، ومستوحاة تتداخل تفاصيلها وتتشابه أحداثها يمينا وشمالا لتعطينا نسيجا متواصلا من التأويلات.

ومنها قوله: "جاورت سيف بن ذي يزن في رأس غمدان، وجاوزت مسلمة بن مخلد يوم جابية الجولان، وذلقت لسان ابن أخته حسّان، فتضاءلت لرقة حدّه جسوم بني عبد المدان".[5]

---

[1] أحمد الهاشمي ،المرجع السابق، ص 198.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 199.

[4] الديوان، ص 121.

[5] المصدر نفسه، ص 122، 123.

ينحصر الايجاز في الأفعال الثلاثة(جَاوَرْت، جَاوزْت، ذَلِقْت، فتضاءلت) وأما الفعل الأول (جاورت) من "سيف بني ذي يزن، القائد، البطل الشهير محرر اليمن من الأحباش، قائد الجيوش (...) وغمدان القصر الذي بناه سيفبني ذي يزن "[1]، وكأن ابن خميس يقول مخاطبا شريف فاس، بأنه في الشجاعةوالسؤدد والقيادة لا فرق بينك وبين سيف بني ذي يزن، في المجد وعلو الهمة وفي الفخامة والثرى، فقصرك قصر غمدان.

والفعل الثاني (جاوزت) مسلمة بن مخلد يوم جابية الجولان، أي جاوزت مسلمة بن مخلد في البلاغة والبيان لأنه كان خطيب جابية الجولان.

وجاء ذلك في قول حسان ابن ثابت:

إن خالي خطيب جابية الجولا ن عند النعمان حين يقوم[2]

"قال حسان هذا الشعر في يوم أحد، يشير فيه إلى أن خاله كان من خطباء الأنصار والمدينة، كان وفد على بني غسان في الجولان، فنعته بخطيب جابية الجولان.[3]

ويقول في مثال آخر:" تعلف سيل العرم وترد غسان، وتمهد لها أهضام تبالة فتقول: مرعى ولا كالسّعدان، تساجل عن سميحة بابن خرام، وتناضل بسمير يوم خزام"[4]، في هذا المقطع نعثر على كثير من الملفوظات الإيجازيةكـ (سيل العرم، غسان، تبالة، سميحة، سمير يوم خزام)، فسيل العرم الذي تختفي وراءه قصة ، حضارة ،ودولة كانت قائمة في اليمن وهو "ومن المعروف أن الغساسنة سكنوا الجولان بعد أن حدث سيل العرم، فأورد ابن بسام في ذخيرته: "وأما آل غسان فالشرف الأقدم،

[1] الديوان، ص 122.

[2] ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرحه وكتب هوامشه وقدم له، الأستاذ عبد أ مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1414هـ، 1994م، ص 223.

[3] أحمد علي محمد، الجولان في الأدب، مجلة الموقف الأدبي، ع 515، 2014، اتحاد الكتاب العربي، سوريا، ص 18.

[4] الديوان، ص 123.

والبناءالذي لا يهدم، سالت من بلادها حين سال العرم جائلة، هاجرة لأعطائها، نافرة عن أوطانها، وجاوزت الحجاز، وهبطت الشام، فوجدت بلاد ريفا، وخريفا".[1]

والسميحة: هو اسم بئر بالمدينة، غزيرة بالماء، وتقدم ذكرها، وعندها تحاكمت الأوس والخزرج إلى ثابت بن المنذر ولد حسان بن ثابت.[2]

كل واحد من ملفوظات الايجاز يحمل بين طياته كم هائل من الاخبار والاشارات التاريخيةالتي تمتد إلى هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المدينة.

أما النوع الثاني من الايجاز فنجده ماثلا في قوله: "شوقا إليك محمد بن خميس، على أن لا غالب اليوم لأني غالب، ولا طالب يدرك شأو هذا الطالب".[3]

ورد الايجاز تحديدا في قوله:(على أنه اليوم لا غالب) ونوعه إيجاز الحذف، إذا تم حذف الجملة التي ترد بعد (لا غالب) تقدير ينتصر.

ويرد أيضا في قوله:"لا حال لنا معك ولا عيش، من يضحك على هذا الطيش. ما هذا الخبل، أخمار بك أم ثمل؟".[4]بمعنى أخمار أصاب عقلك، فلم يؤدي إلى خلل في المعنى.

وقوله في:"إن مرّ بكم الولي حمّقتموه، وإن زجركم العالم فجرتم عليه ففسّقتموه".[5]إن مرّ بكم الولي بعدها يأتي حذف الصفة وهي (الصالح).

ومنه قوله: "أطمعتها بلمعيّة ألمعيّتها الأعجمية، ومثلها يُطْمَعُ".[6]والتقدير ومثلها يُطْمَعُ في تألقها، والحذف شمل المضاف والمضاف إليه.

[1]أحمد علي محمد، مرجع سابق، ص 17.
[2]ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص 223.
[3]الديوان، ص 132.
[4]المصدر نفسه، ص 132، 133.
[5]المصدر نفسه، ص 133.
[6]المصدر نفسه، ص 130.

أما الاطناب الذي عرفنا بأنه الاستزادة في إفادة المعنى بما يساعد في توضيحه، ومنه التطويل "إذا لم تكن في الزيادة فائدة وإذا كانت غير متعينة، ويسمى حشوا إذا كانت الزيادة متعينة"[1]، مثاله من رسالة ابن خميس "فما ظنك، أعزك الله، بمن حلّ من قدسي عقله، بمعقل قدس، يطار إليه فلا يطار، وراد من فردوس أدبه في جنّة لا يضام، رائدها ولا يضار"، [2]محله في قوله (لا يضام رائدها ولا يضار) نوعه اطناب التطويل لأن الزيادة فيه غير مقصودة والغرض منها استيفاء المعنى وتوضيحه.

ويرد اطناب التطويل "زها بمجاورة الملك، فازدهى"[3]، فزها لا تغلوا في دلالاتها عن اللفظ (ازدهى)أيأن كل منهما يصب في مفهوم واحد، وهو السعادة والشعور بالرضى والاطمئنان، وأيضافي قوله "شغف بمجاورة الملك، فاشتغل عن مطالعة المسالك"، نلاحظ كلمة شغف والتي تعني ود واهتمام، واشتغال بمن نألف ونحب فعلى سبيل المثال: اهتمامنا بأبنائنا ما هوإلا دليل قاطع على شغفنا أو انشغالنا بهم، فنوعه إطناب التطويل، أيضا لفظ مطالعةأو مجاورة أليست المطالعةأو القراءة عموما هي محاورة ذهنيةلأفكار الكاتب وتطلعاته.

وقوله في: "أيشقّ غباره، وعلى جبين المرزم مثاره، أو ينتهك ذماره".[4]

فالإطناب في قوله في بدايةالفاصلة(يشق، ينتهك، اللذان يقتربان في الأداء الدلالي لكل منهما أليس شق الثوب، هتكه واتلافه، فنوع الاطناب، إطناب تطويل.

أما النوع الثاني في نهايةالفقرةفيرد تحديدا في قوله (قلب الأسد بيته ودار أخيه)إطناب حشو، أي الزيادة هنا لا طائل منها ولا غاية.

إن لجوء ابن خميس للإطناب، لم يكن بدون تعيين بل على العكس فقد أورده لفائدة كمال المعنى وتمامه لذلك نجد أن أغلب حالات الإطناب، هو إطناب تطويل، وهذا الأمر ليس بالغريب عن واحد من المبدعين يتربع على عرش أصناف البلاغة وطيوفها، أن يقل عنده إطناب الحشو.

---

[1] أحمد الهاشمي، المصدر نفسه، ص 201.

[2] الديوان، ص 129.

[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

[4] الديوان، ص 129، 130.

