جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
أدب عربي قديم

رقم:

إعداد الطالبة:
قطياني بثينة

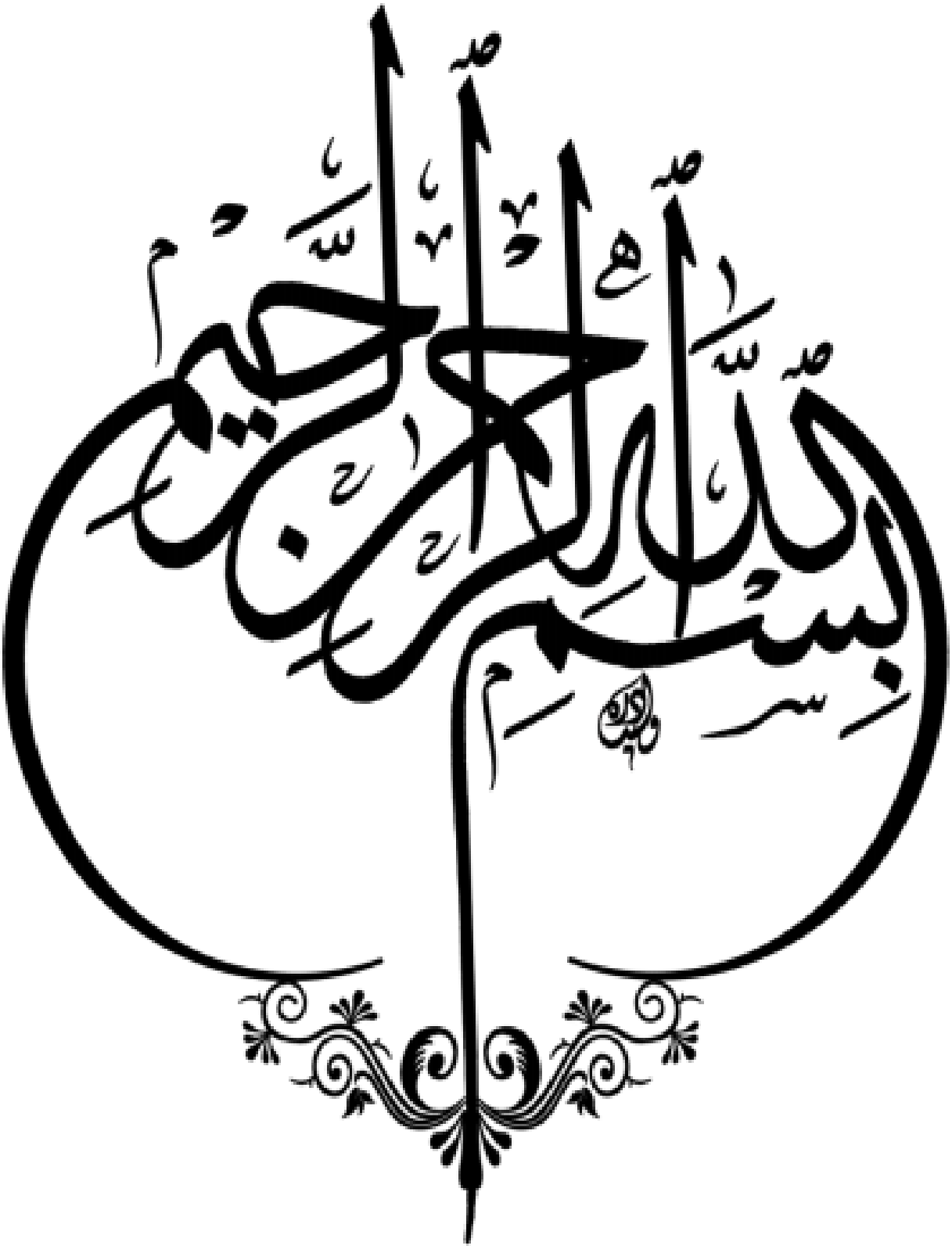
يوم:18/06/2023

البنى الصوتية والتركيبية في قصيدة منار الدين وعروته لابن هانئ الأندلسي

لجنة المناقشة:

دخية فطيمة	أستاذ محاضر (أ)	محمد خيضر – بسكرة -	رئيسا
تاوريريت بشير	أستاذ	محمد خيضر – بسكرة -	مشرفا و مقررًا
قط نسيمة	أستاذ محاضر(ب)	محمد خيضر – بسكرة -	عضوا

السنة الجامعية:2022 - 2023


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم ﴾

الآية 32 من سورة البقرة

مقدمـــــة

يمثل فن الشعر في – بلاد الأندلس – علامة مضيئة و وهاجة في تاريخها الأدبي وتراثها الإبداعي، حيث راح شعراؤها يستمدون من طبائعهم وبيئاتهم، ويستوحون من خيالاتهم وأفكارهم فنونًا وأغراضًا شعرية تستهوي السامع وتتملك القارئ بخواصها ومزاياها في تحبير الأسلوب وتنميقه ، جاعلة من اللسان الأندلسي ملكا يتربع على قمة الإبداع والبراعة التعبيرية والذهنية والخيالية في نسج القصائد الحسان ونظمها، ومن هنا جاءت الحاجة للمنهج الأسلوبي من أجل الكشف عن ماهية هذا الإبداع الشعري–الشعر الأندلسي– وفك نسيجه التركيبي وخرق الطبيعة اللغوية المميزة له ، والولوج إلى جوهره لاكتشاف الظواهر الأسلوبية المشكلة لنسيجه الفني العام.

و يعد المنهج الأسلوبي من أنسب المناهج المعاصرة في تمييز النصوص الإبداعية وتصيُّد جمالها ، وإبراز طابع الشخصية الأدبية لكل شاعر فيها، وذلك بتشريح مختلف مواد البناء والتركيب والصوت والدلالة والصورة الموظفة في أي خطاب شعري، وبناءً عليه ورغبة منا في اكتشاف السمات الجمالية للقصيدة القديمة من حيث بناءها الأسلوبي آثرنا الاقتراب من عالم القصيدة الأندلسية ، للكشف عن التفاعل القائم بين مختلف الفضاءات الأسلوبية داخلها.

وقد وقع الاختيار على الشاعر الأندلسي "**ابن هاني**" المعروف بمتنبي الأندلس لتطبيق بعض آليات الأسلوبية على أحد مدحياته "**المعزيه**"، فجاء البحث موسوما بـ : "**البنى الصوتية والتركيبية في قصيدة "منار الدين وعروته" لابن هانئ الأندلسي**" وهذا البحث هو محاولة لمقاربة القصائد الأندلسية مقاربة أسلوبية نكشف من خلالها بعض الظواهر الأسلوبية الصوتية والتركيبية في مدحية "ابن هانئ".

ومن الأسباب التي عززت رغبتنا في التمسك بدراسة هذا الموضوع ، قلة المقاربات الأسلوبية للمدونة الأندلسية بشكل عام ، بالإضافة إلى رغبتنا في تعلم كيفية تطبيق المنهج الأسلوبي على النص الشعري الأندلسي ، واكتشاف مكنوناته الجمالية – الظاهرة منها

والباطنة – ولعلم منا أن تمكن هذا المنهج النقدي سيورثنا مهارات لغوية جديدة، وقدرات عالية في تحليل النصوص الشعرية وفهمها وإدراك أدواتها وأساليبها إدراكا تاما – وهذا ما نأمل به– .

وقد قمنا بتصميم وهندسة خطة لمذكرتنا جاءت في فصلين ، مصدره بمدخل ومقفاة بخاتمة.

تناولنا في المدخل مفهوم الأسلوب في التراث العربي و الفكر الغربي وتجلياته حيث وقفنا عند مصطلح الأسلوب في المعاجم العربية من ناحية تحديده المعجمي، أما التحديد الاصطلاحي فقد عرضنا له مع بعض المؤرخين العرب من مختلف الأزمنة والبيئات وعرضنا له مع مؤرخين أعاجم من الفكر الغربي، بعد ذلك تكلمنا عن الأسلوبية من حيث النشأة والتأصيل والماهية مدرجين مفاهيماً غربية لها، وفي الأخير ختمناه بعنصر التحليل الأسلوبي ومستوياته؛ حيث بينا دور المحلل الأسلوبي في تعريّة النصوص وكشفها.

أما الفصل الأول فيعتبر أول محطة لدراسة مستويات التحليل الأسلوبي، وهو المستوى الصوتي الذي تطرقنا فيه إلى مبحثين أساسين، الأول كان دراسة خارجية لبنية الإيقاع العروضي و التقفوي في القصيدة، وهنا سلطنا الضوء على البنية الصوتية الخارجية من نسق وترخص عروضي وقافية و رويها، أما المبحث الثاني فتحدثنا فيه عن بنية الإيقاع الصوتي الداخلي وتجلياته في القصيدة ، وهنا تناولنا جمالية الأصوات وصفاتها والتوازنات الصوتية وختمناه بظاهرة التنافر الصوتي.

والفصل الثاني كان دراسةً عن ثاني المستويات في الأسلوبية وهو المستوى التركيبي حيث درسنا فيه مبحثين مختلفين، المبحث الأول تطرقنا فيه إلى صورة النحو في البناء التركيبي للقصيدة ، وهنا أشرنا إلى جمالية التفاعل التركيبي في الجمل الاسمية و الفعلية بمختلف أنواعهما، وعمدنا في المبحث الثاني على دراسة الظواهر البلاغية البارزة في القصيدة من صور تشبيهية و استعارية.

وقد ختمنا صفحات هذا البحث بخاتمة شاملة لأبرز النتائج المستخلصة من عناصر الدراسة .

ومن أهم المناهج التي اعتمدنا عليها في هذا البحث نذكر: المنهج التاريخي الذي ساعدنا على تتبع تاريخ الأسلوب والأسلوبية ومؤرخيها، كما استعنا بالمنهج الوصفي والمنهج الأسلوبي، وببعض المناهج الأخرى التي تساعدنا في التحليل، والتفسير والإحصاء.

كما نشير إلى أهم المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في إنجاز هذه المذكرة على غرار: ديوان الشاعر ابن هانئ الأندلسي، وكتاب "هندسة المقاطع الصوتية موسيقى الشعر العربي" **لعبد القادر عبد الجليل**، وكتاب "خصائص الحروف العربية ومعانيها" **لحسن عباس** وكتاب "الأصوات اللغوية" **لإبراهيم أنيس**، ومذكرة الماجيستير المعنونة بالبنيات الأسلوبية في قصيدة منار الدين وعروته لعبد الحميد معيفي ، ومذكرة ماجستير بعنوان " البنيات الأسلوبية في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي " **لإلياس ميستاري** ومذكرة دكتوراه بعنوان" أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي **لسامية راجح** وكتاب "الجملة الاسمية" **لعلي أبو المكارم**، وكتاب "النحو الوافي" لصاحبه **عباس حسن** وغيرها من المراجع القيمة.

وفي ختام الكلام لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان– **بعد فضل الله سبحانه ومنِّه علينا** – إلى من كان أمامنا نبراسا نهتدي به في شق طريق العلم والمعرفة إلى من علَّمني حرفًا و وأورثني علما ، إلى أستاذي الفاضل : **"بشير تاوريريت"** الذي منه استفدت وبه ارتقت معارفي ، شكرا على علمك وثقتك بي وصبرك وجهدك معي جزاك الله ألف خير وأدام عليك الصحة والعافية.

مدخـــل:

قراءة في منظومة المفهوم ومدونة المصطلح

أولاً : الأسلوب في التراث العربي والفكر الغربي:

1- التحديد المعجمي للأسلوب

2-الأسلوب في التراث العربي

3-الأسلوب في الفكر الغربي

ثانيًا : الأسلوبية

ثالثًا : التحليل الأسلوبي ومستوياته

أولاً: الأسلوب في التراث العربي و الفكر الغربي :

1- التحديد المعجمي للأسلوب (style):

لقد شهد مصطلح الأسلوب تباينا كبيرا في تحديد ماهيته ، لاتصاله بالعلوم العربية (البلاغة ، النقد ، اللغة) وحروب مد وجزر بين علماء اللغة ومؤرخي الأدب ، فكل كان يدلو بدلوه وسط دوامة من الآراء المتشعبة وأوجه النظر، ليتسم الأسلوب بعد ذلك بشيء من الصعوبة و إشكالية ضبط المصطلح و تحديد المفهوم ، حيث " ورد على كلمة style (أي الأسلوب) كثير من المعاني، حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد، وهذا راجع إلى أن هذه الكلمة لا تخص المجال اللساني وحده بل استعملت في مجالات أخرى عديدة من مجالات الحياة اليومية و الفن"[1]، من أدب وسياسة و رقص ، مسرح ، موسيقى الطبخ... وغيرها.

والمتتبع للفظة " الأسلوب " في قواميس اللغة – العربية منها و الغربية – يجدها قد ذكرت في مواضع عدة من هذه المعاجم، فقيل عنه " الأسلوب " في لسان العرب ***لابن منظور***:" السطر من النخيل: وكل طريق ممتد هو أسلوب"[2]، كقولك أسلوب مستقيم وأخر سيء، و القصد هنا الطريق و الوجهة و المذهب والسبيل، وجمعه أساليب.

وفي معجم تاج العروس" ***للزبيدي*** " يقول في مادة سلب: " سلبه الشيء يسلبه سلبًا كاختلاسه إياه، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله، وناقة وامرأة، سالب وسلوب و مسلب إذا مات

[1] هنريش بليث: البلاغة و الأسلوبية– نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضة– المغرب، د ط 1999، ص15.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت– لبنان، ط 1، 1990، مادة (سلب) ، ص 437.

ولدها (....) ومن المجاز شجرة سليب، سلبت ورقها وأغصانها، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، من المجاز الأسلوب الشموخ في الأنف"[1].

ومن خلال التحديد المعجمي للفظة الأسلوب نتبين أنها لفظة تحمل حقولاً دلالية متنوعة تنحصر في جمهرة من المرادفات اللغوية؛ كالطريق والسبيل والنهج والوجهة والمذهب...

ومن ناحية أخرى لا يمكن أن نغفل على أن " عملية إطلاق مفهوم عام للأسلوب يعيننا على مواجهة التنوع، كما يتطلب اتخاذ موقف يحايث المحتوى الفكري والنفسي والاجتماعي، مما يفرز أنساق، أنماط، أساليب ، تتضافر لتوصف أي نشاط كالقول بأسلوب في العمل . أو أسلوب في الحياة ومنها أسلوب في التعبير الفني ليكشف في أساليب ما يمثل خصوصية أفراد أو خصوصية مجتمع أو عصر[2]. فالأسلوب يعد بمثابة الهوية للفرد أو المجتمع أو العصر، فهو خلاصة لكينونته الشخصية ومنظومته الفكرية و الاجتماعية المتجددة.

2- الأسلوب في التراث العربي:

من أهم وجهات النظر القديمة في التراث العربي التي حاولت استيعاب مصطلح الأسلوب ، و البحث في كنه ماهيته ، بتفجير مكوناته وما يحويه من سمات وخواص تعبيرية وصور لفظية هي تلك الآراء التي انصرفت إلى دراسة الأسلوب القرآني ، و فهم فكرة الإعجاز في القرآن الكريم على اعتبار أن الإعجاز جانب من جوانب البيان .

[1] محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس في جواهر القاموس، تع: عبد الحليم الطحاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: 03، 1984م، ص 71.

[2] علي شناوة وادي وعلي مهدي ماجد : إشكالية الأسلوب و الأسلوبية في التشكيل الفني، لارك للفلسفة و اللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج 2، العدد 32، في 1-1-2019، ص 229.

وكان المؤرخ **أبو محمد بن قتيبة الدنيوري (276هـ)** من الأوائل والسباقين الذين خاضوا في مصطلح الأسلوب من خلال بحثه في الأسلوب القرآني، فقد أقر على أهمية دراسة أساليب الكلام عند العرب لفهم الأسلوب القرآني ، وإدراك ميزة الإعجاز فيه ، حيث يقول : " وإنما يعرف فضل القرآن من كثُر نظره و اتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب . وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في الأمم أمة أوتيت من البيان ، واتساع المجال ما أوتيته العرب "[1] ففهم إعجاز القرآن الكريم عند "**ابن قتيبة**" لا يتأتى إلا بفهم أساليب الكلام عند العرب و أفانين قولهم.

أما **ابن طباطبا العلوي (322هـ)** فقد أشار لمعنى الأسلوب في كتابه "عيار الشعر" عند ذكره لأهم الأدوات التي ينبغي على الشاعر أن يتمكن منها قبل نظمه للشعر، وكان الأسلوب أهم هذه المعايير التي عهدتها العرب في كلامها. إذ يقول: "...والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه" [2] ومنه يتضح أن الأسلوب عنده هو المذهب.

أما الأسلوب عند **عبد القاهر الجرجاني (471هـ)** جاء ذكره في كتابه دلائل الإعجاز عند حديثه عن الاحتذاء بين الشعراء، في قوله:" واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه. أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا. و – الأسلوب – الضرب من النظم والطريقة فيه . فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره"[3] ، وأعطى مثالا على الاحتذاء في الأساليب بين الشعراء.

---

[1] أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة : تأويل مشكل القرآن، تر: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة ، ط2، 1973م، ص12.

[2] محمد أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت "لبنان" ، ط2 ، 2005م ، ص 10.

[3] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تع: أبو فهر محمود شاكر، مطبعة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ط3، 1992م ص469.468.

وذلك مثل أن **الفرزدق** قال:[1]

أَتَرْجُو رُبَيْعُ أن تَجِيء صِغَارها بِخيـرْ وقَدْ أعيـــا ربيعا كِبـــَارها

واحتذاه **البعيث** فقال:

أَتَرْجُـــو كليـبْ يَجيء حَديثُهـــا بخيـر وَقَدْ أعيـــَا كُلَيْبًا قَدمُيـــها

الاحتذاء في الأساليب كان واردًا بين شعراء العرب. أما النظم فقد طابق الأسلوب عند **الجرجاني**.

أما بالنسبة لأدباء ونقاد المغرب العربي فقد تناولوا مفهوم الأسلوب بطرق أكثر استيعاب وأكثر نضج و شمولية من ما جاء به المشارقة، حيث أخذو ما وجدوا من تراث المشارقة من جهة، وما تعلموا من الفكر اليوناني من جهة أخرى ، مؤسسين مفاهيمهم الخاصة للأسلوب.

ونضرب مثال ذلك بالأديب **حازم القرطاجني (684هـ)** الذي "وجد أمامه مفهوما للأسلوب يأتيه من قبل **أرسطو**. ومفهوماً للنظم يأتيه من قبل **عبد القاهر**، ومن هنا سار **حازم** في تحديد مفهوم الأسلوب متأثرا أحيانا بنظرة أرسطو إلى العمل الفني (...) ومتأثرا أحيانا أخرى بالنظم."[2] الذي عرفناه – النظم – مع **عبد القاهر الجرجاني** والذي تساوى عنده مع مفهوم الأسلوب.

[1] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز: ص 469.

[2] محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط1، 1994م، ص 29.28.

فحازم عمد لتأسيس مفهومه الخاص بالأسلوب إلى عملية الجمع والتلفيق بين المفهوم **الأرسطي** للأسلوب ومفهوم **الجرجاني** للنظم، ليصبح الأسلوب عنده "مرتبطا بالفصاحة والبلاغة، وبطبيعة الجنس الأدبي وبالناحية المعنوية في التأليفات"[1].

وفي ربطه المباشر للأسلوب بطبيعة الجنس الأدبي تجده في مؤلفه يبحث عن الأساليب الشعرية بأنواعها، " مشيرا إلى خصائصها، متحدثا عن وجوه استعمالها بحسب الأغراض المختصة بها والمنسجمة معها "[2] . ولا يتوقف حازم عند الأساليب الشعرية فقط بل عالج الكثير من القضايا المتعلقة بالأسلوب وخصائصه.

أما **ابن رشيق القيرواني (456هـ)** " ينحو بمفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء وسهولة المخرج. وعذوبة النطق، وقرب الفهم"[3] بمعنى أن –الأسلوب– صورة لفظية تجمع بين نظام اللغة ونظام المعنى.

ومن ناحية أخرى نجد **ابن جزي الكلبي الغرناطي (741هـ)** هو الآخر كان من الذين ارتبط مفهوم الأسلوب عندهم بالإعجاز القرآني. " إذ ينحو بالأسلوب نحو **عبد القاهر** في التسوية بينه وبين النظم، حيث نجده في تفسيره يقدم لكتابه ببعض الفصول مما يتعلق بعلوم القرآن و إعجازه، وقد جعلها **ابن جزي** عشرة وجوه، ثانيها– **(نظمه العجيب وأسلوبه الغريب من قواطع آياته ، وفواصل كلماته)**"[4] . والغرابة في الأسلوب أن يقع في نفس المتلقي ويثير دهشته في شيء من الغموض.

---

[1] لامية مراكشي: علم الأسلوب بين التراث والحداثة دراسة نظرية.، تخصص ادب عربي، جامعة المسيلة، دت ،ص04.

[2] القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ط3 ، 1986م، ص109.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص31.

[4] المرجع نفسه: ص 31.

يبدو أن تحديد مفهوم الأسلوب في سياق العرب كان له طريقته الخاصة في ضبط مفاهيم المصطلح، فبعض نقاده ومؤرخيه أقاموا علاقة بينه وبين الإعجاز القرآني من خلال فهم الأساليب القرآنية، وبعضهم الآخر كان الأسلوب عندهم؛ مرادفا لنظرية النظم أما المغاربة كانت آراءهم أكثر عمقا وشموليةً، واعتبروا الأسلوب صياغة لفظية، وتأثروا بالثقافة الأرسطية وحاولوا التلفيق بينها وبين ما أخذوه من عند المشارقة.

3- الأسلوب في الفكر الغربي:

إن عملية حصر المفهوم الأسلوبي عند الغرب أمر غاية في الصعوبة نظرا لاتساع مساحة الدرس الأسلوبي بين الباحثين الغرب إذ الكثير منهم " قدموا في مقدمات كتبهم عرضا لمجموعة من التعريفات للأسلوب تصل في بعض الأحيان إلى ثلاثين تعريفا[1].

وهذا دليل يحيلنا لمدى استيعاب الدرس الأسلوبي من طرف المؤلفات الغربية على مر كثير من الحقب الزمنية وصولا الى اليوم .

مقولة أن الأسلوب معبر عن الطبيعة الإنسانية "هي فكرة تضرب في أعماق العصور القديمة منذ عهد الحضارة الإغريقية ومع كتابات ***أرسطو*** – على نحو خاص – في مؤلفة " فن الشعرة "عندما ارتبط في تلك الحقبة التمهيدية مصطلح الأسلوب فترة طويلة بمصطلح البلاغة La Rhétorique ،[2] ***فأفلاطون*** هو الأخر لا يخرج عن هذا المعتقد فيعرف الأسلوب في قوله: " الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية" [3] . أي مرتبط بروح صاحبه

[1] إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد : الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ، كلية الدراسات العليا ، الجامعة الأردنية ، عمان ، 1994م، ص 29.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون : الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1992،1م، ص 12.

[3] بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،- حلب- سوريا، دط، دت، ص 37

ويقول « ***دالامير***»:" يقال في الأسلوب أنه أوصاف الخطاب الأكثر خصوصية والأكثر صعوبة والأكثر ندرة ، والتي تسجل عبقرية أو موهبة الكاتب أو المتكلم[1] فالأسلوب موهبة خاصة تحمل رؤى وأفكار و مشاعر تطبع صاحبها،

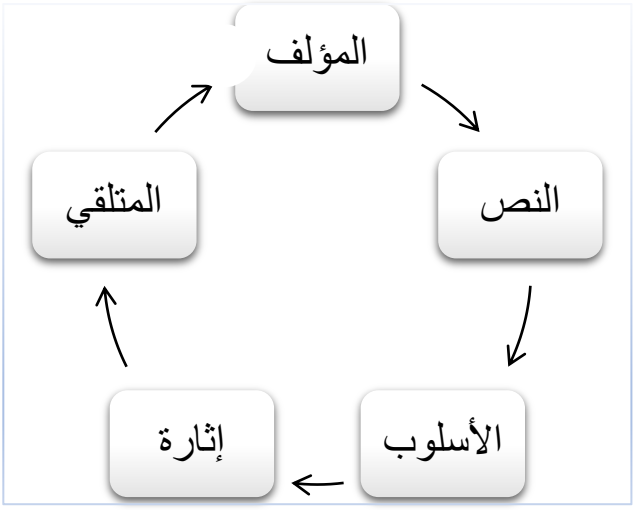
كما أن له " صفات عامة يجب أن تتوافر فيه شعرا كان أم نثرًا. وهناك خصائص أخرى تفرق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ثم إن من الأسلوب ما هو حقيقة وما هو مجاز".[2] وتبقى الأساليب باختلافها وتنوعها عبارة عن عملية تلاقح في الرؤى والتقنيات والأفكار و البنى ، تسعى لكسر أفق توقع المتلقي.

وهذا ما يذهب إليه " ***ميشال ريفاتير*** (Michael Riffaterre) في اعتبار الأسلوب مصدرا مهما من مصادر التأثير الأدبي. وعرف (الأسلوب) بأنه يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ"[3] ليقيم بذلك علاقة تأثرية بين النص والمتلقي من خلال نمط الأسلوب الخاص بالمؤلف. كما هو موضح في المخطط الآتي:

[1] بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،- حلب- سوريا، ص 37.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي : الأسلوبية والبيان العربي، ص 12.

[3] عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتب، د ب ، د ط ، 2000م، ص37.



فلكل مؤلف نصه الإبداعي الذي ينفرد فيه بأسلوبه الخاص ، والذي يعكس أصالته وبراعته الفكرية ، الهادفة لإثارة توقعات المتلقي على حسب قول ***ريفاتير***.

كما يذهب " الدارسون إلى أن الهزة القوية لبعض قواعد الأسلوب المعيارية جلدت على يد **جورج بوفون** (١٧٠٧– ١٧٨٨) في عمله المشهور «مقال في الأسلوب» الذي انتهى فيه إلى أن «الأسلوب هو الرجل»"[1] فلا يخرج عن خواص الإنسان كونه – الأسلوب – ميزة ينفرد بها كل شخص عن الآخر، فلا يمكن أن يسرق أو ينقل أو حتى يغير، ويحفظ اسم صاحبه إن كان –أسلوبه– رفيعا وجميلا وعاليا ، لماله قوة في التأثير.

ويلتقي – **جورج بوفون** – في تعريفه مع علماء آخرين " أمثال (**ليسينغ** Leasing) الذي رأى أن (لكل فرد أسلوبه الخاص كانفه الخاص به) وأمثال (**غوتيه**) الذي أدلى دلوه في حديثه مع (**إيكريمان**Eckermann) حين قال:" إن الأسلوب عمومًا هو التعبير الدقيق عما في داخله".[2]

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: الأسلوبية والبيان العربي، ص 12.

[2] فيلي ساندريس : نحو نظرية أسلوبية أساسية ، تر: خالد محمود جمعة ، دار الفكر، دمشق، ط 1، ص29.

وبتعريفه هذا يكون أكثر دقة و نضجًا، بجعله الأسلوب وسيلة تعبيرية عما يحمله الفرد من رؤى وأفكار و انفعالات ليجعلهُ " (***فلوبير*** Flaubert) بعد ذلك فنا قائما بذاته لرؤية الأشياء".[1] وهنا يتطور المفهوم الأسلوبي عند الباحثين والمنظرين الغرب من معنى ساذج وبسيط وانطباعي ، إلى معانٍ أكثر دقة وموضوعية حصرت أبرز خصائص الأسلوب أهمها التفرد حيث " تشدد مجمل التعريفات الغربية للأسلوب على بعده الفردي المتفرد . فهو طريقة متميزة وفريدة وخاصة بكاتب معين عند ***ج.مولينيه*** و هو عند ***رولان بارت*** شيء الكاتب ، هو روعته و سجنه، إنه عزلته" [2] فهو عنده خاصة من خواص الفرد التي تميز إبداعاته عن غيره من حيث تفردها بسمات و كيفيات أسلوبية تعكس أصالته وبراعته الفنية وقدرته الفكرية في طرق التعبير والكتابة.

ومن الخصائص التي حددها الغربيون في تعريفاتهم للأسلوب خاصة الانزياح أو العدول و الخروج في النصوص عن المألوف و المتعارف بين العامة فيعرفه (***جان كوهين)*** فيقول : " المجاوزة الفردية أو طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد".[3] وهذا العدول والخروج الفردي يعد ميزة فنية تقترن بماهية المبدع ومدى تميزه واختلافه في فتح آفاق حرة أمام المتلقي. أما خاصية الإحصاء فكانت تستخدم في دراسة الأساليب واستخراج أبرز سماتها بكل موضوعية وشفافية.

كان ***أورباخ*** صاحب كتاب المحاكاة (1945-1942) من الذين نظروا إلى الأسلوب "على أنه (زخرفة) إذ كانوا يفترضون أن الكتابة تصبح جميلة عند إضافة الزخارف اللغوية

---

[1] ينظر: فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية أساسية ، ص31.

[2] يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2008 م ص 182

[3] بشير تاوريرت : محاضرات في مناهج النقد الادبي المعاصر، مكتبة إقرأ، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2006 م ص156.

إليها، كالمحسنات البديعية من جناسات و طباقات وما شابه"[1] وهذا ما كان يعرف بالنظرية الكلاسيكية التي ترى الأسلوب على أنه زخارف لغوية محكمة.

و مع تطور الفكر العلمي وتشكل مذاهب ومدارس لسانية تعنى بدراسة اللغة ، وكل ما يتعلق باللسان ونطقه ، أصبح تحديد مفهوم الأسلوب مرتبطا باللسانيات ، ***" فشارل بالي*** – تلميذ ***دي سوسير***– يتجلى الأسلوب عنده في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينًا في مستمعها أو قارئها "[2]. فالأسلوب منظومة من العلاقات اللغوية التي تعتبر مصدرا مهمًا من مصادر التأثير الأدبي،

و يذهب " (***ريفاتير***) إلى تعريف الأسلوب بأنه يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ."[3] فالاستخدام القوي للنظم يلعب دورا في إثارة توقعات المتلقي .

وفي مجمل قولنا نخلص إلى أن أغلب المنظرين والباحثين الغرب – نقادا و لسانيون– قدموا تعاريفًا متنوعة المشارب و مختلفة الاتجاهات ، متعددة الآراء تصبوا جميعها إلى تمثّل مفهوم واضح للمصطلح الأسلوبي ، رغم صعوبة هذا المصطلح وعدم ثباته في كيفية محددة جراء حركيته و مرونته. لكن يمكن أن نجزم " أن الأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، والإبانة من خلال هذا الموقف عن شخصيته الأدبية وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات وسحرها ، وما إلى ذلك من الاستخدام المتميز

[1] عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 36.

[2] ينظر: حسن ناظم : البنى الأسلوبية–دراسة في أنشودة المطر للسياب – ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص31.

[3] ينظر: عدنان بن ذريل : النص، والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص37

للتشبيهات البلاغية"[1] . فالأسلوب إذًا ظاهرة فردية مقترنة بماهية الشخصية المبدعة وبما تحمله من قدرات ذهنية ونظم لغوية وعبقرية فردية.

ثانيًا : الأسلوبيـة

نشأت الأسلوبية نتيجة إحساس بالنقص في الدراسات النقدية والبلاغية واللغوية التي سبقت الولادة الحقيقية لعلم الأسلوب، حيث كانت تتسم في مجملها بالسطحية لاهتمامها بالشكليات في النسيج الأدبي، وانصرافها عن جوهره ، فما كانت هذه الدراسة إلا إحاطة بالأدب وتتبع لشخصية الأديب أكثر منها دراسة للعمل الإبداعي (الأدبي) في حد ذاته.

وقد برزت لنا الأسلوبية من بين هذه الدراسات النقدية والبلاغية ، وكذا اللغوية لتستوعب النص الإبداعي وما أحاط به من تحولات في نُظمه اللغوية وأساليبه التعبيرية.

وقد ظهرت " كلمة **(الأسلوبية)** خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل هذا القرن، وكان هذا التحديد مرتبط بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة"[2]. فلطالما ارتبط ظهورها مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة أو ما يعرف بالمدارس اللسانية التي ظهرت وقتها في أوروبا .

و" قد أسهمت اللسانيات على يد تلميذه: ***" شارل بالي- CHARLES BALLY***" الذي بعث أرسى قواعده – علم الأسلوب – سنة 1902م لهذا نجده ارتباط وثيق بالألسنية الحديثة"[3]، حيث أجمع الكثير من علماء اللغة الحديثة على أنّ أول مؤسس لعلم الأسلوب هو ***"شارل بالي"***؛ الذي" حد حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، فمعدن الأسلوبية حسب ***بالي*** ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تُبرز المفارقات

[1] بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص159

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص172.

[3] حليمة واقوس : محاضرة في مقياس الأسلوبية وتحليل الخطاب، تخصص: دراسات لغوية ، ص08.

العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية و النفسية"[1] . فأسلوبية ***بالي*** تتضافر فيها كل القوى العاطفية والشعورية، دون إقصاء أي وسيلة تعبيرية تسهم في إنتاج النص الإبداعي.

وإضافة إلى المدرسة الألسنية ***لدي سوسير*** وتلميذه ***بالي***: أيضا قد " اشتركت عدة مدارس أوروبية في تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك في الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين و أسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفيلوجية لدى المدرسة الألمانية، كما تمثلت في كتابات ***"فوسلير "*** و ***"سبتزر"*** وأعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية على وجه الخصوص".[2] فتكاثف الجهود بين هذه المدارس اللغوية ساعد في انبثاق الشرارة الأولى لعلم الأسلوب.

وما تقدم من نصوص يبرز لنا أنَّ البوادر الأولى لظهور الأسلوبية كانت مصاحبة لولادة اللسانيات الحديثة ، أي أن النظرية الأسلوبية انبثقت أساسا من الفكر اللغوي والأدبي عموما، مستفيدة من أبحاثه ورؤى مختلف علمائه وباحثيه في بناء معطياتها الأسلوبية.

والأسلوبية مصطلح لغوي حديث مشتق من الأسلوب، وتعتبر علما ومنهجا لدراسة هذا الأسلوب والبحث في وسائله اللغوية وطاقاته التعبيرية وفق مستويات وأسس خاصة بالبحث الأسلوبي والظاهرة الأسلوبية، وهذا ما يوافق تعريف ***عبد السلام المسدي*** لها "أنَّها بحث يمكن للمتلقي من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقديا ، مع الوعي بما حققته تلك الخصائص من غايات جمالية"[3].

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دب ، ط3، د س، ص41.

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2002 م، ص 109 – 110.

[3] علي شناوة وادي و علي مهدي ماجد: إشكالية الأسلوب والأسلوبية في التشكيل الفني، ص 230.

أما اللغوي " ***مونان*** " فيذهب في تعريف الأسلوبية؛ أنَّها هي التي تحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقها الإخباري إلى وظيفته التأثيرية و الجمالية"[1] فالأسلوبية منهج أدبي يبحث في الأساليب الجمالية للظاهرة الأدبية.

ويمكن أن نتتبع ماهية الأسلوبية عند كل من ***"جاكسون"*** و ***"ريفاي"*** و ***"ريفاتير"*** وآخرين حيث يعرفها الأول في قوله " أنها: "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً. وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثابتا."[2] فالأسلوبية عنده تبحث في جميع سمات النص الإبداعي باختلافها وتنوعها، فهي علم شامل للخطاب النصي وما يحويه من خصائص وميزات متفاوتة

أما (ميشال ***أريفاي Michel Arrive***) فيقول: " الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات" (...) . أما ***ريفاتير*** فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية « لسانيات » تعنى بظاهرة حَمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[3]

وبناءً عليه يمكن القول أن الأسلوبية هي الجنين الذي تمخض من رحم اللسانيات ليصبح فنًا من أفنانها، يبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ويختص بالمجال العقلي الموضوعي على غرار الأسلوب الذي يقوم على أبعاد ذاتية نسبية فهو المسلك إلى الأسلوبية، وهي التحليل اللغوي الموضوعي لهذا المسلك –الأسلوب–.

ثالثًا : التحليل الأسلوبي ومستوياتـه:

يسعى التحليل الأسلوبي إلى دراسة الهيكل البنائي للنص وتحليل أنساقه التي تكشف عن تنظيمه وفق مستويات صوتية وتركيبية ودلالية، فهذا ما يشترط في الأسلوبية حيث "لابد

---

[1] . علي شناوة وادي و علي مهدي ماجد: إشكالية الأسلوب والأسلوبية في التشكيل الفني، ص230.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 37.

[3] المرجع نفسه: ص 48–42.

فيها من فحص للنصوص وتمثل لجوهرها وإجراء التحليل في نماذج بيانية تُختار منها على قواعد ثابتة لتكون للدارس صورا واضحة وكلية عن النصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيها."[1]

وهنا يأتي دور المحلل الأسلوبي الذي ينبغي عليه أثناء دراسته للنصوص الإبداعية، أن يتتبع خباياها ومدلولاتها وأن يتخلى عن عواطفه الذاتية والانطباعية، لكي يتوصل إلى النتائج الموضوعية التي يعكسها النص، فالتحليل الأسلوبي الموضوعي للنصوص الإبداعية يمكننا من الوصول إلى الطاقات التعبيرية الكامنة في النص وكذا التنوعات والسمات اللغوية داخله.

وقد تعددت مداخل التحليل الأسلوبي عند ***محمد الهادي الطرابلسي*** حيث يختلف التحليل الأسلوبي عنده باختلاف مداخل التحليل، " فقد يكون المدخل بنيويا بمعنى الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات و تراكيب الجمل وأشكال النصوص و هندسة الآثار، أو دلاليا ينطلق فيه من صور معاينة الجزئية و موضوعاته الفرعية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامة وأجناسه المعتمدة

كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة، كما قد يكون الدخول إليه من الباب التقني فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة والإحصاء."[2] وتعد الدراسات الإحصائية من الإجراءات الرياضية المستحدثة في علم الأسلوب ، والتي تساعد التحليل الأسلوبي في الوصول إلى نتائج طبية .

حيث " يؤدي الإحصاء إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح."[3] وهذه الخاصية الرياضية التجريدية جعلت الأسلوبية تبتعد عن الذاتية والانطباعية في دراستها للعمل الأدبي.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1992م، ص07.

[2] المرجع نفسه: ص8-9.

[3] ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق، دب ، ط 1 ، 1998 ، ص 268.

و المحلل الأسلوبي عند تناوله للنص الإبداعي أو الخطاب الأدبي يقوم بمعالجته وفق مستويات عدة ، يمكن حصرها في ثلاث : أولها **المستوى الصوتي** ؛ " فالبحث عن موقع الإبداع داخل النص يستوجب من الباحث الوقوف على البنى الصوتية التي تمثل جزءًا من هيكل القصيدة ، إذ تتجه الدراسات الأسلوبية إلى استقراء الظواهر الصوتية لدى الشاعر لتبرز من خلال ذلك أهمية المستوى الصوتي في كونه يهتم بالمادة الصوتية التي تختزن في داخلها الطاقات التعبيرية والذكرية العاطفية لدى الشاعر".[1] أي أن هذا المستوى يعنى فيه المحلل الأسلوبي بالبحث في الأشكال الهندسية للأصوات واستجلاء أبرز الخصائص العروضية من إيقاع و وزن و قافية ، وكذلك دراسة الأصوات الموسيقية للحروف كالجهر والهمس و الشدة ... وغيرها،

أما المستوى الثاني فهو " **المستوى النحوي أو التركيبي** فأي الأنواع من التراكيب هي التي تغلب على النص. فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو الخوالف أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة أو القصيرة، أو المزدوجة، وهنا يمكن أن يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص"[2] فالتحليل الأسلوبي للمستوى التركيبي يقف على دراسة الكلمات والجمل والضمائر والارتباطات التركيبية فيما بينها وكل ما يتعلق بالنحو لإظهار جمالية اختيار المبدع في نصه الأدبي

وثالث هذه المستويات هو ***المستوى الدلالي***، وفيه يتناول المحلل الأسلوبي استخدام المنشئ للألفاظ، وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب".[3] فإبراز الخصوصية الدلالية

---

[1] ياسر عكاشة حامد مصطفى: مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي – المستوى الصوتي نموذجا – ، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات ، الزقازيق ، العدد السادس 2016، ص681.

[2] بشير تاوريريت : مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية العدد الخامس، جوان 2009م، ص05.

[3] المرجع نفسه، ص 5– 6.

للمؤلف في عمله الأدبي يحيلنا إلى اكتشاف جمالية الانتقاء والاختيار لشبكة المعاني داخل نصه ، مما يخلق له حقولا و ظواهر دلالية ينفرد بها في خطابه الأدبي عن غيره .

وبدراسة هذه المستويات يصبح المحلل الأسلوبي على مقدرة عالية لإظهار البنى المختلفة للنص الإبداعي وكذا توضيح أهدافه وعناصره وجمالياته الفنية والفكرية التي تعكس روح صاحبها وشخصيته الذاتية .

الفصل الأول:

{ هندسة البنى الصوتية والإيقاعية في مدحية منار الدين وعروته }

أولاً : بنية الإيقاع الصوتي الخارجي

1- حركية التشكيل العروضي والإيقاعي في القصيدة:

1-1 النسق الإيقاعي

1-2 الترخصات العروضية

2- التركيب التقفوي للقصيدة ونظم بناءه:

2-1 إيقاع القافية والروي في ابيات الغزل

2-2 إيقاع القافية والروي في أبيات المدح

2-3 إيقاع القافية والروي في أبيات الوصف

ثانيًا: بنية الإيقاع الصوتي الداخلي وتجلياته في القصيدة

1- التركيب التفاعلي لبنية الأصوات وصفاتها:

1-1 الأصوات المجهورة

1-2 الأصوات المهموسة

1-3 شدة الصوت

1-4 رخاوة الصوت

2- التوازنات الصوتية:

2-1 التكرار الصوتي

2-2 التصريع

2-3 التجنيس

3- ظاهرة التنافر الصوتي

أولاً : بنية الإيقاع الصوتي الخارجي

يعد المجال الصوتي من الظواهر الأسلوبية التي تخلق لنا تراكما كميا متنوع البنى،والذي يرتبط بحيوية النغم الموسيقي للغة و تركيبها الإيقاعي في الشعر العربي، لهذا " تتجه الدراسات الأسلوبية إلى استقراء الظواهر الصوتية لدى الشاعر، لتبرز من خلال ذلك أهمية المستوى الصوتي في كونه يهتم بالمادة الصوتية التي تختزن في داخلها الطاقات التعبيرية و الفكرية و العاطفية لدى الشاعر"[1].

و الشاعر يلجأ لاستخدام عناصر التلوين الصوتي و التنغيم الموسيقي أو الأداء اللحني لإيصال الإيقاع إلى المتلقي، فالمادة الشعرية تصل المتلقي و هي مشبعة بأساليب منغمة إيقاعيا و صوتيا لذلك " التحليل الصوتي يقوم أساسا على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب، ذلك أن الصوت و النطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعاليه"[2]، و الباحث في الميدان الأسلوبي يقوم باستنباط هذه الخصائص الصوتية من خلال دراسة التركيب الإيقاعي و الوزني في الشعر العربي، فالعرب كانت تنظم شعرها وفق نظام نغمي موسيقي يشكل جوهر الايقاع في قصائدهم.

فالشعر كما ذكره عبد الرحمن الوجي:" صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة لا تؤخذ هونا بل يقف عندها الشاعر طويلا يهذب، و يدقق و يحذف، حتى تستقيم القصيدة و تتوازن إيقاعاتها و يحكم نسجها، و تحسن في الأسماع، و حينما جاء النغم و تناسق إلى منتهاه

[1]– ياسر عكاشة حامد مصطفى: مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار "للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي"، ص681.

[2]– محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، ص 206.

حسن وقعه في الأذن ..."[1] فعذوبة الشعر تخلق عندما يمنح الشاعر نصه الحياة و المرونة مجسدة في براعة تركيبه الإيقاعي و انتظام الوزن الموسيقي.

براعة الإيقاع وانتظام الصوت هي من الميزات الصوتية التي نرغب في التعرف عليها داخل قصيدة من قصائد المدح الأندلسي – قصيدة منار الدين وعروته – للشاعر ابن هانئ الأندلسي ، حيث عملنا على دراسة أهم السمات الصوتية التي شكلت ظاهرة أسلوبية بارزة في هذا الخطاب الشعري .

1. حركية التشكيل العروضي والإيقاعي في القصيدة :

إن المصطلحات التي تصادفنا اليوم في ميدان الأدب من وزن و قافية و إيقاع و جوازات هي كلها عبارة عن تشكيلات أطلقها الخليل بن أحمد الفراهيدي (718م_ 789م) في شكل علم مستحدث نفض به الغبار عن معارف و إمكانات جهلتها العرب في موروثها الثقافي ، وهذا العلم هو علم العروض .

واليوم أصبح لزاما على الباحثين في الميدان الأسلوبي؛ التطرق لعناصر العروض من أجل اكتشاف أهم الخصائص الصوتية الخارجية المشكلة للخطاب الشعري ، ونظرا لذلك نستهل دراستنا الصوتية بالوقوف عند النسق الإيقاعي وتشكيله العروضي في القصيدة .

1-1 النسق الإيقاعي:

يعد الطويل من الأنساق الشعرية المركبة التي تنتمي لدائرة المختلف، و الذي كثر استخدامه في نصوص الشعر العربي خاصة طويلة النفس منها ، فهو ملك البحور كما سماه أبو العلاء المعري، وقد فصله كثير من الأدباء و الشعراء في أعمالهم لأنه " سخي النغم، يقع في ثمانية وأربعين صوتا. وهذا الكم من الأصوات يتراوح بين متحرك وساكن ليعطي الشاعر

[1]– عبد الرحمن الوجي :الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص51.

حرية التصرف للتعبير عما يجول في رؤياه من قوالب إيقاعية تمنحه إحساسا موسيقيا لا يكتمل في ذهنه إلا عندما تتألف عناصر المحتوى :الشكل... والمضمون".[1]

فهو من الظواهر الأسلوبية التي تساعد في تنوع الإيقاع الخارجي للقصيدة وتساهم في إشباعه وثراء إيحاءاته .على هذا الأساس نظم ابن هانئ الأندلسي قصيدته المعزية – منار الدين وعروته – على بحر الطويل. فقد اتسع لكثير من المعاني التي جاء بها شاعرنا في مدحيته واستوعب ما لا يمكن أن يستوعبه غيره من البحور، خاصة غرض المدح في قصيدته منار الدين و عروته التي مدح فيها الشاعر ابن هانئ الأندلسي الخليفة المعز لدين الله الفاطمي – وهي آخر قصائد الشاعر– بعث بها إليه القاهرة لما كان بالمغرب و يقول في مطلع القصيدة:[2]

[1] خلف خازر الخريشة : جمالية التشكيل العروضي و الإيقاعي للبحر الطويل ، دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية مجلد 41 ،ملحق 2 ، 2014 ، ص 788 .

[2] ديوان ابن هانئ الأندلسي ، دار بيروت ، دط ،1980م ، ص313

البيت(1)	أصاخَت فقالت وقْعُ أجردَ شَيظمِ	وشامَتْ فقالتْ لَمعُ أبيضَ مِخذَمِ
الوزن	أصاخت فقالتوق ع أجر دشيظمي 0//0// /0// 0/0/0// 0/0// فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	وشامت فقالتلـم عأبي ضمخذمي 0//0// /0// 0/0/0// 0/0// فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
البيت (2)	وما ذُعِرَتْ إلاّ لَجْرسِ حُلِيّهَا	ولا لَمَحَتْ إلاّ بُرىً من مُخدَّم
الوزن	وماذُ عِرَتْ إللا لَجْرسِ حُلِييهَا 0//0// /0// 0/0/0// /0// فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	ولالَ مَحَتْ إللا بُرن من مُخددمي 0//0// 0/0// 0/0/0// /0// فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
البيت (3)	ولا طَعِمَتْ إلاّ غِراراً منَ الكَرَى	حِذارَ كَلُوءِ العينِ غيرِ مُهَوّم
الوزن	ولاطَ عِمَتْ إللا غِرارن منَلكَرَى 0//0// 0/0// 0/0/0// /0// فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	حِذارَ كَلُوءِلعي نِغيرِ مُهَوومي 0//0// /0// 0/0/0// /0// فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
البيت (4)	حِذارَ فَتىً يَلْقَى الغَيورَ بحتْفِهِ	ويَمْرُقُ تحتَ الليلِ من جِلد أرقَم
الوزن	حِذارَ فَتيَلْقَل غَيورَ بحتْفِهِي 0//0// 0// 0/0/0// 0// فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	ويَمْر قُتحتَللي لِمنجِل دأرقَمي 0//0// 0/0// 0/0/0// /0// فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
البيت (5)	وقالت هوَ اللّيثُ الطَّروقُ بذي الغضا	فليسَ حَفيفُ الغِيلِ إلاّ لِضَيغم
الوزن	وقالت هوَ لليثُط طروقُ بذلغضا 0//0// /0// 0/0/0// 0/0// فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فليسَ حَفيفُلغِي لِ إللا لِضَيغمي 0//0// 0/0// 0/0/0// /0// فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

الجدول1: التقطيع العروض لخمسة أبيات من القصيدة

يتضح من خلال النموذج أعلاه؛ أن الوزن يسير وفق تفعيلات بحر الطويل الذي يبنى على تفعيلتين أساسيتين(فعولن ، مفاعيلن) فهو من البحور المركبة – كما أسلفنا الذكر– وقد جاءت قوافي الشاعر مطلقة بإشباع حرف الروي "الميم" بحرف وصل" الياء"، ويمكن أن نلاحظ أيضا جمالية الانسياب اللغوي و الإيقاعي والدلالي على حد سواء بتناسب الخصائص المعنوية والنمط الإيقاعي.

ويبدو أن الشاعر افتتح قصيدته بغزل تمهيدي عن شخص، وهو حبيبته التي يطاردها في مطلع الأبيات الأولى ، ليسير في ذلك على عادة الشعراء القدامى من خلال إحياء الخصائص الشعرية العربية الأصيلة، من حيث الموسيقى الشعرية؛ بنظم قصيدته على نسق الطويل ، ومن حيث المقدمة الغزلية التي تشبب فيها بمحبوبته أروى ، في قوله:[1]

وكم دون أروى من كمي ملام و شعب شتيت بعدما لم يلأم

ثم انتقل الشاعر مباشرة لتغطية موضوعه المقصود، وهو مدح المعز لدين الله والإشادة بوقائعه و بطولاته ضد الخصوم، ثم الثناء على دولته الفاطمية ومذهبها التشيعي ، و أخيرا تصوير مدى افتتانه وإعجابه بهذا المحارب المقدام. ونتصيّد أهم مضامين القصيدة ودلالاتها الفكرية في الجدول الآتي:

الأبيات	موضوعها
"1 – 21"	– مقدمة غزلية (التشبب بالمحبوبة)
"22 – 88"	– مدح المعز لدين الله و تعداد مناقبه.
"89 – 139"	– وصف جيش المعز لدين و سرد وقائعه في جو من الفخر و الحماسة.
"140 – 180"	– مدح الفاطميين و الإشادة بمذهبهم التشيعي.
"181 – 200"	– الثناء على المعز.

جدول 2: مواضيع القصيدة وأفكارها الرئيسة

[1] الديوان : ص314

يبدو أن تقصد الشاعر نظم قصيدته على نسق الطويل كان لهدف تلبية أغراض دلالية جمالية فرضتها طبيعة حالته الشعورية. حيث أراد أن يعبر عن صدق عاطفته في مدح المعز دون تقيد، "فوزن هذا النسق، مما يؤثره الغالبية من الشعراء، لاستيعابه أفق دلالية متعددة،تمتلك القدرة على تغطية موضوعات الفخر والحماسة و الهجاء وضروب المناظرة التي تمتحن القدرة على الانسيابية، وحشد الصور الشعرية، مما يتناسب وجلال المواقف"[1]،فالشاعر أراد بهذا النسق حرية التعبير عن رؤياه .

وقد تخلص ابن هانئ في قصيدته من الغزل إلى المدح في البيت الثاني والعشرون في قوله :[2]

فلو أنّني أسطيعُ أثقَلْتُ خِدرَهَا	**بما فوق راياتِ المُعِزِّ من الدّم**
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
منَ اللاّءِ لا يَصْدُرْنَ إلاّ رَوِيّة	**كأنّ عليها صِبْغَ خَمْرٍ وعَنْدَم**
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
لها العَذَبَاتُ الحُمْرُ تَهْفُو كأنّهَا	**حَواشي بروقٍ أو ذوائبُ أنجُم**
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
غَدَوْا ناكِسي أبصارِهم عن خَليفةٍ	**عليمٍ بسّر اللهِ غيرِ مُعَلَّم**
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

[1] عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط 1 1998 ، ص130-131

[2] الديوان :ص314-315-316

وروحِ هُدىً في جسم نورٍ يُمِدُّهُ شُعاعٌ من الأعلى الذي لم يُجَسَّم

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فأُقسِمُ لو لم يأخُذِ النّاسُ وَصفَهُ عنِ اللهِ لم يُعْقَلْ ولم يُتَوَهَّم

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

لقد أحسن الشاعر الخروج من المقدمة إلى العرض المنشود، بكل سلاسة ورشاقة دون أن يشعر القارئ أن هناك فاصلا بينهما حيث ضمن بذلك التحام البنية الفكرية والفنية للقصيدة وأمن وحدتها. و بإدراج الشاعر لاسم الممدوح في بيت التخلص [22] تتقلب لغة الحب في المقدمة الغزلية إلى لغة الحرب، المشحونة بكثافة بطولية ملحمية مضرجة بالفحولية والشجاعة ، في قوله :[1]

إذا كان من أيامه لك شافع إلى أمل فاخصم به الدهر و اقصم

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

سيوف كأغماد السيوف و دولة تشن دلالا كالقضيب المنعم

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فما نقموا أنّ الضّغينة لم تكن ولكنّها منهم شناشن أخزم

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

سبقتم إلى المجد القديم بأسره و بؤتم بعادي على الدهر أقدم

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

[1] الديوان : ص 316-324-325

و هنا يظهر لنا جليا أن حركية التشكل الإيقاعي للنسق جاءت متنوعة حيث نجد أن تفعيلات بحر الطويل تتحرك عبر الأبيات بحيوية كبيرة فهي لم تتساوق وفق إيقاعها المعهود و إنما سارت بتدرج وتناوب بين القبض والحذق ، وقد تمسك الشاعر بهذا النمط الإيقاعي في جميع أبياته ، فهو يتيح له ميزة القص و الوصف في خدمة غرضه الأساسي في مدح المعزة و دولته وفي تصوير معاركه ضمن قالب ملحمي سردي مع خفة إيقاعية حافظت على بناؤه الإيقاعي و أداءه الموسيقي.

1-2 الترخصات العروضية:

إن الحالة النفسية للشاعر تعد سببا رئيسا في عدم استقرار الوزة الإيقاعي في صفته السليمة، فقد يدخل عليه تغيير في هيئته أو حروفه. بفعل رخصتي الزحاف والعلة – كما سماها علماء العروض– حيث تمنح هذه الجوازات الشعرية الشاعر حرية في التلوين الإيقاعي بما يخدم حالته النفسية وموضوعه المنشود ونسيجه اللغوي .

وتشكل هذه الضرورات التعبيرية ظاهرة صوتية في القصيدة، وقد مست كلتا التفعيلتين الأساسيتين لنسقها الإيقاعي(الطويل)، وسنحاول إحصاء بعض التفعيلات السالمة وغير السالمة لبضعة أبيات في القصيدة، قصد الوصول لنتائج جزئية يمكن تعميمها :

البيت	عدد التفعيلات	السالمة	النسبة	غير السالمة	النسبة
1 إلى 15	120	41	34.16	79	65.83
18	8	4	50	4	50
20 إلى 25	48	27	64.28	21	43.75
28 إلى 35	64	32	50	32	50
38	8	5	62.5	3	37.5
40 و 42	16	7	43.75	9	56.25
50 – 45	48	20	41.66	28	58.33
55 – 53	24	15	62.5	9	37.5
58 و60 و62	24	11	45.83	13	54.16
70 إلى71	16	8	50	8	50
75و78و80و85و90و 95	48	29	60.41	19	39.58
100إلى 105	48	20	41.66	28	58.33
108إلى 110	24	14	58.33	10	41.66
115و118و12و125	32	15	46.87	17	53.12
130و133و136و138	32	17	53.12	15	46.87
140و142و145و148	32	19	59.37	13	40.62
150و154و156	24	12	50	12	50
160و162و165و166و168	40	15	37.5	25	62.5
170و171و175و179	32	15	46.87	17	53.12
180و181و185	24	12	50	12	50
187إلى 190	32	17	53.12	15	46.87
192	8	4	50	4	50
195 إلى200	48	18	37.5	30	62.5
المجموع :	**800**	**377**	**%47.1**		**%58.75**

– جدول 3 : نسبة التفعيلات السالمة و غير السالمة في مئة بيت

لقد قمنا في هذا الجدول بإحصاء عدد التفعيلات السالمة و غير السالمة لمئة بيت من القصيدة ثم عرضنا النسب المئوية الإجمالية لها، من خلال القيام بهذه العملية

$$\frac{\text{مجموع التفعيلات السالمة لمئة بيت} \times 100}{\text{عدد التفعيلات الإجمالي}}$$

$$\frac{\text{مجموع التفعيلات غيرالسالمة لمئة بيت} \times 100}{\text{عدد التفعيلات الإجمالي}}$$

إن مئة بيت المحصاة في الجدول هي عبارة عن عينات متفرقة، منتقاة من عدة مواضع من القصيدة لنكون بذلك أكثر إلماما بها و لنعمم الجزء منها على الكل دون إيجاز مفرط ولا إطناب مثقل.

و الملاحظ من خلال الجدول السابق أن التفعيلات غير السالمة، هي الأكثر توظيفا عند الشاعر أي أن استثماره للترخص العروضي تجاوز (52%) من التفعيلات السالمة التي وصلت نسبتها (47.12%) ، ومعناه أن الشاعر اتخذ من الزحافات و العلل وسيلة مرنة ينتهك بها قواعد الوزن ويعدل بها عن البنية الموسيقية لنسق الطويل ، خالقا بذلك خصائص جمالية و إيحائية وبلاغية لنصه .

1-2-1 تفعيلتي الطويل و مزاحفاتها العروضية في القصيدة :

بعد قيامنا بعملية التقطيع العروضي لنص القصيدة كاملاً، تبين لنا و على ما استطعنا الوقوف عليه أن إحصاء الترخصات العروضية لتفعيلتي الطويل جاءتا على رخصة واحدة وهي **زحاف القبض** في حذف الخامس الساكن، وقد أصاب هذا الزحاف حشو جميع أبيات القصيدة، حيث زاحف الشاعر في قصيدته بنسبة تصل الى 98% من التفعيلات غير السالمة ونستوضح ذلك في الجدول الآتي:

التفعيلة	التفعيلة متغيرة	الزحاف	أبيات جاء فيها:	النسبة
– فعولن – مفاعيلن	– فعول – مفاعلن	القبض: حذف الخامس الساكن	1–2– 10– 15– 20– 2– 60 ...	98.34%

جدول4 : زحاف القبض ونسبته في القصيدة

ويمكن أن نلاحظ وقوف الشاعر على زحاف القبض في أغلب القصيدة من خلال النموذج التالي:[1]

تَوَدُّ لوَ انّ الليْلَ كفُّ لشَعْرِها **فيَسْتُرَ أوضاحَ الجَوادِ المُسَوَّم**

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ولم تَدرِ أنّي ألَبسُ الفَجَر والدُّجَى **وأسفِرُ للغَيْرانِ بعدَ تَلَثُّمي**

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وكم دونَ أرْوَى من كَميٍّ مُلأَّمٍ **وشَعْبٍ شَتيتٍ بعدها لم يُلأَّمْ**

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

مُقَلَّدُ مَضّاءٍ من الحقّ صارمٍ **ووارثُ مسطورٍ من الآي مُحكَم**

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

إذا كان منْ أيّامِهِ لكَ شافِعٌ **إلى أمَلٍ فاخْصِمْ به الدهْر واقصِم**

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ولا بَسَطَتْ أيدي العُفاةِ بَنانَها **إلى أرْيَحيٍّ منه أنْدى وأكرَم**

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

عمد الشاعر إلى استثمار الزحاف، حيث نراه يتلاعب في زحاف القبض ملونا به أبياته ومحملاً تفعيلاته معان متباينة، وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في

[1] الديوان : ص 313–314–316

الإيقاع، وإلى تنويع الموجات الصوتية للقصيدة من تباطؤ في موسيقى الصوت إلى تسريع ملحوظ ، فالشاعر زاوج في الأبيات بين السرعة و البطئ في نوع من الموازنة الجمالية بإيراد التفعيلة مرة تامة ومرة أخرى مزاحفة ، ليصنع تناغما صوتيا ويشكل نسيجا غير منتظم من التفاعيل في كل شطر من القصيدة.

و الملاحظ في هذه الأبيات؛ محافظة الشاعر على التفعيلة الثانية "مفاعيلن" من كل شطر في أبيات القصيدة، أما تفعيلات النهاية فقد جاءت خارجة عن النسق العادي لتفعيلة بحر الطويل بدخول زحاف القبض عليها، وهذه الميزة المتناسقة في قصيدة منار الدين و عروته من التشكيلات الإيقاعية التي تصرّف الشاعر فيها حسب تدفقه الشعوري، فكسر بها وحدة التفعيلة القديمة ومزج بين ما هو سالم و غير سالم في صورة إيقاعية راقية لا نسمع فيها نشازًا تنفر منه الأذن أو تبغضه النفس.

1-2-2 إيقاع العلة في تفعيلة مفاعيلن:

إن العلل هي الأخرى من البدائل الإيقاعية المرخصة، النابعة من الانزياح عن البنية الأصلية لأوزان البحور، حيث تتمرد على النسق الإيقاعي الأصلي بكسر رتابتة النمطية، فهي من الترخصات العروضية التي تتلاعب بالنظام الشكلي لوزن القصيدة، كما تضفي قيمة فنية أخرى لها علاقة بالمستوى الدلالي للنص الشعري ، فلطالما ارتبط الجانب الدلالي بالبنية الإيقاعية في الشعر العربي .

والقصيدة تطالعنا بانزياح إيقاعي آخر هو **علة الحذف**، وهي أقل حضورا مقارنة بزحاف القبض بنسبة تصل (1.65%) ، وكان استخدام الشاعر لها منتظما ذا طابع لزومي فالشاعر كان ملزما على الصورة التالية " فعولن " في عروض سبعة أبيات من قصيدته ليتوازن إيقاعه ويحسن مدلوله . وجاءت مواطنها في قول الشاعر:[1]

[1] المصدر السابق: ص314-318-323-324-325-327-328

وكانتْ ملوكُ الأرض تبجَحُ بالقِرى قِرَى المَحضِ في اللأواء غيرِ مُصَرَّم

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

و كم دونَ أرْوَى من كَميٍّ مُلأّم وشَعْبٍ شَتيتٍ بعدها لم يُلأّمْ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

ألا سائِلُوا عنهُ البَتُولَ فتُخبَرُوا أكانَتْ لهُ أُمّاً وكان لها ابنَم

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

فما نَقَموا أنّ الصّنيعَةَ لم تكُن ولكنّها منهم شَناشِنُ أخْزَمْ

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

وليسَ كما أبْقَتْ ضُبَيْعَةُ أضْجَمٍ وليسَ كما شادَتْ قبائلُ جُرْهُم

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول فعولن

وفي ذَمَلانِ العِيسِ كِلْتَا مَآربي إذا أرْقَلَتْ بي من أَمُونٍ وعَيْهَم

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

ولوْ أنّ عُمْري بالِغٌ فيكَ هِمّتي لَثَقّفْتُ بَيتاً ألفَ عامٍ مُجَرَّم

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

وردت تفعيلة العروض في هذه الأبيات معلولة بحذف السبب الخفيف من آخر "مفاعيلن" ، فصارت(مفاعي) ونقلت إلى (فعولن) لتخدم الحالة النفسية للشاعر والدلالات التعبيرية في مدح المعز و الثناء عليه بأرقى عبارات الإعجاب والافتخار و الاقتداء ، فكلما زادت انفعالية تأثره بالممدوح زادت حاجته في استثمار الترخصات العروضية، رافعا بذلك

عجلة الزمن من البطئ إلى السرعة ،" فالتنوع في عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعما خاصا ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تساوي عدد التفعيلات كما أنه يتيح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ليعبر عن ذاكرته ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفعات الشعورية والموجات النفسية"[1].

وهكذا ساهمت الترخصات العروضية بكافة أشكالها فى إثراء البنية الإيقاعية والدلالية للقصيدة وتجاوز الرتابة النمطية التقليدية فيها و خلق فنية جمالية داخل موسيقاها.

2- التركيب التقفوي للقصيدة ونظم بنائه :

تعتبر القافية عنصرا أساسيا و مهما في التشكيل الايقاعي للقصيدة العربية، فهي النغم الرنان الذي يخضع لقريحة الشاعر و براعته الفنية، يستوقف فيها كلامه ليجعل منها متنفسا لأحاسيسه و ركنا مكملا لأبياته ، و هي تكرار موسيقي يمنح قوة للإيقاع ويخلق شعورًا ذا أثر على نفسية المتلقي ، ولها "سحرها في نقل لطائف المعنى وأحاسيس قائلها . وذلك من خلال الشعور الذي يوحيه جرسها . والخاطر الذي يمثله في الطبائع والأذهان والأنفس والقلوب"[2] و الشاعر الحذق يرسم قوافيه وفق قالب عذب وحلو في نغمه و في خفته على السمع .

