



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



الخطاب الشعري في ديوان ابن دراج القسطلبي - دراسة أسلوبية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي
تخصص : اللسانيات والنص الأدبي
إعداد الطالبة : فاطمة خروف
مدير الأطروحة : عبد اللطيف حني
الرتبة : أستاذ التعليم العالي
المؤسسة : جامعة الشاذلي بن جديد الطارف
لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد القادر نطور	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	رئيساً
عبد اللطيف حني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد- الطارف	مشرفاً ومقرراً
سفيان بوعنينة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	عضواً مناقشاً
صبرينة بوسحابة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة	عضواً مناقشاً
مدني زيقم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد الشريف مساعدي-سوق أهراس	عضواً مناقشاً
عبد الحكيم سحالية	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الشاذلي بن جديد- الطارف	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1441هـ-1442هـ



شكر وعرفان

أُتوجّه بعظيم الشكر وخالص الامتنان
إلى الأستاذ الفاضل الدكتور عبد اللطيف
حني على كل ما قدّمه لي من نصائح
وتوجيهات، وحرصه على بث الأمل وبعث
الحماس في نفسي للمضي قدما في البحث،
خاصة في ظل الظروف الصحيّة التي أمرّ بها؛
فله مني فائق الاحترام والتقدير، وجزاه الله
عن العلم وطلابه خير جزاء.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم
بالشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة
المناقشة الأفاضل الذين تكرّموا بقبول
مناقشة هذه الرّسالة، وإثرائها
بتوجيهاتهم القيّمة، والشكر موصول إلى كل
من قدّم لي يد العون وساعدني ولو بكلمة
طيّبة.

مقدمة

عرف الشعر في العهد الأندلسي تطوراً كبيراً، وبلغ أوجّه انطلاقا من القرن الرابع هجري، وازداد تألقاً باحتفاء الخلفاء والحكام به - آنذاك - وتشجيعهم له واحتضانهم للشعراء من جهة، واقتداء الشعراء بالتراث المشرقي الذي أغنى مكتباتهم الفكرية والأدبية من جهة أخرى، دون نسيان تأثرهم ببيئتهم الأندلسية، واستجابتهم لمعطيات معيشتهم وحياتهم، التي أسهمت في استيعاب تجربتهم الشعرية.

وغدّت هذه الأوقات - في القرن الرابع الهجري وما تلاه - من أكثر الفترات التي توهّج فيها الشعر، وأصبح الشعراء ينافسون شعراء المشرق، ويضاهونهم فنيةً وبيانا وإبداعاً، بإنتاجات شعرية غزيرة غنية بفنياتها، وعميقة بتأثيراتها، وثرية بجمالياتها.

وعبرت هذه الأشعار بمختلف أغراضها عن روح العصر، وما يدور في حياة العامة والخاصة؛ إذ مثّل الشعر المجتمع بكل فئاته، باختلاف طوائفه العرقية، وتعدّد دياناته، واقتحم حياة القصور، وأصبح الشاعر لسان حال ما يدور في بلاطاتها وبين أروقتها، وما يحدث خارجها، بمادة إعلامية تحاكي الواقع تارة، وترضي الحكام تارة أخرى، هؤلاء الحكام الذين عمدوا إلى تقريب الشعراء منهم ما أمكن، ومجالستهم وإغداق الأموال والهدايا عليهم؛ ليسلموا من ألسنتهم.

وفي خضمّ هذه الحركية الشعرية والتفاعلات الأدبية برز ابن دراج القسطلّي كفحل من فحول الشعر الأندلسي؛ فكان مشهوراً في عصره، يمتاز بالقدرة على الإبداع، والإجادة في طرح الأفكار، وتصوير الأحداث، ومواكبة التاريخ؛ فكان مؤلفه ديوان شعري ضخم، غزير المادة، ينمّ عن دوره الفعّال في تمثيل الخطاب الشعري الأندلسي والارتقاء به.

إنّ الخطاب الشعري له خصوصية، تجعله متميّزاً بشموليته، وقابلاً لاستيعاب مناهج عديدة، باعتباره ميداناً جاذباً لمختلف الدراسات النقدية المعاصرة، التي تعتمد في مقاربتها للعمل الأدبي على التحليل اللغوي الذي يبحث في الخصائص الفنية للعمل، ويكشف وظائفه الجمالية المختلفة التي تُغني عملية الإبداع، وتثري مزاياه.

وتعدّ الدراسة الأسلوبية من أهمّ هذه الدراسات الغنية بأدوات إجرائية، تسهم في استكناه خبايا الخطاب الشعري، وكشف أسرارهِ بالوقوف على المستويات المختلفة، وديوان ابن دراج القسطلّي من الإبداعات الأندلسية التي تتناسب والدراسة الأسلوبية؛ فهو شاعر يمتلك من الموهبة الكثير، ومن اللغة التنوّع الكبير، هذا التنوع يُظهر اللغة في جميع مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية.

وبقراءة متمنّنة فاحصة لديوان ابن دراج القسطلّي، قادنتني أبعادها إلى الوقوف على عمل فني، تجمّعت فيه العناصر المكوّنة للجمال الأدبي، من خلال ملاحظة خصائصه الأسلوبية، ورصدها على مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة، فضلاً عن دور المعنى على صعيد تعميق الدلالة، ممّا يبيّن أنساق أسلوبية اختلفت مظاهرها، وتنوّعت دلالتها؛ ويؤكد أهمية خطابه الشعري الجدير، بأن تخصصّ له دراسة تجعله موضوعاً للبحث، بالتركيز على متنه الشعري، تحمل أبعاداً متأمّلة وواعية، وذلك ما أسعى للكشف عنه، من خلال تحليل البنية الأسلوبية للخطاب الشعري لابن دراج القسطلّي، واستنباط خصائصه، وتقصّي

جمالياته، والإحاطة بأهمّ الخصائص الأسلوبية الشائعة عنده؛ ليظهر بذلك أسلوب الشاعر، وطريقة نظمه، وبعد رؤاه، وعمق تفكيره، وهي دراسة يتأسس عليها بحثنا الموسوم بـ:

الخطاب الشعري في ديوان ابن درّاج القسطلي

دراسة أسلوبية

وبما أنّ شعره شكّل فضاء جماليًا في بيئة أندلسية، تأثرت بالبيئة المشريقية، لكن لها خصوصيتها الفنية، التي واكبت تجربته الشعرية؛ فقد شدّني ذلك الجمال الفني، والتنوّع الدلالي - كونه ديوان مفعم بالدلالة - وتملّكتني رغبة كبيرة لإنجاز دراسة يمكن من خلالها الولوج إلى عمقه، والنفاذ إلى معانيه، وممّا زاد في تنامي هذه الرغبة، توفر مجموعة من الدواعي المستفزة للمضي في حيثيات الموضوع، لعلّ أهمّها ما يأتي:

التركيز على ديوان شعري أندلسي، متفرد بضخامة متنه، متميّز بغزارة مادّته، غنيّ بمعانيه التي تكشف ملامح الشخصية الأندلسية، وتعبر عن روح العصر، بمختلف مبادئه، ورؤاه، وقيمه، باستنطاق خطاب شعري لأحد رواده البارزين.

- تسليط الضوء على الأدب الأندلسي دراسة وتحليلاً، بالكشف عن الجماليات الأسلوبية والتعبيرية، باعتباره خطاباً شعرياً متألّفاً في سماء الموروث الأندلسي الزاخر.

- السعي إلى استكشاف الخصائص الأسلوبية للأدب الأندلسي خاصّة، والأدب العربي عامّة من خلال العينة قيد الدراسة (شعر ابن درّاج القسطلي)، وتتوخّى هذه الدراسة الإحاطة بمستويات التحليل الأسلوبية إيقاعاً وتركيباً ودلالة.

- رغبتني الملحة في ولوج عالم ابن درّاج الشعري والأدبي واكتشافه، والمساهمة ولو بالقدر القليل في إثراء حقل الدراسات الأدبية واللغوية.

- التحليل الأسلوبية آلية نقدية تمنح الدارس حرية في التحليل، وتمدّه بحركية في القراءة، ممّا يفتح له آفاقاً غير محدودة بمقاييس معيارية، أو أحكاماً وضعيّة، وتمكّنه من الاقتراب من مفاتيح الخطاب الشعري، من خلال التطرّق إلى أنماطه الأسلوبية، باعتبار الأسلوب انزياح عن المألوف يخصّ المبدع وحده.

ومجموع هذه الدوافع والمبررات كانت الداعي، لتقديم دراسة حول استقراء ديوان ابن درّاج القسطلي، وتعزيزت هذه الرؤية، واتّضحت معالمها، وبرزت أهميّتها، بمراجعتي لأستاذي الفاضل، الأستاذ الدكتور عبد اللطيف حني من جامعة الطارف، الذي شاركني الرؤية، بنظرته الفاحصة والواعية، ممّا حقّزني أكثر، وزادني ثقة، وأكّد على أهميّة الدراسة، وجدارة ديوان ابن درّاج القسطلي لأن يكون موضوع بحث وتقصي، وإعمال فكر، وبذل جهد ورفع تحدّي.

والشعر الأندلسي يُحدث إثارة لافتة في نفس المتلقّي، ويحقّزه ليستجيب له، ويتفاعل معه؛ لفهم مراميّه، وترصّد غاياته الإبداعية، واكتشاف مواضع الجمال، واستقراء الزّاد المعرفي للشاعر، واستجلاء السمات الأسلوبية المضمرة فيه، والإجابة عن الأسئلة التي تراود الفكر، المستكنّة في الذهن، ومنها ما يأتي:

- ما هي أهم الخصائص الأسلوبية والتعبيرية التي تدثّر بها الخطاب الشعري في ديوان ابن درّاج القسطلّي؟
- كيف تسهم الإجراءات الأسلوبية النظرية، والآليات اللغوية نجاعتها في الميدان التطبيقي؟ وما هي الأدوات والوسائل التي يمكن الاتّكاء عليها في ذلك؟
- ما هي الظواهر الأسلوبية واللغوية الشائعة، التي تكرّرت بشكل لافت، وأحدثت فارقاً، كونها سمة مميزة، وظاهرة بارزة في شعر ابن درّاج، والتي يمكن تتبّعها بالوصف والتحليل بشكل يتماشى، وآليات التحليل الأسلوبية؟
- ما مدى قدرة الدراسة الأسلوبية - كأداة فنية ومعرفية - في استكناه جماليات العمل الأدبي، واكتشاف الطاقات الإبداعية المميزة للتراكيب والظواهر الإيقاعية والموسيقية، والوظائف الإيحائية للصورة الشعرية، وإبراز دورها في إثراء المعنى، وتوضيح الدلالة؟

وكلّ ما طرح من أسئلة، يهدف إلى مقارنة الخطاب الشعري لابن درّاج في محاولة لتفعيل مضامينه الشعرية، وإثارة طاقاته الإبداعية، وملامسة القيم الجمالية والمعرفية لهذه الشعرية، ومدى انسجامها مع الحالة الانفعالية للشاعر، وتحديدّها بشكل يتماشى والوقوف على مختلف السمات البارزة والغالبة في الديوان، وكشف المكنونات المضمرة التي تهدف الدراسة إبرازها، والبحث في المقاصد الدلالية التي تسعى لتحقيقها.

تتطلّب البحث خطّة تعتمد على مقدّمة، وأربعة فصول متتالية، حيث يشتمل كل منها على عدّة مباحث مرتّبة حسب طبيعة الموضوع، وما تتطلبه نوعية الدراسة، وانتهى البحث بخاتمة تضم أهم النتائج المتوصل إليها.

بدأ البحث بمقدمة أسّست من خلالها بسطاً للموضوع، وفيها يأخذ الباحث المتلقي بفكره ووجدانه إلى فهم طبيعة الموضوع.

أمّا الفصل الأوّل وضّحت فيه مختلف المصطلحات التي اعتمدت عليها الدراسة، وتحديد ماهيتها وتمدّداتها المعرفية، وأبعادها الدلالية، والتي توزّعت إلى أربعة مباحث، تطرّقت في الأوّل إلى مصطلح الخطاب، وتأصيل مفهومه في التراث القديم، والفكر الحديث، إضافة إلى أنواع الخطاب، وخصّ الثاني للأسلوب وماهيته في النقد القديم والنقد الحديث، وتحديد محدّداته، وعالجت في ثالثها الأسلوبية من حيث النشأة والتطور، والمفهوم والاتّجاهات، وأفردت الرابع للشاعر، مولده ونسبه، طفولته، نشأته وصباه، اتّصاله بالمنصور، إبداعه في غرض المدح، وأخيراً وفاته وإنتاجه الشعري.

وبالنسبة للفصل الثاني تطرّقت فيه للتشكيل الإيقاعي الخارجي والداخلي، والتشكيل البديعي في خطاب ابن درّاج، وتوظيف تطبيق الإجراءات الإحصائية بشكل غالب؛ لأنّ التوسّل بجداول الإحصاء، والدوائر النسبية، يساعد على إصدار الأحكام والوصف والتحليل والتفسير، أثناء دراسة مختلف التعبيرات اللغوية، وبيان قيمتها الفنية والجمالية والإبداعية، والتي ارتسمت في ثلاثة مباحث، تعلّق أوّلها بإيقاعية الخطاب الشعري، والذي تضمّن إحصاء البحور المستخدمة، وترتيبها وتحديد نسبها، ووصفها في الديوان، وتصنيفها إلى مركبة وصافية، وإلى تامّة ومجزوءة، وتأثير ذلك في تكوين الإيقاع وترسيخ الدلالة، وأيضا الزخافات والعلل، وترصد عدولها، مكثفية بالأبيات الثلاثة الأولى من كل قصيدة على سبيل

الذكر لا الحصر، والتركيز على التدوير، وكشف مزاياه في المنظومة الإيقاعية، بالإضافة إلى التعرف على القافية وحروفها وحركاتها وأنواعها وعيوبها، وتناول الثاني، الإيقاع الداخلي وتشكيله في الخطاب الشعري، من تواتر الأصوات وعلاقتها بالمعنى، وما تعلق بصفاتها من جهر وهمس، وتعلق ثالثها بالتشكيل البديعي بمحسناته اللفظية والمعنوية، والتكرار بمختلف أنماطه.

وعالج الفصل الثالث الجانب التركيبي، من خلال الوقوف على مختلف الظواهر التركيبية التي اعتمدها الشاعر، المعبرة عن تجربته الشعرية، وكشفت مقاصدها الدلالية، وأغراضها البلاغية، لذلك انتظم في بحثين، خصّ أولها بالأساليب الخبرية من توكيد ونفي وشرط، وعُني أيضا بالأساليب الإنشائية بنوعها الطلبية وغير الطلبية، وتحديد دلالاتها السياقية في ذلك، واهتمّ ثانيها بالانزياح في تركيب الجملة من خلال التقديم والتأخير والحذف، لما لها من خصوصية فنية ميّزت حضورها وأغنت تواجدها في الديوان.

أما الفصل الرابع؛ فاتّجهت فيه للجانب الدلالي، وأفردته للصورة الشعرية، كعنصر غالب سجّل وجودا مهيمنًا في الخطاب الشعري لابن دراج، والذي ارتسم في ثلاث مباحث، تناولت في الأوّل مفهوم الصورة في التراث القديم وفي النقد الحديث، وتمحور الثاني حول الأنواع البلاغية للصورة من تشبيه واستعارة وكناية، ودور هذه الأدوات البلاغية، في رسم صور إبداعية راقية، وبيّنت في الثالث أنماط الصورة الحسية بأنواعها الخمسة، والمتمثلة في الصورة السمعية والبصرية، واللمسية، والشمية، والذوقية، إضافة إلى تراسل الحواس.

وانتهى البحث بخاتمة تضمّ أهم النتائج المتوصل إليها؛ لأعرج بعد ذلك على قائمة المصادر والمراجع، وأخيرا فهرس الموضوعات الذي يكون دليلا يساعد الباحث على تحديد العنصر المطلوب بكل سهولة، بالإضافة إلى ملخص للبحث باللغتين العربية والإنجليزية.

أما المنهج المعتمد في الدراسة هو المنهج الأسلوبي، الذي يعتبر آلية نقدية، وأداة معرفية تمنح الباحث إمكانيةولوج إلى كنه الخطاب الشعري، وتساهم في كشف الخصائص الأسلوبية، ورصد المزايا الفنية والإبداعية التي طبعت شعر **ابن دراج القسطلّي**، وتهتم بتحليل الظواهر اللغوية الشائعة وتوضيحها، لأنّ مقولات وإجراءات هذا المنهج تنسجم وتتماشى مع التصوّر العام لمحتوى المدونة، وما ينجم عن ذلك من إمكانية المقاربة والوصف والتحليل، في ظل الاستفادة من كل ما توفّره الاتجاهات الأسلوبية من إمكانات تتيح تذوق العمل الفني وإبراز جمالياته.

كما أفدت في استنطاق الخطاب الشعري في الديوان من آليات جمعت بين الإرث الثقافي العربي من نقد وبلاغة ونحو وعروض، وأدوات إجرائية مستمدة من المناهج النقدية الحديثة؛ لتكتسب الدراسة دقّة أكثر في كشف الغايات الجمالية والأبعاد الدلالية، ممّا يعطي صورة واضحة عن واقع الأدب الأندلسي في القرن الرابع هجري في ضوء توظيف للمناهج النقدية الحديثة.

وتعتمد هذه الدراسة من حيث استقاء المادّة اللغوية الشعرية أولا على ديوان **ابن دراج القسطلّي**، الذي حقّقه **محمود علي مكّي**، وهي نسخة محقّقة، اعتمادا على نسخة خطيّة، مثلما ورد في مقدّمة الديوان، كما ارتكز البحث على مجموعة من المصادر والمراجع التي خدمت البحث، وأثرت فحواه.

وفي ما يخصّ الدراسات السابقة، التي تناولت شعر ابن دراج القسطلّي، كموضوع لها؛ فهي قليلة، إذا ما قورنت بشهرة الشاعر ومكانته في عصره، وضخامة ديوانه، وغزارة مادّته، وجماليّة أشعاره، تتمثّل في:

الاغتراب في حياة ابن دراج وشعره، روضة بنت بن بلال بت عمر المولد، رسالة ماجستير في اللغة العربية، تخصّص أدب، 2007، جامعة أم القرى، المملكة العربيّة السعوديّة.

الاقتباس والتضمين في شعر ابن دراج القسطلّي، هناء فلحان القرشي، رسالة ماجستير، في البلاغة والنقد، 1435هـ، جامعة أم القرى، المملكة العربيّة السعوديّة.

وعلى الرغم من قلّة الدراسات التي تناولت شعر ابن دراج، وضخامة ديوانه وغزارة مادّته، إضافة إلى طغيان الجانب التّطبيقي الذي يتطلب جهداً مضاعفاً خاصّة ما تعلّق بالإحصاء؛ فإن ذلك لم يقلل من عزمي، وزادني إصراراً على المضيّ قدماً، وما ذلّل هذه الصعوبات إيماني ببحثي وتعلّقي به، وأرجوا أن تكون هذه الدّراسة إضافة في محلّها، ومحاولة اجتهد واستقرأ للخطاب الشعري الأندلسي من خلال ديوان ابن دراج القسطلّي؛ لتُظهر مكامن الجمال فيه، وتسلّط الضوء على تجربته الشعريّة المثقّلة بالأم الغربيّة.

وفي الأخير يجب أن أقرّ بالفضل، وأعترف بالجميل للأستاذ الدكتور عبد اللطيف حني الذي أطر هذا البحث، وكان له الفضل الكبير في توجيهي بالنّصائح القيّمة، والتّوجيهات السديدة، والإرشادات العلميّة، والنّقد البناء، كما أقدر فيه رحابة صدره وحسن استماعه، واهتمامه ببعث الحماس في نفسي لإكمال هذه الدّراسة؛ فله منّي جزيل الشكر، وعظيم الامتنان، وفائق التّقدير، وجزاه الله عن العلم وطلّابه أوفر الجزاء.

كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، لتكرّمهم بقراءة الرسالة، وما بذلوه من جهد وعناء لتقييمها وتقويمها، سائلة الله جلّ في علاه أن يمنّ عليّ بالإفادة من علمهم، وتوجيهاتهم السديدة، وملاحظاتهم الهادفة، والشكر والعرفان موصول لكلّ من قدّم لي يد العون، ولو من خلال كلمة طيّبة.

وأخيراً إن حقّق هذا العمل الغاية، ووفّق للسداد؛ فمن الله عزّ وجلّ، ثم توجيهه وصبر أستاذي المشرف، وإن كان غير ذلك فالكمال لله وحده، وحسبي أنّي قد اجتهدت، وسعيت بصدق وجد، ومن الله التوفيق والسّداد، والحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول: تعريفات ومفاهيم

المبحث الأول: الخطاب

أولاً: ماهية الخطاب:

- 1- الخطاب لغة:
- 2- الخطاب اصطلاحاً:
- 2- 1- الخطاب في التراث الغربي والعربي القديم:
- 2- 2- الخطاب في الفكر الغربي والعربي الحديث:

ثانياً: أنواع الخطاب

المبحث الثاني: الأسلوب

أولاً: المفاهيم النظرية للأسلوب:

- 1 - الأسلوب لغة:
- 2 - الأسلوب اصطلاحاً
- 2-1- مفهومه في النقد القديم:
- 2 - 1-1 الأسلوب في النقد الغربي القديم:
- 2-1-2 الأسلوب في النقد العربي القديم:
- 2-2- الأسلوب في النقد الحديث:
- 2-2-1 عند الغرب
- 2-2-2 عند العرب

ثانياً: محددات الأسلوب:

- 1- الأسلوب اختيار
- 2- الأسلوب إضافة
- 3- الأسلوب تركيب
- 4 - الأسلوب انزياح

المبحث الثالث: الأسلوبية

أولاً: الأسلوبية النشأة والتطور:

ثانياً: مفهوم الأسلوبية

- 1- في الثقافة الغربية:
- 2- في الثقافة العربية

ثالثاً: اتجاهات الأسلوبية

- 1 - الأسلوبية التعبيرية
- 2 - الأسلوبية النفسية
- 3 - الأسلوبية البنيوية
- 4 - الأسلوبية الإحصائية

المبحث الرابع: الشاعر:

- 1- موله ونسبه:
- 2- طفولته، نشأته وصباه:
- 3- اتصاله بالمنصور:
- 4 - ابن دراج و المدح:
- 5 - وفاته وإنتاجه الشعري:

المبحث الأول: الخطاب

أولاً: ماهية الخطاب:

لقد اختلف كثير من النقاد والمختصين في تقديم تعريف محدّد للخطاب من خلال الأبحاث والدراسات التي قُدمت في هذا المجال، حيث لم يتم السيطرة على هذا المصطلح وضبطه لتعدد أنواعه من جهة، واختلاف توجّهات الباحثين وانتماءاتهم الفكرية من جهة ثانية، لذلك سنحاول تقديم مفهومه اللغوي الذي ورد في مختلف المعاجم والقواميس، بالإضافة إلى تعريفه الاصطلاحي، ورأي القدماء والمحدثين فيه من عرب وغرب.

1- الخطاب لغة:

جاء في كتاب العين للخليل (175هـ) أنّ «الخطاب: مراجعة الكلام، والخطبة: مصدر الخطيب»⁽¹⁾، أمّا في لسان العرب لابن منظور (711هـ) ورد أنّ «الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخطاباً، وهما يخاطبان... والمُخاطبة، مُفاعلة، من الخطاب والمشاورة»⁽²⁾؛ فالخطاب عند ابن منظور مرادف للكلام يشترط وجود متكلم وسماع، لذلك فهو نشاط تواصل يهدف إلى غايته الإقناع. ويقول الفيروز أبادي (817هـ) «الخطب: الشأن والأمر صَغَر أو عَظُم، ج: خُطوبٌ، وخطبَ المرأةَ خُطْبًا وخطبةً وخطيباً بكسرهما، واختطبتُها وهي خطبتهُ وخُطْبَتُهُ وخطيباهُ وخطيبتهُ» وهو خطبها بكسر هـ، ويضمّ الثاني، ج: أخطبُ ... وذلك الكلام: خطبةً أيضاً، أو هي الكلام المنثور المسجّع ونحوه»⁽³⁾.

1 - الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 2003، بيروت، ج1، ص 419.

2 - ابن منظور، لسان العرب، اعتنى به: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1999، ج4، مادة (خطب)، ص 135.

3 - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت، لبنان، 2005، ص 81، 80.

ونجد المعنى ذاته في المعجم الوسيط حيث «خاطبَهُ مُخاطبَةً وخطابًا: كالمه وحادثه، ووجه إليه كلامًا، ويقال: خاطبه في الأمر: حدثه بشأنه ... والخطاب الكلام»⁽¹⁾.

إذن اتفقت معظم المعاجم اللغوية العربية أن الخطاب يحمل معنى التواصل؛ حيث يتم هذا الاتصال بين منتج للخطاب ومتلقي، وتكون اللغة المستعملة في هذا التخاطب التي تحدث بين اثنين أو أكثر، هدفها إنتاج نشاط تواصل محض.

2- الخطاب اصطلاحًا:

2-1- الخطاب في التراث الغربي والعربي القديم:

ترجع الإرهاصات الأولى لمفهوم الخطاب في الثقافة الغربية، وبالأحرى ضبط المعنى الفلسفي له من قبل أفلاطون (Platon)⁽²⁾ الذي «أوضح أنّ مشكلة الصدق في الكلمات أو الأسماء المعزولة يجب أن تبقى غير محسوسة لأن التسمية لا تستند قوة الكلام أو وظيفته، ويتطلب لوغوس الكلام أو قانونه اسما وفعلًا في الأقل، وتواشج هاتين الكلمتين هو الذي يشكل الوحدة الأولى للغة والفكر»⁽³⁾، وبما أن اللغة فاعلة في الفكر «لذلك كان اللوغوس لدى اليونان يعني العقل والخطاب في الوقت نفسه، وكان هذا اللوغوس في نظر بعضهم مبدأ الوجود وعلته»⁽⁴⁾.

¹ - مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005، القاهرة، ص 243.

² - فيلسوف يوناني ولد في السنة الرابعة من الأولمبياد السابع والسبعين (470 ق.م)، أما وفاته كانت في السنة الأولى من الأولمبياد الخامس والتسعين (400 ق.م)، أهم آثاره: المحاورات، الجمهورية (ينظر: ديوجين لايريتوس، مختصر ترجمة مشاهير قدماء الفلاسفة، ترجمة عبد الله حسين، أول ترجمة في مصر الحديثة لمصدر فلسفي يوناني 1836، ص 87).

³ - بول ريكور، نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى - ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، الدار البيضاء، المغرب، ص 23.

⁴ - عبد السلام حيمر، سوسولوجيا الخطاب - من سوسولوجيا الخطاب إلى سوسولوجيا الفعل - الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ص 18.

ويعلق بول ريكور (Paul Ricœur)⁽¹⁾ عن نظرة أفلاطون للخطاب بقوله «كان السياق الأول الذي اكتُشف فيه مفهوم الخطاب؛ أي أن الخطأ والصواب هما آثار الخطاب، ويتطلب الخطاب إشارتين أساسيتين هما الاسم والفعل، يرتبطان في تركيب يتخطى حدود الكلمات كلاً على حدة»⁽²⁾.

وبالنسبة لأرسطو (Aristote)⁽³⁾؛ فيقول «الشيء نفسه في مقاله عن التأويل. ففي رأيه أن للاسم معنى، ولل فعل فضلاً عن انطوائه على معنى إشارة إلى الزمن وارتباطهما وحده هو الذي يحقق الرابطة الإسنادية، التي يمكن أن تسمى لوغوساً أو خطاباً»⁽⁴⁾.

ولفهم مصطلح الخطاب، وكشف أسرارهِ، وسبر أغواره في الثقافة العربية يجب العودة أولاً لأصوله وجذوره الضاربة في القدم، حيث أول من تحدث عنه وقدم له تعريفاً اصطلاحياً هم علماء الأصول، إضافة إلى علماء اللغة وأيضاً علماء التفسير الذين أفاضوا في الحديث عن مفهوم الخطاب وحدوده من خلال اهتمامهم المميز بالخطاب القرآني.

ومن اللغويين نجد ابن جني (392هـ) في كتابه الخصائص؛ إذ يرى أن الكلام «كل لفظ مستقر بنفسه، مفيد لمعناه»⁽⁵⁾، ويضيف أيضاً «الجملة المستقلة بأنفسها الغائبة عن غيرها»⁽⁶⁾؛ أي أن الألفاظ المكونة للكلام، تترتب وفق نسق معين للوصول إلى المعنى المطلوب؛ فاكتفت بنفسها دون الحاجة إلى غيرها لتحقيق الدلالة المرجوة.

وفي علم الأصول نجد الآمدي (370هـ) الذي يقول إنه «اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه»⁽⁷⁾.

أمّا الخطاب عند علماء التفسير؛ فقد لقي اهتماماً من خلال ورودهِ في القرآن الكريم والذي بلغ اثنتي عشرة مرة، منها قوله تعالى: (رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا)⁽⁸⁾، ومعناه في تفسير المراغي «أي أنه سبحانه المالك لشؤونهما، المدبر لأمرهما، ولا يملك أحد من أهلها مخاطبته تعالى بالشفاعة إلا بإذنه»⁽⁹⁾.

1 - فيلسوف فرنسي من أهم فلاسفة القرن العشرين، ولد بفلانس سنة 1913، انطلق من طريقة مبنية على الظواهرية، ليستخلص أفضل السبل المؤدية إلى استخدام الفلسفة والتحليل النفسي عند الإنسان ككائن أخلاقي، توفي سنة 2005، من كتبه: تناء وذنوب دراسة عن فرويد، (ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط42، بيروت، 2007، ص 247).

2 - بول ريكور، نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى - ص 24.

3 - فيلسوف يوناني، ولد سنة 384 ق.م بمدينة ستاجيرا؛ نشأ على محبة العلوم وعلم الحياة، وتدرّب على الجراحة والتشريح، تأثر بأفلاطون، توفي سنة 322 ق.م، من مؤلفاته: كتاب الميتافيزيقيا، وكتاب المنطق، (ينظر: أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965، ص 51).

4 - بول ريكور، نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى - ترجمة سعيد الغانمي، ص 24.

5 - ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، د ط، لبنان، 2000، ج1، ص 19.

6 - المرجع نفسه، ص 19.

7 - علي بن محمد الأمدي، الإحكام في أصول الأحكام، علق عليه عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي للنشر والتوزيع، ط1،

2003، الرياض، ج1، ص 132

8 - سورة النبأ، الآية 37.

9 - أحمد مصطفى المراغي، تفسير المراغي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج30، ص 18.

وقوله تعالى: ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُّعْرِضُونَ﴾ (1)؛ أي «ولا تدعني في شأن قومك واستدفع العذاب عنهم شفاعتك إنهم محكوم عليهم بالإغراق، وقد وجب ذلك وقضي به القضاء وجفّ القلم فلا سبيل إلى كفه» (2).

ونجد قوله تعالى أيضا: ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ﴾ (3)، حيث «قال إبراهيم لهؤلاء الملائكة ما شأنكم؟ وفيم أرسلتم؟» (4).

إن الخطاب في التراث العربي القديم سواء كما قدمه علماء اللغة، أو علماء الأصول أو حتى علماء التفسير، نجده مقترن باللغة التي بدورها تمثل الدور الأساسي في عملية التواصل، ولذلك نجدهم قد ربطوا اللغة بالكلام الموجه للإفهام؛ فالمنتج للخطاب يحرص أن يكون كلامه واضحا ومفهوماً، والمتلقي يجب عليه أن يكون مستعداً ومنتهباً لاستقبال الخطاب.

2-2- الخطاب في الفكر الغربي والعربي الحديث:

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات التي استقطبت اهتمام الدارسين الغرب، ولقت رواجاً واسعاً وسط الدائرة النقدية الغربية، ورغم هذا الجذب والاهتمام المتميز به، لكنه واجه مشكلة مفهومه وضبطه الضبط الذي يحدده كمصطلح، وكما أشار بول ريكور، فقد «أصبحت مشكلة الخطاب، من خلال علم اللغة هذا مشكلة حقيقية» (5)، خاصة أنه «نما وتطور في ظل التفاعلات التي عرفت هذه الدراسات، ولا سيما بعد ظهور كتاب فرديناند ديسوسير (Ferdinand de Saussure) (6) : محاضرات في اللسانيات العامة، الذي تضمن المبادئ العامة الأساسية التي جاء بها هذا الأخير... ونظراً لتعدد مدارس واتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة، فقد تعددت مفاهيم ومدلولات هذا المصطلح» (7).

وعرّفه إميل بينفينيست (Emile Benveniste) (8)، بأنه «كل مقول يفترض متكلماً ومستمعاً، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما» (9)؛ أي أن بينفينيست ينظر للخطاب كوسيلة أو طريقة للتواصل؛ فلمعرفة الآخر يجب أن يكون هناك تواصل بين الباث والمتلقي، وقد صرح مقارنا بين الخطاب وبين نظام اللغة قائلاً: «إن الجملة هي إبداع غير

1 - سورة هود، الآية 37.

2 - الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، اعتنى به وخرّج أحاديثه، وعلق عليه: خليل مأمون شيجا، دار المعرفة، ط3، 2009، لبنان، ج12، ص 483.

3 - سورة الذاريات، الآية 31.

4 - أحمد مصطفى المراغي، تفسير المراغي، ج27، ص 04.

5 - بول ريكور، نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى، ص 24.

6 - عالم لغوي سويسري، ولد سنة 1857، درس في جنيف، ثم استقرّ بباريس من 1880 إلى 1891، درس النحو المقارن، عاد إلى جنيف ودرس اللغة السنسكريتية، ثم اللسانيات العامة سنة 1907، توفي سنة 1913، ونشر تلامذته دروسه بعنوان دروس في اللسانيات العامة سنة 1946، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 248).

7 - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية -، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص 09.

8 - لغوي فرنسي، ولد سنة 1902 بحلب، وتوفي بباريس سنة 1976، له دراسات لغوية متعددة، ساهم في التنظير لتحليل الخطاب، له قضايا في اللسانيات العامة «Problèmes de Linguistique» في جزئين، (ينظر: إبراهيم صحراوي تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية - الهامش ص 10).

9 - المرجع نفسه، ص 10.

معرف لتتنوع غير محدود هي صورة للتعددية لخطاب الإنسان»⁽¹⁾؛ أي أن الجملة تعدت ميدان اللغة، هذه الأخيرة التي يعبر عنها باستخدام مصطلح الخطاب على اعتبارها أداة من أدوات الاتصال⁽²⁾.

وأخذ مفهوم الخطاب عند رولان بارث (Roland Barthes)⁽³⁾ معنى الجملة الكبيرة بقوله: «وسيكون الخطاب بهذا جملة كبيرة ليس بالضرورة أن تكون وحداتها جملا، تماما كما تعتبر الجملة ضمن بعض المواصفات، خطابا صغيرا»⁽⁴⁾.

أما ميشال فوكو (Michel Foucault)⁽⁵⁾؛ فيرى أنه «سندعوا خطابا، مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية»⁽⁶⁾، ويضيف موضعا ماهية الخطاب بقوله: «بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها»⁽⁷⁾، لذلك نجد الخطاب عنده يعني أحيانا «الميدان العام لمجموع العبارات، وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من العبارات، وأحيانا ثالثة، ممارسة لها قواعدها، تدل دلالة وصف على عدد معين من العبارات وتشير إليها»⁽⁸⁾.

ولقد عرف الخطاب قفزة نوعية مع زليغ هاريس (Zellige Harris)⁽⁹⁾ حيث «يكاد يجمع كل المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة ز. هاريس 1952 في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ "تحليل الخطاب"، إنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب»⁽¹⁰⁾، وبما أنه توزيعي فهو حاول تطبيق تصوّره هذا على الخطاب؛ فعرف الخطاب بأنه «ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة مغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة

1 - سارا ميلز، مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، ترجمة وتقديم عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر، مصر، 2003، ص 11.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 11، 12.

3 - ناقد فرنسي، ولد سنة 1915، تأثر بكتابات ماركس وسارتر، طبق مناهج النقد النفسي الفرويدي في دراساته، تأثر بمناهج النقد الأدبي خاصة فرديناند دو سوسير، من انتاجاته درجة الصفر في الكتابة، توفي سنة 1981، (ينظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990، القاهرة، ص 222).

4 - رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، حلب، سوريا، 1993، ص 32.

5 - من أهم المفكرين في القرن العشرين، ولد سنة 1926 لأسرة ثرية فرنسية، تلقى تعليمه بباريس، له لبسانس في الفلسفة، وآخر في علم النفس، حاضر في العديد من بلدان العالم منها: السويد، ألمانيا، توفي متأثرا بمرض الإيدز سنة 1984، من آثاره: الأثرية أو الأحفوريات، (ينظر: جون سكوت، خمسون عالما اجتماعيا أساسيا، المنضرون المعاصرون، ترجمة: محمد حلمي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، 2009، بيروت، ص 290 وما بعدها).

6 - ميشال فوكو، حفرات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987، لبنان، ص 108.

7 - المرجع نفسه، ص 108.

8 - المرجع نفسه، ص 76.

9 - لغوي أمريكي من أصل أوكراني، ولد سنة 1909، درس في جامعة بنسلفانيا، هو منظر المدرسة الأمريكية في ما يسمى بتحليل الخطاب، أستاذ اللغوي المعروف نوام تشومسكي، توفي سنة 1992، (ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية - ص 10).

10 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التنبير)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، بيروت، ص 17.

المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نطل في مجال لسانی محض»⁽¹⁾؛ فهاريس حدّد الخطاب دون أن يخرج عن المضمون اللسانی الذي يشكّل الإطار الذي ترعرع فيه الخطاب باعتباره مصطلح نقدي حديث.

كما لاحظنا فقد تعدّدت تعاريف الخطاب ومفاهيمه لدى النقاد الغربيين، وذلك تبعاً لاختلاف اتجاهاتهم وتعدّد مجالاتهم، وقد أثر ذلك على الساحة النقدية العربية نتيجة الاحتكاك القائم بين الحضارتين في عصر النهضة؛ إذ وفدت كثير من المصطلحات الغربية، والتي واجهت مشكلة الاضطراب والغموض في فهم واستيعاب كثير منها، نتيجة التحليل السطحي والفهم البسيط لها من قبل الفكر العربي، هذا من جهة، وتعدّد الدلالات المترجمة للمصطلح كل حسب توجهه وتخصّصه من جهة ثانية، وسنحاول أن نقدم – من خلال ما يأتي – بعض التعاريف الخاصة بمصطلح الخطاب عند بعض الدارسين والنقاد العرب.

فنجّد عبد السلام المسدي الذي يعتبر أنّ الخطاب الأدبي «كيانا أفرزته علاقات معيّنة بموجبها التأمّت أجزاءه فقد تولّد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازاً خاصاً من القيم طالما أنّه محيط لسانی مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأنّ الأثر الأدبي بنية لسانية تتحوّل مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً»⁽²⁾، وبذلك فالخطاب عنده ينشأ في أحضان اللغة، وما يميّز الخطاب الأدبي عن غيره «هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنّه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلّغنا أمراً خارجياً وإلّا هو يبلّغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت»⁽³⁾؛ فالمسدي ركّز على عدم وجود مرجعية للخطاب، لأنّه حسب رأيه اهتمام الأدباء كان مركزاً على الجانب الشكلي للخطاب وإهمال باقي الجوانب.

ويبيّن محمد مفتاح الخطاب من خلال تقديمه أو حديثه عن النصّ بأنّه «مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة»⁽⁴⁾، وبهذا يحدّد محمد مفتاح الخطاب بأنّه كلام محدّد الزمان والمكان، له هدف تواصلية تفاعلية بين أفراد المجتمع.

أما صلاح فضل تحدث عن الخطاب في سياق حديثه عن العلوم الإنسانية المختلفة، والأنساق المعرفية المتنوّعة، وكذا حديثه عن البلاغة؛ إذ قال: «وتستقي كلمة خطاب (Discours) الداخلة في بنية هذه البلاغة، مشروعيتها من طبيعة تصوّر المادة التي تعالجها والسياق الذي تندرج فيه. لأن الخطاب البلاغي في ذاته يتّجه إلى أن يكتسب طبيعة كليّة شاملة، تتجاوز الصبغة الجزئية التي غلبت عليه»⁽⁵⁾، حتّى أنّه يرى أن الأدب ككل عبارة عن «خطاب نصّي كليّ، وليس وحدات جزئية مشتتة كما تصوّره الأقدمون فلم يستطيعوا التعرف الحيوي على خواصه الحقيقية ... ممّا يجعله يكفّ في المقام الأوّل عن إصدار أحكام القيمة ليضع مكانها أحكام الواقع وقوانينه المتغيرة»⁽⁶⁾.

1 - المرجع نفسه، ص 17.

2 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982، تونس، ص 114.

3 - المرجع السابق، ص 116.

4 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، الدار البيضاء، ص 120.

5 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، عالم المعرفة، 1992، الكويت، ص 07.

6 - المرجع نفسه، ص 07.

ويرى رابح بوحوش «الخطاب جسم عجيب زئبقي يشبه السمكة في البحر عبثا تحاول إمساكه باليد، فهو ينفلت من كل شيء: من المنهج، ومن سوط الناقد، بل إنه ينفلت حتى من ذاته، ومن السلطة، والأنظمة الجامدة كي يؤسس عالمه المتميز»⁽¹⁾؛ فالخطاب يتجاوز كل شيء وينفلت منه، حتى أنه يولد خارج نظام اللغة.

أمّا أحمد المتوكل يعرف الخطاب قائلا: «يعدّ خطابا كل ملفوظ/ مكتوب يشكّل وحدة تواصلية قائمة الذات»⁽²⁾؛ فأصبح الخطاب أشمل من الجملة، يشترط فيها التواصلية كمعيار أساسي يقاس عليه الخطاب.

وترى خلود عموش من خلال الدراسات العربية المختلفة أن الخطاب يظهر على أنه «عملية اتصال تتم في إطارين: الإطار اللغوي؛ فقد يكون متوالية من الجمل المكتوبة أو المنطوقة، ينتجها مرسل واحد أو عدة متخاطبين كما يحدث في الحوار أو غيره، وإطار غير لغوي يشمل العادات والأعراف والتقاليد والأخلاق»⁽³⁾، وهنا أيضا نرى وجود المعنى التواصلي للخطاب، يُبين من خلاله أن هذا الأخير عبارة عن «كلمة تستخدم للدلالة عن كل كلام متصل اتصالاً يمكنه من أن ينقل رسالة كلامية من المتكلم أو الكاتب»⁽⁴⁾.

إذاً فقد كانت للعرب المحدثين إسهامات متعددة في تحديد مفهوم الخطاب، والتي لا تبتعد بدورها عن ما جاء به الغرب، وعن نظرتهم للخطاب كمصطلح حديث، دون إغفال تلك الإلهامات التي تعود إلى ما قدمه العرب القدامى بهذا الخصوص.

ثانياً: أنواع الخطاب:

نظراً لعدم تحديد ماهية الخطاب التحديد الدقيق والمضبوط؛ فقد كثرت تصانيفه واختلقت أنواعه، لذلك سنتحدث عن أنواع الخطاب بشكل مجمل دون التفصيل في كل نوع على حدة، لأنه لا يمكن إحصائها أو حصرها وفق أطر معينة، وتختلف هذه الخطابات باختلاف أصولها وامتداداتها المعرفية والمنهجية؛ بالإضافة إلى الأسباب التي أدت لإنتاج كل نوع، والظروف المختلفة التي ساهمت في إخراجها بتلك الشاكلة.

يبين عبد الهادي بن ظافر الشهري تعدد الخطابات قائلا: «يتجلى هذا التنظيم في التلفظ بالخطاب، في ما يسمى بإستراتيجية الخطاب، وهذا يعني أن الخطاب المنجز يكون خطاباً مخططاً له، بصفة مستمرة وشعورية، ومن هنا، يتحتم على المرسل، أن يختار الإستراتيجية المناسبة، التي تستطيع أن تعبر عن قصده وتحقق هدفه بأفضل حالة»⁽⁵⁾.

فإذا كان عبد الهادي بن ظافر الشهري يرى أنه كي يتم إنتاج أي نوع من الخطاب؛ فلا بد أن يتم وفق تخطيط مسبق، ويسير وفق إستراتيجية معينة؛ فإن هناك تصنيفات أخرى

1 - رابح بوحوش، المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، 2010، الحجار، عنابة، ص 75، 76.

2 - أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية - دراسة في الوظيفة والبنية والنمط - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، ص 24.

3 - خلود عموش، الخطاب القرآني، دراسة في العلاقة بين النص والسياق - مثل من سورة البقرة - جدار للكتاب العالمي، ط1، 2008، الأردن، ص 23.

4 - المرجع نفسه، ص 24.

5 - عبد الهادي بن ظافر الشهري - استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية - دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004، بيروت، ص 56.

للخطاب تتأرجح بين ما هو شفوي وما هو مكتوب؛ ففي الأول تجدنا «أمام تنوع وتعدد الخطابات الشفوية التي تمتد من المخاطبة اليومية إلى الخطبة الأكثر صنعة وزخرفة»⁽¹⁾، وأمّا الثاني «وإلى جانب الخطابات الشفوية نجد أيضا كتلة من الخطابات المكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية وتستعير أدوارها ومراميها من المراسلات إلى المذكرات والمسرح والكتابات التربوية»⁽²⁾.

وإذا تطلّعنا إلى الخطاب من ناحية أخرى نجد نوعين آخرين متضادين ألا وهما الخطاب العادي والخطاب المختص، «وحسب ما يبدوا من أول وهلة فإن الخطاب المختص يفهم بالنسبة إلى الخطاب العادي باعتباره خطابا مقيداً بمقام تلفظ خاص غير تلقائي يفترض نقل معلومات تقنية أو تطبيقية؛ لذا يُشار في كثير من الأحيان إلى الخطابات العلمية والتقنية باعتبارها الممثلة الطرازية لهذا الصنف، وهذا يعني أنها توصف بالنظر إلى الوضع الاجتماعي المهني للمتلفظ المنخرط في إطار مؤسسة معينة، وإلى طبيعة المحتوى والغاية التداولية للرسالة، لا تبعا لمقاييس لغوية»⁽³⁾، أمّا الخطاب العادي؛ فهو الخطاب المعروف، يكون تلقائي ولا تربطه أي قيود، ولا يحتاج إلى أن يحتكم إلى شروط معينة يسير وفقها.

وإضافة إلى أنواع التقسيمات التي ذكرناها والتي قد يصنّف وفقها الخطاب؛ فإن أحمد المتوكل اقترح أنماطا للخطاب وفقا للتنميط التقليدي المتوارث للخطابات منطلقا فيه أحد المعايير التالية: الموضوع والآلية والبنية؛ إذ تصنف الخطابات من حيث موضوعها إلى خطاب ديني، وخطاب علمي وخطاب أيديولوجي أو سياسي...، وتصنف من حيث بنيتها داخل ما يسمى بالخطاب الفني (الإبداعي، الأدبي) إلى قصة ورواية وقصيدة شعر وغيرها، أما من حيث الآلية؛ فيميز بين الخطاب السردي، والخطاب الوصفي و الخطاب الحجاجي، وتعد هذه الأنماط المذكورة بمعاييرها هي الأكثر شهرة وتداولاً⁽⁴⁾.

أمّا من الغربيين الذين تكلموا عن أنواع الخطاب نجد ميشال فوكو (Michel Foucault)، الذي يرى أن «الخطابات التي "تقال" عبر الأيام والمبادلات، والتي تذهب مع الفعل نفسه الذي نطق بها؛ والخطابات التي هي مصدر وأصل عدد معين من الأفعال القولية الجديدة والتي تعيد تناولها وتحولها أو تتحدث عنها، أو بإيجاز، الخطابات التي قيلت، بغض النظر عن صياغتها، وبشكل غير محدد، الخطابات التي تقال إلى الآن، وتظل قابلة لأن تقال، نحن نعرفها ضمن منظومتنا الثقافية: إنها النصوص الدينية أو القانونية، إنها أيضا هذه النصوص المثيرة للانتباه عندما ننظر إلى هويتها، والتي ندعوها نصوصاً "أدبية"، وأيضاً النصوص العلمية إلى حد ما»⁽⁵⁾.

1 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التسيير)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997، ص 19.

2 - المرجع نفسه، ص 19.

3 - باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008، ص 525.

4 - ينظر: أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية - دراسة في الوظيفة والبنية والنمط - ص 25.

5 - ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، التنوير، ص 11، 12.

ومن جهة ثانية يؤكد فوكو أن هذا «التفاوت بين أنواع الخطابات هذه ليس ثابتاً ولا مستمراً ولا مطلقاً، لا يوجد من جهة الفئة المعطاة مرة واحدة وللأبد من النصوص التي تكرر وتشرح وتعلق، ذلك أن الكثير من النصوص الكبرى الأساسية يختلط ويختفي، وتأتي التعليقات المركزة عليها لكي تحل محلها»⁽¹⁾.

وبالتالي يمكن القول أن مصطلح الخطاب كمفهوم عام يشمل مجالات واسعة ومختلفة، تتباين في ما بينها وفقاً لاختلاف الأنشطة وتنوعها، مما يحيل إلى أنواع كثيرة من الخطابات تندرج ضمن تقسيم معين تبعاً للمجال الذي ينتج فيه الخطاب.

المبحث الثاني: الأسلوب

أولاً: المفاهيم النظرية للأسلوب:

إن الخوض في الدراسة الأسلوبية يستوجب أولاً تحديد ماهية الأسلوب، على اعتبارات مفهومة يعدّ النقطة الأولى والأساسية في هذه الدراسة، وقد كان اهتمام النقاد والدارسين بمصطلح الأسلوب انطلاقاً من أن لكل أديب رؤيته الخاصة، ونظرته المميزة في طرح الأفكار، ونظم الألفاظ مما يخلق ذلك التفرد والتميز، ويعكس الاختلاف بين كل أديب وآخر في إنتاج العمل الإبداعي.

وسنعرض أبرز محدّدات الأسلوب اللغوية، وما جاءت به المعاجم القديمة، بالإضافة إلى التطور الاصطلاحي للفظ، وآراء الغرب والعرب، وطريقة تناولهم وفهمهم لهذا المصطلح.

1- الأسلوب لغة:

تعرّضت العديد من المعاجم إلى المفهوم اللغوي للأسلوب ولعلّ أبرزها ما جاء به في لسان العرب لابن منظور؛ إذ «يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتدّ، فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوءٍ، ويجمع أساليبٌ، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب؛ بالضم؛ الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه؛ وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً»⁽²⁾.