وأغراض الإطناب كثيرة ذكرها أحمد الهاشمي"منها ذكر الخاص بعد العام والعكس، الايضاح بعد الابهام، منها التوشيح، وهو أن يأتي في آخر الكلام بمثنى مفسر بمفردين ليرى المعنى في صورتين، يخرج فيهما من الخفاء المستوحش إلى الظهور المأنوس نحو: العلم علماء، علم الابدان، وعلم الأديان، ومنه التأكيد".[1]

فمثلا قوله: "تساجل عن سميحة بابن خرام، (...) فلو ساجلت بنبعها أبا كرب، وأرته ضراعة خدّها التّرب، لساجلت به أخضر الجلدة في بيت العرب، ماجدا يملأ الدّلو إلى عقد الكرب"[2]،

إطناب حشو غرضه الايضاح بعد الابهام لتقريرالمعنى، بالإضافةإلى تأكيده، قصد الاستيعاب[3] وفهم المخاطب للكلام وإثارة الحمية، [4] وقوله: "شغف بمجاورة الملك، فاشتغل عن مطالعة المسالك"[5]، غرضه الاستيعاب والتذييل أي تعقيب جملة بجملةأخرى مستقلة تشمل على معناها تأكيدا لها.[6]

ويرد أيضا في قوله: "هذه أمتع الله ببقائك، وأسعد الله بلقائك"[7]، انحصر الاطناب في عبارة الدعاء (أمتع الله ببقائك) وهو إطناب حشو غرضه الاعتراض بالدعاء.

وقوله: "فما ظنك، أعزك الله، بمن حلّ من قدسي عقله، بمعقل قدس، يطار إليه"[8]، اطناب حشو(أعزك الله)، اعتراض غرضه الدعاء للمخاطب في العبارةهذه يقول: "فأي شيء هذا المنزع؟ إيش، لا حال لنا معك ولا عيش، من يضحك على هذا الطيش. ما هذا الخبل، أخمار بك أم ثمل؟"[9]، نوعه اطناب تذييل أي تعقب جملة بجملةأخرى مستقلة تشمل على معناها تأكيدا لها[10]،

[1] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص 202، 203.
[2] الديوان، ص 128.
[3] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص 202، 203.
[4] أحمد الهاشمي ، مصدر سابق، ص 202.
[5] الديوان، ص 129.
[6] أحمد الهاشمي، مصدر سابق، ص204.
[7] الديوان، ص 121.
[8] المصدر نفسه، ص 129.
[9] المصدر نفسه، ص نفسها.
[10] أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 204.

فعبارة(ما هذا الخبل) مفسرة وشارحةللعبارة التي وردت قبلها (من يضحك على هذا الطيش) فهو كما ذكرنا إطنابغرضه التذييل"غير جار مجرى الامثال لعدم استغنائه عما قبله، ولعدم استقلاله بإفادة المعنى المراد"[1].

في مجمل القول أن الايجاز والاطناب الماثل في رسالة ابن خميس، فالايجازيتميز ببلاغته، وبعلو مكانته، حيث أنه لا يخاطب غير العقول الراقية التي تدرك ضروب التورية والتلميح، أي ما يجلب المعنى عن طريق التداعي، أما الاطناب أضفى على خطاب ابن خميس لمسة فنية لاستيعاب المعنى، والتأكيد عليه.

أما المساواة وهي تأدية المعنى المراد بعبارة مساوية له، بأن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، ولا يزيد بعضها عن بعض، وهي الأصل المقيس عليه.[2]

أي أن يكون اللفظ على قدر المعنى بالتساوي، لا زيادة ولا نقصان من قول ابن خميس: "خذ في الجد فما يليق بك الهزل، عن ذلك يجد لنا منه أرق غزل، ماذا أقول، أي عقل يطاوعني على هذا المعقول"[3]،ظهرت مساواة اللفظ للمعنى في (الجد- الهزل- عقل)، فكل هذه الألفاظ قد حملت معنى واحدا غير قابل للإضافات والزيادات.

2-9- الطباق والمقابلة:

الطباق هو التضاد، أي الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة.[4]أما المقابلة: هي الجمع بين أكثر من ضدين أو الجمع بين معنيين متضادين في الكلام"[5].

[1] ينظر أحمد الهاشمي، المصدرالسابق ص 204.
[2] المرجع نفسه ، ص207.
[3] الديوان، ص133.
[4] الخطيب القزويني، مصدر سابق، ص255.
[5] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص95.

وبعد بحثنا عن ألوان الطباق والمقابلة، في رسالة ابن خميس لم نعثر سوى على عدد قليل جدا،كما يؤكد ذلك د. طاهر توات: "إن الطباق الذي جاء في رسالة ابن خميس، لا يكاد يساوي شيئا إذا قورن بكمية ونوعية الجناس. فقد اتسم بالعفوية"[1].

ومن ألوان هذا الطباق قوله: "وتعترف له ببركة إعتفائك، كريمة، الأحياء، وعقلية الأموات والأحياء ... ومقصودة الآسر والحجال ... على أنها حليفة آلام وأوصاب أليفة أشجان وأطراب"[2]،حصل الطباق بين (الأحياء والأموات) (أشجان-أطراب)، ويرد أيضا في قوله: "كنت بصدده وقيت الزلل، خذ في الجد فما يليق بك الهزل ... استصغرتم الكبائر، وأبحتم الصغائر، أين غنيكم الشاكر، يتفقد فقيركم الصابر، ... مات العلم بموت العلماء، وحكم الجهل بقطع دابر الحكماء".[3]

وقوله أيضا: "شوقا إليك محمد بن خميس، على أن لا غالب اليوم لأبي غالب، فقه بلا تفهيق، وحذف بلا تحذلق..."[4] هذا النوع الثاني من الطباق طباب السلب الذي يضم دلالتين، مثبتة ومنفية ،وقلة الطباق في رسالة ابن خميس لديه جملة المبررات، لعل أهمها عدم احتفاء الأدباء في عصره به، واهتمامهم كان ينصب على العناية بالجناس والسجع.[5]

2-10- الجناس

الجناس سبق وأن تناولنا مفهومه ، وأنواعه في الجزء الخاص بالشعر، لكن -لا بأس- أن نقدم تعريف مختصر، للتذكير به.

[1] الديوان، ص131.

[2] المصدر نفسه، ص121-122، أيضا ينظر: الطاهر توات، مرجع سابق، ص272.

[3] الديوان، ص133، ينظر: طاهر توات، مرجع سابق، ص272.

[4] المصدر نفسه، ص132،. ينظر: الطاهر توات، مرجع سابق، ص273.

[5] ينظر: الطاهر توات، مرجع سابق، ص272.

الجناس أو التجنيس: هو الباب الثاني من البديع عقد ابن المعتز وقال: هو أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1] أي أن الجناس ما يقوم على مبدأ التشابه والائتلاف في الحروف.

وأقسامه: "التام، وغير التام، بالإضافة إلى أن هناك أنواع أخرى من الجناس، (المطلق، المطرف، المضارع، اللاحق)[2] وأمثلة الجناس كثيرة جدا في الرسالة، وأكثر نوع تواردا كما ذكر الطاهر توات هو جناس المضارع[3] والذي يكون باختلاف ركينه في حرفين لم يتباعدا مخرجا[4]: "حيثما شئتم فقد أهملكم الرعاة، ضيعتم النص والشرائع، وأظهرتم في بدعكم العجائب والبدائع، تفقم النفاق، أقمتم سوق الفسوق على ساق، أبحتم الصغائر"[5].

ويقول في موضع آخر: "تلك المغاني، أبكار المعاني، سكن الجوانح والصدور، قبل الأرائك والخدور، ولحن في دياجي، ظلم هذه الأحاجي، بأقمار في أطمار، هبرن، وما ظهرن، وسطعن، ما لمعن، فعشقن ومارقن، استملحن، ومالحن، أدرن ظهور أجفانهن على ما خوريات ألحانهن".[6]

فنجده يظهر في أواخر الكلمات من كل فاصلة من فواصل السجع، ولجوء ابن خميس لهذا النوع بالتحديد، يبرره هدف واحد، وهو بناء الفواصل المسجوعة، غاية ما يشغل الكتاب في عصره، فحصل بين (دياجي/أحاجي، سطعن/مالمعن/أجفانهن/ألحانهن).