أما من ناحية التعريف فقد اختلف علماء العربية القدامى في حدهم للقافية، إذ يرى بعضهم أن القوافي في القصائد كقول الشاعر:[3]

نبئت قافية قيلت تناشدتها قوم سأترك في أعراضهم ندبا

ولفظ القافية هنا جاء بمعنى القصيدة.

[1] بهنام باقرى : عناصر الإيقاع ودلالاتها في قصيدة الإنتفاضة لسميح القاسم ،فصلية إضاءات نقدية ، العدد 23 ، دم خريف أيلول 2016 م ،ص 88.

[2] منال نجارة: "قراءة براغماتية مقامية لموسيقى القافية و رسمها " ديوان الأعشى أنموذجا""، مجلة جامعة النجاح ، دع المجلد 31 ، 2017م ، ص 1562.

[3] أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش : كتاب القوافي ، دار الأمانة ، بيروت – لبنان – ،ط1 ، 1974 م ،ص 6.

وهناك من يرى أن" حرف الروي هو القافية، ويزعم آخرون أن النصف الآخر كله قافية"[1] .أما أبو العروض تقع القافية عنده" من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[2]، وهذا ما ذهب إليه جمهور العروضيين واتفقوا عليه .

ويمكن للقافية أن تكون كلمة تامة من البيت أو بعض من هذه الكلمة، كقول هانئ في البيتين الآتيين : [3]

بِكُم عَزّ ما بَينَ البَقيعِ ويَثرِبٍ	**ونُسِّك ما بَينَ الحَطيمِ وزمزم**
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
لِيَعلَمَ أَهْلُ الشّرْقِ والغَرْبِ أنّني	**بنفسيَ لا بالوفدِ كان تَقَدُّمي**
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

و قافية البيت الأول جاءت كلمة واحدة (زمزم)على وزن " فاعلن – /0//0" و هي مطلقة بحركة الروي "الميم"، أما البيت الثاني وردت قافيه مجزوءة الكلمة (قدم) على وزن " فاعلن–/0//0" هي الأخرى مطلقة .

و عند متابعة بقيه أبيات ابن هانئ في مدح كل ما يتعلق بالدولة الفاطمية وحامي حياضها، نلمح دور القافية بارزا في القصيدة حيث يشكل إيقاعها الخارجي و ينسج لها أنغاما عذبة يستأنس بها جمهور المتلقين فالسامع بحاجة إلى" القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر شطر، فلا يغفل عنها إنسان"[4] ، وجاءت قافية الشاعر عفوية مطلقة

[1] ينظر : أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش : كتاب القوافي ، ص 6–7.

[2] عبد الرحمن تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر ، القاهرة ،ط1، 2003م ، ص35

[3] الديوان : ص 326-328.

[4] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1981،06م ، ص190

مسترسلة بموسيقاها في مختلف أبيات الغزل والثناء، الشدة، الحرية ، الفخر والحماسة وحتى الوصف وكل معاني المدح المختلفة .

2-1 إيقاع القافية والروي في أبيات الغزل :

ونأخذ بعضا من أبيات مقدمة النسيب عند ابن هانئ، و التى نستبطن من خلالها كيانا أنثويا لامرأة أشعلت جمرا من الغضا دائم التوقد في قلب هذا الشاعر الواقع في شباك هواها ليتحول أمامها من فارس شجاع إلى جبان رعديد يخشى سل السيف من الغمد . في قوله:[1]

جهلتُ الهوى حتى اختبرْتُ عذابَهُ	**كما اختبرَ الرِّعْديد بأسَ المُصَمِّم**
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
وقُدْتُ إلى نَفْسي منّيةَ نَفسِها	**كما أُحرِقتْ في نارِها كَفُّ مُضْرِم**
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
ومِمّا شَجَاني في العَلاقَةِ أنّني	**شَرِبْتُ ذُعافاً قاتِلاً لَذَّ في فمي**
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
رَمَيْتُ بسَهْمٍ لم يُصِبْ وأصابَني	**فألقَيْتُ قَوْسي عن يَدَيَّ وأسهمُي**
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
ألا إنّ جِسماً كانَ يَحْمِلُ هِمّتي	**تَطاوَحَ في شدْقٍ من الدهرِ أضجَم**
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
ومن عَجَبٍ أنّي هَرِمْتُ ولم أشِب	**ومَن يَلَبسِ الهِجرَانَ والبَينَ يَهرَم**

[1] الديوان : ص314

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

المتأمل في هذه الأبيات يجد نفسه أمام مشهد درامي قاتل، يصور لنا مراحل انهيار العاشق أمام طيف محبوبته لينقلب السحر على الساحر، ويصيب سهم العشق العاشق في صورة امتزجت فيها عناصر الصوت بمعاني دلالية فخمة ، فقد علا إيقاع القافية يردد صوت الميم المشبع بالكسر، وأطل التصريع من بداية القصيدة فأضاف موسيقى رنانة انسجمت مع لوعة الشاعر لتخلق لنا مشاهد عذبة ناعمة تجسدت في هوى أروى . و مشاهد تراجيدية حزينة تجسدت في روح العاشق المأسور.

2-2 إيقاع القافية و الروي في أبيات المدح:

و هنا يغلق الشاعر صفحات كتاب الهوى، و ينتقل من التشبب بالمحبوبة إلى مدح الممدوح، والقافية تمتد معه هذه المرة حاملة أحاسيس ومشاعر جديدة إلى المعز لدين الله الفاطمي . نحو قوله: [1]

ومِدْرَهُ غَيْبٍ لا مُعَنّى تَجَارِبٍ ولابسُ حِلْمٍ لا مُعارُ تَحَلُّم

غَنيٌّ بما في الطّبعِ عن مُستَفادِهِ لهُ كَرَمُ الأخْلاقِ دونَ التكرُّم

إذا أنْتَ لم تْعدَمْ رِضاهُ الذي بهِ يفوز بنو الدنيا فلستَ بمُعْدِم

إذا لم تُكَرّمْكَ الطِّباعُ بُحبّهِ فلستَ على ذي نُهْيَةٍ بمُكَرَّم

ألا إنّما الأقدارُ طَوْعُ بَنانِهِ فحارِبْهُ تُحْرَبْ أو فسالِمْهُ تَسْلم

ففِيهِ لنفسٍ ما استدَلّتْ دلالةٌ وعِلْمٌ لأخرى لم تُدَبّرْ فتَعْلم

وأشْهَدُ أنّ الدّينَ أنْتَ مَنارُهُ وعُرْوَتُهُ الوُثْقَى التي لم تُفَصَّم

[1] الديوان : ص 316- 319.

و الملاحظ في أبيات المدح هذه أن صورة القافية قد انسجم وتشابك مع الموسيقى الداخلية وتكرر ترديده في حشو بعض الأبيات من مثل" : حلم ، كرم ، تعدم ، تكرمك سالمة، علم ، يكهم" ، فالقافية هنا هيمنت على سائر الأصوات الداخلية والخارجية بمناسبتها لغرض المدح والثناء وما يتطلبه من ألفاظ خشنة وصلبة معبرة .

2-3 إيقاع القافية والروي في أبيات الوصف:

جاء عنصر الوصف في مواضع عدة من القصيدة ، فمثلاً إذا توقفنا عند غزل ابن هانئ فإننا نقف عند شاعر وصاف يجيد التعبير عن المشاهد والصور ببراعة تتوافق مع عفات المحبوبة ، فيقول في وصفه لشدة سواد شعرها في شيء من المبالغة : [1]

تود لو أن الليل كفؤ لشعرها فيستر أوضاح الجواد المسوم

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

رسم ابن هانئ لوحة موسيقية ذات إيقاع متكامل، عبر فيها عن جمال هذه المحبوبة في سواد شعرها الذي تجاوز حلكة الليل المظلم بل وجعل منه الدرع الحامي للفارس من الخطر المحدق به.

مما سبق ذكره من مضامين شعرية يمكن الجزم أن الشاعر قد استطاع أن يخلق تكاثف بين عناصر موسيقاه الخارجية المتدفقة من الوزن الشعري مع قافيته المطلقة المتداركة (0//0/) و مع رويه المطلق بصائت قصير(الكسرة) و الموصول بحرف المد الياء ليمتد الإيقاع معه بنفس عميق ليّن. تاركاً أثرا نفسيا وصوتيا أطرب به أذن السامع والمتلقي.

و يمكن أن نستثني من هذا القول بعض الأبيات(سبعة أبيات) التي تغير فيها البناء التقفوي عند الشاعر في قوله مثلا : [1]

[1] المصدر السابق: ص313

وكانتْ ملوكُ الأرض تبجَحُ بالقِرى	**قِرى المَحضِ في اللأواء غيرِ مُصَرَّم**
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول فعولن
ألا سائِلُوا عنهُ البَتُولَ فتُخبَرُوا	**أكانَتْ لهُ أُمّاً وكان لها ابنَم**
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول فعولن
ولوْ أنّ عُمْري بالِغٌ فيكَ هِمّتي	**لَثَقّفْتُ بَيتاً ألفَ عامٍ مُجَرَّم**
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعلن فعولن فعولن

وهنا نلاحظ أن القافية قد مسها تغير في بنيتها الإيقاعية أحدث نشازاً في موسيقى القصيدة بخروج الروي من الإطلاق إلى القيد، رغم أن الشاعر حرص على إجادة لغته وحسن سبك ألفاظه منذ بداية القصيدة في المقدمة متبعا نفس حرف الروي الميم الشفوية المجهورة في كل الأبيات ، وبنفس العلامة و هي حركة الكسرة اللينة الرقيقة إلى أن خرج عن هذا السلم الإيقاعي في البيت الواحد و السبعون وستة أبيات أخرى و الملاحظ أنها نفس المواضع التي دخلت عليها علة الحذف في القصيدة.

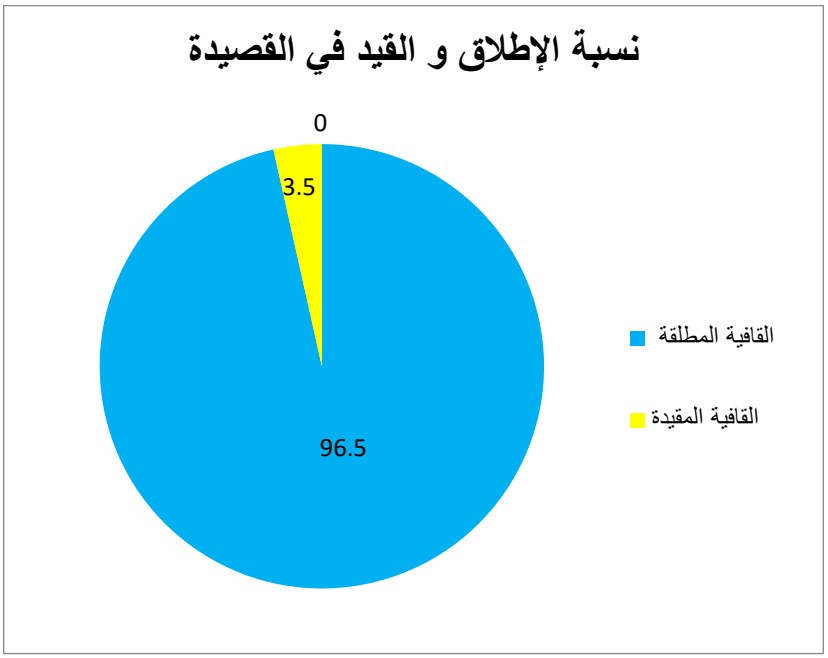
وهنا نتسائل إن كان هذا النشاز الإيقاعي قد أخرجنا من الوضوح إلى الغموض أم العكس،" لأن بعض الحروف الساكنة إذا وقعت رويا قد يشوبها الغموض أو الإبهام فلا تكاد تصل للآذان أو قد تسقط قبل وصولها"[2] ، و لعل الشاعر مدرك لعواقب هذا النشاز لذلك بنى

[1] المصدر نفسه : ص318-323-328.

[2] أحمد سمير عبد الكريم محمد : الموسيقى الخارجية عند علي بن المقرب العيوني ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية العدد الخامس والثلاثون ، الجزء الثاني ، ص 23.

قصيدته على روي الميم "وهو من أوضح الحروف حتى و لو سكن، كما أنه بدا متناسقا مع الحروف التي قبله فسلم بذلك من الغموض و الإبهام"[1]

و قد حافظ الشاعر على وتيرته الإيقاعية رغم تغير القافية من الإطلاق إلى القيد(/0/0) و من المتدارك إلى المتواتر (/0/0) ، لتبقى القافية المطلقة في صدارة القصيدة بنسبة تصل لـ 96.5% والمقيدة بنسبة تصل لـ3.5% ، والحال حال المتداركة والمتواترة فالأولى وافقت الإطلاق و الثانية صاحبت القيد و نترصد ذلك في البيان التالي :



إلى هنا يمكن أن نخلص إلى أن النظام العروضي في قصيدة شاعرنا قد تكاثفت فيه شتى عناصر الإيقاع الوزن والقافية والروي، مشكلين بتلاحمهم وباختلافاتهم بنية إيقاعية خارجية صلدة النغم ورنانة الصوت ، خاسفة الأرواح و مطربة الاذان يأنس لسمعها المقبل والمدبر.

[1] ينظر: أحمد سمير عبد الكريم محمد : الموسيقى الخارجية عند علي بن المقرب العيوني، ص23

ثانيا: بنية الإيقاع الصوتي الداخلي وتجلياته في القصيدة

ومن المظاهر الجلية في أسلوب ابن هانئ و التي أضفت لمسة فنية على النص الشعري ظاهرة الإيقاع الصوتي الداخلي أو الموسيقى الداخلية للعمل الإبداعي و هي "ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه، و إنما يبتدعه الشاعر و يتخيره ليتناسب و تجربته الخاصة فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية"[1] .

و قد لجأ الشاعر إلى تكريس هذه الخصائص الصوتية للإيقاع الداخلي في قصيدته المعزية- منار الدين وعروته - بالاعتماد على ما يسمى بعلم الأصوات و صفاته و التوازنات الصوتية من تكرا رو ترصيع، و تجنيس...

1- التركيب التفاعلي لبنية الأصوات وصفاتها:

اهتم علماء اللغة قديما و حديثا بدراسة علم الأصوات العربية، فحددوا مخارج الأصوات و استنبطوا صفاتها و كيفية إخراجها من الجهاز النطقي للإنسان "فالصوت اللغوي للإنسان يعتبر اللبنة الأساسية في تشكيل النظام العام لأي لغة، و أي دراسة تهدف إلى تحليل اللغة و البحث عن جزيئاتها لابد و أن تنطلق من الدراسة الصوتية ، لأنها تشكل حجر الأساس بالنسبة لمعرفة نظام اللغة المعينة"[2].

وهذا العلم أي علم الأصوات لطالما ارتبط بالحس والتجربة في دراسته لأبرز التغيرات و التحولات التي تطرأ على أصوات اللغة أثناء عملية النطق معتمدا على الجهاز السمعي لالتقاط الصوت و تحديد مخارجه و أبرز صفاته التي تميزه عن غيره من الأصوات العربية.

[1] إيمان الكيلاني : بدر شاكر السياب دراسة لشعره ، دار وائل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2008 م ، ص 278 .

[2] سامية بوفرورة: مخارج الأصوات و صفاتها بين القدامى و المحدثين، جامعة أحمد بوقرة، بومرداس، دس، ص 69

سيجري التركيز في هذه المحطة على التركيب التفاعلي للأصوات عند ابن هانئ في القصيدة المنارية؛ مشيرين إلى صفات كل صوت من صوامتها من حيث الجهر و الهمس و الشدة و الرخاوة

1.1- الأصوات المجهورة:

من الظواهر الصوتية التي تعنى بدراسة نظام اللغة، ظاهرة الجهر، " التي يهتز عندها الوتران الصوتيان"[1] أثناء النطق بالصوت. ويعرفها سيبويه: " المجهور هو حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه و يجري الصوت"[2]. و عددها يقع في ثلاثة عشر حرفا (ب- ج - د ذ- ر- ز- ض- ظ- ع- غ- ل- م- ن-) . أما الاستراباذي "مما أضافه أن الجهر رفع الصوت نتيجة لإشباع الاعتماد"[3] ففي الجهر ارتفاع وقوة.

وقد طبقنا دراسة المجهور من الأصوات على كل أبيات القصيدة فكانت النتيجة كما يوضحها الجدول الآتي:

[1] ينظر: سامية بوفرورة : مخارج الأصوات و صفاتها بين القدامى و المحدثين ، ص96

[2] عفاف الظاهر شلغوم: "صفات الأصوات العربية بين القديم و الحديث، المجلة الجامعية، العدد الثامن عشر، المجلد الأول يناير 2016م، ص24_27

[3] ينظر: سامية بوفرورة: مخارج الأصوات و صفاتها، ص 96.

الصوت	التواتر	المخرج	النسبة
ب	262	شفوي	%7.98
ج	110	غاري	%3.35
د	209	أسناني لثوي	%6.36
ذ	60	أسناني	%1.82
ر	348	لثوي	%10.60
ز	30	أسناني لثوي	%0.91
ض	57	أسناني لثوي	%1.73
ظ	26	أسناني	%0.79
ع	172	حلقي	%5.24
غ	65	لهوي	%1.98
ل	837	لثوي	%25.50
م	738	شفوي	%22.48
ن	370	لثوي	%11.2
المجموع	**3282**	/	**%100**

جدول5: إجمالي تواتر الحروف الجهرية

و من الجدول السابق يمكن أن نضبط رتبة كل حرف من حروف الجهر على عدد مرات تواتره في القصيدة كما يوضحه الجدول الآتي:

الحرف	ل	م	ن	ر	ب	د	ع	ج	غ	ذ	ض	ز	ظ
التواتر	837	738	370	348	262	209	172	110	65	60	57	30	26
الرتبة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

جدول 6: رتب الحروف الجهرية في القصيدة

الملاحظ من خلال الجدولين السابقين أن الشاعر برع في تزيين نصه بالأصوات المجهورة، و التي ساهمت في خلق جو موسيقي يتماشى و الحالة النفسية للشاعر حيث تمكن ابن هانئ من التوزيع الصوتي للمجهورات ، و التي كانت خادمه لمضامين القصيدة و أحدث إيقاعًا موسيقيًا متميزاً. ما حقق الالتحام في البنية الإيقاعية و الدلالية للقصيدة.

إن الأصوات المجهورة الموظفة في النص الشعري ترددت بنسب متفاوتة، حيث تواتر صوت **(اللام)** هو **837** مرة بنسبة تصل ل **25.50%** محتلاً بذلك المرتبة الأولى، واللام "صوت مجهور متوسط الشدة يوحي بمزيج من الليونة و المرونة و التماسك"[1] ، وفيه شئ من القوة و الانحراف و الاستقلالية، ونلمس هذا الحضور القوي لصوت اللام في مواضع عدة من القصيدة– إن لم نقل جلها– ففي قول الشاعر مثلا:[2]

و لا إلتمـــع التـــاج المفصِّـــل نظمُـــــه على ملك منـــــه أجـــلّ و أعظـــم

ففيـــــه لنفس ما استدلـــت دلالـــــة و علم لأخـــرى لـم تدبَّـــر فتعلـــم

لك البـــذرات النجـــل مـــــن كل طلقـــة عزوب كوجـــه الضـتاحـــك المتبســم

ولـــــم تلبس التيجـــان للهجـــة التـــي أراد بها الأمـــتلاك من كـــل جهظـــم

قصارات مـــلك الأرض لا ما يرومونـــــه من الحظ فيها والنصيـــب المقســـم

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، دط ، 1998م، ص79.

[2] الديوان : ص316–318–319–322–323.

فلـــم يبـــــــق للمقـــــدار إلا تعِلـــــة لديك مداها فاحسم الـداء يُحســـــم

ولا تسألـــــوا عـــن جـــــاره إن جـــــاره هـــو البـــــدر لا يـــرقى إليـــه بسلـم

يطغى في بنية هذه الأبيات صوت اللام، حيث استعمله الشاعر بوفرة في مواضع عدة من هذه الأبيات، و في أبيات أخرى من نصه الشعري–منار الدين و عروته– ليحتل بذلك صدارة الأصوات المجهورة بتواتراته المكثفة ، معطيا طاقة دلالية خاصة، فالإيماءات الدلالية لحرف اللام كلها إيحاءات جاءت خادمة لحالة الشاعر المادحة ، و المفتخرة ، و المعجبة بشخصية الممدوح " المعز" .

فقوة صوت اللام جاءت في عديد من الألفاظ و الصفات الحاملة لمعنى القوة و الشجاعة و البسالة كلفظة (التاج _ الملك) فالتاج يوحي للرفعة و العلو و المكانة و القوة التي يمتلكها صاحب هذا التاج ألا و هو الملك، و لفظة (أجلّ و أعظم) نجدها صفات ربانية توحي للقوة و السلطة ،

أما ليونة و مرونة صوت اللام المجهور نجدها في لفظة (الضاحك، المبتسم، الحظ النفس) ، فحرف اللام قد يرد في اللفظة الفخمة الغليظة القوية و قد يرد في لفظة لينة مرنة خفيفة الإيقاع و المعنى.

و لا ننسى الانحراف عن الحقيقة إلى المجاز الذي يوحي به صوت "اللام" أيضا، كما جاء في كثير من المعاني الدلالية لهذه الأبيات، أما الحقيقة فهي أن المعز لدين الله هو رجل إنسي كغيره من خلق الله يتميز بصفات الشهامة و البطولة و الشجاعة...، لكن الشاعر تجاوز هذه الصفات البشرية و خلق لممدوح صورا ربانية و قدرات إلهية لا يتصف بها من غير الله أحد من خلقه.

و هذا انحراف عن الحقيقة المطلقة و مساس بالذات الإلهية، في إشراك صفات الخالق بالخلق. و هذا أمر مبالغ فيه فلا يمكن لبشري أن يشارك الله في جلال عظمته و رفعته

و لا يمكن لأحد أن يسمو سمو الخالق مهما بلغت قوته و رفعته و مكانته بين الناس و مثال آخر عن هذا الانحراف قول الشاعر:[1]

لك الفضل حتى منك لي كل نعمة و كل هدىً، ما كل هاد بمنعم

فحرف "**اللام**" هنا يساعد في انحراف الشاعر عن الحقيقة إلى المجاز المبالغ فيه.

أما صوت " **الميم**" الذي جعل منه الشاعر رويا لقصيدته، فقد جاء في الدرجة الثانية بعد اللام مباشرة بتردد وصل **738** مرة و نسبة قدرت ب **22.48%**، و الميم "صوت مجهور متوسط الشدة أو الرخاوة"[2] و يمكن تصنيفه في زمرة الحروف القوية الفخمة، في نفس الوقت يتميز بشيء من المرونة و الرقة و الانغلاق؛ فهو من الأصوات المعبرة عما يختلج النفس من آلام و آهات. ونجد ذلك في مناجاة الشاعر لحبيبته (أروى) مصورا أوجاعه ومعاناته إثر هجران المحبوبة في قوله:[3]

وقدت إلى نفسي منية نفسها كما أحرقت في نارها كف مضرم

ومن عجب أني هرمت ولم أنسب ومن يلبس الهجران والبين يهرم

وكم دون أروى من كمي ملأم وشعب شتيت بعدها لم يلأم

جاء هنا صوت (**الميم**) بمجاورة صوت (**النون**) الذي تكرر **370** مرة بنسبة **11.26%** ، معبرين عن الحالة النفسية للشاعر من حسرة ، و معاناة البين عن من هوى.

أما حرف **الميم** فقد ساهم في إيصال معاني الحزن و الألم و المأساة من خلال لفظة (منية، مضرم ، يهرم ، هرمت...) ، و صوت **النون** رسم لنا صورة تراجيدية في شيء من

---

[1] الديوان : ص327.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها، ص72.

[3] الديوان : ص 314-

الليونة و الهدوء، فهو " أصلح الأصوات للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[1]، موحيً بالرقة و الاستكانة كما في لفظة (الهجران، البين، أني هرمت نارها...) فهذه الكلمات الحاملة لصوت النون جسدت لنا معنى الانهيار النفسي و التعب البدني الذي آل إليه حال الشاعر نتيجة حبه لهذه الحسناء.

والمؤكد أن الإنسان إذا كان حزينا وخائفا سيعجز عن الكلام و يكاد ينقطع صوته و إن تكلم فإن كلامه يكون أقرب إلى الصمت، و عليه فإن تخير الشاعر لهذه الأصوات و توظيفها في هذا الموقف النفسي المتأزم حقق نوعا من الانسجام الصوتي و المعنوي، و قرب للمتلقي حال هذا العاشق المنكسر و كأنه يراه بأم عينيه وهو يهرم و يحرق بنار البين و الهجران، و هنا تكمن براعة التصوير و قوة التأثير.

أما بقية الأصوات المجهورة فقد جاءت متباينة النسب على حسب استدعاء السياق لها و كان وقعها في القصيدة فخما وراقيا، أحدث نوعا من التناسق و الانسجام بين الألفاظ و إيحاءاتها الدلالية و رنينها الموسيقي (البينة الإيقاعية).

1-2 الأصوات المهموسـة:

أما ظاهرة الهمس أو الأصوات المهموسة فيعرفها إبراهيم أنيس في قوله: "فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان و لا يسمع لهما رنين حين النطق به ... المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين معه"[2] ، و الهمس عكس الجهر في ضعفه و خفائه. وحروفه اثنا عشر صوتا (ت- ث- ح -خ- س- ش- ص- ط – ف- ق- ك- هـ).

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 160.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، دب، دط، دس، ص 22

أما حروف اللين فهي مجهورة ، وجاء تواتر الهمس في القصيدة على النحو التالي:

الصوت	التواتر	المخرج	النسبة
ت	332	أسناني لثوي	%20.54
ث	26	أسناني	%1.60
ح	123	حلقي	%7.61
خ	53	لهوي	%3.27
س	135	أسناني لثوي	%8.35
ش	68	غاري	%4.20
ص	62	لثوي	%3.83
ط	56	أسناني لثوي	%3.46
ف	226	أسناني شفوي	%13.98
ق	164	لهوي	%10.14
ك	208	طبقي	%12.87
ه	163	حنجري	%10.08
المجموع	**1616**	/	**%100**

جدول 7:إجمالي تواتر الحروف الهمسية

و من الجدول أعلاه نستخلص الترتيب العددي لحروف الهمس و تواتر صافي القصيدة كما هو مبين في الجدول التالي:

الحرف	ت	ف	ك	ه	ق	س	ح	ش	ص	ط	خ	ث
التواتر	332	216	308	163	164	135	123	68	62	56	53	26
الرتبة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

جدول 8 : رتب الحروف الهمسية في القصيدة

و من خلال استقراء الجدولان السابقان اللذان يمثلان نسب ورود الأصوات المهموسة في القصيدة ، يتضح لنا التنوع في استعمال هذه الأصوات ، التي يبلغ عددها اثنى عشر صوتاً لغوياً، و كان تواترها في أبيات القصيدة متفاوتا بحسب ما يستدعيه السياق ، حيث تردد صوت " **التاء**" **332** مرة ليسجل بذلك أعلى نسبة تقدر ب **20.54%** ، و التاء صوت أسناني لثوي "مهموس انفجاري شديد كما أن صوته المتماسك المرن يوحي بملمس بين الطراوة و الليونة"[1]. ليَلِيها " **الفاء** " مكررا **216** مرة ؛ بنسبة تصل **13.98%** و صوت هذا الحرف مهموس رخو... و يقول عنه ابن جني أنه ؛ لرقة صوته كثيرا ما يضفي معنى الضعف و الوهن على الألفاظ التي يدخل في تراكيبها".

و مثال ذلك في قول الشاعر:[2]

لـــها العذبات الحمـــر تهفو كأنمـــا حواشـــــي بـروق أو نوائـــب أنجـــم

و كم كربـــــة كشفتُـــها بثلاثـــة من الصحب: خيفان و ماض و لهذ م

لكم جامع النطق المفرق في الورى فمـن بين مشـروح و آخـــــر مبهـم

و ملامح الضعف في صوت الفاء جاءت في معاني لفظة (تهفو، خيفان المفرق) حيث تحمل إيحاءات دلالية تشير للضعف و الوهن و التشتت دون أن نحس بأي قوة أو شدة فيها، عكس حرف " **الكاف** " المهموس الشديد ، " الذي يوحي بشيء من الخشونة ، القوة

[1] ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها، ص 55.

[2] الديوان 314-315-326.

الفعالية ، الضخامة و التجميع"[1]. حيث ورد في القصيدة **208** مرة محتلا المرتبة الثالثة بنسبة تقدر ب **22.87%**. و مثاله في القصيدة قول الشاعر:[2]

و ما الفتك فتك الضارب الهام في الوغى و لكنــه فــتــك العميــد المتـــــيم

و للملــك فـــــي بغداد أن رد حُكمُــه إلى عضــد فــي غير كف ومعصـــم

و لم يؤت مرء حِكمــة القـول كلـــها إذ هـــو لم يفهـــم و لـم يتفهـــم

أما في البيت الأول فإن قوة صوت **الكاف** و خشونته سيطرت على إيقاع البيت بتواتره أكثر من مرة ، بشكل مكثف في لفظة **(الفتك)** التي توحي للشدة و القوة في معناها الدلالي و الأمر نفسه في لفظة **(لكنه)** ، و نجد كذلك في البيت الموالي صوت الكاف في لفظتي :

(الملك و حكمه) جاء قويا فخماً مصاحباً لكلمتين قويتين في وقعهما على الأذن و في أثرهما على النفس من حيث بنية إيقاعهما الصوتي و تركيبهما الدلالي . أما خاصية التجميع لصوت الكاف نتصيدها في لفظة **(كلها)** في آخر بيت.

كل الخصائص الصوتية لحرف **الكاف** و بقية الحروف الهمسية ساهمت في تلوين البنية الصوتية للقصيدة بنسبة تقدر ب **32.99%** ؛ فاستخدام الشاعر لها وصل إلى **1616** صوتاً همسياً. حيث كرسها من أجل خفض قوة الإيقاع الصوتي للقصيدة ليتوازن منحنى الهمس و الجهر، مع انحراف سهم الصدارة لحروف الجهر التي طغت على بنية الخطاب الشعري ، و سيطرت عليه بكثرة ترددها، فقد قدر التواتر الكلي للأصوات المجهورة ب **3282** مرة و بنسبة تصل ل **67%**.

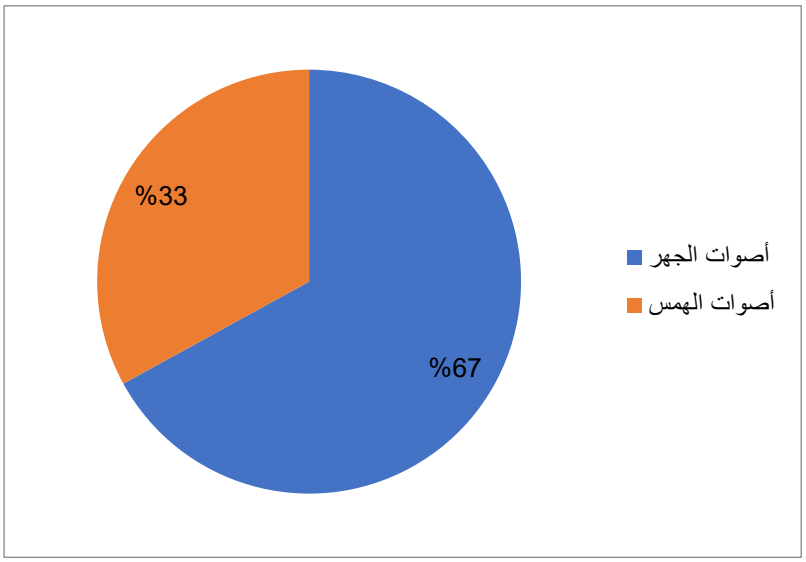
هذه المزاوجة الراقية بين لونين مختلفين من الأصوات الصامتة ساهم في التشكيل الصوتي و الجمالي للقصيدة، كما أضفى عليها إيقاعاً موسيقياً يتراوح بين الارتفاع

[1] ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية و معانيها، ص 70

[2] الديوان : ص 314-322-327.

و الانخفاض نتيجة الحالة النفسية للشاعر، ففي حالة المدح و الفخر بحامي حياض الدولة الفاطمية و جيشه المغوار ؛ تكون نبرة الشاعر صارخة عالية بتعبير لغوي حاد ينسجم تماما مع قوة المعز الفارس الشجاع و شدة قهره و بطشه بالأعداء ، و بعد الهمة و البسالة في صفوف جنده من جيش الفاطميين الأشاوس .

تواتر حروف الجهر و الهمس في القصيدة



و في حالة تصوير حال القوم المهزوم الذي أطاح به المعز في ساحات الوغى، يعبر الشاعر عنها بما يتلاءم و معاني الخذلان و الإذلال و الانهزام ... وغيرها من الألفاظ التي تدخل في حقل دلالي واحد و هو حقل الهزيمة و الاستسلام هنا تنخفض معها حدة النبرة و يلجأ الشاعر لاستعمال المهموس من الأصوات لتنسجم البنية الصوتية و الجمالية في خطابه الشعري و تتحقق خاصية الموازنة و المزاوجة بين الهمس و الجهر.