أما الزمخشري (538هـ) يذكر في مادة (سلب): «سلبه ثوبه وهو سلب، وأخذ سلب القتل وأسلب القتلى، ولبست الثكلى السلب أي الحداد، وتسلبت، وسلبت على ميتها، فهي مُسَلَّب، والإحداد على الزوج والتسليب عام. وسلكت أسلوب فلان: طريقته. وكلامه على أساليب حسنة... وشجرة سلب: أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب، وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة»⁽³⁾.

1 - ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: هاشم صالح، مجلة الكرمل، العدد 10، 1982، مؤسسة بيسان للصحافة و النشر و التوزيع، نيقوسيا، قبرص، ص 19

2 - ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادة (سلب)، ص 319.

3 - الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ج1، مادة (سلب)، ص 468.

وفي مختار الصحاح للرازي (666هـ) نجد أنّ «سلب الشيء من باب نصر، والاستلاب الاختلاس، والسلبُ بفتح اللام المسلوبُ وكذا السليبُ، والأسلوب الفن»⁽¹⁾.

انطلاقاً من التعاريف اللغوية السابقة، يتضح أن المفهوم اللغوي للأسلوب يكون ما بين هو مادّي، وما هو لغوي، وهذا الأمر الذي تفتّن له محمد عبد المطلب أثناء حديثه عن البعد المادّي والبعد الفنّي للأسلوب قائلاً: «وبالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبين أمرين: الأول البعد المادّي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من التخيل، ومن حيث ارتباطها أحياناً بالتواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة ويسرة»⁽²⁾، أمّا الأمر الثاني: «البعد الفنّي الذي يتمثل في ربطها بأساليب القول وأفانيه، كما نقول: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة»⁽³⁾.

إذا فالأسلوب أخذ معنى مادّي محسوس كالاستقامة والامتداد، أما المعنى المعنوي يتجلى في عنصر التمييز والتفرد.

2- الأسلوب اصطلاحاً:

2-1- مفهومه في النقد القديم:

2-1-1- الأسلوب في النقد الغربي القديم:

يعود الحديث عن الأسلوب إلى الحضارات الإنسانية الأولى وبالتحديد إلى اليونان، حيث اهتم فلاسفتها بالأسلوب، باعتبار أن لكل فرد أسلوبه الخاص والتميّز، وأيضاً أنّه سمة بارزة وعامة في الوجود؛ فهو «بوجه عام: طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابةً، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم. وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعتبر إحدى وسائل إقناع الجماهير»⁽⁴⁾؛ إذ أنّ الأسلوب «يرد بخاصة في كتاب الخطابة لأرسطو، وهو التعبير ووسائل الصياغة. ويظلّ الأسلوب في كلّ معانيه غايته الإقناع عند أرسطو، إمّا بالمحاكاة الفنيّة في الشعر المسرحي والملحمي... وإمّا بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلتحق بها ممّا لا محاكاة فنيّة فيه»⁽⁵⁾، أمّا أستاذه أفلاطون الذي يعد أهم فلاسفة اليونان فيرى أن «الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية»⁽⁶⁾؛ ففكرة الأسلوب ضاربة في القدم، تعبّر بشكل أو بآخر عمّا يجول في النفس الإنسانية من أفكار أحاسيس ومشاعر.

2-1-2- الأسلوب في النقد العربي القديم:

عند الانتقال إلى تراثنا العربي القديم نجد اهتمام الدارسين من نقاد فلاسفة وباحثين بالأسلوب من خلال طرحهم لقضايا لغوية «على نحو ربطت فيه بين مدلول اللفظة وطرق

1 - الرازي، مختار الصحاح، إخراج: دائرة المعاجم مكتبة لبنان، مكتبة لبنان، 1986، بيروت، لبنان، ص 130.

2 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 1994، القاهرة، ص 10.

3 - المرجع نفسه، ص 10.

4 - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، لبنان، ص 34.

5 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، القاهرة، ص 113.

6 - بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط2، 1994، ص 37.

العرب في أداء المعنى، أو بينه وبين النوع الأدبي وطرق صياغته، كما أنّها ربطت - أحياناً - بينه وبين شخصية المبدع ومقدرته الفنية، كما أنّها ربطت - أيضاً - بينه وبين الغرض الذي يتضمّنه النصّ الأدبي»⁽¹⁾.

ومن المتحدّثين عن قضايا الأسلوب والتي كانت محور اهتمام القدماء نجد الجاحظ(255هـ) الذي تكلم عن النظم من خلال الاحتفاء باللفظة مشيراً إلى ذلك بقوله: «أندركم حسن الألفاظ، وحلاوة مخارج الكلام»⁽²⁾؛ فالجاحظ ركّز على أهميّة اللفظة سواء كانت مفردة مجرّدة بما تحمله من جرس موسيقي بديع، أو ضمن سياق معيّن يضمن لها تناسق جميل ومميّز مع باقي الألفاظ المجاورة لها.

وفي موضع آخر وأثناء حديثه عن الشعر ينوّه بدور الألفاظ وجعلها متقدّمة عن المعاني، وهذه الأخيرة يذكرها قائلاً: «... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، إنّما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحّة الطبع وجودة السبك فإنّما الشعر صناعة وضرب من الصيغ وحسن من التصوير»⁽³⁾؛ أي أنّ قوّة الشاعر، وحسن نظمه للشعر تكمن في اختيار الألفاظ، وتناسق الصيغ والتراكيب دون التخلّي - طبعاً - عن المعاني، إلّا أنّ هذه الأخيرة ظاهرة معروفة ومشتركة بين الشعراء، وبمعنى أدقّ أن تخيّر الألفاظ هو الذي يخدم المعاني.

وإذا عرّجنا على ابن طباطبا(322هـ) نجده أوّل من أعطى تعريف للأسلوب، مع أنّه لم يذكر كلمة أسلوب بشكل مباشر وذلك عندما تكلم عن صناعة النص، وأشار ابن طباطبا إلى الأسلوب في سياق حديثه عن طريقة الشاعر في نظم قصيدته قائلاً: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخصّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه»⁽⁴⁾، الملاحظ أنّ ابن طباطبا لم يركّز على اللفظ والمعنى فقط؛ بل على كل العناصر المتخلّلة في صناعة الشعر من محسنات، موسيقى الألفاظ وغيرها.

أمّا عبد القادر الجرجاني(471هـ) اهتم بالأسلوب من خلال تبلور نظريّة النظم عنده، ويرى أنّ الأسلوب هو «الضرب من النظم والطريقة فيه»⁽⁵⁾، وقد بيّن أنّ جمال الأدب يكمن في نظمه، وترتكز هذه النظرية على السياق النحوي في كتابات الأدباء وقد عرّف النظم بقوله: «اعلم أنّ ليس النظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي تُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت

1 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 172.

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط7، القاهرة، 1998، ج1، ص 254.

3 - الجاحظ، الحيوان، المجلّد 1، ج3، شرح وتحقيق: نهى الشامي، دار مكتبة الهلال، ط1، القاهرة، 2003، ص 408.

4 - ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، لبنان، 1982، ص 11.

5 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 130.

لك، فلا تخل بشيء منها . وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه النّاطم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه»⁽¹⁾.

وبيّن الجرجاني أنّه يجب وضع الألفاظ تبعاً للمعاني المرتبة في النّفس اعتماداً على العقل حيث «لا يُتصوّر في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير، وتخصّص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركبة، وأقسام الكلام المدوّنة، فقليل: من حق هذا أن يسبق ذلك، ومن حق ما هاهنا أن يقع هناك، كما قيل في المبتدأ والخبر والمفعول والفاعل»⁽²⁾، وما يمكن استخلاصه أن عبد القاهر الجرجاني وقف موقف المحايد اتّجاه اللفظ والمعنى فلا الأوّل يستغني عن الثاني، ولا الثاني يستغني عن الأوّل.

ويّضح الأسلوب عند حازم القرطنجي (684هـ) من خلال تناوله لأسلوب الشاعر ومنازع الشعراء؛ إذ «إنّ المنازع هي الهيئات الحاصلة على كفيات مأخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبداً، ويذهبون به إليه»⁽³⁾، وحسب رأيه قد يقتفي شاعر معيّن أثر شعراء آخرين في منازعهم؛ فنجد «لا يسلك أبداً في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد ولكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى. وكذلك في جهة جهة يأخذ بمذهب شاعر شاعرٍ، فتكون طريقته طريقة مركبة، فيتميّز كلامه بذلك وتصير له صورة مخصوصة»⁽⁴⁾؛ فكلّما تنوّع الشعراء واختلفت الأغراض والموضوعات التي يتناولونها تختلف الأساليب، وكما ينسب النّظم إلى الألفاظ فإنّ الأسلوب ينسب إلى المعاني وطريقة تأليفها، ويوضح ذلك قائلاً: «ولمّا كان الأسلوب في المعاني بإزاء النّظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتّناسب والتّلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد»⁽⁵⁾.

لقد فرّق القرطنجي – من خلال ما سبق – بين الأسلوب والنّظم، فإن كان الأسلوب يظهر في ترتيب المعاني وتماسكها، وطريقة الانتقال فيما بينها، فإنّ النّظم يتجسّد في تلك الصورة التي تلّتحم فيها الألفاظ وتتماسك العبارات.

وإذا انتقلنا إلى ابن خلدون (808هـ) فإنّ أوّل ما يتبادر للأذهان هي فكرة الملكة اللسانية التي ربطها بأساليب العرب ونظم كلامهم، والتي «تحصل بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة البيان، فإن هذه القوانين إنّما تفيد علماً بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلّها»⁽⁶⁾.

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2004، القاهرة، ص 81.

2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 2010، القاهرة، ص 4.

3 - حازم القرطنجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1986، ص 365.

4 - المرجع نفسه، ص 366.

5 - المرجع نفسه، ص 364.

6 - ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي للطبع والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2010، ص 513.

وقد عرّف ابن خلدون الأسلوب بقوله: «ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القلب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية»⁽¹⁾.

ويردّف ابن خلدون كلامه ليوضّح ممّا تتركب، وإلى ما ترجع هذه الصناعة الشعرية بقوله: «وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذّهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كالقلب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها رصًا كما يفعل البناء في القلب أو النسّاج في المنوال، حتى

يتّسع القلب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، كان لكلّ فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»⁽²⁾.

وعلق محمد عبد المطلب على كلام ابن خلدون بأنّه «أعطى للأسلوب مفهومًا ذهنيًا خالصا باعتبار صورة تملأ النّفس وتطبع الذوق، وقد أرجع تكوين هذه الصورة إلى ما يستمدّه الأديب من ذخيره اللّغوية على الوضع الذي رسمته قواعد النحو والصّرف والبلاغة والعروض. وهذا يؤكّد وحدة النّظام اللّغوي واتّصاله ... وكل علم من هذه العلوم يرفد الآخر، ويتّصل به اتّصالًا وثيقًا؛ لأنّ البنية الداخليّة للكلمة تؤثر على علاقاتها مع الكلمات الأخرى في الجملة الواحدة، ثم القطعة الكاملة»⁽³⁾.

يبقى تحديد ابن خلدون للأسلوب من أدقّ ما قدّمه القدماء في هذا المجال؛ فهو ربطه بالملكة اللّسانية، وجعله الهيئة العامّة التي يظهر عليها العمل الأدبي، والتي تكوّن العمل الإبداعي ككل؛ فهو القلب الذي يفرغ فيه محتوى النص بمكوّناته اللفظيّة والمعنويّة، وحتمّ الجانب الإيقاعي فيه بعروضه ووزنه، ويمكن تلخيص رؤية ابن خلدون للأسلوب – باختصار – بما وصفه به يوسف أبو العدوس بقوله: «فالأسلوب عبارة عن مناهج مطروقة في اللّغة الفنّيّة، وهو المظلّة الكبرى التي تنطوي تحتها التراكيب»⁽⁴⁾.

2-2- مفهومه في النقد الحديث:

2-2-1- عند الغرب:

إنّ الحديث عن الأسلوب في النّقد الغربي الحديث يقودنا إلى أصل هذه الكلمة في اللّغات الأوروبيّة «فقد اشتقت في هذه اللّغات من الأصل اللاتيني Stilus وهو يعني "ريشة"

1 - المرجع نفسه، ص 519.

2 - المرجع نفسه، ص 519.

3 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيّة، ص 34.

4 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 2010، ص 21.

ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة⁽¹⁾، وقد شكّل مفهومه جدلاً واسعاً لدى الباحثين، حيث «عرّف المنشغلون بالأسلوبية الأسلوب تعريفات متعدّدة، ولم يجمعوا على تعريف واحد»⁽²⁾، وهو ما أكّده الدراسات؛ فإذا «عدنا إلى القواميس فسنرى أنها تقترح علينا ما لا يقلّ عن عشرين تعريفا لهذه الكلمة يذهب أهمّها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مروراً بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب، أو لفنان، أو لفن، أو لثقافة، أو لجنس، أو لعصر، إلى آخره، فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال»⁽³⁾.

وأول التعريفات التي ذهبت في هذا الاتجاه عبارة جورج بوفون (Georges Buffon)⁽⁴⁾ الشهيرة «الأسلوب هو الرّجل»⁽⁵⁾؛ فالأسلوب عنده ثابت وينطلق من شخصية الكاتب، ويعبّر عن ظروف حياة الأديب ويعكس مميّزات نفسيّته.

أمّا شارل بالي (Charles Bally)⁽⁶⁾؛ فينظر للأسلوب من زاوية علاقة اللّغة بالعاطفة، ويعرّفه بأنّه «مجموعة من عناصر اللغة المؤثّرة عاطفياً على المستمع أو القارئ»⁽⁷⁾، وهذا يبيّن أن بالي «حصر مدلول الأسلوب في تقجّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي، إلى حيّز الموجود اللّغوي، فالأسلوب حسب تصوّر بالي هو الاستعمال ذاته فكأنّ اللّغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيميائي»⁽⁸⁾؛ إذا يقوم الأسلوب على الجانب الشعوري والعاطفي، ويجعله المعيار الأوّل في التعبير عن الحياة وترجمة واقعها المعاش.

وعرّفه ليوسبتزر (Léo Spitzer)⁽⁹⁾ بأنّه «تحوّل فردي بالقياس إلى المستوى العادي»⁽¹⁰⁾، وهي سمة بارزة تضمن له التميّز والتفرد لدى الفرد بصفة عامة والمبدع بصفة خاصة.

وإذا انتقلنا إلى ميشيل ريفاتير (Michael Riffaterre)⁽¹⁾ نجده يحدّد لأسلوب بأنّه «إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه

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

2 - موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجليّاتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003، ص 21.

3 - بيبير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عيّاشي، ص 10.

4 - عالم في الطبيعيات وأديب في نفس الوقت، ولد سنة 1707، اهتم كثيراً بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار عامّة، من أبرز مؤلفاته: مقالات في الأسلوب، توفي سنة 1788، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 244).

5 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 114.

6 - لسانى سويسري، ولد بجنيف سنة 1865، تتلمذ على يد سويسير، واستهوته اللّسانيات الوصفية، تمثّل المنهج البنيوي، وأرسى القواعد الأولى للأسلوبية في العصر الحديث، توفي سنة 1947، من مؤلفاته: مصنّف الأسلوبية الفرنسية، اللّغة والحياة، اللّسانيات العامة واللّسانيات الفرنسية، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 242، 241).

7 - صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 97.

8 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 89.

9 - عالم نمساوي معاصر، ولد سنة 1887، تلقّى ثقافة ألمانيّة، و تخصصّ في اللغة الفرنسية، وكتب بعض دراساته بالانجليزية، رائد الأسلوبية الأدبية، اعتمد في دراساته النقدية على مبادئ علم الأسلوب، من مؤلفاته: دراسات في الأسلوب، الأسلوبية والنقد الأدبي، (ينظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 236).

10 - المرجع نفسه، ص 24.

النّص وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزيّة خاصّة، ممّا يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبر والأسلوب يُبرز»⁽²⁾، قدّم ريفاتير تعريفاً للأسلوب يعطي من خلاله قيمة للمتلقّي، ويقدم الوسائل اللازمة لإقناعه، والتأثير فيه وشد انتباهه.

وإذا عرّجنا على جاكبسون (Roman Jakobson)⁽³⁾ نجده حدّد «ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزيّة المنظمة»⁽⁴⁾، مستنداً في هذا التّحديد إلى تعريفه للنّص الأدبي «بكونه خطاباً تعلّبت فيه الوظيفة الشعريّة للكلام»⁽⁵⁾.

ويعتبر بيير جيرو (Pierre Guiraud)⁽⁶⁾ الأسلوب «طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور؛ فقواميسنا المعاصرة ورثت هذا التعريف المضاعف عن القدماء»⁽⁷⁾، إنّ هذه الطريقة تحدّد كاتب معين دون غيره، فكّماً اختلفت العصور وتنوّعت الأشكال الأدبيّة وفنونها يؤدّي ذلك إلى تعدّد الأساليب بتعدّد الكتاب والمؤلّفين.

بعدها يذهب بيير جيرو لأبعد من ذلك، ويوسّع إطار مفهومه للأسلوب أكثر قائلاً: «ولكنّا نرى أن كلمة أسلوب تتجاوز معناها التقليدي، والأسلوب لم يعد هو فن الكاتب فقط، ولكنّه كل العنصر الخلاق للغة والذي يعدّ خاصّة من خواص الفرد، ويعكس أصلاته؛ الأسلوب هو الرّجل»⁽⁸⁾، وهو تعريف يذكّرنا بما جاء به بوفون من جهة، ومن جهة ثانية يبيّن لنا ارتباط الأسلوب عند جيرو بالجانب الفردي، ويكون مجرّداً يختار أدواته بكل دقة التي تساهم في تركيبه.

ويقول جون كوين (Jean Cohen)⁽⁹⁾ «الأسلوب هو ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصوغاً في قوالب مستهلكة، لكن يبقى أن الأسلوب على النّحو الذي يستخدمه الأدب، له قيم جمالية، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي»⁽¹⁰⁾، والأسلوب – هنا – يستند إلى المجاوزة والانزياح، والذي يساهم في إبراز القيم الجمالية للعمل الأدبي.

1 - أستاذ بجامعة كولومبيا بنيويورك بالولايات المتحدة، اختصّ بالدراسات الأسلوبية، وأبرز مؤلفاته: محاولات في الأسلوبية البنيوية، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 247).

2 - المرجع نفسه، ص 83.

3 - عالم لغة أمريكي من أصل روسي، ولد سنة 1896، درس بموسكو، وأنشأ مع تروبتسكوي حلقة براغ للدراسات اللغوية، هرب من النازيّة سنة 1939، إلى اسكندنافيا ثم إلى أمريكا سنة 1941، طوّر مع ليفي شتراوس في نيويورك، الدراسات اللغوية والأدبيّة، من مؤلفاته: محاولات في اللسانيات العامة، والمنتخبات، (ينظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 229).

4 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 92.

5 - المرجع نفسه، ص 92.

6 - لساني فرنسي ودكتور في الآداب، أستاذ في اللسانيات، ألف في معظم فنون اللسانيات منها: سلسلة "ماذا أعرف؟"، ونشر فيها: الأسلوبية، وعلم الدلالات، النحو وغيرها، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 252).

7 - بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص 09.

8 - المرجع السابق، ص 42.

9 - ناقد وباحث فرنسي، اهتم بالمسألة الشعريّة، من أعماله: بنية اللغة الشعرية الذي أصدره سنة 1968، (ينظر: يميني العيد، في معرفة النّص - دراسات في النّقد الأدبي - منشورات دار الأفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985، ص 298).

10 - جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ص 23.

أمّا رولان بارث (Roland Barthes) وضع تعريفاً للأسلوب، وقابله بالكتابة واعتبره مخالفاً لمفهوم اللغة العادي، وعرفه قائلاً: «فبالأسلوب لغة تتميز بالاكتمال الذاتي وتغرس جذورها - على حد تعبيره - في أسطورة المؤلف الذاتية السريّة - في هذه الحالة شبه المادية للكلمة حيث يتشكل أول زوج من المفردات والأشياء، وتنهض الموضوعات الفعلية العظمى مرّة واحدة لتكتسب وجودها - فالأسلوب في حقيقة الأمر ظاهرة ذات طبيعة تشبه طبيعة البذور، يهدف إلى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها في نفس القارئ»⁽¹⁾؛ فبارث شبه طبيعة الأسلوب بطبيعة الجذور تُغرس وتتشكّل لديها جذور هي بمثابة اللغة التي تحقق اكتمالاً ذاتياً دون تدخل أو احتياج من خارج الحقل اللغوي.

ومن جهة ثانية يركّز بارث على الجانب الفردي للأسلوب ويرى بأنّه «الشيء الذي يملكه الكاتب وهو بهاؤه وسجنه وهو عزلته. فالأسلوب لا مُبالٍ وشفاف بالنسبة إلى المجتمع، وهو مسيرة الشخص المغلقة وليس نتاج اختيار على الإطلاق أو تأمل حول الأدب. إنّ الجزء الخاص لما هو شعائري، وهو يبرز انطلاقاً من أعماق الكاتب الأسطورية، وينفصح خارج مسؤوليته. إنه الصوت الزخرفي لجسد مجهول وسري، وهو يشتغل مثلاً تشتغل الضرورة»⁽²⁾.

ويردّف بارث كلامه عن الأسلوب ويحدّده أكثر قائلاً: الأسلوب - على التحديد - هو ظاهرة نظام توريثي وتحول مزاج ... الأسلوب فليس له سوى بعد عمودي واحد. إنّ يغوص في ذكرى الفرد المغلقة، ويؤلف كثافته انطلاقاً من تجربة معيّنة عن المادة. ليس الأسلوب سوى استعارة، بمعنى أن معادلة بين المقصد الأدبي والبنية الجسمية للكاتب... كما أن الأسلوب هو سرّ دائماً، السفح الصامت لمراجعته لا يتعلق بطبيعة اللغة المتحركة والمؤجلة دون توقف، وسرّه هو ذكرى سجيّة في جسد الكاتب⁽³⁾.

إن رولان بارث يجعل للأسلوب عدّة سمات أسلوبية مختلفة ومتنوّعة، والتي يميّز بها كل كاتب عن آخر، وتجعل له خصوصيّة متفرّدة تميّزه عن غيره.

ولا يبتعد ميشال فوكو كثيراً عن المفهوم السابق، بل يقدّم تعريفه للأسلوب في الاتجاه نفسه، حيث يعرف «الأسلوب في لفظة جانبية في علم آثار المعرفة بأنّه طريقة معيّنة في القول»⁽⁴⁾، وعلى هذا الأساس يمكن وصف أسلوب فوكو بأنّه «أسلوب من الواضح أنّه شديد الإحساس بذاته»⁽⁵⁾، وهذا يحيل إلى أن التميّز والتفرّد يبقى - دائماً - السمة البارزة لأسلوب أي كاتب أو أديب.

1 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 108.

2 - رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 17، 18.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 18، 19.

4 - جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 103.

5 - المرجع السابق، ص 103.

وبهذا فقد ركّزت مجمل التعريفات الغربية للأسلوب «على بعده الفردي المتفرد، فهو طريقة مميزة وفريدة، وخاصة بكاتب معين»⁽¹⁾.

2-2-2- عند العرب:

إلى جانب الاهتمام الذي شهده الأسلوب من قبل الغربيين نجد - أيضاً - اهتماماً واسعاً به من طرف العرب المحدثين، وقد تنوّعت تعريفات الأسلوب لتنوّع النّقاد والدارسين، واختلاف مشاربهم واتّجاهاتهم، حيث تأثّروا - بوجه خاص - بالنّقاد والبلاغيين القدامى، الذين تحدّثوا بدورهم عن الأسلوب؛ فحتى إن لم يذكروه صراحة، نجدهم أشاروا إليه، وما الدّراسات الحديثة إلّا تكملة لجهود هؤلاء، وانطلقوا منها للتعبير عن آرائهم، وما يخلج في أفكارهم ويترجم أحاسيسهم.

ومن بين هؤلاء نجد **المرصفي** الذي تحدّث عن الملكة وسنن العرب في نظم الشعر، والأسلوب عنده «لا يكفي فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق بل يحتاج بخصوصه إلى تلطّف ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصّته العرب بها واستعمالها»⁽²⁾؛ فالمرصفي يتفق في آرائه مع ابن خلدون حول صناعة الشعر، ووجه تعلّمه.

ويرى **المرصفي** أنّ المبدع الذي ينشئ الكلام شعراً كان، أو نثرًا يجب أن تتوفر فيه شروط لذلك «يجب أن يكون فيه استعداد طبيعي لأمر اختياريّة وذلك بأن يكون ذا حافظة قويّة وفهم ثاقب وذاكرة مطيعة»⁽³⁾، وهو بذلك يخلق رابطة قوية ومتينة بين الأسلوب وبين الاستعداد الفطري للمبدع.

أما **الرافعي** تعرّض للأسلوب من خلال بحثه في مآثر إعجاز القرآن، وكذلك حديثه عن البلاغة النبويّة، حيث حدّد الأسلوب بأنّه «أفصح الكلام وأبلغه وأسراه وأجمعه لحرّ اللفظ ونادر المعنى، وأخلقه أن يكون منه الأسلوب الذي يحسم مادة الطبع في معارضته، هو ذلك الذي تريده كلاماً فتراه نفساً حيّة، كأنّها تُلقى عليك ما تقرؤه ممزوجة بنبرات مختلفة وأصوات تدخل على نفسك - إن كنت بصيراً بالصناعة متقدماً فيها - كل مدخل»⁽⁴⁾، لقد نوّه الرافعي إلى ارتباط المعاني بالنّاحية النفسيّة للمبدع؛ لأن الكلام ما هو إلّا ترجمة ماديّة للمشاعر والأحاسيس.

وإذا عرّجنا على **أحمد الشايب** نجده يبيّن لنا أنّه عند سماع كلمة أسلوب أوّل ما يتبادر للأذهان هو العنصر اللفظي بكلماته، جملة وعباراته، والأسلوب لا يقتصر على هذه الصورة اللفظية فقط بل «يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوب معنويّاً، ثم تكون التّأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً منسقة، وهو يتكوّن في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به

1 - يوسف وغيلسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2008، الجزائر، ص 182.

2 - حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربيّة، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماهير، ط1، 1292هـ، القاهرة، ج2، ص 465.

3 - المرجع نفسه، ص 472.

4 - محمد صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبويّة، دار الكتاب العربي، ط9، 1973، لبنان، ص 204.

القلم»⁽¹⁾، وهو – ههنا – انطلق من تراثنا البلاغي، وبالتحديد نظرية النظم، حيث الصورة اللفظية لا تكتمل إلا بوجود المعاني المرتبة في الذهن.

وقدّم الشايب تعريفاً أولياً للأسلوب بقوله: «فالأسلوب هو فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، تشبيهاً أو مجازاً أو كناية، تقريراً أو حكماً وأمثالا»⁽²⁾، وقد أشار محمد عبد المطلب إلى أن الشايب أدرك عدم كفاية هذا التعريف واستدركه قائلاً: «فهو طريقة الكتابة، وطريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه»⁽³⁾، وهو بهذا «يحاول أن يركّز مفهوم الأسلوب في التركيب اللغوي ذاته، مع ربطه بمقدرة صاحبه على إيقاع اختياره على طريقة خاصة في تأليف الألفاظ، ومع ربطه بالغرض الذي يهدف إليه المتكلم من الأمور العقلية أو التأثيرية»⁽⁴⁾.

وذلك التعريف الذي قدّمه الشايب يبيّن «أنّ الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية، ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم»⁽⁵⁾.

وهذه الرؤية – أيضاً – نجدها عند الناقد الأسلوبي، عبد السلام المسدي بقوله: «واعتماد هذا المقياس في تحديد الأسلوب عريق في القدم، متجدّد ما انفكّ يستهوي رواد التنظير، والسبب في ذلك أنّ العلاقة العضوية بين اللفظ والمفهوم من العمق والحدة أحيانا بحيث يتعدّى على الفاحص فصل الباعث والمبعوث وجوداً»⁽⁶⁾، وهو معيار يعتمد المسدي، ويجعل من الجانب اللفظي يحيا جنباً إلى جنب مع النظام المعنوي، الذي يتألف بشكل منتظم في نفس المتكلم.

ويضيف المسدي بأنّ «الأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود وإذ هو كذلك فلا يكون إلا مغرقاً في الذاتية تماماً»⁽⁷⁾، ليصل بذلك المسدي إلى اعتبار الأسلوب «جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنّه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقاً»⁽⁸⁾؛ أي أنّ الأسلوب يحمل في طياته تلك الصورة الخاصة التي تنطبع بصاحبها وتفسّر ما يدور في تفكيره، وتعبّر عن أنفعالاته.

ويرى شكري عياد أن كلمة الأسلوب كلمة مطاطة، يمكننا أن نستعملها عندما نتحدّث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أو نثر الكاتب، ويمكن أن

1 - أحمد الشايب، الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية- مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1991، القاهرة، ص 40.

2 - المرجع نفسه، ص 41.

3 - أحمد الشايب، الأسلوب، ص 44.

4 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 108، 109.

5 - أحمد الشايب، الأسلوب، ص 44.

6 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 64.

7 - المرجع نفسه، ص 66.

8 - المرجع نفسه، ص 68.

تشير إلى الألفاظ وطريقة ترتيبها أو المعاني وطريقة سردها، كما أنها تحمل نوعاً من الدلالة على القيمة الأدبية، لذلك يمكن إطلاق حكم الاستحسان أو ضده؛ بالإضافة إلى ذلك فإنها تدل على نوع من التميز، أي أننا حين نتكلم عن أسلوب ما فلا بد أن يكون هذا الأسلوب متميزاً عن غيره من الأساليب⁽¹⁾، الملاحظ أن الأسلوب كلمة يمكن لها أن تتسع وتتكيف مع الاستعمالات المتعددة للكتاب وطريقة نظمهم للألفاظ، وترتيبهم للمعاني، بشكل يجعل من كل كاتب يرتقي بأسلوبه إلى نوع من التفرد والتميز يجعله مختلفاً عن أقرانه من الكتاب.

أما سعد مصلوح فيرى أن «الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين»⁽²⁾؛ أي أن كل منشئ يختار وينتقي سمات معينة، وتكون هذه الأخيرة بمثابة المكون الأساسي الذي يشكل به أسلوبه الخاص.

ويشير صلاح فضل أن «تقديم تعريف دقيق للأسلوب ليس مجرد إشارة للمادة التي يعالجها علمه؛ بل هو أول اختبار لصلابة مناهجه وسلامة أدواته، وهي بطبيعتها مناهج تراكمية لا تبادلية، أي أن اللاحق منها لا يلغي السابق تماماً»⁽³⁾.

وقد لخص صلاح فضل مفاهيم الأسلوب في تصوّرين: أحدهما يفهمه على أنه شيء مشترك يربط الظاهرة الملحوظة بغيرها من الظواهر، وعلى هذا فإنّ الخواص الأسلوبية لابد أن تكون مشتركة بين مجموعة من النصوص القولية، أو بين مجموعة محددة من الأعمال التشكيلية أو الفنية أو الثقافية، وفي هذه الحالة فإنّ الأسلوب يعدّ تعبيراً عن نظام متحد ذي شكل متماسك متصل بقاعدة هذا النص أو ذلك⁽⁴⁾، أما التصرّو الثاني للأسلوب يمكن أن يفهم أنّه هو الشيء الخاص، وفي هذه الحالة فإنّ الخواص الأسلوبية تقتصر على المعالم المميزة لنص واحد، وبهذا المعنى يدرس أسلوب الكاتب أو الفنّان، الذي يمكن أن يعد بدوره تركيباً معيناً لبعض الخصائص الأسلوبية المجردة⁽⁵⁾.

إن بتقديم صلاح فضل لهذين التصرّوين يتبيّن أنّ الأسلوب يمكن أن يكون خاصية مشتركة بين عدّة ظواهر من جهة، أو أن يكون خاصية متفرّدة، ومميّزة خاصة بكاتب معين من جهة أخرى، ومهمّة الاحتفاء بالخاصية الأولى أو الثانية تكون تابعة لعمل النّاقّد، وطريقة تعامله مع كلّ حالة؛ فقد ينطلق من الأسلوب إلى النص، أو يتّجه من النص إلى النظام العام للأسلوب.

وقد أدرك محمد عبد المطلب أنّ الأسلوب عبارة عن «سمات لغوية محدّدة هي قيمة أسلوبية تعتمد على طبيعة النص من ناحية والغرض الذي يحتويه من ناحية أخرى مع ارتباط ذلك كله بالحال والمقام اللذين يمثلان البعدين الزماني والمكاني للصياغة»⁽⁶⁾، ويردّف كلامه

1 - ينظر: محمد شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والتكسير، ط2، 1992، القاهرة، ص 13، 14.

2 - سعد مصلوح، الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية - عالم الكتب، ط3، 1992، القاهرة، ص 37، 38.

3 - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 92.

4 - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط2، 1998، القاهرة، ص 315.

5 - ينظر: المرجع السابق، ص 315.

6 - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة - التكوين البديعي - دار المعارف، ط2، 1995، القاهرة، ص 18.

بأنّ «الأسلوب كتكوين عقلي يخرج في صورة ماديّة مكوّنة من ألفاظ لها نسق خاص تؤدّي معنى متكاملًا، تتمثّل في الذهن، ثم يرمز لها باللفظ اللائق بها»⁽¹⁾؛ إذا تبقى اللّغة لها الدور الأساس في إبراز الأسلوب وإظهار معانيه من خلال الصورة الماديّة التي تظهر في الألفاظ.

وإذا انتقلنا إلى عدنان بن ذريل نجد أن كلمة أسلوب اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية، والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصّة في التعبير⁽²⁾، كما أنه يرجح آراء بعض المنظرين إلى أنّ «الأسلوب طريقة خاصة للباحث للخطاب اللّغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه»⁽³⁾.

وخلاصة القول أن الأسلوب عند المحدثين الغرب ونظرانهم العرب يهتم بتحقيق ورصد السمات الفردية للكاتب؛ فهو طريقته المتفردة في التعبير عن ما يريده، وما يختلج في أعماق نفسه، وقد يوجد للتعبير عن موقف معيّن مستعملًا لذلك مفردات وعبارات اختارها وألفها الكاتب وفق نسق معيّن يضمن لها رونقا وجمالاً، ضف إلى ذلك التوظيف المميّز للصّور والمحسنات المختلفة، التي تجعل من أسلوب شخص معيّن أسلوب له أبعاده الجماليّة، تخرج الخطاب أو الكلام الذي يصدره مرصّعا بأبهى حلّة.

ثانياً: محدّدات الأسلوب:

1- الأسلوب اختيار (Choice):

إن الفرد كي يعتبر عن آرائه، أفكاره ومشاعره، يستغل رصيده اللّغوي والمعجمي، وما نتيجته له اللغة بكل إمكانياتها كي ينتقي منها ما يحتاجه من ألفاظ، جمل وعبارات، حيث تقوم عملية الاختيار «في الأساس على ثروة المنشئ اللّغويّة وقدرته على الانتقاء من النظام اللّغوي الذي يقدّم له إمكانيات واحتمالات متعدّدة يستطيع الاختيار من بينها»⁽⁴⁾، وقد يكون لهذا الاختيار «وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه. بيد أنّهما يختلفان في طرائق تأدية ذلك المعنى»⁽⁵⁾.

وهذا يبيّن أن الاختيارات تختلف من شخص لآخر؛ لأن الناس لا يتساوون من ناحية قدراتهم اللّغوية، ضف إلى ذلك تفاوت زادهم الثقافي؛ فمثلاً «يمكن للإنسان العادي أن يعبر عمّا يريد بأساليب مختلفة فكيف يكون الحال عند الأديب والمبدع»⁽⁶⁾؛ إذ أنّ لهذا الأخير خلفيّة لغوية وثقافة مرجعيّة تمكّنه من الاختيار الأمثل للأفكار والصّور والعبارات، لتكوين عمل أسلوبى مميّز.

1 - المرجع نفسه، ص 18.

2 - ينظر: عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات دار اتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق، ص 43.

3 - المرجع نفسه، ص 43.

4 - موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 27.

5 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسيّاب - المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2002، ص 56.

6 - موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 27.

ويصف أحمد الشايب هذا العمل بأنه «طريقة الصياغة التي تتصرّف في تلك العناصر بما تراه أليق بموضوع الكلام»⁽¹⁾، ممّا يجعل الاختيار لا يتأتى هكذا «إنّما هو اختيار واع في إطار قد حدّد بوضوح بقرارات مسبقة، على فرض أنّ أنماط الاختيار المشار إليها تتم تدريجياً، وتحصر خطوة فخطوة إمكانيات هذا الاختيار الأسلوبي الأخير»⁽²⁾؛ إذا فعملية الاختيار عملية واعية، مقصودة ومخطّط لها «فلكل ناظم في أسلوبه خطة يختار فيها الألفاظ الخاصة به، ويتصرّف في ألفاظه وفقاً لخطة، فيضعها داخل تراكيبه بالصورة التي تتفق وما يريد»⁽³⁾، وهذه الخطة تُكسب أسلوبه التميز، ذلك أنّ «ما يجعل الأساليب مميزة إنما هو اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها»⁽⁴⁾

وبالتالي يكون للمنشئ غايته التي يتوخاها من هذه القصدية؛ فهو يختار «ما يرى أنّه الأقدر على خدمة رؤيته وموقفه وما يمكن أن يكون قادراً على خلق استجابة معيّنة عند المتلقي»⁽⁵⁾، ممّا يولّد علاقة تأثير وتأثر بين الطرفين، ووفقاً لهذه الاستجابة، وتبعاً لرد فعل المتلقي يمكن الحكم على اختيار المنشئ لأسلوبه إمّا بالقبول والاستحسان، وإمّا بالرفض والنفور.

2- الأسلوب إضافة (Addition):

إن الإضافة من أهم المنطلقات التي تحدّد جوهر الأسلوب، ويُقصد بالأسلوب إضافة أنّه «شيء يضاف أو يُزاد على اللغة تدخل به ويدخل بها عبر ما يمكن أن يميّز الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية»⁽⁶⁾، وإذا عدنا إلى الإرهاصات الأولى نجد أنّ «اعتبار الأسلوب إضافة أمر بالغ القدم، فالبلاغة اليونانية القديمة - ومن بعدها الرومانية والعربية واللاتينية - كانت تتصوّر أن القول يمكن أن يكتمل بشكل خاص بإضافة محسنات لغوية أو بديعية، هذه المحسنات الجمالية لا تضاف، طبقاً لقواعد البلاغة، إلّا للنصوص الفنية الرّاقية، وقد عدّت ألوان المجاز والصور البلاغية من قبيل هذه المحسنات في كثير من الأحيان»⁽⁷⁾.

ولم يتوقّف هذا التصوّر للأسلوب؛ بل ظل «سائداً خلال العصور التي ازدهرت فيها البلاغة التقليدية، ويتضح في دراسة الشعر الغنائي على وجه الخصوص؛ إذ يضل من الميسور اعتبار الوزن والقافية مثلاً إضافة جمالية جذابة للغة العادية»⁽⁸⁾، وهذه الاستمرارية، وهذا التّواجد جعل كون الأسلوب إضافة «يعني التّحسين والزخرفة والتّجميل للتعبيرات المحايدة البريئة من أيّة أسلبة ممكنة»⁽⁹⁾.

وهذه التزيينات والزخرفات لا تختص بعمل فنيّ دون آخر، ذلك أنّ «الإضافة في الأسلوب الأدبي تقابل الإضافة في الفنون الأخرى من مثل الرسم وغيره من الفنون

1 - أحمد الشايب، الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية - ص 52.

2 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 117.

3 - البدرائي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص 22.

4 - Wales, Katie-A dictionary of stylistics - longman-london and new York, p436

5 - موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 26.

6 - المرجع نفسه، ص 22.

7 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 100.

8 - المرجع نفسه، ص 100.

9 - موسى ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ص 22.

التشكيلية»⁽¹⁾؛ أي كلما كانت الإضافة جميلة - بغض النظر عن ميدانها - كلما كان الشيء المضاف إليه أكثر رونقا وجمالا.

وكون الأسلوب إضافة أيضا، يرتبط بالجانب الإنساني العاطفي والوجداني، وهو ما يجعل من «الأسلوب حقيقة واقعة لا بدّ للقارئ أن يتعامل معها بما تحمل من تأثيرات وجدانية تتجسد من الشحن العاطفي الذي تحمله اللغة في ثناياها، وهو عنصر لا يمكن إغفاله أو إهماله لأنه عنصر يحقق عملية الجذب للنص والالتفات إليه والاندهاش به»⁽²⁾، ونلمح هذا النوع من الإضافة عند بالي الذي يرى أن أصل الأسلوب هو «إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير، ولاشك أن هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي»⁽³⁾؛ فبالي أدرك أنّ الأسلوب إضافة من خلال رصده للقيم التعبيرية، التي لها بعد تأثيري وعاطفي على المستمع.

أما ستاندال (Henri Beyle Stendhal)⁽⁴⁾؛ فنظرتة تختلف والأسلوب عنده «هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابس الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»⁽⁵⁾، وعلى هذه الشاكلة يصبح «الأسلوب هو القشرة التي تلفّ لبّا من الفكر أو التعبير الموجود من قبل؛ أو زينة تضاف إلى النواة الأساسية للقول»⁽⁶⁾؛ فهذه الإضافة التي تزيّن النص وتزخرفه تجعله أكثر تأثيرا وفاعلية.

ومن هنا نجد أن الإضافة بألوانها البلاغية المختلفة تحمل في طياتها أبعادا يتفاعل معها المتلقي، حيث تجذبه وتشدّ وجدانه، وتلفت انتباهه إلى ما يضيفه المبدع من لمسة جمالية على النص.

3- الأسلوب تركيب (Syntagme):

يقوم المنشئ - بعد الاختيار والإضافة - بعملية لا بدّ منها، ألا وهي عملية التركيب، حيث يوفر كل ما هو ضروري ليعطينا جملاّ وعبارات عميقة الدلالات؛ فمن المتيقّن هنا - «أنّ الأسلوب قد ارتبط أساسا بطرق متنوعة في التعبير تحدّها علاقات تركيبية لغوية ومعجمية منظّمة»⁽⁷⁾؛ أي أنّ التركيب عنصر أساسي وضروري في الظاهرة اللغوية؛ إذ أنّ لغة المنشئ لا تستقيم إلّا إذا ركّبتها وفق نظام نحوي ودلالي خاص، ممّا يضيف على أسلوبه نوعا من التميّز «لأن الأساليب تتنوّع وفقا لمقدرة منشئها في توخي معاني النحو»⁽⁸⁾.

1 - المرجع نفسه، ص 22.

2 - المرجع نفسه، ص 24.

3 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 98.

4 - ستاندال هو الاسم الأدبي لهنري بيل، روائي فرنسي، ولد سنة 1783، عاش بإيطاليا، من كبار أدباء الرواية العالميين، لم ينل الاهتمام إلا بعد وفاته بوقت طويل، توفي سنة 1842، من رواياته: مذكرات سائح، راهبة بارم، ذكريات إيطاليا، (ينظر: المنجد في اللغة الأعلام، دار المشرق، ط8، لبنان، 2008، ص 296).

5 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 99.

6 - المرجع السابق، ص 99.

7 - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة - التكوين البديعي - ص 20.

8 - البديراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، ص 12.

وهذه القدرة تختلف من شخص لآخر، حيث تظهر براعة المنشئ في «طرق التفاوت في الترتيب الخاص داخل البناء اللغوي الذي مبعثه دقة النظر في اختيار وحدة على وحدة، وتفضيل شكل على شكل، وبراعته في مسلكه بها داخل التركيب، أي في موقعها، ودقته في توحي معاني النحو فيما بينها من علاقات، وما يستتبعه من مطابقة، أي براعته في استفادته من طاقات اللغة حسب قوانينها»⁽¹⁾، ويعني ذلك توظيف «قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة، ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيباً على تركيب لأنها أصح عربية أو أدق في توصيل ما يريد ويدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالوصل والفصل، التقديم والتأخير، والذكر والحذف وقد تكون بعض هذه الخيارات علامة مميزة لأسلوب المنشئ»⁽²⁾ تمكنه من إنشاء أسلوب خاص به، يحمل أبعاداً دلالية تأثيرية في المتلقي.

وبالتالي نجد أن الأسلوب كتركيب يعتمد على الجانب النحوي وكذا البلاغي، وسواء تعلّق الأمر بهذا أو بذاك «فإن ترتيب الكلمات هو المظهر الرئيسي للتركيب وما ينجم عنه من مسائل التقديم والتأخير، وعندما يتلاعب الشاعر بالجملة العادية ليجري على نظامها عشرات التحويلات فإنه يعطينا فكرة واضحة عن التعريفات المختلفة التي يقدمها توزيع الوحدات بعناصرها العديدة، ولا يمكن أن تكون هذه التنويعات دون جدوى»⁽³⁾.

ولعل ذلك يتّضح أكثر من خلال جاكسون (Roman Jakobson) حول الوظيفة الشعرية التي تقوم على محوري الاختيار والتركيب؛ إذ أن «صياغة أية رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين، وخاصية الوظيفة الشعرية حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر»⁽⁴⁾، والمقصود بذلك هو «تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبها لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سُبُل التصرف في الاستعمال، فإذا بالأسلوب يتحدّد بأنه توافق بين العمليتين، أي تطابقٌ لجدول الاختيار على جدول التوزيع ممّا يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية»⁽⁵⁾.

فالسمة الأسلوبية هنا - تظهر من خلال الاختيار الأمثل للألفاظ، ثم تركيبها وتأليفها بطريقة تجعل من أسلوب الكاتب منتظم الوحدات محكم التراكيب، يتضمّن قيم جمالية وفنية لها التأثير والفاعلية على المتلقي.

4 - الأسلوب انزياح (L'écart):

يعدّ الانزياح من أهمّ الأسس التي كانت مقياساً واضحاً في تعريف الأسلوب؛ إذ «تكاد جل التيارات التي تعتمد الخطاب أساً تعريفيّاً للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها ويتمثّل في مفهوم الانزياح (L'écart) ولئن استقام له أن يكون

1 - المرجع نفسه ، ص 12.

2 - سعد مصلوح، الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية - ص 39.

3 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 78.

4 - المرجع نفسه، ص 52.

5 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 96.

عنصرًا قارئًا في التفكير الأسلوبية»⁽¹⁾، ويعتبر هذا المصطلح من أبرز المصطلحات الشعرية التي لها دورها المميز في القضايا البلاغية عند العرب «فإذا التفتنا إلى النقاد ومن هم في حكمهم ممن يتعاطون الشعر بحكم أن صناعتهم تعتمد الشعر مادة لها فإننا واجدون لديهم عددًا كبيرًا من الآراء التي يصح اتخاذها مؤشرًا دالًا على حضور فكرة الانزياح»⁽²⁾، ويظهر ذلك جليًا من خلال ذلك الوضوح بأن «فكرة السبق وابتداع المعاني كانت عند النقاد العرب مقياسًا من مقاييس الأدبية والبراعة، فكان الشاعر يُفضل عن غيره، أو يُفضل غيره عليه على أساس ما حازه من ابتداع وسبق، وبالمثل فقد غدت القدرة على تمييز المبتكر من غيره من صفات الناقد المقتدر»⁽³⁾

ويشير صلاح فضل أن مصطلح الانحراف قد «تعددت صيغته في اللغة العربية، فمرة بحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم وهو "العدول" فيقولون أظافره ويثلمون حدته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إحياء مكاني واضح وهي "الانزياح" تقاديا للإحياء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة "انحراف"»⁽⁴⁾، ومن هذا المنطلق يمكن القول أنه كان هناك إدراك عربي للانزياح، أو ما كان يُعرف عندهم بالعدول؛ إذ أن العرب بتدوّنهم الفطري للشعر أدركوا أن لهذا الأخير لغته الخاصة التي تختلف عن لغة الحديث العادي.

وإذا انتقلنا إلى النقد الغربي نجد أن مصطلح الانزياح عرض بدوال مختلفة، ابتداء من بول فاليري (Paul Valéry)⁽⁵⁾ الذي فضل كلمة تجاور، وبالي (Charles Bally) الذي استخدم كلمة خطأ، وفضل سيتزر (Léo Spitzer) كلمة انحراف، وآثر ثيري (Thiry)⁽⁶⁾ كلمة كسر، وجان كوهين (Jean Cohen) استخدم ما يقال في العربية انتهاك، وبارث (Barthes) يجعلها فضيحة وتودوروف (Todorov)⁽⁷⁾ يصفها بالشذوذ، أما أراجون (Aragon)⁽⁸⁾ يبلغ أقصى مدى عندما يجعلها جنون⁽⁹⁾، وهذه مصطلحات – بطبعها – ذات إحياء موسومة بطابع أخلاقي، مما ولد شيء من النفور، ووجود الجانب الرافض لها في بعض الأحيان.

1 - المرجع السابق، ص 97.

2 - أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 17.

3 - المرجع نفسه، ص 19.

4 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 57.

5 - أديب فرنسي ولد سنة 1871، غزير التكوين، واسع المعرفة، اهتم بقضايا اللغة والنقد، عين أستاذ بكلاج فرنسا سنة 1937، توفي سنة 1946، من أشهر ما خلفه كرئيسه (Cahiers)، وبها يعد من أعلام الفلسفة اللغة والأدب وكذلك علما أصوليا، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 250).

6 - شاعر بلجيكي، من أبناء اللسان الفرنسي، ولد سنة 1897، عرف بتصرفه العميق في تراكيب اللغة، اهتم بالشعر، وله باع في الأقصوصة أيضا، من مؤلفاته: بحر السكينة، تمثال الشعب، (ينظر: المرجع نفسه، ص 245).

7 - باحث وناقد بلغاري من أصل روسي ولد سنة 1939، عمل في مركز الأبحاث الوطني (C.N.R.S)، ألف مع ديكرو القاموس الموسوعي في علوم اللسان، أدار مع جرار جينات مجلة الشعرية، من أثاره: الأدب والدلالة، (ينظر: المرجع نفسه، ص 244).

8 - كاتب و شاعر فرنسي ولد سنة 1897، يعد من الكتاب الموسوعيين في القرن العشرين، كتب في الرواية والقصة و السيناريو والمقال إلى جانب الشعر، له ديوان: نار المتعة، الحركة الخالدة، وأغنية إلى إلسا، عيون إلسا توفي سنة 1981، (ينظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 221).

9 - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 57.