أما الجناس اللاحق فهو: الاختلاف بين ركنيه في متباعدين.[7]ومنه في قول ابن خميس: "لاستوفت سملها، كم عادت بسيفها اليزني، فأدركت ذحلها، ولاذت بركنها اليمنى فأجزل محلها (...) كافحت عن دينها المحنفي فما كهم حسامها، ونافحت عن نبيه الأمي فأيدت بروح القدس

[1] بدوي طبانة، معجم البلاغة ،دار المنارة، جدة، دار الرفاعي، الرياض، ط1، ط2، ط3، ص138.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص137.
[3] ينظر: الطاهر توات، مرجع سابق، ص270.
[4] بدوي طبانة، مرجع سابق، ص137.
[5] الديوان، ص133.
[6] المصدر نفسه، ص131.
[7] بدوي، طبانة، مرجع سابق، ص138.

سهامها"[1]، حصل الجناس بين (سملها/ذحلها، حسامها/سهامها) فصوت السين والذال متباعدين في المخرج ، والميم والحاء متباعدين كذلك لأن صوت الميم شفوي والحاء صوت حلقي، والسين والهاء في (حسامها/سهامها) .

أما الجناس المطلق فهو الذي يتوافق فيه اللفظان في الحروف وترتيبها، بدون أن يجمعها اشتقاق كقول صلى الله عليه وسلم: "أسلم سالمها الله، وغفار غفر الله لها"[2] ومثاله من قول ابن خميس في نص الرسالة: "من علويات آثار مواهبها الربانية، موافقة أفضل موافقة، وموفقة لها وافق من شوارد آرائهم الموافقة أحسن موافقة"[3] توافق اللفظان في الترتيب والحروف، بدون أن يجمعهما الاشتقاق بين موافقة وموفقه فالأولى بمعنى القبول، والثانية بمعنى التوفيق والنجاح.

ويرد أيضا في قوله: "لا تخش صاحب شرطتها، فلا شرط له عليك ولا اشتراط"[4]وقع جناس المطلق بين (شرطتهما وشرط، فالأولى الشرطه: هم أول كتيبة تشهد الحرب وتتهيأ للموت[5] أما شرط: الزم الشيء ومنه الشريطة والشروط[6].

وجناس الاشتقاق[7]نحو قوله: "مخدرات الأسرار، أضربها الأسرار، طالما نكر معارفها الإنكار،وثقلت من صدور أولئك الصدور إلى بطون هذه الأوراق ... سكن الجوانح والصدور، ... فما يصلح لك صالح"[8]،فكان جناس الاشتقاق بين (نكر/إنكار، الأسرار/الأسرار، يصلح/صالح).

[1] الديوان، ص129.
[2] بدوي طبانة، مرجع سابق، ص137.
[3] الديوان، ص130.
[4]المصدر نفسه، ص132.
[5] الفيروز آبادي، مصدر سابق، ص673.
[6] المصدر نفسه، ص نفسها.
[7] بدوي طبانة، مرجع سابق، ص137.
[8] الديوان، ص 132.

ويرد في قوله: "فقه بلا تفهيق، وحذف بلا تحذلق ... رق عن ذلك بجد لنا منه أرق غزل، ... إن تكلمت كلمت، وإن استعجمت، عجمت، مات العلم بموت العلماء، وحكم الجهل بقطع دابر الحكماء، ... جرد لنا شر بعتك يا أفضل الشارعين، أتم فيها موعظتك يا أفصح النابغين"[1].

فكان جناس الاشتقاق بين الكلمات التالية (فقه/تفهيق)، (حذق، تحذلق) (رق/أرق)، كلمت/كلمت) (استعجمت/عجمت)، (مات/موت،) (حكم/حكماء)، (شريعتك/الشارعين).

أما الجناس المكتنف فيكون الاختلاف في الحرف الذي يترتب وسط الكلمة[2] منه: "ما هذه الدمن يا بني حضروات الدمن، أظهرتم المحن، فقلب لكم ظهر المجن،[3] جناس المكتنف شمل (المحن/المجن) إذ تغير وسط الكلمة بين حرفين، وهذا النوع من أقل الأنواع التي وردت في الرسالة.

يعد الجناس من المحسنات اللفظية التي يوكل لها وظيفة تحسين أوجه الكلام وتزيينه، ليرسم ذلك التنوع والترديد الفونيمي القائم على مبدأ المعاودة والترجيع.

2-11- الإزدواج

وفي تعريف الازدواج، أو ما يسميه بعض البلاغيين بتضمين المزدوج: وهو أن يقع في أثناء قرائن النثر، أو النظم لفظان مسجعان، مع مراعاة حدود الأسجاع الأصلية"[4]،أي أنه يقع في نهاية الفاصلتين من النثر، مما يشكل ازدواج حرفي في نهايتهما.

من علماء البلاغة، من نوه إلى أهمية الازدواج في القول المنثور "وقد عد أبو هلال العسكري الازدواج من حميد صفات النثر "إذ لا يحسن منثور الكلام، ولا يحلو حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد بليغا كلامه يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج، لكان القرآن، لأنه في نظمه

[1] الديوان، 132-133.

[2] ينظر: بدوي طبانة، المرجع نفسه، ص137.

[3] الديوان، ص133.

[4] ابن زملكاني، التبيان في علم البيان، المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب، حديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1383هـ، 1964م، ص172.

خارج عن كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات، فضلا عما تراوح في الفواصل منه ...".[1]

فالكلام لا يكون مألوفا، ولا يثير السامع إلا إذا كان مزدوجا، فلا يكاد بليغ يخلو كلامه من الازدواج و القرآن الكريم، فآياته كثيرة الازدواج، والانسجام.

ورسالة ابن خميس حافلة بالازدواج منها قوله: "كريمة الأحياء، وعقلية الأموات والأحياء، بنت الأذواء والأقيال ، مقصورة الآسرة والحجال، بل أسيرة الأساوير والأحجال، على أنها حليفة آلام وأوصاب، وألفية أشجان وأطراب".[2]

فالازدواج الحاصل بين الفواصل الموسيقية أحدث تلوينا صوتيا منسجما يتراوح بين حرفين، وفاصلتين، أمتع المتلقي وزاد في وضوح المعنى وبيانه: "إن الازدواج قد أعطى العبارات والجمل نغما مؤثرا، وأضفى عليها إيقاعا موسيقيا بليغا يدل على قدرة الكاتب على تأليف المفردات المناسبة وتحقيق الانسجام بينها، مما يخدم المعنى المقصود ويبرزه في ثوب الرقة والجمال وقوة التأثير".[3]

هذا أمر صحيح، يعود إلى تمكن الكاتب والشاعر ابن خميس في وضع الألفاظ مواضعها المناسبة من دون أن يلهث وراءها مراعيا في ذلك بلاغة المعنى وعمقه.

وأسلوب الازدواج شبه إلى حد بعيد السجع، بل يعتبر واحدا من أنواعه[4]، كما أنه شبيه بالأسلوب المتوازن، مع وجود فرق جزئي بينهما: "وهو شبيه بالأسلوب المتوازن إلا أنه يختلف عنه في تشابه حرفين من الفقرتين المتوازنتين وفي المقابل أسلوب المتوازن الذي يعتمد على تعادل الفقرتين وتشابه حرف واحد في الفاصلتين".[5]

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة/الشعر) تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر عيسى البابي الحلبي، ط1، 1371، ص260.

[2] الديوان، ص121-122.

[3] فايزع النبي فلاح القيسي، المرجع السابق، ص353.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص353.

[5] محمود محمد ع الرحمان خياري، أدب الرسائل الديوانية في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، مخطوط ماجستير، 1991، الجامعة الأردنية، ص160.

العلم بالفرق بين الأسلوب المتوازن والازدواج، فالأسلوب المتوازن يكون شرط التساوي بين الفاصلتين اللتان تختمان بصوت واحد، بينما الازدواج اشتراط التثنية في الحرف بين فاصلتين أو أكثر ففي قوله: "قربت ببني حفنة مزار جلق، وسعرت لبني تميم نار محلق"[1] فهذا الأسلوب المتوازن وفي قوله: "ومرت على معتاد غالب فما أنست ناره، وطافت ببيت عبد الله ابن درام فلم ترض جواره، ولو حلت بفنائه، واستحلت ما أحل لها من مبذول حبائه".[2]

فالازدواج يجاوز العبارتين أو الفقرتين —إن صح التعبير– فكل أسلوب متوازن ازدواج وليس كل ازدواج أسلوب متوازن .