1-3 شـدة الصوت:

لقد تعرض علماء اللغة القدامى لمصطلح الشدة. حيث عرف سيبويه الشديد بأنه:" الحرف الذي يمنع الصوت أن يجري فيه"[1]، و الشدة عند الزمخشري:" أن يُحصر صوت

[1] سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، ج4، 1982م،ص434.

الحرف في مخرجه فلا يجري"[1]، و هنا تلتقي الشدة بالجهر، لذا فُصل بينهما على أن الجهر مرتبط بعدم جريان النفس ،أما الشدة مرتبطة بعدم جريان الصوت

و الشدة تقابل الأصوات الانفجارية عند علماء الأصوات المحدثين و هذه " الحروف عندهم ثمانية هي: (الهمزة، القاف، الكاف، الجيم، الطاء ، و الدال، التاء و الباء) في ألفاظ أجدك قطب، أجد قط بكت"[2].

و هناك بعض الاختلاف ما بين القدامى على غرار "ابن جني، سيبويه و ابن دريد..." و المحدثين حول طبيعة صوت (ض) و (ع) إن كان انفجاريا أم صوتا احتكاكياً رخو.

أما ورودها في القصيدة نتبينه في الجدول الآتي:

[1] الزمخشري : المفصل في صنعة الإعراب، دار و مكتبة الهلال، بيروت–لبنان، ط1، 1993، ص547.

[2] سامية بوفرورة: "مخارج الأصوات و صفاتها"، ص77.

الصوت	تواتره	صفته	نسبته	الرتبة
أ	365	لا بالمجهور و لا بالمهموس	%21.39	1
ج	110	مجهور	%6.44	7
د	209	مجهور	%12.25	4
ق	164	مهموس	%9.61	6
ط	56	مهموس	%3.28	8
ب	262	مجهور	%15.35	3
ك	208	مهموس	%12.19	5
ت	332	مهموس	%19.48	2
المجموع	**1706**	/	**%100**	/

جدول 9: إجمالي تواتر الأصوات الانفجارية

الملاحظ من الجدول أعلاه؛ أن الأصوات الانفجارية وردت منتظمة و منسجمة في عدد وصل ل **1706** مرة ، بنسبة تقدر ب**21.67%** ، و كان صوت الهمزة **(أ)** أكثر الأصوات الانفجارية تواترا ، ثم يليه حرف **(التاء)** بنسبة **19.48%** ثم **(الباء)** ، ثم **(الدال)** بنسبة **12.25%** و كان حرف **(الكاف)** قريبا منه حيث وصلت نسبة تواتره ل **12.19%** ، أما حرف **(الجيم)** و **(الطاد)** و **(القاف)** فجاء تواترها أقل بنسبة تتراوح بين **3** إلى **9%** .

ومن الأمثلة على الانسجام بين الأصوات الشديدة و تفاعلها مع بعضها البعض في القصيدة و إحداثها جرسا و نغمات منتظما مكنتنا من استشعار المعنى المراد هذه الأبيات من النص في قول الشاعر:[1]

إذا جمـــح الأعـداء رد جماحهم إلى جذع يزجى الحوادث أزلـــم

فسار بهم سير الذلــول براكـــب و شلّهم شلّ الطليـح المســد م

و أحسبه أوحى بأمــر إلى الظبى و لو لم يكن ما قلـت لم تتبسـم

إذا سار تحت النقع جلــى ظلامه و لو سار منه تحت أربد أقـتـم

و إن ثبت الأقـــــدام قرت قرارها فكان الهدان النكس أول مقد م

و تضحك بين الحرب و هي ملية لأبطالها بالمأزق المتجهـــــم

تمازجت هذه الأبيات بالأصوات الانفجارية ؛ حيث تكررت **(الهمزة)** ستة عشر مرة **(16)** ، و **(التاء)** ثلاثة عشر مرة **(13)** و **(الباء)** عشر مرات **(10)** ، أما "**الجيم**" و "**الدال**" فتردد كل منهما ستة مرات **(6)** . هذا الانسجام الصوتي صور من خلاله الشاعر شجاعة المعز و قوته في ساحات الوغى ، حيث وصفه وصفاً دقيقاً واقعيًا ، و هو يقود معاركه ضد جيوش الأعداء من روم وعجم ، أرادوا شرا به و بحكم دولته ، لتكون نهايتهم الهلاك الساحق.

وبهذا التوظيف لأصوات الشدة استطاع الشاعر نقل كل من القارئ والسامع لمعايشة مشهد فروسي لممدوحه و هو مجسد أمام أعينهم يطيح بخصومه بكل شجاعة و قوة، فشدة هذه الأصوات ساهمت في إبراز مشاهد بطولية صورت قوة المعز لدين الله الفاطمي وهو يخوض المعارك ضد الخصوم.

[1] الديوان : ص316-317.

1-4 – رخاوة الصوت :

الصوت الرخو ضد الشدة و الانفجار، " فعند النطق به لا ينحبس الهواء انحباسا محكمة و إنما يكتفي بأن يكون مجراه ضيقا... و هذه الأصوات يسميها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية"Fricatives" ، و على قدر نسبة الصفير في الصوت تكون رخاوته . و على هذا فأكثر الأصوات رخاوة تلك التي سماها القدماء بأصوات الصفير و هي السين و الزاي و الصاد"[1] و الرخو عكس الشدة فهو الذي يسمح الصوت أن يجرى فيه و هي : ه، ح، غ خ، ش، ص، ض، ز، س، ظ، ث، ذ .

و جاء اعتمادها في القصيدة كما يلي:

الصوت	تواتره	صفته	نسبته	الرتبة
ه	163	مهموس	%12.87	3
ح	123	مهموس	%9.71	5
غ	65	مجهور	%5.13	7
خ	53	مهموس	%4.18	11
ش	68	مهموس	%5.37	6
ص	62	مهموس	%4.89	8
ض	57	مجهور	%4.50	10
ز	30	مجهور	%2.36	12
س	135	مهموس	%10.66	4
ظ	26	مجهور	%2.05	13
ث	26	مهموس	%2.05	14
ذ	60	مجهور	%4.73	9
ف	226	مهموس	%17.85	1
ع	172	مجهور	%13.58	2
المجموع	**1266**	/	**%100**	/

جدول 10 : تواتر الأصوات الاحتكاكية ونسبها

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 25.

وعن تآلف الأصوات الرخوة الاحتكاكية نورد هذه الأبيات المتفرقة التي تعزز اجتماع هذه الضفيرة الصوتية و انسجامها إيقاعيا و دلاليا . يقول ابن هانئ :[1]

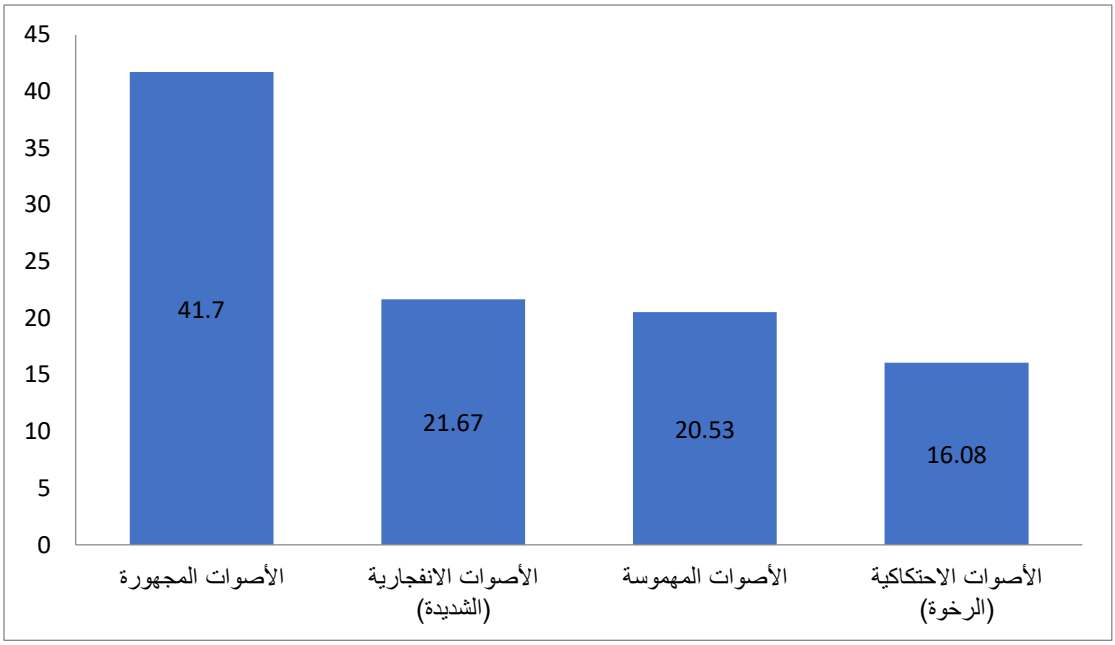
كأن قناها الملـــد و هي خـــوافق قدود المهـــا في كل ريط مسهـــم

و روح هدى في جسم نـــور يمده شعاع من الأعلى الذي لـم يحســـم

هذه الأبيات تمازجت فيها الأصوات الرخوة ، حيث كثافة تكرار حرف الهاء ساهم في خلق تفاعل بين إيقاع قوي و إيماء دلالي يحيلنا إلى معاني الهدوء و الارتخاء ن جسدتها كلمة **(المها، قناها، هدى)** فكلها ألفاظ هادئة جاءت في سياق وصفي شديد النبرة ليتحقق بذلك التمازج الصوتي بين ما هو رخو و ما هو انفجاري من الأصوات ؛ فتنسجم تلقائيا البنية الصوتية و الدلالية للقصيدة حاملة صورا و مشاهد متناسقة للمتلقي و القارئ.

و نتصيد نسب الأصوات و صفاتها داخل القصيدة في هذا الرسم البياني:

صفات الأصوات ونسبها في القصيدة



[1] الديوان : ص315

وفي الأخير و من خلال تتبعنا لصفات الأصوات، واستخلاصنا هذا البيان الشامل لأصوات القصيدة و نسبها ؛ نجد أن الشاعر برع في مغازلة الكلمات و التلاعب بأصواتها لتصبح منقادة له مفصحة عن خوالجه ، و فكرته المعبر عنها. أما الأصوات المهموسة و الرخوة فقد عبرت في الغالب عن معاني الذل و الهوان ، كما جسدت الأصوات المجهورة و الشديدة الأفكار القوية المصورة لشجاعة الموصوف و وشدة بسالته في المعارك و الحروب رفقة الأشاوس من الجيش الفاطمي.

2- التّوازنات الصّوتيّة:

اعتمد ابن هانئ الأندلسي على وسائل موسيقيّة أخرى يثري بها نصّه الشّعري- منار الدّين وعروته- ، ولتساعده في تحقيق الانسجام والتّلاحم بين عناصره الدّاخليّة والخارجيّة ويمكن حصر هذه الوسائل في ما يعرف بظاهرة التّوازي الصّوتي ؛ " وهي تلك العناصر اللّغويّة المشخّصة للإيقاع والتي تجعلنا نتحسّسه في القصيدة الشّعريّة أو في النّص النّثري والمنتجة لعناصر التّنغيم" [1] ، بتردّدها وفق نظام منتظم يحدّد مدى فاعليتها في بناء إيقاع القصيدة " فبها يكتسي الإيقاع ثوب الرّوعة والجمال ويرتقي الفنّ إلى أسمى درجات الكمال فهي تعمل على انسجام الإيقاع ووضوحه ؛ لذلك شبّهها الهادي الطّرابلسي بـ (موسيقى الغناء التي تصاحب موسيقى الشّعر فتكسبه إيقاعا إضافيا وطاقة جديدة في الأداء"[2]

وتنضوي هذه العناصر الصّوتيّة تحت عنصر إيقاعي أعمّ يسمّى "التّكرار"، والذي تخضع له هذه الدّراسة وترتكز عليه بقية التّوازنات الصّوتيّة كالتّجنيس والتّصريع...الخ.

[1] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، دب، ط1، 2003، ص191.

[2] ينظر: بلقاسم بودية : الموازنات الصّوتيّة في الشّعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي، مجلّة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنّقدية واللّغويّة، المجلّد 5، العدد 1، مارس2011، ص 358 -359.

2.1 التّكرار الصّوتي:

التكرار هو" ظاهرة لغويّة تعتمد على العلاقات التّركيبيّة بين الكلمات والجمل، كما يعدّ في علوّ معدلات تكراره وسيلة بلاغيّة ذات قيمة أسلوبيّة مختلفة...، وعدّه علماء الأسلوب دعامة أساسيّة لأيّة عمليّة أسلوبيّة[1] " لما يضفيه من حيويّة وديناميكيّة لغويّة تحقّق للقصيدة حُسن النّظم والبناء، " فالتّكرار في حدّ ذاته وسيلة من الوسائل السحريّة التي تعتمد على تأثير الكلمة المكرّرة في إحداث نتيجة معيّنة في العمل السّحري والشعائري[2] " ، فالشّاعر يلجأ إلى تكرار أصوات أو كلمات معيّنة للوصول إلى مرتبة الأصالة والجمال الأعلى.

والتّكرار في حقيقته كما تقرّ نازك الملائكة " إلحاح على جهة هامّة في العبارة يُعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأوّل البسيط الذي نلمسه كامنا في كلّ تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه " [3].

على الرّغم من أنّ التكرار سمة جماليّة في الشّعر العربي وظاهرة صوتيّة قويّة يسعى الشّاعر لتوظيفها في قصائده، إلاّ أنّ قدماء اللّغة كـ **(الآمدي)** لم يهتموا كثيرا بدراسة خصائصه وميزاته في القصيدة " لأنّهم اعتبروه زينة طارئة وزخرفا لفظيا لا يتجاوز حدود التّنميق والتّحسين، وإن أكثر منه أصبح هجينا ومُعيبا لصاحبه[4] "

---

[1] ينظر: المرجع نفسه: ص85.

[2] مصطفى السّعدي: البيانات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندريّة، د ط ، 1994، ص30.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، ط 2 ،1995م، ص242.

[4] ينظر: محمد عبد الله القاسمي: التّكرارات الصّوتيّة في لغة الشّعر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010م ص 58،59.

على عكس المحدثين الذين أولوه أهميّة بالغة في تحقيق جمال اللّغة ،وفي إصابة المعنى الدّلالي ، **فأماني سليمان وحسن الغرفي** – وغيرهما من النّقاد المعاصرين– يرون أنّ التّكرار" يضفي ضربات إيقاعية مميّزة لا تحسّ بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كلّه مما ينبغي أن يكون هذا التّكرار ضعفا في طبع الشّاعر أو نقصا في أدواته الفنيّة، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدّلالة[1] " .

وللتّكرار الصّوتي حضور كبير وواضح في تشكيل الإيقاع الداخلي المتحرّك في قصيدة ابن هانئ الأندلسي حيث عمد إلى تكرار بعض الحروف والأصوات والكلمات ليحدث الشاعر في نفس المتلقي رعشة تثير أحاسيسه وتهز كيانه

وفيما يلي نورد أمثلة من القصيدة نحاول من خلالها إبراز أثر التّكرار في تكثيف الإيقاع داخل القصيدة. يقول ابن هانئ في البيت الحادي عشر[2]:

وَمَا الفَتْكُ فَتْكُ الضَّارِبِ الهَامَ فِي الوغَى ولَكنّــتهُ فَتــــكُ العميــدِ المتيّــــمِ

نلاحظ تكرار الألفاظ هنا يحمل عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتّر ، والألم المعبّر عن المعنى العام ، وتردّد لفظة **(الفتك)** في البيت ساعد في خلق شحنة انفعاليّة تنبّئ عن القلق النّفسي للشّاعر، وعن ألمه الدّاخلي من شدّة شغله بمحبوبته، كما خضعت لها بقيّة الكلمات الثانويّة المجاورة لها وتبعتها من حيث الدّلالة والصّوت، ففي تكرارها تصوير وتجسيد للإيقاع الدرامي، إذ التّكرار هنا ساعد في التّعبير عن الحالة الحسيّة المأساويّة التي تلم بأشلاء الشّاعر المتيّم، وهذا النّظام المتفاعل بين الكلمات والألفاظ المكرّرة شكّل إيقاع المعنى العام في أبيات الغزل الأندلسي.

[1] ينظر: إلياس مستاري: البنيات الأسلوبيّة في ديوان " الموت في الحياة"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص نقد كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2009–2010 م ، ص51.

[2] الديوان: ص 314.

ونجد التّكرير الصّوتي أيضا في أبيات يمدح فيها الشّاعر المعز لدين الله في قوله:[1]

وما الجود جودا في سواك حقيقة وما هو إلا كالحديث المرجّم

وجودك جود ليس بالمال وحده إذا نهضت كفّ بأعباء مغرم

وبالمجد إنّ المجد أجزل نائل وبالعفو إنّ العفو أكبر مغنم

لك الفضل حتى منك لي كلّ نعمة وكلّ هدى ما كلّ هاد بمنعم

إنّ المتأمّل في الهندسة الصّوتيّة لهذه الأبيات، يجد أنّها غنيّة بالتوازنات الصّوتيّة القائمة على الانسجام والتّوافق من حيث الإيقاع والدّلالة والغرض، محقّقة بذلك أعلى درجات الانتظام الصّوتي والاتّساق الدّلالي في الرّبط بين الألفاظ المكرّرة – الصّفات– وممدوحها كلفظة الجود المكرّرة (ثلاث مرات)، ولفظة (المجد) المكرّرة (مرّتان) ،وكلمة (العفو) المكرّرة (مرّتان)؛ فهذه المفردات بتكرّرها أكثر من مرّة، واقترانها من حيث الوزن والإيقاع ساهمت في تقريب الصّورة وإيضاح المعنى المقصود من السّياق الشّعري الذي يصبّ في بحر الثّناء على المعزّ وعدّ مناقبه

وبهذا التّكرار يرسم الشّاعر صورة عذبة عن ممدوحه، ويؤكّد على جوده وعفوه ورحمته ثمّ يقرّب الصّورة اكثر ويوضّحها للسّامع والقارئ من خلال تكرار لفظة (كلّ) في البيت الأخير المقترنة بصفات المعز والجامعة لكريم صفاته (من فضل وكرم)، لتصبح بذلك ضربا من التّوكيد والمبالغة في الوصف وحسن تخيّر وجمال تهذيب وصقل.

إنّ التّكرار من أهمّ المحسّنات والمقوّمات الصّوتيّة " التي تلعب دورا بارزا في بناء القصيدة الشّعريّة صوتيّا ودلاليّا، ليحقّق الشّاعر من خلاله النّظم الجيّد والبناء المحكّم والانسجام المتناغم ، ويعمّق الفكرة، ويضيف إ ليها تكاملها النّفسي[2] " .

[1] الديوان، ص318–319–327.

[2] ينظر: بلقاسم بودنة: الموازنات الصوتية في الشّعر العربي تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي، ص359.

لذلك جاء اعتماد ابن هانئ عليه في بناء قصيدته مكثّفا في مواضع عدّة ليخرج بمعنى ودلالات ملتحمة، وأداءٍ صوتيّ وحسّ موسيقيّ فائق الرّوعة.

2.2 التّصريع :

يتميّز الشّعر العربي العمودي ذو الشّطرين بخصائص موسيقية وصوتيّة تؤكّد أصالته التّراثيّة وبراعته الفنيّة، والتّصريع من العلامات الموسيقيّة الدّاخليّة التي اعتمد عليها الشّعراء قديما لجذب انتباه المتلقي، ومازال إلى حدّ اليوم يميل إليه شعراؤنا المعاصرين في مطلع قصائدهم، كونه ظاهرة جماليّة موسيقيّة ومحسّنا لفظيا يعمل على ضبط الإيقاع في النّص الشّعري

وقد ذكره ابن رشيق في قوله:« مبادرة الشاعر القافية ، ليعلم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور »[1] ؛ أي أنّه تنبيه من الشاعر إلى المتلقي بأنّه بصدد الاستماع إلى فن الشّعر.

والتّصريع لون من ألوان البديع يتمثّل في توافق اللّفظ الأخير في صدر البيت مع اللّفظ في عجزه من حيث الوزن والإعراب والقافية ، وقد شمل هذا اللّون من الموسيقى الداخليّة أغلب أبيات قصيدة ابن هانئ ، ومن ذلك قوله[2]:

أصاخت فقالت وقع أجرد شيظم وشامت فقالت لمع أبيض مخذم

ختم الشّاعر صدر بيته بنفس الحرف الذي ختم به عجز بيته، وهو "الميم"، كما جاءت كلمتي "شيظم" و"مخذم" على نفس الوزن الموسيقي (0//0/) ، لتخلق تناغما عذبا نتيجة لهذا التّشابه. يقول أيضا[1]:

---

[1]) صالح عبد العظيم : التصريع في وسط القصيدة، حوليات آداب عين شمس، المجلّد 42، يناير– مارس، 2014 ص64.

[2]) الديوان : ص313.

ولم يؤت مرء حكمة القول كلّها إذا هو لم يفهم ولم يتفهّم

وهنا نلمح تكاتفا والتحاما دلاليّا وصوتيّا بين المصرع الأوّل والثاني لعنصر التّصريع من أجل معالجة حكمة وعبرة تقرّ بأن الإنسان لا يؤت الحكمة والرّفعة إذا هو لم يُعمل عقله وقلبه في معايشة واقعه، فالأوّل يستغلّه في التعلّم والإدراك، أما الثاني فيُستعمل كوسيلة للتّعامل مع الآخرين وفهمهم.

ويقول ابن هانئ[2]:

ولله سيف ليس يكهم حدّه على أنّه إن لم تقلّده يكهم

فلم يبق للمقدرا إلا تعلة لديك مداها فاحسم الدّاء يحسم

وهنا يكرّر الشّاعر اللفظة المصرّعة الثانية ؛ أي القافية (يكهم – يحسم)، لتتفّق بذلك الأسلوبيتان (التّصريع و التّكرار) على أداء مهمّة مشتركة، و هي التّكثيف الصوتي الذي يخرج بإيقاع البيت خروجا حسنا، فبعد أن تلقى المستمع لفظة (يكهم– احسم) الأولى وكان في انتظار نهاية البيت، وما فيه من طرب موسيقي متوقّع (التصريع)، يفاجأ بأن تزن عليه اللّفظة نفسها في ختام البيت، ليصبح التقاء موسيقى التّكرار، وموسيقى التّصريع معا، مُبعثا للسّرور والبهجة في نفس المتلقي وكسرا للرّتابة والضّجر والنّفور.

3.2 التّجنيس الصّوتي:

يعدّ التجنيس من المحسّنات البديعية اللفظية التي تعمل على الجانب الفني والجمالي للقصيدة، وهو نفسه المجانسة والجناس والتّجانس الذي يقصد به « أن تتكرّر اللّفظة باختلاف المعنى، أو هو تشابه اللّفظان في النّطق ويختلفان في المعنى[1] "

---

[1]) الديوان : ص 327.

[2] المصدر نفسه: ص319–327.

ونظرا لأهميّته في مساعدة النّص على تشكيل معانيه الدّاخليّة، اعتنى جمهور النّقاد والبلاغيين قديما وحديثا بدراسته والتّفصيل فيه حيث " أجمعوا على مفهوم واحد هو أنّ الجناس أن تتكرّر اللّفظة باختلاف المعنى" [2] ، وهو ليس مجرّد محسّن لفظي فقط يُسهم في تحسين وتجميل الكلام بل »يعدّ أقوى مؤثّر في الوزن وفي النّغم الشّعري، وعلى إحداث الجرس الموسيقي الذي يكون عاملا قويا في اهتزاز الأعصاب ، وإثارة المشاعر والأفكار وهو بهذا عامل من عوامل إشاعة الجمال النفّي في البيت الشّعري[3] " .

كما يقوم على أربعة أركان أساسيّة من خلالها يعرف نوعه وصنفه وهي: » نوع الحروف وعددها ، وترتيبها وشكلها، لينقسم الجناس على حسب هذه الأركان إلى ضربان: تام وناقص؛ فالتّام هو ما اتّفق فيه اللّفظان في جميع الأركان، والنّاقص هو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأركان السّابقة الذّكر إلى جانب الاختلاف في المعنى[4] " .

لقد استعان الشّاعر ابن هانئ بهذا اللّون البديعي في قصيدته الميميّة – موضوع الدّراسة– بشكل بارز بهدف إلباس نصّه الإبداعي حلل الجمال والأبهة والحسن، إذ لا يكاد يخلو من نصّه، حيث اكتسح مواضع عدّة من أبياته الشّعريّة مشكلا إيقاعا متلاحما ومتجانسا مع بقيّة العناصر الإيقاعية الصوتية في القصيدة ، ويتجلى هذا التوظيف في[5]:

وكانت ملوك الأرض تبحح بالقرى قرى المخض في الّلاواء غير مصرّم

وتفخر أن أعطت بخائب صرمة وما أثّ من بــرك الحــواء المصتّم

---

[1] عاطف فضل: البلاغة العربية للطالب الجامعي، دار الرازي، ط1، 2002م، ص189.

[2] بلقاسم بودنة: الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم، ص360.

[3] وردة بويران: التوازن الصوتي بين التّكرار والتّوازي في شعر ليلى الأخيليّة، مجلّة التّواصل، المجلّد 23، عدد 52 ديسمبر 2017، ص42.

[4] خذيرة خضرة : جماليات الصورة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة لنيل الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، قسم اللغة العربية ،كلية الآداب واللغات جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس ،2019-2020،ص227-228.

[5] الديوان : ص318.

حشد الشاعر الكثير من الكلمات المتجانسة في هذين البيتين لغرض إيقاعي جمالين ومن خلال ما تحتويه هذه الكلمات من إيحاءات تعبيريّة، موسيقية في الألفاظ والأصوات لاستمالة انتباه المستمع وإثارته . والشّاعر من خلال مجانسته لألفاظ (قرى – قزى) و (اللأّواء – الحواء) و(مصرّم– مصتّم) ساهم في خلق تكاثف موسيقي عزّز البنية الصّوتية والإيقاعية في نصّه الشّعري، رغم اختلاف الألفاظ الصّوتيّة المجانسة في بعض الوحدات الصوتية، كاختلاف الرّاء والزاي في لفظتي (قرى و قزى) واختلاف الراء والتاء في قافية البيتين (مصرّم و مصتم)، وهذا النّوع هو من الجناس الذي تختلف فيه اللفظتان في ركن من الأركان أي الجناس الناقص،

وقد لعب هذا النسيج المتجانس دورا بارزا في تشكيل توافق بين إيقاعيه الدّاخلي الحاصل بفعل تكرار الأصوات، والإيقاع الخارجي أثناء وقوعه على مستوى القافية، لتلتقي العناصر الداخلية بالخارجية في هذين البيتين ،وتتلاحم البنى الصّوتيّة والإيقاعية مع بعضها البعض.

ومن الجناس قوله أيضا[1]:

إذا كان من أيامـــه لك شافـــع إلى أمل فاخصم به الدّهر واقصم

فلا مهجة في الأرض منك منيعة ولو قطـرت من ريق أرقط أرقـــم

لقد أعذرت فيك الليالي وأنذرت فقل للخطوب استأخري أو تقدّمي

يبدو الجناس واضحا في قول الشاعر (أخصم–أقصم) و(أرقط وأرقم)، و(أعذرت أنذرت)، حيث جاء هذه الكلمات متشابهة في معظم الحروف مع اختلاف في المعنى وهذا التشابه أو التجانس يعطي انطباعا موسيقيا وشعوريا في المتلقي، كما ساعد في اكتمال الصّورة والإيقاع الموسيقي في بناء جمالية هذا النّص الشّعري.

[1] الديوان: ص316–321–322.

3/ ظاهرة التنافر الصّوتي في القصيدة:

إنّ التنافر الذي يقع فيه بعض الشعراء وهم ينسجون أبياتهم الشّعرية، يعتبر عيبا من العيوب التي تصيب البنى الصوتية داخل أي إبداع شعري، فالشاعر قد يصيب في أحكامه على ناصية اللغة، كما قد يخطئ في ذلك ليفلت منه اللفظ ، ويصبح "مريضا معتلا لا يحتاج لجهد عضلي زائد في نطقه مما قد يؤدي إلى التلعثم والخلط عند النطق به ، كما قد لا يأنس إليه السامع، لما يكون قد ألمّ به من أمراض تعيب اللفظ المفردة ،أو الألفاظ المركبة[1] ". فاللغة الشعرية إذا سلمت من هذه العيوب تسلم مادتها ومعانيها وصيغها من الخلل والثقل والعسر.

وأن يستدل المرء على أنّ التنافر يقع في تباعد المخارج أو تقاربها فقط ،فهذا يعتبر إجحافا وتقصيرا في حقّ كثير من الشعراء، فأغلب اللغويين اليوم يرون أنّ" للحركات والسياق، وللذوق، ولمخارج الحروف دخل في قضية التنافر، وأنّ ضابط القرب أو البعد وحده، غير دقيق، لأنّه غير مطّرد، فلا نجد تنافرا في لفظتي (الجبش) و(الشجي) برغم تقارب الجيم والشين في المخرج، كما لا نجد تنافرا في كلمتي "علم" ، و" ملح" مع تباعد العين والميم، أو الميم والحاء في المخرج[2] " ، فقضية التنافر المعيقة لفصاحة النّظم تدخل فيها عوامل عدّة كالغرابة والصّرف والسياق والذائقة...

وقد وقع ابن هانئ الأندلسي في بعض هذه المتنافرات الصّوتيّة في القصيدة، حيث أنّ إيرادها في أبياته كان فيه نوع من النّشاز وثقل على اللّسان وعسر على الأذن، من مثل قوله:[3]

ومضرمة الأنفاس جمر وطيسها شرنبشة الكفين فاغرة الفم

[1] عبد الواحد حسن الشيخ : التنافر الصوتي والظواهر السياقية، مكتبة الإشعاع، مصر ، ط1، 1999، ص7.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[3] الديوان: ص320.

وقع النّفور هنا في اللفظة السداسية (شرنبشة) التي أعاقت فصاحة البيت لما فيها من غريب المعنى كونها دخيلة أجنبية، ليست بعربية وإنما هي فارسية وتوظيف الشاعر للألفاظ الفارسية راجع لتأثره بهذه الحضارة ، ناهيك عن تقارب مخارج أصواتها وتكرار حرف (الشين)، وهذا ما لا يأنس إليه السامع، ولا يمكن للأذن تذوقه لأنّ فيه كسر للانسجام والاتساق.

وفي قوله[1]:

فما نقموا أن الصنيعة لم تكن ولكنّها منهم شناش أخزم

والحقّ أنّ في لفظة (شناشن) استكراه من السّمع والشاعر في غنى عن غرابة اللفظة وثقلها وكان من الحسن لو برّىء بيته من هذا الثقل باستخدام مرادفها (شيهم)، ليقوي تأليفه وتسلم فصاحته.

وقد أثقل الشاعر قصيدته بألفاظ أخرى متنافرة الحروف متعادية، ينفر بعضها من بعض ولا يكاد اللسان ينطق بها مجتمعه، ومثله قوله[2]:

هربت شذوق الأسد يطوى عجاجة على عنقفير يأكل الناس صيلم

فأركانــه مــن يذبــل وعمايــة وأعلامه من أعــفر ويلملــم

إذا أخذت أعلامه صــدر مقنــب رأيت شرورى تحت نخل مكمّـم

وفي الكلمات المفردة (عنقفير – يذبل– عماية– أعفر– يلملم– شرورى) ، تنافر خفيف أقل من السابق ولا يمكن أن يعاب على الشاعر رغم غرابته ،وعدم وضوحه، لأنّ هذه الكلمات هي في الأصل مسميات لجبال استعارها الشاعر للدلالة على عظمة جيش المعز.

[1] الديوان: ص324.

[2] المصدر نفسه: ص320.

ومن التنافر الخفيف ما يكون "الثقل فيه ناتج من اجتماع كلمة مع كلمة أخرى قريبة منها خاصّة من حيث مخارج الحروف[1] " ، كقول ابن هانئ[2]:

وما الفتك فتك الضارب الهام في الوغى ولكنّه فتك العميد المتيّم

ففي تكرار لفظة (الفتك) مرتين متعاقبتين في البيت، أدى إلى خلق شيء من العسر والثقل على اللسان أثناء النّطق بهما نظرا للتقارب الحاصل بين صوت (ت) و(ك) في مخرجيهما، ليشكّل في البيت تنافرا خفيفا يستوقف السامع ويعكر قرائته.

ومنه نخلص إلى أن البنى الصوتية للشاعر– في قصيدته المعزية – رغم تنوع أشكالها وصفاتها ؛ إلا أنه استطاع أن يخلق من هذا التنوع تمازجا نغميا راقيا ساهم في خلق موسيقى رنانة صلدة داخل عناصر أبياته الداخلية والخارجية ، لتتكاتف هذه البنى في ما بينها و تستميل السامع للتأمل في حسنها وبراعتها .

[1] عبد الواحد حسن الشيخ: التنافر الصوتي والظواهر السياقية، ص11.

[2] الديوان: ص314.