لكن يبقى الانزياح أبرز الظواهر الأسلوبية التي اعتنى بها النقد الألسني الحديث، حيث «تتجلى ظاهرة الانحراف في النص الشعري من خلال استخدام العناصر اللغوية، التي تكشف عن استعمال غير مألوف في التعامل مع اللغة، إذ يغدوا النص الشعري نصاً يرنوا إلى اللاعقلانية واللامألوف وللاعادي، بهذا تكون ظاهرة الانحراف من أهم الظواهر التي تعكس تجليات اللغة الشعرية في تجاوزها للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه»⁽¹⁾، وهو ما يقودنا إلى أن «العلامة اللغوية هي التي تعطي الإقرار الأول بشرعية الصياغة، وتفتح مغاليق التركيب لتقيس ما فيه من نمطية وانحراف»⁽²⁾.

وتؤثر ظاهرة الانحراف بشكل مباشر على المتلقي؛ إذ «يعتمد تعيين الانحراف في النص الأدبي اعتماداً أساسياً على كفاية القارئ الذي يثار وعيه عندما يصادف كسراً لنظام اللغة وتشويشاً لما هو ثابت في ذهنه ووعيه، ولذلك يتولد عند القارئ إحساس بالدهشة والمفاجأة في اللامنتظر واللامتوقع، وإن هذا الإحساس يأسر القارئ ويشكل لديه لذة وطرافة وغرابة يمكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة والتقريرية»⁽³⁾؛ أي أن هناك بعداً فنياً يكمن وراء استخدام الانحراف، مما يجعل الانحراف لدى المنشئ «يكون – غالباً – ذا مبررات فنية وغايات جمالية يهدف إليها، كالإشارة الذهنية، أو التشويق العقلي، أو لفت الانتباه، أو التأكيد، أو غير ذلك من الأهداف التي يسعى إليها الكاتب»⁽⁴⁾، والتي تكون جواز عبور تخرق أفق المتلقي دون أي تأشيرة أو استئذان.

إذا فقد اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة عموماً، عربية كانت أم غربية بظاهرة الانزياح، كونها أيقونة مهمة في ابتداع وتشكيل جماليات النص الأدبي، وباعتبارها خروجاً أو انحرافاً عن النمط المألوف والمتعارف عليه في اللغة، وهو ما يجعل صفة التميز الجمالي فيه تبرز أكثر فأكثر، وهذا التميز لا يقتصر على الشعر – فحسب – بل يتعداه إلى الأنماط الأدبية الأخرى من قصص، روايات وغيرها.

البحث الثالث: الأسلوبية أولاً: الأسلوبية النشأة والتطور:

تختلف المناهج النقدية المعاصرة في طريقة تحليل النصوص، وكيفية تناولها، ويعد المنهج الأسلوبي من أكثر هذه المناهج قدرة على تحليل الخطاب الأدبي، ويتضح ذلك من خلال محاولة الأسلوبية «أن تكون منهجاً نقدياً يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص»⁽⁵⁾، وذلك يتم بطريقة موضوعية تهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، وتلخيص النص من الأحكام المعيارية، حيث ترصد مختلف السمات اللغوية في النص بإبراز مكان الجمال فيها.

وإذا عدنا إلى أصل المصطلح نجد أن «علم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية Stylistics، وفي الفرنسية La Stylistique، والباحث في الأسلوب

1 - موسى ربابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ص 43.

2 - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي – ص 15.

3 - موسى ربابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ص 56.

4 - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص 21.

5 - موسى ربابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ص 07.

Stylistician»⁽¹⁾، ويوضّح عبد السلام المسديّ أصوله أكثر قائلاً: «فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولّد عنه في مختلف اللّغات الفرعيّة أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربيّة وقفنا على دال مركّب جذره "أسلوب" «**Style**» ولاحقه "ية" «**ique**» وخصائص الأصل تقابل انطلاقاً أبعاد اللاحقة»⁽²⁾، ويُفصّل المسديّ أكثر بأن الأسلوب «ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص – فيما تختص به – بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب (**Science du Style**) لذلك تعرّف الأسلوبية بدهاء بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»⁽³⁾.

أمّا عن ظهور «كلمة الأسلوبية فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين»⁽⁴⁾، وتحدّد معناها أكثر «إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللّغوية الحديثة، التي نذكر منها ما قدّمته مدرسة عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير»⁽⁵⁾؛ إذن فعلم الأسلوب «قد نشأ وازدهر في مجال البحث اللّغوي قبل أن يهتم به نقاد الأدب»⁽⁶⁾، ثم سلكت الأسلوبية طريقاً «في إطار المناهج النقدية الحديثة التي تطورت بتأثير من اللّغويات الحديثة، ودراسات علم اللّغة»⁽⁷⁾، وهكذا ومنذ خمسينات القرن الماضي «أصبح مصطلح الأسلوبية **Stylistics** يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية؛ يقترح استبدال الذاتية و"الانطباعية" في النقد التقليدي بتحليل "موضوعي" أو "علمي" للأسلوب في النصوص الأدبية»⁽⁸⁾، وهذه الموضوعية في التحليل تقودنا إلى أنّه قد «كانت طموحات الأسلوبية – ولا زالت – كبيرة جداً في إزاحة كل الأشياء الخارجة عن النص، وسعت جاهدة في التّعامل مع النصّ تعاملًا محاياً»⁽⁹⁾؛ أي تعامل مباشر مع النصّ يبعده عن مختلف السياقات الخارجيّة.

ونخلص إلى أنّ «الأسلوبية منهجاً، بمعنى أنّها مجموعة من الإجراءات الأدائيّة تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللّسانية في النصّ الشعري وعلاقات بعضها ببعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميّز للغة النصّ الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنيّة والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى»⁽¹⁰⁾، وبما أن الأسلوبية – كمنهج – أثبتت وجودها في تحليل النصوص؛ فقد تعدّدت مفاهيمها لدى النقاد والدارسين الغرب، والشّيء ذاته لمحناه لدى العرب.

ثانياً: مفهوم الأسلوبية:

- 1 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 185.
- 2 - عبد السلام المسديّ، الأسلوبية والأسلوب ص 33، 34.
- 3 - المرجع نفسه، ص 34.
- 4 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 172.
- 5 - عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص 12.
- 6 - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ص 3.
- 7 - أماني سليمان داود، الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ص 27.
- 8 - عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص 11.
- 9 - موسى رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 07.
- 10 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب – ص 30.

1- في الثقافة الغربية:

لقد كثر الكلام حول المفاهيم التي تخص الأسلوبية؛ إذ «إن تعدد مسميات الأسلوبية وتعدد تعريفاتها نابع في الدرجة الأولى من الاختلاف حول تفسير النصوص الأدبية»⁽¹⁾، وذلك وفق ما تقتضيه علوم اللغة، وهذا الاختلاف في تحليل النصوص، إنما يعود إلى تباين الخلفيات المرجعية، والمنطلقات الفكرية لدى الدارسين الغربيين، وسنورد - في ما يأتي - أبرز تعاريف هذا المصطلح:

يذهب شارل بالي (Charles Bally) أن الأسلوبية «هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»⁽²⁾؛ فالأسلوبية عنده تدرس ما تتركه اللغة من إحساس في المتلقي، وما تركيزه على العاطفة وعلى الشق الوجداني إلا إثبات لذلك.

ويعرّف رومان جاكبسون (Roman Jakobson) الأسلوبية بأنها «بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً»⁽³⁾، خصّ جاكبسون الأسلوبية، وميّزها بـ «خطاب معيّن، وهو الخطاب الذي يركّز على العمل الفني وبعده التأثيري على المتلقي، وبالتالي يتخطى الخطابات العامة العادية، وغيرها من الخطابات الغير فنية».

أما ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) يحدّد الأسلوبية بأنها «علم يوضح الخواص البارزة التي تتوفّر لدى المرسل، والتي بها يؤثر في حرية التقبّل لدى المتلقي؛ بل إنه يفرض على هذا المتلقي لونا معيّناً من الفهم والإدراك»⁽⁴⁾، يركّز ريفاتير على العناصر الأسلوبية البارزة، والتي لها خصوصيتها في لفت الانتباه، وجذب المتلقي بطريقة

غير عادية تقوم على الانتقاء، واستيعاب وجهة نظر الآخرين في إدراك الأمور، ومدى تقبّلها.

في حين يذهب أريفاي (Michel Arivé)⁽⁵⁾ إلى أنّ «الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»⁽⁶⁾، ويستند أريفاي في تعريفه - هذا - على الأدوات والطرائق التي توفرّها اللسانيات للأسلوبية كمنهج إجرائي في تحليل النصوص.

ويبيّن جرار جنجمبر (Gérard Genette)⁽⁷⁾ «أنّ الأسلوبية المعاصرة تقدم نفسها على أنّها مطمح (هدف) علمي (Visée Scientifique) يحيل على السمة الفردية

1 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق - ص 38.

2 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 18.

3 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 37.

4 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 212.

5 - من مواليد 1936، برز في النحْو، ودكتور في الآداب، أستاذ بجامعة باريس، مختص في علامة الأدب، من مؤلفاته: لغات جاري: محاولة في علامة الأدب، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 239).

6 - عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص 23.

7 - كان منصباً على تحليل المستويات المختلفة في النص الشعري (التركيبية والدلالية والعروضية والصوتية)، وتعالق هذه المستويات، (ينظر: نزيهة الخليفة (جامعة تونس)، المصطلح والنقد الدلالي - مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجاً - مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة - العدد 6، 2014).

لمدرسة أو جنس في استعمال اللغة»⁽¹⁾؛ فمن مهام الأسلوبية عنده أنها تُعرض بشكل علمي ممنهج له سمته الفردية الخاصة به، والتي تميزه عن غيره.

ويعتبر بيير جيرو (Pierre Guiraud) «الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف؛ إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية»⁽²⁾؛ فجيرو عدّ الأسلوبية مقدّمة توضيح معالم البلاغة الجديدة، وفي موضع آخر نجده يصف الأسلوبية «بأنّها دراسة للمتغيّرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين؛ أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدّد نوعية الحريات في داخل هذا النظام»⁽³⁾، إنّ مستعمل اللغة يجعل لأسلوبه سمات تميزه عن غيره، والأسلوبية تبحث في كيفية تفرّد الأساليب من جهة، وخصوصية تميزها من جهة ثانية.

تلك التي قدمناها هي من أهم ما جاد به الغرب من مفاهيم، ودقّة تنظير لمصطلح الأسلوبية، وهي وإن اختلفت في بعض جوانبها نجدها لا تختلف في أن الأسلوبية هي طرح موضوعي ووسيلة بحث علمي، لمعرفة الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية، مستندة في ذلك على علم اللغة.

2- في الثقافة العربية:

إنّ الأسلوبية في النقد العربي هي نتيجة للاحتكاكات مع الدراسات الغربية، حيث نشرت مقالات وكتب عديدة لأدباء عرب حول الأسلوب والأسلوبية، وقد تأثّر بعض هؤلاء بما كتّب عند الغربيين في هذا الموضوع، يضاف إلى ذلك ترجمة بعض المقالات في الأسلوبية، ودراسات تطبيقية للأفكار النظرية التي طُرحت حول الأسلوب والأسلوبية⁽⁴⁾، وسنقف عند بعض الأعلام العرب الذين يمثلون أهم رواد الأسلوبية، ومنهم نجد عبد السلام المسدي الذي يعرفها قائلاً: «الأسلوبية علم لساني يُعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة»⁽⁵⁾، ويبين المسدي أن البوادر الأولى في التفكير الأسلوبي هي التي «حددت منحى الأسلوبية نحو علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية»⁽⁶⁾؛ فوصف المسدي لها بالعلم، إنّما هدفه الأول تحقيق الموضوعية باعتبارها منهج علمي تجريدي في تحليل النصوص.

أما نور الدين السد فيعتبر الأسلوبية العلم الوصفي التحليلي الذي «يهدف إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنّها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، ذلك لأنّها مناهج متعددة، ومتداخلة

1 - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، الجزائر، ص 181.

2 - بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص 09.

3 - المرجع السابق، ص 13.

4 - ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق - ص 27.

5 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 56.

6 - المرجع نفسه، ص 37.

الاختصاصات»⁽¹⁾، وهذا ما نجده أيضا عند فتح الله سليمان الذي يرى أن «علم الأسلوب هو علم وصفي حديث»⁽²⁾، وذلك أثناء التفريق بين الأسلوبية وعلم البلاغة.

ويذهب منذر عياشي إلى أن «الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب»⁽³⁾، ويضيف أيضا أنها «علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس. ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات»⁽⁴⁾، وبهذا يصبح مجال الأسلوبية أوسع، لتنوع مواضيعها واختلاف اتجاهاتها.

ويرى عدنان بن ذريل أن «الأسلوبية تصافح الملفوظات الأدبية في حسيتها المباشرة، فتكشف عن خصوصيتها، وبالتالي فرادتها»⁽⁵⁾.

ويصف الهادي الطرابلسي الأسلوبية بأنها «ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا. أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميز النصوص، وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلف مدروس»⁽⁶⁾، وبهذا ينقلنا الطرابلسي إلى الجانب التطبيقي الإجرائي لهذا العلم، لتتضح جوانب الإبداع في النصوص، والاختلافات التي تميزها عن بعضها.

أما حسن ناظم فيتجه إلى أن الأسلوبية «وصف للبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، ومن ثم فهي كشف عن الخصائص المتمخضة عن تلك الطرائق، أنها وصف يندفع ليشمل المناحي الجمالية، ويندفع إلى المدى الذي يقيم فيه جسرا بينها وبين النقد الأدبي ليخلص الوصف من الإجراءات التقنية الخالصة»⁽⁷⁾ والأسلوبية – باختصار – عنده «هي مجموعة الإجراءات التي ترتبط – على نحو وثيق – فيما بينها بحيث تؤلف نظاما استشعاريا يتحسس البنى الأسلوبية في النص»⁽⁸⁾، هذه البنى هي التي تمنح النص الشعري القيم الفنية الرفيعة، والمناحي الجمالية الفريدة.

وما يمكن قوله أنه رغم الصعوبات التي واجهتها الأسلوبية في تحديد تعريفها، وضبط أهدافها «فإن في إمكانات تطبيقها المتعددة وخصب نتائجها وتعلق رواد الأدب في كل لغة وفي كل عصر إلى ثمرة التحليل فيها ما يقتض الشاك في وجودها بضرورتها ونجاحاتها إن لم نقل بأولويتها في درس الآداب وحتميتها في بناء الدرس النقدي»⁽⁹⁾، وبهذا فهي لقيت رواجاً واسعاً واهتماماً كبيراً في الساحة النقدية، حيث يتفق معظم الدارسين على أنها الدراسة العلمية الموضوعية للأسلوب.

ثالثاً: اتجاهات الأسلوبية:

- 1 - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردى – دار هصصة، دط، الجزائر، ج2، ص 7.
- 2 - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ص 04.
- 3 - منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 27.
- 4 - المرجع نفسه، ص 27.
- 5 - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 48.
- 6 - محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص 07.
- 7 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 30.
- 8 - المرجع نفسه، ص 30.
- 9 - محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 07.

إنّ الأسلوبية كمنهج إجرائي يعتمد على مقارنة النص الأدبي وتتبع ظواهره الأسلوبية، وذلك برصد مختلف السمات المميزة بالوصف والتحليل، وقد أدى تباين تعاريف الأسلوبية، وتنوع أعلامها، وتمايز مشاربهم إلى اختلاف اتجاهاتها، والمتمثلة في:

1- الأسلوبية التعبيرية: la stylistique de l'expression

لقد انبثقت الأسلوبية التعبيرية أو ما يصطلح عليها - أيضا - بالأسلوبية الوصفية «من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها فرديناند دي سوسير في بدايات القرن العشرين، وكانت النقطة النوعية التي أحدثها الأسلوبيون الوصفيون قد تمثلت بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية»⁽¹⁾، وتهتم الأسلوبية بالنص اعتماداً على تفكيك ثنائية دي سوسير؛ إذ «يعدّ هذا التفكيك للظاهرة اللسانية من أهمّ المبادئ التي استندت إليها الأسلوبية التي تعنى بالنصوص الأدبية بشكل خاص»⁽²⁾.

وزعيم أسلوبية التعبير ورائدها هو شارل بالي (Charles Bally) الذي يعدّ «أحد أشهر تلامذة سوسير الذي اتجه باللسانيات التطبيقية إلى المنحى الأسلوبي من خلال

نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام»⁽³⁾، وباهتمامه بالجانب الوجداني؛ فإنه يسلط الضوء على الكلام المشحون بكمية من العواطف، والتفكير في كيفية إيصالها للمتلقى وفق هذا المنظور.

أما عن موضوع أسلوبية التعبير؛ فقد عمل بالي على تحديده منذ الوهلة الأولى قائلا: «تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»⁽⁴⁾؛ إذن فميدان الدرس الأسلوبي عنده «فقد ذهب ينظر إليه من زاويتين:

- الزاوية الأولى، ويضع فيها وقائع التعبير اللغوي.
 - الزاوية الثانية، ويضع فيها أثر هذه الوقائع على الحساسية»⁽⁵⁾.
- وبالتالي نجد أن المضمون التعبيري، والجانب الوجداني للغة، يشكّلان موضوع الأسلوبية لدى شارل بالي.

وقد انصب تركيز بالي على «الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل، فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدوا موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي؛ فالمتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره، ثم يتولّى الاستعمال الشائع تكريس هذه اللفّات التعبيرية»⁽⁶⁾، وهذا يقودنا إلى أنّ أسلوبية التعبير هي «دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة،

1 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق - ص 89.

2 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسيّاب - ص 26.

3 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق - ص 90.

4 - بيبير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص 54.

5 - منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 30.

6 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 18.

وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال»⁽¹⁾، وتأكيد على مضمون اللغة العاطفي هو علامة فارقة في عملية التواصل.

وإلى جانب بالي نجد رواد آخرين في هذا المجال، «وقد توسّع في دراسة هذا المنهج كريسو (marcel Greco)⁽²⁾، وماروزو (Jules Marouzeau)⁽³⁾، وبيير جيرو (Pierre Guiraud)، وأولمان (Stephen Ullmann)⁽⁴⁾»،⁽⁵⁾ حيث كانت لهم بصمتهم الخاصة التي جعلت الأسلوبية التعبيرية اتجاهاً يُحتفى به، وله وزنه واعتباره في الدراسات النقدية، فمثلاً أولمان يرى «أن الأسلوبية تعتمد إلى دراسة اللغة كفن»⁽⁶⁾

2- الأسلوبية النفسية: la stylistique psychologique

تعددت تسميات هذه الأسلوبية؛ إذ يطلق عليها «أيضاً أسلوبية الكاتب، أو الأسلوبية الأدبية، أو الأسلوبية النقدية، أو الأسلوبية الفردية»⁽⁷⁾، وهذه الأسلوبية هي في الواقع، نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها، وهي ما دامت كذلك، يمكن النظر إليها بوصفها دراسة تكوينية إذن، وليست معيارية أو تقريرية فقط⁽⁸⁾؛ فهي تركز على ذاتية الفرد المبدع وعلى علاقات التعبير معه من جهة، دون إغفال المجتمع من جهة ثانية، وبالتالي تنفذ إلى ملامح الرؤية الأسلوبية للمبدع وتعبيره عن مكان النص.

وتنسب هذه الأسلوبية إلى النمساوي ليو سبترز (Léo spitzer)، وترصد أسلوبية «علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي»⁽⁹⁾، وقد تأثر سبترز «بنظرة بندتو كروتشه (Benedetto Croce)⁽¹⁰⁾ إلى اللغة على أنها تعبير فني خلّاق عن الذات، وتأثر نظريات اللساني الإيطالي همبولت (willhelm

1 - بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص 53.

2 - من رواد الأسلوبية التعبيرية، ومن المناصرين الأوائل لفكرة التخلي عن النصوص المحكية أو اللغة الفطرية، وتركيزه على العناية بخصائص الشعر الجمالية في النصوص الإبداعية، (ينظر: [www. arabnaionleague .Com](http://www.arabnaionleague.Com)، بتاريخ أكتوبر 2019).

3 - المعروف عليه أنه أشاع في مجال البحث مفهوم الانتقاء (Le Choix) الدال على موقف المتألف، (ينظر: <http://www.aliabriabed.net>، بتاريخ أوت 2020).

4 - هو ستيفان أولمان Stephen Ullmann، انجليزي ولد سنة 1914، وهو لساني مختص في اللغات الرومانية، اهتم خاصة بعلم الدلالات، مختصر علم الدلالات في فرنسا، مدخل إلى علم الدلالة، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 240).

5 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق - ص 89.

6 - Stephen ullmann: Language and style: bames and noble, INC, New York 1966, p99

7 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية- الرؤية و التطبيق -، ص 89.

8 - ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 43.

9 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسياب - ص 34.

10 - فيلسوف ومؤرخ وسياسي إيطالي من زعماء حزب الأحرار، ولد سنة 1866، كان له تأثير عميق على ثقافة بلاده الأدبية والفنية، من أثاره: المثالية الجمالية، تاريخ فن الباروك الإيطالي، (ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص 461، 462).

(Von Humbolt) (1) اللسانية، وبقارل فوسلار (Karl vossler) (2) «(3)، وإلى جانب هؤلاء تأثر سببزر - في سن مبكرة - بفرويد (Sigmund Freud) (4)، واستفاد من دراساته «في الاعتناء بالجوانب السيكلوجية للمبدع، وهو جانب مهم جداً في دراسة العالم النفسي للمبدع، وقد تجلّى مثل هذا الأمر في بناء صلة وثيقة بين علم اللغة والأدب من خلال العناصر النفسية التي تتمثل انعكاساتها في عمل الأديب» (5)، حيث كان الشغل الشاغل عند سبببزر «يتلخص في إقامة جسر بين اللسانيات وتاريخ الأدب، ولقد كان يعوّل على الأسلوبية أن تقوم بإنشاء هذا الجسر» (6).

وهذا الجسر الذي أقامه سبببزر أحدث «تحوّلاً أساسياً وجوهرياً في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على

الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية» (7)؛ فجهوده هذه طوّرت النظرة إلى علم الأسلوب، ليستفاد منه أكثر - كمنهج - في دراسة النصوص وتحليلها.

وللغوص في نفسية المبدع أكثر «ينطلق سبببزر من مقولة بوفون الشهيرة الأسلوب هو الرّجل ليحدّد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، التركيبية النفسية التي جعلت من أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك، فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كلّ، وهي النظام الشمسي المتحكّم في عناصر النصّ جميعها، لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة، فهي روح النصّ نفسه» (8)، إنّ التوسّل بالجانب النفسي، والتركيز على جوهر نفسية الكاتب يبيّن أن الأسلوبية النفسية «تقتضي تلك الحركة جيئة وذهاباً من سطح النصّ إلى لبّه من أجل الكشف عن نفسية المؤلف من خلال بناء اللسانية في نصّه الإبداعي» (9)

وبيّن صلاح فضل أنّه رغم الانتقادات التي وجّهت لهذه الأسلوبية إلّا أن لها نجاعة في التحليل، قائلاً: «وبالرغم من الصبغة الانطباعية التي أخذت على سبببزر وعلى المثالية الألمانية بأكملها، ونزعتها إلى الرؤية الشاملة للأعمال من خلال التركيز على ملمح رئيسي قد يخطئ في استقطاب خواصها، وبالرغم من ضعف الطابع العلمي لها إذ تذهب وراء المؤلف في نهاية المطاف؛ فإنّه لا بدّ من الاعتراف بأنّها كانت أهم محاولة جادة مبكرة لربط

1 - كاتب وباحث لغوي ألماني، وفيلسوف تربوي، ومنصّر سياسي، ورجل دولة، ولد بألمانيا سنة 1767، ويعد من كبار ممثلي الفكر الإنساني الديمقراطي في ألمانيا في أواخر القرن 18 وبداية القرن 19، توفي سنة 1835، (ينظر: <https://arab.ency.com.sy>، بتاريخ أوت 2020).

2 - عالم لغوي ألماني، ولد سنة 1872، اشتهر باهتمامه بالفكر الإيطالي من أتباع بنديتو كروتشه، وتوفي سنة 1949، (ينظر: <https://fr.m.wikipedia.org>) بتاريخ أكتوبر 2019).

3 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 109.

4 - نمساوي ولد سنة 1856، طبيب مختص في الأعصاب، أسس مدرسة التحليل النفسي، وأحدث ثورة في المعرفة الإنسانية عامة، توفي سنة 1939، من مؤلفاته: تأويل الأحلام، علم النفس المرضي في الحالات اليومية، محاولات في علم النفس التحليلي، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 250).

5 - موسى ربابعة، الأسلوبية - مفاهيمها وتجلياتها - ص 11، 12.

6 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسياب - ص 34.

7 - موسى ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ص 11.

8 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق - ص 115.

9 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسياب - ص 38.

علم اللغة بتاريخ الأدب، وهو مبدأ جوهري في علم الأسلوب الحديث⁽¹⁾؛ فذلك الجسر الذي ربط اللسانيات بالأدب هو الذي أكسب هذه الأسلوبية أهمية في الدراسات النقدية عظمت بدورها على النقائص والسلبيات التي تضمنتها.

3- الأسلوبية البنوية: la stylistique structurale

بعد الحديث عن الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية النفسية، نجد اتجاه ثالث، وهو الأسلوبية البنوية، وإذا رجعنا إلى الإرهاصات الأولى للاتجاه البنوي - ككل - نجدها تعود للدراسات اللغوية عندما «أخذ العلماء ينظرون إلى اللغة على أنها بيئة أو نظام»⁽²⁾، وبالإضافة إلى ذلك، وتحديدًا فقد «كانت أفكار العالم اللغوي السويسري الشهير دي سوسير هي المنطلق لهذه التوجهات، لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية»⁽³⁾، وقد بيّن دي سوسير في محاضراته هذه «أهمية الفصل القاطع بين اللغة من حيث هي نظام مستقر وبين اللغة من حيث هي تغيير لغوي»⁽⁴⁾.

والبنوية ركزت اهتمامها على هذا التمييز الذي تم تناوله وأيضاً «تحديده وشرحه، بحيث قام بهذا العمل كل البنويين مستخدمين في ذلك أسماء مختلفة: اللغة والخطاب غيوم (Guillaum Gustave)⁽⁵⁾، نسق ونص لويس هيلمسليف (Louis Hjelmslev)⁽⁶⁾، تمكّن وأداء تشومسكي (Noam CHomsky)⁽⁷⁾ قانون ورسالة جاكوبسون، إلى آخره»⁽⁸⁾، ويعتبر هذا الأخير - جاكوبسون - إلى جانب ريفاتير رواد الأسلوبية البنوية.

أما جاكوبسون Roma Jakobson - وبالعودة إلى الثنائيات - نجده «ركّز في تحليله للثنائي (رمز - رسالة) على الجزء الثاني منهما - دون أن يهمل الأول - لأنه يعتقد أنّ الرسالة هي التجسيد الفعلي للمزج بين أطراف هذا الثنائي، وهو مزج عبّر عنه جاكوبسون حين سمّى إحدى دراساته حول هذه القضية: "قواعد الشعر وشعر القواعد" Grammaire de la Poésie et Poésie de la Grammaire وهو يعني بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة؛ وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة عن وضع الوسائل موضع التطبيق»⁽⁹⁾.

1 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 71.

2 - محمود السعران، علم اللغة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 341.

3 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، ط1، 2002، القاهرة، ص 85.

4 - محمود السعران، علم اللغة، ص 341.

5 - لساني فرنسي، ولد سنة 1883، عصامي، بلور نظرية لسانية قوامها الزمنية، من مؤلفاته: الزمن والفعل، اللغة وعلم اللغة، توفي سنة 1960، (ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 252، 253).

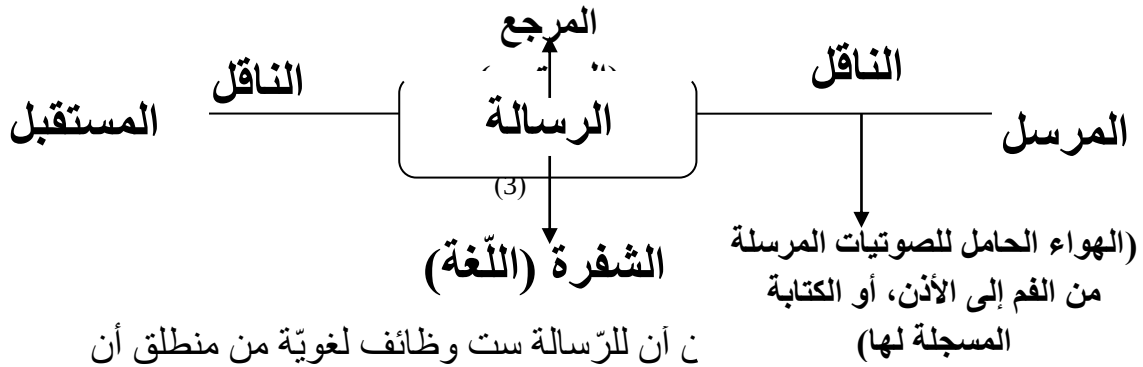
6 - عالم لغة دانماركي، ولد سنة 1988، درس في باريس، ساهم في تكوين الحلقة اللغوية سنة 1931، رائد الاتجاه العلمي في بحوث السيمونتنيك، من مؤلفاته: مقالات لغوية، (ينظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، 229).

7 - عالم ألسني أمريكي، ولد بفيلدلفيا بأمريكا، درس بنسلفانيا، أسس النظرية التوليدية التحويلية، من مؤلفاته: أشكال نظرية التأويل، دراسات علم المعاني في القواعد التحويلية، ينظر: يمني العيد، في معرفة النص، ص 289).

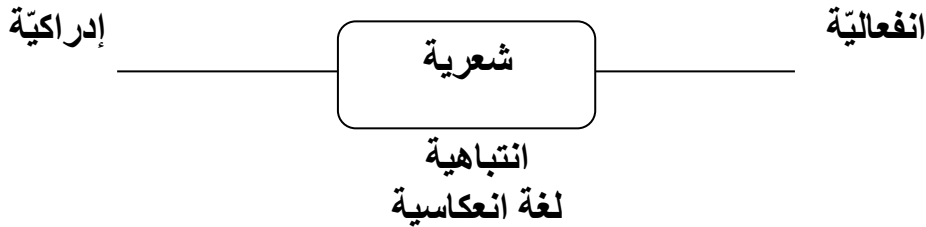
8 - بيبير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص 116.

9 - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب، الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 34.

واعتمد **جاكبسون** في مقاربتة للنصوص على نظريته التي تعتمد على وظائف اللّغة والتواصل؛ إذ «إن وظيفة التواصل من أهم وظائف اللغة التي نادى بها جاكبسون التي تتيح للإنسان الاتّصال بغيره من بني جنسه»⁽¹⁾؛ وهو بذلك يجعل الوظيفة المهمة والأساسيّة للّغة هي عملية التواصل بين طرفي الاتّصال، بين كل من الباث والمتلقي، وقد اقترح جاكبسون خريطة يوضّح فيها كيفية نقل الرسالة، والعناصر التي يجب توفرها في هذه العملية، وكل اتّصال بشري لغوي يحمل بالضرورة هذه العناصر، سواء كان اتّصالا مباشرا أو غير مباشر⁽²⁾، وترسم هذه الخريطة على النحو التالي:



ن أن للرسالة ست وظائف لغويّة من منطلق أن كل عنصر من عناصر الاتصال الستة يولد وظيفة لغويّة مختلفة، وهذه الوظائف هي: الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية، الوظيفة الندائية/الافهاميّة، الوظيفة المرجعيّة/المعرفية، الوظيفة الاتصالية/الانتباهية، وظيفة ما وراء اللّغة الميتالسانية وأخيرًا الوظيفة الشعريّة⁽⁴⁾، ويلخص جاكبسون هذه الوظائف وفق الرسم التالي:



وأهم وظيفة ركّز عليها **جاكبسون** هي الوظيفة الشعريّة والتي يرى بأنّها «هي الوظيفة المركزية المنظمة للكلام، وتتطوي هذه الوظيفة على مطابقة تامّة بين جدولي الاختيار والتوزيع، وهما مصطلحان يطابقان مصطلحي العلاقات الرأسيّة والعلاقات الأفقية عند سوسير»⁽⁶⁾، وعند قيام عملية التواصل، وبالضبط «صياغة أية رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين، وخاصيّة الوظيفة الشعريّة حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين

1 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق - ص 124.

2 - ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوبية بين المعاصرة والتراث، ص 34.

3 - خريطة تجسديّة توضح المراحل التي تمر بها الرسالة، خطاطة رقم 1، (ينظر: المرجع نفسه، ص 34).

4 - ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 131.

5 - وظائف الاتّصال، خطاطة رقم 2، (ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص 99).

6 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق - ص 134.

فوق الآخر فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل المائل في محور الاختيار على محور التأليف»⁽¹⁾.

ويعد الأمريكي ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) أول من ساهم في تأصيل الأسلوبية البنيوية، ومعه أخذت «مساراً مهماً في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وقد أفرد كتاباً خاصاً لهذا الغرض وسمه بمحاولات في الأسلوبية البنيوية صدر سنة 1971»⁽²⁾، لذلك اعتبرت «محاولاته» جهداً بارزاً لتجاوز الاشكال النظري والإجرائي الذي طرحه التفكير في الشروط الموضوعية التي يقتضيها التحول بالمنهج البنيوي من مستوى اللغة إلى مستوى الكلام»⁽³⁾؛ فبجهوده تطورت الأسلوبية البنيوية لتبحث في الخصائص النوعية للكلام، وتميز صفاته الجمالية والإبداعية.

أمّا عن موضوع الأسلوبية عند ريفاتير فهو «أنها تدرس فعل التواصل، لا كنتاج خالص لسلسلة لفظية، ولكن باعتبارها حاملاً لبصمات شخصية المتكلم وملزماً لانتباه المرسل إليه، وخلاصة القول، إنها تدرس المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شحنة قوية من الخبر»⁽⁴⁾، وبذلك يتحدد دور المتلقي في الأسلوبية «ويضع ريفاتير في موضع يربط فيه بين الأسلوبية ونظرية التلقي Theory of Reception، بما إن الأمر يتعلق بلفت انتباه القارئ عبر لغة النص نفسه وطبيعة بناء»⁽⁵⁾.

وهذا الدور المهم للقارئ «يقوم على الوعي والإدراك لما تمثله العناصر الأسلوبية من وظائف داخل النص الأدبي»⁽⁶⁾، وإلى جانب القارئ يعتمد ريفاتير على مفهوم آخر يرتبط «بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشاً له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه»⁽⁷⁾، ويعتبر هذا القارئ «قارئ نوعي، يتوفر على قدر من الاستعداد الجمالي والثقافي يسميه "ريفاتير" القارئ الحاذق أو الفائق الذي يتكئ على جدار صلب من الثقافة العامة المتخصصة ويمتلك ذائقة جمالية مدربة»⁽⁸⁾، وبالتالي فالمتلقي ليس شخص عادي فقط؛ بل هو قارئ متأمل، متمرس، له نظرية التحليلية النقدية البناءة.

كما يركّز ريفاتير أيضاً على السياق «والذي يمثل خلفية محدّدة دائمة، وهو الذي يقوم بدور القاعدة، وافترض أن الأسلوب يتخلّق بالانحراف الداخلي عن هذا السياق الدائم افتراض خصب»⁽⁹⁾، ويشكل هذا السياق محور يتعرّف به على الإجراءات الأسلوبية في

1 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 52.

2 - موسى رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 15.

3 - حمادي صمود، الوجه واللقا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988، ص 129.

4 - ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، ط1، المغرب، 1993، ص 66، نقلاً عن: حسن ناظم، البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسياب - ص 75، 76.

5 - المرجع نفسه، ص 76.

6 - موسى رابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ص 17.

7 - المرجع نفسه، ص 17.

8 - جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ص 119.

9 - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 224.

التحليل؛ إذ «يرى ريفاتير أن السياق لا ينفصل عن الإجراء الأسلوبي»⁽¹⁾، وهي نظرة مختلفة للسياق، تكسبه التميز لدى النقاد والدارسين.

وما يمكن قوله أن الأسلوبية البنوية تعتمد على نقطتين رئيسيين الأسلوبية والبنوية؛ أي أنها اتجاه أسلوبي تعتمد وتتوسل بالبنوية في مقارنة النصوص وتحليلها.

4 - الأسلوبية الإحصائية: la stylistique statistique

من الاتجاهات الأسلوبية أيضا يوجد «الأسلوبية الإحصائية التي قامت على يد **بيير جبيرو** في مؤلفه الخصائص الإحصائية للمفردات»⁽²⁾، ويلتقي الإحصاء بالمنهج الأسلوبي من خلال ظاهرة الانزياح؛ فإذا كان «الأسلوب انزياح بالنسبة إلى القواعد... فإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات، والمنهج الذي يسمح بملاحظاتهما، وقياسهما، وتأويلهما، ولذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب»⁽³⁾، حيث يستخدم الأسلوبيون الجانب الإحصائي كاتجاه أسلوبي في تحليل النصوص.

لقد عرف الإحصاء انتشارا واسعا، مكنه من الاستيطان في «سائر الحقول المنهجية في سياق غزو العلوم التجريبية ومناهجها الإنسانية، تحت وطأة التفكير الوضعي المناهض لـ (خرافة الميتافيزيقا)»، ووجد لنفسه منافذ متعددة في دراسة الظاهرة الأدبية التي اتخذ منها مجالا تطبيقيا أثيرا»⁽⁴⁾، ونظرا لهذه الفعالية التي اكتسبها الإحصاء؛ فقد كانت له أهمية كبيرة في الدراسة الأسلوبية «وترجع أهمية الإحصاء إلى أنه منهج يحقق بعدا موضوعيا، يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب»⁽⁵⁾، بالإضافة إلى «قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا»⁽⁶⁾.

ويرى **سعد مصلوح** أن الاتجاه الإحصائي في معالجة النصوص عبارة عن «أداة كاشفة ومعينة، ووسيلة منهجية واعدة، وهي قادرة، إن شاء الله، على أن تخطوا بنا خطوات فاسحا في سبيل عقلنة التدقيق، وعلمية التناول، والتوسيع المنطقي للأحكام، والتفسير المنضبط للظواهر الأدبية»⁽⁷⁾.

ومن مزايا الأسلوبية الإحصائية – أيضا – أنها «لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب، بل تعمل على تلخيص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجّه، ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال»⁽⁸⁾، وبالتالي يبتعد الناقد عن الانطباعات الشخصية والأحكام المسبقة غير

1 - المرجع السابق، ص 227.

2 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – ص 90.

3 - بيير جبيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص 134.

4 - يوسف و غليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2015، ص 120.

5 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – ص 148.

6 - سعد مصلوح، الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية – ص 51.

7 - سعد مصلوح، في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية، ص 09.

8 - هنرش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، ص 60.

المنهجية، وإلغاء التأثير الذاتي، والنفسي الذي يؤثر بشكل مباشر على الحكم الموضوعي على الأعمال الفنية.

وفي هذا السياق «قد أبعدت العوامل التي يُحتمل أن تعقد العمل، مثل التطور التاريخي وعلاقة النص بالواقع، كما اختزل التواصل النصي، بصفة عامة، في السنن اللساني ومكوناته وتأليفاته المتنوعة»⁽¹⁾، وهو ما يقودنا إلى اعتبار «الإحصاء إجراء منهجي مجرد، يمكن أن يستوعبه أي منهج، يستهدف تكميم الظاهرة الأدبية وعلمنة المنهج النقدي»⁽²⁾.

إن من الأشياء التي تجذب اهتمام الناقد بشكل خاص، وتشدّ المتلقي بشكل عام، هي تكرار ظواهر معينة بشكل لافت في نص ما؛ إذ «تختلف دلالتها باختلاف عدد مرّات ورودها، ومن ثمّ فإن استخدام المنهج الإحصائي في مثل هذه الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات. إذ لا يستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرة، أو ورودها عشر مرّات في نص أدبي ما، فلكل دلالة، ومن هنا كان للمنهج الإحصائي أهمية في الدراسات الأسلوبية»⁽³⁾؛ أي أنّ نسبة تكرار السمات الأسلوبية هي التي تحدّد دلالتها داخل النص.

وما يعزّز دور الإحصاء – إضافة إلى البعد الموضوعي – هو اعتباره إجراء دقيق في معالجة النصوص؛ فهو بدوره «يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديمًا دقيقًا، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل، وترجع أهمية العمل الإحصائي إلى أنّه يقدم بيانات دقيقة ومحدّدة بالأرقام والنسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة، التي يتميز بها نص أدبي معين»⁽⁴⁾، ويمكن للناقد حينها الاستعانة «بالجداول والرسوم البيانية، وحين تبتدئ مرحلة تفسير المادة الإحصائية، يبدأ المنهج الأشمل وتنتهي مهمة الإحصاء»⁽⁵⁾، لذلك قيل عنه «إنّه ليس أكثر من إجراء منهجي يقع داخل المنهج الواحد، ويمكن أن يستعين به أيّ منهج، لكن وجوده ينتهي عند بداية المنهج الأكبر»⁽⁶⁾.

ورغم الاعتبارات التي قلّلت من أهمية هذا الإجراء من مثل «إن أغلبية العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطر سيطرة الكم على الكيف، ممّا يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي»⁽⁷⁾، إلّا أنّه يبقى لهذا الاتجاه حضوره اللافت في الدرس الأسلوبي، ممّا يضيف على الأسلوبية التمييز والدقة في التحليل؛ فالإحصاء «مفتاح منهجي مهم، قد يفتح المغاليق الدلالية، ويعوّض انطباع الخاطر في الإدراك الموضوعي لبعض الظواهر الفنية، شريطة ألاّ يقف على عتبات الجرد الحسابي المجرد، بل ينبغي تجاوزها إلى تحديد دلالاتها بما لا يقصي – تمامًا – وظيفة التدنّوق الجمالي»⁽⁸⁾.

1 - المرجع نفسه، ص 59.

2 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 121.

3 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – ص 150.

4 - المرجع السابق، ص 150.

5 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 121.

6 - المرجع نفسه، ص 120.

7 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – ص 149.

8 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 123.

وما يمكن قوله أنّ الإحصاء كإجراء منهجي، بدقّة نتائجه، وموضوعيّة في التحليل الأسلوبية للتّصوُّص، يعطي الدّراسة الأسلوبية نوعاً من الضبط والعلميّة في كيفة تناول العمل الفّني، بشكل لا يلغي ولا يتنافى مع مكامن الجانب الجمالي داخل النص.

وبهذا نكون قد بيّنا أهمّ الاتّجاهات الأسلوبية التي تختلف في ما بينها، وفقاً لعلاقتها بالأسلوبية، ووفقاً لطريقة التحليل والوسائل المستخدمة في ذلك، رغم أنّ معظمها لا تتعارض في أصولها العامة، فالانطلاقة الفعلية لها كانت في الاستفادة بما جاد به سوسير، الذي وضع اللبنة الأولى في الدرس اللغوي الحديث.

المبحث الرابع: الشاعر

1- مولده ونسبه:

ابن درّاج هو «أبو عمر أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن سليمان بن عيسى بن درّاج الأندلسي القسطلّي الشاعر الكاتب»⁽¹⁾، أمّا بالنسبة إلى لقبه القسطلّي؛ فهو «نسبة إلى بلدة قسطة»⁽²⁾ **Cacella** في غرب الأندلس وقد ولد ابن درّاج سنة 347هـ (958م) في بيت ذي مكانة من بيوت قسطة، فقد نسبت البلدة إلى الجد الأعلى للأسرة»⁽³⁾.

وكانت هذه الأسرة «وبشهادة كثير ممن ترجموا له أسرة نبيلة مرموقة الشأن، حتى إن بلدة قسطة كانت معروفة في كتب الجغرافيين والمؤرخين الأندلسيين باسم "قسطة درّاج" ويقول ابن سعيد إنّ درّاجاً جدّ الشاعر الأعلى وبنيه تداولوا على رئاستها»⁽⁴⁾، بالإضافة إلى ذلك فبنوا درّاج هؤلاء «ينتمون إلى قبيلة صنهاجة البربرية ويبدو أنّ دخول هؤلاء للأندلس كان يرجع إلى الوقت الذي افتتح فيه طارق ابن زياد»⁽⁵⁾ هذه البلاد عام 711هـ/711م»⁽⁶⁾ ثم شيئاً فشيئاً «اندمجت هذه الأصول في البيئة الأندلسية، واتّحدت مع العناصر البشرية الأخرى التي كوّنت المجتمع الأندلسي»⁽⁷⁾، وفي ذلك الوقت كان الصنهاجيون من البربر القلائل في الأندلس ولكنهم يحضون بمكانة خاصة إلّا أنّ ذلك لم يرق إلى مكانة البربر الزناتية التي كانت الأميل والأقرب إلى الدولة الأموية الأندلسية؛ فالأولى صنهاجة كان ولائها إلى علي ابن أبي طالب، بينما قبائل زناتة لها ولاية لعثمان ابن عفان رضي الله عنه»⁽⁸⁾.

- 1 - أبي العباس، شمس الدّين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأبناء الزمان، حققه: الدكتور إحسان عباس، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، 1978، ص 135.
- 2 - قسطة بفتح أوله، وسكون ثانيه، وفتح الطاء، وتشديد اللام، مدينة بالأندلس، قد نسب إليها جماعة من أهل الفضل، منهم أبو عمر أحمد ابن محمد بن درّاج القسطلّي كاتب الإنشاء لابن أبي عامر، (ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1977، المجلد الرابع، ص 347).
- 3 - أحمد هيكّل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 303.
- 4 - ابن درّاج القسطلّي، مقدمة ابن درّاج القسطلّي، حققه وعلّق عليه وقدم له: الدكتور محمود علي مكّي، منشورات المكتب الإسلامي، ط1، دمشق، 1961، ص 22.
- 5 - ارتبط اسمه بالفتح الإسلامي، ولد سنة 50هـ، من قادة موسى بن نصير الذي أسلم على يده، ولي على طنجة، قاد الجيش لفتح الأندلس سنة 92هـ، توغل في الفتح، وأخضع أكثر ولايات إسبانيا، جهلت وفاته، (ينظر: محمد علي قطب، أبطال الفتح الإسلامي، دار الدعوة، ط1، الإسكندرية، 2006، ص 332 وما بعدها).
- 6 - ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 22.
- 7 - أحمد هيكّل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 303.
- 8 - ينظر: ابن درّاج القسطلّي، مقدمة الديوان، ص 23.

وهذه العناصر البشرية ذات الأصول البربرية «أصبحت بمضي الزمن أندلسية تمامًا، لا يكاد يربطها بالبربر إلى هذا النسب المحفوظ، وهذا شأن كل العناصر البربرية التي دخلت الأندلس في تاريخ مبكر»⁽¹⁾، وما يمكن قوله أن ابن درّاج ذا «أصل بربري عريق، ورغم هذا الأصل الذي ينتمي إليه إلا أنه لا يرى أثرا واضحا لهذه البربرية في حياة ابن درّاج ولا شعره وهو لا يتحدث عن نسبه على الإطلاق»⁽²⁾.

وربما يعود سبب تماهي نسب ابن درّاج لكون عشيرته من الأسر البربرية التي لها تاريخ متأصل بالأندلس؛ فهي من العشائر الذين تمثلوا الأندلس، وتمثلتهم الأندلس بدورها، واختلطوا بهم بعض الطوائف البربرية الأخرى التي أحدثت الفتنة بالأندلس وجلبت لها الانتقام من الأندلسيين، لذلك اتخذ البربر جنوب الأندلس كمقر لهم، تفاديا لذلك الحقد والبغض الذي كان الأندلسيون يكنونه لهم⁽³⁾.

2- طفولته، نشأته وصباه:

لقد كانت نشأة ابن درّاج مبهمة، وطفولته غامضة، حيث «لا يُعرف شيء عن نشأة ابن درّاج الأولى، إذ لم يتعرّض لها من ترجموا له من الأندلسيين والمشاركة»⁽⁴⁾، لذلك نجد «أن أول ما احتفظت لنا به الكتب التي ترجمت له يبدأ بصلته بالمنصور بن أبي عامر»⁽⁵⁾ وهكذا نرى فراغا كبيرا يمتد بين مولد ابن درّاج وظهوره فجأة في بلاط المنصور العامري»⁽⁶⁾، غير أنه يمكن «أن نستنتج من شعره، أنه نشأ في بلده نشأة أدبية، وتزوّد بثقافة لغوية وتاريخية، وأقبل بنوع خاص على شعر الجاهليين والإسلاميين»⁽⁷⁾.

وأغلب الظن كما ذكر محقق الديوان «أن ابن درّاج بدأ حياته الدراسية تلميذا يتردد على مجالس الشيوخ وحلقاتهم في جيان»⁽⁸⁾، ولعلّ دراسة في تلك الفترة المبكرة من حياته لم تكن تختلف عما يتلقاه أمثاله من الصبيان من حفظ للقرآن وإلمام بمبادئ النحو واللغة والأدب والأخبار والأنساب والفقه»⁽⁹⁾.

ومن ناحية أخرى – ومحاولة لرصد بعض جوانب بداية حياة الشاعر – يمكن أخذ الظروف المختلفة والمتنوعة التي رافقت ولادته، ذلك أنه قد ولد وتعلم في فترة «من حياة

1 - أحمد هيك، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 303.

2 - ابن درّاج القسطلي، مقدمة الديوان، ص 23.

3 - ينظر: المصدر نفسه، ص 25.

4 - أحمد هيك، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 303.

5 - هو أبو عامر محمد بن أبي عامر، الملقب بالمنصور، يقال أصله من الجزيرة الخضراء، ورد شابا إلى قرطبة، فطلب العلم والأدب، تولى الحجابة في عهد أبي الوليد هشام بن الحكم المؤيد، وأمّه السيّدة صبح، توفي سنة 393هـ، (ينظر: أبي عبد الله محمد بن فتوح بن عبد الله الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، حققه وعلق عليه: بشار عوّاد معروف، محمد بشار عوّاد، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2008، ص 120 وما بعدها).

6 - ابن درّاج القسطلي، مقدمة الديوان، ص 32.

7 - أحمد هيك، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 303.

8 - مدينة الأندلس تقع في سفح جبل عال موصوف بالحصانة، من غرّ المدن و شريف البقاع، كثيرة الخصب، رخيصة الأسعار، لها زائد على ثلاث آلاف قرية يربى فيها دود الحرير، بها جوامع وأنهار، (ينظر: محمد عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، معجم جغرافي، تحقيق: إحسان عباس، مكتبة لبنان، ص 183).

9 - ابن درّاج القسطلي، مقدمة الديوان، ص 36.