ويبقى الازدواج من الخصائص التي بفضلها يكون تجميل النص ورونقه كما أنه يبرز براعة صاحب الرسالة في نسج عبارته وترصيفها.

3–مكانة ابن خميس بين كتاب عصره

وبعد أن استعرضنا معا، شرح ابن هدية القرشي قاضي تلمسان لمعنى الرسالة، وقدمنا تحليل فني لمضمونها ، نلتفت إلى مكانة ابن خميس الاجتماعية والثقافية والتي ألح في عرضها —إن صح التعبير–، الطاهر توات، ولأن لمكانته صلة وثيقة بما ورد في الرسالة، يقول: "إن مكانة ابن خميس بين كتّاب عصره معروفة عند القدماء والمعاصرين، أو نعني بالقدماء معاصريه كابن خطاب الغافقي، وابن دقيق العيد، وابن هدية القرشي، فيقول ابن خطاب في بيان مكانة ابن خميس الأدبية والفلسفية.

لـــك في البلاغـــة، والبلاغـــة بعـــض مـــا تحتويـــه مـــن أثـــر، محـــل رئيســـي
نظـــم ونثـــر لا تبـــارى فيهمـــا عـــززت ذاك وذا بعلـــم الطوســـي[3]

[1] الديوان، ص123.
[2] المصدر نفسه، ص123-124.
[3] الطاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ص 282- 283.

فهو إمام البلاغة له شعر ونثر لا يجارى فيهما، ومن ضروب علو المنزلة، لقب بشيخ الجماعة لقب جعل محقق ديوانه، دع الوهاب بن منصور، يعرض اللقب، وصاحبته حيرة فيما عثر عليه في حياة بن خميس ونسبه، يقول عبد الوهاب بن منصور: "وتلك غريبة الغرائب في ترجمة ابن خميس، وقد انفرد بتحليته بها أحمد بن القاضي في درّة الحجال ولم يحله بها أحد غيره ممن أشاروا إليه باقتضاب أو إطناب، وشيخ الجماعة في اصطلاح أهل المغرب، تساوى قاضي القضاة في اصطلاح أهل المشرق، ولا يتحلى به إلا شيخ طاعن في السن ضرب بسهم وافر في الفقه والحديث وسائر علوم الدين، بحيث يكون المرجع الذي تقطع عنده جهينة قول كل خطيب ويكون له القول الفصل في الفتاوى والأحكام وسائر المعضلات، ولم يرد فيما بين أيدينا من النصوص ما يدل على أن الرجل كان فقيها مبرزا، مائلا إلى العلوم الدينية حتى يكون قاضيا، فشيخ جماعة، بل أن القرائن في الغالب تنطلق بأن الرجل كان أديبا بئيسا مائلا إلى العزلة والانفراد والابتعاد عن الناس"[1].

ولعل ما يبديه "ع الوهاب بن منصور" فيه كثير من الصحة، لأن تتبعنا لمراحل حياة ابن خميس في تلمسان والأندلس، لم نعثر على حقائق تشير بأنه كان شيخ الجماعة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، هذا لا يمنع من كون ابن خميس قد أنزل في قومه منزلة مرموقة، فهو العالم والأديب والشاعر، والمترسل، الفيلسوف، ولعل هذه المنزلة نستشرفها من نصوصه الشعرية والنثرية، بواسطة ما يستحضره فيها من حوادث تاريخية، ومعارف وعلوم، وأعلام من أشهر الفلاسفة والفقهاء، "فلديه إلماء كبير بعلوم العربية، من نحو، وصرف، وبلاغة، وفقه لغة، واشتقاق، كما كان يلم بالطب والعلوم النظرية والأصول والجدل والفلسفة الصوفية، وله فوق ذلك إطلاع واسع على أيام العرب ورجالها أو أنباء الأمم وأحوالها، وخبرة كبرى بالنحل وتفاريقها، والشيع ومعتقداتها، وشعره ونثره مرآه صادقة لمعارفه هذه، متأثران بها إلى حد كبير"[2].

[1] عبد الوهاب بن المنصور، المنتخب النفيس في شعر ابن خميس، ص51، 52.

[2] عبد الوهاب بن المنصور، المصدر السابق، ص52.

وبعد عرض –ما نراه مهما– لمكانة ابن خميس العلمية بين كبار عصره من علماء وفقهاء وقضاة، وما يؤكدها ما جاء في هذه الرسالة التي بعثها إلى مشرف مدينة فاس أبي الفضل محمد بن يحي بن عتيق العبدري بعد محاكمته، يشكوله مؤامرة من يتربصون به ليلحقوا به الاذى. و يقتلونه.

الخاتمة

وفي الختام وقبل أن نضع بين أيديكم، أهم النتائج، والملاحظات، والتوصيات – لا باس –أن ندعو الباحثين إلى الالتفات للتراث الادبي والفكري في بلاد المغرب، ولأنه لم يلق رعاية من الذين يمثلون هيئاته و مؤسساته الثقافية، واجب علينا كباحثين متخصصين، أن نكشف على أسرار تميز هذا التراث وتفرده، وإذا أخذنا واحد يعد من الرواد الذين قامت بهم حضارة بلاد المغرب، –ابن خميس التلمساني–، فصحيح أن ما تفضل به عبد الوهاب من شرح وجمع، وتبسيط لشعره ونثره في مؤلف يحمل عنوان "المنتخب النفيس من شعر ابن خميس"، والطاهر توات في كتاب "ابن خميس شعره ونثره "إذ تعد من الدراسات القيمة التي حاولت الكشف عن معاني وأسلوب ابن خميس، شعرا ونثرا، بالإضافة إلى المصادر الجليلة ، التي أضاءت بدورها، لي ولهؤلاء المسلك الامثل للظفر بالإحالات والإشارات الحاضرة والغائبة في ابداع ابن خميس، لكن ذلك يعد قطرة من بحر، ليبقى نتاجه بحاجة لمزيد من الأبحاث والدراسات، والتي —ومن دون شك–ستصل إلى إضافات جديدة.

ومن نعم الخالق على الخلق، إمكانية إعادة النظر، لاستقامة الأمر، وبما أنه لايمكن لأي، بحث أن تكتمل صورته مئة بالمئة، سنقف كأسلافنا من الباحثين على تصويب أخطاءه، وتعديل ملاحظاته، دون تثبيط لعزيمة، أو تراجع لغاية، في الأخذ بالتوجيهات التي ستقف عندها —إنشاءالله– لجنة المناقشة– وفقها الله–حتى يتم إخراج البحث في أفضل صورة له– لن نطيل عليكم كثيرا– وإليكم أهم النتائج والملاحظات، التي تم التوصل إليها:

1– إن الإيقاع أشمل من الوزن، لأنه يحقق الإنسجام بين حركة والسكون، ويحدث نتيجة التناغم الموسيقي، الناتج عن تتابع المقاطع، والأصوات فهو نسيج من التوقعات، والإشباعات والمفاجآت.

2– إن الوزن، هو تماثل الحركات والسكنات، وانسجامها من خلال عملية تكرارها، مستغرقة زمنا في النطق بها في كل فواصل الإيقاع.

3– من خلال رصد إحصائي للأوزان، وجدنا، أن أكثرها تواردا، الطويل، ثم الكامل، وكل منهما يعد من البحور الطويلة التي تتناسب مع الموضوعات التي ذاع صيتها في المدونة، كالشوق والحنين، أي ما يتطلبنفسا طويلا، وبطيئا أثقل حركة سيرها.

4- بحر الطويل، لا يقتضي أن يلاءم في جميع الحالات، ثقل الحركة وبطئها، الذي يأتي بإسكان الثاني المتحرك، فهذا النسق العروضي، لا يتحقق في أجزاء الطويل الوزنية.

5- بحر الكامل من الأوزان، يفيد الإخبار بالوقائع والأحداث الماضية، وهذا ما لاحظناه من خلال بعض النماذج من شعر ابن خميس.

6- تكرار حروف المد، يدل على الأداء القصصي، ولأن الشاعر يعبر عن تجربته الحياتية بأسلوب حكائي، يشاطر تنوع المواقف الدرامية.