الفصل الثاني:

هندسة البنى التركيبية والبلاغية في القصيدة المعزية منار الدين

أولاً: صورة النحو في البناء التركيبي للقصيدة

1- جمالية التفاعل التركيبي في الجملة الاسمية:

1-1 الجمل الاسمية غير المنسوخة ودلالتها

1-2 الجملة الاسمية المنسوخة ودلالتها

2- جمالية التفاعل التركيبي في الجملة الفعلية:

2-2 الجملة الفعلية المنفية

2-3 الجملة الفعلية المؤكدة

2-4 الجملة الفعلية المثبتة

ثانيًا: الظواهر البلاغية وأثرها في انسجام القصيدة

1- بلاغة الصور البيانية:

1-1 الصور التشبيهية

أ) الصورة التشبيهية المستوحاة من حقل الطبيعة

ب)الصورة التشبيهية المستوحاة من حقل الحرب

1-2الصورة الاستعارية

يرمي هذا الفصل إلى دراسة الجانب التركيبي، وذلك بتحليل وتقصي النُّظُم اللغوية الأسلوبية في قصيدة ابن هانئ، وسنعنى هنا بدراسة محاور عدّة نحاول من خلالها أن نستطلع أهم الخصائص النّحوية واللغوية، التي يتشكّل بموجبها هذا النّص الأندلسي ، ثمّ نتبيّن كيفية تلاحم هذه البنى التركيبية وتضافرها مع بقية البنى المكوّنة للنّص على الصعيد الأسلوبي.

أولا: صور النّحو في البناء التركيبي للقصيدة:

علم النحو من العلوم العربيّة التي تبحث في أصول تكوين الجمل، وقواعد تركيبها وأساليب بنائها، ومواضع الكلم فيها، عرّفه ابن جني في كتابه الخصائص بقوله:« النّحو هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرّفه من إعراب وغيره؛ كالتثنية والجمع والتحقير والتّكسير والنسب والإضافة وغيرها ، ليلحق من ليس من أهل العربيّة بأهلها في الفصاحة فينطق بها، أو إن شذّ بعضهم عنها ردّ به إليها »[1] ؛ أي الغرض منه تمكين العجم محاكاة العرب في طريقة كلامهم، وتمكين العربي تجنّب اللّحن والحفاظ على فصاحة هذه اللغة وسلامتها، عن طريق وضع النّحويين الأوائل لقواعد تشتمل على أساليب اللغة من جميع نواحيها.

واعتبر القدماء أنّ " النّحو مجموع القواعد المتعلّقة ببناء الكلام الصحيح لغويا...ومن هنا الصيغة المعيارية التي كانت له، وتقوم على مبادئ متنوعة، تتعلّق بالصّوت ووظائفه والتركيب وبلاغته، والدّلالة وإفادتها"[2].

[1] ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي،دط،ج1،دس،ص34.

[2] ينظر: عبد العزيز عتيق: علم النحو والصرف، مكتبة ميمنة، بيروت، ط1 ، 2000م، ص27.

وقد حاولنا نتتبّع بعض التراكيب النّحويّة في قصيدة ابن هانئ الأندلسي من خلال تقديم هذه المقاربة حول منهجه في ترصيص الجمل داخل قوالب نحويّة، وتبيان أسلوبيته في الكلام.

1.جمالية التفاعل التركيبي في الجملة الاسمية:

قبل الحديث عن الجملة الاسمية من حيث تركيبها وإعرابها، لابدّ أن نتوقّف عن مفهومها وماهيتها التي تعتبر المفتاح الذي يمهّد لنا طريق الغوص ، والتعمّق في قضاياها النّحوية والتركيبية؛ حيث "يستخدم مصطلح الجملة الاسمية في التراث النّحوي للإشارة إلى أنواع متعدّدة من الجملة العربيّة، تجتمع معا في أنّه يتصدّرها الاسم مع وقوعه ركنا إسناديا فيها، ومقتضى هذا التصوّر الذي يشيع بين النحّاة أنّه لا عبرة في التصدّر بالعناصر غير الإسنادية التي تقع ركنا من أركان الجملة، سواء أكانت أسماء أم أفعالا أم حروفا "[1] ، بمعنى أنّ الجملة الاسمية هي الجملة التي صدرها اسم مسند نحو قوله تعالى:(الله نور السموات والأرض)[2] المسند إليه هنا هو لفظ الجلالة (الله) مبتدأ مرفوع والمسند (نور) خبر مرفوع.

ولو أنّنا تمعّنا جيدًا لوجدنا أنّه في كثير من الأحيان " يمكن أن يتقدّم الاسم في الجملة دون أن تعد اسمية عند النحاة، وذلك إذا لم يقع الاسم طرفا إسناديا فيها، فالجمل في نحو قول الله تعالى: (خشعا أبصارهم يخرجون) ،وقوله تعالى : (فأي آيات الله تنكرون)... وقوله تعالى: (والليل إذا يغشى)، ليست اسمية رغم تصدر الأسماء فيها، إذ التصدّر هنا ظاهري لا يعتدّ به، فإنّ التصدر الحقيقي المشروط بوقوع المتصدّر طرفا إسناديا في الجملة "[3] ؛ أي المسند والمسند إليه ، كأن تقع مبتدأ وخبر ، أو مبتدأ مرفوع سدّ مسدّ الخبر، أو ما كان أصله المبتدأ و الخبر، فالمبتدأ أو الخبر كيفما كانت صفتها سيظلان الركنين الأساسيين للجملة الاسمية.

---

[1] علي أبو المكارم : الجملة الاسمية، مؤسسة المختار ، القاهرة، ط1 ، 2007م، ص17.

[2] سورة النور: الآية 35.

[3] علي أبو المكارم: الجملة الاسمية، ص17-18.

1.1. الجمل الاسمية غير المنسوخة (مبتدأ + خبر) ودلالتها:

الأصل في الجمل الاسمية ارتكازها على ركنين أساسيين في تركيبتها البنيوية، وهما المبتدأ والخبر، أو المسند والمسند إليه المرتبط بعضهما ببعض في علاقة إسنادية جامدة ثابتة، وقد قدّم "**عباس حسن**" في كتابه "النحو الوافي" مفهوما عاما لكلّ من المسند إليه والمسند في قوله:« المبتدأ... هو كل اسم مرفوع في أوّل جملة، مجرّد من العوامل اللّفظية الأصلية، محكوم عليه بأمر، وقد يكون مستعينا بمرفوعه في الإفادة و إتمام الجملة »[1]

أما الخبر فقال عنه:« اللفظ الذي يكمّل الجملة مع المبتدأ، ويتمّ معناها الأساسي بشرط أن يكون المبتدأ غير وصف »[2]

وقد يطرأ على ركني الجملة الاسمية سلسلة من التغيرات والانزياحات التركيبية النّحوية من خلال التقديم والتأخير، أو الحذف أو تعددّ المبتدأ أو الخبر (الأنماط)، أو بمجرّد دخول أدوات النّسخ ... كل هذه العوامل تصيب الجمل الاسمية (الأصلية) وتصيبها بشحن دلالية وبلاغية متنوعة (التخصيص الاستعظام...) تلعب دورا في تحقيق جمالية التفاعل التركيبي الدّلالي داخل الخطاب الشعري.

وتحدث الباحث اللغوي "**مهدي المخزومي**" في كتابه "في النحو العربي" مطوّلا عن الجمل الاسمية ودلالتها، حيث يقول:« أما الجملة الاسمية فهي التي يدلّ فيها المسند على الدّوام والثبوت، أو التي يتّصف فيها المسند إليه اتّصافا ثابتا غير متجدّد »[3] .

إنّ جمود الجمل الاسمية واستقرارها جعل شاعرنا شحيحا في نظم قصيدته – منار الدين– عليها، مقارنة بالجمل الفعلية المتجدّدة و المتحركة المناسبة لغرض المدح والفخر ووصف الوقائع و المعارك، فابن هانئ في تركيبه النحوي للجمل، اتبع الحالة النفسية والشحن

---

[1] عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، ج1، د ت، ص442.

[2] المرجع نفسه: ص 442.

[3] مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرّائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986م، ص42.

العاطفية، فكلّما هدأت عواطفه واستقرّت أحاسيسه ذهب لاستخدام الأسماء – الجمل الاسمية – وإن انقلبت الأغراض وثارت جوارحه استخدم الأفعال والحركة، نحو قوله[1]:

تَقودُهم في الجَيشِ والجيشُ منسكٌ وكلٌّ حجيجٌ من مجلٍ ومحرمِ

يفهم من التركيبين الإسناديين الواردين في البيت السابق (الجيشُ منسكٌ) و(كلٌّ حجيجٌ) أنّ جيش المعز جيش عظيم من حيث كثرته وقوته، ومطهّر مبارك من عند الله فقد شبهه بجيش الله الأبيض المحرم المقبل للبقاع المقدّسة في حشود غفيرة، ابتغاء رحمة الله ومغفرته والخبران (منسك ، حجيج) دالان على الاستقرار والثّبات والدّوام.

والملاحظ في القصيدة أنّ الشاعر اعتمد أشكالا وأنماطا مختلفة للجملة الاسمية سنعرض في الجدول الآتي بعضها مبرزين فيما بعد أغراضها الدّلالية:

[1]) الديوان : ص 310.

البيت	الجملة الاسمية	نمطـها
5	وقالت (هو اللّيثُ) الطروق	مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (معرفة)
24	كأنّ قناها الملد و(هي خوافق)	مبتدأ (ضمير منفصل)+ خبر (نكرة)
53	وتضحك سن الحرب و(هي مليّةٌ)	مبتدأ (ضمير منصل)+ خبر (نكرة)
61	(لك الدّهر) و الأيام تجري صروفها	الخبر (شبه جملة مقدّم)+ المبتدأ (معرفة)
61	لك الدّهر و(الأيام تجري) صروفها	مبتدأ (معرفة)+ خبر (جملة فعلية
62	(أنت بدأت الصفح)	مبتدأ (ضمير منفصل)+ خبر (جملة فعلية)
87	وأشهد أنّ الدين(أنت منارة)	مبتدأ (ضمير منفصل)+ خبر (نكرة
103	(عِظمٌ خِضمٌ) الموج أورق جحفل	مبتدأ (نكرة)+ خبر(نكرة)
124	و(ملكٌ مضاعٌ) بين تركٍ	مبتدأ (نكرة)+ خبر (مفرد)
186	ولولا (قطين) في قصي من النوى	مبتدأ نكرة+ خبر محذوف وجوبا بعد (لولا) تقديره (موجود
175	لكم جامعُ النّطقِ المفرّقِ	خبر مقدم (شبه جملة)+ مبتدأ مؤخر (نكرة)
176	(ذلك عنوانٌ) الصّحيف	مبتدأ (اسم إشارة)+ خبر (نكرة)

جدول 11: **الجمل الاسمية و بعض أنماطها النّحوية**

يفهم من التركيب الإسنادي الوارد في الأبيات (5-**24**-**53**) في قوله **(هو الليث – هي خوافق – هي مليّة)** أن الخبر **(اللّيث-خوافق- ملية)** جاء صفة للمبتدأ الذي أضمر **(هو –هي- هي)** لدلالة ما سبق عليه، فكلمة **(الليث –خوافق-ملية)** هي صفات دائمة جاءت معبّرة عن الحقائق والأوصاف الثابتة دون التقيّد بزمن محدّد.

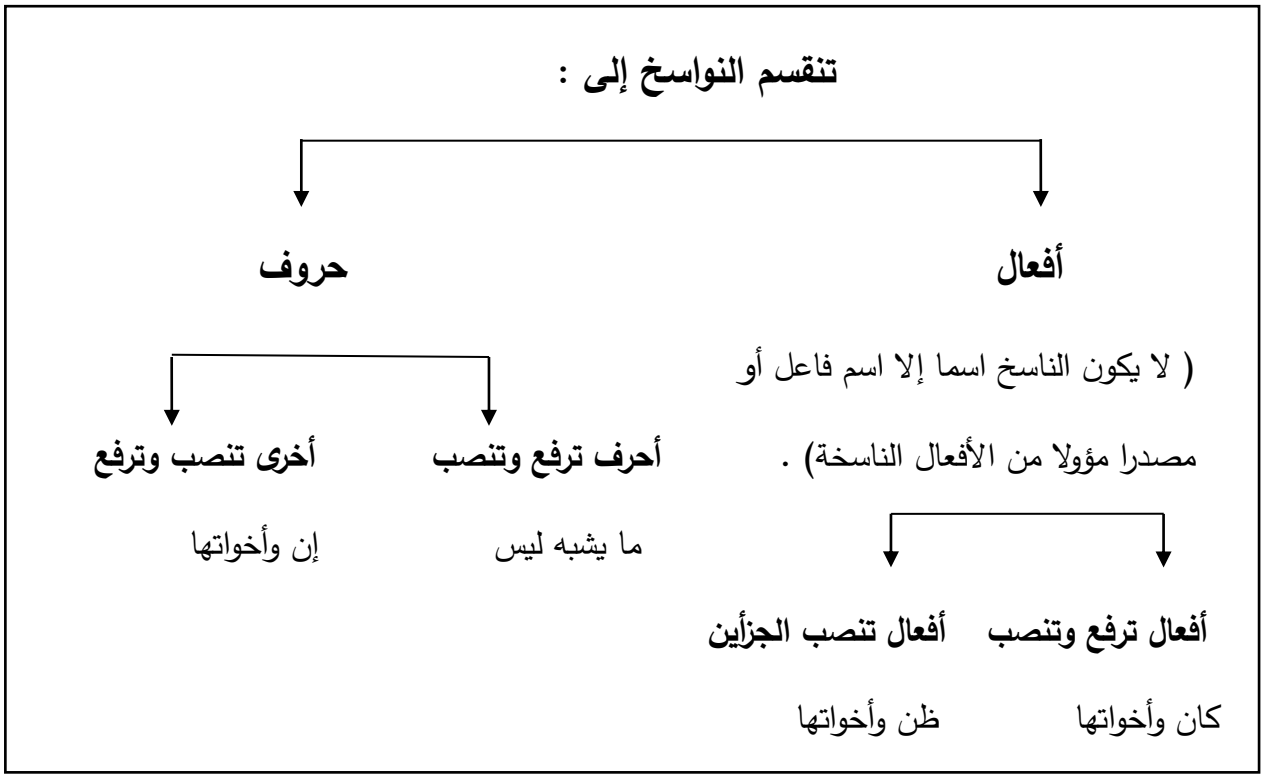
وفي البيتين (**103-124**) ورد التركيب الإسنادي "للمبتدأ والخبر" لفظة مفردة نكرة **(غطم خضم)** و**(ملك مضاع)** ، رغم أنّ هذين الجملتين الاسميتين جاء ورودهما في القصيدة ضمن مقاطع ثائرة صاخبة بتمجيد الممدوح وتصوير ملاحمه البطولية في جو من الحركة والهيجان ،إلا أنّ المعنى استقرّ عندهما وثبتت الإيحاءات بثبات الخبر **(خضم – مضاع)** ودلالته ، فيفهم من الأولى عظمة جيش المعز وكثرة جنده الذي شابهه بالموج الهائج، أما في قوله "ملك مضاغ"، فالخبر دلّ على شيء من الثّبات والانتهاء بضياع ملك بلاد الرافدين وتنازع الأيادي الخارجية في فرض الهيمنة عليها.

فالشاعر استطاع في هكذا مواضيع أن يخلق تمازجا تركيبيا بإحداث تفاعل بين جمل الثبات وجمل الحركة في كثير من المواضع السّردية الملحمية المتعطّشة للصّخب والحركة والانفعالات الثائرة، لالتقاط المشاهد وإصابة تصويرها، وهذا ما يتطلّب جُهدا عاليا ونفسا طويلا من الشّاعر، ونتيجة لذلك نجده في كثير من الأحيان يقحم عنصر الاسم داخل هذه المشاهد لإنقاص شدّة الحركة والانفعالية ،وتحقيق المزواجة الدّلالية في نصّه.

الجملة الاسمية في أصل وضعها تفيد الاستقرار وثبات الوصف للموصوف، لأنّ الخبر في حقيقته وصف، ويشترط للحفاظ على هذه الدّلالة في الجمل الاسمية ألا يكون خبرها جملة فعلية (الأيام **تجري- أنت بدأت)** لتصبح الجملة الاسمية هنا تفيد التجدّد ولا تفيد الثبوت في قوله: **(تجري- بدأت)** تفيد تجدّد وقوع الحدث وحركته.

2.1 الجملة الاسمية المنسوخة ودلالتها:

الجملة الاسمية المنسوخة هي الجملة التي سبقت بأحد النّواسخ الفعلية نحو قولك: كان الجو ممطرا، أمسى الفؤادُ حزينا...، أو النواسخ الحرفية نحو: إنّ المطرَ ساقطٌ، كأنّ الشيخَ منهكٌ...، فهذه الجمل نسخت بناسخ أشربها دلالة زمنية، بعد أن « غيّر حركة إعراب المبتدأ أو الخبر، سواء أكان التّغيير ظاهرا مثل الاسم الصّريح أم غير ظاهر مثل الضمائر المتّصلة، وليس كلّ النّواسخ تدرج في مصنّفات الجمل الاسمية، فهناك نواسخ تدخل على الجمل الاسمية فتحوّلها إلى جمل فعليّة وهي الأفعال النّاقصة »[1] . ولقد تعدّدت أنماط الجمل الاسمية المنسوخة في القصيدة بحسب أغراض الشاعر اللغوية والدلالية لها والمخطّط الآتي يوضّح أهمّ النّواسخ التي تدخل على الجملة الإسمية:



أنواع النواسخ في الجملة الإسمية[2]

[1] خليل بالقط: موسيقية اللغة في الشعر الحداثي قصيدة أنشودة المطر أنموذجا ، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية و التطبيقية ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، 2021م ، ص06 .

[2] أحمد بسيوني و سوزان محمد فؤاد : الجملة الإسمية ونواسخها ، كليّة دار العلوم، جامعة القاهرة، 2014، ص 79

وتأتي دراستنا لهذه الجمل المنسوخة مقتصرة على أبرز النّواسخ والنماذج التي شكّلت ظاهرة أسلوبيّة في خطابنا الشّعري، حيث سنأخذ نماذجا من النّواسخ الفعلية والتي وردت بكثرة في القصيدة، ثمّ سنعرج للحديث عن بعض النماذج للنّواسخ الفعلية، متتبّعين الغاية الدلاليّة من توظيفها داخل البنى التركيبية المشكّلة للقصيدة.

أ. النواسخ الفعليّة:

من الأفعال النّاسخة كثيرة التّكرار في القصيدة، والتي يمكن اعتبارها ظاهرة أسلوبيّة بارزة عند ابن هانئ، هي الأفعال النّاسخة **(كان وأخواتها)**؛ حيث تدخل هذه الأفعال على الجملة الاسميّة فترفع الأوّل ويسمى اسمها، وتنصب الثاني ويسمى خبرها

نحو قول الشاعر[1]:

و(كانت ملوك الأرض تبجح بالقرى) قرى المحض في اللأواء غير مصرّم

وهذه النّواسخ- كان وأخواتها- في غرضها الدّلالي «إنما هي قيود زمنية في اتّصاف اسمها (ما كان مبتدأ) بخبرها (ما كان خبرا للمبتدأ)، فإذا قلت: زيد كريم، كان زيد متّصفا بالكرم في زمن الماضي، وإن قلت يكون زيد كريما، كان اتّصافه في الحال أو الاستقبال فإن قلت: كن كريما، كان أمرا بالاتصاف بالكرم في المستقبل، وهكذا »[2]

فهذه النّواسخ لكثرة تنوّعها **(أصبح، أضحى، ظلّ، أمسى، بات، صار..)** تعدّدت معانيها ودلالاتها كإفادتها اتصاف اسمها بخبرها في الزمن الماضي، وتفيد معنى الاستمرارية عكس الثّبات الذي كانت عليه الجملة الاسميّة قبل دخول هذه الأفعال الناقصة عليها وتفيد ايضا معنى التحوّل.

[1] الديوان: ص 318.

[2] أحمد بسيوني سعيدة وسوزان محمد فؤاد فهمي، الجملة الاسمية ونواسخها التّركيبية، ص80.

وسنأخذ بعض النماذج الشعرية التي استخدم الشاعر فيها الفعل الناقص كان، يقول ابن هانئ[1]:

ألا إنّ جسما (كان يحمل همّتي) تطاوح في شدق من الدّهر أضجم

بحيث (يكون الماء غير مكدّر) لوارده والحـــــوض غير مهـــــدّم

إذا (كان أمن يشمل الأرض) كلّها فلا بدّ فيها من دلـيل مقـــــدّم

وهم رشحوا تيما لإرث نبيّهم وما (كان تيميٌّ إليهِ) بمنتـــــم

وأين (تكونَ الأرحبيّةُ في السُّرى) وشَدْوي على كيرانها وترتمي

إذا(كانت الألباب يقصر شأوها) فظالم لسرّ الله إن لم يكم

وأقسمُ أنّي فيك وحدي لشيعة و(كنتُ أَبَرَّ القائلين) بمقسمِ

الملاحظ من النماذج السابقة أنّ الفعل الناقص– كان– حصّة الأسد كأكثر ناسخ فعلي استخدمه الشاعر في بنيته التركيبية للجمل الاسمية، وقد ورد بأنماط مختلفة متعدّدة.

لقد ورد الفعل الناقص – كان– في البيت الأوّل على النمط الآتي[الفعل الناقص+ الاسم(مقدّر)+ الخبر (جملة فعلية)] في قوله: "ألا إنّ جسما كان يحمل همّتي"، فاسمها جاء مقدّرا يعود على الجسم، وخبرها جاء جملة فعليّة (يحمل همّتي) في محلّ نصب خبر كان.

وفي البيت الموالي تصدّرت "كان" الجملة الاسمية، وجاءت على النمط الآتي: [فعل ناقص+ اسم(معرفة)+ خبر (معرفة)] في قوله: "يكون الماء غير مكدّر"، والبيت الثالث التركيب الإسنادي (كان أمنٌ يشملُ) ورد فيه اسم الناسخ نكرة، وخبره جملة فعلية في محلّ نصب خبر (كان)،وقد خرجت بالمعنى من الثّبات إلى التجدّد بفعل الماضوية.

[1] الديوان : ص 314–317–319–324– 326– 327 .

وفي آخر بيت تصدّر الفعل الناسخ (كنت) الجملة الاسمية بعده، فجاء المسند إليه (اسم كان) ضمير متّصل، والمسند جملة فعليّة في محلّ نصب خبر (كنت)، وفعل الماضوية (كنت) خرج بالمعنى إلى التجدّد. والتركيب الإسنادي في البيتين الثالث والرابع تصدّر فعل الكينونة الجملة الاسمية فجاء نكرة في البيت(3) ومعرفة في البيت (4)، أما الخبر ورد في البيتين نكرة وشبه الجملة (إليه – في السرى) سبقت المسند – الخبر– لغرض الاهتمام والتّخصيص، وقد دلّت على الثّبوت والاستقرار

ب. النواسخ الحرفية:

تؤدّي الأدوات النّاسخة بتعدّدها واختلافها، وظائف لغويّة ودلالية خاصّة في التّركيب النّحوي للخطاب الشعري، حيث« يشترك جميعا في أنّها لا تدلّ على معان معجميّة ولكنّها تدلّ على معنى وظيفي عام هو التّعليق، ثمّ تختصّ كل طائفة منها تحت هذا العنوان العام بوظيفة خاصّة، كالنّفي والتأكيد والتّشبيه، وغير ذلك »[1] ، والنّواسخ الحرفية ما بين هذه الأدوات التي تناولها الشّاعر في تركيبته النّحويّة، حيث أفادت الأغراض الدّلاليّة للأبيات بتأكيد معانيها ، وتوظيف عنصر التّشبيه بمجرّد دخولها على الجمل الاسمية، سنعرض بعضا من النماذج الشعرية من القصيدة، هذه الأخيرة التي تضمّنت الحروف النّاسخة (إنّ وأخواتها).

يقول الشاعر[2]:

تودّ لَوْ (أنّ الليل كفؤ) لشعرها فيستر أوضاح الجواد المسوَّمِ

ومنْ يتقنِ(أنّ للعفو موضعا) من السيفِ يَصفحُ عنْ كثيرٍ ويحلُم

فلو (أنّه في النّفس) لم يك غصّة ولو أنّه في الطّبع لم يتجشّم

[1] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط،1994، ص125.

[2]ديوان ابن هانئ الأندلسي: ص313 –318–319–326.

وبالمجد (إنّ المجد أجزلُ) نائلٍ وبالعفو (إنّ العفو أكبرُ) مغنمِ

وأشهد أنّ الدين أنت مناره وعروته الوثقى التي لم تُعضّم

ولم تدر (أنّي ألبس) الفخر والدّجى وأســـــــــفر للغيران بـــــعد تَلَثّمِ

ألا (إنّكم مزن) من العُرف فائضٍ يردّ إلى بحر من القدس مُفْعَمُ

أفادت "إنّ" و"أنّ" في الأبيات السّابقة توكيد معنى الجملة الاسمية الواقعة بعدها والمكوّنة من اسمها وخبرها، فدخول النّاسخ أنّ في البيت الأوّل على عبارة (اللّيل كفؤ) أضفى قوّة التّوكيد على المعنى لتصل شدّة تشابه شعر المحبوبة –أروى– بشدّة ظلام الليل وعتمته حدّ المطابقة والاقتران، والأمر نفسه مع بقيّة الأبيات التي وردت فيها أحد الأسماء المشبّهة بالفعل من إنّ واخواتها.

وقد جاء الشاعر بنواسخ حرفية أخرى نحو الحرف الناسخ "كأنّ" في قوله[1]:

مِنَ اللاء لا يَصْدرن إلاّ رويّة (كأنّ عليها صبغ خمر و عندم)

(كأنّ قناها الملدّ وهي خوافق قدود المها) في كلّ ريط مسهّمِ

لها العذبات الخمر تهفو (كأنّها حواشي بروقٍ) أو ذوائب أنْجُمِ

خدمت كأن "غرض المدح في هذه الأبيات، فإفادتها لمعنى التّشبيه، وذلك بتشبيه اسمها بخبرها، ليقع التّشبيه هنا على "رايات المعز" التي امتدحها الشّاعر بأرقى كلمات الرّفعة والقوّة، فدخول الحرف النّاسخ "أنّ" على حرف التّشبيه "الكاف" زاد التّشبيه قوّة في التّركيب وفخامة في الأداء.

[1] الديوان: ص 315.

2-جمالية التفاعل التركيبي في الجملة الفعلية:

الأصل في تركيب الكلام العربي أنه يرتكز على جمل إسمية وأخرى فعلية، " فإذا كان الاهتمام موجها إلى الاسم تقدم على الفعل، وصارت بذلك الجملة اسمية، و إن كان الحدث أو الفعل هو موضوع الكلام ومناط الاهتمام تقدم الفعل، وصارت الجميلة فعلية "[1] فالتركيب الإسنادي للجمل الفعلية قائم على توفر الفعل والمسند إليه على غرار الجمل الاسمية التي تشترط الاسم في بنيتها التركيبة

وقد أشار السامرائي إلى هذا النوع من الجمل في قوله: " و المراد بصدر الجملة الفعل والمسند إليه فالعبرة بما تقدم عليهما من الحروف والفضلات، فقولك (أقائم الرجلان ولعل أباك منطلق) من الجمل الاسمية ، و(قد قام محمد) و (هل سافر أخوك ؟) و(محمد أكرمت) .... جمل فعلية"[2]، فالمسند والمسند إليه هما الدعامة الأصلية في بناء الجملة وتمييزها، فإن كان المسند فعلاً قلنا عنها فعلية.

وعليه فالجملة الفعلية هي " تلك الجملة التي يكون المسند فيها فعلاً تقدم أو تأخر لأنها تقوم على أساس الفعل"[3] الذي يرتبط بحدث زمني معين، قد يكون ماضيا أو مضارعا أو أمرًا، " فالمسند الفعلي يبين زمن الحدث والمحدث (الفاعل)، فضلاً عن دلالته على الحدث"[4].

---

[1] ينظر: عودة خليل أبو عودة: بناء الجملة في الحديث النبوي الشريف في الصحيحي ، دار النشر ، عمان ، ط 4 1990

[2] فاضل مبالغ السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، في 2007 م، ص 157.

[3] علي جابر المنصوري: الدلالة الزمنية في الجملة العربية الدار العلمية الدولية، ط1 ، 2002 ص 31.

[4] ينظر: جلال مرامي وآخرون: آلية الجملة الفعلية في القصة القرآنية القصيرة جدا، آفاق الحضارة الإسلامية ، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية ، العدد الأول، 1438 هـ ، ص 65.

وهذا ما جاء عند سيبويه في حده للفعل بأنه: " أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء بنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع ... "[1] وهنا إشارة لدلالتي الفعل الزمنية و الحدثية، والتي بمجرد تغيرها تتغير معان الجمل الفعلية، باعتباره الفعل أهم أركانها.

وهنا يظهر لنا أن الإسناد الفعلي في الجمل الفعلية هو الذي يكسبها معان ودلالات الحركة والتجدد وعدم الثبات، بتنقله من حدث زمني لآخر، متناسيا والمعنى الذى يقصده المتكلم.

وفي هذا الجزء سنتعرف على البنية التركيبية للجمل الفعلية في القصيدة، وكيفية استغلال الشاعر لهذه الجمل في سرد أحداثه الزمنية وتصوير دلالاته الفكرية، ووصف أحاسيسه وانفعالاته الداخلية. مسلطين ضوء الدراسة على أهم أنواع الإسناد الفعلي في القصيدة والتي شكلت ظاهرة أسلوبية تستدعي التأمل والتتبع.

2-1 الجملة الفعلية المنفية:

النفي في النحو العربي خلاف الإثبات وينقسم إلى نفي صريح ظاهر وآخر ضمني غير ظاهر، وعرض إبطال الإسناد في الجمل أي نفي اسناد الفعل إلى فاعله نحو قول الشاعر[2]:

ولا إلتمع التاج المفصل نظمه على ملك من أجل وأعظم

وهنا إنكار الفعل ونفيه، بدخول أداة من الادوات التي تنفي الحال (لا). وهو نفي ظاهر صريح .

ومنه " فالنفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار، يلجأ إليه لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب"[1]، والجمل الفعلية لا تقبل النفي إلا إذا كان فعلها ماضيا أو مضارعا، أما فعل الأمر فلا يعنى إطلاقا. نحو قول الشاعر:[2]

[1] سيبويه: الكتاب ، قح : عبد السلام هارون ، عالم الكتب، بيروت، ط3، ج 1، 1988، ص12

[2] الديوان: ص 316

ولا طعمت الا غرارا من الكرى حذار كلوء العين غير مهو

ولم تدر أني ألبس الفجر والدجى وأسفر للغيـــران بعد تلثـــم

وهنا يمكن أن نلاحظ ما يؤول إليه هذا النفي من إصابة في الدلالة المراد التعبير عنها بالإنكار الجازم والمؤكد للفعل الماضي والمضارع (طعمت، تدر).

والأدوات التي تدخل على الجمل الفعلية وتنفيها هي: لا، ما، لم، لماء لن، إن. ومنها ما يشترك في نفي الجملة ذات الفعل الماضي والجملة ذات الفعل المضارع "[3]. وفيما يأتي بيان بعض من هذه الأدوات التي شغلت حيزاً معتبراً على المستوى النحوي في القصيدة.

النفي بـ : " لا "

وهي من الأدوات النافية في الجمل الإسمية والفعلية التي تسبق الأسماء والأفعال وتفسير نفي حدوثها، نحو قول الشاعر:[4]

فما يشهدون الحرب غير تغطرس ولا يضربون الهام غير تجهضم

ولا بسطت أيدي العفاة بناتها إلى أريحي منه بالله أعلم

ولا تسألوا عن جاره إن جاره هو البدر لا يرقى إليه يسلّم

فما تنطق الأرماح غير تصلصل ولا ترجع الأبطال غير تغمغم

ولا عذب الماء القراح لشارب وفي الأرض مروانية غير أيم

والملاحظ من خلال النماذج السالفة الذكر أن حرف النفي " لا " يدخل على الجمل الفعلية الماضية والمضارعة، حيث نفت " لا " كلا من الأفعال الواردة في الأبيات (يضربون – تسألوا – ترجع – عذب) دون أن تؤثر عليها سوى بالنفي ، وكان دخولها على الأفعال

---

[1] ينظر: المخزومي: في النحو العرب نقد وتوجيه، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، ط 1، 1964، ص 246.

[2] الديوان: ص313

[3] حارث عادل محمد زيود: بناء الجملة الفعلية بين النفي و الاثبات في سورة " آل عمران" (دراسة نحوية دلالية) ، مذكرة ماجيستير كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس – فلسطين، 2008، ص 56.

[4] الديوان : ص315-316-317-321-322.

المضارعة أكثر من الماضية في القصيدة ، وقد أفادت نفي ما في المستقبل في قوله: " ولا تسألوا – ولا ترجع "، ونفي ما في الحال نحو : "ولا يضربون ..." وأفادت الاخبار مع الجمل الإسمية في قول الشاعر: " ولا بسطت – ولا عذب ."