الأندلس كانت أزهر عصور التاريخ الإسلامي في هذه البلاد على الإطلاق»⁽¹⁾؛ فنجدته قد « أدرك عزّ الدولة الأمويّة، لأنّه ولد في آخر أيام عبد الرحمن الثالث⁽²⁾ وعاش في عصر الحكم⁽³⁾ ابنه، ذلك العصر الذي بلغت فيه حضارة العرب منتهاها»⁽⁴⁾، ووصول حضارة ما إلى أوج عزّها ورخائها، إنّما هو نتيجة لذلك التقدّم والتطوّر الذي يمسّ مختلف المجالات والميادين.

وقد وصلت الدولة الأندلسيّة إلى أوج عظمتها، مجدا وقوّة، وبلغت ذروة الرّخاء والنّعماء والأمن والعزّة، وزهت الزراعة و التّجارة والصناعة والعلوم والآداب والفنون، وشمل الأمن سائر أطراف المملكة، ورخصت كلفة العيش، ونمت قرطبة⁽⁵⁾ نموا عظيما وأصبح المجتمع الأندلسي مجتمعا متكاملا متّسقا لا مجال فيه للتمييز بين الطبقات، كما ازدهرت الحياة بصفة عامة⁽⁶⁾.

إنّ هذا الازدهار والرّقي في مختلف مناحي الحياة الأندلسيّة أثر بشكل مباشر على نشأة الشاعر العلميّة والدراسيّة، وتكوينه الثقافي والأدبي، وهو ما ترجمته طريقة نظمه للشعر، كيف لا وهو شبّه بالمتنبي، لذلك قال عنه الثعالبي: «كان بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام وهو أحد الفحول. وكان يجيد ما ينظم ويقول»⁽⁷⁾، وهذه الخصال التي يتمتّع بها الشاعر تنمّ عن حسن تعلّمه، واكتسابه للمعارف، وتسلّحه ب زاد أدبي ولغوي كبير، وسّع مدراكه البلاغيّة وقدراته الشعرية الفياضة.

3- اتّصاله بالمنصور:

قبل الحديث عن اتّصال ابن درّاج ببلاط المنصور، وتألّفه في الشعر، يشار أن ابن درّاج «قد قام بعدّة رحلات إلى قرطبة حيث اطّلع عن كُتب على جوّها الأدبي وجمعيته منندياتها بأمثاله من الشعراء الطّامحين إلى شق طريقهم في العاصمة الأندلسية عروس الغرب الإسلامي كله في ذلك الوقت»⁽⁸⁾، لتبدأ بعد ذلك مرحلة جديدة في حياة ابن درّاج، واتّصاله بالمنصور، ويبدأ عهد التّألق عنده « فبعد أن قوى عود القسطلّي؛ وأنس من نفسه

1 - المصدر السابق ص 33.

2 - هو عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله، ولد سنة 277هـ/890م، تولّى الحكم وسنّه لم يتجاوز 23 سنة، كان أعظم أمراء الإسلام في عصره، الذي كان أزهى العصور، يجمع الشخصية الإدارية والعسكرية، اتخذ سمة الخلافة وسمي بأمير المؤمنين الناصر لدين الله في ذي الحجة سنة 316هـ، كان عالما أدبيا، يهوى الشعر، ويقرب الأدياء والشعراء منه، خلّف 11 ولدا من بينهم خليفته الحكم المستنصر، توفي سنة 350هـ/961م، (ينظر: محمد عبد الله عنان، تراجم إسلامية - شرقية وأندلسية - مكتبة الخانجي، مطبعة الجنة للتأليف والنشر، ط2، 1970، القاهرة، ص167 وما بعدها).

3 - الحكم بن عبد الرحمن الملقب بالمستنصر بالله، يكنى أبو العاص، ولد في جمادى الثاني سنة 302هـ، أمه اسمها مرجان، كان محبا للعلم، فقيها، عالما بالأنساب، جامعا للكتب، توفي في صفر سنة 366 هـ، (ينظر: كمال الدين أبي الفضل عبد الرزاق بن أحمد المعروف بابن الفوطي الشيباني، مجمع الآداب في معجم الألقاب، تحقيق: محمد الكاظم، مؤسسة الطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ط1، قم، 1416هـ، المجلد الخامس، ص219).

4 - أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، ط2، سوسة، تونس، 1998، ص 111.

5 - قرطبة: كلمة رومية عجمية، والقُرطبة في العربية العدو الشديد، وهي مدينة عظيمة بالأندلس وسط بلادها، كانت معدن الفضلاء، ومنبع النبلاء، ليس لها مثل في المغرب في كثرة الأهل وسعة الرفعة حصينة بسور ولها بابان مشرعان، أبنيتها متشابهة، فيها الرصيف المعروف بالأسواق والبيوع، (ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، المجلد الرابع، ص 324).

6 - ينظر: محمد عبد الله عنان، تراجم إسلامية - مشرقية و أندلسية - ص 192 وما بعدها.

7 - أبو منصور عبد المالك الثعالبي النيسابوري، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد محمد قميجة، دار الكتب العلميّة، ط1، لبنان، 1983، ج2، ص 119.

8 - ابن درّاج، مقدمة الديوان، ص 36.

القدرة الثقافية والأدبية، تطلّع إلى العاصمة الأندلسية حيث الشهرة والمال والمناصب، وحيث كانت الرياسة في ذلك الحين للحاجب المنصور، الذي يقرب الشعراء ويستخدمهم السنة لتأكيد سلطانه وتسجيل أمجاده»⁽¹⁾، وكان ابن درّاج «قد جلّ عند المنصور بن أبي عامر سلطان الأندلس، وله فيه أمداح جليّة»⁽²⁾، والذي يعدّ أول الحكّام الذين مدحهم الشاعر، ويمكن الاستدلال على ذلك «من مطالعة شعره الذي يدل ما بقي منه على الأقل على أنّه لم يتّصل بحاكم أندلسي قبل المنصور بن أبي عامر»⁽³⁾.
وكان أول شعر مدح به المنصور، قوله يعارض أبا العلاء صاعد بن الحسن اللّغوي⁽⁴⁾ بقصيدة أولها⁽⁵⁾:

أضَاءَ لَهَا فَجْرُ النَّهْـي فَنَهَاها عَنِ الدَّنْفِ الْمُضْنَى بِحَرِّ هَوَاهَا
وَضَلَّلَهَا صَبْحُ جَلَا لَيْلَةِ الدُّجَى وَقَدْ كَانَ يَهْدِيهَا إِلَى نَجَاهَا

وبما أنّها قصيدة «طويلة مستحسنة، فساء الظنّ بجودة ما أتى به من الشعر، وأنّهم فيه»⁽⁶⁾؛ إذا فالاستحسان الذي لقيته القصيدة جعلها «مبعث حسد للقسطلي، ومثار تشكيك الوشاه فيه، فقد خاف كثيرون ممن حول المنصور من شعراء وأدباء، أن يؤثر هذا الفتى الوافد من قسطلة على مكانتهم، واستكثروا عليه أن يشاركهم في ديوان الشعراء. فاتّهموه بالسرقّة والانتحال عند المنصور»⁽⁷⁾، وقد تخلّص ابن درّاج من تلك التهمة الملققة عندما استدعاه المنصور «واختبره واقتراح عليه، فبرز وسبق، وزالت التهمة عنه، فوصله بمئة دينار، وأجرى عليه الرّزق، وأثبتته في جملة الشعراء، ثم لم يزل يُشهر ويّجود شعره فيما بعد»⁽⁸⁾.

وليدفع ابن درّاج التّهم عنه نهائياً من جهة، ويثبت شاعريته من جهة أخرى أعدّ قصيدة أخرى لينشدها «في نفس المجلس الذي امتحن فيه، وكأنّه كان يحسّ أن ما سيقوله ارتجالاً سيأتي دون الدرجة الفنيّة التي يحبّ أن يُعرف بها كشاعر، وكأنّه كان يحسّ أيضاً أن من

1 - أحمد هيكّل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 304.

2 - ابن سعيد المغربي، المغرب في حلا المغرب، حققه وعلّق عليه: شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1995، ج2، ص 61.

3 - ابن درّاج القسطلي، مقدمة الديوان، ص 37.

4 - هو أبو العلاء صاعد بن الحسن بن عيسى الربيعي البغدادي اللّغوي، أصله من الموصل، دخل بغداد، كان عالماً باللغة والأدب والأخبار، سريع الجواب، حسن الشعر، رحل إلى الأندلس عام 380 هـ، في أيام هشام بن الحكم وولاية المنصور بن أبي عامر، الذي أكرمه وزاد في الإحسان والإفضال عليه، توفي سنة 417 هـ، (ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، حققه: الدكتور إحسان عباس، المجلد الثاني، ص488).

5 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص10.

6 - الضبي، بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، ط1، القاهرة، 1989، ج1، مجلد 14، ص 202.

7 - أحمد هيكّل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 305.

8 - الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، حققه وعلّق عليه: بشار عوّاد معروف، محمد بشار عوّاد، ص 163، 164.

واجبه الرد الموضوعي المباشر على اتّهام المتّهمين»⁽¹⁾، لينشد في المنصور القصيدة المدحية التي أولها⁽²⁾:

حَسْبِي رِضَاكَ مِنَ الدَّهْرِ الَّذِي عَتَبَا وَجُودُ كَفِّكَ لِلْحَظِّ الَّذِي انْقَلَبَا
وبعدها يمضي في نظم أبياته ليصل إلى ذكر ما لحقه من تهمة الانتحال، قائلاً⁽³⁾:
مِنْ بَعْدِ مَا أَضْرَمَ الْوَاشُونَ جَامِحَةً كَانَتْ ضُلُوعِي وَأَحْشَائِي لَهَا حَطْبًا
وَدَسَّسُوا لِي فِي مَتْنِ حَبَائِلِهِمْ شَنْعَاءَ بَتْ بِهَا حَرَّانَ مُكْتَتِبَا

وهكذا تدريجيًا حاز الشاعر على المكانة التي يستحقها في بلاط المنصور، وتأكدت منزلته عنده «فلم يكن في ديوان الشعراء فحسب، بل ما لبث أن ضمّ إلى ديوان الإنشاء، لتمكنه من صناعة النثر إلى جانب تمكّنه من صناعة الشعر»⁽⁴⁾، ليصبح بذلك ابن درّاج من كبار شعراء المنصور مادحًا له، ومسجلًا لانتصاراته، ومخلّدًا لبطولاته وغزواته.

بعد وفاة المنصور، لم تتوقّف مسيرة ابن درّاج الشعرية؛ «فعاود حياته في ظلّ عبد الملك المظفر»⁽⁵⁾ شاعرًا من شعراء بلاطه وكتابا في ديوان إنشائه، ولعله كان أبرز هؤلاء وأولئك، إذ أنّ مكانته منذ أيام المنصور كانت قد رسخت، وبلغ شعره أقصى ما يمكن أن يطمح إليه شاعر»⁽⁶⁾، ولمّا اشتعلت نار الفتنة بالأندلس «تناوب الأمر في قرطبة رؤساء مختلفون بربر وأمويون، اتّصل ابن درّاج ببعض هؤلاء الرؤساء ومدحهم، ثم اضطرّ إلى مغادرة قرطبة بسبب ما تعج به من قلاقل وما تنوء تحته من اضطرابات فاتّجه إلى سبتة»⁽⁷⁾ في العدوّة الإفريقية ومدح رئيسها، وكانت هذه الرحلة أولى رحلاته خارج الأندلس، كما كانت الأخيرة»⁽⁸⁾ لكن ما لبث أن عاد ابن درّاج إلى الأندلس، لأنّه لم يجد ما يطمح إليه في سبتة، «وقصد شاعرنا بعد ذلك عدة أقاليم أندلسية، مادحًا رؤساءها مؤملاً أن يجد الاستقرار في بعضها، ولكنّه – فيما يبدو – عجز أن يظفر بتحقيق أمله»⁽⁹⁾.

وبعد تقلبه بين الأمراء والرؤساء، «وبعد نحو ثماني سنوات من التغرّب والتشرّد، ولعلّ هذه السنوات العجاف كانت أعصب فترة مرّت على حياة ابن درّاج»⁽¹⁰⁾؛ فهو الذي

1 - أحمد هيك، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 305.

2 - ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 363.

3 - المصدر السابق، ص 365.

4 - أحمد هيك، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 306.

5 - هو عبد الملك بن محمد بن أبي عامر الملقب بالمظفر، ولد سنة 364هـ/ 974م، تولى الحجابة بعد أبيه وعمره 28 سنة، أظهر حزمًا وحسن تدبير وشجاعة، دام حكمه 6 سنوات وبضعة أشهر، توفي في صفر سنة 399هـ/ أكتوبر 1008م، (ينظر: خالد الصوفي، تاريخ العرب في إسبانيا - نهاية الخلافة الأموية في الأندلس - مكتبة دار الشرق، ط1، 1963، حلب، ص 69، 68).

6 - ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 58.

7 - مدينة عظيمة على الخليج الرومي المعروف بالزقاق، وهي تقابل الجزيرة الخضراء، والبحر يحيط بها من جميع جهاتها إلا من جهة الغرب، (ينظر: محمد عبد المنعم الحميري، الروض المعطار، تحقيق: إحسان عباس، ص 303).

8 - أحمد هيك، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 307.

9 - المرجع السابق، ص 307.

10 - ابن درّاج القسطلّي، مقدمة الديوان، ص 71.

«أدرك الفتنة وصلي نارها، وأخذ ينتقل مادحًا حتى استقرّ به الطواف في سرقسطة⁽¹⁾»⁽²⁾، ذلك أنه «راح يهزّ كلا بمديحه، ويستعينهم على نكبته، وليس منهم من يصغي له، ولا يحفض ما أنقص من حقه، وأرخص من علقه إلى أن مرّ بعقوة منذر بن يحيى⁽³⁾ أمير سرقسطة، فألقى عصا سيره عندما بّواه، ورّحب به وأوسع قِراه؛ فلم يزل عنده، وعند ابنه بعده، مادحا لهما، مثنيا عليهما، رافعا من ذكرهما، غير باغ بدلا بجوارهما»⁽⁴⁾.

ليجد ابن دراج - أخيرا- ما يطمح إليه في سرقسطة «فنعم بكثير من الاستقرار، وظفر بعظيم من التقدير، في ظلّ هذا الحاكم، ثم في ظلّ ابنه من بعده يحيى بن منذر بن يحيى التجيني⁽⁵⁾، ممّا جعله يستوطن إقليم سرقسطة»⁽⁶⁾، وفي كنف هذين الحاكمين «قضى ابن درّاج نحو عشر سنوات تمتّع خلالها ببعض الهدوء والنعمة، وإلى هذين الملكين وجّه ابن درّاج شطرا كبيرا يبلغ نحو الثلث من إنتاجه الشعري»⁽⁷⁾، وأواخر حياته لم يغادر

سرقسطه «إلا ليقصد دانية»⁽⁸⁾، حيث كان على رياستها مجاهد العامري⁽⁹⁾ المعروف بعلمه وتأدّبه وإكرامه للعلماء والأدباء وتشجيعهم لهم، وأغلب الظن أن ابن درّاج قد عاد بعد هذه الرحلة ثانية إلى سرقسطة، وأنّه ظل بها بقيّة حياته»⁽¹⁰⁾.

4 - ابن درّاج والمدح:

يعتبر ابن درّاج من الشعراء الذين لهم نتاج شعري وفير وكان «أكثره من القصائد الطوال التي يغلب عليها طوال النفس وموضوع المدح هو الموضوع الرئيسي الغالب على قصائد ديوان ابن درّاج، حتى لا يكاد يعثر فيه على أعمال شعرية مستقلة غير المدح، سوى

1 - سرقسطة: بلدة مشهورة بالأندلس ذات فواكه عذبة، مبنية على نهر كبير منبعث من جبال القلاع، معروفة بتطريز ثياب رقيقة تعرف بالسرقسطية، وهي مركز ثقافي وفني، بها قصور وكنائس أثرية، ومتاحف غنية، (ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، المجلد الثالث، ص 212 وما بعدها).

2 - أبي عبد الله محمد بن الكتّابي الطبيب، كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ص 296.

3 - هو أبو الحكم منذر بن يحيى التجيني، يلقب بالمنصور، كان جليل القدر ممدحا، ترقّى القيادة في الثغر الأعلى (سرقسطة)، أيّد سليمان بن الحكم المستعين، يتم الخلط بنيه وبين حفيده الذي يحمل الاسم ذاته، توفي سنة 412هـ / 1022م، (ينظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلا المغرب، ج2، ص 435).

4 - أبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1997، المجلد الأول، ص 61.

5 - هو يحيى بن منذر بن يحيى التجيني ويلقب بالمظفر أيضا، تولى الحكم لما توفي والده منذر بن يحيى التجيني الملقب بالمنصور سنة 412هـ، واستمر حكمه حتى سنة 427هـ، وكان له ابن عمّ متهور كثير الحسد له وهو المستعين سليمان بن أحمد بن هود الجذامي، الذي دخل عليه في قصره على غفلة وفتك به سنة 427هـ، (ينظر: ابن درّاج، مقدمة الديوان، ص 65 إلى ص76، وينظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلا المغرب، ج2، ص 436).

6 - أحمد هيك، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 307.

7 - ابن درّاج القسطل، مقدمة الديوان، ص 72.

8 - دانية dania مدينة بشرق الأندلس على البحر، عامرة حسنة، لها سور منيع، ترد إليها السفن وتصدر عنها، ومنها يخرج الأسطول للغزو، (ينظر: محمد عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، ص232، 231).

9 - هو مجاهد بن عبد الله العامري أبو الجيش، الموفق مولى عبد الرحمان الناصر بن المنصور محمد بن أبي عامر كان من أهل الأدب والشجاعة والمحبة للعلوم وأهلها، توفي بداية سنة 436هـ، (ينظر: الضبي بغية الملتبس في تاريخ رجال الأندلس، ص 632، 633).

10 - أحمد هيك، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 307، 308.

بعض الآثار القليلة التي توشك أن تصنع في زحمة المدح»⁽¹⁾ وكان ابن درّاج يركّز على المدح، ويتّخذ وسيلة للتّكسب «ولعلّ تهافته على المدح وتسابقه في هذا الميدان ووقوفه بين أيدي الملوك والأمراء هو الذي أكسبه هذه الشهرة، على أن عصره كان عصر الشعراء المدّاحين»⁽²⁾، وهذا يبيّن أن غلبة هذا الطابع على شعره أنّه عاش بين بلاط وآخر يعمل في خدمته الرؤساء والحكام، ابتداءً من المنصور بن أبي عامر حتى يحيى بن منذر التجيني. الواضح أنّ ابن درّاج له أسلوب مميّز في المدح؛ «فلقد تجده يمدح مدحاً يُحرّك الأطماع ويدفع الممدوح إلى الغرور، ويجعله يعتقد في نفسه ما ليس أهلاً له، وهو يتظاهر له بالتواضع والحمد والشكر، ويجعله فوق كل إنسان، حتّى كأنّه ليس في خلق الله من يدانية أو يجاريه في صفات الكمال»⁽³⁾، ورغم أنّ ابن درّاج جعل «كل أغراضه الشعرية المدح، ولكنّه ذكر فيه كل خواطره وأفكاره، وكأنّه اتّخذ وسيلة للتعبير عن آرائه التي لا تخرج عن الشكوى والحقّد على الأيام وبعض الآراء المعروفة، ولقد كان يتأثّر بالحوادث، ونفسه توحى عليه بأخيلة مظلمة»⁽⁴⁾ وتبرز هذه الأفكار والآراء التي تتخلّل المدح من خلال اشتياقه لأسرته وأولاده من جهة، ولوعته من التغرّب عن الوطن والأحبّة من جهة ثانية، زد إلى ذلك تلك الفتن التي عصفت بالأندلس، والتي أثّرت عليه كشاعر خاصّة اتّهامه بالسرقة والانتحال، والذي بحذاقته وترسخه في الشعر نفى تهمة الانتحال عنه.

وهذه المهارة في نظم الشعر تدلّ على سعة صدر ابن درّاج، وطول نفسه الشعري الذي يجعله يصول ويجول بالممدوح في مملكة المدح الواسعة، والتي تعجّ بالمدّاحين والممدوحين، يعلى شأنه هنا، ويخلّد بطولاته هناك مستعملاً أقوى العبارات، وأجمل الكلمات التي تأسر قلب الممدوح، وتجعله يُكرم الشاعر، ويجزل له العطاء.

5- وفاته وإنتاجه الشعري:

بعد تلك الحياة التي عاشها ابن درّاج، بأحداثها المختلفة وفترات المتفاوتة بين الاستقرار والسلام تارة، والتغريب والفتن تارة أخرى، «انتهت أيام ابن درّاج سباق حلبة الشعراء العامريين وخاتمة محسني أهل الأندلس أجمعين»⁽⁵⁾؛ فكانت وفاته في «ليلة الأحد لأربع عشرة ليلة بقيت من جمادى الآخرة سنة إحدى وعشرين وأربعمائة»⁽⁶⁾.

وقد خلّف ابن درّاج القسطلي ديوان شعري ضخم، ونجد فيه «ما يصوّر حياة الأندلس " في يومي نعيمها وبؤسها"، في أوج عزّها وعظمتها على أيدي العامريين ثم عند انهيارها و إواء المحن منذ أن ساقّت نوازع البطر وتفرّق الكلمة أهل الأندلس إلى تحطيم أركان الدولة العامرية»⁽⁷⁾، وقد حقّق هذا الديوان وقّدم له محمود مكي، ونشره المكتب الإسلامي بدمشق، وذلك سنة 1961، وضخامة هذا الديوان أهل ابن درّاج إلى أن يكون من أكثر شعراء الأندلس غزارة وإنتاجاً للشعر.

1 - المرجع السابق، ص 308، 309.

2 - أحمد ضيف بلاغة العرب في الأندلس، ص 111.

3 - المرجع نفسه، ص 115.

4 - المرجع نفسه، ص 116.

5 - ابن درّاج القسطلي، مقدمة الديوان، ص 80.

6 - ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، المجلد الأول، ص 138.

7 - ابن درّاج القسطلي، مقدمة الديوان، ص 80.

أمّا إذا انتقلنا إلى النثر نجد أنّه ازدهر في فترة الحجابة، «حيث وُجد ديوان كُتاب، يحزّرون الرسائل، ويصدرون المنشورات، ويصفون المعارك، ويسجّلون الغزوات، كذلك كانت مظاهر الحياة المترفة والحضارة المتأنّفة ممّا دعا بعض الأدباء لتسجيل مشاهداتهم نثرًا، ولم يعد الأمر مقصورًا على تسجيل تلك المشاهدات شعرًا»⁽¹⁾، وكان هذا النثر «نثر من النوع الخالص ممثلًا في قطع وصفية وبعض الرسائل والوصايا»⁽²⁾، وبالتّعريج على ابن درّاج فيشيد ابن بسام بإبداعه النثري بقوله: «ومن نثره ما يبهر العقول، ويباهي الغرر والحجول، ويسامي التيجان والأكاليل، ويسهّل التقليد والتأويل»⁽³⁾، ولا غرابة في ذلك؛ فهو «كان كاتبًا من كتاب الإنشاء في أيام المنصور أبي عامر، وهو معدود في جملة العلماء والمقدمين من الشعراء، والمذكورين من البلغاء، وشعره كثير مجموع يدل على علمه، وله طريقة في البلاغة والرسائل تدل على اتّساعه وقوّته»⁽⁴⁾؛ وبالتالي فابن درّاج كان له اهتمام بالجانب النثري من خلال تلك الرسائل التي يُكلّف بكتابتها.

1 - أحمد هيكّل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 333.

2 - المرجع نفسه، ص 333.

3 - ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد الأول، ص 62.

4 - الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ص 163.

الفصل الثاني : المستوى الصوتي في ديوان ابن دراج القسطلبي
المبحث الأول: تشكيل الإيقاع الخارجي في شعر ابن دراج
أولاً: إيقاعية البحور وأوزانها في الخطاب الشعري:

- 1- إحصاء البحور المستخدمة
- 2- البحور التامة و البحور المجزوءة
- 3- البحور الصافية والبحور المركبة
- 4- الزحافات والعلل
- 4 - 1 الزحافات
- 4 - 2 العلل
- 5- التدوير

ثانياً إيقاعية القافية في الخطاب الشعري:

- 1 - القافية لغة واصطلاحاً
- 2 - حروف القافية وحركاتها
- 3- أنواع القافية:
- 3-1- وفقاً لحركة الروي
- 3- 2- وفقاً لعدد المتحركات بين ساكنيها
- 4 - عيوب القافية

المبحث الثاني: تشكيل الإيقاع الداخلي في شعر ابن دراج:

- 1- الأصوات المتواترة وعلاقتها بالمعنى
- 1-1 الأصوات المجهورة
- 1- 2 الأصوات المهموسة

المبحث الثالث: التشكيل البديعي في الخطاب الشعري:

أولاً: المحسنات المعنوية:

- 1- الطباق
- 2- المقابلة

ثانياً: المحسنات اللفظية:

- 1- الجناس
- 2 - الترصيع
- 3 - التصريع

ثالثاً: بنية التكرار:

- 1 - تكرار الحرف
- 2 - تكرار الكلمة
- 3 - تكرار العبارات

المبحث الأول: تشكيل الإيقاع الخارجي في شعر ابن دراج أولاً: إيقاعية البحور وأوزانها في الخطاب الشعري 1- إحصاء البحور المستخدمة:

لقد كان ولا زال النّظام العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ)، السبيل الوحيد والواضح للولوج إلى عالم العروض، الذي وضّحه الخطيب التبريزي (502هـ) بقوله: «اعلم أن العروض ميزان الشعر، بما يعرف صحيحه من مكسوره»⁽¹⁾، كما يرجع احتمال تسميته عروضاً «لأنه ناحية من علوم الشعر، وقيل يُحتمل أن يكون سمّي عروضاً لأنّ الشعر معروض عليه، فما وافقه كان صحيحاً، وما خالفه كان فاسداً»⁽²⁾. واعتمد العروضيون في ما بعد - على القواعد المختلفة، والأسس الرصينة والمبادئ المتنوّعة التي أرساها الخليل بعبقريته الفريدة، وإمكانياته الفذة؛ إذ أنّهم لم يجدوا إلى الآن البديل الحقيقي لهذا العلم من قواعد واضحة ومنظمة يحتكم إليها الشعر العربي، خاصة ضبط الوزن الذي يعدّ أهمّ هذه القواعد وأبرزها على الإطلاق.

ويختص الوزن بعدّة ظواهر إيقاعية، وأيضاً بجزئيات صوتية، ذلك «أنّ الخليل عمد إلى تحليل جزئيات هذا الوزن إلى مقاطع، ثم ركب هذه الجزئيات في وحدات أكبر هي التفعيلات، ثم ركب من هذه التفعيلات وحدات إيقاعية أكبر سمّاها بحراً»⁽³⁾، ويبلغ عدد الأوزان خمسة عشر بحراً، وعندما جاء الأخفش (215هـ) «أنكر وجود بحرين من بحور الخليل لأنّه في رأيه لم يردا عند العرب»⁽⁴⁾، وهما بحري المضارع والمقتضب، خاصّة أنّه لم يذكر لهما شواهد صحيحة السند في أشعار العربيّة، وأكّد إبراهيم أنيس ذلك بقوله وقد زاد الأخفش بحراً لم يذكره الخليل في ما ذكر⁽⁵⁾، والبحر المعني هو المتدارك.

وتعني كلمة بحر في اللغة «الشَّقُّ... ويقال: بحرْتُ أُنّ النّاقة بحراً. شققتها وخرقتها»⁽⁶⁾.

أما المعنى الاصطلاحي للبحر هو «الوزن الخاص الذي مثاله يجري الناظم في قصيدته وسمّاه الحميري حدّاً»⁽⁷⁾، واتّخذ هذا الاسم «لأنّه أشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر»⁽⁸⁾.

وقد اتّخذ ابن دراج مجموعة من البحور كإطار عام لنظم قصائده، وحاولنا إحصاء هذه الأوزان وضبط نسبته وفق عملية⁽¹⁾ حسابية معيّنة، والجدول البياني التالي يوضح لنا رتبة كل بحر ونسبته الموافقة لعدد القصائد من جهة، وعدد الأبيات من جهة أخرى:

1- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، علق عليه ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب اللّامية، ط1، بيروت، 2003، ص 15.
2- المرجع نفسه، ص 15.
3- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 51.
4- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1985، ص 51.
5- ينظر: المرجع نفسه، ص 51.
6- ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (بحر)، ص 324.
7- أحمد مطلوب، مصطلحات النقد الأدبي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001، ص 122.
8- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 51.

الرقم	البحر	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
01	الطويل	47	%29.01	1897	%31.94
02	الكامل	44	%27.16	1698	%28.59
03	البسيط	28	%17.28	887	%14.93
04	المتقارب	21	%12.96	797	%13.41
05	الوافر	9	%5.55	465	%7.82
06	الخفيف	6	%3.70	82	%1.38
07	الرّمل	3	%1.85	56	%0.94
08	المديد	1	%0.61	28	%0.47
09	المجثث	1	%0.61	16	%0.269
10	المنسرح	1	%0.61	8	%0.13
11	السريع	1	%0.61	5	%0.084
	المجموع	162	%100	5939	%100

إذا تأملنا الجدول نجد أنّ ابن درّاج لم يستعمل إلا إحدى عشرة بحراً من بحور الشعر العربي، حيث وظّف الشاعر بحوراً معيّنة كانت بمثابة الإطار الصوتي الذي نُسجت وفقها قصائده، وتوزّعت حسب نسبة تراددها، وكانت الصدارة لبحر الطويل، يليه الكامل، ثم البسيط، ثم المتقارب، ثم الوافر؛ فالخفيف، يليه الرمل، وأخير المديد والمجثث والمنسرح، وأيضاً السريع بالنسبة ذاتها، وبمعدل قصيدة واحدة لكلّ بحر.

والملاحظ من زاوية أخرى— أنّ البحور التي حقّقت الصدارة والأغلبية في الترتيب الكمي للقصائد هي ذاتها من حيث الترتيب الكمي لعدد الأبيات؛ أي أنّ هناك توافق بينهما باستثناء البحور التي كانت حصّتها من القصائد قصيدة واحدة.

وللاستبيان والتوضيح أكثر، يمكن تمثيل الجدول السابق بدائرة نسبّية مثلثيّة تجمع مختلف نسب البحور التي اعتمد عليها ابن درّاج مقارنة بعدد الأبيات الكلي⁽²⁾:



(الواحد $\times 100$ / عدد

¹-تحصلنا على هذه النسب و
القصائد الكلي (أو عدد الأبيات
²-تحصلنا على النسب وفق الـ

يظهر لنا من خلال الإحصاء الذي قمنا به، والمتبوع بالدائرة النسبية التي مثلنا بها النتائج المتوصل إليها ما يلي:

- كان استخدام ابن دراج للأوزان الشعرية متنوعاً، حيث اعتمد على إحدى عشرة بحراً، وترتيبها كمياً جاء مقارباً بل مطابقاً لترتيبها في الشعر العربي.
- احتل بحر الطويل صدارة الترتيب، فلا يوجد بحر يضارعه في «نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن»⁽¹⁾، ولعل كثرة شيوعه - بهذا القدر - تعود إلى أنه «بحر خضم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة والمدح»⁽²⁾، هذا الأخير الذي لاينازعه غرض في ديوان ابن دراج.
- ضمان بحر الكامل المرتبة الثانية، لم يكن بمحض الصدفة بل جاء موافقاً لنسبة شيوعه في الشعر العربي، حيث كانت نسبته تتأرجح بين الثانية والثالثة، وابن دراج أثر النظم على منواله «لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولاسيما الموضوعات القصصية، ولهذا كثر في أشعار السابقين والمتأخرين»⁽³⁾.
- والشيء الملفت في الملاحظتين السابقتين بخصوص بحري الطويل والكامل على التوالي أن مجموع نسبتهما سواء بالنسبة للقائد، أو بالنسبة لعدد الأبيات يفوق النصف، وذلك بنسبة الثلث - تقريباً - لكل منهما، وهو توظيف ينم على أن الشاعر يحاول استغلال كل ما يوفرانه له من إمكانات إيقاعية وأبعاداً دلالية تساعده على توصيل أفكاره، واستعاب تجربته الشعرية والشعورية.
- وبالنسبة للبحر البسيط، وأيضاً المتقارب، نجد أن نسبتهما تعادل الثمن لكل واحد منهما، أما البسيط؛ فهو أيضاً «بحر كثير الاستعمال كالطويل، وهو يقرب منه أيضاً في استعاب الأغراض»⁽⁴⁾، وإذا انتقلنا إلى بحر المتقارب؛ فإن ابن دراج أثر النظم على تفعيلاته؛ لأنه وزن «فيه من تدفق ورتابة تعتمد على إيقاع مكرر سلس، لذلك لا يجيد فيه غير المتمرس الحاذق»⁽⁵⁾، وهي مزايا لا يقلّ تواجداً عند ابن دراج.
- كان ترتيب بحر الوافر الخامس من حيث النسبة، وقد نظم ابن دراج حوالي تسع قصائد على منواله، ولعلّ هذا التواجد المميز سببه أن «لهذا البحر ثقله واحترامه في قديم الشعر وحديثه على السواء»⁽⁶⁾؛ لذلك لم يتوانى الشاعر في إعطائه مساحة من ديوانه.
- أما البحور المتبقية، وهي على التوالي: الخفيف، الرمل، المديد، المجتث، المنسرح، السريع؛ فإن نسبها متفاوتة في ما بينها، لكنها تنحصر ما بين 1.38% و 0.084% من أعلاها إلى أدناها على التوالي.

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 59.

2- محمود فakhوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1996، ص 22.

3- المرجع نفسه، ص 95.

4- المرجع نفسه، ص 65.

5- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 102.

6- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجاً)، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، د ط، 2000، ص 64.

وسنورد بعض النماذج من الأبيات، والتي نظمت وفق البحور الخمسة الأولى والمتمثلة في بحر الطويل، والكامل، والبسيط، والمتقارب والوافر، ومن أمثلة الأول قول ابن دراج⁽¹⁾:

لئن سرّت الدنيا فأنّت سرورُها وإن سطعت نورا فوجهك نورُها
سلام على الأيام ما شمت للعلأ أهلتها واستقلتك بدورُها
وبورك الأزمان ما أشرقت لنا بوجهك هيجواتها⁽²⁾ وقصورُها
فلا أوحشت من عزّ ذكرك دولة إليك انتهى مأمورها وأميرُها

إنّفعيلات بحر الطويل الممتدة والمعرفة في الطويل، استوعبت مدح الشاعر لعبد الملك المظفر؛ لذلك نجده يقرن سرور الدنيا ونورها بمدوحه، حتى أنّ بركة الأزمان لا تشرق قصورها الجميلة إلا بشعلة وجهه المبارك، ولعلّ هذه المعاني الرصينة والسامية هي انعكاس لأكثر البحور رصانة، وأبرزها عمقا، وأحفلها جلالا، وأفخمها بهاء.

أما إيقاع الأبيات فلا يقل فخامة ولا بهاء عن دلالتها؛ إذ نسجل كم إيقاعي جميل النغمات يحمل رنات موسيقية خلابة، تؤثر بوقعها المميز على المتلقي.

ويقول ابن دراج في القصيدة التي أنشدها بمناسبة تولية ابن عبد الملك المظفر الوزارة على تفعيلات بحر الكامل⁽³⁾:

أنجبتُه ذخرا للخلافة إن شكت ألما تضمّن برءها وعلاجها
وسللتُه سيفاً لكل ملّمة⁽⁴⁾ يفرى⁽⁵⁾ بأول ضربّة أوداجها⁽⁶⁾
فنظمت في صدر الوزارة عقدها وعقدت في رأس الرئاسة تاجها

لعلّ المتمعّن الأبيات السابقة يتحسّس تفعيلات بحر الكامل، الذي سخره ابن دراج لأجل الاحتفال بمناسبة لا يمكن تفويتها، وهي كما أسلفنا عندما ولّى المظفر ابنه الوزارة، حيث وصف الشاعر ذلك اليوم التاريخي الذي أضى فيه محمد أبي عامر الكنز الثمين الذي تدّخره الخلافة لوقت الشدة والمحن؛ فهو برءها من الأسقام، وعلاجها من الآلام، وبه تحلّى صدر الوزارة بعقد فريد، وكلّل رأسها بتاج جديد.

وقد ساهمت تفعيلات بحر الكامل المتمثلة في إقرار تلك المعاني وترسيخها أكثر، وبالتزامن مع هذه العملية لدلالية تولدت نغمات إيقاعية سلسلة، خاصة أن بحر الكامل «من

¹- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 21.

²- الهيجاء: الحرب، (ينظر: بطرس الستاني، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، لبنان، 1995، مادة (هيج)، ص651).

³- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص27-28.

⁴- الملّمة: النازلة الشديدة من شدائد الدهر، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، ط4، 2004، القاهرة، مادة (لم)، ص840).

⁵- فرى الشيء شقّه وأفسده وأفراه أصلحه، ويقال: أفرى أوداجه بالسيف: شقّها (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج10، مادة(فري)، ص255).

⁶- الودج العرق الذي يقطعه الذابح فلا يبقى معه حياة، والجمع أوداج، (ينظر: بطرسالستاني قطر المحيط، مادة(ودج)، ص661).

أكثر بحور الشعر العربي غنائية، ولينا، وانسيابية، وتنغيمًا واضحًا، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة»⁽¹⁾ زادت من صفاء تلك الترنيمات الموسيقية الخلابة.

وله من أبيات نسجت على بحر البسيط قوله:⁽²⁾

بَدَانَعُ تَقْتَضِي حَقِّي لَدَيْكَ وَقَدْ رَأَيْتُ أَمَالَ أَهْلِ الْأَرْضِ تَقْتَسِمُ
لَعْلَ عَطْفِكَ يَا مُوَلَّيَ يَا ذُنْ لِي فِي وَضْعِ خَدَيَّ حَيْثُ اسْتَوَطَأَتْ قَدَمُكَ
وَتَبْلُو السِّرَّ مِنْ قَوْلٍ يُرَدِّدُهُ إِلَيْكَ قَلْبِي لَا يَعْيَا بِـهـ
فَهَمُّكَ

ما شَيْدَ الْكُفْرِ حَصْنًا مِنْ بِلَادِهِمْ إِلَّا لِيُخَفَّقَ فِي أَبْرَاجِهِ عِلْمُكَ
إن بحر البسيط من البحور كثيرة المقاطع، والتي تعطي فسحة للشاعر كي ينظم أبياته بنفس طويل، وتختلف قدرته على ذلك وفقا لحالته النفسية؛ فهو «حين يكون هادئًا وادعًا أقدر على النطق بمقاطععه الكثيرة دون أن يشوبها إيهام في لفظها، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفا سريع التنفس كما هو الحال في الإنفعالات»⁽³⁾.

وهو ما تبيّنه الأبيات السابقة بصفة واضحة – إذ تجد ابن دراج يمدح المظفر عبد الملك على لسان جارية، بطريقة هادئة تعظم الممدوح، وتمجّده إلى درجة يسمح فيها لتلك الجارية بأن تضع خدّها على الموضع الذي استوطأت قدمه، ولعلّ هذه المفارقة في الدلالة بين أشرف منطقة في جسد الإنسان وهي رأسه، وبين أدنى شيء وهو ما يداس تحت الأقدام صاحبته مفارقة إيقاعية جمعت نعمات رحبة ذات مقاطع طويلة، وأخرى عذبة رقيقة تتلائم وحالة الجارية.

ونبقى مع الممدوح ذاته – المظفر - والذي أجاد فيه الشاعر أبياتًا من بحر المتقارب، يقول فيها:⁽⁴⁾

وَمَنْ هُوَ لِلْمَلِكِ سَوْرٌ مَنِيعٌ وَمَنْ هُوَ لِلدِّينِ رَكْنٌ مَشِيدٌ
تَقْبَلُ هَدِيَّةَ عَبْدٍ حَادَا لِسَانٌ شَكُورٌ وَقَلْبٌ وَدُودٌ
جَوَاهِرَ مَنْ نَظَمَ حُرَّ الثَّنَاءِ تَبِيدُ اللَّيَالِي وَمَا إِنْ تَبِيدُ

إن الوارد في الأبيات أنّ الشاعر يقدّم تعابير الثناء والتعظيم لممدوحه؛ فشبهه بالسور المنيع الذي يحمي الملك والرعية من كلّ شرّ يتربّص بهما، ليتعدّى بعدها من الجانب الديني إلى الجانب الدنيوي، إذ عدّ الشاعر المظفر ركنًا للدّين؛ فهو ثناء يحمل أبعاد النصر الدين ونشره وحمايته من غدر المتربّصين به، كما أنّه حريص على تطبيق حدوده، وتسطير أحكامه؛ فقد أعزّنا الله سبحانه بنعمة الدين الإسلامي الذي به راحة الدنيا، والنجاة في الآخرة.

وينتقل بعدها الشاعر إلى تعداد ما يمكن أن يقدّمه شخصه إلى الممدوح من مشاعر حب واحترام، وبلسان يلهث شكرًا وامتنانًا، وينطق بجواهر ثمينة ودرر منظومة لا يمكن لها أن

1- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ص 44.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 467، 468.

3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 175.

4- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 26.

تبيد أبدأ، كما لا تبيد تلك الألحان الصادرة من تماثل تفعيلات بحر المتقارب، وهذا «لما يتميز به من هدوء النغمة وتكرارها»⁽¹⁾، والذي يكون بطريقة منتظمة جذابة تبهر السامعين.

وهذه أبيات من بحر الوافر، يقول فيها ابن دراج:⁽²⁾

فَنَفْسُكَ بِالْمَكَارِمِ قَدْ تَحَلَّتْ وَرَأْيُكَ قَدْ تَحَلَّى بِالسَّدَادِ
وَسَيْفُكَ حَيْثُمَا وَجَّهْتَ مَاضٍ وَنُورُكَ حَيْثُمَا يَمُمْتَ هَادٍ
وَنَجْمُكَ طَالِعٌ بِالسَّعْدِ⁽³⁾ يَجْرِي فَسَعْدُكَ كُلَّ يَوْمٍ فِي أَرْيَادِ

ينسب الشاعر مجموعة من الخصال، والصفات إلى ممدوحه— منذر بن يحيى—ويسردها من غير مشقة، خاصة أنه يخاطبه بعبارات موزونة تغلبت فيها الحركات؛ إذ أن بحر الوافر سُمي كذلك «لتوافر حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتين»⁽⁴⁾، وهذا النسق من الحركة يوجب الإيقاع أكثر؛ لأن «توالي المتحركات على هذا النحو يمنح الوزن لدونة وتدفق واسترسالاً»⁽⁵⁾، كتدفق النفس الكريمة التي يتحلّى بها الممدوح والمدعّمه برأي حكيم فطين، يعمه الرشد والسداد.

كما نلمح حركة الوافر في حركة السيف الذي يتطلب مهارة كبيرة، وخفة عالية بيد الفارس الذي يحمله، وإضافة إلى ذلك، أن دوران النجوم والأفلاك في الفضاء يدل على

قوة حظ الممدوح الذي يزيد يوماً بعد يوم، والشيء الأهم أن هذه الديناميكية تبرز أكثر في كونه لا يتوانى في تقديم التضحية ويد العون خلال سعيه المستمر والدائم في دعم الدين.

وإضافة إلى هذا العمق المتجذّر للدلالة والتأغذيت إحياءات رصينة؛ فقد حظيت الأبيات — أيضاً — بإيقاعات مرنة جميلة، جذبت الأسماع، وأثارت المتلقي بتدفقها السريع والساحر.

2- البحور التامة والبحور المجزوءة:

ترد البحور الشعرية إما تامة، وإما مجزوءة، ويكون البحر تاماً «إذا استوفى جميع أجزائه أو تفاعليه»⁽⁶⁾، أما المجزوء؛ فهو «الذي حذف منه آخر جزء (أو آخر تفعيلية) من الصدر، وآخر جزء (أو تفعيلية) من العجز»⁽⁷⁾، وابن دراج أثر التنويع في استخدام البحور بين التامة والمجزوءة، رغم الاختلاف الكبير في ورود نسب كل منها، والجدول البياني التالي يوضح ذلك:⁽⁸⁾

البحر	عدد قصائد ومقطوعات التام	النسبة	عدد قصائد ومقطوعات المجزوء	النسبة
الطويل	47	29.01%	0	0
الكامل	43	26.54%	1	0.61%

1- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص 79.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 488.

3- السعد: اليمن ونقض النحس، (ينظر: بطرس الستاني قطر المحيط، مادة (سعد)، ص 261).

4- عبد الرحمان تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000، ص 54.

5- جابر عصفور، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، القاهرة، ص 317.

6- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 11.

7- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر قديمه وحديثه، ص 17.

8- حصلنا على النسب وفق العملية الحسابية التالية: عدد قصائد البحر الواحد (تام أو مجزوء) $\times 100$ / عدد قصائد الديوان.

البسيط	26	16.04%	02	1.23%
المتقارب	21	12.96%	0	0
الوافر	09	5.55%	0	0
الخفيف	06	3.70%	0	0
الرمل	02	1.23%	01	0.61%
المديد	0	0	01	0.61%
المجثث	0	0	01	0.61%
المنسرح	01	0.61%	0	0
السريع	01	0.61%	0	0
المجموع	153	96.29%	06	3.70%

الواضح من نتائج الجدول البياني أن البحور التامة قافت نظيرتها المجزوءة بأغلبية ساحقة تجاوزت 96%، وبالضبط نسبة 96.29%، أما المجزوءة؛ فكانت نسبتها ضئيلة جدا لا تتعدى 3.70%، ولعل هذا التوظيف الساحق للبحور التامة إنما يعود إلى ما تتمتع به هذه البحور من رحابة وقوة استعاب، ومثال ذلك قول ابن دراج ما يلي من بحر البسيط:⁽¹⁾

نَجْمٌ أَنَا فُتْ(2) عَلَى الدُّنْيَا رِيَّاسَتَهُ مَعْلَمٌ لِلْهَدَى وَالذِّينِ قَدْ وَضَحَا
سَلَّتُهُ لِحِمَى الْإِسْلَامِ مُنْتَقِمًا مِمَّنْ عَتَا(3) فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَوْ جَمَحَا(4)
مُتَوَجًّا بِسَنَاءِ الْمُلْكِ مُشْتَمِلًا بِالْحَزْمِ مُلْتَحِفًا بِالْبَاسِ مُتَشَبِّحًا

يقدم ابن دراج أسمى عبارات الثناء، وأفخم معاني الجلاء مادحا المنصور بن أبي عامر؛ فوصف رئاسته بالنجم الذي أشرق على الدنيا بأكملها، ليكون معلما واضحا بارزا للعيان يهتدى بنوره في الدين والدنيا، كما كان لسيفه الوهاج المبادرة والصدارة في الدفاع عن الإسلام والمسلمين، لينتقم من كل جبار متكبر، يحاول المساس بحرمة الدين، أو الحياد عن سبيل الله تعالى.

وهذه الدلالات القويّة تتطلب بطبيعتها بحورا طويلة المقاطع كي تحتضن هذا الكم من المعاني المعبرة عن قوة وشجاعة الممدوح وتُظهر بسالته وقدرته على مصارعة الخطوب، وكلّ ذلك وفّرته تفعيلات بحر البسيط، والتي تُسجت وفقها الأبيات السابقة؛ إذ نجده يشترك مع الطويل في القدرة على «استيعاب الأغراض والمعاني المختلفة»⁽⁵⁾، وزيادة على ذلك التلوين الموسيقي الذي أثرى الحضور الإيقاعي بعذوبته المبهرة، وبساطته التي نتحسّسها كلّما قرأنا الأبيات.

ووقع اختيارنا – من البحور التامة أيضا – على أبيات من بحر الكامل، والتي يقول فيها ابن دراج في المنصور بن أبي عامر:⁽⁶⁾

لَا نُظَمُ أَشْعَارِي وَلَا نَثْرِي وَلَا صُحُفِي وَلَا جَهْدُ(1) اللِّسَانِ وَلَا الْقَلَمُ

1- ابن دراج القسطلي الديوان، ص 401.

2- أناف الشيء على غيره، ارتفع وأشرف، (ينظر: ابن منظور لسان العرب، ج14، مادة (نوف)، ص331).

3- عتا الرجل استكبر، وتجبّر، وجاوز الحد، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (عتي)، ص 364).

4- جمع: انهزم في الحرب، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (جمع)، ص 133).

5- محمود فاختوري، موسيقا الشعر العربي، ص 65.

6- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 422.

مِمَّا يَقُومُ بِنَشْرِ أَيْسَرِ مَا طَوَى صَدْرِي مِنَ الْإِخْلَاصِ فِيكَ وَمَا كَتَمَ
وَصَلَاتُكَ اتَّصَلَتْ مَعَ الْأَيَّامِ لِي حَتَّى عَدِمْتُ بِهِنَّ أَثَارَ الْعَدَمِ⁽²⁾
وَرَفَعَنْ ذِكْرِي فِي عَبِيدِكَ فَأَعْتَلَى وَنَظَّمَنْ شَمْلِي فِي جَوَارِكَ فَانْتَظَمَ

يحاول الشعراء المذّاحين—على وجه الخصوص—المحافظة على مكانتهم في البلاط، وذلك بالجدود بأنظم الأشعار والدرر، وشغلهم الشاغل هو إثبات ولائهم، وإخلاصهم إلى الممدوح، كي لا يبخل عليهم بكرم العطاء، وهاهو ابن دراج يحاول إيصال ما يكتنه للمنصور من وفاء؛ فما يذكره لسانه، وما يخطّه قلمه، لا يكفي للتعبير عن مدى إخلاصه، والذي يكتمه هو أكثر بكثير من الذي عبّر عنه؛ إذ أنّ قربته من المنصور يكسبه امتيازات فريدة، أثري به زاده المادي وجعله سببا لإعدام الفقر، كما أرى زاده المعنوي؛ فعلى شأنه ورفع ذكره بين أقرانه، وأحسّ بالهدوء، وذاق طعم السكينة وعاش نوعا من الاستقرار المؤقت، وراحة البال.

أمّا النسبة الضئيلة للمجزوءات، نقدم مثالين على حضورها المتحشم، أولهما مجسّد في قول ابن دراج من مجزوء الرمل:⁽³⁾

لَا وَمَنْ أَوَى اغْتَرَابِي وَشَفَى حَرَّ مُصَابِي
وَكَفَّاتِي صَرْفَ دَهْرٍ سَامِنِي⁽⁴⁾ سُوءَ الْعَذَابِ

وهاهو الشاعر وعلى مجزوء الرمل يُقسم بمن آواهوشفاه وحماه من نوائب الدهر، التي كلّفته العناء والمشقة، وأذاقته الظلم، ويقصد منذر بن يحيى، الذي يكن له الشاعر كلّ الإحترام والتقدير لما يحمله من خصال رفيعة، وقيم شامخة.