7- من التمظهرات الإيقاعية لم ترد بكثرة في قصائد ابن خميس، المتقارب، إذ ورد في قصيد واحد(بابن رشيد تعوذت) وربما يعود سبب ندرته لعدم امكانية إسقاطه على ما يغلب من مشاعر حزينة، أضفت بظلالها شعر ابن خميس.

8- ذات ابن خميس، هي ذات الصوفي، الذي يبحث عن عالم بديل يتحد مع الذات العليا، بعيد عن واقعة، كل البعد.

9- الشاعر ابن خميس، كغيره من الشعراء المغاربة، لم يخرج في توظيفه للأوزان عن النمط التقليدي المعروف.

10- لم ينوع ابن خميس في تشكيله للقافية، بل سار على النهج القديم، الذي يتتبع، صوتا واحد يختم به، كل بيت، من أبيات القصيدة.

11- تنوعت حروف القافية(حرف الروي) بين المهموسة، والمهجورة، كما أنها، من المعتاد سماعه، في الشعر العربي، غير أنه مال إلى توظيف حروف يندر استعمالها، حرف (الخاء).

12- جاءت القافية في قصائده مردوفة بحروف اللين، وأكثرها الألف، وهذا ما يحاكي معاني التضرع والتوبة، وبث الشكوى، والحنين، للأهل والديار.

13- يلاحظ في شعر ابن خميس ندرة أنواع التشبيه المرسل والمجمل، في المقابل كثرة صورة التشبيه البليغ الذي يدل على براعة المبدع، وتحكمه في معجم اللغة.

14- سعى الشاعر، من خلال التشبيه وأنواعه، خاصة البليغ، تشخيص المعنى وتجسيده، ونفح الحياة في مكونات الطبيعة الجامدة.

15- يركز الشاعر في توظيف التشبيه على الأوصاف الخارجية والأخلاقية للممدوح، مما أدى إلى وسم العلاقة بين الشاعر وتشبيهاته بالفتور.

16- الاستعارة من أنواع البيان، التي استدعاها ابن خميس لنقل مشاعره وعواطفه.

17- أكثر ضروب الاستعارة توظيفا، في الديوان، الاستعارة المكنية، إذ تم نقل المعنى بواسطة تقنيات: كالتشخيص، لتوليد صور ثرية بالحركة والحياة.

18- النوع الثاني من الاستعارة، التصريحية، برز في النصوص التي خصصها ابن خميس لمدح الوزير أبي (عبد الله ابن الحكيم)، والرحالة (أبو عبد الله بن رشيد).

19- الاستعانة بالطبيعة في تشكيل الصور، بشكل كبير، مما يبعث الإحساس، بالجمال، ونقائه، فهي ملجأ الشاعر الذي يحيا بين دفتيه، ويبثه شكواه.

20- ومن التقنيات التي استثمرهافي نقل التجربة، التجسيم وهو تحول الأشياء المادية إلى أجسام ناطقة، كالإنسان والحيوان، مما يسهم في تعميق الموقف الشعوري، والتجسيد الذي يقصد به تصير المعاني المجردة إلى لوحات حسية مادية.

21- من خصائص الصورة الاستعارية، المبالغة في إبراز المعنى، الموهوم إلىالصور المشاهدة، ليجد القارئ علاقة بين المعنى الذي ألح عليه المبدع، والصورةالمتخيلية لاستكمال حدود ذلك المشهد.

22- الكناية واحدة من الوسائل التي أسرف الشاعر في الاستعانة بها، مما ينم عن رغبته في القريض بأسلوب التلميح.

23- لقد تعددت أنواع الكناية في شعره، عن صفة، عن موصوف، عن نسبة، بنسب متفاوتة، وأكثر الانواع توارد، تلك التي ظهر فيها يمدح الملوك.

24- من القيم الجمالية، التي تتمتع بها الكناية، المبالغة في المعنى، والتفخيم في الوصف.

25- اعتماد الشاعر بحجم كبير من المجاز المرسل، مما يدلعلى براعة نظمه، وميله للإغراب، بدل الوضوح وعدم التعقيد.

26- من أكثر العلاقات استدعاء في توظيف المجاز، الكلية والجزئية، الحالية، المحلية، ليشكل صور متباينة، ملونة، تلون حياته.

27- يعد البحث عن دلالات المجاز، نحت في تصنيف درر، وتثبيت لجواهر، يبدو تألقها، وسر جمالها بورودها مجتمعة.

28- اختار الشاعر من الأساليب البلاغية، المجاز للتغطية على المعنى، وعدم التصريح، مخافة ممن يترصدون به، ويودون قتله.

29- لجأ الشاعر لتمثل الطبيعة الحية والصامتة في شعره، في تشخيص أفكاره، ومشاعره، وتجسيدها.

30- ضمن الشاعر، قصائده، بألوان من الشعر العربي القديم، مما يشير إلى ثقافة ابن خميس الشرقية، واطلاعه علىإرثهاالحضاري.

31- تفاعل الشاعر نصيا، مع نصوص الكتاب الحكيم، التي تنص على حماية أرض المسلمين من العدو والغاصبين.

32- حضرت البيئة السياسية والإجتماعية في شعر ابن خميس، وأومأت إلى الأحداث التي عرفتها المنطقة، أثناء سطوة بني زيان.

33- الشاعر ابن خميس، بدا من خلال شعره، ملتزما بقضايا وطنه، يعرضها، كلما دعت إليها ضرورة الموقف المعبر عنه، فينقل المشهديتضمن التلميحمثل ما رواه عن معركة العقاب، ودخول بنو زيان تحت نظام المرنيين.

34-يعد أسلوب الوصف، القص، من الأساليب التي وظفها الشاعر، لنقل المشهد أو الحدث، كذلك ناسب الأغراض كالمدح، والوصف، والفخر، الحنين. ..إلخ.

35- الحذف من العوارض التركيبية التي لم يخل منها شعر ابن خميس التلمساني، تجسيدا لأغراض نحوية وبلاغية، وعروضية.

36- من الصور الشائعة للحذف في شعر ابن خميس، حذف المسند والمسند إليهكالفعل والفاعل، المبتدأ أو الخبر، وحذف شبه الجملةكالمضاف وحذف الصفة.

37- الحذف في شعر ابن خميس لم يقتصر على البنى التركيبية، بل شمل البنى الإفرادية، كحذف الأدوات والحروف، كحذف حرف الجر، استجابة للفواصل الموسيقية التي تحقق الوزن والقافية.

38-تضمن عارض الحذف في شعر ابن خميس، إشراقات دلالية، أضاءت مساحات بدت غامضة، لأولوهلة يصادف فيها المتلقي معنى النص.

39- يتميز نثر ابن خميس بالتكلف والتنميق اللفظي، بطرق ألوان البديع، السجع، الجناس، الازدواج، المقابلة، والطباق، فأسلوبه في الكتابة، أسلوب القاضي الفاضل الذي مهد لمرحلة الركود والضعف في النثر الفني.

وفي الاخير نشكر جهد لجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة وتصويب أخطاء هذه الرسالة.

تم بحمد الله

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القران الكريم**، برواية حفص عن عاصم

- **كتب الحديث:**

1. أحمد بن علي حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، تح محمد فؤاد عبد الباقي وآخرون، دار الريان، ط1، 1986/1407.

2. الإمام أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير ،دمشق سوريا ط1 1423ه/2002.

3. يحي بن شرف، أبو زكريا النووي، شرح النووي على مسلم، تاريخ نشر 1996/1416، إشراف عبد الحميد أبو الخير، دار السلم، القاهرة.

أولا: الكتب

4. إبراهيم أنيس، الاصوات اللغوية، المكتبة الانجلو مصرية، 1995، دط.مصر

5. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو مصرية، 1975، ط5، مصر.

6. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة الانجلو مصرية، ط3، 1965.مصر

7. إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

8. ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، 1317/ 1952، لبنان

9. ابن رشيق العمدة، في محاسن الشعر، تحقيق محمد محي الدين، مطبعة حجازي، ج1 ط1، القاهرة.