إذن النفي بل في الجمل الفعلية الماضية والمضارعة شكل سياقا نحويا وتركيبيا فريدا من نوعه ساهم في إثراء البنى الدلالية والتعبيرية للقصيدة.

النفي بـ "ما" :

تدخل "ما " النافية على الفعل الماضي والمضارع ، ففي الماضي تستعمل لنفي الإثبات المؤكد و في المضارع تدخل عليه فتنفي الحدث ، وقد تخلص للحال أو الاستقبال يقول المالقي : " إذا دخلت على المضارع خلصته للحال ، فتقول ما قام زيد، وما يقوم زيد فإن قلت: ما يقوم زيدا غدا، فالحكم لغد في التخلص للمستقبل ، فإذا لم يدخل عليه غدا ولا غيرها من المخلصات للاستقبال، فحين تكون مخلصة للحال هذا بحكم الإستقراء[1] ، وعلى رأي المالقي فإنها للحال ، وان ارتبطت بقرينة جاءت مخلصة للمستقل، وما جاء في القصيدة من النماذج المنفية "ب : ما" ، قول ابن هانئ [2]:

وما ذعرت إلا لجرس حليها ولا لمحت الا برى من مخدم

وما عاث فيهم مقول مثل مقولي ولا لاح فيهم ميم مثل ميسمي .

وتفخر أن أعطن لجانب صرمة وما أث من برك الحواء المصتم

وأي قوافي الشعر فيك أحوكها وما ترك التنزيل من متردم

[1]أحمد بن عبد النور المالقي رصف المباني في شرح حروف المعاني، تج: أحمد محمد الخراط، دار القلم ، دمشق، ط2 ص 380 .

[2]الديوان: ص 313-324-318-328.

ولو تأملنا هذه الأبيات لوجدنا أن "ما " الثانية دخلت على جمل فعلية ماضوية، فأفادت نفى الاثبات المؤكدة أي معنى النفي في الماضي في قوله: ما ذعرت – ما عاث – ما أترك ودخولها على الفعل المضارع جاء في قول الشاعر: [1]

فما يشهدون الحرب غير تغطرس ولا يضربون الهام غير تجهضم

فما تنطق الأرماح غير تصلصل ولا ترجع الأبطـــال غير تغمغـــم

دخلت ما النافية على الفعل وأدت وظيفتها الدلالية في نفي الحدث، لكنها لم تؤثر في الفعل إعراباً ، لأنه لا عمل لها من حيث الإعراب.

النفي بـ " لم":

وهي من الحروف النافية التي تدخل على الأفعال المضارعة فتجزمها و تأتي لنفي حدوثه ونقل معناه للماضي ، وقد أكثر الشاعر – ابن هانى – من هذا النوع من الجمل الفعلية المنفية.

ففي قوله مثلاً :[2]

ولم تدير أني ألبس الفجر والدجى وأسفر للغيران بعد تلثيم

ومتصل بين الإله وبينه ممر من الأسباب لم ينتصر مير

إذا أنت لم تعلم حقيقة فضله فسائل به الوحي المنزل تعلم

إذا أنت لم تقدم رضاه الذي به يفوز بنو الدنيا فلست بمعدم

ففيه لنفس ما استدلت دلالة وعلم الاخرى لم تدبر فتعلم

والله سيف ليس يكنهم حده على أنه إن لم تَقَلده يكهم

والوحي برهان ألد خصامه ولكنه إن لم تؤيده يخصم

الملاحظ في هذه الأمثلة تقلب زمنها الحاضر للماضي ، بمجرد دخول نفي لم" التي أفادت إنكار حدوث الحدث وتأكيد عدم حدوثه كـ (لم تدر لم يتصرم – لم تعلم – لم تعدم –

[1] الديوان نفسه: ص315–321.

[2] الديوان : ص 313–315–316–319–320.

لم تدبر ...) ، فالظاهر هنا أن الأفعال مضارعة لكن معانيها قلبت إلى زمن الماضي. وقد ساهم هذا في إثراء الدلالة النحوية واللغوية في النص الشعري .

2-2 الجملة الفعلية المؤكدة:

تنقسم الجمل الفعلية الى جمل مؤكدة وأخرى غير مؤكدة أما الأولى فهي التي تدخل على بنيتها التركيبية احد المؤكدات النحوية بالحرف كانت أو باللفظ، " والقصد من التوكيد ترسيخ الأمر في ذهن السامع وإزالة الشك وتوضيح المقصود"[1] وقد مارس النص المعزي **لابن هانئ** هذه التنويعات التركيبية من أجل مقاصد نحوية دلالية محضة، وبفضلها تحول البيت الشعري من كونه اعتياديا إلى كونه فريدا، و ذلك بكسره لرتابة ونمطية بعض الجمل الاسمية و الفعلية في كثير من المواضع .

والتوكيد بالحروف أو الأدوات، يعد من السمات الأسلوبية الخاصة التي توفر عليها النص المعزي، والحاح الشاعر عليها كان خاضعا لضرورات نصية ونفسية، تهدف لتحقيق الاتساق والانسجام على المستوى النحوي، وتجنب إحداث ثغرات وخلخلات في البنى التركيبية للنص الشعري، ومن نماذج التوكيد في الجمل الفعلية داخل القصيدة نذكر:

أ- التوكيد بـ " قد" :

وفي النص بعض الجمل الفعلية التي أكدت بالأداة " **قد** "، و التي اقترنت بها في بعض النماذج، لام الابتداء (لقد) أو الفاء (فقد) وأدت معاني: التحقيق، وتقريب الحال من المستقبل . والتكثير... .

ونلمح هذا النوع من الجمل المؤكدة في الجدول التالي:

[1] إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان " الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص 83.

الأداة	الجملة	دلالة قد	الأداة	الجملـة	دلالة قد
قـد :	– طرقت – سريت – غضبت – كشفت – غصت	– التحقيق – التحقيق – التحقيق – التحقيق – التحقيق	لقـد : فقد :	– أعذرت فيك – سئمت بيض – تهيء الدنيا	– تحقيق – تقليل – تقرريب الحال من المستقبل

جدول12: دلالة أدات التوكيد "قد" في الجمل الفعلية للقصيدة

ومنه فإن دخول الأداة "قد" على الأفعال الماضية والمضارعة في الجمل الفعلية السابقة أضفى على المعنى قوةً وبلاغةً بتأكيدها للفعل (طرقت – سريت – كشفت ...) ما ساعد في تنبيه السامع لما قيل والتأثير فيه.

ب– التوكيد بـ " لو " :

ومن ضروب التوكيد الواردة في القصيدة الجمل الفعلية المقترنة باللام الواقعة في جواب "لو"، كما جاء في قول ابن هاني و هو يؤل لممولوه رغبته في أن يكن من عمره وكاله مال أو قصر ، في نظم أروع الابيات وأرقاها في متحه – المعز – والاعتزاز به .

في قوله : [1]

ولو أن عمري بالغ فيك همتى لثقفت بيتا ألف عام مجرم

حيث أكد الشاعر هنا أنه إذا تحقق الشرط وهو طول العمر لكرس ألف عام من حياته في نظم أجمل الأبيات وأروعها في كمالها و تمامها يمتدح فيها الخليفة المعز لدين الله الفاطمي.

[1] الديوان : ص 328

ج- التوكيد بالحرف الزائدة:

قام الشاعر بتوظيف حروف زائدة ساعدت في تأكيد كلامه.

كقوله في البيت (164): [1]

إذا ما بناء شاده الله وحده تهدمت الدنيا ولم يتهدم

والمتأمل في هذا البيت يلاحظ مجيء الحرف (ما) زائدا بعد (إذا)، والتقدير: إذا بناء شاده الله وحده – تهدمت الدنيا ولم يتهدم، فدخول (ما) بعد (إذا) وخرق تركيبتها الشرطية ساهم في تقوية معنى الشرط وتأكيده للمتلقي .

د –التوكيد بالنفي والاستثناء :

من التراكيب النحوية التي تلح عليها أبيات ابن هاني" أسلوب القصر" وذلك بإقحام النفي و الاستثناء في تركيب واحد، وقد ورد في مواضع عدة، نحو قوله :[2]

فما يشهدون الحرب غير تغطرس ولا يضربون الهام غير تجهضم

فما تنطرق الأرماح غير تصلصل ولا ترجع الأبطال غير تغمغم

البنية التركيبية للبيتين تشير برمتها إلى كثافة التوكيد الحاصل في صدر البيتين وعجُزهما ، حيث ورد على شكلين ، النفي والاستثناء بـ (ما وغير) وأصاب هذا النمط التوكيدي الشطر الأول من البيتين ، والنفي و الاستثناء بـ (لا و غير) وقد أصاب هذا الشكل الشطر الثاني من البيتين أي عجزهما في قوله (ولا يضربون الهام غير تجهضم – ولا ترجع الأبطال غير تغمغم) وهذا النوع من التراكيب أفاد الحصر، والشاعر هنا في حالة وصف ومدح في نفس الوقت ، إذْ يصف جيش المعز في ساحات الوغى، ويمدح بسالة الجند وقوتهم في تراشق الرماح و استخدام السلاح والعدة ضد جيش العدو .

[1]– المصدر السابق: ص 326

[2] المصدر نفسه : 315

هـ-التوكيد بالقسم:

ورد هذا النوع من التوكيد في ثلاثة مواضع من القصيدة في قول الشاعر:[1]

فأقسم لو لم يأخذ الناس وصفه عن الله لم يعقل ولم يتوهـم

وتالله مـــا الله بـــادر قوتها ذووا إفكهم من مهوإٍ أو منقم

وأقســـم أنـــي فيك لشيـعة وكنت أبره القائلين بمقســم

تأكدت معاني الأبيات الثلاثة بمجرد اقحام عنصر التوكيد في مقدمة القول، فيصبح ثمة وظيفة جمالية تضطلع بها هذه التوكيدات داخل البنية التركيبية والدلالية للقصيدة: ما ساهم في تماسك البنية الكلية للنص الشعري، فالتوكيدات النحوية بشتى اختلافاتها- السالفة الذكر- تتمتع بخصوصية أسلوبية تنبني على حقيقة ابراز سمات تركيبية دلالية فريدة في الخطاب الشعري .

2-3 الجملة الفعلية المثبتة (الجملة الفعلية البسيطة) :

الجمل الفعلية المثبتة هي الجمل التي لم يدخل عليها أداة أو حرف من حروف النفي وتنقسم إلى جمل بسيطة، "يكون فيها المسند الأعلى التغيير و النجده أي فعلاً، ويكون هذا الفعل لازما في هذه الجمل وصورتها تأتي: الفعل (لازما) + الفاعل ، أو يكون متعديا صورتها في الفعل (متعديا) +الفاعل +المفعول"[2] .

أما النوع الثاني من هذه الجمل " الجملة الفعلية البسيطة الموسعة فتكون بإضافة عنصر لغوي جديد على الجملة البسيطة فيترك أثاره على التركيب كله في البناء والدلالة وعلى هذا تكون الصورة التركيبية العامة للجملة الفعلية الموسعة على هذا الشكل:

[1]- المصدر السابق. ص 306 - 320 -327

[2]- ينظر: زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية بسيطة وموسعة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، إسكندرية - مصر - ، د م ، ج 1 ، 1986م ، ص 02

عنصر لغوي جديد (فعل أو الحرف) + جملة فعلية بسيطة (فعلها متعد أو لازم)، وتضم هذه الجملة الموسعة تحتها مباحث أخرى"[1] .

ونحاول من خلال القصيدة أن تلقف بعض النماذج عن الجملة الفعلية المثبتة بنوعيها مبرزين دلالة هذه التنويعات التركيبية في النص الشعري وكيفية مساهمتها في تماسك البنية الكلية لأبيات ابن هاني .

أ-دراسة الجملة الفعلية البسيطة (ذات الفعل اللازم والمتعدي) :

وقد جاءت الجملة الفعلية السبطة ذات الفعل اللازم. وفي قصيدة ابن هانيء على الأنماط الآتية :

[1] زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية بسيطة وموسعة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، ص2.

البيت	الجملة	الصورة
53	وتضحك سن الحرب وهي مليّة...	فعل + مفعول به + فاعل
143	و ما عاث فيهم مقول مثل مقولي...	ما+ فعل + الفاعل (ضمير)
30	عدوا ناكسي أبصارهم...	فعل + فاعل+ م به (ج. ف)
101	فما تنطرق الأرماح غير صلصل..	ما + فعل + فاعل
107	رفعت على هام العدى من قسطلا...	فعل+ فاعل+ شبه ج+ شبه ج + م به
108	وغادرت صنعا من نجيع...	فعل + فاعل+ م به
13	جهلت الهوى حتى اختيرت	فعل + فاعل+ م به
16	... فألقيت قوسي عن يدي...	فعل + فاعل+ م به
161	سبقتم إلى المجد القديم...	فعل + فاعل+ شبه جملة
156	ويأبى لكم من أن يطل نجيعا	فعل + فاعل+ شبه جملة
168	تفيض على العافي إذا لم يحكم	فعل + فاعل+ ضمير مستتر
173	مدحتكم عليها بما أنا قائل	فعل + فاعل+ ضمير مستتر
48	إذا جمع الأعداء	فعل + فاعل+ اسم ظاهر
49	فسار بهم سير الذلول	فعل + فاعل+ شبه جملة
98	رأيت شروري تحت نخل	فعل + فاعل+ م به

جدول13 :الجمل الفعلية وصورها في القصيدة

انتظم داخل هذا النمط من الجمل الفعلية المثبتة البسيطة كثير من التراكيب والجمل الماضية والمضارعة والأمر ذات الفعل اللازم والمتعدي، الذي تغيرت هيئته- الفعل- الصرفية من موضع إلى موضع حسب ما يتطلبه التركيب البنائي للجمل، فقد يكتفي الفعل بفاعله وقد يتعداه إلى مفعول أو أكثر كما قد يرد على وزن فعل أو يتجاوزه إلى فعل ويفعل وفاعل" .

كل هذه الأنماط والصفات التي تخضع لها بنية الفعل تتحكم فيها بنى نحوية وصرفية أكبر، تعمل على ابراز السمات الجمالية الفنية في البنية الكلية للنص الشعري. و إلحاح الشاعر على هذا النوع من الجمل الفعلية التي تنوعت فيها أنماط التركيب وصوره هو من أجل تأدية الوظيفة الدلالية التي يتوفر عليها نصه فالفعل بغض النظر عن أنماطه بين اللزوم و التعدي يساعد الشاعر في محاكاة كثير من الأحداث والوقائع والأفكار الكامنة داخله، فإن أراد محاكاة الهدوء و الاستقراء وظف الجمل الفعلية الماضوية وإن كثر الزخم و تحركت الأحداث وتمردت الأفكار أقحم الجمل الفعلية المضارعة نحو قوله:[1]

فما تنطق الأرماح غير تصلصل ولا ترجع الأبطال غير تغمغـــم

والجملة الفعلية البسيطة هنا، جاءت ذات فعل لازم على النمط (ما + فعل + فاعل) ووظف الشاعر هكذا نوع من الجمل في تراكيب نحوية مشحونة بانفعالات دلالية تدور في حقول الحرب والسلاح التي تفرض على الشاعر تلقائيا الزامية اعتماد أفعال الحركة المضارعة (تنطق وترجع) .

لقد استخدم "**ابن هاني**" هذا البناء (الجمل الفعلية البسيطة) في دلالات كثيرة جدًا منها: الهدوء والثبات، والهلاك والقهر و الحزن، وفي الفتك و العفو و المحاربة والمسالمة، وفي الغلبة والقتل والقوة والضعف ، وفي غيرها من المعاني المتغيرة في المعنى الدلالي العام للقصيدة.

[1]- الديوان: ص 321

ثانيا: الظواهر البلاغية وأثرها في انسجام القصيدة.

1- بلاغة الصور البيانية:

تنقسم البلاغة إلى ثلاثة فروع أساسية يبنى عليها كلام العرب **وعلم البيان** من أشهرها حيث يطلق على جملة الأساليب التي يأتي عليها الكلام، وتؤدي بها المعاني وفق خصوصيات فنية ينفرد بها مبدع آخر " فالبيان هو التعبير عما يدور في الذهن تحس به النفس بأسلوب فني رائع أو هو المميزات البلاغية التي يتفاضل بها الأدباء والشعراء، ويظهر بها فضل الكلام على الكلام"[1]

والصورة الفنية البيانية تعتبر "المنفذ الطبيعي لتمثل تجربة الشاعر أو الأدبية، والكشف عن موقفه الخاص، ورؤيته المتميزة للحياة والأحياء"[2]؛ أي أن الصور البيانية هي قوالب فنية أسلوبية مشحونة بعواطف ذاتية وتجارب واقعية تحاكي صاحبها وتثير سامعها بجمال تراكيبها، وحسن مبانيها ومعانيها.

والشعر بخاصية البيان وما يتوفر من آليات (تشبيه، استعارة، كناية) "يعد قريبًا للفنون التصويرية والتشكيلية، إذ تصبح الألفاظ فيه بمثابة الألوان والظلال والفراغات في فن الرسم أو الأصوات والإيقاعات في الموسيقى، وهذا ما قرره (أرسطو) في كتابه (عيار الشعر) وهو كذلك ما ألح على تقريره كثير من نقادنا القدماء"[3].

والصور البيانية باختلاف سماتها وخصوصياتها، إلا أنه ثمة سمة جمالية مشتركة تضطلع بها هذه الصور في تشكيل سياقات تعبيرية فريدة من نوعها، وفي تحسين الكلام وإثرائه. وهذه السمة تعرف بملكة الخيال، " فكل أنواع الأدب محتاجة إلى الخيال بلونها ويبث فيها حياةً وحركة ويُلقي عليها ظلاً جميلاً، وكلما رقي الموضوع الأدبي كانت حاجته إلى

---

[1] بسيوني عبد الفتاح فيوّد: علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار، المملكة العربية السعودية، ط2 1998م، ص 10.

[2] حسن طبل: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط1، 2005م، ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

الخيال أوضح ... وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوي يعين على إظهارها وروعتها ويزيد من درجة تأثيرها"[1]

فالشاعر يتعمد إقحام الخيال في بناء البلاغة وصور الفنية لخلق وقفات تأملية أمام القارئ وليتمعن ويتلذذ بهذا النوع من الجمال الخالص.

وللصور البيانية أهمية كبيرة في أبيات **(ابن هانئ الأندلسي)**، حيث ساهمت في محاكاة الأفكار والعواطف والصور الكامنة في ذهنه وفي نفسه، والمعبرة عن ذوقه ومعانيه وتكمن عبقرية الشاعر **(ابن هانئ)** في تمرده على سلطة المعاني الأليفة والخروج بالكلام والمعاني من قوالبها الاعتيادية إلى قوالب مغايرة خالقًا بذلك أسلوبًا بلاغيًا فخمًا مكّنة من التصريح عن حالته النفسية وتجربته الشعرية.

1-1 الصورة التشبيهية:

التشبيه من المؤثرات الشعرية والصور البلاغة البيانية التي يقصد بها فك الغموض والتعقيد عن المعاني والصور بجلاء المفهوم وإيضاح الفكرة، قصد التأثير في نفوس المتلقين وجعلهم يستشعرون التجارب النفسية للشاعر ويتذوقونها في قوالب خيالية ذات تشكيل فني وجمالي راقٍ.

ويعرف – التشبيه – بأنه إبداع وتصوير يزيد المعنى وضوحًا ويُكسبه تأكيداً " وهو دلالة على مشاركة أمر لأخر في معنى بإحدى أدوات التشبيه، كما نقول: **محمد** كالأسد شجاعة فالأمر الأول في هذا المثال هو " **محمد** " وهو المشبه والأمر الثاني هو " **الأسد** " وهو المشبه به وأداة التشبيه هنا هي الكاف والمعنى المرتبط بالأمرين المشبه والمشبه به هو الشجاعة وتعرف بوجه الشبه"[2]. وهنا دلالة على حقيقة صادقة **(شجاعة محمد)** بتعابير وصور خيالية **(كالأسد)**.

[1] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972م، ص 118.

[2] عبد الفتاح فيود: علم البيان، ص 17.

وقد عرَّف البلاغيون التشبيه بتعريفات كثيرة نذكر منها مثلا: ما جاء في كتاب **(الصناعتين)** على لسان صاحبه **(أبو هلال العسكري)** على أن التشبيه هو " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب التشبيه منابة أو لم ينبي، وقد جاء الشعر وسائر الكلام بغير أداة تشبيه"[1].

أ) الصورة التشبهية المستوحاة من حقل الطبيعة:

ويأتي إلينا شاعر المدح **(ابن هانئ الأندلسي)** بتشبيهاته وصوره وأخيلته التي لا تحلو أبداً من جمال الصيغة اللفظية وأناقتها ، والمستوحاة من عناصر الطبيعة الأندلسية الخلابة نحو قوله[2]:

وقالت هو الليث الطَّروق بذي العصا ... فليس حفيف الغيل إلا لضيغم

ولا تسألوا عن جاره إلى جاره ... هو البدرُ لا يرقى إليه يسلمّ

وعندي على نأي المزار وبعده ... قصائد بشرى كالجمان المنظم

لها العذباتُ الحمرُ تهفو كأنها ... حواشي بروقٍ أو ذوائب أنجم

لك البدرات النُّجل من كلّ طلقة ... عزوبٍ لوجه الضاحك المتبسم

كأسنمة الآبال أو كحدودها ... فمن زاهقٍ عن نسعة ومزمَّمِ

وأشهدُ أنَّ الدين أنت مناره ... وعروته الوُثقى التي لم تعضمِ

وأرعن يحموم كأنّ أديمه ... إذا شرعت أرماحه ظهر شيهمِ

غطمٌ خضمٌ الموج أورق جحفَلّ ... لهامٌ كمراة الصفيح الململم

ألا إنَّ يومًا هاشميًا أظلهم ... يطير فراش الهام عن كلّ مجتم

كيوم يزيد والسبايا طريدة ... على كلّ موارٍ الملاطِ عشمشمِ.

---

[1] أبو الهلال العسكري: كتاب الصناعتين –الكتابة والشعر–، تح: علي محمد لبجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، (د.ب)، ط2، (د.س)، ص 245.

[2] الديوان: ص 313، 317، 328، 315، 318، 319، 320، 323.

نلاحظ أن التشبيهات في معظمها مرسلة تنوعت فيها أوجه الشبه بين الخيالية والعقلية وبين المحسوس الذي مثل أكبر نسبة من الصور التشبيهية، واحتكاك الشاعر بحقول الطبيعة وعناصرها بارز في تراكيبه التشبيهية حيث لجأ إلى محاكاة البلاد العربية في جِمالها وجبالها وبيئتها القاسية، وقد كثر احتكاكه بقاموس البيئة العربية في بلاد الحجاز وهذا راجع لتأثره بشعراء العرب الجاهليين أثناء توظيفهم لعناصر البيئة العربية الصحراوية من: إبل وخيل ورمح وسيف وطريدة ....

كما نجده وظف بيئة الأندلس وما تحويه من اخضرار وأشجار وأنهار وطيور ونسائم عطرة ومراع معشوشبة وبساتين مشرقة وينابيع وجداول وكل ما تحويه الطبيعة الساحرة من أجواء خلابة ومشاهد فاتنة. ومن عناصر الطبيعة العربية والأندلسية التي حاكاها الشاعر في أبيات التشبيه نذكر:

البيت	نوع التشبيه	عناصر الطبيعة
(05)	تشبيه بليغ (محسوس)	البيت الطروق
(60)	تشبيه بليغ (محسوس)	البدر
(68)	تشبيه مرسل (محسوس)	البدرات النخل
(69)	تشبيه مرسل (محسوس)	أسمنة الآبال
(87)	تشبيه بليغ (عقلي)	مناره
(95)	تشبيه مرسل (محسوس)	أديمه، ظهر شيهم
(103)	تشبيه مرسل (محسوس)	الموج، مردَاة الصفيح
(130 +129)	تشبيه مرسل (محسوس)	فراش اللهام، السبايا الطريدة
192	تشبيه مرسل (محسوس)	الجمان المنظم
25	تشبيه مرسل (محسوس)	حواسي بروق، ذوائب أنجم

جدول 14 : نماذج من التشبيهات المستوحاة من الطبيعة

ونلمس جمالية التشبيه القائم على الوصف في البيت **(103)** في قول الشاعر[1]:

[1] الديوان، ص 321.

عظمٌ خضمٌ الموج أورق جحفل * لهامٌ كمرداة الصفيح الململم.**

وتكمن الجمالية البلاغية هنا في عنصر التشبيه الذي زاوج فيه الشاعر بين حقول دلالية خاصة بعناصر الطبيعة الأندلسية **(الموج، الغطم، الصفيح)** ، وحقول دلالية ذات طبيعة صلدة ارتبطت بالبيئة العربية في المشرق كتوظيفه لمعاني الحرب والاقتتال **(اللهام)** كتصوير لعظمة جيش المعزّ وجنده المقبل على الأعداء ، وتشبيهه بعظمة البحر وهو في حالة الهيجان من مدٍ وجزر، فكلاهما اشتراك في صفة العظمة والقوة وهنا حق عليهما التشبيه لاشتراك صفة العظمة والقوة بينهما.

وصورة التشبيه هنا استطاعت تحقيق الانسجام بين الترابطات والتداعيات البلاغية وأدى دورها في الدلالة على الحقائق الصادقة للقصيدة.

ب) الصور التشبهية المستوحاة من حقل الحرب:

إن طبيعة موضوع القصيدة المعزية **(منار الدين وعروته)** يفرض على الشاعر تلقائيا اعتماد المؤثرات النفسية واللفظية الخادمة لهذه التجربة الشعرية، الملتفة حول بيئة الممدوح وعالمه الخاص، **(فالخليفة المعز لدين الله الفاطمي)** رجل عسكري بامتياز وقائد حربي، و خليفة من مؤسسي دولة عريقة تضرب جذورها في أعماق التاريخ العربي الإسلامي والفارسي، منذ نعومة أظافره وهو يلاعب السيف والخيل، ولم يمكث طويلاً حتى أصبح من أشهر الشخصيات الحربية العظيمة.

وهذا النوع من الشخصيات الشجاعة حتماً سيفرض على مادحها حقولاً دلالية محددة تتماشى وحياتها البطولية ومغامراتها الحربية، لهذا جاءت كثير من الصور البيانية **(لابن هانئ)** مستوحاة من حقول الحرب ومستلزماتها نحو قوله في مدح الدولة الفاطمية وجيشها:[1]

سيوف كأغماد السيوف ودولةٌ تثني دلالاً كالقضيب المنعَّم

وإنّا وإيّاهم كمـــارن نبعـــــــةٍ تَهَضم نجمًا من يراعٍ مهضَّمِ

[1] الديوان: ص 314-324.

جهلت الهوى حتى اختبرت عذابه كما اختبر الرَّعديد بأس المصمم[1].

المتأمل في أبيات الشاعر – هنا – يلمح المفردات التراثية؛ نحو **(يراع، الرعديد المصمم، النبع)**، وهذا ما يدل على ارتكازه الصريح على القاموس اللغوي القديم في تصويره البياني. على نحو ما نجده في قصائد الشعر الجاهلي الذي يتميز بنظمه الفصيح والجزل.

وهذه المفردات التي استخدمها **(ابن هانئ)** في تشكيل صوره الشبيهية ، هي مفردات أصيلة تصب في حقول الحرب وما تستدعيه من لواحق جاءت مناسبة للمعنى العام للقصيدة – مدح **المعزّ** دولته – ومن هذه المفردات التي جسدت معاني الحرب وساحات الوغى في أبيات المشابهة نذكرها في الجدول الآتي:

البيت	نوع التشبيه	عناصر الحرب
(140)	تشبيه مرسل (محسوس)	السيوف، أغماد السيوف
(142)	تشبيه تام (محسوس)	المازن (الرمح)
(13)	تشبيه تام (محسوس)	المهَمِم (السيف الحاد)

جدول15 : صور التشبيه المستقاة من حقل الحرب

وتظهر لنا جليًا دلالة التشبيه وجماليته الفنية في البيت **(142)** عندما وظف الشاعر عنصر التشبيه بين صورتين متناقضتين ، أما الأولى **(وإنّا)** فتمثل الممدوح وقومه في صورة دلالية توحي بالقوة والصلابة **(المارن، النبع)** . أما الثانية **(وإيّاهم)** تمثل حقيقة أعداء المعزِّ وما يعتريهم من خوف وضعف **(نبات، القصب، السكر)**.

ومنه نخلص إلى مدى فاعلية عنصر التشبيه في خلق صور بيانية فعالة ساعدت على تحقيق الانسجام البلاغي لتراكيب النص العامة، بالإضافة إلى خلق انفعالات تأملية تستوقف

المتلقين للإمعان في حُسنها والتلذذ ببلاغتها، وكسر رتابة الصور البسيطة فقيرة الخيال والدلالة.

2-1 الصورة الاستعارية:

من الصورة البيانية التي شكلت ظاهرة بلاغية أسلوبية في القصيدة، الصورة الاستعارية، وهي " اللفظ المستعمل في غيرها وضع له لعلاقة المشابهة مع قريبة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[1]، ويمكن أن نعرفها أيضًا بأنها " استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ولذا صح الاشتقاق فيقال: لفظ مستعار، ومتكلم مستعير، ومعنى مستعار منه والمشبه به، ومعنى مستعار له وهو المشبه"[2]، ومن شواهد قول الشاعر[3]:

ولم تدر أني ألبس الفجر والدّجى وأسفر للغيران بعد تلثمى.

حيث استعار الشاعر لفظ **(ألبس)** أحد لوازم الثوب وأسندها للفجر والدجى، وهنا شبه كلا منها– الفجر والدجى – بالثوب الذي يستر الإنسان ويحميه، وطوى المشبه به **(الثوب)** دالاً عليه بشيء من لوازمه وهي الفعل **(ألبس)** التي أثبتها للفجر والدجى ... وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

وهذا النوع من الصور البيانية على مدى جمالية تراكيبه ومعانيه إلا أنها – أي الاستعارة – " تتطلب قدراً من القوة الذهنية لأجل التحرر من مادة الأشياء وهياكلها للخلوص وراء ذلك إلى الفكرة المجردة التي تجتمع ومعاني المستعار له"[4] فصحيح أنها تخرج الكلام والأفكار في أبهى الحلل، إلا أنّ تمكنها يستدعي طاقات تعبيرية وذهنية عالية ، كونها

[1] بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان، ص 169.

[2] المرجع نفسه: ص 169.

[3] الديوان: ص 313.

[4] الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص73.

ضرب من المشابهة والتخيل والتصوير ، لذا لن تكتفي بمهارة واحدة وإنَّما تتطلب مهارات وقدرات ذهنية فكرية عالية.

كما تعد " الاستعارة من أهم أدوات رسم الصورة الشعرية لأنها قادرة على تصوير أحاسيس الشاعر الداخلية التي تجيش في صدره، ثم نقلها إلى المتلقين بطريقة مؤثرة"[1] وعلى قدر أهميتها البالغة في نظام الشعر ذهب الكثير لاعتبارها من الخيوط الناسجة للشعر العربي.

وقد ألح الشاعر على استخدام هذا النوع من الصور الفنية في قصيدة في مواضع عدة نحو قوله[2]:

ومن عجب أبي هَرَمْتَ ولم أشيبْ ومن يلبس الهجران والبين يهرمِ.

الاستعارة في قوله **(يلبس الهجران)** حيث حاول الشاعر تصوير موقفه النفسي ومشاعره الحزينة، لهجران المحبوبة وبعدها، من خلال توظيف البيان لمحاكاة هذه التجربة النفسية المتأزمة، فنجده شبه الهجران والبين الذي يعاني منهما ، بالثواب الذي اكتسح شبابه وغلّفه بلباس المشيب والهرم، وهنا حذف المشبه به **(الثوب)** وترك لازمة من لوازمه **(يلبس)** على سبيل الاستعارة المكنية.

وتظهر جمالية التوظيف البياني هنا وفائدته في قدرة الاستعارة على تصوير الإحساس الذي يتمركز في نفس الشاعر ويولد الحزن والكآبة والهرم فيها، بطريقة فنية محكمة، تثير عاطفة المتلقي وتحاكي تجربة الشاعر.

ومن نماذج الاستعارة نذكر أيضا[3]:

ولا طمعت إلاّ غراراً من الكـرى حذار كلوء العين غير مهـــوّم

يعزّ على الحسناء أن أطأ القنا وأعثر في ذيل الخميس العرمرمِ

---

[1].عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق: عبد المنعم محمد، مكتبة القاهرة، ط2، 1976م، ص 123.

[2].الديوان : ص 314.

[3] المصدر نفسه: ص 313، 314، 316، 317، 318، 319، 321، 322، 323، 328.