وابن دراج يشكوا هول الشوق والحنين لما لحقه من الغربة؛ فكان منذر المأوى الذي يخلد إليه كل من عانى فراق الأحبة، ولعلّ باستعماله لهذا المجزوء يدحّر—ولو بقدر قليل—ألم الوحدة، ويقصّر المسافات بينه وبين أهله وخالّنه، وفي ذلك تأكيد على أن«وقت المصيبة والهلع... تطلب بحرًا قصيرا يتلائم وسرعة التنفس، وازدياد النبضات القلبية»⁽⁵⁾، دون أن ننسى الجمال الإيقاعي الناتج عن ذلك التوظيف، والذي يجعل الجرس الموسيقي يتغلغل بسرعة، وبكل أرياحيّة، ليؤثر بشدّة بالغة على المتلقي.

ومن البحور المجزوءة—أيضا—نجد المديد هذا الذي «لم يستعمل إلا مسدسا بحذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر فهو مجزوء وجوبا، ولا يجوز استعماله تاما إلا على الشذوذ»⁽⁶⁾، ومن أمثلته قول ابن دراج، مادحا المنصور منذر بن يحيى:⁽⁷⁾

كُفَّءَ مَا أُولِيَتْ حَمْدًا وَشُكْرًا وَصَدَقْتَ اللَّهَ قَوْلًا وَفِعْلًا
وَعَمَمْتَ الْخُلُقَ عُرْفًا⁽⁸⁾ وَجُودًا وَوَسِعْتَ الْأَرْضَ حُكْمًا وَعَدْلًا

1-الجهد: الطاقة والمشقة (ينظر، الرازي، مختار الصحاح، مادة(جهد)، ص 48).

2-العدَم: الفقر (ينظر: نفسه، مادة(عدم)، ص 176).

3-ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 356، 357.

4-سامه الأمر سوما: كلّفه إياه، وأكثر ما يستعمل في العذاب والشر والظلم، والسّوم أن تُجشّم إنسانا مشقة أو سوءا أو ظلما، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادة (سوم)، ص 440).

5- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 178.

6- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 37.

7- ابن دراج القسطلي الديوان، ص 513.

8- العُرْف: المعروف والجود واسم ما تبذله وتعطيه، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة(عرف)، ص 376).

وَبَهَرَتْ الْبَرَّ وَالْبَحْرَ خُلُقًا عَمَّ إِفْضَالًا كَمَا خَصَّ فَضْلًا

اقتطفت هذه الأبيات من القصيدة الوحيدة التي نُظمت على تفعيلات بحر المديد في الديوان؛ إذ كانت نسبته قليلة جدًا، والشاعر هنا جاري القدماء في ذلك؛ فهذا «البحر قليل الإستعمال ولم ينظم العرب منه كثير، ولم يتعذب الشعراء في الجاهلية النظم عليه لثقل فيه، ولذا قلَّ في الشعر العربي قديمه وحديثه بالقياس إلى غيره»⁽¹⁾.

وابن دراج ينوّه إلى أن ممدوحه منذر بن يحيى صادق القول والفعل مع الله سبحانه، وانعكس ذلك على الآخرين؛ فله منهم مكافأة الحمد على النعم والشكر على إغداقه الخيرات لهم، كما أنّ خصاله الخُلُقِيَّة تعدّ نقطة محورية، وعلامة فارقة في فضاء قصيدة المديح الواسعة، والتي كانت مثل الشعاع اللامع الذي يُعَمِّم بنوره على الخليفة كلّها، والأرض باتّساعها طولاً وعرضاً، وتمتد أكثر لتشمل إلى جانب البر، البحر أيضاً؛ فزادت إفضالا على الناس، وخُصصَ الفضل في ذلك إلى منذر، تسخيرًا من الله تعالى، ورضا منه.

أما إذا اتّجهنا إلى الشقّ الإيقاعي والموسيقى الذي يصدر من تفعيلات هذا البحر- المديد- نتحسّس فيها رنيناً متجانساً خفيفاً، لتوافق تفعيلات الضرب وتفعيلات العروض في الأبيات الثلاثة، والتي أتت كلّها على وزن فاعلاتن؛ إذن و«على الرّغم من ندرة المنظوم على موسيقى هذا البحر فإن موسيقاه عذبة سلسلة مستساغة وليست ثقيلة نابية»⁽²⁾، وبالتالي لا نشعر بممل في ترددها، ولا ثقل في سماعها.

3- البحور الصافية والبحور المركبة:

قد تتماثل تفعيلات البحر في بعض البحور، وتختلف في أخرى، أمّا الأولى وهي البحور «ذات التفعيلة الواحدة وتسمى أيضاً البحور المفردة»⁽³⁾ حيث تتكرّر هذه التفعيلة بشكل «متساوٍ في كلّ بيت من أبيات القصيدة، وهي سبعة أبحر: الوافر (مفاعلتن)، والكامل (متفاعلتن)، والرجز (مستفعلن)، والهجج (مفاعيلن)، والرّمل (فاعلاتن)، والمتقارب (فعولن)، والمتدارك (فاعلتن)، وتسمّى الشاعرة نازك الملائكة هذه البحور «البحور الصّافية»⁽⁴⁾، وهي بدورها عرّفها بأنّها البحور «التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة»⁽⁵⁾، وبالتالي فمحور التشابه فيها هو اتفاق التفعيلات في كل البيت.

أمّا النوع الثّاني، وهو البحور المركبة؛ فيمكن تعريفها بأنّها البحور «التي يتكوّن وزن كلّ منها من أكثر من تفعيلة سواء أكانت ثنائية أو ثلاثية»⁽⁶⁾، وهذه البحور «تسميها نازك الملائكة "البحور الممزوجة"، غير أنّ التسمية بالمركبة أوفق وأدلّ على المراد، وهذه البحور تسعة هي: الطويل، المديد، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمنسرح، والمجتث، والمقتضب والمضارع»⁽⁷⁾.

¹- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 40.

²- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1933، ص 114.

³- المرجع نفسه، ص 81.

⁴- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1999، ص 32.

⁵- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 67.

⁶- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 99.

⁷- المرجع نفسه، ص 99.

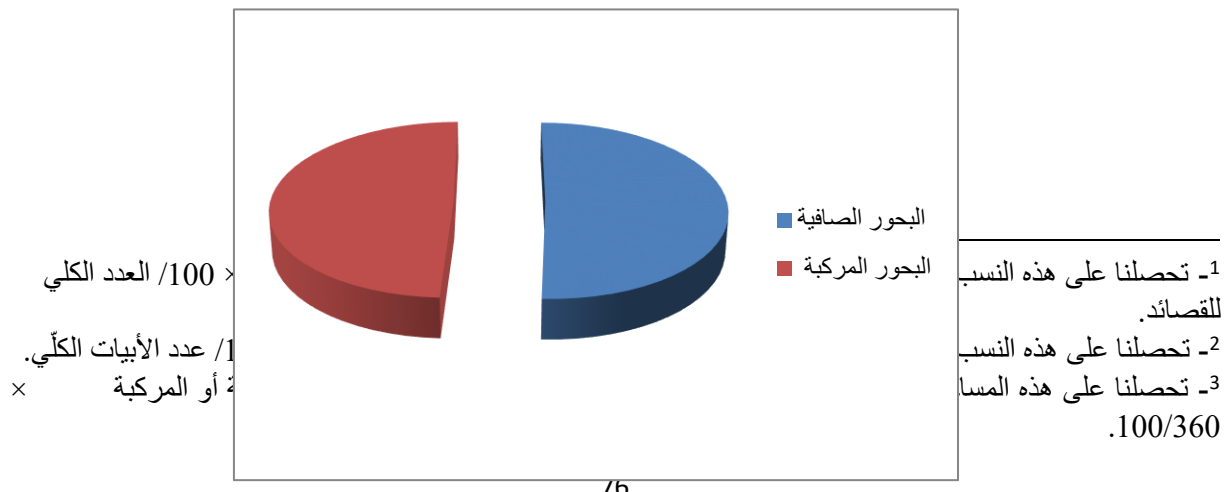
واستعمل ابن دراج إحدى عشرة بحرًا بين المركبة والصافية والجدول البياني التالي يوضح لنا عدد القصائد والمقطوعات، ونسبة كلٍّ منها: (1)

البحر الصافي	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة	البحر المركب	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة
الكامل	44	%27.16	الطويل	47	%29.01
المتقارب	21	%12.96	البسيط	28	%17.28
الرَّمَل	03	%1.85	الخفيف	06	%3.70
الوافر	09	%5.55	المنسرح	01	%0.61
/	/	/	السريع	01	%0.61
/	/	/	المديد	01	%0.61
/	/	/	المجثث	01	%0.61
المجموع	77	%47.53	المجموع	85	%52.46

من خلال الإحصائيات السابقة نجد أن نسبة البحور المركبة تساوي %52.46، وتتجاوز البحور الصافية بفارق لا يعدّ كبيراً يقارب 5%، وبالضبط 4.93%، أما الصافية فكانت نسبتها 47.53%، لكن هذه النسب لا تقف عند هذا الحد، وتتغيّر نتائجها لما يخص الإحصاء عدد الأبيات؛ فتنغيّر نسبها كما يوضحه الجدول البياني التالي: (2)

البحر الصافي	عدد الأبيات	النسبة	البحر المركب	عدد الأبيات	النسبة
الكامل	1698	%28.59	الطويل	1897	%31.94
المتقارب	797	%13.41	البسيط	887	%14.93
الرَّمَل	56	%0.94	الخفيف	82	%1.38
الوافر	465	%7.82	المنسرح	8	%0.13
/	/	/	السريع	5	%0.084
/	/	/	المديد	28	%0.47
/	/	/	المجثث	16	%0.269
المجموع	3016	%50.78	المجموع	2923	%49.21

الواضح من نتائج الجدول أن النتيجة انقلبت وأصبحت البحور الصافية تفوق نظيرتها المركبة بفارق ضئيل جداً، فكانت نسبة الأولى 50.78%، ولا تتعدى نسبة الثانية 49.21%، وللاستبيان أكثر يمكن تجسيد هذه النتائج في دائرة نسببة نرصد فيها مساحة البحور الصافية والبحور المركبة كما يوضحه الشكل التالي: (3)



من خلال الدائرة المثلية تمكّننا نجد أن الشاعر وظّف البحور الصافية والمركبة بنسب متقاربة ممّا يوحي بميله إلى التنويع في البحور والتفاعيل، أمّا الصافية فمآثرتها إنّما لما تحصى به من امتيازات أهلّتها لأن تحتلّ الصدارة عند الشاعر، كما أن تفعيلاتها

المتماثلة والمتناسبة مناسبة لإبراز فضائل الممدوح، والإشادة بمختلف خصاله، كقول ابن درّاج من الوافر: (1)

عَلِمْتُ بِأَنَّكَ الْمَلِكُ الَّذِي لَا تَدِينُ لغيرِهِ كُلُّ الْبِلَادِ
عَجِبْتُ لِمَارِقِ (2) يَعْصِيكَ جَهْلًا وَقَدْ سَبَقَتْ إِلَيْهِ لَكَ الْأَيَادِي
فَسَلُّهُ مُخْزِيًا هَلْ كَانَ يَذْرِي بِأَنْ الْخَزْيُ فِي طَلَبِ الْعِنَادِ؟
أَلَمْ يَكْ لَوْ أَنَابَ إِلَيْكَ طَوْعًا يَنَالُ مِنَ الْعُلَا فَوْقَ الْمُرَادِ؟

يمدح الشاعر في هذه الأبيات المنذر بن يحيى، ويصرّح بأنّه الملك صاحب الفضل الكبير الذي أرخى بيده على أطراف البلاد، فويل كلّ الويل للذي قد يقوده جهله إلى عصيانه ويدركه الخزي بسبب عناده، أمّا إذا اختار طاعته فسيحصل على كلّ ما يريد دون عناء أو تعب.

واستعمل الشاعر تفعيلات بحر الوافر المتّفقة والمناسبة لعرض تلك الأفكار، والإفصاح عمّا يريد إيصاله للمدوح، خاصة أنّه «بحر يميل إلى التدقّق السريع، ويمتاز باستثارة المتلقي وهو يتقبل شحناته الخطابيّة» (3)، وتفعيلاته الصافية قدّمت نغمات جميلة متواترة، تجلب إليها الأسماع، كما أن عذوبة موسيقاها تملأ الأرجاء، وتطغى بتكامل حركاتها على الإيقاع، وتسريعه بشكل جميل يتوافق ورغبة الشاعر في استثارة الممدوح وكسب وده.

وللتدليل أكثر على البحور الصافية نقدّم هذا النموذج من المتقارب، والذي يمدح فيه الشاعر المظفر يحيى بن منذر قائلاً: (4)

هَرَبْنَا إِلَيْكُمْ فَأَوْيْتُمُونَا وَخَفْنَا الْحُتُوفَ (5) فَأَمْنْتُمُونَا
وَشَرَدْنَا السَّيْفَ مِنْ أَرْضِنَا سِرَاعًا إِلَيْكُمْ فَأَسَيْتُمُونَا
وَهَوَّنَ أَقْدَارَنَا الْإِغْتِرَابُ عَلَى كُلِّ خَلْقٍ فَأَكْرَمْتُمُونَا
وَأَوْحَشَنَا الدَّهْرُ فِي كُلِّ بَرٍّ وَفِي كُلِّ بَحْرٍ فَأَنْسَتُمُونَا

لقد كان ابن درّاج دائم البحث عن الاستقرار، ومهووسا بتحقيق ذلك؛ فتنقل بين الأماكن والرّبوع ليجد ضالّته بسرّقسطة، حيث منذر بن يحيى التجيني، ومن بعده ابنه يحيى بن منذر بن يحيى التجيني، لذلك نجده في هذه الأبيات يذكر فضل يحيى عليه، الذي وجد عنده المأوى المريح والأمن المنيع بعدما شرّدتته الحروب والفتن؛ فلاقاه بالمواسات، وهوّن عليه تغرّبه

1- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 487.

2- المارق: الخارج من دينه، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة (مرق)، ص 865).

3- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، ص 112.

4- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 524.

5- الحثف: الموت والهلاك، ج حثوف، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (حثف)، ص 41).

فأكرمه، وأجزل له ذلك، فلا وحشة، ولا خوف، ولا حلّ، ولا ترحال؛ بل وطن واستقرار، وكرم جود بعد طول انتظار.

ولعلّ تفعيلات بحر المتقارب المتماثلة مهّدت للشاعر الطريق أكثر وساعدته على الاسترسال في عرض أفكاره، أمّا الموسيقى المنبعثة من هذه التفعيلات جاءت مؤثرة بقدر الدلالة وأكثر؛ فاستحسان الوقع على الأذان يكون له صدى كبير على الممدوح، الذي يعدّ المتلقي الأوّل لهذه النغمات.

أمّا الأبحر المركبة، حازت على النسبة الأقلّ نسبياً والتي قدّرت - كما أسلفنا - بـ: 49.21%، وإليك نموذج منسوج على تفعيلات بحر البسيط يوضح فيها ابن درّاج أن الإنسان يصل إلى مرضاة الله سبحانه وتعالى بأعماله الصالحة التي تقوده إلى برّ الأمان، وثمره أعماله تتوجّه في الآخرة من الأبرار، يقول الشاعر: (1)

دَهْرُ شَجَاكَ وَقَدْ وَفَاكَ تَعْزِيَةً جَلَّتْ فَلَيْسَتْ بِغَيْرِ الْقَلْبِ تُسْتَمَعُ
بُشْرَى لِمَنْ زُوِدَ التَّقْوَى لِمُنْقَلَبٍ حَيَاءٌ مُدْخَرٌ فِيهِ وَمُطْلَعُ
بِمَيْتَةٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَسْلَمَهُ فِيهَا إِلَى رَبِّهِ الْأَبْنَاءُ وَالشَّيْعُ (2)
فِي حُجَّةٍ بَرَّهَا فِي اللَّهِ مُتَّصِلٌ بِالْمُحْرَمِينَ عَنِ الْأَوْطَانِ مُنْقَطِعُ

بحر البسيط من البحور المركبة التفعيلة؛ إذ تمازج تفعيلاتها، والإيقاع الناتج عن ذلك يتقاطع والمعاني المحمّلة بدلالات الحزن؛ ويذهب بنا الشاعر إلى معاشة حالة عزاء لأحد القضاء الذي توفي وهو في طريقه إلى الحج؛ إذ بعدما تمّ تقبّل العزاء بقلوب خاشعة، شيعت جنازته إلى مثواه الأخير؛ فبشرته تقواه بانقلابه إلى حياة أفضل موصولة ببرّ أعماله حتى وإن انقطع حسّه من هذه الدنيا.

ومن أمثلة البحور المركبة: أيضا - قول ابن درّاج من بحر الطويل: (3)

شُجَاعٌ وَلَكِنَّ الْجِيَادَ حُصُونُهُ كَرِيمٌ وَلَكِنَّ الْمَعَالِي كَرَامُهُ
تَلَاَقَتْ عَلَيْهِ الْخَيْلُ وَالْبَيْضُ وَالْقَنَا قِيَامًا لِمَنْ لَا سَعْيَ سَاعٍ يُقَاوِمُهُ
وَخَلَّتْ لَهُ الْأَمْلاكَ عَنْ سَبْلِ الْهُدَى فَلَيْسَ سِوَى طَيْبِ الثَّنَاءِ يَزَاحِمُهُ

إن تفعيلات بحر الطويل المركبة، والتي يمتزج فيها تفعيلتي "فعلولن ومفاعيلن" بالتناوب، جعل من الشكل الإيقاعي للوزن نغمة طويلة تحمل بين ثناياها دلالة طوعها الشاعر عن طريق ذكره لتلك الخصال - من شجاعة وكرم - التي تزيد الممدوح إجلالا وتعظيما، وتجدها سمات الرّجل الفارس صاحب الأخلاق العالية، الذي إذا اجتمعت عليه الأعداء بخيولها وسيوفها، ورماحها كان لها بالمرصاد، متّخذا جواده الذي يمتطيه الحصن المنيع الذي يحميه من ضربات العدو وغدره المستمر.

وهذه الخصال وتلك لا تجتمع إلّا في شخص المنصور منذر بن يحيى التجيني الذي تليق به كل عبارات الثناء وجمل التبجيل، والتي زادت وضوحاً مع بحر الطويل، الذي نلمح فيه «رصانة وجزالة ومتانة وقوة اتّساع ورحابة صدر وتنوّع إيقاع وانسيابية تعبير» (4)، ولعلّ

1- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 318.

2- الشيعة: الفرقة والجماعة، والأتباع والأنصار، والجمع شيع، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (شيع)، ص 395).

3- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 195.

4- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجاً)، ص 61.

هذا التنوع في الإيقاع منبعه التناسب الذي يتمتع به البحر المركب، والذي يعدّ أكثر تنوعاً، وبالتالي فإنّه ينطوي على قيمة لا توجد في الوزن المفرد التفعيلة⁽¹⁾. وما يمكن قوله أن ابن دراج أثر النظم والتشكيل على إيقاعات البحور الصافية، لما توفّره له من نغمات مرنة جميلة، تسنح لناظمها الإيجاد في قصائد المدح الطويلة، والتي تتطلب نفساً أطول.

إن نسبة البحور الممزوجة تكاد تلحق نسبة البحور الصافية، ممّا يشير إلى أنّ لها وزنها وقيمتها في عملية الإبداع الشعري، حيث أكسبت إيقاع القصائد تدفقاً نغمياً قوياً وجميلاً يتماشى مع مختلف التعابير والأفكار التي يريد الشاعر الإفصاح عنها. الملفت - أيضاً - في توظيف ابن دراج لهذين النوعين هو محاولة التنوع، ومآثرة الاختلاف، خاصّة أنّهما يحتلان نسبة أبيات الديوان مناصفة تقريباً، ويمكن إرجاع ذلك إلى حالة التذبذب والاضطراب التي يعيشها الشاعر الذي عصفت به الغربة، وهذه الشوق والحنين هذا من جهة، ومن جهة ثانية أن تقمّص حالات المدح يتطلب التنوع في البحور، وبالتالي تُسهّل على المادح أن يصول ويجول بين البلاطات دون أدنى عائق.

4- الزحافات والعلل:

تأتي الأوزان الشعرية وفق تفعيلات معيّنة، يتّبعها الشاعر؛ فينظم قصيدته على بحر معيّن، ولكن أحيانا قد يخرج عن هذه القاعدة ليُدخل خاصتيّ الزحافات والعلل؛ إذ يتفاوت تأثيرهما من الناحية الإيقاعية، وذلك حسب نسبة قلّتهما أو كثرتهما في تفعيلات البحر، وبالتالي يختلف وقعهما وتأثيرهما كلّما تغيّرت هذه النسبة. لذلك سنحاول من خلال هذه الدراسة رصد مختلف التغيرات التي لحقت بالبحور، والتي استخدمها ابن دراج كإطار وزني لأشعاره، وبإحصاء نسبة التفعيلات السالمة، وأيضاً المتغيرة بزحافها وعللها؛ لنصل إلى معرفة مدى تأثير هذا التغيير على مجريات الإيقاع، إمّا قبولا واستحسانا وإمّا نفورا واستهجانا.

وبعد القيام بعملية الإحصاء، وذلك بأخذ الأبيات الثلاثة الأولى من كلّ قصيدة، لتأقصر مقطوعة في الديوان تحوي ثلاث أبيات، وعلى هذا الأساس كان عدد الأبيات هو (486) بيتاً، والتي تضم (3462) تفعيلة، والجدول البياني التالي يوضح نسب التفعيلات السالمة والمتغيرة منها⁽²⁾:

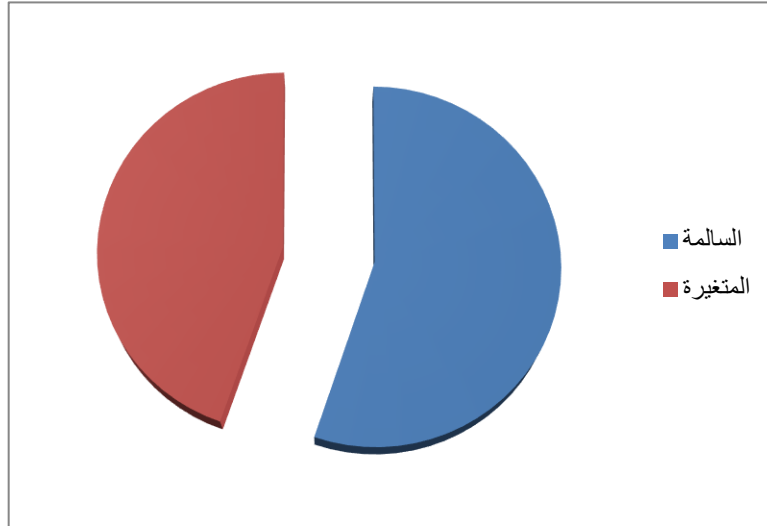
النسبة	عددّها	التفعيلات
55.22%	1912	السالمة
44.77%	1550	المتغيرة
100%	3462	المجموع

وللتوضيح والاستبيان أكثر يمكن تمثيل هذه النسب بدائرة نسبية⁽³⁾:

¹- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 313.

²- حصلنا على هذه النسب وفق العملية التالية: عدد التفعيلات (سالمة أو متغيرة) $\times 100$ / عدد التفعيلات الإجمالي (4362).

³- حصلنا على هذه الدائرة وفق العملية الحسابية التالية: نسبة التفعيلات سالمة أو متغيرة $\times 100/360$.



الناتج نجد أن
التفعيلات

بعد استقرار
نسبة

السالمية تفوق نظيرتها المتغيرة بنسبة تقارب 10%، بحوالي (352) تفعيلة، لكن هذا لا ينفي توظيف ابن دراج للزحافات والعلل بشكل لافت وملحوظ، وسنحاول معرفة كيفية هذا التوظيف، ومبرراته المختلفة، وسنورد أولاً مجموع الزحافات التي لحقت بمختلف البحور والأوزان التي استخدمها ابن دراج.

4-1- الزحاف:

يُعرف الزحاف بأنه «تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، ووقوعه جائز غالباً»⁽¹⁾، كما أنه «غير لازم، بمعنى أن دخوله في بيت القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها، والزحاف نوعان: مفرد ومركب»⁽²⁾، وقد تنوعت الزحافات التي لحقت بشعر ابن دراج، وسنبداها بأكبر نسبة انسحبت على ذلك وهي:

4-1-1- القبض:

عرفه العروضيون بأنه «حذف الخامس الساكن من الجزء (التفعيلة)»⁽³⁾، أما تسميته فقد «سمي "قبضاً"؛ لأن حذف الخامس ينشأ عنه تقبض أجزاء البحر واجتماعها»⁽⁴⁾، وكانت مرتبته الأولى من حيث عدد المتغيرات المتعلقة بالزحاف والتي لحقت قصائد ابن دراج، بنسبة قدرت بـ: 35.74%، ودخل القبض على بحري الطويل والمتقارب، ومن أمثلة هذا الأخير – المتقارب – قول الشاعر:⁽⁵⁾

غَدَا غَيْرَ مُسْعِدِنَا ثُمَّ رَاحَا يُسَاعِدُنَا طَرَبًا وَارْتِيَا حَا
0/0// 0/0// /0// /0// 0/0// 0/0// /0// 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

1- شمس الدين محمد بن محمد الدلحي العثماني، رفع حاجب العيون الغامرة عن كنوز الزامزة في علمي العروض والقافية، تحقيق: أحمد اسماعيل عبد الكريم، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2011، ص 54.

2- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2004، ص 28.

3- محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2004، ص 47.

4- عيسى علي العاكوب، موسيقا الشعر العربي، دار الفكر، ط1، دمشق، 1997، ص 32.

5- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 39.

وُخِيرَ فَأَخْتَارَ دِينَ الْغُبُوقِ⁽¹⁾ وَلَجَّ⁽²⁾ فَلَيْسَ يَرَى الْإِصْطِبَاحَا

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

الملاحظ أنّ القبض الذي دخل على بحر المتقارب توزّع على تفعيلات الاستهلال وتفعيلات الحشو بطريقة عشوائية، فتحوّلت فعولن 0/0// إلى فعول 0//، ولعلّ هذا التّوظيف – لهذا الزحاف – يتمشى ودلالة البيتين، والتي تصف زهرة الخيري بعطرها

الفوّاح؛ فالشاعر بإدخاله القبض وكأنّه قبض تلك الرّائحة الزكيّة أو استشعر وجود طبيها، ليتنوّع بذلك الإيقاع، ويكسر روتين التكرار المنتظم لتفعيلة فعولن.

أما القبض الذي لحق ببحر الطويل؛ فمثاله:⁽³⁾

فَدَيْنَاكَ سَيْفًا لَمْ تَخْنُهُ مَضَارِبُهُ وَبَحْرُ عَطَاءٍ مَا تَغِيضُ مَوَاهِبُهُ

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

ويظيف:⁽⁴⁾

تَقَلَّدَ سَيْفَ اللَّهِ وَالتَّحَفَ النَّدَى فَسَدَّدَ رَاجِيَهُ وَأَعْدَرَ هَائِبُهُ

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

نسج الشاعر البيتين على تفعيلات بحر الطويل، والتي دخلها القبض، وقد خصّ تفعيلتي فعولن 0/0// فصارت فعول 0//، وأيضاً تفعيلة مفاعيلن 0/0//؛ فتحوّلت مفاعلن 0//0//، وهي تأتي في العروض مقبوضة وجوبا «لأنّ الطويل له عروض واحدة مقبوضة وجوبا»⁽⁵⁾، وبدخول القبض قلّت السواكن، وكثرت المتحرّكات فزادت سرعة الإيقاع لتستوعب دلالة الأبيات، وما يرمي إليه الشاعر من معاني، حيث يمدح المظفر عبد الملك ونجده يذكر ويذكر بشجاعته وقوة بسالته، مضافة إليها أخلاق الجود والكرم، وهي صفات لم يخرج فيها الشاعر عن ما جاء به العرب القدماء؛ فهم يحاولون أن يبرزوا هذه الميزات – دائماً – والتي يتحلّى بها ممدوحهم، حتى إن لم تتواجد عنده، تجدهم يلبسونه إيّاها، وبأبهى حلة أيضاً.

وبالتالي فابن درّاج وظف القبض بطريقة مميّزة، وكثيفة، كثّفت معها الدلالة، كما أن بالقبض قُبِضَت السواكن وتُرِكَت المتحرّكات حرّة ليعلي وتيرة الإيقاع ويسرّع ديناميكيته؛ ليجود بموسيقى مختلفة الألحان، فخمة الإيقاعات.

1- الغبوق: خلاف الصبوح، وهو ما يشرب بالعشي، وما يحلب بالعشي، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة غبق)، ص 417.

2- لَجَّ: تَمَادَى فِي الْعِنَادِ إِلَى الْفِعْلِ الْمَزْجُورِ عَنْهُ وَعِنْدَ فِي الْخُصُومَةِ وَفِي الْأَمْرِ لِأَمْرِهِ وَوَأَبَى أَنْ يَنْصَرِفَ عَنْهُ، (ينظر: نفسه، مادة لَجَّ)، ص 539.

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 23.

4- المصدر نفسه، ص 23.

5- موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، طبعة خاصة، 2009، ص 69.

4-1-2-الخبين:

كان لهذا الرَّحَاف النسبة الثانية من مجموع التفعيلات المتغيرة، أمّا تعريفه فالخبين «هو حذف الثاني الساكن من الجزء (التفعيلة)»⁽¹⁾، وتراوحَت نسبته 24%، وهي نسبة لا بأس بها تؤكد أن ابن درّاج لجأ للخبين – بالتحديد – للتغيير من تفعيلاته وتنويعها، ليمنح قصائده حيوية أكثر، ونفس جديد يتلائم وقصائد المدح الطّوال، ومن ذلك قول ابن درّاج:⁽²⁾

إِلَيْكَ مِنْكَ فَرَارُ الْخَائِفِ الْوَجَلِ⁽³⁾ وَفِي يَدَيْكَ أَمَانُ الْفَارِسِ الْبَطَلِ

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

متفعّلن فعّلن مستفعّلن فعّلن متفعّلن فعّلن مستفعّلن فعّلن
تَقَابَلْتُ نَحْوَكُ الْأَفَاقُ وَاجْتَمَعْتُ عَلَى يَمِينِكَ شَتَّى الطَّرْقِ وَالسُّبُلِ

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

متفعّلن فاعّلن مستفعّلن فعّلن متفعّلن فعّلن مستفعّلن فعّلن

نسج البيتان على تفعيلات بحر البسيط، وبدخول الخبن أصبحت مستفعّلن/0//0/ متفعّلن/0//0//، وهو مستساغ وجميل إذ أجمع العروضيون على أنّ الخبن في مستفعّلن في البسيط يسوغ على الخبن في فاعّلن إذ هو أجمل جرساً وأحدّ وقعا⁽⁴⁾، وهذا التأثير يكون أعمق، والجمال يكون أكبر «إذالحقها في أوّل الصدر، وأوّل العجز، وقليل وغير مستحسن في سائر الحشو»⁽⁵⁾، وهو – بالضبط – ما وضّحه النموذج الشعري السابق، الذي جاء فيه خبن مستفعّلن في أوّل صدر وأوّل عجز كل بيت، ونلمح الخبن أيضاً في تفعيلة فاعّلن /0//0/، والتي أصبحت فعّلن 0///؛ فكثرَت المتحرّكات بمعدل ثلاث حركات لكلّ ساكن، ممّا أضفى إيقاعاً جميلاً، وحُسناً باهياً، يتماشى مع زيادة المتحرّكات التي بدورها اتّفقت مع حالة فرار الخائف المفزوع الذي وجد الأمن في كنف المنصور.

ومن أمثلة الخبن التي دخلت على بحر الخفيف نجد:⁽⁶⁾

يَا غِيَاثَ الْعِبَادِ إِنْ بَخَلَ الْمُرُّ نُسْقَاهُمْ وَبَلًّا⁽⁸⁾ وَمَا اسْتَمَطَرُوهُ

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

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن

دخل الخبن على تفعيلتي، فاعلاتن/0//0/ ومستفعّلن/0//0/ فتحوّلتا على التوالي إلى فاعلاتن/0//0//، ومتفعّلن/0//0//، وهذا الشكل الذي أصبحت إليه مستفعّلن ليس بعيداً عن الاستعمال؛ إذ وصلت نسبته «إلى تسعين بالمئة على الشكل:متفعّلن، وليس على الشكل:مستفعّلن»⁽⁹⁾، وكان الخبن انعكاس على صيرورة الإيقاع فقلّل من السواكن، ورفع من

1- محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص 45.

2- ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 412، 414.

3- لوجل: الخائف الفزع، (ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط19، مادة (وجل)، ص1014).

4- ينظر: محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي نموذجاً -، ص 116.

5- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 63.

6- ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 429.

7- المزن: السحاب أو ذو الماء منه، (ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، مادة(مزن)، ص 749).

8- الوبّل المطر الشديد الضخم القطر، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة(وبل)، ص 1109).

9- مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص 51.

ديناميكية الإيقاع أكثر، لتحلق بها- في الوقت ذاته- ديناميكية دلالية تعبر بصدق عن مشاعر الشاء التي يكنّها الشاعر للمدوح- المنصور بن أبي عامر- والتي ترجمت في أبيات مدح تصف كيفية تصديّه للأعداء، وضرب أعناقهم؛ إذ تجده مغيث العباد، ومؤمّنهم من كلّ مكروه، ويشهد الناس له بهذه البطولة التي لم ولن يرومئها طوال حياتهم.

4-1-3- الإضمّار:

احتلّ الإضمّار المرتبة الثالثة من حيث النسبة، والتي قدرت بـ: 22.51%، علماً أن الإضمّار يقصد به «تسكين الثاني المتحرّك في التفعيلة»⁽¹⁾، كما أن الإضمّار لا يكون إلاّ بإسكان تاء متفاعِلن 0//0/// فتصبح متفاعِلن 0//0/0/ وتنقل إلى مستفعلن ولا يدخل الإضمّار إلا في بحر واحد هو بحر الكامل⁽²⁾، وجاء توظيفه مكثفاً في شعر ابن دراج إذا ما قورن بالمرتبة المتقدّمة التي يحتلها الكامل بعد الطويل طبعاً، ومن أمثلة ذلك، قول ابن دراج:⁽³⁾

وَسَخَا لِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ بِنَفْسِهِ شَحَاً وَإِشْفَاقاً عَلَى دِينِ الْهَدَى

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

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وَبِمَنْ حَمَى التَّوْحِيدَ مِمَّنْ سَامَهُ خُسْفَاً⁽⁴⁾ فَأَصْبَحَ فِي الْمَعَالِي أَوْحِداً

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

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

تعتبر الفتوحات من البطولات التي تخلّد أسماء فاتحيها، وابن دراج يثني على عبد الملك المظفر الذي عاد من أحد فتوحاته؛ فجادت قريحته بأبيات كلّها مدح وافتخار بمن نصر دين الحق، وأعلى راية الإسلام عالياً.

ورغم أن بحر الكامل من البحور الغنيّة بالمتحرّكات؛ إذ «إنّه سمي الكامل لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر له ثلاثون حركة غيره»⁽⁵⁾، إلاّ أنّ الإضمّار ساهم في التقليل منها، فتحوّلت تفعيلة متفاعِلن 0//0/// إلى متفاعِلن 0//0/0/، وأصبحت حركة الإيقاع من سريعة مرقصة إلى بطيئة متأنيّة؛ إذ أنّ الشاعر بحاجة إلى الهدوء الذي توفّره له السواكن أكثر من المتحرّكات، ليتناسب مع إشادة الشاعر بالمظفر، والذي يتطلب منه التريث والتركيز في تلك المزايا الراقية التي تميزه عن غيره.

4-1-4- العصب:

يعرف العروضيون العصب بأنّه «إسكان الخامس المتحرّك في تفعيلة مفاعِلتن (مفاعِلتن) في بحر الوافر»⁽⁶⁾، وقدّرت نسبة بـ: 3.74%، وتعدّ هذه النسبة قليلة، إذا ما قورنت بنسب الزحافات التي مرّت قبلاً - القبض، الخبن، الإضمّار- ولعلّ تبرير ذلك أن العصب يخصّ

1- إبراهيم عبد الجوّاد، العروض بين الأصالة والحداثة، ص 44.

2- ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص 45.

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 453.

4- سامه خسفاً: أولاه ذلاً، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة (خسف)، ص 234).

5- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيد العربيّة، ص 42.

6- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 38.

بحر الوافر فقط، ونسبة الوافر في الديوان قليلة نوعاً ما، ومثال العصب قول ابن دراج ما يلي:⁽¹⁾

بَحْكُمِ الْعَدْلِ مِنْ قَاضِي السَّمَاءِ	حَبَاكَ بِحَقِّ أَحْكَامِ الْقَضَاءِ
0/0// 0/0/0// 0/0/0//	0/0// 0/0/0// 0/0/0//
مفاعلتن مفاعلتن مفاعل	مفاعلتن مفاعلتن مفاعل
وَرَاثَةٌ مُورِثُ الْأَبْنَاءِ مِمَّا	تَحَلَّى مِنْ ثَرَاثِ الْأَنْبِيَاءِ
0/0// 0/0/0// 0/0/0//	0/0// 0/0/0// 0/0/0//
مفاعلتن مفاعلتن مفاعل	مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

لقد دخل العصب على تفعيلات بحر الوافر، فتحوّلت مفاعلتن 0///0// إلى مفاعلتن 0/0/0//، ويمكن كتابتها مفاعيلن 0/0/0//، وهذا التغيير في التفعيلة خلق «نوعاً من النغم المطرب الذي تزول معه آلية التكرار الرّتيب»⁽²⁾، الذي تعودناه من أنغام بحر الوافر، ولعلّ هذه الخلطة في مسار الإيقاع خدمت الدلالة بشكل كبير؛ فالشاعر – هنا – يراعي شخصية الممدوح ومكانته في الدولة، وهو ما بيّنه النموذج السابق، والذي يتجسّد في حالة المدح والثّناء على القضاة، بإظهار انصافهم وعدلهم بأحكام منبعها عدالة الخالق التي لا يمكن الحياد عنها، مهما كانت الظروف.

4-1-5 الطّي:

خامس زحاف نرصده هو الطّي، والمتمثل في «خدف الرّابع الساكن كما في (مستعلن) فتصير (مستعلن)»⁽³⁾، وتقدر نسبته بـ: 0.838% وهي ضئيلة – كما هو واضح – لكن ذلك لا يمنع من أن نورد مثلاً على ذلك كقول ابن دراج:⁽⁴⁾

إِنْ كَانَ وَجْهُ الرَّبِيعِ مُبْتَسِمًا	فَالسَّوْسُنُ الْمُجْتَلِي ثَنَائِيَهُ
0///0/ /0/0/ 0/0/0/	0/0/0/ /0/0/ 0/0/0/
مستعلن مفعلات مستعلن	مستعلن مفعلات مستعلن

الواضح من التغيرات التي لحقت البيت هو دخول زحاف الطّي الذي أدرك المنسرح بتفعيلته مستعلن، والتي «يصيبها الطّي غالباً فتصبح (مفتعلن) وهو حسن جائز وكثير الورد»⁽⁵⁾، فأصبحت مستعلن 0///0/، وتكتب مفتعلن، وضرب البيت مستعلن 0//0/0/ أصابته علة القطع فأصبح مستعلن، والتي سننتظر لها في العلل.

أما التّفعيلة الثانية وهي مفعولات يدركها – أيضاً – الطّي «غالباً وهو جائز كثير الورد، بل مستحسن، وتصبح (مفعلات) وتحوّل إلى (فاعلات)»⁽⁶⁾، وبهذا التغيير تقلّ

1- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 320.

2- محمود عسران، إيقاع الشعر العربي (شوقي نموذجاً)، ص 111.

3- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1997، ص 14.

4- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 41-42.

5- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 57.

6- المرجع نفسه، ص 57.

السواكن، ويرتفع عدد المتحرّكات، لتتشكّل معها حركة عالية، تتسارع معها وتيرة الإيقاع، ويتدفّق بشكل مميّز يتلائم مع حالة إعجاب الشاعر ووصفه الخلّاب لزهرة السوسن، التي كان لها الحظ بأن تكون الإبتسامة الجميلة والجذابة التي تميّز فصل الربيع ببهائوز هائه.

تعتبر هذه أكثر الزّحافات التي تخلّلت شعر ابن درّاج، وهي تتفاوت في ما بينها، فتقلّ تارة، وتكثر أخرى واللافت أنّ الشاعر استغلّها بصورة إيجابية أضفت بتنوّعها المميّز مسحة جمالية مختلفة الإيقاع بنغمات موسيقية ملوّنة تحسّسنا بتناغم إيقاعي منسجم يقودنا إلى أن الزحاف «تغيير طبيعي وليس عيباً في الوزن»⁽¹⁾.

4-2- العلل:

إنّ العلة هي «تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد، مختص بالعروض والضرب، لازم المجيء في كلّ أبيات القصيدة حين يجيء في عروض بيتها الأوّل أو ضربه»⁽²⁾، ومن بين العلل التي سجّلت حظوراً لافتاً في أشعار ابن درّاج ابتداء بالأعلى نسبة نجد:

4-2-1- القطف:

يعرّف القطف بأنّه: «اجتماع الحذف والعصب معاً، فيسقط السبب الخفيف ويسكّن ما قبله، أي الخامس، وذلك في "مفاعلتن" فتصبح "مُفاعِلٌ" وتنقل إلى "فعولن" وهو خاص بالوافر»⁽³⁾، وقدّرت نسبته بـ: 3.48%، ومن أمثله قول ابن درّاج:⁽⁴⁾

مَكَارِمُكَ اغْتَبَايَ واصْطَبَايَ وَمِنْ ذِكْرَاكَ رِيْحَانِي وَرَايَ

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

تَحْيِينِي بِأَثْمَارِ الْأَمَانِي وَأَرْفُلُ⁽⁵⁾ مِنْكَ فِي رَوْضِ السَّمَاحِ

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

وظّف ابن درّاج القطف، الذي دخل كل من عروض وضرب الوافر، ممّا أدّى بالأبيات إلى الإنتهاء بنغمة واحدة، ممّا خلق توازن، يغدق بإيقاع جميل وهادئ؛ إذ قلّت المتحرّكات، وتباطى الإيقاع، ليتوافق مع إرادة الشاعر في الوصول إلى ما يصبوا إليه، ويوفّر له مجالا أوسع، ووقتا أطول، كي يقطف ابن درّاج باقة ملوّنة من الأوصاف الرائعة، والتي خصّ بها الوزير عيسى بن سعيد⁽⁶⁾، وفيها مزج عبق الريحان، ولذّة الزّراح، وجمع فيها ثمار الأمالي التي تزرع، تكبر، وتزهر، لتثمر في روض السّمّاح الكبير، والذي تلجأ إليه النفس كلّما تراحمت عليهما الهموم، لتشعر بالراحة، وتخلد إلى السكينة والسلام.

1- مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص 50.

2- عيسى علي العاكوب، موسيقى الشعر العربي، ص 35.

3- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 124.

4- ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 48، 49.

5- أرفل: جر ذيله وتبختر، وخطر بيده، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (رفل)، ص 218).

6- هو عيسى بن سعيد اليحصي المعروف بالقطاع، كان أول كاتب للمنصور قبل ملكة لذلك حظى بمنزلة حسنة لديه ارتقت مكانته وقت المظفر حتى أنّه صاهره، لكنّه قتله سنة 397هـ/1006م، بعد كشف خيانتة للدولة العامرية، وتعاونه مع هشام عبد الجبار، (ينظر: ابن دراج، الديوان، ص 32).

4-2-2- القطع:

يعرّفه العروضيون بأنّه «حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله في فاعلن: فتصير " فاعل" وتنقل إلى " فَعْلُن" ⁽¹⁾، وكانت نسبته 3.22%، ومن أمثلة ذلك ما جادت به قريحة ابن دراج في قوله في هذا المطلع من بحر البسيط: ⁽²⁾

بُشْرَاكِ أَيَّتْهَا الدُّنْيَا وَبُشْرَانَا
أَحْيَاكِ بِالْعَدْلِ مَنْ بِالْأَمْنِ أَحْيَانَا
0/0/0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/0// 0/0/ 0//0/ /0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

إنّ بحر البسيط الذي طواعيته «لا تعادلها طوعية بحر متنوع التفاعيل على الإطلاق إضافة إلى ما يحدثه التنوع من تنويع نغمي وتلوين إيقاعي» ⁽³⁾، وقد انتهت تفعيلة الضرب بتفعيلة فَعْلُن 0/0/، والتي أصبحت كذلك بدخول علة القطع عليها، ليتباطئ الإيقاع تدريجياً في نهاية البيت، وتكون للشاعر فرصة سانحة للإدلاء بدلوه؛ فتجده حمل بيته بشاراً إلى الدنيا وساكنيها بشاراً عدل وأمن، بشاراً أمل وصدق وعد، إنّها بشاراً بعودة المنصور منذر بن يحيى بسلامة وعافية صاحب القلب الذي ينبض تسامحاً، عفواً وغفراناً.

وفي موضع آخر جمع الشاعر بين القطع والإضمار، من خلال قوله من بحر الكامل: ⁽⁴⁾

عَادَتْ عَلَيْكَ عَوَائِدُ الْأَعْوَامِ فِي الْعَزِّ وَالْإِجْلَالِ وَالْإِعْضَامِ
0/0/0/ 0//0/0/0//0/ 0/ 0/0/0/ 0//0// /0//0/0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
وَعَمَرَتْ هَذَا الْمُلْكُ مُنْتَهِيَا بِهِ أَمَدَ الدَّهْوَرِ وَغَايَةَ الْإِيَّامِ
0/0/0/ 0//0// 0//0// 0//0//0//0/ 0/0/ /0//
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

بقدم العيد الذي يُعدُّ مناسبة دينية تُخلدُ كلَّ عام، يصف لنا الشاعر هذه اللحظة العظيمة، والتي تعود على المنصور بن أبي عامر بالصحة التامة، والسلامة الدائمة، لتكتمل الفرحة مع بحر الكامل بتفعيلاته المسترسلة، والتي لعبت دورها بمهارة في ترسيخ دلالة الأبيات، وقد ساهم القطع مع الإضمار في ترسيخها أكثر؛ فبالإضمار تحوّلت تفعيلة متفاعِلُنْ 0//0// إلى مُتَفَاعِلُنْ 0//0/0/، وصارت بالقطع متفاعِلْ 0/0/0/، وبقلة المتحرّكات وزيادة السواكن، خيم على الإيقاع حالة من التائي والبطي، تليق بمشاعر الشجن، والمسحة الروحانية المرافقة للأعياد الدينية.

4-2-3- الحذف:

من العلل التي وظّفها ابن دراج – أيضاً – نجد الحذف «وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة» ⁽⁵⁾، وتصل نسبته إلى 2.12%، ويمكن رصده في البحر المتقارب من خلال هذا المثال: ⁽¹⁾

1- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 77.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 131.

3- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجاً)، ص 63.

4- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 424.

5- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 76.

دُعِيَتْ فَأَصْنَعُ لِدَاعِي الطَّرْبُ	وَطَابَ لَكَ الدَّهْرُ فَأَشْرَبَ وَطِبَ
0// 0/0// /0// /0//	0// 0/0// 0 /0// /0//
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ	فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ
وَهَذَا بِشِيرُ الرَّبِيعِ الْجَدِيدِ	يُبَشِّرُنَا أَنَّهُ قَدْ قَرُبَ
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	0// 0/ 0// 0/ 0// /0//
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ
بَهَارٌ ⁽²⁾ يَرُوقُ بِمَسْكٍ ذِكِّي	وَصُنْعُ بَدِيعٍ وَخَلْقُ عَجَبٍ
0/0// 0/0// /0// 0/0//	0// 0/0// 0/0// 0/0//
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ

المتأمل الأبيات السابقة يدرك علّة الحذف، والتي بها حذف السبب الخفيف كلّ من آخر التفعيلة، فتحوّلت فعولن 0/0// إلى 0//، وكل ذلك أشاع نغمًا رائعًا عذبا يتناسب وروعة وعذوبة تلك اللحظات، فكأنّ بالحذف تحذف برودة وقساوة فصل الشتاء، ويبيّش بقدم فصل الربيع، والذي يتجسّد في دال البهار، الذي يعدّ رمزا لاقترب حلول هذا الفصل بكل بهائه، حسنه وجماله.

وسجّل الحذف حضورًا – أيضا – في تفعيلات بحر الرمل من خلال قول ابن درّاج: (3)

أَخْلَقَ ⁽⁴⁾ الدَّهْرَ بَقَاءً وَاسْتَجَدَّ	عُمَرًا يُفْضِلُ عَنْ عُمَرِ الْأَبْدِ
0//0/ 0/0// /0/0 //0/	0//0/0/ 0/ //0/ 0///
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا	فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
وَالْبَسَ الْمَجْدَ حُلًى بَعْدَ حُلَى	وَاعْتَوْرَهُ ⁽⁵⁾ أَمْدًا بَعْدَ أَمْدٍ
0/// 0/ 0// /0/0 //0/	0/// 0/ 0/// 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فعلا	فاعلاتن فاعلاتن فعلا

يشيد ابن درّاج بالمنصور بن أبي عامر ومزج هذا المدح بالافتخار، والتّباهي به، وقد استعمل لعرض أفكاره ومعانيه تفعيلات بحر الرّمل «ولعلنا لا نغالي إن قلنا إن غنائية هذا الوزن تصلح لأكثر الموضوعات الشعرية سواء أكانت جادة أم ساخرة»⁽⁶⁾، أما الحذف فقد أكّد حضوره، وبه تحوّلت تفعيلة فاعلاتن 0/0//0 إلى فاعلا 0//0/، إضافة إلى وجود الحذف مقرونا بالخبن وتحولتفاعلاتن 0/0//0 إلى فعلا 0///.

ولعلّ هذا التنويع في التفعيلات كسر حاجز الرّتابّة، بتقليصه عدد السواكن إلى الربع؛ أي من بين أربع حركات هناك ثلاث متحرّكات وساكّن واحد، والمتجسّد كما ذكرنا – في تفعيلة فعلا 0/// ممّا أثر على نسقيّة الإيقاع؛ فأصبح يتمتّع بحركيّة أكثر، وانسابيّة عاليّة ترتقي به إلى أنغام مختلفة ومميّزة.

1- ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 37، 38.

2- البهار: جنس زهر من المركبات الأنبوبية الزهر، طيب الرّيح، بنت أيام الربيع، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة(بهر)، ص 73).

3- ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 368.

4- أخلق الدهر الشيء: أبلاه، (ينظر ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (خلق)، ص195).

5- اعتوره: تناوله وتعاطاه، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة(عور)، ص 411).

6- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر قديمه وحديثه، ص 92.

4-2-4 التشعيث:

كانت نسبته قليلة جداً، وقدرت بـ: 0.193%، وتعريفه «هو حذف أول الوند المجموع»⁽¹⁾، ويعتبر التشعيث «من العلل التي تجري مجرى الزحاف فتصير فاعلاتن 0/0//0/ إلى فالاتن 0/0/0/ وتحول إلى مفعولن 0/0/0/»⁽²⁾ ونسوق مثلاً على ذلك يثني فيه الشاعر على سليمان المستعين بالله⁽³⁾، ويبت من خلال ذلك مبتغاه، ويوصل شكواه؛ إذ تلحق الإنسان الخطوب وتتبعه المخاطر، ويذهب جهده سداً إن لم يسع في إرضاء ولي نعمته أما إن أفنى جهده حياته في التقيد بما يحب ويرضى؛ فلا يظمى أبداً، لأن مفتاح بحر الارتواء في يدى المستعين، الذي تبقى يده مبسوطتان للعتاء؛ فيقول ابن دراج:⁽⁴⁾

وَتَنَاهَى جَهْدَ الْحَيَاةِ بِمَنْ لَمْ يَسْعَ فِيمَا رَضِيَتْ إِلَّا تَنَاهَى
0/0//0/0/ /0// 0/0/ /0/ 0/0/// 0//0 /0/0/0///
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن
وَعَجِيبٌ أَنْ يُقْنِيَ الظَّمَى نَفْسًا أَبْحَرُ الْأَرْضِ فِي يَدَيِّ مَوْلَاهَا
0/0/0/ 0// 0/ / 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/ 0/0///
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفععلن فالاتن

نُظم البيتان على تفعيلات بحر الخفيف؛ إذ ينتهي البيت الأول – كما هو واضح – بضرب صحيح، وينتهي البيت الثاني بضرب مشعث، تحولت فيها فاعلاتن 0/0//0/ إلى فالاتن 0/0/0/، ويمكن لهذا أن يحدث في ضرب الخفيف، إذ قد يأتي هذا الضرب صحيحاً تارة، ومشعثاً تارة أخرى، في قصيدة واحدة، وهو جائز⁽⁵⁾، وبهذا التشعيث يقل عدد المتحركات ليتساوى مع عدد السواكن، ويكتسب الإيقاع اتزاناً وتصبح نهاية البيت أكثر رونقاً وجمالاً، سببه ما تحدثه تلك النغمات غير المألوفة – التي بطبيعتها تثير المتلقي وتحفزها على اكتشاف كل ما هو مستحدث وجديد على الأسماع.

4-2-5 الحذف:

مصطلح الحذف في عرف العروضيين معناه «حذف الوند المجموع برمته في مستفعلن، فتصير "مستفعلن"، وتنقل إلى فعلن، وكذلك "متفاعلن" تصير "متفعلن" بعد حذف "علن" وهو الوند المجموع»⁽⁶⁾، وشغلت نسبته مساحة ضئيلة جداً قدرت بـ: 0.258%، ومثاله قول ابن دراج من بحر الكامل:⁽⁷⁾

قُلْ لِلْهَوَى حُكْمٌ فَأَحْكُمْ لِي لَا تَصِلْ حَرَّ الْهَجْرِ مِنْ أَجْلِي
0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0/

1- محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص 57.

2- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص 91.

3- هو سليمان بن الحكم بن سليمان بن عبد الرحمان الناصر، ولد سنة 354هـ، لقبه المستعين، ولما دخل قرطبة سنة 400هـ، تلقب بالظافر، إضافة للمستعين، قتل سليمان المستعين، سنة 407هـ، وقتل - في ذلك اليوم أيضاً - والده الحكم بن سليمان الناصروهو شيخ كبير له اثنتان وسبعون سنة، (ينظر: الضبي، بغية الملمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق: الأبياري، ص 46، 47).

4- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 70.

5- ينظر: محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 44.

6- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 78.

7- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 355-356.

متفاعلان متفاعلان متفا	متفاعلان متفاعلان متفا
لَا يَغْلِبَنَّ خَصْمَايَ عِنْدَكَ فِي	عَيْنِ الرَّقِيبِ وَالْأُسْنُ الْعَذْلِ
0/ // 0//0/0/ 0//0/ 0/	0/0/ 0//0// /0//0 /0/
متفاعلان متفاعلان متفا	متفاعلان متفاعلان متفا
وَأَصِخْ(1) لِمُضْلَمَتِي فَقَدْ وَضَحَتْ	وَأَسْمَعُ فَعِنْدِي شَاهِدًا عَذْلٍ
0/// 0// 0/// 0// 0///	0/0/ 0//0/ 0/0// 0/0/
متفاعلان متفاعلان متفا	متفاعلان متفاعلان متفا

الملاحظ على الأبيات السابقة والتي تعرضت فيها تفعيلات بحر الكامل إلى التغيير، وعن طريق عملية حسابية⁽²⁾ تحصلنا على نسبة هذا التغيير والمقدرة بـ: 83.33% وهي نسبة تفوق ثلاث أرباع التفعيلات بمعدل خمس عشرة تفعيلة من بين ثماني عشرة تفعيلة المكونة للأبيات الثلاث، حيث دخل عليها الإضمار والحد، وأيضا الإضمار والحد معا؛ فبالحد تحولت متفاعلان 0//0/// إلى متفا 0///، وبالحد المضمر تحولت متفاعلان 0//0/// إلى متفا 0/0/.

وهذه السلسلة من التحولات أثرت الجانب الإيقاعي وأغنت موسيقاه لأنه إذا دخل الحد الكامل «وجاد نظمه بات مطربا مرقصا وكانت به نبرة تُهَيِّجُ العاطفة وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحد والإضمار»⁽³⁾، وفعلا لمحنا هذه النبرة؛ إذ جاد الشاعر بألفاظ تحمل أبعادا تحرك العاطفة، وتلامس الوجدان؛ فهو يشكوا ألم الفراق، وحرّ الهجر الذي فتك بمشاعره، وجسّدته لنا ألفاظ: الهوى، حرّ، الهجر، كما أنّ الدهر أدّله، والفتن أرهقته، وكثرت خصومة ولعلّ أشدهما كنى عليهما بعين الرقيب، وألسن العذل، والمقصود - هنا - الجواسيس والواشون الذين يراقبونه، والحسودين والحاquدين الذين يلومونه، والشاعر مزج كيد عدّاله المتربّصين به وبمحبوبته، بكيد عدّاله الذين لا يريدون له مستقرا عند - الممدوح - المنصور منذر بن يحيى.

ولعلّ الملفت هو استعمال لفظة "أصخ" التي تحمل بعدا عميقا، تولّد من قوة دلالتها التي تؤوّل إلى شدة السمع الذي يقرع الأذان لدرجة الصمم، وقوة الإسماع هذه مكلّلة بشاهد العدل؛ فالشاعر يصرّ على سماعه وعدم تجاهله؛ بل ينوّه إلى لفت الانتباه إلى وجود ذات معذبة أرهقها البعد والاغتراب.

أمّا الحس الإيقاعي فجسّدته تلك النغمة المطربة الجميلة والتي نلتمسها في ضرب الأبيات السابقة، في مفردات أجلي 0/0/، وعذلي 0/0/، وأيضا عدلي 0/0/، وقد زاد التجانس بين "عذل وعدل" الإيقاع حُسنا لفظيا مفعما بدلالات عميقة.

4-2-6- الكشف:

1- صخّ: هو الصوت عند القرع، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة(صخخ)، ص 508).
2- تحصلنا على النسبة المئوية وفق العملية الحسابية التالية: عدد التفعيلات المتغيرة في الأبيات الثلاث $\times 100$ / عدد تفعيلات الأبيات الثلاث (18 تفعيلة).
3- محمود فاخوري، موسيقى الشعر، ص 95.

هو «حذف السابع المتحرك»⁽¹⁾، وقد وظّف الشاعر الكشف مصحوباً بالطّي، وكان مثال ذلك قول ابن درّاج من بحر السريع:⁽²⁾

أَعَارَهُ النَّرْجِسُ مِنْ لَوْنِهِ	تَفَضَّلًا وَازْدَادَ مِنْ طَيْبِهِ
0//0/ 0/ //0/ 0//0//	0//0/ 0//0/0/ 0//0//
متفعّلن مستفعّلن مفعلاً	متفعّلن مستفعّلن مفعلاً
وَنَاسَبَ النَّمَامُ ⁽³⁾ لَمَّا انْتَمَى	إِلَى اسْمِهِ الْأَدْنَى وَتَرَكِيهِ
0//0/ 0//0/0/0//0//	0//0/0//0/0/ 0// 0//
متفعّلن مستفعّلن مفعلاً	متفعّلن مستفعّلن مفعلاً

الملاحظ في عروض وضرب الأبيات دخول علّة الكشف مصاحبة بالطّي؛ إذ تحوّلت مفعولات 0/0/0/ بالطّي إلى مفعّلات 0//0/، وبالكشف أصبحت مفعلاً 0//0/؛ فبعدما كانت التفعيلة تنتهي بحركة أصبحت تنتهي بسكون، ليتقلّص معها حركة الإيقاع، ويتّفق ذلك مع الحالة التي تسيطر على ابن درّاج من ذلك الوصف الرائع، تمثّلاً بزهرة الخيري الأصفر، الذي أعاره النّرجس صفارة لونه اللّامع الأخاذ، ورائحته العبقة الزكيّة، لترسم لنا حالة تجسّد صورة متكاملة تظافرت فيها الحواس، ويرتسم لنا ذلك المشهد الجميل الذي يعلق بمخيلتنا.

4-2-7- الخرم:

إنّ الخرم «اسم يطلق بالمعنى العام على حذف أوّل الوجد المجموع في أوّل شطر من البيت، وموقعه التفاعيل الثلاث المبدوءة بوجد مجموع وهي: فعولن، مفاعلتن، مفاعيلن»⁽⁴⁾، ونسبته ضئيلة جداً، قدرت بحوالي 0.064%، وهذا لا يمنع من أن نورد مثلاً على ذلك، كقول ابن درّاج من بحر الطويل:⁽⁵⁾

يَاصْفُوَّةَ الْأَجْفَانِ مِنْ عِبْرَاتِهَا	وَمُدَّخَرَ الْأَضْلَاعِ مِنْ زَفَرَاتِهَا
0//0/// 0/ //0/0/0 //0/0/	0//0// //0//0/0/ 0///0//
عولنمفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
هَلَمَّى إِلَى أُمِّ الرَّزَايَا ⁽⁶⁾ فَأَسْعِدِي	نَفُوسًا يَضِيقُ الدَّهْرُ عَنْ حَسَرَاتِهَا
0//0// 0/0// 0/0/ 0// 0/0//	0//0// //0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
لَخِطْبِ رَمَى فِي آلِ خَطَّابٍ سَهْمَهُ	فَفَجَّعَتِ الدُّنْيَا بِأَسْرَى سَرَاتِهَا
0//0//0/0// 0/0/0// 0/0//	0//0// 0/0// 0/0/0// //0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

1- طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى، عين مليلة، 2011، ص 24.

2- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 40.

3- النّمَام: نبت كالنّعنع، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة(نم)، ص 627).

4- طارق حمداني، علم العروض والقافية، ص 25.

5- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 527، 528.

6- الرزايَا: ج رزيّة: المصيبة، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة(رزي)، ص 211).

استخدم الشاعر تفعيلات بحر الطويل، بما تتوفر عليه من قوّة استعاب، لما يريد الشاعر إيصاله؛ فهذا «البحر يتّسع لكافة المشاعر الإنسانية من فخر ومدح وثناء»⁽¹⁾، هذه الأخيرة هي الحالة التي يريد الشاعر التعبير عنها، وهو في موقف عزاء وثناء لابن الخطاب⁽²⁾ إثر وفاة ابنه، وقد ساعدت حالة الإنقاص من المتحرّكات، والتي سببها الخرم، والملاحظ أنّه أصاب أوّل تفعيلة في البيت، ويقال أنّه «إذا خرم فعولن بقي عولن، فنقل إلى فعولن ويسمّى أثلم»⁽³⁾، لتخيّم حالة من الهدوء يسكن إليها الشاعر لما يعتري نفسه من أسي، وقلبه من أحزان.

وبهذا نكون قد استوفينا معظم الرّحافات والعلل التي تخلّلت شعر ابن دراج من خلال النماذج المختارة – الثلاث أبيات الأولى من كل قصيدة – والمقدرة بـ (486) بيتاً، والتي انسحبت على كل البحور التي تشكلت منها قصائد الديوان، وقد حملت تلك التّنوّعات في ثناياها بُعداً جمالياً بين التّنوّع الإيقاعي والإثراء الموسيقي، على اعتبار «أنّ الزحاف والعلّة هما إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن»⁽⁴⁾.

ومن جهة أخرى فإن هذه التغيّرات لها عمل مزدوج؛ فبالإضافة إلى القضاء على الرتابة فهي أيضاً تعمل «لتلوين الوزن تلويهاً يميّز تشكيلاً عن غيره من التشكيلات في الوزن الواحد»⁽⁵⁾؛ لذلك نجد أنماط الإيقاع في شعر ابن دراج يكسوها التّنوّع والاختلاف، ممّا يوحي بجوّ موسيقى يستسيغه السّامع وينجذب إليه.

5- التدوير:

عرفت ظاهرة التدوير منذ القديم، وتتضح أساساً «في الفكر الإسلامي وخاصة في فن المنمنمات، وكذلك في العبادات مثل السّعي، والطّواف، وحلقات الذكر، وفي الفن المعماري الإسلامي المجدّد في أماكن العبادات»⁽⁶⁾؛ أي أن الفكر العربي اعتنى بهذه الظاهرة، وأولاهها أهمية بالغة، من خلال تواجدها في مظاهر مختلفة من حياته.

أمّا في مجال الشعر؛ فالتدوير أداة شعريّة يستخدمها الشاعر في نظم قصائده، لأنّه ارتبط بالعروض «سواء في التفعيلة الواحدة أو في إطار الدوائر التي بنيت عليها الأوزان أو ضمن التغيّرات التي تتعرّض لها البحور الستة عشر المعروفة»⁽⁷⁾؛ لذلك يمكن تعريفه كمصطلح عروضي بأن «تتصل الشطر الأولى من البيت بالشطر الثانية بحيث تنقسم

1- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص 19.

2- لم يرد في كتب التراجم ولم يتحقّق من شخصيته، إلا أن بني الخطاب كانوا ذا رئاسة في مرسية شرق الأندلس، وكان عزيز بن الخطاب واحداً منهم، وهو الذي حكم مرسية في قرن 7 هـ، وكان معروفاً عنه الزهد ليحوّله المُلْك إلى حاكم جبار ظالم سافك للدماء، قتله زيّان بن مرذنيش في رمضان 636 هـ، وصارت مرسية لبني هود والنصارى، (ينظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلا المغرب، تعليق: شوقي ضيف، ج2، ص 252، 253).

3- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 23.

4- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 320.

5- المرجع نفسه، ص 321.

6- عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 95.

7- المرجع نفسه، ص 94، 95.

الكلمة بين الشطرين»⁽¹⁾، أمّا البيت المدور هو البيت «الذي لا ينتهي شطره الأوّل بنهاية كلمة، بل بجزء كلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأوّل وبعضها الآخر في أول الشطر الثاني»⁽²⁾.

لقد كان التدوير حاضراً في ديوان ابن دراج، لكن نسبته قليلة مقارنة بعدد الأبيات الكلّي، والتي قدرت بـ: 0.85%، وكان ورودها قد مسّ بحور، وهي المتقارب، الكامل، الخفيف، الرّمل، والمجتث، والجدول التالي يوضح ذلك:⁽³⁾

النوع	عدد الأبيات المدورة	نسبتها من عدد الأبيات المدورة
البحر		
المتقارب	22 بيت	43.13%
الكامل	7 أبيات 7 أبيات	13.72% 13.72%
الخفيف	10 أبيات	19.60%
الرمل	بيتان	3.92%
المجتث	3 أبيات	5.88%
المجموع	51 بيت	100%

نترصد من خلال الجدول عدّة نقاط أهمّها:

- لقد أسفرت نتيجة البحث عن التدوير في ديوان ابن دراج بـ (51) بيتاً من مجموع (5939) بيتاً، وهو عدد قليل جداً، قدرت نسبته كما أسلفنا بـ: 0.85%.
- توزعت هذه الأبيات المدورة بشكل غير منتظم على قصائد ومقطوعات الديوان، حيث كانت الصدارة لبحر المتقارب بنسبة 43.13% من مجموع الأبيات المدورة يليه الكامل بنوعيه التام والمجزوء بنسبة 13.72% لكلّ منهما، ثم الخفيف بنسبة 19.60%، والمجتث بنسبة 5.88%، وأخيراً مجزوء الرمل بـ: 3.92%.
- الملاحظ أنّ الشاعر جاري القدماء في عدم وجود التدوير في بحر الطويل؛ إذ على الرّغم من «الكَم المستخدم من الطويل لم نلمح فيه أثراً للتدوير؛ اللهم إلّا بيتاً واحداً من أبيات عنتر»⁽⁴⁾، وهذا الشيء نرصده في البسيط أيضاً؛ فهو «من البحور التي ندر التدوير فيها أيضاً»⁽⁵⁾، مع اختلاف نسبة وروده انخفاضاً وارتفاعاً عبر العصور المختلفة.

وسنبيّن بعض أمثلة التدوير، ونرى من خلالها دوره في تكثيف الدلالة، وتلوين الإيقاع، وإثراء جانبه الموسيقي، ومن أمثلة المتقارب إجادة ابن دراج أبياتاً تعبّر عن حالة عميقة من الحزن وألم الفقدان برثائه السيدة صبح⁽⁶⁾ أم هشام أمير المؤمنين المؤيد بالله⁽¹⁾، قائلاً:⁽²⁾

1- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 220.

2- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 52.

3- تحصلنا على هذه النسب وفق العملية التالية: عدد الأبيات المدورة للبحر الواحدة تامة أو مجزوءة $\times 100$ / عدد الأبيات المدورة في الديوان (51 بيت).

4- أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو، والمعنى، والإيقاع، دار غريب، القاهرة، 2004، ص 53.

5- المرجع نفسه، ص 75.

6- هي صبح البشكنسية أو صبيحة أو أورور قرينة الحكم المستنصر بالله الأموي خليفة الأندلس، وأم ولده هشام المؤيد بالله توفيت في خلافته نحو 390هـ / 1000م، (ينظر: محمد عبد الله عنان، تراجم إسلامية شرقية وأندلسية، 1970، ص 199 وما بعدها).

وسيفٌ إذا لآلأته الحُرو بٌ طارَ العداةُ به كالهباءِ

ويقول في بيت آخر من القصيدة نفسها: (3)

عزاءٌ إمامُ الهدى فالنُفُو سٌ ما إن سِواكَ لها من عزاءِ

الكلمة الأولى التي ربطت شطري البيت هي "الحروب"، والثانية هي "النفوس"، وكلّ كلمة لها إيحائها ودورها في تعميق الدلالة؛ فكثرة الحروب لا تُبقي السيف في غمده، إنّما يكون ساطعاً وضاحاً لكثرة استخدامه ضد الظلم، وضربه لأعناق العداة.

أمّا لفظة "نفوس" شكّلت مرتكزا دلاليا ربط شطري البيت، هذا الترابط جعل أمير المؤمنين هو المعزّي والمُعزّى في آن واحد؛ فوقع المصيبة كبير والناس يعزّونه، ويعزّون أنفسهم فيه، لما يمتلكه من قوة صبر، ورباطة جأش، والموقف يتطلب منه الصمود رغم هول الفاجعة.

وإضافة إلى ذلك أن لفظة حروب، كما لفظة نفوس أكسبتا الإيقاع تواسلا وامتدادا، يجعلنا نستسيغ ذلك الاسترسال، ولا نستطيع التوقف في النصف الأوّل من البيت، حتى لا ينكسر الإيقاع؛ فالمواصلة تقودنا إلى وجود ترثم نحسّه كلما اكتملت النغمات.

وإذا انتقلنا إلى بحر الكامل نجد حدوث التدوير فيه جاء مناصفة بين التام والمجزوء، ومثال الأوّل قول ابن دراج: (4)

ومعاقِدُ (5) التيجانِ فوقَ مفارقِ بهرتْ إِياءة (6) الشَّمْسِ منْ أَوْصَاحِها (7) والبأس ملءُ صُدورها والحلمُ حشٌّ ————— و برودها والجودُ موطنُ راحِها

تقودنا دلالة البيت إلى مجموعة من المواصفات أثنى بها الشاعر على عبد الملك المظفر، وجعل كلمة حشو تتسوّط شطري البيت؛ إذ ربطت الحلم والبرود؛ فكأنّ حشو عبائته وبردته هي موطن لمساحة الحلم والأمان هذا من جهة، ومن جهة ثانية مزجت بين الصورتين البلاغيتين، وأصبحت الجسر الرابط بين الشجاعة والكرم؛ فالأولى – الشجاعة – كُنّي عليها بـ "البأس ملء صدورها"، والثانية – الكرم – عبّرت عليه "الجود موطن راحها".

1- هو أبو الوليد هشام بن الحكم بن عبد الرحمان بن محمد بن عبد الله بن محمد بن عبد الرحمن بن الحكم بن هشام بن عبد الرحمان الداخل، كنيّة أبو الوليد، لقبه المؤيد بالله، بويغ بالخلافة وعمره لا يتعدى احدى عشرة عامًا سنة 366 هـ، دامت خلافته الأولى ثلاث وثلاثين عاما لغاية سنة 399 هـ، وخلافته الثانية دامت سنتين وعشرة أشهر، توفي أو بالأحرى قتل سنة 403 هـ، (ينظر: أبو العباس أحمد بن محمد بن عذاري، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، تحقيق: بشار عواد معروف ومحمود بشار عواد، دار الغرب الاسلامي، ط1، تونس، 2013، المجلد2، ص 243 وما بعدها، وينظر: الضبي بغية الملتمس، ج1، ص 43 وما بعدها).

2- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 123.

3- المصدر نفسه، ص 123.

4- المصدر السابق، ص 382.

5- المعقّد: موضع العقد والجمع معاقِد، ويقال: اعتقد التاج عقده فوق رأسه، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة معجم الوسيط، مادة(عقد)، ص 214).

6- إِياءة الشمس: نورها وضوءها، وحسنها، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (أيا)، ص 283).

7- الوضع بياض الصبح والضوء وحلي من فضة والجمعأوضاع، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة(بياض)، ص 670).

أمّا إيقاعياً أصبغ التدوير «على النص الشعري ليونة، حيث تمدّه بوحدة نغميّة تحقّق تواصلًا في السطور، وهذا ما يؤدّي إلى سرعة الإيقاع»⁽¹⁾، وهي معطيات لمحنائها في لفظة "حشو"، وبها زادت سرعة الإيقاع لتوفّر الحركات أكثر من السّكنات، وأيضاً لما حقّقته من تواصل نغمي بين الشطرين.

وإليك مثلاً على حضور التدوير في مجزوء الكامل، والمبيّن في قول الشاعر:⁽²⁾

نَفْسٌ إِذَا أَحْيَيْتَهَا فَكَأَنَّمَا تُحْيِي الْوَرَى
وَاللَّهُ قَدْ ضَمِنَ الْجَزَا عَ لِكُلِّ مُقْتَدِرٍ عَفَا

الملاحظ أن كلمة "الجزء" جاءت مقسّمة بين النصف الأوّل، والنصف الثاني من البيت، وأضفت عليه موسيقى عذبة ومترابطة أشاعتها تفعيلات مجزوء الكامل، والتدوير «يسوغ في مجزوء الكامل، لا بل إنّه يضيف إليه موسيقى ونبرة ليّنة عذبة»⁽³⁾، أما دلاليًا فكلمة "الجزء" كانت المعبّر بين ضمان الثواب والعفو عند المقدرة، وهي من شيم الكبار، ومن أخلاقهم العالية؛ فكّلما كان الإنسان عفواً متسامحاً، كلّما كان أجره عند الله كبيراً.

والبحر الثالث الذي وقع فيه التدوير هو الخفيف؛ إذ قدّرت نسبته من الأبيات المدوّرة - كما ذكرنا - 19.60%، ومثاله ما جادت به قريحة ابن دراج في قوله:⁽⁴⁾

وَكَذَا الْعَامِرِيُّ مَادَامَ طِفْلاً وَلَعَمْرِي لَنِعَمَ مَا شَبَّهُوهُ
عُصْنٌ مَا يَزَالُ مِنْ دَوْحَةِ الْمَجْدِ فُرُوعٌ كَثِيرَةٌ تَغْدُوهُ

توسّطت كلمة "المجد" شطري البيت الثاني، وكانت بمثابة الحبل الواصل للطرف المغدّي الذي يجمع الأغصان بالفروع، وهي علاقة تنمّ عن قوّة الرّباط بين الآباء والأبناء بين المنصور وابنه عبد الرحمان⁽⁵⁾، رباط أساسه المبادئ السّامية، والأخلاق الحميدة.

وبالنسبة للإيقاع؛ فالتدوير وقع - كما هو ملاحظ - في بحر الخفيف لأنّه «أكثر ما تقع الأبيات المدوّرة في عروض هذا البحر، وهو دليل على القوّة»⁽⁶⁾، وهذه القوّة انعكست على جمال الإيقاع وخفّته، وإبراز صورته في أبهى حلّة على اعتبار أن الخفيف «أخفّ البحور على الطبع وأكثرها طلاوة على السمع، وقرباً من النفس»⁽⁷⁾.

¹ - بابوي مولاي، حفيظ مشارك، وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين منصور، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 49.

² - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 527.

³ - حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية - الهيئة المصرية للكتاب، 1989، ج 1، ص 236.

⁴ - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 431.

⁵ - هو عبد الرحمان بن محمد بن أبي عامر، الملقب بالناصر المعروف بشنجل، الأمير بعد أخيه عبد الملك، توفي مقتولاً في رجب سنة 399هـ، قتله محمد بن هشام بن عبد الجبار وصلبه، ينظر: (الضبي: بعثة الملتمس في تاريخ رجال أعمال الأندلس، ج 1، ص 462).

⁶ - محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 46.

⁷ - المرجع السابق، ص 45.

ونجد أبياتاً أخرى مدوّرة نظمت على تفعيلات بحر المجنث، وفيها شيد الشاعر بأحد القضاة، ولم يذكر اسمه قائلاً: (1)

وَكُنْتَ تَعْدِلُ وَالْيَوْمَ مَ أَنْتَ بِالْعَدْلِ أُخْرَى
فَأَحْكُمْ كَمَا حَكَّمَ اللَّهُ حِينَ زَادَكَ فَخْرًا

نظم شاعرنا البيتين على تفعيلات مجزوء المجنث، وهي الصورة التي يأتي عليها وجوبا، والمجزوءات تتوافق أو تتناسب مع التدوير ذلك لأن «نطق البيت إنشاديا مرة واحدة لا يمثل ثقلا؛ فبيتمن المجزوء أو من قصار الأوزان لن يزيد كمّه كثيرا عن مساحة شطر من الوزن التام، وهذا ما جعل المجزوءات قرينة التدوير» (2).

وبالعودة إلى البيتين، نجد التدوير حدث في كليهما؛ فكان للأول لفظة "اليوم"، وللثاني لفظ الجلالة "الله"، أما العدل فهو من صفات القاضي العادل، الذي كان وما زال يبذل العطاء في تحقيق العدالة والإنصاف بين الناس، ويستمد دستور هذه من أكبر وأعدل ما في الوجود وهو الله سبحانه وتعالى، والقاضي الذي يحكم بحكم الله، وتطبيق تعاليمه لا يزيغ عن الحق أبدا.

ولعلّ هذا الارتباط الدلالي العميق والمتين، يصاحبه ترنم إيقاعي مثير، منبعه هذا البحر – المجنث – الذي «يتسم بإيقاع خفيف فيه رشاقة وحسن أداء، تميل إليه النفس فتطرب الأذن لسماع إيقاعاته الموقعة القصيرة» (3).

وظّف الشاعر التدوير بشكل ضئيل نسبياً، لكنّه استغل كل ما وفّرت له هذه التقنيّة من مكوّنات إيقاعيّة ودلاليّة؛ إذ يوحي التدوير بسيرورة واستمرار القراءة دون انقطاع، وهو ما يتطلّبه الحضور الإيقاعي حتى لا ينكسر، بل يكون متينا متماسكا.

ثانيا: إيقاعية القافية في الخطاب الشعري:

نستتبع الحديث عن الوزن بالحديث عن القافية، نظرا لأهميتهما في الشعر العربي، بحيث لا تكتمل عناصر العمل الشعري إلّا بهما؛ إذ نجد أنّ «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية» (4). ونتيجة لتلك الأهميّة البالغة التي حضيت بها القافية؛ فقد كان لها نصيب كبير من البحث والدراسة، لما تشيعة من نغمات متكرّرة، وجرس موسيقي أخاذ، له تأثيره المميّز على التشكيل الإيقاعي للقصيدة، وقبل أن ترصد الدراسة طبيعة القافية التي استخدمها ابن دراج، والقيمة الإيقاعيّة لها، لا بدّ من تقديم مفهومها وحدّها في اللغة، وفي الاصطلاح.

1- القافية لغة واصطلاحاً:

1- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 347.

2- أحمد كشك، التدوير في الشعر العربي - دراسة في النّحو، والمعنى، والإيقاع -، ص 135.

3- صابر عبد الدّائم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 138.

4- ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، حققه وفصله وعلق عليه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، لبنان، 1981، ج1، ص151.

يمكن رصد القافية في اللغة من «قفاه قَفَّوْا وَقَفَّوْا وَقَتَفَاهُ وَتَقَفَّاهُ: تَبَعَهُ... وَاقْتَفَى أَثَرَهُ وَتَقَفَّاهُ: اتَّبَعَهُ»⁽¹⁾، وقد جاء في الصحاح للجوهري «قَفَيْتُ عَلَى أَثَرِهِ بفلان، أي اتَّبَعْتُهُ إِيَّاهُ»⁽²⁾ ومنه قوله جلّ وعلا: (ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِم بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ وَآتَيْنَاهُ الْإِنجِيلَ)⁽³⁾، والمعنى ذاته نجده عند ابن فارس، الذي يقول: «يقال قفوت أثره، وقفيت فلانا بفلان، إذا أتبعته إياه»⁽⁴⁾، وبالتالي المفهوم اللغوي للقافية يصب في مضمار الشيء إذا يقفوا الآخر؛ أي إذا تبع إياه.

أما اصطلاحاً فقد تنوّعت التعاريف الإصطلاحية للقافية واختلفت بشكل متباين، وهو ما بيّنه الخطيب التبريزي (502هـ) بقوله «القافية قد اختلفوا فيها»⁽⁵⁾، لكن يبقى التعريف الأكثر شهرة محصوراً في تعريف الخليل، وما قدّمه الأخفش؛ أما الأوّل يرى أن «القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية – على هذا المذهب، وهو الصحيح – تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين»⁽⁶⁾، وبالنسبة للأخفش؛ فهو يرى أن «القافية آخر كلمة من البيت، واستدل على صحة ذلك بأنّه لو قال لك إنسان: أكتب لي قوافي قصيدة لكتبت له كلمات، نحو: كتاب، ولعاب، وركاب، وصحاب وما أشبه ذلك، وهو المتعارف بين الناس اليوم»⁽⁷⁾.

والجدير بالذكر أن تعريف الخليل هو الأكثر شهرة، ورأيه هو الأصوب، وهذا ما بيّنه ابن رشيق بقوله: «ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح»⁽⁸⁾، وبالتالي تتحدّد القافية كونها تتقاطع مع أجزاء البيت الأخرى، سواء كانت بعض كلمة أو كلمة أو حتى أكثر من ذلك، وهذا المقياس ينم عن عبقرية الخليل المذهلة بجميع تفاصيلها، ولا عجب ولا استغراب في ذلك؛ لأنّه لا يمكن إنكار أنه أوّل من أسسّ لعلم قائم بذاته كعلم العروض، كما أنّ المعيار الذي اعتمد عليه في تحديد القافية هو «معيار موضوعي يطرد ويستقيم»⁽⁹⁾، وهو ما زاد حظوظه من الانتشار الواسع والشهرة الكبيرة للمفهوم الذي قدّمه.

ولم يبتعد المحدثون – في العصر الحديث – عن رأي الخليل، حيث يذهب إبراهيم أنيس إلى أن القافية «هي عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية»⁽¹⁰⁾.

وهذه الموسيقى نتحسّسها أيضاً في تعريف مصطفى أبو الشوارب الذي يرى بأن «القافية عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطرادا منتظماً في نهاية الأبيات، حتى كأنّها

¹ - ابن منظور، لسان العرب، ج 11، مادة (قفا)، ص 263، 264.

² - إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة، وصاحح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، ط4، 1990، ص 2466.

³ - الحديد، الآية 27.

⁴ - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط1979، ج3، القاهرة، ج5، ص 112.

⁵ - الخطيب التبريزي، الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 105.

⁶ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 151.

⁷ - المرجع نفسه، ص 152.

⁸ - المرجع نفسه، ص 152.

⁹ - محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 173.

¹⁰ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

فواصل موسيقية متوقعة، بالنسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة»⁽¹⁾؛ فتكرّر القافية يكون بشكل منتظم ومطرّد في آخر البيت، وهو ما بيّنه سيّد البحراوي بقوله: «إنّ الجميع يتفقون على ضرورة تكرار عدد من الحروف والحركات نهاية كل بيت»⁽²⁾، وهذا الإطراد والانتظام الذي يميّز القافية يوحي للسامع بتوقع الموسيقى التي قد تنتجها القافية في آخر البيت.

2- حروف القافية وحركاتها:

تساهم حروف القافية وحركاتها – بشكل كبير – في إثراء الإيقاع، وكلّ جزء فيها له مهمامه المختلفة في تنويع نغمات الإيقاع، ويقدر عدد حروف القافية بستة حروف وهي: «الروي، والوصل، والخروج، والرّدف والتأسيس، والدخيل»⁽³⁾، كما أنّها «الحروف التي إذا عرض أحدها في أول أبيات القصيدة، لزم أن يأتي في سائر أبيات القصيدة»⁽⁴⁾، لكن اجتماعها في قصيدة واحدة لا يعدّ شرطاً باستثناء حرف الرّوي الذي لا بدّ من توفره على اعتبار أنّه «ما ينبغي أن يوجد من حروف القافية حرف الرّوي وحده، وما بقي قد يوجد وقد لا يوجد»⁽⁵⁾.

أما بالنسبة لحركات القافية فهي – أيضاً – ست حركات، وتتمثل في: «الرس، والإشباع، والحدو، والتوجيه، والمجرى، والنفاذ»⁽⁶⁾، وهذه الحركات «إذا أتى بها الشاعر وجب إلزامها في القصيدة كلّها ومن هذه الحركات ما هو حركة الحرف نفسه ومنها ما هو حركة الحرف الذي قبله»⁽⁷⁾.

وسنبيّن – في ما يأتي – الدور الذي تؤديه هذه الحروف والحركات في إغناء إيقاع القافية، عن طريق عرض مختلف الحروف، وما يتعلّق بها من حركات.

1-2 - الرّوي:

يعدّ حرف الرّوي أبرز حروف القافية، إن لم نقل أهمّها، وهو «الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة؛ فيرد في كل بيت منها، ويشغل موضعاً معيّناً لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات ولذلك تنسب إليه القصيدة فيقال الهمزية للقصيدة التي رويها الهمزة، والباءية للتي رويها الباء»⁽⁸⁾.

وبالرجوع إلى ديوان ابن دراج نجد أن ورود الرّوي جاء متنوّعاً، ومختلفاً، تزيد نسبته في بعض الحروف، وتقلّ في بعضها، والإنعدام في البعض الآخر، والجدول البياني التالي يوضح لنا نسب حروف الرّوي التي ركّز عليها الشاعر:⁽⁹⁾

حرف الرّوي	عدد الأبيات	النسبة	حرف الرّوي	عدد الأبيات	النسبة

1- مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص 311.

2- سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 86.

3- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 106.

4- مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، ص 317.

5- سيّد البحراوي، عروض وإيقاع الشعر العربي، ص 87.

6- سيّد أحمد الهاشمي، ميزان الذّهب في صناعة أشعار العرب، ص 113.

7- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، ط1، دمشق، 1987، ص 182.

8- حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2002، القاهرة، ص 40، 41.

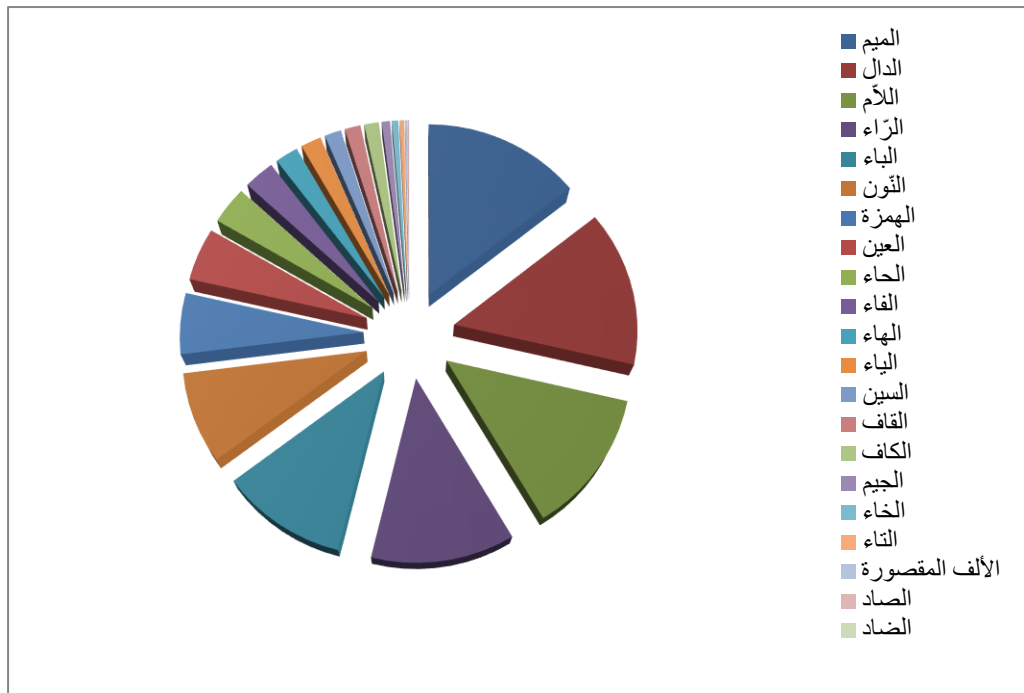
9- حصلنا على هذه النسبة وفق العملية التالية: عدد أبيات حرف الرّوي الواحد × 100 / عدد الأبيات الكلي.

الميم	853	14.36%	الياء	106	1.87%
الذال	846	14.24%	السين	90	1.51%
اللام	766	12.89%	القاف	86	1.44%
الراء	730	12.29%	الكاف	79	1.33%
الباء	647	10.89%	الجيم	45	0.75%
الثون	491	8.26%	الخاء	35	0.58%
الهمزة	331	5.57%	التاء	24	0.40%
العين	288	4.84%	الألف المقصورة	11	0.18%
الحاء	205	3.45%	الصاد	09	0.15%
الفاء	167	2.81%	الضاد	05	0.08%
الهاء	125	2.10%	المجموع	5939	100%

يوضح لنا الجدول أن ابن دراج استخدم في ديوانه واحدًا وعشرين حرفًا رويًا، وهذا الكم يدل على أن الشاعر يؤثر التنويع، وخيارته هذه لا يبتعد فيها على ما هو شائع في الشعر العربي؛ إذ «أن معظم حروف الهجاء ممّا يمكن أن يقع رويًا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها»⁽¹⁾.

وهذا الترتيب لحروف الروي في شعر ابن دراج يتماشى - بشكل كبير - مع التقسيم الذي اقترحه إبراهيم أنيس؛ بأنه يمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي إلى حروف تجي رويًا بكثرة، وحروف متوسطة الشيوخ، وأخرى قليلة الشيوخ، وأخيرًا حروف نادرة في مجيئها رويًا⁽²⁾.

ويتجلى لنا من خلال ذلك العرض للحروف التي جعلها الشاعر رويًا لقصائده ومقطوعاته أنه نسجها وفقًا لسياق الشعر العربي، حيث احتل الميم أكبر نسبة، والتي قدرت بـ 14.36%، يليه الذال بـ 14.24%، ثم اللام بنسبة 12.89%، والراء بـ 12.29% ثم حرف الباء بنسبة 10.89% والثون 8.26%، وهكذا - بشكل تنازلي - وصولاً إلى آخر حرف وهو الضاد بأقل نسبة قدرت بـ 0.08%، وهذه النسب وتلك التي جسدتها الجدول البياني، يمكن تمثيلها بدائرة نسبية كي تتضح الرؤية أكثر⁽³⁾.



- 1- إبراهيم
- 2- ينظر
- 3- تحص

يتّضح من العرض السابق الذي بينته الدائرة النسبية اعتماد ابن درّاج في انتقاء حروف الرّوي على أكثر الحروف الشائعة رويًا في الشعر العربي «وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي الرّاء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين»⁽¹⁾، وهي حروف احتلت مراتب متقدمة في الترتيب الكمّي لنسب الحروف التي وردت رويًا في شعر ابن درّاج، باستثناء التبادل الذي حدث بين "السين والهمزة"؛ إذ احتلت الهمزة محلّ السين، وأصبحت من بين الحروف الثمانية الأولى في شعر ابن درّاج.

لقد احتلّ حرف الميم أعلى نسبة، واستغلّه الشاعر للتعبير عمّا يختلج في عواطفه، ولما يريد إيصاله من مشاعر المدح والثناء والتبجيل للممدوح على اعتبار أنّ الديوان جلّه مدح، ويتكوّن حرف الميم «بأن يمر الهواء بالحنجرة أولاً فيتذبذب الوتران الصوتيان، فإن وصل في مجراه إلى الفم هبط أقصى الحنك، فسدّ مجرى الفم فيتخذ الهواء مجرى في التجويف الأنفي، محدثاً في مروره نوعاً من الحفيف لا يكاد يُسمع، وفي أثناء تسرّب الهواء من التجويف الأنفي تنطبق الشفتان تمام الانطباق»⁽²⁾.

ومن أمثلة روي الميم قول ابن درّاج في زيارة ابن شانجه⁽³⁾ للمنصور:⁽⁴⁾

وَهَا هُوَ ذَا فِي رَاحَتَيْكَ مُذْلَلًا رَهِينًا لِمَا أَمْضَيْتَ فِيهِ مُحَكَّمًا
رَمَى نَفْسَهُ قَسْرًا إِلَى الْمَلِكِ الَّذِي رَأَى الدَّهْرَ مَمْلُوكًا لَهُ فَتَعَلَّمَا
وَلَوْلَا سُيُوفُ النَّصْرِ حِينَ انْتَضَيْتَهَا لَقَدْ جَلَّ هَذَا الصَّنْعُ أَنْ يُنَوَّهَمَا
فَجَاءَ وَقِيدُ الرُّوعِ⁽⁵⁾ يَفْضُرُ خَطْوَهُ وَيَمْتَدُّ فِي حَبْلِ الْخُضُوعِ تَقَدُّمًا

يصف لنا الشاعر في هذه الأبيات لقاء المنصور بابن شانجه، الذي صاهره، والملفت أنّ ابن درّاج بيّن في هذه الزيارة أنّه لم يأت زائراً، بل أسيراً يحمل مرارة الذلّ والهوانة، مقيداً بأغلال الخضوع والتبعية.

واستعمل الشاعر حرف الميم رويًا، ليساعده على تمرير أفكاره، وإيصالها بصورة واضحة، وقد زادها وضوحاً كون "الميم" من حروف الذلاقة، هذه الأخيرة التي تتميز بوجود «الإشارة الواضحة إلى خواصها السمعية، وهي أنّها أخفّ الحروف على السمع، وأحسنها أداءً»⁽⁶⁾.

يعد حرف الدالّ ثاني الحروف من حيث النسبة – والتي قدرت بـ 14.24% من بين الحروف التي وردت رويًا في شعر ابن درّاج، وقد اختلفت الحركة الإعرابية له ولغيره من

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 248.

2- زين كامل الخويسكي، الأصوات اللغوية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2008، ص 140.

3- هو شانجه الثاني بن غرسية الأول بن شانجه الأول ثالث ملوك البشكنس (مملكة نبارة) التي حكمها ما بين 360 هـ و 372 هـ، وصاهره المنصور، وتزوج ابنته التي أنجبت عبد الرحمان المعروف بشنجل تصغيراً لاسم جدّه شانجه، (ينظر: ابن دراج، الديوان، ص 395).

4- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 398.

5- الروع: الفزع، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (روع)، ص 228).

6- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 127.

أحرف الروي بين الساكن والمتحرك، فالنسبة للأولى – أي الساكن – يتعلق بالروي المجرد من المجرى وهو التوجيه⁽¹⁾، ويخص الروي الساكن الخالي من الردف والتأسيس، ويمكن تبين ذلك من خلال قول شاعرنا:⁽²⁾

جَاءَتِ الْأَعْيَادُ تَسْتَقْبِلُهُ لِلْأَمَانِي وَالسُّرُورِ الْمُسْتَجِدِّ
فَهَذَا الْإِسْلَامُ مِنْهُ عُدَّةٌ لِلْهُدَى وَالْدِّينِ مِنْ أَسْنَى الْعُدَّةِ
حَضَرُوا الْإِذْنَ الَّذِي عَوَّدَتْهُمْ كَظَمَاءِ الطَّيْرِ أَسْرَابًا تَرْدُ

يغدق الشاعر في هذه الأبيات بمشاعر كلها تقدير وتبجيل للمنصور بن أبي عامر، واستعمل حرف الدال الساكن كروي ختم به أبياته، وحركة الحرف الذي قبل الروي، وهو "الجيم، الدال، والراء" هي التوجيه، والتي تنوّعت بين الكسرة والفتحة، وقد ترد ضمة، ولا غرابة في ذلك لأن التوجيه «سمي بذلك لأن الشاعر له الحق أن يوجهه إلى أي جهة شاء من الحركات»⁽³⁾، وهذا التنوّع في الحركات أثرى مجريات الإيقاع، وزاده الجهر إثراء؛ إذ أن الحركات اختصت بأصوات مجهورة، وهي – كما ذكرنا سابقاً – "الجيم، الدال، والراء"، والتي جاءت مكلّلة بالوضوح السّمعّي على اعتبار أن «الأصوات المجهورة أكثر وضوحاً من الأصوات المهموسة»⁽⁴⁾، وأثّرت تلك القوّة على التقبل السلس، الواضح لدى السّامعين.

وإذا انتقلنا إلى النوع الثاني – بعد التوجيه – حركات القافية والذي يتعلق بالروي المتحرك نجد المجرى⁽⁵⁾، والذي تنوّعت الحركات فيه بأنواعها بين الفتحة، الضمة والكسرة. ونسوق مثلاً على مجرى الفتحة في قوله:⁽⁶⁾

وَدَائِعُ مَجْدٍ تَقَلَّدَتْ هَـ فَكُنْتُ عَلَيْهَا الْقَوِيَّ الْأَمِينَا
نَهَضَتْ فَأَرْضِيَتْ مَنَا النُّفُوسَ وَأُبْتُ فَأَقْرَرْتُ مَنَا الْغُيُونَا
فَمَا خَيَّبَ اللَّهُ فِيكَ الرَّجَاءَ وَلَا كَذَّبَ اللَّهُ فِيكَ الضُّنُونَا
فَأُيَقِّتُ حِصْنًا مَنِيعًا رَفِيعَا وَدُمْتُ كَرِيمًا عَزِيزًا مَكِينَا

وظّف الشاعر حرف النون كروي، مرفقاً بمجرى الفتحة، والتي بدورها أكسبت الإيقاع نغمات مستساغة، لها حضور جمالي مقبول، وابن درّاج باستخدامه لمختلف مجرى حركات الروي بأنواعه، قد أحسن استغلال هذه الخاصيّة بكلّ مهارة، لأن توفّر الحركة بدديناميكيّتها المعهودة، توجد حالة من الحيوية والنشاط على قوافي الأبيات، وتقضي على الرتابة

1- التوجيه: هو حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد، (ينظر: عدنان حقّي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، ط1، 1987، ص 184).

2- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 370، 371.

3- طارق حمداني، علم العروض والقافية، ص 134.

4- سمير شريف أستيئية، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر، عمّان، ط3، 2003، ص 170.

5- المجرى: هو حركة الروي المطلق (أي المتحرك) سواء أكان ضمة أم فتحة أم كسرة (ينظر: محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 145).

6- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 451.

والسكون، خاصة أنّ الحركة «صوت يحدث في أثناء النطق به، بأن يمر الهواء حرّاً طليقاً من الحلق والهم دون أن يقف في طريقه حاجز»⁽¹⁾.

ولعل ذلك يتلائم - بالفعل - مع ما يريد الشاعر التصريح به والافصاح عنه؛ فكما يخرج الهواء حرّاً طليقاً أثناء أداء الحركة دون حاجز؛ فقريحة الشاعر - أيضاً - تُخرج كلاماً حرّاً طليقاً كلّ مدح وإطراء كما بينته الأبيات السابقة، وهي الأربع أبيات الأخيرة من قصيدة أجاد فيها الشاعر بتقديم عبارات المدح والثناء لعبد الملك المظفر.

والمتمأمل الشطر الأخير من البيت - وهو نهاية القصيدة ككل - تستوقفه تلك الصفات الرفيعة التي نسبها ابن دراج للممدوح، وقرنها بالديمومة، ولعلّ أهمّها بالنسبة للشاعر هي لفظة كريماً، والتي توحى بحسن اختياره للكلمات الموحية التي تساعد في إيصال مبتغاه، وبمعنى آخر أنّ الشاعر الذي يمتنّ الشعر للتكسب لا بُدَّ أن ينتقي ألفاظه بطريقة جيّدة طمعاً في سقاء الممدوح.