10. أبو علي حسين بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي المكتبة العصرية، ط1 1422ه 2001م، بيروت.

11. ابن زملكاني، التبيان في علم البيان، المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، ط1، 1383ه، 1964م، بغداد.

12. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف ، ط3 ،الاسكندرية .

13. ابن منظور، لسان العرب دار صادر، ط1، 1997. بيروت، لبنان

14. ابن هشام الانصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، دط، 1411هـ،1991 ، بيروت.

15. أبو الطيب، أحمد بن حسين الجعفي المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983/1403.

16. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، دت، دط.

17. أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السلامة، ج2، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط1، 1418،1997 ، الرياض.

18. أبو القاسم، الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، عبدالله محارب، دار المعارف، 1994، ط4، مصر.

19. أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، 1991/1412، جدة.

20. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، لجنة التحقيق في الدار العالمية، 1413هـ/1992م.

21. أبو عبد الله محمد بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح بوزياني الدراجي، القسم الثالث، دار الأمل للدراسات، ط1. الجزائر

22. أبو عبد الله محمد بن محمد العبدري الحيحي، رحلة العبدري (الرحلة المغربية) حققه محمد الفاسي، وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، ط1، الرباط.

23. أبو عبدالله جمال الدين الاندلسي، المعيار في نقد الاشعار، تح، عبدالله محمد سليمان هنداوي، مطبعة الأمانة، 1987، مصر.

24. أبو فرج ،قدامه جعفر، نقد الشعر ،تحقيق محمد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، دت، دط، بيروت.

25. أبو محمد عبد الله بن احمد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، 1902 /1982، ط1، بيروت.

26. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة/الشعر) تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر عيسى البابي الحلبي، ط1، 1371.

27. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العربية، 1986م، ط1، بيروت.

28. أبو يعقوب بن يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ط1، 1356هـ/1937م.

29. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (في المعاني، البيان، البديع) ضبط، وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية،ط1، صيدا، بيروت .

30. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، تح: حسني عبد الجليل، مكتبة الآداب، ط1، دت، القاهرة.

31. أحمد بن محمد المقري التلمسان، أزدهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، ع الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، 1358هـ، 1939م، القاهرة.

32. أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة فضالة، ط1، دت.

33. الشيخ أحمد محمد المقري، التلمساني، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، المجلد5، دار صادر ، 1388هـ/ 1986م، ط1،بيروت.

34. أحمد عبد الحميد إسماعيل، نهايات الاندلس (الصورة في شعر مملكة غرناطة) دراسة تحليلية تاريخية، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط1، 2014/1438.

35. أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في الشعر، مركز الثقافي العربي، د ط، 2006.

36. أحمد هيكل، دراسات أدبية، دار المعارف، 1980 ، دط، القاهرة .

37. أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمان البدوي، دار الثقافة ، ط3،بيروت.

38. أماني سليمان، الاسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، 2002، عمان، الأردن.

39. أمير السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، مصر، القاهرة.دط ،دت

40. أمير حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال، وفلسفة الفن، دار التنوير، ط1، 2013، القاهرة.

41. البحتري، ديوان البحتري، تح حسن كامل الصيرافي، الناشر دار المعارف، ط3،مصر.

42. بدوي طبانة، معجم البلاغة ،دار المنارة، ، دار الرفاعي، ط1، ط2، ط3، جدة ، الرياض.

43. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 1998، 1418ه ، القاهرة .

44. ثابت بن أوس الازدي، ديوان الشنفرى، تح إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، 1417ه 1996، ط2، بيروت.

45. جابر العصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1998، بيروت، لبنان.

46. جابر قميحة، أدب الرسائل في صدر الاسلام، عهد النبوة، دار الفكر العربي، ط1، 1406ه، 1986، القاهرة.

47. جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الطباعة للنشر، ط1، دت.

48. جلال الدين محمد عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة(المعاني، البيان، البديع)، تحقيق إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، 1424/2003ه ، بيروت.

49. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر حنون مبارك، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر،ط1 ، الدار البيضاء، المغرب.

50. جون كوهين، النظرية الشعرية، (بناء لغة الشعر واللغة العليا)، تر، أحمد الدرويش دار غريب للطباعة والنشر، ط4، 2000.

51. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، 2008، ط3، تونس.

52. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2،1981، بيروت.

53. حسن الغرفي، حركية لإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا للشرق، ط1 ،المغرب.

54. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

55. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي في المغرب، المكتبة البوليسية، ط1، 1982، بيروت.

56. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، دار الكوثر،ط1 ، 1433، هـ، 2012م ، القاهرة.

57. ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرحه وكتب هوامشه وقدم له، الأستاذ عبد مهنا، دار الكتب العلمية، ط2، 1414هـ، 1994م، بيروت.

58. ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، ط1، 1414هـ/1994م ، بيروت .

59. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولى، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،ط1، 1988، المغرب.

60. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2012، مصر.

61. زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها، الجامعة الاسلامية، ط1 ،المدينة المنورة.

62. سليمان العطار، الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ابن عربي، أبو حسن الششتري، ابن خميس التلمساني، دار المعارف، ط1، 1981 ، القاهرة.

63. سيبويه، الكتاب، تح عبد السلام هارون، مج 1مكتبة الخانجي ،ط3، 2014القاهرة.

64. شارة يحي محمد مجيردي، جماليات الصورة الكونية في شعر التفعيلة الشعوري، دراسة نقدية تحليلية، النادي الادبي الثقافي ، ط1، 2015/1436، جدة.

65. شكري عياد موسيقى الشعر العربي مشروع لدراسة علمية، دار المعرفة للنشر، ط2، 1978، القاهرة.

66. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط6، د ت،.

67. الشيخ أحمد بن محمد بن أحمد المعروف بابن القاضي، درة الحجال في غرة أسماء الرجال، تحقيق س علوش، المطبعة الجديدة ،1934، الرباط.

68. صالح مفقود، نصوص وأسئلة، دراسات في الادب الجزائري، منشورات الاختلاف، 2002،الجزائر.

69. الطاهر توات، ابن خميس التلمساني شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2012، الجزائر.

70. عادل القريب، التناص: من سؤال التنظير إلى ممارسة النقدية، منشورات عكاظ ، 2015، الرباط.

71. عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تفسير السعدي، تح سعد بن فواز الصميل، دار ابن الجوزي، ج4، ط1، الدمام.

72. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، 2003، القاهرة.

73. عبد السلام الفزاري، دراسات نقدية في شعر سعدي يوسف، دار المجال للطباعة والنشر، ط1، 2014.

74. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط5، 1421، القاهرة.

75. عبد العزيز بن عرفة، كتاب محمد المصمولي شاعرا، الفعل الكتابي في(رافض والعشق معي) و(في الصمت متسع للكلام)، الدار التونسية للكتاب.

76. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، 1405،1988، ط1بيروت.

77. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار الافاق، 1420هـ ،2000م.القاهرة

78. عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، 1999/1419، ط1 القاهرة.

79. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، ط1، 1401هـ، 1978بيروت.

80. عبد القادرعبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي رؤية لسانية حديثة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، 1418/1998هـ، ط1 عمان.

81. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، الجزائر.

82. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيمائية للشعر الجزائري، الديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

83. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،تحقيق محمد الفاضلى، المكتبة العصرية، ط2، 1999/1420بيروت.

84. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح محمد التنجي، دار الكتاب العربي، 1997/1417، ط2 بيروت.

85. عبد الكريم راضي جعفر، دراسة في البنية الموضوعية، والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، 1998، بغداد.

86. عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها الرموز، والكتابات والصور، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، 1970بيروت.

87. عبد الله خلف العساف، دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد ممارسة في النقد التطبيقي، 2005،1426 مؤسسة اليمامة ،الرياض.

88. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

89. عبد الوهاب بن المنصور، المنتخب النفيس في شعر ابن خميس، مطبعة ابن خلدون ط1، 1365هـ،تلمسان.

90. عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية) دار العودة ط3، 1981بيروت.

91. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض، تفسير، ومقارنتها، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

92. عز الدين عل السيد، التكرار بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، ط1، 1389هـ، 1978م القاهرة.