وبين حصى الياقوت لبَّات خائف حبيب إليه لو توسد معصمـــي

ألا إنّ جسمًا كان يحمل همتي تطاوح في شدق من الدهر أضجم

ومدرهِ غيبٍ لا معنى تجاربٍ ولابسُ حِلمٍ لا معارُ تحلمُّ

وتضحك سنُّ الحرب وهي مليئة لأبطالها بالمأزق المتهجم

لقد رتعت آمالنا من جنابة بغير وبيٍّ المرتع المتوخِم

لك الدهر والأيام تجري صروفها بما شئت من حتفٍ ورزقٍ مقسمَّ

ومن لم يؤِّيد مُلكه يهو عرشه ومن لم تثبِّتْ عزَّه يتَهدم

فأمَّا الليالي الغابرات فأدركت مآربها من بهجة وتكرُّم

وأمَّا الليالي السالفات فقطعت أناملها من حسرة وتندم

فما تنطق الأرماح غير تصلصل ولا ترجع الأبطال غير تغمغم

لقد أعذرت فيك الليالي وأنذرت فقل للخطوب استأخري أو تقدمي

وقد غضبت للدّين باسط كفه إليهن في الآفاق كالمتظلم

فلم يبق للمقدار إلاَّ تعلةٌ لديك مداها فاحسم الداء يُحسم

ولما تلقك المواسم آنفا تربصتُ حتى جئت فرداً بموسمِ.

والملاحظ –هنا– إلحاح الشاعر على توظيف الصور البيانية الاستعارية في أكثر من موضع، وصلت ما يقارب **(18)** ثمانية عشرة صورة اختلفت دلالاتها البلاغية وتراكيبها باختلاف الموقف والفكرة المراد تصويرها.

وفي الجدول الآتي نوضح مواضع الصور الاستعارية في بعض الأبيات السابقة و نشرح غرضها الدلالي ، ودورها في تحقيق الانسجام داخل البنية العامة للقصيدة من حيث ارتباطها بالبنية النحوية التركيبية والبنية الصوتية :

البيت	الصورة الاستعارية	نوعها	الأداء النحوي	التناسب الصوتي	سر بلاغتها
(06)	أعثر في ذيل الخميس العرمرم	استعارة مكنية	إخباري + فعلي	تناسب صوتي ذاتي (عرمرم) وأصوات الكلمة	وتكمن بلاغة هذه الصور في قصيدة **(ابن هانئ):** تخيل صور جديدة من خلال ابتكار مشبه به بعيد عن الأذهان. توكيد معاني جديدة. الدلالة على الحقائق الصادقة بالخيال كالبيت السادس ومطلع القصيدة. اعتمادها آليات البلاغة كالتشخيص والتجسيم.
(12)	لو توسد معصمي	استعارة مكنية	فعلي مرجّع	غير متحقق	
(37)	لا بس حلم	استعارة مكنية	إخباري فعلي	لابس + حلم (من اللام)	
(57)	رتعت آمالنا	استعارة مكنية	إخباري فعلي مثبت	غير متحقق	
(61)	الأيام تجري صروفها	استعارة مكنية	فعلي مثبت	تناسب بين (الأيام وتجري)	
(67)	يهو عرشه	استعارة مكنية	فعلي مثبت	غير متحقق	
(81)	الليالي الغابرات فأدركت	استعارة مكنية	فعلي مثبت	تناسب بين (الراء والتاء)	
(82)	الليالي السالفات فقطمت	استعارة مكنية	فعلي مثبت	تناسب بين (الفاء والتاء)	
(101)	فم تنطق الأرماح	استعارة مكنية	فعلي مثبت	غير متحقق	
(118)	للدين باسط كفه	استعارة مكنية	إخباري مثبت	غير متحقق	

جدول16 : مواضع الاستعارة في بعض أبيات القصيدة وأثرها في انسجام البنى العامة

وبناءً عليه نلمح أن الشاعر نوع في تراكيبه النحوية ، بتوظيفه للجمل الاسمية وفق أنماط مختلفة ، وارتكازه على الجمل الفعلية بأشكالها المتعددة ما ساهم في تحقيق الانسجام داخل عناصره التركيبية المشكلة للبنية العامة للقصيدة ، ومن ناحية أخرى برزت جمالية الاتساق داخل أبيات الشاعر من خلال توظيفه لعناصر الخيال والتصوير، التي تجسدت في الظواهر البلاغية البيانية ، على غرار التشبيه والاستعارة وهي من أجمل الآليات الأسلوبية البارزة في نص **ابن هانئ** .

خـاتمـة

بعد رحلة أيام وشهور من الدراسة والتحليل ها نحن ذا نخط و أقلامنا تكاد تجف آخر أنفاس هذا البحث المتواضع، الذي استنزفنا فيه عصارة أفكارنا ومعارفنا فقط لنوفي هذا الشاعر الفحل: **ابن هانئ الأندلسي** حقه بدراسة أسلوبية متواضعة ، لأرقى قصائده وأجملها – **منار الدين وعروته** – ولو أسعفنا الوقت بقليل من الهنيهات لاستفضنا في التفاصيل أكثر و لأسهبنا في الحديث عن جماليات هذه القصيدة أكثر، ولكن نكتفي بما توصلنا إليه تاركين الباب مفتوحا أمام جيش الباحثين والدارسين من بعدنا.

ومن النتائج والخلاصات التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، نذكرها منها :

أ-في مستوى البنى الصوتية:

– شكل اختيار نسق الطويل بكثرة أصواته ومقاطعه سمة أسلوبية داخل هذه القصيدة فقد وفر للشاعر حيزا صوتيا واسعا للتعبير عن شحناته العاطفية.

– كشف تحليل البنية العروضية لأبيات ابن هانئ، على أنَّ الحالة النفسية للشاعر ألحت عليه استخدام الترخص العروضي والمزاوجة بين الزحاف والعلة ؛ لترجمة هذه الحالة وما تحتويه من دفقات شعورية وموجات عاطفية في قوالب إبداعية رنانة.

– نوَّع الشاعر في قوافيه من القيد إلى الإطلاق وحافظ على حرف الروي (الميم) مع تلاعب في حركته في بضعة أبيات ، مما دلَّ على تذبذب الحالة النفسية للشاعر وساهم في كسر سلم الرتابة والنمطية في القصيدة بالعدول والانزياح عن الإيقاع.

– تشكَّل الانسجام الصوتي والجمالي للقصيدة، من خلال مزاوجة الشاعر بين أربعة ألوان متمايزة من الصفات الصوتية، والتي أضفت على النص إيقاعا موسيقيا عذبا يتراوح بين الارتفاع والانخفاض والهدوء والانفعال.

– تنوعت التوازنات الصوتية في الإيقاع الشعري للنص، بتوظيف الشاعر لعناصر كثيرة شملتها البنى الموسيقية للقصيدة ؛ كالتكرار والتصريع والتجنيس ما ساعد في اكتمال الصورة الجمالية لإيقاع القصيدة.

ب- في مستوى البنى التركيبية:

- توزعت التراكيب المستخدمة في هذا الخطاب الشعري بين جمل اسمية ؛ تنوعت أشكالها وأنماطها وانحصرت في جمل غير منسوخة وأخرى منسوخة بأفعال وحروف نحو: "كان وأخواتها" و "إن وأخواتها" مفيدة توكيد المعنى وتقوية الدلالات التعبيرية، وجملا فعلية تمثلت في جمل منفية أفادت إنكار حدوث الحدث وتأكيد عدم حدوثه، وجمل فعلية مؤكدة ساهمت الاتساق الانسجام على المستوى النحوي وأخيرا جملا مثبتة بسيطة ساعدت في تكوين الصورة التركيبية العامة للجملة الفعلية الماضوية والمضارعة، كما أفادت دلالات عدة جاءت بها التجربة العاطفية للشاعر نحو:(الهدوء والحرب، الضعف والقوة، القهر والحزن...)

- ومن أبرز السمات الأسلوبية في البنى البلاغية توظيف صور البيان خاصة التشبيه الذي خلق انفعالات تأملية جادة، تستوقف المتلقي للإمعان في حسنها والتلذذ ببراعتها وبلاغتها وأيضا الصور الاستعارية المتنوعة المشارب والدلالات.

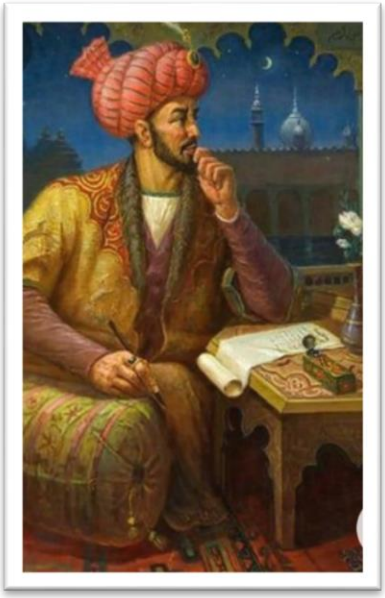
- استطاعت البنى الأسلوبية في قصيدة ابن هانئ أن تتكاتف مع بعضها البعض باختلافات وتنوعها (عروض-صوت-نحو-بلاغة) لتساعد في خلق البنية العامة للقصيدة.

وهكذا نطوي البحث بعصارة من النتائج والخلاصات التي توصلنا إليها، من خلال تحليقنا في سماء الأسلوبية، ومحاولة تطبيق بعض آلياتها على القصيدة الأندلسية **لابن هانئ** ، من أجل استكناه بعض السمات الفنية والخصائص الأسلوبية التي ينفرد بها هذا الشاعر عن غيره من الشعراء (راجين من الله التوفيق والسداد).

ملحق

الشاعــر والقصيـدة:

أ-الشاعر:



هو "أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي الأندلسي، كان أبوه هانئ من قرية المهدية في إفريقية، ويقول ابن خلكان "أنه كان شاعرا أديبا"، فانتقل إلى الأندلس فولد له محمد في قرية سكون من قرى إشبيلية.

نشأ شاعرنا في إشبيلية على حظ وافر من الأدب ومهر في الشعر، ويقول ابن الأبار: "إن أكثر تأدبه به كان في دار العلم في قرطبة "ثم استوطن إلبيرة فعرف بالشاعر الإلبيري

كان حافظا لأشعار العرب وأخيارهم، فحفلت قصائده بكثير من الإشارات إلى وفائه للعرب، وبذكر شعائرهم وساداتهم وأجوادهم والأماكن التي ذكر ما شعراء العرب الأقدمون"[1]

أما وفاته فيقال أنه اغتيل " فلما توجه المعز إلى مصر، بعد أن فتحها جوهر شيعه ابن هانئ، ورجع إلى المقري، فتجهز، ثم التحق به حاملا معه عياله، ولما وصل إلى برقة أضافه أهلها في داره فأقام عنده أياما في مجلس الأنس، فقال: إنه عربد عليهم فقتلوه؛ وقيل: إنه خرج من تلك الدار سكران، فنام في الطريق فأصبح ميتا. ولم يعرف سبب موته.

ولما بلغ المعز، وهو في مصر، خبر مقتله تأسف عليه كثيرا، وقال "لا حول ولا قوة إلا بالله! هذا الرجل كنا نرجو أن نفاخر به شعراء المشرق، فلم يقدر لنا ذلك"[2].

---

(1) ديوان ابن هانئ الأندلسي: ص 06.

2 المصدر نفسه: ص 07.

ملحق:

أ- القصيدة:

أنشد ابن هانئ الأندلسي هذه القصيدة في مدح الخليفة الفاطمي المعز لدين الله في قوله[1]:

منار الدين وعروته

يمدح الخليفة المعز لدين الله ، وهذه القصيدة آخر قصائد الشاعر بعث بها إليه بالقاهرة والناظم بالمغرب :

أصاختَ فقالت وقْعُ أجردَ شَيظمِ ... وشامَتْ فقالتْ لَمعُ أبيضَ مِخذَمِ[1]

وما ذُعِرَتْ إلاّ لجَرْسِ حُلِيِّهَا ... ولا لَمَحَتْ إلاّ بُرًى من مُخَدَّمِ[2]

ولا طَعِمَتْ إلاّ غِراراً منَ الكَرَى ... حِذارَ كَلُوءِ العينِ غيرِ مُهَوِّمِ[3]

حِذارَ فَتًى يَلْقَى الغَيورَ بحتْفِهِ ... ويَمْرُقُ تحتَ الليلِ من جِلد أرقَمِ

وقالت هوَ الليْثُ الطَّروقُ بذي الغضا ... فليسَ حَفيفُ الغِيلِ إلاّ لِضَيغَمِ

يَعِزُّ على الحسناءِ أن أطأ القَنَا ... وأعثِرَ في ذَيْلِ الخَميسِ العَرَمْرَمِ

تَوَدُّ لوَ انّ الليْلَ كفْوٌ لشَعْرِهَا ... فيَسْتُرَ أوضاحَ الجَوادِ المُسَوَّمِ[4]

ولم تَدرِ أنّي ألبَسُ الفَجرَ والدُّجَى ... وأسفِرُ للغَيْرانِ بعدَ تَلَثُّمِ

وما كلُّ حَيٍّ قدْ طَرَقْتُ بهاجِعٍ ... وما كلّ ليْلٍ قد سَرَيْتُ بمُظلِمِ

١ أصاخت : أصغت . الشيظم : الطويل الجسيم . المخذم : السريع القطع .

٢ الجرس : الصوت . البرى : الحلقات ، الواحدة برة ، وأراد بها الخلخال . المخدم : موضع الخلخال .

٣ الكلوء : الحارس . المهوم : الذي يهز رأسه من النعاس .

٤ الأوضاح ، الواحد وضح : البياض .

---

(1) المرجع نفسه: ص 33 إلى 328.

وكمْ كُرْبَةٍ كَشَّفْتُهَا بثَلاثَةٍ ... من الصُّحبِ: خَيفانٍ وماضٍ ولهذمِ[1]

وما الفتكُ فتكَ الضاربِ الهامَ في الوغى ... ولكنّهُ فَتْكُ العَميدِ المُتيَّمِ

وبينَ حَصَى الياقوتِ لَبّاتُ خائفٍ ... حَبيبٍ إليه لو تَوَسّدَ مِعْصَمي[2]

جهلتُ الهوى حتى اختبرْتُ عذابَهُ ... كما اختبرَ الرِّعْديدُ بأسَ المُصَمَّمِ[3]

وقُدْتُ إلى نَفْسي منيّةَ نَفسِها ... كما أُحرِقتْ في نارِها كَفُّ مُضْرِمِ

ومِمّا شَجاني في العَلاقَةِ أنّني ... شَرِبْتُ ذُعافاً قاتِلاً لَذَّ في فمي

رَمَيْتُ بسَهْمٍ لم يُصِبْ وأصابَني ... فألقَيْتُ قَوْسي عن يَدَيَّ وأسهُمي

ألا إنّ جِسماً كانَ يَحْمِلُ هِمّتي ... تَطاوَحَ في شِدْقٍ من الدهرِ أضجَمِ[4]

ومن عَجَبٍ أنّي هَرِمْتُ ولم أشِبْ ... ومَن يَلبَسِ الهِجرانَ والبَينَ يَهرَمِ

لعَلّ فنًى يقضي لُبانَةَ هالِكٍ ... إذا كان لا يقضي لُبانَةَ مُغْرَمِ

وكم دونَ أرْوَى من كَمِيٍّ مُلأّمٍ ... وشَعْبٍ شَتِيتٍ بعدها لم يُلأّمْ[5]

ألا ليْتَ شِعْري هل يروعُ خِيامَهَا ... عِثارُ المَذاكي بالقَنَا المُتَحَطِّمِ

فلو أنّني أسطِيعُ أثقَلْتُ خِدرَهَا ... بما فوق راياتِ المُعِزِّ من الدّمِ

---

١ الخيفان : الناقة ، أو الفرس . الماضي : السيف . اللهذم : الرمح .

٢ اللبات ، الواحدة لبة : المنحر ، موضع القلادة من الصدر .

٣ الرعديد : الجبان . المصمم : السيف الماضي .

٤ تطاوح : تراى ، سقط . الأضجم : الأعوج .

٥ أروى : اسم امرأة . الملأم : المدرع . لم يلأم : لم يجمع .

منَ اللاءِ لا يَصْدُرْنَ إلاّ رَوِيّةً ... كأنّ عليها صِبْغَ خَمْرٍ وعَنْدَمِ[1]

كأنّ قَنَاهَا المُلْدَ وهي خَوافِقٌ ... قُدُودُ المَهَا في كلّ رَيْطٍ مُسَهَّمِ[2]

لها العَذَبَاتُ الحُمْرُ تَهْفُو كأنّهَا ... حَواشي بروقٍ أو ذوائبُ أنجُمِ[3]

إذا زَعْزَعَتْهُنَّ الرّياحُ تَزَعْزَعَتْ ... مَواكِبُ مُرّانِ الوشيجِ المُقَوَّمِ

يُقَدّمُهَا للطّعْنِ كلّ شَمَرْدَلٍ ... على كُلّ خَوّارِ العِنانِ مطَهَّمِ[4]

كتائب تُزْجي كُلُّ بُهْمَةِ مَعْرَكٍ ... أبيَّ الدّنَايا والفِرارِ غَشَمْشَمِ[5]

فما يشهَدُونَ الحربَ غيرَ تَغَطْرُسٍ ... ولا يَضرِبونَ الهامَ غير تَجَهْضُمِ[6]

غَدَوْا ناكِسي أبصارِهم عن خَليفةٍ ... عليمٍ بسرّ اللهِ غيرِ مُعَلَّمِ

وروحِ هُدًى في جسم نورٍ يُمِدُّهُ ... شُعاعٌ من الأعلى الذي لم يُجَسَّمِ

ومُتّصِلٍ بينَ الإلهِ وبينَهُ ... مُمَرٍ من الأسْبابِ لم يَتَصَرَّمِ[7]

إذا أنْتَ لم تَعْلَمْ حقيقَةَ فَضْلِهِ ... فسائِلْ بهِ الوَحْيَ المُنَزَّلَ تَعْلَمِ

على كلّ خَطٍّ من أسِرّةِ وجهِهِ ... دليلٌ لعينِ النّاظِرِ المُتَوَسِّمِ

---

١ من اللاء : أي من الرايات التي . روية : أراد مرتوية بالدم .

٢ المسهم : المخطط .

٣ العذبات : خرق الألوية ، الواحدة عذبة . تهفو : تخفق . ذوائب الأنجم : أراد بها أشعتها .

٤ الشمردل : الفتي الحسن الخلق . خوار العنان : سهل العنان ، كثير الجري . المطهم : التام الحسن .

٥ الغشمشم : الذي يركب رأسه لا يثنيه شيء .

٦ التغطرس والتجهضم : التعظم والتكبر .

٧ الممر : المحكم الفتل . الأسباب : الحبال ، الواحد سبب .

فأُقسِمُ لو لم يأخُذِ النّاسُ وَصفَهُ ... عنِ اللهِ لم يُعْقَلْ ولم يُتَوَهَّم

مُقَلَّدُ مَضّاءٍ من الحقّ صارمٍ ... ووارثُ مسطورٍ من الآي مُحكَم

ومِدْرَهُ غَيْبٍ لا مُعَنّى تَجارِبٍ ... ولابسُ حِلْمٍ لا مُعارُ تَحَلُّم[1]

غَنِيٌّ بما في الطبْعِ عن مُستَفادِهِ ... لهُ كَرَمُ الأخلاقِ دونَ التكرُّم

ودانٍ ولولا الفَضْلُ رُدّ جَلالُهُ ... إلى غَيرِ مَرْئِيٍّ وغيرِ مُكلَّم

إذا كان منْ أيّامِهِ لكَ شافِعٌ ... إلى أمَلٍ فاخْصِمْ به الدهْرَ واقصِم

إذا أنْتَ لم تعْدَمْ رِضاهُ الذي بهِ ... يفوز بنو الدنيا فلستَ بمُعْدِم

إذا لم تُكَرِّمْكَ الطِّباعُ بحُبِّهِ ... فلستَ على ذي نُهْيَةٍ بمُكَرَّم[2]

ألا إنّما الأقدارُ طَوْعُ بَنانِهِ ... فحارِبْهُ تُحْرَبْ أو فسالِمْهُ تَسْلَم

إمامُ هُدًى ما التفّ ثوبُ نُبُوّةٍ ... على ابن نبيٍّ منه بالله أعْلَم

ولا بَسَطَتْ أيدي العُفاةِ بَنانَها ... إلى أرْيَحيٍّ منه أنْدى وأكرَم

ولا التَمَعَ التّاجُ المفصَّلُ نَظْمُهُ ... على مَلِكٍ منه أجَلَّ وأعْظَم

ففيهِ لنفسٍ ما استدَلّتْ دلالةٌ ... وعِلْمٌ لأخرى لم تُدَبَّرْ فتَعْلَم

إذا جَمَحَ الأعداءُ رَدّ جِماحَهُمْ ... إلى جَذَعٍ يُزجي الحوادثَ أزلَم[3]

فسارَ بهم سَيرَ الذَّلول براكِبٍ ... وشَلَّهُمُ شَلّ الطّليحِ المُسَدَّم[4]

---

١ مدره غيب : أراد عالم غيب . المعنى : المحبوس المقيد .
٢ ذو النهية : صاحب العقل .
٣ الجذع : الشاب الحدث . وربما أراد بالجذع القائد جوهر . الأزلم : الكريم .
٤ شلهم : طردهم . الطليح : البعير . المسدم : البعير المهمل .

وأحسبُهُ أوحى بأمْرٍ إلى الظُّبَى ولو لم يكُنْ ما قلتُ لم تتبسَّم
إذا سارَ تحتَ النَّقْعِ جلّى ظلامَهُ ولو سارَ منه تحتَ أربدَ أقْتَمِ
وإنْ ثبَّتَ الأقدامَ قرّتْ قرارَهَا فكانَ الهِدانُ النِّكسُ أوّلَ مُقْدِمِ[1]
وتضحكُ سِنُّ الحرْبِ وهي مَليّةٌ لأبْطالها بالمأزِقِ المُتَجَهِّمِ[2]
فيَغْدُو عليها فارسٌ غيرُ دارعٍ ويَرْدي إليها سابحٌ غيرُ مُلجَمِ
فلا الضّرْبُ فوقَ الهامِ هبراً بقاتِلٍ ولا الطّعنُ في الأحداق شزْراً بمؤلِمِ
أهابَ فهم لا يَظفَرُونَ بخالِعٍ وجادَ فهم لا يَظفَرُونَ بمُعْدِمِ[3]
لقد رَتَعَتْ آمالُنَا من جَنَابِهِ بِغَيرِ وَبِيٍّ المَرتَعِ المُتَوَخَّمِ
بحيْثُ يكونُ الماءُ غيرَ مُكَدَّرٍ لوارِدِهِ والحوضُ غيرَ مُهدَّمِ
فَشِيموا لَهَاهُ من عطاءٍ ونائِلٍ إذا شِيمَ نَوْءٌ من سِماكٍ ومِرزَمِ[4]
ولا تسألوا عن جارِهِ إنّ جارَهُ هو البَدرُ لا يُرْقَى إليهِ بسُلَّمِ
لكَ الدّهْرُ والأيّامُ تجري صرُوفُها بما شِئْتَ منْ حَتْفٍ ورِزْقٍ مقسَّمِ
وأنتَ بدأتَ الصّفْحَ عن كلّ مُذْنبٍ وأنْتَ سَنَنْتَ العفْوَ عن كلّ مجْرِمِ
وكُلُّ أُنَاةٍ في مَواطِنِ سُؤْدَدٍ ولا كأناةٍ من قديرٍ مُحَكَّمِ

---

١ الهدان : الأحمق ، الجافي ، الثقيل . النكس : الجبان .

٢ المليّة : الجديرة بالشيء .

٣ الخالع : من خلع عهده نقضه .

٤ لهاه : عطاياه .

ومَن يَتَيَقَّنْ أنّ للعَفْوِ مَوضِعاً ... من السيْفِ يَصْفَحْ عن كثيرٍ ويَحلُم

وما الرّأيُ إلاّ بَعْدَ طولِ تَثَبُّتٍ ... ولا الحَزْمُ إلاّ بَعدَ طولِ تَلَوُّم[1]

رأيتُكَ مَن تَرْزُقْهُ يُرْزَقْ من الورى ... دِراكاً ومَن تَحرِمْ من الناس يُحْرَم

ومَن لم تُؤيِّدْ مُلْكَهُ يَهْوِ عَرشُهُ ... ومَنْ لم تُثَبِّتْ عِزَّه يَتَهَدَّم

لكَ البِدَراتُ النُّجْلُ من كل طَلَقةٍ ... عَرُوبٍ كوجهِ الضاحكِ المتبسِّم[2]

كأسنِمَةِ الآبالِ أو كحُدُوجِهَا ... فمِن زاهِقٍ عن نِسعَةٍ ومُزَمَّم[3]

متى يَتَشَذَّرْ تحْتَها العُودُ يَتَّئِدْ ... وإنْ يَتَدَافَعْ تحتها الزَّولُ يَدرِم[4]

وكانتْ ملوكُ الأرض تبجَحُ بالقِرى ... قِرَى المَحضِ في اللأواء غيرِ مُصَرَّم[5]

وتَفْخَرُ أن أعْطَتْ نَجائبَ صِرْمَةً ... وما أثّ من بَرْكِ الحِواءِ المصَمَّم[6]

فقد تَهَبُ الدّنْيا وأنجُمُ سعْدِها ... طوالِعُ شتّى من فُرادى وتَوأم

وما الجودُ جُوداً في سِواكَ حَقِيقَةً ... وما هو إلاّ كالحديثِ المُرَجَّم

---

١ التلوم : التمكث والانتظار .

٢ البدرات ، الواحدة بدرة : صرة المال . النجل : الطوال العراض . الطلقة : البشاشة ، أو النشاط لبذل المال . العروب : المرأة الضحاكة المتحببة إلى زوجها ، المظهرة له ذلك .

٣ شبه عظم البدرات بأسنمة الإبل ، أو بمراكب النساء التي عليها . الزاهق : السمين ، المكتنز اللحم . النسعة : حبل من جلد عريض . المزمم : المشدود بالزمام . أي أن من تلك البدر ما لا يثبت على ظهور الإبل لثقله ، وبعضها مشدود .

٤ يتشذر : ينشط ويسرع . العود : المسن من الإبل . الزول : الجواد . يدرم : يقارب الخطو .

٥ تبجح : تفخر . المحض : اللبن الخالص ، غير المشوب . اللأواء : الشدة .

٦ الصرمة : القطعة من الإبل . أث : كثر والتف . البرك : النياق . الحواء : جماعة البيوت المتدانية . المصمّم : المتمم .

فلو أنّهُ في النّفس لم يكُ غُصّةً ولو أنّهُ في الطبْع لم يُتَجَشَّم

وجُودُكَ جُودٌ ليسَ بالمالِ وحدهُ إذا نَهَضَتْ كفٌّ بأعباء مَغْرَم[1]

ولكِنْ به بَدْءاً وبالعيشِ كلّهِ حميداً على العِلاّتِ غيرَ مُذَمَّم

وبالمجْدِ إنّ المجدَ أجزلُ نائلٍ وبالعَفْوِ إنّ العفْوَ أكبرُ مَغنَم

فمَن مُخبري عن ذا العِيان الذي أرى فإنّ يقيني فيه مثلُ تَوَهُّمي

خلا منك عصْرٌ أوّلٌ كان مثلَما نبا السمعُ عن بيْتٍ من الشّعر أخرم[2]

فأمّا اللّيالي الغابراتُ فأدركَتْ مَآربَهَا من بهجةٍ وتكرُّم

وأمّا اللّيالي السالفاتُ فقَطّعَتْ أناملَهَا من حَسرَةٍ وتَنَدُّم

ولا عَجَبٌ أن كُنْتَ خيرَ مُتَوَّجٍ فجَدُّكَ بالبَطحاء خيرُ مُعمَّم

ولم تَلبَسِ التّيجانَ للجِهَةِ الّتي أرادَ بها الأملاكُ من كلّ جَهْضَم

ولا لاتّقادٍ مِن سَناهَا عَقَدْتَها ولكن لأمْرٍ ما وغيْبٍ مُكتَّم

إذا كان أمْنٌ يَشْمَلُ الأرضَ كلَّها فلا بُدّ فيها من دليلٍ مُقَدَّم

وأشْهَدُ أنّ الدّينَ أنْتَ مَنارُهُ وعُرْوَتُهُ الوُثْقَى الّتي لم تُفَصَّم

ولله سَيْفٌ ليسَ يَكْهَمُ حَدُّهُ على أنّه إن لم تَقَلَّدْهُ يَكْهَم[3]

---

١ المغرم : الغرامة ، ما يلزم أداؤه من مال .

٢ الأخرم : الذي دخله الخرم ، وهو حذف أول الوتد المجموع من أول البيت كفاء فعولن من الطويل ، فيصير عولن فينقل فعلن . نبا عن الشيء : نفر ولم يقبله .

٣ يكهم : يكل .

وللوَحْيِ بُرهانٌ ألَدُّ خِصامُهُ ولكنّهُ إن لم تُؤيّدْهُ يُخْصَمِ[1]

وللدّهْرِ سَجْلٌ من حَياةٍ ومن رَدًى ولكنّهُ من بَطْنِ كَفّيكَ يَنهَمي

فلا تَتَكَلّفْ للخميسِ من العِدى خَميساً ولكِنْ رُعْهُ باسمِكَ يُهزَمِ

ومُضْرَمَةِ الأنفاسِ جَمْرٌ وطيسُها شَرَنْبَثَةِ الكَفّيْنِ فاغرةِ الفَمِ[2]

ضَرُوسٍ لها أبْناءُ صَدْقٍ تَحُثُّهَا فمِنْ خادِرٍ وَرْدٍ وأشْجَعَ أيْهَمِ[3]

رَدَدْتَ رِماحَيْهَا بأوّلِ لحظَةٍ وزعْزَعْتَ رُكْنَيْها بأوّلِ مَقْدَمِ

وأرْعَنَ يَحْمُومٍ كأنّ أديمَهُ إذا شُرِعَتْ أرماحُهُ ظَهرُ شَيهَمِ[4]

هَرِيتُ شُدوقِ الأُسْدِ يُطوَى عَجاجه على عَنْقَفِيرٍ يأكلُ الناسَ صَيلَمِ[5]

فأركانُهُ مِن يَذْبُلٍ وعَمَايَةٍ وأعلامُهُ مِن أعفُرٍ ويَلَملَمِ[6]

إذا أخذَتْ أعلامُه صَدْرَ مِقْنَبٍ رأيتَ شَرَورَى تحتَ نخلٍ مكَمَّمِ[7]

أُسِفَّ عليهِ المِسكُ والنَّقْعُ مثلما أُسِفَّ نَؤورٌ فوقَ جِلْدٍ مُوَشَّمِ[8]

---

١ يخصم : يغلب بالخصومة .

٢ الوطيس : التنور . الشرنبثة : الغليظة .

٣ الضروس : الناقة السيئة الخلق ، والحرب المهلكة . الأيهم : الجريء .

٤ الأرعن : الجيش الذي له فضول كرعان الجبال ، أي أنوفها . اليحموم : الأسود لما عليه من الحديد . الشيهم : ذكر القنافذ .

٥ العنقفير : الداهية . الصيلم : الداهية .

٦ يذبل وعماية وأعفر ويلملم : أسماء جبال استعارها للدلالة على عظمة الجيش .

٧ المقنب : القطعة من الجيش . شرورى : جبل . المكمم : ذو الأكمام ، وكم النخل : الغلاف الذي يحيط بطلعها فيستره ثم ينشق عنه .

٨ أسف : رش . النؤور : دخان الشحم يعالج به الوشم ليخضر .

يسيرُ رُوَيْداً في الوَغى وحَديدُهُ ... يسيلُ ذُعافاً وهْوَ غيرُ مُسَمَّم

فما تَنْطِقُ الأرماحُ غيرَ تَصَلْصُلٍ ... ولا تَرْجِعُ الأبْطالُ غيرَ تَغَمْغُم

فيَمْلأُ سَمْعاً من رواعِدَ رُجَّفٍ ... ويملأُ عَيْناً من بوارِقَ ضُرَّم

غِطَمٌّ خِضَمُّ المَوج أورَقُ جَحفَلٌ ... لُهامٌ كمِرْداةِ الصَّفيحِ المُلَملَم[1]

كأنّ عليه اليَمَّ باليَمِّ تَنْكَفي ... غَوارِبُهُ واللّيْلَ باللّيلِ يَرتَمي

فلا راجِعٌ بالّلأمِ غيرَ مُبتَّكٍ ... ولا بحَبيكِ البَيضِ غيرَ مُهَدَّم[2]

ولا بنَواصي الخيلِ غيرَ خضِيبَةٍ ... ولا بحَديدِ الهِندِ غيرَ مُثَلَّم

رفعْتَ على هامِ العِدى منه قَسْطَلاً ... خَضَبْتَ مَشيبَ الفجرِ منه بعِظلِم

وغادَرْتَ صِبغاً من نجيعِ دمائِهم ... على ظُفُرِ النّصْلِ الذي لم يُقَلَّم

لديكَ جُنودُ اللهِ منْها رُجُومُهُ ... فمن مارِجٍ نارٍ وكِسْفٍ مُضَرَّم[3]

تقودُهُمُ في الجيش والجيشُ مَنسَكٌ ... وكُلٌّ حَجيجٌ مِن مُحِلٍّ ومُحْرِم

كما سار في الأنصار جَدُّكَ من مِنًى ... وقادَ الحواريّينَ عيسى بنُ مريم

فلا مُهْجَةٌ في الأرضِ منكَ مَنيعَةٌ ... ولو قطَرَتْ من رِيقِ أرقطَ أرقَم

ولو أنّها نِيطَتْ بمِخْلَبِ قَسْوَرٍ ... ولو أنها باتَتْ على رَوْقِ أعصَم

---

١ الغطم : البحر العظيم . أورق : أكدر . اللهام : الجيش العظيم . المرداة : حجر تكسر به الصخور . الصفيح : الحجر العريض . الململم : المجتمع .