2-2 - الوصل:

الوصل هو الحرف الثاني من حروف القافية، ويمكن تعريفه بأنّه «حرف المد الناشئ عن إشباع حركة الروي المطلق، أو هاء تعقب الروي»⁽²⁾، وتتوّع الوصل في قصائد ابن دراج، وسنورد مثالا على ذلك، كتوظيف الشاعر للوصل الناتج عن إشباع الكسرة التي قبله، في قوله:⁽³⁾

تُصَافِحُهُ عِنْدَ بَابِ الْجَنَانِ وَتَعْلُوا بِهِ فِي الْمَحَلِّ الرَّفِيعِ
وَفِي ذِمَّةِ اللَّهِ أَصْلٌ كَرِيمٌ يُسْكَنُ مِنْ بَعْضِ الْفُرُوعِ
بَطُولُ بَقَاءِ يَفِي بِالزَّمَانِ وَصَفْوُ حَيَاةٍ تَفِي بِالْجَمِيعِ

إنّ الأبيات منسوجة على إيقاع بحر المتقارب، وقافيتها جاءت غلى روي حرف العين، كما بينته ألفاظ "الرفيع، والفروع، والجميع"، بعدما يتم إشباع حركة الروي إلى "الرفيعي، والفروع والجميعي"؛ أي حدث «مدّ الصوت، وإشباع اللفظ به، بتطويل مدّة النطق به»⁽⁴⁾، وفي هذه الحالة الحركة هي "الكسرة"، والوصل هو "الياء"؛ لينتج إيقاع يتلائم والوضع الذي يريد الشاعر التعبير عنه، والأفكار التي يسعى لإيصالها.

إنّ صوت العين الذي توجّ رويّاً للأبيات، وبعمق مخرجه يتماشي والحزن العميق والجرح الأعظم للمظفر يحيى بن منذر بفاجعة وفاة ابنه، لتحتدم آلامه ويزداد انكساره، ومن زاوية أخرى فالكسرة والياء الناتج عن إشباعها «تخرجان من بين مقدّم اللسان أو وسطه أو الغار أي (الحنك الصلب) مع ترك فراغ يسمح بمرور الهواء من غير حدوث احتكاك

1- منال محمد هاشم نجار، أصوات الحركات العربيّة: دراسة دلالية جمالية، المجلة الأردنية في اللغة العربيّة وآدابها، المجلد 6، العدد 3، تموز 2010، ص 131.

2- عيسى على العاكوب، موسيقى الشعر العربي، ص 182.

3- ابن دراج القسطلي، ص 508.

4- سهير كاظم حسن، الحركات وأصناف الحركات وأشباه الحركات، دراسة وصفية مقارنة، مجلة آداب البصرة، العدد 55، 2011، ص 173.

مسموع ويكون شكل الشفتين منفرجاً»⁽¹⁾؛ لتفرج بذلك حالة الحزن، ويلتقي الأب وابنه بعد ما قدر الله من عمر في جنة الفردوس، وينعمان بنعيمها.

إن تنويع الشاعر لحروف الوصل يرافقه امتداد للإيقاع يسيطر على نغمات القافية، ويثبت الشاعر رحابة صدره، وطول نفسه في نسج قصائده، وإلى جانب توظيف الألف، والواو، والياء كوصل استعمل الشاعر الهاء كوصل أيضاً، ويشترط أن يقع "الهاء" وصلاً أن تكون مسبوقه بمتحرك، ويمكن تمثيل ذلك بقول ابن دراج:⁽²⁾

فَلْيَهْنَكِ الْيَوْمَ فَتَحَّ قَدْ تَفْتَفِيهِ عَدَا
عَوَائِدُ مِنْ فُتْـوَحِ اللهُ مُنْتَظَرَهُ
بَضَائِعُ لَكَ مِنْ بَاسٍ وَمِنْ كَرَمٍ
مَحْفُوظَةٌ لَكَ عِنْدَ اللهِ مَذْخَرُهُ
سَلَّمْتُهَا فِي سَبِيلِ اللهِ وَافِيَةً
فَنَاجِزُ⁽³⁾ النَّقْدِ⁽⁴⁾ أَوْ مُسْتَقَرَّبُ النَّظَرِ⁽⁵⁾

يمثل "الراء" حرف الروي، أما "الهاء الساكنة" هي الوصل، والملفت أن "الراء المفتوحة" بجهورتها، و"الهاء الساكنة" بهمسها، شكلاً تمازج إيقاعي جميل، كان لتقابل الحركة والسكون من جهة، والجهر والهمس من جهة أخرى الحصّة الأكبر في إبراز هذا الرّونق الموسيقي الجذاب، الذي له أبعاد دلالية تمحورت حول انجازات منذر بن يحيى من غزوات، وفتوحات، والتي ستبقى القدوة التي يُقتدي بها في الدنيا، وذخراً لصاحبها يوم القيامة.

أما هاء الوصل المتحركة، استعمل الشاعر المفتوحة والمضمومة والمكسورة، وأخذنا المفتوحة منها كمثال، في قول ابن دراج من بحر الكامل:⁽⁶⁾

خُضَّتْ أَلْمَهَالِكُ دُونَ صَفْوِ حَيَاتِهَا
وَهَجَرَتْ عَمُضَكَ عَنْ لَذِيذِ رُقَادِهَا
بَلَّغْتَ سَجَالُكَ⁽⁷⁾ مُنْتَهَى رَغْبَاتِهَا
وَتَجَاوَزْتَ نِعْمَاكَ شَأْوَ⁽⁸⁾ مُرَادِهَا
وَاللهُ يَشْهَدُ أَنَّ بَيْنَ جَوَانِحِي
نَفْسًا رَجَاؤُكَ فِي صَمِيمِ فَوَادِهَا
لَوْ قَارَعَتْ⁽⁹⁾ عَنْكَ الْخَلَائِقُ كُلُّهَا
غَلَبَتْ عَلَيْكَ بِشُكْرِهَا وَوَدَادِهَا

لقد توّج الشاعر حرف الدال رويًا لقصيدته، أما الوصل فهو الهاء وحركته الفتحة يطلق عليها **النفاذ**⁽¹⁰⁾، وهي سميت كذلك لنفوذ الصوت معها إلى غاية، وهذه الحركة تمام الحركات... وقد يكون النفاذ فتحة أو كسرة أو ضمة⁽¹¹⁾، وتواشج هذا التوظيف لروي الدال،

1- محمد يحي سالم الجبوري، مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006، 100.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 496.

3- الناجز: الحاضر المعجل، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة(نجز)، ص 903).

4- النقد: ما يعطى من الثمن معجلاً، (ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة، مادة(نقد)، ص 830).

5- النظرة: الإنتظار، يقال اشتريته بنظره: امهال وتأخير، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة(نظر)، ص 932).

6- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 434.

7- السَّجْلُ: العطاء، والرجل الجواد، (ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة، ص 322).

8- الشأو: الشوط، والأمد والغاية، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة(شأو)، ص 470).

9- قارع الأبطال ضارب بعضهم بعضاً بالسيوف في الحرب، (ينظر: المرجع نفسه، مادة(قارع)، ص 728).

10- النفاذ: حركة هاء الوصل، سواء أكانت كسرة، أم فتحة أم ضمة، (ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 182).

11- ينظر: حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص 82.

وهاء الوصل، وفتحته النفاذ ولّد سنفونية إيقاعية مؤثرة متناسبة مع دلالة النص الشعرية؛ فالنفاذ مثلاً أتاح للشاعر أن ينفذ إلى قلب المنصور ابن أبي عامر بل إلى كرم يده، وسخاء عطائه، ليغدق عليه بأغلى الهدايا.

وإضافة إلى هذه الأنواع من الوصل من "ألف، واو، وياء، والهاء الساكنة والمتحركة بأنواعها"؛ فقد وظّف ابن دراج "كاف الخطاب" كوصل، في قوله من قصيدة نسجها على تفعيلات بحر الطويل:⁽¹⁾

وَيَهْنِيكَ يَا دَارَ الْخِلَافَةِ مِنْهُمَا هَلَالَانِ لَاحَا يَرْفَعَانِ مَنَارَكَ
كَلَامَ الْقَمَرَيْنِ بَيْنَ عَيْنَيْهِ غُرَّةً أَنَارَتْ كُسُوفِيكَ وَجَلَّتْ سِرَارَكَ⁽²⁾
فَقَادَ إِلَيْكَ الْخَيْلَ شُعْنًا⁽³⁾ شَوَازِبًا⁽⁴⁾ يُلَبِّينَ بِالنَّصْرِ الْعَزِيزِ انْتَصَارَكَ

تقودنا الأبيات السابقة إلى تهنئة الشاعر لكل من مظفر ومبارك⁽⁵⁾، وذلك نتيجة ما تبوّأه من منصب، ودورهما في إدارة الأمور عن طريق اشتراكهما وتولييهما خلافة بلنسية⁽⁶⁾، والواضح أنّ الشاعر أنهى أبياته بكاف الخطاب التي يمكن أن تكون رويًا، أو وصلًا وفي هذه الحالة وبما أنّ الشاعر على مستوى ثمان وستين بيتًا، والتي تمثل مجموع أبيات القصيدة، كرّر الراء المفتوحة، تليها الكاف بشكل منتظم؛ إذن فالكاف تُعدُّ وصلًا والراء المفتوحة رويًا، وقد شكّل هذا الثنائي إيقاع جميل مصدره تعاضد المجهور والمهموس في خلق بؤرة إيقاعية مميزة، زادها النفاذ المتمثل في كسرة الكاف قوّة إسماع، على اعتبار أن الحركات تتميز بظاهرة قوّة الوضوح السمعي⁽⁷⁾.

ولعلّ هذا الوضوح في النفحات الإيقاعية، له تأثير أوضح على الجمالية الدلالية للأبيات؛ فالشاعر وصف مظفر ومبارك بالهلالين المنيرين، وبالقمرين الذين يحملان غرّة تنير الكسوف وتُجلي ظلامه؛ فهما يقودان الخيل مفرقة ظامرات يغطي خطاها الغبار من كثرتها وقوة حوافرها؛ فهما لبيا نداء النصر وحملًا لوائه دون تهاون أو تخاذل.

2-3- الخروج:

1- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 105.

2- استنسر استنسر وخفي، يقال استنسر القمر: خفي ليلة السرار وربما كان ليلة وربما كان ليلتين، ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (سرر)، ص 462.

3- شعث الشيء فرّقه، والشعث من الخيل الغبر المحسوسة، ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (شعث)، ص 293.

4- الشازب: الضامر من الخيل والجمع شوازب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 7، مادة (شزب)، ص 107.

5- هما من موالى بني عامر، ويعتبران عبيد مهنة، وأميري فتنة، ثارا على مجاهد العامري، وأخذا منه بلنسية واشتركا في حكمهما لها، أقبلت عليهما الدنيا بكثرة الخراج وتوفر البحبوحة، اهتمّا ببناء القصور والتباهي في عليات الأمور، ونزع اليهما كل شريد وطريد من العبيد وغيرهم، توفي المظفر أولاً ثم مات المبارك سنة 409هـ، ينظر: ابن عذاري، البيان المغرب في اختصار ملوك الأندلس، ص 416.

6- بلنسية: مدينة مشهورة بالأندلس، برية بحرية ذات أشجار وأنهار، وتعرف بمدينة التراب، بنيت بكورها الزعفران، ملكوها الروم سنة 487، وأهلها خير أهل الأندلس يسمون عرب الأندلس، ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، المجلد الأول، ص 490.

7- ينظر: سمير شريف أستيتية، الأصوات اللغوية رؤيه عضوية ونطقية وفيزيائية، ص 207.

الخروج هو «حرف المد الذي ينشأ عن إشباع هاء الوصل المتحركة، وهذا الحرف أيضا قد يكون ألفا أو ياءً أو واوا»⁽¹⁾ وللتمثيل اخترنا منه "الألف" كمثال عن الخروج في قول ابن دراج:⁽²⁾

فَضَلَّتْ مَنْ لَمْ يُدْرِكِ اللَّيْلُ ظِلَّهُ وَأَعْدَقَتْ مَنْ لَمْ تُلْحَقِ الْمُزْنُ طَلَّهَا⁽³⁾
وَعَوَّضَتْهَا مِنْ رَاحَةِ الْمَوْتِ رَاحَةً سَكَنًا بِهَا بَرْدَ الْحَيَاةِ وَضَلَّهَا
وَأَعْمَرَتْ مَنَا فِي ذَرَاكَ⁽⁴⁾ مَنَازِلًا تَفَقَّدَتْ مَثْوَاهَا وَأَرْعَدَتْ نُزْلَهَا

إن "الألف" المتصلة بـ"هاء" الوصل هي الخروج، وقد «سمي بهذا الاسم لخروجه وتجاوزه الوصل التابع للرّوي، فهو موضع الخروج من بيت القصيدة حيث لا يأتي بعده حرف»⁽⁵⁾، لذلك فهو منتهى إيقاع البيت وآخر ما يقرع الأسماع لأن فتحة الوصل كوّنت مع الألف امتدادا صوتيا مثيرا، على اعتبار أن «الفتحة إذا طالت صارت ألف مد»⁽⁶⁾، ممّا كثّف الإيقاع أكثر، وزاده ترثما وعذوبة، وكل ذلك ألقى بظلاله على المعنى كإلقاء المنصور بظله على الرّعية ومنحهم الأمان؛ فكان نعم المسكن، ونعم الملاذ، والشاعر هنا

يعبّر عن نفسه – بشكل خاص – فهو يعاني الغربة المريرة، ووجد الرّاحة ورغد الحياة في كنف المنصور منذربن يحي التجيني.

2-4- الردف:

إن الردف هو أحد الحروف الستة لحروف القافية، وهو حرف «مد قبل الرّوي بلا فاصل بينهما، وقد يكون حرف المد ألفا أو واوا أو ياء»⁽⁷⁾، وسمي ردفا لأنّه «خلف الرّوي، كردف الرّاكب، الذي يركب خلفه»⁽⁸⁾، ونوع الشاعر في حرف الردف بين الألف والواو والياء، ومن أمثلة الأول، قول ابن دراج:⁽⁹⁾

وَقَدْ أَهْلَيْتَ فِيهِ اللَّهَ شُكْرًا تُوَاصِلُهُ بِإِخْلَاصِ الدُّعَاءِ
وَسِعَتْ عِبَادُهُ صَفْحًا وَفَضْلًا عَلِيمًا أَنَّهُ رَبُّ الْجَزَاءِ
فَوَالِي بِالْمَزِيدِ مِنَ الْأَمَانِي وَضَاعَفَ بِالْجَزِيلِ مِنَ الْعَطَاءِ

نُسجت الأبيات على تفعيلات بحر الوافر، وبروي "الهمزة"، و"الألف" التي قبله هي الردف، وتتضح في كلمات "الدّعاء، الجزاء، العطاء"، وحركة الحروف التي قبل الردف "العين، الزاي، الطاء"، وهي الفتحة تسمى الحذو⁽¹⁰⁾، وقد ساهمت هذه "الفتحة" مع بقية الحروف من روي، ردف وخروج، وأيضا الحركات من مجرى وحذو إلى خلق باقة إيقاعية

¹- صبري إبراهيم السيّد، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993، ص 332.

²- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 224.

³- الطل: المطر الضعيف أو أخف المطر وأضعفه والندى، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، ص 350).

⁴- الذرى: الملجأ وكل ما استترت به، وفناء الدار ونواحيها، وفي ذرى فلان أي في كنفه، (ينظر: نفسه، مادة (ذري)، ص 192).

⁵- طارق حمداني، علم العروض والقافية، ص 130.

⁶- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 265.

⁷- إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والمعاصرة، ص 178.

⁸- أبو العرفان محمد علي الصّبان، شرح الكافية في علمي العروض والقافية، ص 265.

⁹- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 438.

¹⁰- الحذو: هو حركة ما قبل الردف، (ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 113).

متنوعة الألوان، مختلفة النغمات، وزاد من وضوحها "ألف" الرّدْف، خاصة أن «ألف المد هي الوحيدة بين الحركات، التي إذا جاءت قبل الرّوي التزمت في كلّ الأبيات لأنّها أوضح كل الحركات في السّمع»⁽¹⁾، والمتأمل الكلمات التي ضمّت هذه الحروف والحركات، وهي كما ذكرنا "الدّعاء، الجزاء، العطاء"، نجدها مرتبطة ببعضها دلالياً، فبالدعاء الخالص النية لله سبحانه وتعالى تنال الجزاء، والذي يرتبط من ناحية أخرى ببسط اليد، وإجزال العطاء زكاة وصدقة؛ فيتضاعف الأجر، وفي هذا محاولة من المادح في جلب استعطاف الممدوح ودفعه للبذل، والسّخاء أكثر.

أما الرّدْف بالواو والياء؛ فقد كانت حصّته ثلاث قصائد للأوّل، وخمس قصائد للثاني، والملفت هو حدوث التبادل في الرّدْف بين الواو، والياء في أربع وعشرين قصيدة، بنسبة 14.81%، من مجموع قصائد الديوان، ومن أمثلة هذا التعاقب قول ابن دراج في أبيات منظومة على تفعيلات بحر الطويل:⁽²⁾

لَقَدْ أَيَقَنْتُ أَنْ الْمُنَى طَوْعُ هَمَّتِي وَأَنْتِي بَعَطْفِ الْعَامِرِيِّ جَدِيرُ
وَأَنْتِي بِذِكْرَاهُ لِهَمِّي زَاجِرُ⁽³⁾ وَأَنْتِي مِنْهُ لِلْخُطُوبِ نَذِيرُ
وَأَيُّ قَتَى لِلدِّينِ وَالْمَلِكِ وَالنَّدَى⁽⁴⁾ وَتَصْدِيقُ ظَنِّ الرَّاعِيْنَ نَزْوَرُ⁽⁵⁾
مُجِيرُ الْهُدَى وَالذِّينِ مِنْ كُلِّ مُلْحِدٍ وَلَيْسَ عَلَيْهِ لِلضَّلَالِ مُجِيرُ

في هذه الأبيات يحاول الشاعر اللّعب على الوتر الحساس باستثارة عاطفة المنصور، فبذكراه يُكفّ الهمّ ويُمْنَع، والخطوب تتراجع وتُندّر بالوعيد، كيف لا وهو حامي الدين، ومدبّر الملك، ومُدّرّ الجود، ورادع الطامعين، الذين تبقى ظنونهم وأطماعهم محصورة في القلّة والتّفاهة، ويضيف الشاعر – أيضاً – أنّه منير طريق الهدى ومجير الدّين من كلّ متربّص به، في حين يبقى الضّالّ يهيم في بحر الضّياع، فاقداً لنور الهدى، غارقاً في مستنقع الهلاك.

والشاعر أنهى أبياته بروي "الراء"، وعاقب – بين الحين والآخر – بين "الياء والواو" كرّدْف، وهذا التناوب جائز لأنّه «متى كان الرّدْف واوا أو ياء جاز أن يتعاقبا»⁽⁶⁾؛ ليخيم على الأبيات دفقة موسيقية منسجمة، تثير إهتمام السّامع، وتحرك عواطفه لتقبّل مثل هذه النغمات العذبة.

وتوظيف ابن دراج للتعاقب الرّدْف بين "الواو والياء"، وبهذا الكم لدليل على أنّه يزيد من بهاء القصيدة، خاصة من النّاحية الموسيقية؛ فهو لم يؤثر سلّبا على الإيقاع، ولم يخل به، بل العكس لأن هذا التعاقب جائز – كما ذكر سابقاً – وهو «من غير قبح في القصيدة

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 265.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 300، 301.

3- الزّجر: الكف والمنع والنهي، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة (زجر)، ص 389).

4- الندى: الجود، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (ندو)، ص 603).

5- النزر: القليل التافه: (ينظر: نفسه، مادة (نزر)، ص 604).

6- عبد الرضا موسيقى الشعر جديده وقديمه، ص 175.

الواحدة»⁽¹⁾، ونفي القبح عنه يؤكد حسنه وجماله في التنويع الصوتي للردف، وإثراء إيقاعه من جهة، وإثراء وتنويع موسيقى الأبيات ككل من جهة أخرى.

2-5- التأسيس:

يعد التأسيس من أهم حروف القافية، وهو «ألف قبل الروي، بينهما حرف واحد متحرك»⁽²⁾، ويمكن أن «تكون ألف التأسيس في الكلمة التي بها الروي أو تكون في كلمة أخرى بشرط أن يكون الروي ضميراً أو بعض ضمير»⁽³⁾.

ويمكن توضيح التأسيس في قول ابن دراج من بحر الطويل:⁽⁴⁾

رعى الله للمنصور نصرة دينه فجازاه خيراً تلاً خيراً والـ
وأيد هذا الملك والدين منهما بأيمن يمنى ساعدت خير ساعد
فياً جامع الإسلام شملاً وتاركا ديار الأعادي موحشات المعاهد
ومقتحم الأهوال في حومة الوغى⁽⁵⁾ كما بادراً الضمان عذب الموارد

تبرز "ألف" التأسيس في قوافي الأبيات على المنوال التالي: "والدي، ساعدي، عاهدي، موارد"، وفتحة حروف: "الواو والسين والعين والواو" على التوالي تسمى الرس⁽⁶⁾، والتأسيس إذا دخل القصيدة لزمها، مما يوفر امتداداً واضحاً في أواخر الأبيات، لأنه يشد انتباه المتلقي، ويجعله يترقب ذلك الحضور المتواصل للتأسيس، مما يثري الإيقاع ويضاعف تدفقاته النغمية، ويزيد من قوة الطاقة الإيقاعية.

ويبدو أن الإمتداد الذي وفره التأسيس جاء مناسباً جداً مع دلالات الأبيات المعبرة عن امتداد عواطف الغبطة والإمتنان من جهة، والمدح والثناء من جهة أخرى الذي حظي بهما المنصور، وذريته التي خلفه، وثمجد اسمه؛ فيد المنصور ممدودة للخير، وساعده مُشمر للبر؛ إذ تجده مؤنس الوحيد، جامع شمل المسلمين، مشتت تجمع الكفار، يقتحم الأهوال، ويخوض المعارك في سبيل الحق، ونصره الدين، والدفاع عن المظلومين.

2-6- الدخيل:

يعتبر الدخيل الحرف الذي يقترن وجوده بالتأسيس، ويعرف بأنه «الحرف المتحرك بعد ألف التأسيس وقبل الروي»⁽⁷⁾، ونسوق مثالا عليه من خلال قول ابن دراج في عبد الملك المظفر:⁽⁸⁾

فَمَا أَنْتَ إِلَّا الشَّمْسُ تَطْلُعُ لِلْعَدَى فَظَلَّهِمْ حَتْمًا بَنُورَكَ زَائِلٌ

1- عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 41.

2- عبد الملك بن جمال الدين العصامي الأسفراييني، الكافي الوافي في علم القوافي، ص 56.

3- محمود علي السمان، العروض القديمة، أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1986، ص 223.

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 407.

5- الوغى: الحرب (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادة (وغى)، ص353).

6- الرس: وهو حركة ما قبل التأسيس، ولا بد أن تكون فتحة (ينظر: شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإلتباع والابتداع، دار غريب، ط1، القاهرة، 2005، ص 300).

7- محمود السمان، العروض القديمة، أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 224.

8- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 20.

كَرُمْتَ فَمَا يِعْيَا بِحَمْدِكَ مُفْحَمٌ⁽¹⁾ وَسُدَّتْ فَمَا يَغْبَى بِقَدْرِكَ جَاهِلٌ
وَجُودِكَ فِي سَلَمٍ وَبَأْسُكَ فِي وَغْيٍ بُحُورٌ طَوَامٍ مَا لَهْنٌ سَوَاحِلٌ

تتجلى حروف الدخيل في قافية كل بيت من خلال كلمات "زائل، جاهل، سواحل"، وهي على التوالي، الهمزة، الهاء، الحاء⁽²⁾، وهذا الاختلاف في الحروف يقودنا إلى أن التماثل في حروف الدخيل ليس شرطاً؛ ففي الغالب تنتوِّع هذه الحروف بين حروف الهجاء المختلفة، لأنَّ حرف الدخيل «لا يلزم أن يكون حرفاً معيّناً يتكرَّر كلَّ مرَّة في القافية، بل يلزم في القافية أن يكون هناك حرف ما بين ألف التأسيس وحرف الروي»⁽³⁾، وتسمى حركة الدخيل الإشباع⁽⁴⁾، وفي النموذج السابق من الأبيات؛ فإنَّ "الكسرة" هي الإشباع.

ورغم اختلاف حروف الدخيل بين الهمزة والهاء والحاء، لأنَّ «الملتزم في الدخيل حركته لا حرفه»⁽⁵⁾، إلاَّ أنَّه كان لهذه الكسرة البصمة الخاصة على هذه الحروف؛ إذ خلقت بوجودها المتواتر تناسق موسيقي جميل، ومميَّز له تأثيراً إيجابياً على المتلقي؛ إذ يستسيغ هذا النوع من الإيقاع، ويتعوَّد عليه سمعه، وتستحسن نغماته.

وفي بعض حالات نظم القصائد، قد يحدث اجتماع حروف القافية، وبعض حركاتها، لكن يستثنى من هذا الحضور الردف أو التأسس؛ فإنَّ وجد أحدهما ألغى الآخر، ومردَّ ذلك أنَّه «لَمَّا كان التأسيس ألفاً، وكان الردف حرف مد، والاثنان ساكنين وجوبا، استحال أن يجتمعا في بيت واحد»⁽⁶⁾.

وقد يُقدِّم الشاعر على إتباع تقنية يلجأ فيها إلى لزوم ما لا يلزم، كمهاره منه بمقدرته على التميَّز في موسيقى القافية، كقول ابن دراج في هذا النموذج المنظوم على إيقاعات بحر الكامل: (6)

اليَوْمَ أَبْهَجْتَ الْمُنَى إِبْهَاجَهَا وَتَوَسَّطْتَ شَمْسُ الضُّحَى أَبْرَاجَهَا
مَا لِلْوَزَارَةِ لَا تُضِيْ لَنَا وَقَدْ أَضْحَى سِرَاجُ الْعَالَمِينَ سِرَاجَهَا
شَمْسٌ تَبْدَتْفِي ذَوَائِبِ⁽⁷⁾ يَغْرِبُ رَكِبْتُ إِلَى الرَّتَبِ الْعُلَى مِعْرَاجَهَا⁽⁸⁾

هذه الأبيات مطلع لقصيدة يمدح فيها ابن دراج المظفر، ويهنئه بتولية ابنه الوزارة، الذي أصبح سراجها المنير؛ فتجده يمضيء بها قدماً إلى الأمام، ويعلوا بها إلى سلم المجد ليبلغ أسمى المراتب، منتهجاً طريقاً واضحاً موصولة نهايته ببر الأمان.

1- المفحم: أفحم الصبي بكى حتى انقطع صوته، والفحم: من لا يقدر أن يقول شعراً (ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة، مادة (فحم)، ص 571).

2- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 207.

3- الإشباع: حركة الدخيل سواء أكانت كسرة، أم فتحة، أم ضمة، (ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 184).

4- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 163.

5- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص 73.

6- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 27.

7- الذوائب: العز والشرف، وكل شيء أعلاه، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (ذأب)، ص 190).

8- المعراج: السلم والمصعد، (ينظر: نفسه، مادة (عرج)، ص 373).

وبنتبّع قافية الأبيات يتأتّى أنّ الشاعر إلّترم بمجموعة من الحروف أولها الروي "الجيم"، والردف "الألف"، و"الهاء المتحرّكة" للوصل و"ألف" الخروج، صف إلى ذلك التزامه بحرف الرّاء الذي قبل ألف الردف، أمّا من ناحية الحركات؛ فقد التزم بالفتحة التي هي حركة "الرّاء"، والمجرى المتمثّل في فتحة الروي، وأيضا التّفاذ المتمثّل في حركة هاء الوصل "الفتحة"، ولعلّ ابن دراج بهذا التّوظيف الوفير للحروف والحركات جارى القدماء، ذلك أنّه إذا «أراد الشاعر العربي أنيوفر لموسيقى قافيته رنينا عاليا، ممتداً في الزمن، متماثلا في الصّفة، فأكثر من الحروف والحركات التي جانس بينها في أواخر الأبيات»⁽¹⁾، وهذا الكم الهائل من الحروف والحركات يُكسب الإيقاع عذوبة ورونقا بهيّا أخاذاً ينمّ عن قدرة الشاعر على نظم قوافيه وفق أنماط متعددة، كما يؤكّد هذا الالتزام على امتلاك الشاعر مقدرة لغوية مميّزة ساعدته بشكل أو بآخر حسن على الاختيار والتنويع.

استغل ابن دراج كل ما توفّره القافية من طاقات كامنة والمتجسّدة في تكاثف الحروف والحركات بمختلف أشكالها، ليزدهر الجانب الإيقاعي ويتعمّق الجانب الدّلالي، واللّجوء في بعض الأحيان للزوم ما لم يلزم إنّما لإعطاء موسيقى الأبيات عامّة، وموسيقى القافية خاصة نفسا جديداً، ذلك أن الالتزام بقدر «من الأصوات يزيد أو ينقص حسب ما في القافية من موسيقى، وعلى قدر الأصوات المكرّرة في أواخر الأبيات»⁽²⁾، وهذا التكرار يوحى بانسجام حروف القافية مع حركاتها، واجتماعها بشكل متناغم يثري التشكيل الإيقاعي للقافية، ويخلق توليفة موسيقية مؤثّرة.

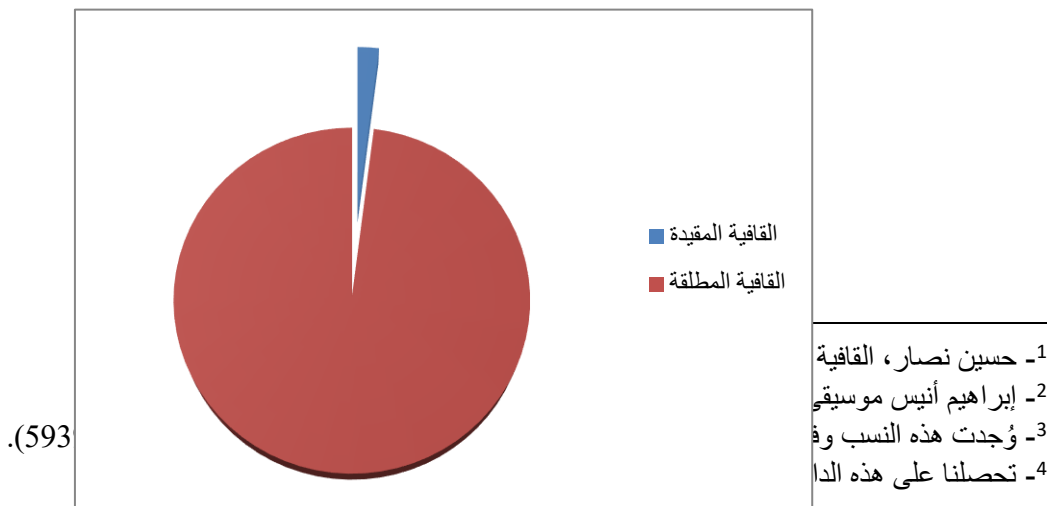
3- أنواع القافية:

3-1- وفقا لحركة الروي:

يمكن تقسيم القافية حسب حركة الروي إلى مقيدة، وأخرى مطلقة والجدول البياني التالي يوضح لنا نسبة كل منها:⁽³⁾

النسبة	عدد الأبيات	القافية
2%	119	المقيدة
98%	5820	المطلقة
100%	5939	المجموع

وتمثّل نتائج هذا الجدول وفق دائرة مثلية⁽⁴⁾ كما يوضحه الشكل التالي:



3-1-1- القافية المقيدة:

القافية المقيدة «هي ما كان رويها ساكناً»⁽¹⁾، وجاءت نسبتها في شعر ابن دراج محتشمة جداً، قدرت بـ 2%؛ أي بمعدل (119) بيت من مجموع (5939) بيت، والشاعر – هنا – يجاري القدماء في التفور من القافية المقيدة؛ إذ يعدّ هذا النوع «من القافية قليل الشيوخ في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10%، وهو في شعر الجاهلين أقل منه في شعر العباسيين»⁽²⁾، ومثال القافية المقيدة قول ابن دراج من بحر الكامل:⁽³⁾

تُحَفًّا لَشُعْبَانٍ جَلًّا لَكَ وَجْهَهُ عَوْضًا مِنَ الْوَرْدِ الَّذِي أَهْدَى رَجَبُ
فَاقْبَلْ هَدِيَّتَهُ فَقَدْ وَافَى بِهِهَا قَدَرًا إِلَى أَمَدِ الصَّيَامِ إِذَا وَجِبْ
وَاسْتَوْفِ بِهَجَّتِهَا وَطِيبْ نَسِيمَهَا فَإِذَا دَنَا رَمَضَانُ فَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ
وَصِلِ الْجِهَادَ إِلَى الصَّيَامِ بِعَزْمَةٍ مِنْ تَائِرِ يُرْضِي الْإِلَهَ إِذَا غَضِبَ

تُجَسِّدُ معاني الأبيات وصف الشاعر روضة سوسن، التي أزهرت وفاحت رائحتها الزكية بحلول غرة شهر شعبان، واقتزن حسناتها وبهائنها بحسن أجر الصيام وفضله على مؤدبه سواء أكان فريضة شهر رمضان، أو تطوعاً في باقي الأشهر كشهر رجب،

وشعبان مثلاً، ولترسيخ هذه الدلالات استخدم الشاعر القافية المقيدة، بتركيزه على الباء الساكنة كروي لقصيدته، وهو ما يتفق وحالة الصيام وفيها يتقيد الصائم بشروط؛ فيتوقف عن الأكل والشرب وكل المحرمات من طلوع الفجر إلى غروب الشمس.

وبمحاكاة الأبيات من زاوية أخرى نجد أنّ الشاعر بتوظيفه للرّوي الساكن وكأنّه يسكن ويتوقّف عند نهاية كل بيت ليلتقط أنفاسه من جهة، ومن جهة أخرى يجعل ممدوحه – عبد الملك المظفر – هو بدوره يسكن ويتوقف بمخيلته ليتمتّع ويحسبّتنسّم وعبق هذه الرّوضة، وكأنّه يراها ويستنشق هوائها، لذلك جاءت القافية مناسبة لحالة الشاعر وما يريد إيصاله للممدوح.

وإضافة إلى ذلك نجد أنّ الإيقاع النّاشئ لا ينقص رقّة وجمالاً عن روضة السوسن خاصة أن «مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها»⁽⁴⁾، المفعمة بنغمات إيقاعية سلسلة، تنبض عذوبة وبهاء.

ومن أمثلة ورود القافية المقيدة – أيضاً – قول ابن دراج من بحر الرمل:⁽⁵⁾

1- صابر عبد الدّائم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 177.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 36.

4- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 260.

5- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 369.

فَكَانَ مَا كَانَ لِلرَّمَحِ شَبَابًا قَبْلَهُ يَوْمًا وَلَا لِلسَّيْفِ حَدًّا
فَرَمَى عَنْ قَوْسٍ بِأَسٍ صَادِقٍ وَسَطًا بِسَاعِدِ الدِّينِ الْأَشَدِّ
رُبَّ أَرْضٍ بِغَرَارِي سَيْفِهِ وَجَدَ الرَّحْمَنُ فِيهَا وَعَبْدًا
وَبِلَادٍ لِلْعَدَى مِنْ دَعْوَرِهِ عَدَمَ الْأَشْرَاكِ فِيهَا وَفَقْدًا

وفي هذه الأبيات أيضا يشيد الشاعر بالمنصور بن أبي عامر؛ إذ عدّ مجموعة من الأسلحة من رمح، وسيف، وقوس، ووضّح أن حملها لا يليق إلا بفارس مغوار يحسن استعمالها؛ كي يُخلّص البلاد من قيود الشرك، وظلم المشركين، واستعمل الشاعر لاستفاء معانيه بحر الرمل ولا غرابة في ذلك؛ إذ «تكثر هذه القافية في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر»⁽¹⁾، وأنهى قافيته بروي "الخال" الساكن، وبما أنه حرف جهوري، انفجاري فقد تلائم ذلك مع صوت الأسلحة التي تنفجر بقوتها وصخبها في وجه العدو الغاشم.

وهذا العمق في المعاني، يؤطّره ويحيط به فضاء إيقاعي رشيق ومركّص أشاعته تفعيلات بحر الرمل، هذا الأخير الذي يمكن عدّه من البحور التي نحسّ فيها بانسيابية وتناغم شديد التأثير جميل الوقع⁽²⁾.

3-1-2 - القافية المطلقة:

القافية المطلقة هي «ما كان رويّها متحرّكا»⁽³⁾، وتواجدت في شعر ابن دراج بنسبة قدرت بـ 98%، وهي نسبة معتبرة جدا، تؤكّد أنّ الشاعر مشى مع ركب القدماء والتقيّد بمنهجهم باعتبار أنّ الروي المتحرّك هو الكثير الشائع في الشعر العربي، ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحدّون عنها»⁽⁴⁾، ونوع ابن دراج في استخدامه للقافية المطلقة بمختلف مجاريها، والجدول البياني التالي يبيّن لنا نسبة كل منها:⁽⁵⁾

النسبة	عدد الأبيات	الحركات
26.41%	1569	الفتحة
42.53%	2526	الكسرة
29.14%	1725	الضمة
98%	5820	المجموع

يبدوا لنا من خلال نتائج الجدول أن الشاعر اعتمد في أكثر قصائده على القوافي المكسورة الروي؛ ثم المضمومة؛ فالمفتوحة التي احتلت أقل نسبة.

ولعلّ شاعرنا - ابن دراج - مال إلى توظيف القوافي المطلقة ذات الروي المكسور؛ لأنّها الأكثر تعبيراً عن مكنونات الشاعر والتي ترجمتها معظم قصائده، وسنحاول معرفة

¹ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.

² - ينظر: محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي - شوقي نموذجاً - ص 75.

³ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 169.

⁴ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.

⁵ - حصلنا على النسب وفق العملية التالية: عدد الأبيات (فتحة أو كسرة، أو ضمة) × 100 / عدد الأبيات القافية المطلقة (5820).

خلفيات نزوع الشاعر إلى مثل هذا التوظيف، ومن أمثلة القافية المطلقة بروي مكسور، ما جاد به شاعرنا قائلًا: (1)

شِيمًا بِهَا حَلَيْتُ غُرَّ قَصَائِدِي وَجَعَلْتُهُنَّ أَهْلَةً لِكَوَاكِبِي
وَذَخَرْتُ لِلْأَزْمَانِ مِنْ حَسَنَاتِهَا مِثْلَ الْقَلَائِدِ فِي نُحُورِ (2) كَوَاعِبِ (3)
وَلَأَشْفِيَنَّ بِهَا سِقَامَ تَغْرِبِي وَلَا سُونََ بِهَا جِرَاحَ مَصَائِبِي
وَلَأُجْـَـعَنَّ عَنْهَا تَمَائِمَ (4) خَائِفٍ مِنْ طَائِفِ (5) أَوْ مِنْ رَجَاءِ خَائِبٍ

المتنبّع لدلالة الأبيات يُدرك أن صاحبها يعيش حياة مضطربة غير مستقرة، وقد استعمل روي الياء المطلق الناتج عن إشباع حركة "الكسرة" بكل ما يملكه من إمكانيات صوتية كالجهر والانفجار، فانفجرت عواطفه بدفقه شعورية مليئة بالحنين الذي يسيطر عليه، والشوق الذي يهز نفسه إلى أحبته وأهله وخلّانه.

وما يمكن قوله أنّ ترأس الكسرة لمجاري القافية بنسبة كبيرة لعلّه يدلّ على حالة الانكسار والحرمان العاطفي الذي يعاني منه الشاعر؛ إذ تجده يبيّث آهاته من حين لآخر بين ثنايا قصائده، وهو يمدح هذا ويثني على ذاك، ولا يفوّت فرصة إلا ويحاول أن يجد ثغرة شعريّة للتنفيس عن مكنوناته.

لكن، ورغم الحالة المضطربة من غربة، وعدم استقرار، وحنين، والتي تزيد من انكسار الشاعر، وانهيار أحاسيسه، فإن ذلك لا يعني بالضرورة أن الكسرة لا تتناسب مع حالات أخرى – غير الانكسار – مثل المدح والافتخار، ووصف اللحظات السعيدة، كما توضّحه الأبيات التالية، والتي نظمها الشاعر وفق نغمات بحر الطويل: (6)

وَلِلّهِ مَا زُفْتُ لِيَحْيَ كَتَائِبُ مَرُوعَةُ الْإِقْدَامِ مُرْهَبَةٌ
الجزس

يُضِيءُ الدُّجَى (7) مَنْ عَزَّ مِنْ حَلٍّ وَسَطَهَا وَيُظْلِمُ عَنْهَا ثَاقِبُ (8) الْوَهْمِ وَالْحَسَنِ
وَيُحْجِبُ بِالرَّايَاتِ فِي مُشْرِقِ الْفَلَاحِ (9) وَيُشْرِقُ بِالْإِعْظَامِ فِي الظُّلُمِ الدُّمَسِ
تبرز الأبيات معاني الغبطة والسرور التي يزيّفها الشاعر للمنصور منذر بن يحيى بمناسبة زفاف ابنه يحيى بن منذر، ومزجها بمشاعر القوة والافتخار بفارس مقدم، يقود كتائب الجيوش إلى أبواب النصر، وعمد ابن دراج استعمال مجرى القافية المطلقة بـ"الياء"، الناتج عن إشباع كسرة "السين" كنهاية لقوافيه، والمتأمل الأبيات لا يحسّ فيها حالة

1- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 114.

2- النحر الصدر أعلاه أو موضع القلادة منه، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 14، مادة (نحر)، ص 68).

3- الكاعب: الكاعب من الجوّاري والنّدي النّاهد، ج: كواعب، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (كعب)، ص 520).

4- التميمة: خرزة تنظم في السير ثم يعقد في العنق، ج تميم، (ينظر: نفسه، مادة (تمم)، ص 52).

5- الطائف: ما كان كالخيال، والشيء يلمّ بك، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 8، مادة (طوف)، ص 222).

6- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 510.

7- الدّجى: الظلمة أو سواد الليل، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (دجو)، ص 169).

8- الثاقب: مضىء (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 2، مادة (ثقب)، ص 111).

9- الفلاة: القفر أو الصحراء الواسعة لا ماء فيها، ج: الفلا، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (فلو)، ص 455).

الانكسار بل العكس؛ فقد حملت الأبيات معاني السعادة والفرح، والافتخار والتفاؤل بقائد عظيم سليل العظماء.

أما الإيقاع، والذي دُعِمَ بالإمتداد الناتج عن إشباع "الكسرة" نجده أثر تأثيراً إيجابياً، خاصة أن الروي الذي حظيت به الأبيات هو "السّين"، والذي نلتبس معاني جميلة كلّما نطقناه كالسلام السعادة، السرور، وهي دلالات تعبّر بصدق عن أجواء كل عرس، فمبالك إن كان عرس يحيى بن منذر.

وتحتل القوافي المطلقة بروي مضموم المرتبة الثانية بنسبة: 29.14%، وهي أقل من سابقتها المكسورة، لكن ذلك لا يلغي حضورها المميّز لأنّ «الضمة حركة تشعرك بالأبهة والفخامة»⁽¹⁾.

ومن أمثلة الأبيات مضمومة الروي قول ابن دراج متأثراً بوفاة أحد القضاة مايلي: (2)

وللمنايا سِهَامٌ غَيْرُ طَانِشَةٍ وَذُو النُّهْيِ (3) بِجَمِيلِ الصَّبْرِ مُدْرِعٌ
فَإِنْ خَلْتُ لِلْأَسَى فِي شَجْوِهَا سُنَنٌ فَطَالَمَا أَحْمَدْتُ فِي كَظْمِهَا الْبَدْعُ
وَلِلْفَجَائِعِ أَفْدَارٌ وَأَفْجَرُهَا لِلنَّفْسِ حَيْثُ تَرَى أَظْفَارَهَا تَقَعُ
كَأَنَّ لِلْمَوْتِ فِينَا تَأَثَّرَ مُحْتَكِمٌ فَمَا بَغِيرِ الْكَرِيمِ الْحَرِّ يَفْتَنِعُ

جاءت قوافي الأبيات مطلقة روي "العين"، وفق حركة مضمومة والتي عند نطقها «الجهد يتضاعف بارتفاع مؤخر اللسان وتراجعته إلى الخلف قليلاً فضلاً عن جهد ضمّ الشفتين الأقوى من انفراجهما»⁽⁴⁾؛ فبهذا التزايد في نشاط أعضاء النطق كضمّ الشفتين مثلاً يترجم حالة الصبر وكظم الغيظ، وذلك عندما يطلق الموت سهمه فإنّه لا يخطئ هدفه أبداً، وما يبقى على الإنسان إلا الإحتكام إلى العقل، والتدرّع بدرع الصبر، حتّى أن تلك المآسي والأحزان هي سننٌ مقرّرة، والحمد عليها واجب، ولا داعي أن يخرج المفجوع من رحمة الله، أو يتّبع بدعٍ منكورة لا تقدّم ولا تؤخّر شيئاً، بل تضرّر الحيّ والميت على حدّ سواء؛ فلا اللّذّب ولا اللّطم، ولا ضرب الخدود أو شقّ الجيوب سيعيد ما ذهب وولاً دون رجعة.

ويوضّح لنا الشاعر أنّ الموت ينتقي فريسته بإحكام؛ فرغم أنّ هذه الفاجعة قدر محتوم إلا أنّ المفجّع أكثر أن تتخیر أظفارها الأفضّل والكریم الحر كي تغرز سمومها فيه، ليتبين وكأنّ بينها وبين المتوفّى قضیّة ثار وانتقام، وبالتركيز على الإطلاق الناتج عن إشباع ضمة العين نجده يتماشى والإمتثال لقضاء الله وقدره، والرّضى بما كتبه الله سبحانه وتعالى دون أن ننسى دور "ألف" الرّدف التي ساهمت بامتدادها في تكامل بؤرة موسیقیّة واضحة الملامح انّضحت معها ترنّمات إيقاعية جميلة لها وقعها الفريد والمتميّز على الأذان.

1- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص 83.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 317.

3- النّهية: العقل، ج: النّهی، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة(نهي)، ص 960).

4- محمد يحيى سالم الجبوري، مفهوم القوة والضعف في أصوات العربيّة، ص 104.

ولا تبعد الفتحة - كثيرًا - في نسبتها عن الضمة، والتي قدرت بـ 26.41%، مما يؤكد اعتماد الشاعر على مجرى القافية المطلقة بـ "الألف" الناتج عن إشباع "الفتحة" كنهاية لقوافية، ومن أمثلة الفتح ابن دراج من بحر البسيط: (1)

مَنْ ذَا يُنَازِعُكَ الْمُلْكَ الَّذِي عَمَرْتُ بِهِ أَوَائِلُكَ الْأَحْقَابُ (2) وَالْحَجَجَا (3)
وَفِي جَبِينِكَ سِيمَا الْمُلْكَ قَدْ بَهَرْتُ وَفِي يَمِينِكَ قَدْ حَقَّ قَدْ فَلَجَا (4)
مَا كَانَ أَوَّلَ كَرْبٍ جَلَّ فَادِحُهُ (5) دَجَا فَكُنْتُ لَنَا مِنْ هَمِّهِ فَرْجَا

يتراءى لنا أنّ هذه الأبيات تنتهي بقافية مطلقة الروي الناتج عن إشباع "فتحة الجيم"، والتي بخففتها أكسبت القافية نغمات خفيفة حيث «عدّ العلماء العرب القدامى الفتحة أخف الحركات، تليها الكسرة، فالضمة» (6) وهذه الخفة تلائمت مع حماس الشاعر الذي تفاعل مع الموقف بكلّ جوارحه؛ فهو يرثي عبد الملك المظفر، وفي الوقت ذاته يهتئ أخيه عبد الرحمن بن المنصور بالحجابه والولاية بعده، والذي تأمل فيه الشاعر العزاء والرجاء لتفريج الهموم وجلاء الكرب.

إذا فأكثر القوافي استخدما لدى ابن دراج هي القوافي المطلقة بمختلف مجاريها، فالمصوّتات عادة لها «قوة إسماع عالية تفوق غيرها من أصوات اللغة» (7)، لذلك اكتست إيقاعات قصائده حلة واضحة وسلسلة، غنية بالموسيقى؛ فالشاعر يمدح ويتغنى بممدوحه في معظم القصائد، وهو ما وفره له الإطلاق بكلّ أنواعه لأننا «نعلم أنّ ذوقنا الموسيقي يميل إلى كثرة الإطلاق» (8)، وفي الوقت ذاته «ينفر من الانحباسات المتتالية الناجمة عن كثرة السواكن» (9)، وهو ما فسّرتة النسبة الضئيلة للتقييد التي لا تتعدى 2%، ووضّفها الشاعر بشكل متحفّظ جدًّا إلّا وفقًا لما تقتضيه بعض المواقف، كما أنّ مآثرته للقافية المطلقة لم يخرج فيه عن القدماء الذين مالوا كلّ الميل للقافية المطلقة بمختلف مجاريها.

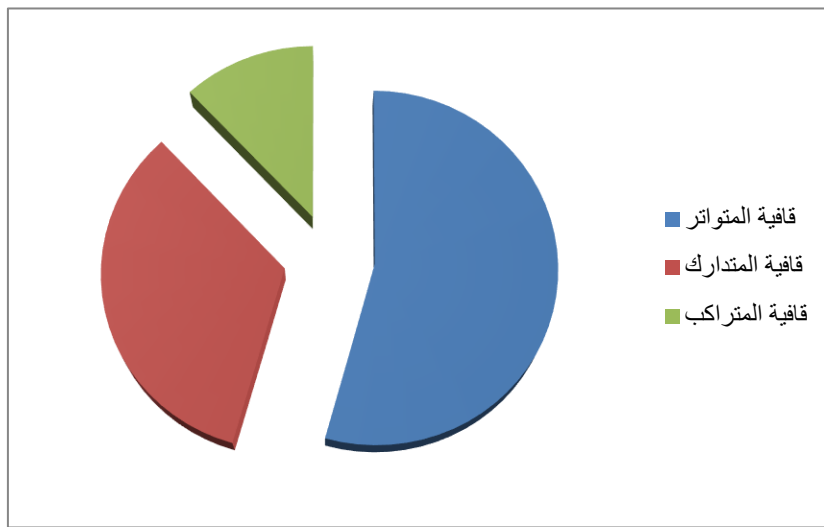
3-2- أنواع القافية بحسب عدد المتحركات بين ساكنها:

- 1- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 457.
- 2- الحقبة: المدة الطويلة من الدهر ثمانون سنة أو أكثر جمع أحقاب، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (حقب)، ص 187).
- 3- الحجّة: السنّة، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (حجج)، ص 53).
- 4- فلج: ظفر بما طلب وفاز به، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (فلج)، ص 453).
- 5- فادحا: مثقل صعب، (ينظر: نفسه، مادة (فدح)، ص 440).
- 6- عبد المعطى نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، ص 185، 186.
- 7- محمد يحي سالم الجبوري، مفهوم القوة والضعف في الأصوات العربية، ص 96.
- 8- الطاهر بو مزير، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطنجي في تأصيل الخطاب الشعري، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص 112.
- 9- المرجع نفسه، ص 112.