93. على أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ط1، 1990، 1411هـ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

94. علي البطل، الصورة في الشعر العربي (حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، ط2، 1401هـ/ 1981.

95. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، 1386هـ، 1966.

96. علي بن محمد بن حبيب الماوردي، الأمثال والحكم، تحقيق ودراسة فؤاد عبد المنعم أحمد، دار الوطن للطباعة والنشر، ط1، 1420هـ-1999م، المملكة العربية السعودية.

97. عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، ط1، 2010، 1431هـ عمان ، الاردن.

98. عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، 1977، مصر.

99. غادة أحمد قاسم البواب، التقديم والتأخير في المثل العربي دراسة نحوية بلاغية، وزارة الثقافة، ط1، 2011الاردن.

100. فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير للنشر والتوزيع، ط1، 1409هـ-1989م، عمان، الأردن.

101. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر، يوئيل يوسف عزيز، دار الآفاق، 1985 الاعظمية بغداد.

102. فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، دار أتراك للطباعة والنشر، ط2 ، 2002مصر.

103. الفيروز آبادي، معجم قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، 1433هـ/2012 دمشق، سوريا.

104. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي دار العلم للملايين، ط2، 1981بيروت.

105. لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة تح محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي ،ط1، 1394هـ/1974م مصر.

106. محمد الري، دراسة في ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، 1976تونس.

107. محمد السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الازهرية، ط1، 1983.

108. محمد الصلابي علي، صفحات من التاريخ الاسلامي في شمال إفريقيا ودولة الموحدين، دار البيارق، ط1، 1 مارس 1998 عمان.

109. محمد الطمار، تاريخ الادب الجزائري، وزارة الثقافة، 2007، دط.الجزائر

110. محمد العمرى، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا للشرق، ط1، 2001 المغرب.

111. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري. (البنية الصوتية في الشعر)، الكثافة – الفضاء – التفاعل، ط1، 1990، 1411هـ، الدار البيضاء.

112. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، 1976، دط تونس.

113. محمد الفتاح، تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1986/1985، الدار البيضاء، المغرب.

114. محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1 الدار البيضاء.

115. محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، ج1، ط1، القاهرة.

116. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الاسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981تونس.

117. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990 الدار البيضاء، المغرب.

118. محمد بن صغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي ،التستاوتي نموذجا، مطبعة بني يزناسن، 1424/ 2003 سلا، المغرب.

119. محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط1، ج 3، 1990 المغرب.

120. محمد بو شحيط، الكتابة في لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1984 الجزائر.

121. محمد عبد المطلب، جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995.

122. محمد عبده فلفل، في التشكيل اللغوي الشعري، مقاربات في النظرية والتطبيق ،منشورات الهيئة العامة، 2013 دمشق سوريا.

123. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ، ط1، 2011 سوريا.

124. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، ط1بيروت.

125. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبو فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر، 2001، ط1 الجزائر.

126. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، دت الدار البيضاء.

127. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، دط، دت الدار البيضاء.

128. مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية 1997 وهران.

129. مرتضى شرارة، مستويات التحليل الأسلوبي، دراسة تطبيقية على جزء عم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزع، ط1، 2014، أربد.

130. مستورة العرابي، التشكيل الجمالي في شعر عبد العزيز بن خوجة، النادي الادبي الثقافي ، ط1، 1435ه/2014 جدة.

131. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، 1987، ط1الاسكندرية .

132. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، ط28، 1414ه، 1993 صيدا ،بيروت.

133. مصطفى حركات، كتاب العروض، الشعر العربي بين الواقع والنظرية، دار الآفاق، 1985، الجزائر.

134. ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الايقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1994.

135. منير السلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، منشأة المعارف ، ط3، 1997 الاسكندرية.

136. منير سلطان الايقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، ط1، 2000 الاسكندرية.

137. موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1،2000 أربد.

138. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين، ط6، 1981 بيروت.

139. ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان، ط1، 1999 بيروت.

140. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط3 1418هـ-1998م، القاهرة.

141. نور الهدي لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية الازاريطة، دط،2001، الاسكندرية.

142. إلهام أبو غزلة، د. علي خليل محمد، مدخل إلى علم اللغة النص، تطبيق نظرية روبرت ديبو دجراند، وولفجانج آيزر، الهيئة المصرية للكتاب، ط2، 1999.

143. يحي العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1، 2002 بيروت.

144. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995، ط1 مصر.

145. يوسف اسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2012 دمشق.

146. يوسف حسن بكار، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم (في ضوء النقد)، دار الأندلس للطباعة والنشر ،ط2، 1982 لبنان.

147. يوسف العايب، التناص في قصيدة غلواء لإلياس أبي شبكة، بحث في المصادر والدلالات، مديرية الثقافة، ولاية الوادي، ط1، 2013.

.148

ثانيا: الرسائل الجامعية والمخطوطات

149. جمال علي زكي بسيوني، الاتجاه الوجدان في شعر مهيار الديلمي، دراسة في الرؤية والاسلوب، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة الزقازيق، 1419هـ ،2008 ،مصر

150. خليل بن دعموش، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، دراسة أسلوبية بلاغية، رسالة ماجستير، مخطوط ،جامعة الحاج لخضر ،2009، 2010 ،الجزائر

151. رشيد شعلال، البنية الايقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، مخطوط، معهد اللغة والآداب، جامعة عنابة، 1993الجزائر.

152. سعد حمادة، جمالية الإغراب في شعر ابن خميس التلمساني، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2007، 2008 الجزائر.

153. سليم بن ساعد السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة مؤته، 2009.

154. سياخن مصطفى، الشعر المغربي في عصر الدولة المرينية وخصائصه الفنية (ماجستير)، مخطوط، 1989/1990جامعة الجزائر.

155. عبد الحميد جريوي، تجليات التناص في شعر غفيف الدين التلمساني، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة ورقلة،2003 الجزائر.

156. فاطمة مفلح مرشد العبدللات، الحض على الجهاد في الادب الاندلسي في عصري الطوائف والمرابطين، مخطوط دكتوراه كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007.

157. محمد العزبي الاسد، خصائص البنية الاسلوبية في شعر ابن الشاطىء، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة، 1436هـ ،2014 الجزائر.

158. محمود محمد عبد الرحمان خياري، أدب الرسائل الديوانية في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، مخطوط ماجستير، 1991، الجامعة الأردنية.

159. المقطوف عثمان الطيف كرناف: الصورة الشعرية عند ابن حيوس، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، مخطوط ماجستير ، 1426هـ،2005م مصر.

160. نهيل فتحي أحمد كتانه، دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني ، مخطوط ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية،نابلس، 1999 ،2000فلسطين.

161. وهيبة وهيب: المعجم الشعري عند شعراء الثورة الجزائرية، دراسة معجمية دلالية، محمد العيد آل خليفة – مفدي زكرياء- أحمد سحنون نموذجا، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة تلمسان، 1435 ،1436- 2017 ، 2016 الجزائر.

ثالثا: المجلات والمقالات

162. إبراهيم أبو شوفة: الصورة الشعرية في لامية العرب، المجلة العلمية لكلية التربية، مج 1، ع5، يونيو 2016، جامعة مصراته ليبيا.

163. إبراهيم أحمد محمد شويحط، عبد القادر مرعي خليل، فض الشراكة المفاهمية بين النص والخطاب، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 43، الملحق 4 ،2016، الأردن.

164. إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في بيبلوغرافيا المصطلح، مجلة الحجاز، ع5، 2013، 1435هـ جدة.

165. أحمد علي محمد، الجولان في الأدب، مجلة الموقف الأدبي، ع 515، إتحاد الكتاب العربي 2014، ، سوريا.

166. أحمد الخطيب، استقبال العرب للنظريات الغربية، (التناص بين جيلين سيد البحراوي وخالد الجبر أنموذجا) المؤتمر الدولي الخامس، جامعة البترا، 2007، الاردن.

167. البشير الريسوني، التصوف المغربي وأثره في تجديد التصوف السني بالمشرق، أبو الحسن الشاذلي نموذجا، ملتقى الدراسات المغربية الاندلسية تيارات الفكر في المغرب والأندلس(الروافد والمعطيات)، تطوان .