٢ اللأم ، الواحدة لأمة : الدرع . المبتك : المقطع . الحبيك : المحبوك .

٣ رجومه : حجارته التي يرجم بها . المارج : الشعلة الساطعة ، ذات اللهب الشديد . الكسف ، الواحدة كسفة : القطعة من الشيء .

لقد أعذَرَتْ فيكَ الليالي وأنْذَرَتْ ... فقُلْ للخطوبِ استَأخِري أو تقدَّمي

قُصاراكَ مَلْكُ الأرضِ لا ما يَرَوْنَهُ ... من الحظِّ فيها والنَّصيبِ المُقَسَّمِ

ولا بُدَّ من تلكَ التي تجمعُ الوَرى ... على لاحِبٍ يَهْدي إلى الحَقِّ أقوَمِ[1]

فقد سئِمَتْ بِيضُ الظُّبى من جُفُونِها ... وكانتْ متى تألَفْ سِوَى الهام تَسْأَمِ

وقد غَضِبَتْ للدِّينِ باسطَ كَفِّهِ ... إليهنَّ في الآفاقِ كالمُتَظَلِّمِ

وللعَرَبِ العَرْباءِ ذَلَّتْ خدُودُها ... وللفَتَرَةِ العَمْياءِ في الزَّمَنِ العَمِي

وللعِزِّ في مِصرٍ يُـــرَدُّ سَريرُهُ ... إلى ناعِبٍ بالبَينِ يَنْعِقُ أسْحَمِ

وللمُلْكِ في بغدادَ أن رُدَّ حُكمُهُ ... إلى عَضُدٍ في غيرِ كَفٍّ ومِعْصَمِ

إلى شِلْوِ مَيْتٍ في ثيابِ خليفَةٍ ... وبِضْعِ لِحامٍ في إهابٍ مُوَرَّمِ[2]

فإنْ يَكُنِ العَبْدُ اللَّئِيمُ نِجارُهُ ... فما هو من أهْلِ العِراقِ بألأَمِ

سَوامٌ رِتاعٌ بينَ جَهْلٍ وحَيرَةٍ ... ومُلْكٌ مُضاعٌ بينَ تُرْكٍ ودَيْلَمِ

كأنْ قد كشَفْتَ الأمرَ عن شُبُهاتِهِ ... فلم يُضْطَهَدْ حَقٌّ ولم يُتَهَضَّمِ

وفاضَ دماً مَدُّ الفُراتِ ولم يَجُزْ ... لِوارِدِهِ طُهْرٌ بغيرِ تَيَمُّمِ

فلا حَمَلَتْ فُرسانَ حَرْبٍ جِيادُها ... إذا لم تَزُرْهُمْ من كُمَيتٍ وأدهَمِ

ولا عَذُبَ الماءُ القَراحُ لِشارِبٍ ... وفي الأرضِ مَرْوانِيَّةٌ غيرُ أيِّمِ[3]

---

١ اللاحب : الطريق الواضح .

٢ البضع : القطعة . اللحام : جمع لحم . الإهاب : الجلد .

٣ الأيم : المرأة لا زوج لها بكراً كانت أم ثيباً .

ألا إنّ يوْماً هاشمياً أظَلَّهُمْ ... يُطِيرُ فَراشَ الهامِ عن كلّ مِجثَم

كيوْمِ يَزيدٍ والسّبايا طَريـدةٌ ... على كلّ مَوّارِ المِلاطِ عَشَمْشَم[1]

وقد غَصّتِ البَيْداءُ بالعِيسِ فوقَها ... كـرائِمُ أبناءِ النّبيّ المكَرَّم

ذُعِرْنَ بأبناءِ الضّبابِ وأعْوَجٍ ... فأبْكَيْنَ أبناءَ الجَديلِ وشَدْقَم[2]

يَشُلّونَها في كُلّ غاربِ دَوسَرٍ ... عليهِ الوَلايا بالخِشاشِ مُخَزَّم[3]

فما في حَريمٍ بعدَهَا منْ تَحَرُّجٍ ... ولا هَتْكُ سِتْرٍ بعدَها بمحَرَّم

فإنْ يَتَخَرّمْ خيرُ سبطَيْ محَمّدٍ ... فإنّ وليّ الثّارِ لم يَتَخَرَّم[4]

ألا سائِلُوا عنـهُ البَتُولَ فتُخبِرُوا ... أكانَتْ لهُ أمّاً وكان لها ابنَمْ[5]

ألا إنّ وِتْراً فيهِمُ غَيرُ ضَـائِعٍ ... وطُلاّبَ وِتْرٍ منكمُ غيرُ نُوَّم

فلمْ يَبقَ للمِقدارِ إلاّ تَعِلّةٌ ... لديكَ مَداها فاحسِمِ الدّاءَ يُحسَم

ولم يبْقَ منهُمْ غيرُ فَقْعٍ بقَرقَرٍ ... أذَلّ من العَفْرِ الذّلِيلِ وأرغَم[6]

---

١ الموار : المتحرك . الملاط : الجانب ، وأراد الجمل السهل السير السريعه . العشمّ : الجمل الشديد الطويل .

٢ الضباب : لعله اسم فرس ، أو لعله محرف عن الضبيب وهو فرس مشهور كأعوج . أبناء الجديل وشدقم : الإبل نسبة إلى فحلين مشهورين .

٣ الدوسر : الجمل الضخم . الولايا ، الواحدة ولية : كل ما ولي الظهر من كساء أو غيره . الخشاش : العود يجعل في عظم أنف البعير يشد به الزمام ليكون أسرع إلى الانقياد . المخزم : الموضوع في أنفه الخزامة وهي حلقة يشد بها الزمام .

٤ يتخرم : يهلك .

٥ في قوله « ابنم » مخالفة لقواعد الإعراب ، فقد كان الصواب أن يقول ابنًا بالنصب لكونه خبراً لكان .

٦ الفقع : الكمأة البيضاء . القرقر : الأرض المطمئنة اللينة . وكنى بفقع بقرقر عن قلة عددهم وذلهم .

سُيوفٌ كأغمادِ السّيوفِ ودولَةٌ تَشَنّى دلالاً كالقضيب المُنَعَّم
فتَمْشونَ في وَشْيِ الدّروعِ سوابغاً ويَمشونَ في وَشْيِ البُرودِ المُنَمنَم
وإنّـا وإيّـاهُمْ كَمَارِنِ نَبْعَةٍ تَهَضّمَ نَجْماً من يَراعٍ مُهَضَّمِ[1]
وما عاثَ فيهِمْ مِقْوَلٌ مثلُ مِقوَلي ولا لاحَ فيهم مِيسَمٌ مثلُ مِيسَمي[2]
وأولى بلَوْمٍ من أُمَيّةَ كُلّهـا وإن جَلّ أمْرٌ من مَلامٍ ولُوَّم
أُناسٌ هُمُ الدّاءُ الدّفينُ الذي سَرَى إلى رِمَمٍ بالطَّفِّ منكم وأعظُمِ[3]
هُمُ قَدَحُوا تِلكَ الزّنادَ التي وَرَتْ ولو لَمْ تُشَبَّ النّارُ لم تَتَضَرّم
وهُم رَشّحُوا تَيْماً لإرْثِ نَبيّهِمْ وما كانَ تَيْمِيٌّ إليهِ بمُنتَم
على أيّ حُكْمِ اللهِ إذ يأفكونَهُ أُحِلّ لهم تقديمُ غيرِ المُقدَّمِ[4]
وفي أيّ دِينِ الوَحيِ والمُصْطَفَى لَهُ سَقَوْا آلَهُ ممزوجَ صابٍ بعَلقَم
فما نَقَموا أنّ الصّنيعَةَ لم تكُنْ ولكنّها منهم شَنَاشِنُ أخْزَمِ[5]
وتاللهِ ما للهِ بادَرَ فَوتَهَـا ذَوُو إفكِهم من مُهْوَلٍ أو مُنَقَّمِ[6]

---

١ المارن: الرمح . النبع : شجر صلب . النجم : ما نجم من النبات وهو خلاف الشجر . اليراع : القصب . مهضم : مكسر .
٢ الميسم : الأثر .
٣ أراد بأناس : أهل سقيفة الذين كانوا سبب قتل الحسين ومن معه في كربلاء .
٤ يأفكون : يكذبون .
٥ شناشن أخزم : أراد به أن الظلم شيمة من شيمهم قديمة . والشناشن ، الواحدة شنشنة : الخليقة ، الشيمة . أخزم : اسم رجل قصته معروفة .
٦ فوتها : أي فوت الخلافة ، من فات الشيء : جاوزه . المهوأ : المعطى . المنقم : المحمول على الكراهة . وليس في كل هذا ما يفيد معنى ، وربما كان في البيت تحريف .

ولكِنّ أمراً كانَ أُبْرِمَ بَيْنَهُمْ ... وإن قالَ قوْمٌ فَلْتَةٌ غيرُ مُبْرَمِ

بأسْيافِ ذاكَ البَغْيِ أوّلَ سَلّهَا ... أُصِيبَ عليٌّ لا بسيْفِ ابنِ ملجم

وبالحِقْدِ حِقْدِ الجاهِلِيّةِ إنّهُ ... إلى الآنَ لم يَظْعَنْ ولم يَتَصَرَّمِ

وبالثّارِ في بَدْرٍ أُرِيقَتْ دِماؤكُمْ ... وقِيدَ إليكُمْ كلّ أجْرَدَ صِلدِمِ

ويَأبَى لكُم من أن يُطَلّ نَجِيعُها ... فُتُوٌّ غِضابٌ مِنْ كمِيٍّ ومُعْلِمِ[1]

يَرِيعُونَ في الهَيجا إلى ذي حَفِيظَةٍ ... طويلِ نِجادِ السيْفِ أبلَجَ خِضرمِ[2]

قليلِ لِقاءِ البِيضِ إلاّ منَ الظُّبَى ... قليلِ شَرابِ الكَأسِ إلاّ منَ الدّمِ

فطَوْراً تَرَاهُ مُؤدَماً غيرَ مُبْشَرٍ ... وطوْراً تَراهُ مُبْشَراً غيرَ مُؤدَمِ[3]

وكُنتُمْ إذا ما لم تُسَلَّمْ شِفارُكمْ ... علِمنا بأنّ الهامَ غيرُ مُسَلَّمِ

سبقْتُمْ إلى المَجْدِ القديمِ بأسْرِهِ ... وبُؤتُمْ بِعادِيٍّ على الدّهرِ أقدَمِ[4]

وليسَ كما أبْقَتْ ضُبَيْعَةُ أضْجَمٍ ... وليسَ كما شادَتْ قبائلُ جُرْهُمِ[5]

ولكِنّ طَوداً لم يُحَلْحَلْ رَسِيُّهُ ... وفارعَةً قَعْساء لم تُتَسَنَّمِ[6]

---

١ المعلم : الفارس الذي جعل لنفسه علامة الشجعان في الحرب .

٢ يريعون : يرجعون . ذو الحفيظة : الذي يحافظ على المحارم . الأبلج : أراد به نقي العرض . الخضرم : الجواد ، الكريم .

٣ المؤدم ، من أدمة الجلد : أي باطن الجلد . المبشر ، من البشرة : ظاهر الجلد . وأراد بذلك أنه رجل حاذق مجرب ، جمع بين اللين والشدة ، مع معرفة الأمور .

٤ بؤتم : رجعتم . العادي : القديم ، نسبة إلى عاد .

٥ ضبيعة : قبيلة من ربيعة . أضجم : من بكر بن وائل . جرهم : حي من اليمن كانوا ينزلون مكة.

٦ يحلحل : يزال عن موضعه . رسيه : ثابته ، راسخه . الفارعة : أعلى الجبل . قعساء : ثابتة . تتسنم : يعلى عليها .

إذا ما بِناءٌ شادَهُ اللهُ وَحْدَهُ تَهَدَّمَتِ الدُّنْيا ولمْ يَتَهَدَّم
فمُكْبِرُكُمْ للهِ أوّلُ مُكْبِرٍ ومُعْظِمُكُمْ للهِ أوّلُ مُعْظِم
تَمُدُّونَ منْ أيْدٍ تَغَيَّمُ بالنّدَى إذا ما سَماءُ القوْمِ لم تَتَغَيَّم
ألا إنّكُمْ مُزْنٌ من العُرْفِ فائِضٌ يُرَدُّ إلى بحْرٍ من القُدْسِ مُفْعَم
كأنّكُمُ لا تَحْسَبُونَ أكُفَّكُم تُفيضُ على العافي إذا لم يُحَكَّم[1]
فلا صَفَدٌ منكُمْ إذا لم يكُنْ غِنًى ولا مِنّةٌ طَوْلٌ إذا لم تُتَمَّم[2]
بِكُمْ عَزّ ما بَيْنَ البَقيعِ ويَثْرِبٍ ونُسُّكَ ما بَيْنَ الحَطيمِ وزمزم[3]
فلا بَرِحَتْ تَتْرَى عليكُم من الوَرى صَلاةُ مُصَلٍّ أو سَلامُ مُسَلِّم
لئن كانَ لي عن وُدّكُم مُتَأخَّرٌ فما ليَ في التّوحيدِ من مُتَقَدَّم
مدَحْتُكُمُ عِلْماً بما أنَا قائِلٌ إذا كانَ غَيري زاعِماً كُلَّ مَزْعَم
ولو أنّني أجري إلى حيْثُ لا مدى من القوْلِ لم أحْرَجْ ولم أتَأثّم
لكم جامعُ النُّطْقِ المُفَرَّقِ في الورى فمِن بينِ مشْرُوحٍ وآخَرَ مُبْهَم
وفي النّاسِ عِلْمٌ لا يَظُنّونَ غَيرَهُ وذلكَ عُنْوانُ الصّحيفِ المُخَتَّم[4]
إذا كانَتِ الألْبابُ يَقْصُرُ شَأوُهَا فظُلْمٌ لِسِرِّ اللهِ إنْ لم يُكتَّم

---

١ إذا لم يحكم : إذا لم يحكم في أموالكم .
٢ الصفد : العطاء . الطول : القدرة ، والعطاء والسعة والغنى .
٣ البقيع : مقبرة أهل المدينة . الحطيم : جدار حجر الكعبة . زمزم : بئر في مكة .
٤ قوله : وذلك ، أراد به علم الإمام ، فهو باطن كالكتاب المختم .

إذا كانَ تَفْريقُ اللُّغاتِ لِعِلَّةٍ ... فلا بُدّ فيها من وَسيطٍ مُتَرجِم

وآيَةُ هذا أن دَحَا اللهُ أرْضَهُ ... ولكنّهَا لم تُرْسَ من غيرِ مَعلَم[1]

ولم يُؤتَ مَرْءٌ حِكمَةَ القولِ كلَّها ... إذا هُوَ لم يَفْهَمْ ولم يَتَفَهَّم

لكَ الفَضْلُ حتى منك لي كلُّ نعمَةٍ ... وكُلُّ هُدًى، ما كُلُّ هادٍ بمُنْعِم

وإنّي وإنْ شَطّ المَزارُ لَراجِعٌ ... إلى وُدّ قلْبٍ في ذراك مُخَيَّم

بأنْصَحَ من جَيْبِ المحِبّ على النّوَى ... وأطْهَرَ من ثَوبِ الحَرامِ المُهَيْنِم[2]

وضِعْفُ الذي جَمجَمْتُ غيرَ مُصَرَّح ... من الشكْرِ ما صَرّحْتُ غير مجَمجِم[3]

وأُقْسِمُ أني فيكَ وحدي لَشيعَةٌ ... وكنْتُ أبَرَّ القائِلِينَ بمُقْسَم

ولولا قَطِينٌ في قَصِيٍّ منَ النّوَى ... لما كان لي في الزّابِ من مُتَلَوَّم[4]

وفي ذَمَلانِ العِيسِ كِلْتَا مَآربي ... إذا أرْقَلَتْ بي من أَمُونٍ وعَيْهَم[5]

فمنها إذا عَدّتْكَ شِيعَةُ رِحْلَتي ... ومنها إذا أمّتْكَ شِيعَةُ مَقدَمي[6]

وأينَ تكونُ الأرحَبِيّةُ في السُّرَى ... وشَدْوِي على كِيرانِها وترَنُّمي[7]

---

١ آية : علامة . دحا : بسط . المعلم : ما يستدل به على الطريق .

٢ الحرام : المحرم . المهيم : أراد المناجي ربه .

٣ جمجمت ، من جمجم الكلام : لم يبينه .

٤ أراد بالقطين : أهل بيته . المتلوم : مكان التلوم ، أي الانتظار والتمكث .

٥ الذملان : السير السريع . العيس : النياق . أرقلت : أسرعت . الأمون : الناقة الموثقة الخلق . العيهم : الناقة المسرعة .

٦ عدتك : جاوزتك . الشيعة : الأتباع والأنصار . أمتك : قصدتك .

٧ الأرحبية : نياق تنسب إلى بني أرحب وهم بطن من همدان اليمن .

إذا لم أُجاوِزْ فَدْفَداً بعْدَ فَدْفَدٍ ... إليكَ وأطْوي مَخْرِماً بعد مَخْرِمِ

وخَيرُ ازديارٍ غِبُّهُ وعلى النّوَى ... يُحَجُّ إلى البيْتِ العَتيقِ المُحَرَّمِ[1]

وعِنْدي على نَأيِ المَزارِ وبُعْدِهِ ... قصائِدُ تَشْرَى كالجُمانِ المُنظَّمِ[2]

إذا أشْأمَتْ كانَتْ لُبانَةَ مُعْرِقٍ ... وإن أعْرَقَتْ كانَتْ لُبانَةَ مُشْئِمِ

تَطاوَلُ عن أقْدارِ قَوْمٍ جلالَــةً ... وتَصْغُرُ عن قَدْرِ الإمام المعظَّمِ[3]

وأيَّ قَوافي الشعرِ فيكَ أحُوكُهَــا ... وما تركَ التّنزيلُ من مُتَرَدَّمِ[4]

ولوْ أنّ عُمْري بالِغٌ فيكَ هِمّتي ... لَشَقَّقْتُ بَيتاً ألفَ عامٍ مُجَرَّمِ[5]

أُسيءُ ظُنوني بالثّناءِ وأنتَحي ... لِذَمّ ثنائي وهو غيرُ مُذَمَّمِ

كمَنْ لامَ نَفْساً وهي غَيرُ ملُومَةٍ ... وأُفْحِمَ ظَنّاً وهو ليس بمُفحَمِ

ولمّا تَلَقَّتْكَ المَواسِمُ آنِفــاً ... تَرَبَّصْتُ حتى جئتُ فَرداً بمَوسِمِ

لِيَعلَمَ أهْلُ الشّرْقِ والغَرْبِ أنّني ... بنفسيَ لا بالوفدِ كان تَقَدُّمي

---

١ غبه : عاقبته .

٢ تشرى : يتتابع لمعانها . الجمان : اللؤلؤ .

٣ تطاول : تتكبر ، تترفع .

٤ المتردم ، من الثوب : الموضع الذي يرقع ، المراد أن التنزيل لم يترك شيئاً نقوله .

٥ المجرم : التام ، المكمل .

قائمة المصادروالمراجع

القرآن الكريم برواية ورش .

أولاً : المصادر والمراجع بالعربية

1- ديوان ابن هاني الأندلسي، دار بيروت ، دط ، 1980.

2- إبراهيم(أنيس):

الأصوات اللغوية ، مطبعة نهضة مصر، دب، د ط، د س.

3-أحمد بن عبد النور(المالقي):

رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح: أحمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط2 1985.

4- إيمان (الكيلاني):

بدر شاكر السياب دراسة لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان،2008.

5 – بسيوني(عبد الفتاح فيود)

علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ، مؤسسة المختار ، المملكة العربية السعودية، ط2، 1998.

6 –تمام (حسان):

اللغة العربية معناها ومبناها، دار البيضاء ، المغرب، د ط، 1994.

7 – ابن جني (أبو الفتح عثمان):

الخصائص ، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، دط، ج1، دس.

8 –أبو الحسن (سعيد بن مسعدة الأخفش):

كتاب القوافي ، دار الأمانة، بيروت ط1، 1974.

9 –حسن (طبل):

الصورة البيانية في المورث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة ، مصر، ط1، 2005.

10-حسن (عباس):

خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،1998.

11حسن (ناظم):

البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 2002م.

12-عبد الرحمن (ألونجي):

الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

13عبد الرحمان (تبرماسين):

العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة ، ط1، 2003.

14- الزمخشري:

المفصل في صنعة الإعراب، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

15 -زين كامل (الخويسكي):.

الجملة الفعلية بسيطة وموسعة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي) ، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر ، الإسكندرية، مصر، د ط، ج1 ،1986 .

16 -عبد السلام (المسدي):

الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دت، ط3، دس.

17- سيبوبة :

الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، ج4، 1982.

18- صلاح (فضل):

مناهج النقد المعاصر ، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2002.

19 -عاطف (فضل):

البلاغة العربية للطالب الجامعي، دار الرازي، ط1، 2002.

20 – عباس (حسن):

النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، ج1، د ت.

21 –عدنان (بن ذريل):

النص و الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، منشورات إتحاد الكتب، د ت، د ط، 2000م.

22 –عبد العزيز (عتيق):

علم النحو والصرف مكتبة ميمنة، بيروت، ط1، 2000.

23–علي (أبو المكارم):

الجملة الإسمية ، مؤسسة المختار ، القاهرة، ط1، 2007.

24–عودة خليل(أبو عودة):

.بناء الجملة في الحديث النبوي الشريف في الصحيحين، دار النشر، ط1، 1990

25–فاضل صالح(السامرائي):

الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، 2007.

26 –عبد القادر(عبد الجليل):

هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي،دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 1998.

27– عبد القاهر (الجرجاني):

دلائل الإعجاز، تح أبو فهر محمود شاكر ،مطبعة الخانجي،القاهرة، ط3 ،1992 .

28 – القرطجاني

منهاج البلغاء وسراج للأدباء ،تح ، محمد الحبيب دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط3 ،1986

29 –محمد (أحمد بن طباطبا العلوي):

عيار الشعر، شرو تح : عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت ط2، 2005م.

30- محمد (مرتضي الزبيدي):

تاج العروس في جواهر القاموس ، تع ، عبد الحليم الطحاوي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، مج 03 ، 1984 .

31 - أبو محمد (عبد الله بن مسلم بن قتيبة):

تأويل مشكل القرآن ، تر السيد أحمد صقر دار التراث ، القاهرة ، ط2 ، 1973.

32- محمد (عبد المطلب):

البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة ، القاهرة، ط1 ، 1992.

33- محمد (عبد المنعم خفاجي):

الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 1994.

34-محمد(الهادي الطرابلسي):

تحاليل أسلوبية، دار الجنوب ، تونس، دط، 1992.

35 -محمد (الولي):

الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

36- مصطفى (السعدي):

البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، دط، 1994.

37- ابن منظور

لسان العرب ، دار صادر، بيروت،لبنان،ط1، 1990.

38- مهدي (المخزومي):

في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

39- نازك (الملائكة):

قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6 ،1981.

قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1995.

40-أبو هلال (العسكري):

كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر ، تح : علي محمد لبجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، دت، دس.

41 –يوسف (وغليسي):

إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1،2008 .

ثانيا: الكتب المترجمة:

1- بيير(جيرو) :

الأسلوبية ، تر : منار عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سوريا – ، د ط دس .

2- فيلي (ساندريس):

نحو نظرية أسلوبية أساسية" ، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر ، دمشق، ط1، دس.

3- هنريش (بليت):

البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق الدار البيضاء " المغرب" دط، 1999.

ثالثا: الرسائل و المحاضرات الجامعية

1-إبراهيم (عبد الله أحمد عبد الجواد):

الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،رسالة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، 1994.

2-إلياس (مستاري):

البنيات الأسلوبية في ديوان " الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص نقد كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر- بسكرة-، 2009-2010.

3-حارث عادل (محمد زيود):

بناء الجملة الفعلية بين النفي والإثبات في سورة "أل عمران"، دراسة نحوية دلالية مذكرة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين 2008م.

4-حليمة(واقوس):

محاضرة في مقياس الأسلوبية وتحليل الخطاب ، تخصص، دراسات لغوية. د س.

5-خذيرة (خضرة):

جماليات الصورة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة لنيل الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2019-2020.

6- سامية (بوفرورة):

محاضرة في مخارج الأصوات وصفاتها بين القدامى والمحدثين، جامعة أحمد بوقرة بومرداس، دس.

7 - لامية (مراكشي):

محاضرة في علم الأسلوب بين التراث والحداثة دراسة نظرية ، تخصص أدب عربي، جامعة المسيلة ، د ت ، د س.

رابعا: المجلات والدوريات

1- أحمد (بسيوني):

الجملة الإسمية ونواسخها، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة،2014.

2-أحمد (سمير عبد الكريم محمد):

الموسيقى الخارجية عند علي المقرب العيوني، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية العدد35،ج2 ، دس .

3-بشير (تاوريريت) :

مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الخامس، جوان2009.

4-بلقاسم (بودنة):

الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد5، العدد01، مارس2011

5-بهنام (باقري):

عناصر الإيقاع ودلالتها في قصيدة الانتفاضة لسميع القاسم، فصلية إضاءات نقدية، العدد23، دم، خريف أيلول 2016.

6-جلال (مرامي):

آلية الجملة الفعلية في القصة القرآنية القصيرة جدا، آفاق الحضارة الإسلامية ، أكادمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، العدد الأول، 1438هـ.

7- خلف خازر (الخريشة):

جمالية التشكيل العروضي و الإيقاعي للبحر الطويل ، دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية مجلد 41 ، 2014 .

8-خليل(بالقط):

موسيقية اللغة في الشعر الحداثي قصيدة أنشودة المطر أنموذجا ،مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية و التطبيقية ، المجلد الرابع العدد الأول،2021.

9-صالح (عبد العظيم):

التصريح في وسط القصيدة، حوليات أداب عين الشمس، المجلد 42، يناير، مارس2014.

10-عفاف (الظاهر شلغوم):

صفات الأصوات العربية بين القديم والحديث، المجلة الجامعية ، العدد الثامن عشر، المجلد الأول ، 2016.

11- علي(شناوة وادي):

إشكالية الأسلوب والأسلوبية في فن التشكيل الفني، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الإجتماعية،ج2، العدد32، 1-1-2019.

12- منال(نجارة):

قراءة براغماتية مقامية لموسيقى القافية ورسمها" ديوان الأعشى أنموذجا"، مجلة جامعة النجاح، د ع، المجلد 31، 2017.

13- وردة(بويران):

التوازن الصوتي بين التكرار والتوازني في الشعر ليلى الأخيلية، مجلة التواصل ، المجلد23 عدد،52، ديسمبر،2017.

14- ياسر(عكاشة حامد مصطفى):

مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمان صالح العشماوي المستوى الصوتي نموذجا، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات الزقازيق، العدد السادس، 2016.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	/
إهداء	/
مقدمة	أ / ب / ج
مدخـــل: قراءة في منظومة المفهوم ومدونة المصطلح	
أولاً : الأسلوب في التراث العربي والفكر الغربي:	06
1- التحديد المعجمي للأسلوب	06
2- الأسلوب في التراث العربي	07
1-الأسلوب في الفكر الغربي	11
ثانيا:الأسلوبية	16
ثالثا:التحليل الأسلوبي ومستوياته	18
الفصل الأول: هندسة البنى الصوتية والإيقاعية في مدحية منار الدين وعروته	
أولاً: بنية الإيقاع الصوتي الخارجي	22
1- حركية التشكيل العروضي والإيقاعي في القصيدة	23
1-1 النسق الإيقاعي	23
1-2 الترخصات العروضية	29
2-التركيب التقفوي للقصيدة ونظم بناءه:	35
2-1 إيقاع القافية والروي في ابيات الغزل	37
2-2 إيقاع القافية والروي في أبيات المدح	38
2-3 إيقاع القافية والروي في أبيات الوصف	39
ثانيًا: بنية الإيقاع الصوتي الداخلي وتجلياته في القصيدة	42

1-التركيب التفاعلي لبنية الأصوات وصفاتها:	42
1-1 الأصوات المجهورة	43
1-2 الأصوات المهموسة	48
1-3 شدة الصوت	52
1-4 رخاوة الصوت	56
2- التوازنات الصوتية	58
2-1 التكرار الصوتي	59
2-2 التصريع	62
2-3 التجنيس	63
3- ظاهرة التنافر الصوتي	66
الفصل الثاني: هندسة البنى التركيبية والبلاغية في القصيدة المعزية منار الدين	
أولاً: صورة النحو في البناء التركيبي للقصيدة	71
1- جمالية التفاعل التركيبي في الجملة الاسمية:	72
1-1 الجمل الاسمية غير المنسوخة ودلالتها	73
1-2 الجملة الاسمية المنسوخة ودلالتها	77
2- جمالية التفاعل التركيبي في الجملة الفعلية:	82
2-1 الجملة الفعلية المنفية	83
2-2 الجملة الفعلية المؤكدة	87
2-3 الجملة الفعلية المثبتة	90
ثانيًا: الظواهر البلاغية وأثرها في انسجام القصيدة	94
1- بلاغة الصور البيانية:	94
1- 1 الصور التشبيهية	95

أ) الصورة التشبيهية المستوحاة من حقل الطبيعة	96
ب) الصورة التشبيهية المستوحاة من حقل الحرب	98
1- 2 الصورة الاستعارية	100
خاتمة	106
ملحق	108
قائمة المصادر والمراجع	127
فهرس المحتوات	136
فهرس الجداول	139

فهرس الجداول:

الجدول	العنوان	الصفحة
1	التقطيع العروض لخمسة أبيات من القصيدة	25
2	مواضيع القصيدة وأفكارها الرئيسة	26
3	نسبة التفعيلات السالمة و غير السالمة في مئة بيت	30
4	زحاف القبض ونسبته في القصيدة	32
5	إجمالي تواتر الحروف الجهرية	44
6	رتب الحروف الجهرية في القصيدة	45
7	إجمالي تواتر الحروف الهمسية	49
8	رتب الحروف الهمسية في القصيدة	50
9	إجمالي تواتر الأصوات الإنفجارية	54
10	تواتر الأصوات الإحتكاكية ونسبها	56
11	الجمل الاسمية و بعض أنماطها النّحوية	75
12	دلالات أداة التوكيد قد في الجمل الفعلية للقصيدة	88
13	الجمل الفعلية وصورها في القصيدة	92
14	نماذج من التشبيهات المستوحاة من حقول الطبيعة	97
15	صور التشبيه المستقاة من حقل الحرب	99
16	مواضع الاستعارة في بعض أبيات القصيدة وأثرها في انسجام البنى العامة	103

ملخص الدراسة :

يتسم النص الإبداعي الحق بالتفرد ، ويمتاز عن كل ما سواه من نصوص إبداعية بميزات تخصه وحده ، وبناءً عليه ستحاول هذه الدراسة مستعينة بالوسائل الأسلوبية محاصرة نص ابن هانئ الأندلسي الحامل لتجربته الشعورية ونفحته المدحية ؛ بتتبع أهم البنى الصوتية والتركيبية في القصيدة المعزية" منار الدين وعروته " من أجل إبراز الجوانب الجمالية المعبرة عن الدواخل النفسية للشاعر وكذلك تعرية خطابه الشعري للكشف عن الأساليب الصوتية والنحوية والبلاغية والدلالية التي انفرد بها الشاعر عن ما سواه .

وقد عملنا في هذا البحث على تطبيق مقاربة أسلوبية صوتية وتركيبية في فصلين مختلفين، لنتوصل في ما بعد إلى جملة من الخلاصات أبرزها أن الشاعر استطاع ببراعته الفنية أن يتلاعب بفنون الكلم من خلال المزاوجة بين آليات الأسلوبية ليخلق تكاتفا بين البنى المشكلة لنصه الإبداعي .

Abstract:

The true creative text is characterized by uniqueness, and it is distinguished from all other creative texts by features that belong to it alone. Accordingly, this study will try, with the help of stylistic means, to surround the text of Ibn Hani Al-Andalusi, which bears its emotional experience and its laudatory whiff. By tracing the most important vocal and structural structures in the comforting poem "Manar al-Din and his 'Arwat" in order to highlight the aesthetic aspects that express the psychological insides of the poet, as well as to expose his poetic discourse to reveal the phonetic, grammatical, rhetorical and semantic methods that the poet is unique to. In this research, we worked on applying a stylistic, vocal and synthetic approach in two different chapters, in order to later reach a number of conclusions, the most prominent of which is that the poet was able, with his technical prowess, to manipulate the arts of speech through the marriage of stylistic mechanisms to create synergy between the structures formed by the creative text