168. خالد سليمان، الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الآداب، ع 4، 1418هـ، 1997م، جامعة قسنطينة.

169. خالد سليمان، الفكر الصوتي عند ابن سينا، مجلة الآداب، ع4، 1418، 1997، جامعة قسنطينة.

170. شاكر العامري، صديقة اسدى مجرد، إستدعاء الشخصيات التراثية والأحداث التاريخية في أشعار أحمد مطر، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية، ع25، جامعة بابل، 2016 العراق.

171. صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الادبي، مجلة ألف/ عيون المقالات، ع 2 دار قرطبة للطباعة والنشر، 1986م الدار البيضاء.

172. عباس علي المصري، التشكيل اللغوي في شعر أبي فراس الحمداني، مجلة جامعة الاقصى، سلسلة العلوم الانسانية، مج 13، ع1، 2009، فلسطين.

173. عبد الرحمن تبرماسين، التوازنات الصوتية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والادب الجزائري، ع1، 2004، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة.

174. عبد الرحمن تيرماسين، نبض النص: محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الادبي 15،16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر.

175. علاوة كوسة، الجمالية والنص الأدبي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع7، 2014 ، الجزائر .

176. كبلوتي قندروز، أصول الصورة الشعرية في العصر الجاهلي، ذاكرة الوعي واللاوعي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج7، ع2، 2014، جامعة سوق اهراس.

177. ملفوف صالح الدين، مفهوم النص في المدونة النقدية العربية، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الأول حول، اللسانيات والرواية ، 2016 ورقلة .

178. مهدي بوعبدلي، أبو عبد الله محمد بن خميس التلمساني (650-708هـ، 1253-1309م)، مجلة الأصالة ع 49-50، 1397 هـ ، 1977 ،الجزائر.

179. نادية رمضان النجار، علم اللغة النص بين النظرية والتطبيق (الخطابة النبوية نموذجا)، مجلة علوم اللغة ، ع2، دار غريب للطباعة والنشر، سنة 2006 القاهرة.

180. نسرين طاهر ملك، النثر، الجاهلي والإسلامي والأموي دراسة تحليلية، إيكتا إسلاميكا، ج2، ع1، جانفي-يونيو 2014.

181. نصيرة لكحل، النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد، ع05، 2013، ،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

خامساً: المواقع الإلكترونية

182. حمزه الجبيلي، حرف الجيم، الجمل الهائج في العربية.ahlalhadeeth.com.

183. الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعدwww.onefd.edu.dz.

184. علاوة كوسة، الجمالية والنص الأدبي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع7، 2014-http:revues.univ-wargla.dz .

185. عبد الرحمن بودرع، النص والخطاب، المملكة العربية، مجلة مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية www.m-a-arabia.com

186. صالح بن أحمد الشامي، الفن والجمال، شبكة الالوكة www.alùah.com.

187. جعفر لعزيز، مفهوم الخطاب في الدرس اللساني، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث https://diar.net

188. مولاي بوخالم (النص هو مصطلح الخطاب)، مجلة (أسواق الريد) www.cmu-damcerg/book/05/study50/28-M-B/book05

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
فصل تمهيدي **مصطلحات ومفاهيم البحث + التعريف بالشاعر ابن خميس التلمساني**	
1- التعريف بمصطلحات ومفاهيم البحث	7
1-1- تعريف مصطلح الجماليه: لغة/اصطلاحا	7
1-1-1- الفرق بين الفن والجمال	9
1-1-2- نظريات علم الجمال	9
1-2- إزدواجية خطاب/نص	12
1-2-1- تعريف الخطاب لغة /اصطلاحا	12
1-2-2- تعريف النص لغة/اصطلاحا	14
1-2-3- العلاقة بين النص والخطاب	16
2- التعريف بالشاعر ابن خميس التلمساني	19
2-1- مولده، نسبه، نشأته	19
2-2- علمه، وأدبه	23
2-3- تلاميذه وأصحابه	25
2-4- وفاته	26
الفصل الأول **جماليات التشكيل الايقاعي في شعر ابن خميس التلمساني**	
أولا- الوزن والايقاع بين تصورات القدامى وتعيينات المحدثين	28
1- ثنائية الوزن والإيقاع الشعري في التحديدات العربية بين الشمولية والتخصيص	28
1-1- في الدراسات العربية القديمة	29
1-2- في الدراسات العربية الحديثة	31

1-3- في الدراسات الغربية القديمة	35
1-4- في الدراسات الغربية الحديثة	37
ثانيا– عناصر الايقاع في شعر ابن خميس التلمساني.	40
1– بحور الشعر في شعر ابن خميس التلمساني وعلاقتها بالمعنى.	40
2– القافية في شعب ابن خميس وعلاقتها بالمعنى.	51
3– التراكم الصوتي ودلالته في شعر ابن خميس.	62
3-1- القيمة التعبيرية للصوت	62
3-1-1- الاصوات المجهورة	69
3-1 2- الاصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة	80
4– الموازنات الصوتية	82
4-1- التكرار	83
4-2- التجنيس	94
4-3- التوازي	100
4-4- الترصيع	107
الفصل الثاني **جماليات تشكيل الصورة في شعر ابن خميس التلمساني**	
1–تعريف الصورة	118
1-1- تعريف الصورة لغة	118
1-2- تعريف الصورة اصطلاحا	118
2–تصورات النقاد القدامى والمحدثين، لمفهوم الصورة	119
2-1- تصورات النقاد القدماء لمفهوم الصورة	119
2-2- تصورات النقاد المحدثين لمفهوم الصورة	121
3–أنواع الصورة الفنية في شعر بن خميس	123
3-1- الصورة البلاغية	124

3-2- الصورة الحسية	168
3-3- الصورة الوصفية والقصصية	179
4-مصادر الصورة في شعر ابن خميس التلمساني	187
4-1- المصدر الطبيعي	198
4-2- المصدر الأدبي	203
4-3- المصدر التاريخي	207
4-3- المصدر الديني	208
الفصل الثالث **جماليات التشكيل اللغوي في شعر ابن خميس التلمساني**	
1- العوارض التركيبية في شعر ابن خميس التلمساني	116
1-1- عارض التقديم والتأخير	116
1-2- الحذف	225
1-3- الاعتراض	236
1-4- عارض الفصل والوصل	242
2- الأساليب الانشائية في شعر ابن خميس	248
2-1- أسلوب الامر	249
2-2- الاستفهام	254
2-3- أسلوب النهي	260
3- أنماط الجمل الإسمية والفعلية في شعر أبن خميس	261
3-1- الجملة الاسمية	262
3-2- الجملة الفعلية	267
4- المعجم اللغوي في شعر ابن خميس	271
4-1- حقل ألفاظ الشوق والحنين	272
4-2- حقل ألفاظ أسماء الأعلام والأحداث	276

الفصل الرابع النثر الفني عند ابن خميس التلمساني	
1- ابن خميس وفن الترسل	286
1-1- تعريف فن الترسل لغة واصطلاحا	286
1-2- فن الترسل في الادب العربي	287
1-3- سبب إنشاء الرسالة الأولى	292
1-4- شرح رسالة ابن خميس التلمساني	294
1-5- تعدد أغراض الرسالة	298
1-5-1- غرض الشكوى	298
1-5-2- غرض الهجاء	299
1-6- الرسالة الثانية لابن خميس	301
2- البناء الفني في الرسالة الأولى لابن خميس	302
2-1- البدء والعرض والختام	302
2-2- الدعائية والمعترضة	311
2-3- التنويع بين الشعر والنثر	313
2-4- الاقتباس والتضمين	314
2-5- الألفاظ وزخرفتها	322
2-6- السجع	323
2-7- التصوير الفني	326
2-8- الإيجاز والإطناب	328
2-9- الطباق والمقابلة	334
2-10- الجناس	335
2-11- الازدواج	338
3- مكانة ابن خميس بين كتاب عصره	340
الخاتمة	344

قائمة المصادر والمراجع	350
فهرس الموضوعات	367

تم بحمد الله