تتفرع أقسام القافية بحسب عدد المتحركات بين ساكنها إلى خمسة ألقاب، وهي: المتكاوس، المتراكب، المتدارك، والمتواتر والمترادف، واستعمل ابن دراج ثلاث أنماط منها، يمكن توضيحها في الجدول التالي:⁽¹⁾

نوع القافية	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
المتواتر	87	%53.70	3228	%54.35
المتدارك	53	%32.71	1993	%33.55
المتراكب	22	%13.58	718	%12.08
المجموع	162	%100	5939	%100

وللتوضيح أكثر يمكن تجسيد نتائج الجدول وفق دائرة نسبية⁽²⁾ كما يوضحه الرسم البياني الموالي:



أن ابن دراج وظف قافية المتواتر، والمتدارك والمتراكب بنسب مختلفة، والتي نوجزها كالتالي:

3-2-1 قافية المتواتر:

انسحبت المساحة الأكبر، والمقدرة بـ 54.35%، والتي تتعدى النصف إلى قافية المتواتر، والتي تعرّف بأنها القافية «التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد»⁽³⁾، أمّا صورتها ترسم وفق الشكل 0/0، ومثالها ما جاد به ابن دراج⁽⁴⁾:

كَتَانِبُ عَزُّ النَّصْرِ فِي جَنْبَاتِهَا⁽⁵⁾ فَكُلُّ عَزِيزٍ يَمَمُّهُ ذَلِيلٌ

1- تحصلنا على هذه النسب وفق العملية التالية: عدد قصائد أو أبيات القافية (متواتر أو متدارك أو متراكب) × 100 / عدد القصائد أو عدد الأبيات.

2- تحصلنا على هذه الدائرة وفق العملية التالية: نسبة القافية (متواتر أو متدارك أو متكاس) × 100/360.

3- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 180.

4- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 07.

5- الجنابات: النواحي والأطراف، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (جنب)، ص 88).

يُسَيِّرُهَا فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ قَائِدٌ يَسِيرُ عَلَيْهِ الْخُطْبُ وَهُوَ جَلِيلٌ
جَوَادٌ لَهُ مِنْ بَهْجَةِ الْعَزِّ غَرَّةٌ وَمِنْ شَيْمِ الْفَضْلِ الْمُبِينِ حُجُولٌ⁽¹⁾
بِهِ أَمِنْ الْإِسْلَامِ شَرْقًا وَمَغْرِبًا وَغَالَتْ غَوَايَاتُ الضَّلَالَةِ غُولٌ⁽²⁾

نُسجت الأبيات على تفعيلات بحر الطويل الذي وظفه الشاعر لإيصال معانيه، والتعبير عن إعجابه اللامتناهي بالمنصور، واتجه الشاعر لإرساء إيقاعه وتفعيل تأثيره إلى توظيف قافيه المتواتر المتعادلة في حركاتها وسكناتها/0/0، ليعتدل بذلك إنفعال الشاعر، ويجود بأفضل ما عنده من دُرر شعريّة مадحة لا تليق إلا بالمنصور ابن أبي عامر.

ولعلّ هذا التواتر بين الحركة والسكون في قافية المتواتر جعل للإيقاع نغمات متوازنة نهاية كل بيت، وزاد من حسنهما الإيقاعي وعمقها الدلالي روي "اللام" المجهور والإنفجاري، مع الإطلاق "الواو" الناتج عن إشباع "الضمة" ليتشكّل وضوح سمعي متّزن توازن قافيه المتواتر، ويتماشى وتواترها المنتظم أواخر الأبيات الشعرية.

2-2-3- قافية المتدارك:

قافية المتدارك هي «كل قافية توالى بين ساكنيها متحرّكان، وسمّيت بذلك؛ لإدراك المتحرّك الثاني المتحرّك الأول»⁽³⁾، واحتلت المرتبة الثانية في شعر ابن دراج، وكانت نسبتها

33.55%، أمّا صورتها؛ فهي/0//0، ويبرز هذا النوع في قول شاعرنا:⁽⁴⁾

وَوَرِثَتْ عَنْهَا يَا مُظْفَرُ دَوْلَةً دَانَتْ لَعَنَتَهَا الْمُلُوكُ الْعَانِدَةُ
مُلْكًا رَفَعَتْ عَلَى الْقَنَا شُرُفَاتِهِ وَجَعَلَتْ حِلْمَكَ أَسْهُ وَقَوَاعِدَهُ
فَمَلَأَتْ أَخْنَاءَ⁽⁵⁾ الصُّدُورِ مَحَبَّةً وَسَلَّلَتْ أَحْقَادَ الْقُلُوبِ الْحَاقِدَةَ
وَوَفَّيْتُ لِلدُّنْيَا بَعْدَ مَكْرَامٍ سَقَتِ الْبِلَادَ عَهْدُهَا الْمُتَعَاهِدَةَ

تنحصر القافية في كلمات "عانده، واعدده، حاقده، عاهده"، وصورتها/0//0، وبثّ هذا النوع من القافية إيقاعاً ترنيمياً متكامل، ممّا وقّر حركيّة واضحة على الصعيدين الخاص المتعلّق بالقافية والذي حدّدته قافية المتدارك، والعام المتعلّق بالبيت كلّ، والذي حدّده بحر الكامل.

وهذه الديناميكية لا تنحصر في متعلّقات الإيقاع، وإنّما تتعدّى ذلك، لنلمحها في تلك المعاني التي أرساها الشاعر، بإشاداته بالمظفر يحيى بن منذر، وبأحقّيته لقيادة الدولة؛ فهو دائم السعي والحركة في توفير احتياجات الرعيّة؛ فملئت محبّته الصدور، وقضت على ترسّبات أحقاد القلوب؛ فهو لا يخلف وعداً ولا ينقض عهداً، وشعاره الوفاء ولا غير ذلك.

2-3-3- قافية المتراب:

1- الحجلّ: البياض في رجل الفرس، ج: حجل، (ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة، مادة(حجل)، ص 119).

2- الغول: كل ما أخذ الإنسان من حيث لا يدري فأهلكه، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، ص 667).

3- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 172.

4- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 246.

5- أحنى يحنوا يعطف ويشفق، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (حنو)، ص 371).

بالنظر إلى النتائج السابقة نجد قافية المتركب احتلت آخر مرتبة بنسبة 12.08%، وهي «كل قافية توالى ثلاثة متحركات بين ساكنيها»⁽¹⁾، وتأتي على صورة 0///0 ومن أمثلتها قول ابن دراج:⁽²⁾

فِي جَيْشٍ عَزٍّ وَنَصْرٍ أَنْتَ عُرَّتُهُ وَشَمْلٍ دِينٍ وَدُنْيَا أَنْتَ جَامِعُهُ
مُعْظَمُ الْقَدْرِ فِي الْأَبْصَارِ بَاهِرُهُ وَخَافُضُ الظَّرْفِ لِلرَّحْمَنِ خَاشِعُهُ
وَمَوْقِفٍ لَكَ فِي الدَّاعِينَ رَفْعُهُ إِلَى السَّمَوَاتِ رَائِيهِ وَسَامِعُهُ

يُقدِّم ابن دراج في الأبيات على التغمي بمنذر بن يحيى، وبمكانته الكبيرة التي تزداد قيمتها لما يقود الجيوش إلى بواصر النصر وبتشبعه بالقيم الدينية التي يتخذها دستور حياة، تنير دربه، وتقوده إلى جادة الصواب، ويتحلّى حكمه بحلّة عادلة ترفع راية الإسلام عالياً، وترفع معها الظلم عن المظلومين، وتقتصّ من رقاب الظالمين ليحلّ السلام والعدالة في البلاد.

واستعمل الشاعر قافية المتركب بوفرة حركاتها، متخذة الصورة التالية 0///0، وتتجسّد في كلمات: جامعُهُ وخاشعُهُ وسامعُهُ، والملاحظ أن الحركات فيها تفوق السكّنات، وذلك نتيجة دخول زحاف الخبن في بحر البسيط؛ فتحوّلت تفعيلة فاعلن 0//0 إلى فعلن 0/// وهو حسن في البسيط⁽³⁾، وهذا الحسن يزداد نضارة بتوقّر الحركة وتسارع الإيقاع، لتنشئ معزوفة موسيقية عذبة الأنغام جميلة الألحان.

إن تنوّع قوافي ابن دراج توحى إلى أنّ هذا الشاعر يحرص على توفير الإيقاع اللازم، والنغم المناسب الذي تحدّثه القافية، فهو أثر الاختلاف ليضفي نوعاً من التميّز يجعل الإيقاع يختلف من قصيدة إلى أخرى، ويضع حدّاً للرتابة التي قد تقضي على جماليّة الإيقاع، ويزداد بذلك التدفق النغمي عند نهاية كلّ بيت، بل القصيدة ككل.

أما توظيفه المبالغ لقافية المتواتر لعلّه يعود إلى أنّها أكثر القوافي وروداً في الشعر العربي، وهو بذلك لم يخرج عن النمط العربي المتعارف عليه، وإنّما استغل كل ما توفّره القافية من إمكانيات، وما ينجرّ عليها من تأثيرات دلاليّة، وتنويعات إيقاعيّة.

4- عيوب القافية:

تكتسب القافية أهميّة بالغة في النظام الإيقاعي، وتعدّ من «لوازم الشعر العربي وجزء من موسيقاه، بها تتمّ وحدة القصيدة وتحقّق الملائمة مع أواخر أبياتها»⁽⁴⁾، كما أنّها «تساعد الوزن على إحداث الانسجام الصوتي والتناسب النغمي في القصيدة»⁽⁵⁾، ويتحقّق هذا التوقّر النغمي المناسب بالترام الشاعر حروف وحركات معيّنة تكون بمثابة البصمة التي توقّع سعته المعجميّة وقدرته اللغوية الحاذقة على استحضار قوافي قصائده.

¹ - شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتياع والابتداع، ص 279.

² - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 144.

³ - ينظر: محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 63.

⁴ - أحمد الشايب، أصول النقد، ص 224، 225.

⁵ - محمد مصطفى أبو الشوارب، العروض وتطبيقاته، ص 311.

وفي خضمّ هذا الالتزام، قد يعجز بعض الشعراء على الاتيان بشكل القافية ذاته عند نهاية كل بيت من أبيات القصيدة؛ فيضطرّه ذلك إلى استحداث تغيير يعرضه لبعض المآخذ والدخول في ما يسمى بعيوب القافية والتي «يُقصد بها نواحي الضعف التي يجب أن يتجنبها الشاعر لأنها تسيء إلى الشعر، وموضعها القافية»⁽¹⁾.

4 - 1- الإيطاء:

يعتبر الإيطاء من أهم عيوب القافية، وهو «تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها من غير فاصل أقله سبعة أبيات»⁽²⁾، ويمثل إليه من قول ابن دراج من بحر المتقارب:⁽³⁾

فإن يصدق الجدُّ (4) صدق الوفا
وأرطب زهو الأمانِي فجاءت
وَصِدْقُ الوفاءِ بِصدقِ الرّجاءِ
مُبَاكَرَةُ الحَمْدِ تَبْغِي صِرَامَهُ (5)
فَهَلْ يَنْظُرُ الدَّهْرُ إِلَّا تَمَامَهُ؟

تظهر قافية البيت الأول في كلمة "تمامه"، والتي تكررت بلفظها ومعناها بعد بيت واحد فقط؛ إذ ينثي الشاعر على أحد رؤساء الكاتب، ويربط صدق الحظّ والرّزق بصدق وفاء ممدوحه؛ فالشاعر وصل تمام شكر النعمة بتمام البدر، حتّى أنّ كلّ أمانيه بزوها جاءت مُبَكِّرة بالحمد والثناء، كقطف واجتناء الرّطب لأوّل مرّة، ليعود الشّاعر، ويصل صدق وفاء الممدوح بصدق رجائه؛ فسيأتي يوم وينتهي كل شيء، وينقضي الدّهر،

وتنتهي الحياة، لكن ما تبقى من الدهر؛ فيرجوا فيه الشّاعر ويتمنّى طول العمر لممدوحه، وبقائه على عهده بالبذل والعطاء.

وتكرار لفظة "تمامه" لم نحسّ فيه ذلك التأثير السلبي على الإيقاع، إنّما يأخذنا إلى نفحات موسيقية جميلة الوقع تتكرّر بلفظها ومعناها، وزاد من وضوح وقوة هذا الإسماع الإيقاعي حرف الميم المنصوب كروي؛ ليمتزج بـ "الهاء الساكنة" ويفتح مجالاً لتلاقح إيقاعي جمع "الهاء" بسكونها وهمسها، و"الميم" بانفجارها وجهرها؛ لتنفجر معها قريحة الشّاعر بنظم حسن يستسيغه سامعه ويحسّ متلقّيه بتمام جماله.

4 - 2- التضمين:

التضمين هو «الأ تستقلّ كلمة الروي - أو قافيه البيت - بالمعنى؛ بل تكون معلقة بصدر البيت الذي بعده وموصولة به، بأن تقتقر إليه في أصل إفادة المعنى ولا تستغني عنه»⁽⁶⁾، ويظهر ذلك في قول ابن دراج من بحر الطويل:⁽⁷⁾

وَنَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ أَبْقَى لَأَرْضِهِ
رِعَايَةَ رَاعِيهَا وَعُظْفَ عَطُوفِهَا
وَرَحْمَتَهُ أَبَقَتْ حَيَاةَ رَحِيمِهَا
وَرَأْفَتَهُ جَادَتْ بِنَفْسِ رُوُوفِهَا

1- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 153.

2- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 176.

3- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 118.

4- الجدّ: البخت والحظ، والحظوة والرّزق والإقبال على الدّنيا، والعظمة، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (جدد)، ص 69).

5- الصّراخ: قطع الثمرة واجتنائها من النخلة، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة (صرم)، ص 333).

6- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص 157.

7- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 208.

حناناً على مكروبها وغريبها وصنعاً إلى مجهودها وضعيفها

إنّ الإيقاع الذي يحدثه بيت معين ينتهي بنهاية القافية، وإن لم يكتمل معنى البيت ليتضمّنه البيت الذي يليه، ومعروف على التضمين أنّه «يفتّت وحدة الجملة وتدقّقها حيث ينتهي الإيقاع قبل الجملة»⁽¹⁾، ويبدوا أنّ البيت الثاني متعلّق بالبيت الثالث، ولا يكتمل معناه إلّا به، فرحمة الله واسعة تشمل كل شيء، لأنّه لا أرحم ولا أرف منه عزّ وجل في الدّنيا والآخرة؛ إذ أنّ من أسمائه الرحيم والرؤوف، فيغدق بها حناناً على المكروب والغريب، والضعيف وعلى القوى، وهو ما وضّحته دلالة البيت الثالث بكل ما تحمله من معاني عميقة ومؤثرة.

4 - 3- السناد:

يعرّف بأنّه «عدم مراعاة الشاعر للتّناسب قبل حرف الرّوي سواء في الحروف أو الحركات»⁽²⁾، ووقع ابن درّاج في شرك سناد التوجيه⁽³⁾، ومثاله: ⁽⁴⁾

فَهُوَ لِلإِسْلَامِ غَيْثٌ صَائِبٌ وَعَلَى الإِشْرَاقِ شَوْبُوبٌ ⁽⁵⁾ بَرْدٌ
مَنْ رُسُولِي نَحْوُهُ يُخْبِرُهُ بِالَّذِي فِيهِ يَقِينِي يَعْتَقِدُ
دُونَكَ السُّودُ ⁽⁶⁾ مَوْفُورًا فَسَدُ وَجُنُودَ الدِّينِ وَالْدُّنْيَا فَقَدْ

يهنئ ابن درّاج في هذه الأبيات المنصور بابنه - عبد الملك - فهو على يقين بأنّه سيكون له شأن كبير، كالغيث الذي يجود بالخير، ويبشّر برغد العيش، في حين ينذر الشرك والمشرّكين بضربات شديدة قاضية، وهذه الامتيازات يسخرّها له سداد رأيه ورجاحة عقله لأن يقود الجيوش إلى بواذر النّصر، دفاعاً عن الإسلام والمسلمين.

ويتّضح من قوافي الأبيات أنّها تنتهي بروي مقيد، وهو حرف "الدّال"، والملفت اختلاف حركة ما قبل الروي؛ «فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناداً، وإن جاءت الفتحة مع إحداهما فهو سناد عند الخليل»⁽⁷⁾، لكن الشاعر جمع بين الحركات الثلاث، "الفتحة، الكسرة والضمة"، في كلمات "برد ويعتقد"، وفقد على التوالي، ورغم هذا الاختلاف في الحركة، إلّا أنّ ذلك نوع في حركة التوجيه ولعب دور إيجابي لتلوين الإيقاع بألوان مختلفة الحركات والتي اختلفت من جهة، ومن جهة أخرى تعاضدت بين بيت وآخر لترسل نغمات فريدة ومميّزة.

بالنّظر إلى العيوب التي لحقت بقوافي قصائد ابن درّاج نجدها نادرة مقارنة بضخامة الديوان، لدرجة لا يمكنها الإخلال بتواتر القافية لا موسيقياً، ولا حتّى دلاليّاً، فابن درّاج كان حريصاً - بشكل كبير - على تجنّب الوقوع في المحذور حتى وإن كانت هناك بعض الهفوات؛ فهي لم تؤثر بشكل سلبي على مجريات الإيقاع، وعلى سيرورته وتتابعه

1- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص 147.

2- المرجع السابق، ص 148.

3- سناد التوجيه: هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد، (ينظر: محمود فاخوري، موسيقى الشعر، ص 156).

4- ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 370.

5- الشّوبوب: الدفعة من المطر، والشدة من كل شيء، (ينظر: المعجم الوسيط، مادة(شأب)، ص 469).

6- السّودد: القدر الرفيع، وكرم المنصب والسّيادة، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة(سود)، ص 277).

7- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 120.

كالتضمين، وهناك من خدم الإيقاع بشكل ملحوظ كالإيطاء، وزاد من دعمه، ونجد أيضا السناد الذي جعل للإيقاع نوع من الخصوصية الموسيقية تبقى متفردا ومتميزا عن غيره.

المبحث الثاني: تشكيل الإيقاع الداخلي في شعر ابن دراج:

1- الأصوات المتواترة وعلاقتها بالمعنى:

إن الإيقاع في الشعر لا يتحدد موسيقاه في الأوزان والقوافي فقط، وإنما يكتمل بتوفر الموسيقى الداخلية التي تعدّ امتدادا طبيعيا للموسيقى الخارجية من ناحية، ومن ناحية أخرى تعدّ الشيء المتغير الذي يوظفه الشاعر بشكل مختلف عن غيره من المبدعين حيث يسعى الشاعر دائما إلى وضع بصمته الخاصة، ولمسته الشعرية على القصيدة التي ينشئها، وذلك عن طريق الانتقاء المميز للحروف والكلمات وحتى العبارات، والتي تعدّ منابع أصليّة تصدر منها الموسيقى الداخلية بعذوبة جرسها، وجاذبية نغماتها.

وينتأى دراسة الإيقاع المتعلق بالموسيقى الداخلية لقصيدة معينة، بالتركيز على أكثر الظواهر بروزا، والتي تمثل الصفة المميزة التي شكّلت الإيقاع الداخلي، من تواتر للأصوات، والمحسنات المختلفة، وكذلك التكرار بأنواعه، وهي سمات برزت في شعر ابن دراج بشكل متفاوت في ما بينها.

وبالانتقال إلى أول خاصية يمكن دراستها نجد الصوت، الذي يُعدّ اللبنة الأولى في تكوين الألفاظ بإحياءاتها المختلفة لما يمتلكه من صفات «التي يحددها حالة الهواء في موضع النطق المعين وإذا ما كان ثمة عائق أو مانع يمنع مرور الهواء منعا تاما، أو منعا جزئيا، وأن يحدث للهواء انحراف أو تغير، فيخرج الهواء من جانبي الفم أو من الأنف»⁽¹⁾، وتتضح هذه الخصائص أكثر انطلاقا من جهاز النطق، خاصة الوتران الصوتيان لأن « مصدر الصوت الإنساني في معظم الأحيان هو الحنجرة أو بعارة أدق

الوتران الصوتيان فيها»⁽²⁾، ويتحدّد عملها بأنّه «قد ينفرج الوتران أو ينقبضان حتى يلمس أحدهما الآخر، فينغلق ممر الهواء نهائيا، وقد يقترب أحدهما من الآخر لدرجة تسمح بمرور الهواء ولكن بشدة وعسر، ومن ثمّ يتذبذبان ويصدران نغمة موسيقية، ومعنى ذلك أن الوترين الصوتيين لهما قدرة على الحركة وعلى اتّخاذ أوضاع مختلفة تؤثر في الأصوات الكلامية»⁽³⁾.

¹-حسام البهنساوي، علم الأصوات، ص 52.

²- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 8.

³- زين كامل الخوسبي، الأصوات اللغوية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2008، ص 88.

ولعلّ أبرز هذه الصفات – والتي سنخصّصها بالدراسة والتحليل – هما صفتي الجهر والهمس، ونحاول تبين تأثيرهما الواضح على الحضور الدلالي، وانعكاساته على تنويع الإيقاع الداخلي لقصائد ابن دراج القسطلبي.

1-1- الأصوات المجهورة:

تتحدّد خصائص الأصوات – كما ذكر سابقاً – وفقاً لجهاز النطق، وبالضبط وفقاً لحركة الوترين الصوتيين، وذلك عن طريق الذبذبات التي ينشأ عنها أثناء النطق بالصوت، وهو ما يحدث أثناء نطق الصّوت المجهور «الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان»⁽¹⁾، وكانت نسبته في ديوان ابن دراج 78.06% بمعدل (187161) صوت، من مجموع (239762) صوت، وهي نسبة معتبرة تفوق الثلث أرباع، وهو توظيف استأثره الشاعر لما للصّوت المجهور من إمكانيات تقدّم للشاعر فرصة أكبر للتعبير عمّا يريد إيصاله للمتلقّي الذي يكون – في أغلب الأحيان – هو الممدوح المتجسّد في أكثر من شخصيّة، ومن أمثلة التّوظيف المكثّف للجهر، قول ابن دراج من بحر الطويل، معزياً عبد الملك المظفر بوفاة أحد أبنائه:⁽²⁾

فَلَمْ تَبْدِ إِلَّا كُنْتَ بِالصَّبْرِ بَادِيَا وَلَا عُذْنَ إِلَّا كُنْتَ بِالْعُودِ أَحْمَدَا
جَدِيرًا وَقَدْ أَشْجَاكَ فَقَدْ مَحَمَّدٍ بِسَلْوَةِ ذِكْرَاكَ النَّبِيِّ مُحَمَّدَا
لِتَقْضِي الْأَجَرَ الْجَزِيلَ مُضَاعَفًا وَتَشْتَمِلَ الصَّبْرَ الْجَمِيلَ مُمَدَّدَا

يصل عدد الأصوات التي تشكّلت منها الأبيات إلى (132) صوتاً، كان منها الجهر بنسبة 81.97% بعدد (107) أصوات، أمّا الهمس فكانت نسبة قليلة قدرت بـ 18.32% بـ (24) صوتاً، وهي إحصائيات تؤكّد اعتماد ابن دراج على المجهورات، التي استغلّها في تقديم التعازي لعبد الملك المظفر إثر وفاة ابن له يدعى محمد.

ووظّف الشاعر حرف الدالّ بطريقة مكثّفة، وبالإضافة إلى كونه رويّاً للأبيات إلّا أنّه سجّل حضوراً مميّزاً في الحشو بنسبة 10.28% من مجموع الأصوات المجهورة للأبيات الثلاث، وهو حرف جهوري مخرجه أسناني لثوي، يتجلّى نطقه لمّا «يلتصق طرف اللسان بأصول الأسنان العليا والثلاثة التصاقاً تامّاً، يمنع مرور الهواء فترة من الزمن، ثم ما يلبث السدّ أن يزول فجأة، فيخرج الهواء منفجراً، وتصنّيق المسافة بين الأوتار الصوتية ضيقاً شديداً، يسمح بمرور الهواء، فيخرج الصوت مجهوراً»⁽³⁾.

وذلك الضيق في الأوتار في نطق الصوت المجهور ما هو إلّا ترجمة للضيق الذي يعبر عن أكثر يوم يحتاج فيه الإنسان المواساة، بفقدان فلذة الأكباد، التي تحرق القلوب، واستعمل الشاعر هذه المجهورات التي تضافرت مع صوت الدالّ ليعلم صوته، ويلامس عاطفة عبد الملك المظفر، ويثبت له أنّه إلى جانبه بقلبه ولسانه.

ونلمح في نموذج آخر تعاضد حروف الجهر، والتي سجّلت حضورها في قول ابن دراج من بحر الطويل:⁽⁴⁾

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 21.

2- ابن دراج القسطلبي، الديوان، 484.

3- حسام البهنساوي، علم الأصوات، ص 67.

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 240، 241.

وَنِعَمَ كَفِيلُ الشَّمْسِ حَاجِبُهَا الَّذِي يُشَيِّعُنَا فِيهَا وَيَخْلُقُهَا فِيْنَا
يُطَالِعُنَا فِي نَوْرِهَا فَيَعْمُ نَا وَيَسْمُو لَنَا فِي شَبْهَهَا فَيَسْلِينَا
وَصَدَّقَ فِيْنَا ظَنُّهَا حِينَ صَدَّقَتْ سَحَابُ نَدَاهُ مَا النُّفُوسُ تَمْنِينَا
وَقَدْ أَثْمَرَتْ فِيْنَا يَدَاهُ بَانْعُ مِمَّ تَسَاقُطُ فِي أَفْوَاهِنَا قَبْلَ أَيْدِينَا

يغدق ابن دراج في هذه الأبيات كمًا هائلًا من العاطفة الجياشة التي يبرز فيها تذكّر بعض خصال المنصور منذربن يحي في أحد الأعياد، وكان ذلك إثر غيابه في غزوة من الغزوات؛ فأراد أن يستحضر ذلك - في وجود ابنه يحي بن منذر - اعترافًا وامتنانًا بفضل هذا الأخير الذي لا يتوانى في إشباع البطون الجائعة، وإكرام الأيادي العاجزة.

ولكي يصل الشاعر إلى الدلالة المنشودة حشد المجهورات، التي ساعدته على إبراز موقفه وإسماع صوت للممدوح حتى وإن لم يكن حاضرا، ولعلّ أبرز هذه الحروف المجهورة نجد "النون" الذي تُوجّ رويًا للأبيات، ضف إلى ذلك توقّر الصّوائت الطويلة بكثرة من "ألف، وياء، وواو"، باعتبارها أصواتا مجهورة لها ميزات جعلتها تشغل حيّزا كبيرا في شعر ابن درّاج، ومن بين هذه الميزات كونها «مديّة في طبيعتها، ويمكن أن يمد الصوت بها بدرجة أكبر في مواضع سياقيّة بعينها»⁽¹⁾، ممّا أكسب الأبيات الوضوح السّمعّي الذي تستحقّه دلاليًا وإيقاعيًا؛ فكان منه - المد - قوّة التأثير، وله حسن القبول.

وظف ابن درّاج الجهر بشكل مكثّف، ولعلّ ذلك لما تمتاز به المجهورات من صفات خاصة أنّ «الجهر صفة قويّة تمنح الصوت الموصوف بها وضوحًا في السّمع»⁽²⁾، وبالإضافة إلى الوضوح السّمعّي هناك صفة القوة؛ فأيّ شخص حتّى وإن لم يكن شاعرًا يحتاج للقوّة كي يسمع صوته، فما بالك إن كان شاعرًا فهو يحتاجها أكثر من غيره، خاصة وإن كان يعيش وسط محيط يتطلّب منه ذلك؛ فهو ينشد شعرا، ليخرج ما يدور في فكره وما يخيم على عاطفته من مشاعر كالشّوق والحنين التي ألهبها تغرّبه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى اتّخاذها وسيلة للتكسّب كي يسدّ رمق جوع عائلته.

1-2- الأصوات المهموسة:

يحدث الهمس في الصوت «الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به»⁽³⁾، ووصلت نسبته في شعر ابن درّاج بـ 21.93%، وهي نسبة تقارب الخمس، وتبقى قليلة أمام التواجد الجهوري للأصوات، وابن درّاج - هنا - لم يخرج عمّا جاء في الاستعمال؛ إذ أنّ «نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد عن الخمس أو عشرين في المائة منه في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»⁽⁴⁾، ومن أمثلة الهمس التي كان لها الحضور اللافت والمميّز، ما قاله ابن درّاج:⁽⁵⁾

أَيَادِيكَ رَدَّتْ يَدِي فِي يَدِيْكَ
وَبِرْكَ قَادَ عِنَانِي (6) إِلَيْكَ

1- محمد يحي سالم الجبوري، مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية، ص 96.

2- المرجع نفسه، ص 96.

3- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22.

4- المرجع السابق، ص 23.

5- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 492.

6- العنان: سير اللجام، والحبّل، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (عنن)، ص 440).

كَقَوْدِكَ لِلْحَرْبِ خَيْلاً تَهْزُ عَوَالِيهَا⁽¹⁾ مِنْ مِلا جَانِبَيْكَ
وَقَدْ أَبْصَرَ النَّجْحُ⁽²⁾ فِي نَاطِرِيكَ وَسَاعَدَهُ السَّعْدُ مِنْ سَاعِدِيكَ

تضم هذه المقطوعة كمية وافرة من الأصوات المهموسة، لعل أعلاها انسحبت إلى حرف "الكاف"، الذي بدوره اعتلى عرش القافية كروي لأبياتها، وكانت نسبته مقارنة مع عدد أصوات المقطوعة 8.84%، ونسبته مقارنة للأصوات المهموسة كانت 43.47%، هذا إلى جانب "الفاء"، والتاء والسين"، التي تعاضدت مع باقي الأصوات المجهورة لتنتج دلالة غنية، غناء يحيى بن منذر وسخائه الذي تنفرع منه أيادي كثيرة تتوزع بين الكرم والجود والشجاعة، والأخلاق الحميدة المختلفة.

وبالتوجه إلى الجانب الإيقاعي نجد أن الأصوات المهموسة أكسبت الإيقاع خفوت أبعد عن الاستعلاء والصخب الذي قد ينشأ عن الجهر، وجعله وسيلة تمساحساس الممدوح ليكون التأثير السماعي كبير، واستجابة الممدوح أكبر.

ويتأتى الهمس في مقطوعة أخرى جاد بها الشاعر في هذه الأبيات المنظومة على تفعيلات بحر الطويل:⁽³⁾

فَأَهْلًا بذاتِ النَّجَّاحِ مِنْ سَلَفِ الْعَلَا إِلَى ابْنِ ذَوِي التَّيْجَانِ فِي سَالِفِ الْحَرَسِ⁽⁴⁾
إِلَى وَارِثِ الْأَحْسَابِ هُوْدًا وَتُبْعًا وَبَنِي الْعَلَا بِالْذِّينِ سَمًّا عَلَى أَسَى
وَلَا بِسِ حِلْمٍ قَدْ تَنَاهَى مَدَى النُّهَى وَحَاجِبِ مُلْكٍ قَدْ عَلَا حَاجِبِ الشَّمْسِ⁽⁵⁾

إذا تمعنا الأبيات السابقة أول ما يشدّ إنتباهنا هو حرف "السين" كروي، الذي نُصّب كركيزة أساسية للقافية؛ ففي نطقه «يعتمد طرف اللسان على اللثة بينما يُرفع وسط اللسان نحو الحنك الأعلى؛ ويكون الفراغ بين طرف اللسان وبين اللثة قليلاً جداً، يرفع الحنك اللين ولا يتذبذب الوتران الصوتيان»⁽⁶⁾؛ وبهذه الطريقة «يخرج الصوت مهموساً وينخفض مؤخرة اللسان بعيداً عن الطبق وتضيق غرفة الرنين، ويخرج الصوت مرققا، ويرتفع الطبق نحو الجدار الخلفي للحلق، فينسدّ التجويف الأنفي ويفتح التجويف الفموي، ويخرج هواء صوت السين من خلال الفم»⁽⁷⁾؛ فخرج الهواء من الفم يتلائم وحالة العرس؛ فكل العبارات المفرحة تصدر من حركة الفم من أهازيج وغناء وزغاريد، وهذا يوحي بجهد عضلي مبذول، ويتجسدّ في نطق المهموسات الذي «يحتاج عادة إلى جهد عضوي أقوى من الذي يستدعيه نطق الصوامت المجهورة»⁽⁸⁾.

1- العالية: من كل شيء أرفعه، والنصف الذي يلي السنان من الرمح، (ينظر: المعجم الوسيط، مادة (علو)، ص 625).

2- النجح: الظفر بالشيء، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 14، مادة (نجح)، ص 44).

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 509.

4- الحرّس: الدهر، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (حرس)، ص 108).

5- حاجب الشمس، ناحية منها، أول ما يبدوا منها، وحواجب الشمس أشعتها، (ينظر: المنجد في اللغة، مادة (حجب)، ص 118).

6- محمود السّعران، علم اللغة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، ص 175.

7- حسام البهنساوي، علم الأصوات، ص 70.

8- محمود السّعران، علم اللغة، ص 152.

ويكتمل هذا التتويج الدلالي بآخر إيقاعي، صدرت نغماته بما أشاعه "السّين" من جرس موسيقي مكلّل بإيقاعات مميّزة تكتلّ فيها ما تبقى من الحروف المهموسة والمجهورة، لتصب كل تلك النغمات في قالب الأفراح والمسرات.

وظّف ابن دراج القسطلبي الأصوات المجهورة، ونظيرتها المهموسة، بشكل تغلبت فيه الأولى عن الثانية بفارق كبير، وذلك – كما أسلفنا – لم يخرجّه عن مآثره استعمال العرب لمثل هذه الأصوات بشكل عام، أمّا إذا انتقلنا إلى الجانب الخاص نجد أنّ ابن دراج مال إلى هذا التّوظيف لما يوفّره له من جو ملائم يتماشى وتجربته الشعريّة، وحالته الشعورية بكل متناقضاتها، كما أنّ الجهر ينقلنا إلى متّسع إيقاعي مهيب، يؤثّر على النّفس قبل أن يستوعبه السّمع.

المبحث الثالث: التشكيل البديعي في الخطاب الشعري:

أولاً: المحسنات المعنوية:

يحرص الشعراء على أن يخرجوا قصائدهم بأبهى حلّة؛ فتجدهم يعمدون إلى توظيف المحسنات بطريقة عفويّة دون اللّجوء إلى إقحامها إقحاماً، حتى لا يتأذى الحسن الذوقي، أو يُطمس الجانب الجمالي للأبيات سواء كان ذلك على مستوى اللفظ أو حتى على مستوى المعنى، وتتفرّع هذه المحسنات إلى لفظية ومعنوية، والبداية تكون مع المحسنات المعنويّة، والتي تُعرّف بأنّها «ما يشتمل عليه الكلام من زينات جمالية معنويّة قد يكون بها أحياناً تحسين وتزيين في اللفظ أيضاً ولكن تبعاً لا أصالة»⁽¹⁾.

وهذا النوع من المحسنات بمختلف أشكاله يقوم بتحسين الكلام من جهة، والارتقاء به من جهة أخرى؛ فينعكس بكلّ ما فيه على جمال المعنى، ولعلّ الأكثر حضوراً في شعر ابن دراج هما خاصيتي الطباق والمقابلة؛ لذلك سنورد بعض النماذج المختلفة التي تجلّى فيها الحضور المميّز واللافت لهما.

1- الطباق:

يسمّى الطباق أيضاً «المطابقة، والتكافؤ، والتضاد»⁽²⁾؛ ويمكن تعريفه بأنّه «الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين، على سبيل الحقيقة، أو على سبيل المجاز، ولو إيهاماً، ولا يشترط كون اللفظين الدالّين عليهما من نوع واحد كاسمين أو فعلين، فالشرط التقابل في المعنيين فقط»⁽³⁾، وقد يتفرّع الطباق إلى نوعين طباق إيجاب وآخر سلب، أمّا الأول وهو «ما لم يختلف فيه الضدّان إيجاباً وسلباً»⁽⁴⁾؛ أي أن «يتقابل طرفاه على وجه الضديّة»⁽⁵⁾، وبالنسبة للثاني «يكون التقابل فيه بين وجهين للفظ الواحد مذكوراً في الكلام مرّتين مثبتاً ومنفيّاً»⁽⁶⁾، كأن يكون «الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفيّ، أو أمر ونهي»⁽⁷⁾.

1- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربيّة، أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، هيكل جديد من طرف وتليد، دار القلم، دمشق، د ط، 1996، ج2، ص 369.

2- المرجع السابق، ص 377.

3- المرجع نفسه، ص 377.

4- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البديع - دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 79.

5- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص 173.

6- المرجع نفسه، ص 174.

7- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، اعتنى به محمد فاضلي، دار الأبحاث، ط1، الجزائر، 2007، ص 338.

وبعد هذه الوقفة النظرية، والتي خاضت في المعنى الاصطلاحي للطباق، وأيضا أقسامه، سنقوم بجولة تطبيقية على مختلف نماذج الطباق، والتي تدثر بها شعر ابن دراج، ومحاولة معرفة التأثير الدلالي والقيمة الموسيقية لمثل هذا العنصر البديعي، ومن ذلك قول الشاعر: (1)

فَأَضَحَّتِ الْمُنِيَّةُ الْغَرَاءَ لِي وَطَنًا وَأَضَحَّتِ الدَّعْوَةُ الْعَلِيَاءَ لِي نَسَبًا
وَذَلَّلَتْ لِي أَرْضٌ أَيْنَعَتْ ثَمَرًا وَظَلَّلَتْنِي سَمَاءٌ مُلِنَتْ شُهْبًا

ينحصر الطباق بين لفظتي "أرض وسماء"؛ فالشاعر افترش الأولي والتحف بالثانية في كنف رعاية المنصور ابن ابي عامر، ورغد الحياة عنده، كقوله تعالى: (الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فَرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ) (2)؛ إذ الأرض ذللت للشاعر بمختلف خيراتها لتجود بأحلى الثمار، وأيضا السماء التي يعيش تحت ظلها، ولم تبخل عليه بموفور عطائها؛ فهو يتنفس طيب هوائها، وتمطر عليه أعذب مائها؛ إذا الطباق توج المعاني بكم هائل من الزخم الدلالي الذي لا يقل حضورا عن الإغداق الموسيقي الوفير والشاسع شساعة المكان والزمان بين السماء والأرض.

ونرصد طباقا آخر في قول ابن دراج من بحر الطويل: (3)

بِئْسَ الْإِمَامُ الظَّافِرُ الْغَافِرُ الَّذِي صَفَا مِنْهُ لِلْإِسْلَامِ سِرٌّ وَإِعْلَانُ
مُجَرَّدُ سَيْفٍ الْإِنْتِقَامِ لِمَنْ عَتَا (4) فَمَالَ بِهِ فِي الدِّينِ زَيْغٌ (5) وَإِذْهَانُ (6)

يتحدث الشاعر عن المستعين الذي اعتبره الإمام الذي حمل على عاتقه راية الدين سرّا وعلانية، وهنا نلمح التضاد بين "سر وإعلان"؛ إذ بذكر اللفظة الأولى -السر- يتبادر لأذهاننا أهمية هذا السر الذي يحمل قيمته في ذاته، وبالتالي عدم التصريح بالشئ وكتمانها، وهو ما يتطلبه الموقف -في بعض الأحيان- كي يخدم دعوته إلى الدين الإسلامي، أمّا الإعلان يدل على التصريح والذيع والانتشار، وبالتالي المواجهة والصرامة والحسم في التصدي لكل ما يتربص بالدين الإسلامي الحنيف، وهو ما تجسده الغزوات المختلفة والفتوحات الإسلامية المنتشرة عبر مختلف الأصقاع.

والملفت تلك المجاورة التي حدثت في رصف كلمتي التضاد، والتي نشعر فيها بترابط خفي بينهما، يحقق التكامل المعنوي بين الخفاء والظهور، وهو ما يبيّنه الشق الإيقاعي أكثر الذي يقع في الطباق، والذي يرد فيه «تردد جرس خفي، وهو ما يقع للذهن من تردد وتنقل بين المعنيين المتضادين، ممّا يعطي جرسا متنوعا» (7)، يحمل بين ثناياه نغمات موسيقية ثرية ذائعة الصيت بعلايتها، عميقة غنية بأسرارها.

1- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 367.

2- سورة البقرة، الآية 22.

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 59.

4- عتا: استكبر وجاوز الحد، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (عتو)، ص43).

5- الزيغ: الميل على الحق، (ينظر المعجم الوسيط، مادة (زيغ)، ص405).

6- الإذهان: الغش، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص434).

7- زين محمد غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها، ومصادرها وسماتها الفنية، فهرس، مكتبة فهد الوطنية، المدينة المنورة، ط1، 1425هـ- ج1، 867.

وهذا ابن درّاج في قصيدة أخرى منسوجة على روي الهمزة، يجزل بالثناء على منذر ابن يحي؛ فكان لنا منها هذا التّمودج عن توظيف تضاد آخر في قوله: (1)

وقد شهد البرّ والبحرُ أني بقرب ابن يحيٍ مُجابُ الدُّعاءِ
وأنتَ أنتَ الصّريحُ (2) السّميعُ إذا صمّ مُستمعٌ عن ندائي

قابل الشاعر في صدر البيت بين "البر والبحر"، وتعمّقت بهما الدلالة لحد كبير؛ فهو قرن شهادة الحقّ بشساعة البر، وامتداد البحر، وأنّ الشاعر في كنف ابن يحي كل دعائه مستجاب، وبذلك لم يترك للممدوح فرصة لأن يشك في امتنانه وولائه، لتتقلب الأدوار، ويطلب ابن درّاج ما يريد، ويمنحه الممدوح ذلك بكلّ سرور.

وهذا الترابط بين الدلالات كان له المفعول الإيجابي على منح الإيقاع ترابط موسيقي أسر، يحدوه لحن نغمي جميل مصدره الانعكاس المعنوي لكلمتي "البر والبحر" على الجانب الصوتي، وعلى تشابه رسمهما في الكتابة، إلّا أن هناك زيادة لحرف الحاء المهموس، والذي أخذ موقع توسط فيه كلمة "بر" لتصبح "بحر"، وبالإضافة إلى كونه مهموس؛ فهو احتكاكي، مخرجه حلقي، مما يوحي بالعمق الذي يشعره بعمق البحر، وغناه بمختلف الكائنات والثروات.

كما أنّ «الحاء من الأصوات العربية ذات الصعوبة على غير العرب، وكثير منهم ينطقونها كما لو كانت خاء، أو هاء» (3)، وهذه الصعوبة تحاكي صعوبة خوض أهوال البحر، وركوب أمواجه العاتية، خاصة لمن لا يجيد الإبحار، ولا يحسن السباحة.

يدرج ابن درّاج طباقاً آخرًا في قوله: (4)

وقد أشرقتْ منك المصلّى بغرّة يظلّ لها وجه الصّباح حَسودًا
أضاءتْ بنورِ الحقِّ والعدلِ والنّهى فجاءتْك أحرارُ الرّجالِ عبيدًا

هذا مقتطف من قصيدة نسجها ابن درّاج على تفعيلات بحر الطويل، وفيها يقَدِّم الولاء والثناء لعبد الملك المظفر، الذي شعشت غرّته البهيّة نورًا من كثرة السجود، فسمّة طاعته ظاهرة على وجهه؛ إذ يسير على طريق الحق، ويحكم بدستور العدل، ويقوم بالغزوات والفتوحات مرضاتًا لله سبحانه وتعالى، وخدمة لشعبه ورعيّته، وتجده بحكمته وحنكته يرضخ العدو، حتّى أنّ أحرار الرّجال تأتيه خانعة، وكأنّها عبيد، وهنا تستوقفنا ثنائية التضاد بين "أحرار وعبيد"، التي وضّفها الشاعر بشكل ينمّ عن ذكاء، وخبرة، يظهر في ربطه لفظة "أحرار" بالرّجال لما يوحي بالقوّة والشجاعة، والحرية وأنهى بيته بلفظة "عبيدًا" التي تصبّ في مجرى الضّعف والذلّ، والقيد والإنكسار، ليبثّ رسالة مشقّرة إلى عدوّه، يخاف فيها القويّ قبل الضّعيف.

أما إذا تمعنّا صورة الإيقاع، نجد أنّه رغم تلك المفارقة التي أحدثها التضاد، إلّا أنّ موسيقى البيت بقيت متجانسة قويّة التأثير، خاصة أنّ ثنائية "أحرار وعبيدًا" تغلبت فيها

1- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 338.

2- الصريح: كل خالص، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (صرح)، ص 151).

3- كمال بشر، علم الأصوات، ص 304.

4- ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 482.

المجهورات بشكل ساحق مدعمة بتوفر المد؛ حيث «انصفت الحركات الطويلة بهذه الصفة، وسميت بـ (أصوات المد)، لأن الصوت يمتد بها بعد إخراجها من موضعها»⁽¹⁾، وهو أليق بهذا التضاد؛ إذ أحرار الرجال أصبحت عبيدا، أي خرجت من موضع الحرية إلى موضع العبودية، كما أن "أحرار" تتوفر على "ألف مد" فقط، في حين "عبيدا" تتوفر على المد بـ "الألف والياء"، مما يضاعف ويزيد من استمرار حالة الأسر، والعبودية.

ونرصد مثالا آخر للطباق في قول ابن دراج مادحا المؤتمن عبد العزيز بن أبي عامر⁽²⁾ قائلا:⁽³⁾

فَحَقًّا مَا تَرَكْتُ عَلَيْهِ بَعْدِي ثَنَاءً أَعْجَزَ الْمُثْنِينَ قَبْلِي
فَأَمْطَرْتُ الْوَرَى⁽⁴⁾ رُطْبًا جَنِيًّا⁽⁵⁾ وَمَا سَقَيْتُ بَغِيرَ نَدَاهُنْخُلِي

يمكن الطباق - في المثال السابق - في ثنائية "بعدي وقبلي"، والملاحظ أن كل طرف في هذا الطباق يفسر الثاني، فلا أحق من أن يُفسر الشيء بذكر ضده، وما زاد من قوة هذه الثنائية تمركز التضاد في ضرب وعروض البيت، مما ولد توالف إيقاعي متزن جميل النغمات.

وقد ساهمت الكسرة وتشبعها بياء المد في تقبل وإثراء الموسيقى أكثر، وباعتبار أن الكسرة «تدل على الخفض والخفاء والصغر لأن الشفة السفلى تنخفض إلى أسفل عند التلغظ بها»⁽⁶⁾؛ فإن هذا الخفض انخفض معه عدد الشعراء، والخفاء اختفى معه شعرهم في بلاط شنجول، أما الصغر فتلائم وتصغير دائرة المدح؛ ليقصر الأمر على ابن دراج وحده، الذي نصّب نفسه أول وآخر شاعر يجود بأغني درر المدح والثناء فلا منافس له في هذا الميدان؛ ليكسب بذلك الممدوح بدون منازع، والأهم - من هذا كله - يكسب كرمه وسخائه.

ويطالعنا طباق من نوع آخر، وهو طباق السلب في قول ابن دراج:⁽⁷⁾

وَالنَّفْسُ إِنْ لَمْ تَمُتْ مِنْ بَعْدِهِمْ كَمَدًا⁽⁸⁾ مَاتَ الْوَفَاءُ عَلَيْهَا بَعْدَهُمْ كَمَدًا
كَحَدِّ سَيْفِكَ يَا مَنْصُورُ إِنْ سَلِمْتَ مِنْهُ مُلُوكُ الْعَدَى مَاتُوا لَهُ حَسَدًا

يئن الشاعر في هذا البيت تحت وطئ النفس المعذبة التي آن لها أن تفارق الأهل والأحباب، وابن دراج وظف تضاد السلب المجسد في ثنائية "لم تمت ومات"؛ فالأولى تنفي فاقة الموت، والثانية تؤكدّها، وإن كان الشاعر لم يمت بعد ترك عائلته؛ فذلك لا يعني نهاية

1- سهير كاظم حسن، الحركات وأنصاف الحركات، وأشباه الحركات، دراسة وصفية، مقارنة مجلة آداب البصرة، العدد 55، 2011، ص 175.

2- هو عبد العزيز بن الناصر بن المنصور ابن أبي عامر، تولى إمارة بلنسية، كان أوصل الناس لرحمته، وأحفظهم لقرابته، بعثه الله رحمة لأهل بيته، واعترف في أول ولايته بخلافة القاسم بن حمود في قرطبة، وامتدت دولة في نعمة متصلة ودامت إلى أن توفي سنة 452هـ، (ينظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، ص 300).

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 475.

4- الورى: الخلق، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (وري)، ص 665).

5- رطبٌ جني: حين جني، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (جني)، ص 48).

6- منال محمد هاشم نجار، أصوات الحركات العربية، دراسة دلالية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلة 6، العدد 3، تموز 2010، ص 139.

7- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 354.

8- الكمد: مرض القلب من الهم والحزن الذي لا يستطيع امضاؤه، وقيل أشدّ الحزن، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (كمد)، ص 526).

ألمه، بل أنه يموت كل يوم من لهب الشوق، وكثرة الحنين؛ إذا فقد وثق هذا التضاد أبعاداً عمّقت الجمال الدلالي، وأماطت اللثام عن إيقاع متناسق، خاصة أن الشاعر - إلى جانب التضاد - وظف التكرار الذي ارتسم في عروض وضرب البيت، والمبين في تكرار لفظتي "بعدهم وكمدًا"، مما جعل الإيقاع مرثماً جميلاً، عذب النغمات، حسن الوقعات.

وبهذا القدر من الأمثلة نكون قد سلطنا الضوء على ظاهرة التضاد التي وظفها ابن دراج بقدر كبير، ويكمن حسن الطباق وجماله في تمكّن الشاعر من الاختيار الصائب للفظ ونقيضه، وعدم التكلف في ذلك «لأن ذكر الشيء ومقابله يُعطي الكلام حُسناً»⁽¹⁾، مما أضاف الكثير من الجمال والتألق للطبقات التي استخدمها.

ووجود التضاد بشكل ملفت في شعر ابن دراج جعل منه خاصية بارزة وظاهرة طاغية تدنّر بها شعره، ولعل هذا النوع من التوظيف يدلّ على الحالة غير المستقرّة التي يعيشها الشاعر جراء التغرّب، الاشتياق والحنين، ومن جانب آخر ربّما يعود إلى أنه لإقناع الممدوح بشيء معيّن، والتأثير به أكثر لأبْد من إظهار الشيء وضده؛ أي يجب إظهار تلك المفارقة كي تتضح له الرؤية أكثر.

2- المقابلة:

يقصد بالمقابلة «أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو بمعان متوافقة ثم بما يقابلها على الترتيب»⁽²⁾، وهذه السمة لها حضورها في شعر ابن دراج القسطلبي، بقي معرفة مدى تأثيرها على المستويين الدلالي والإيقاعي في شعره، ومن الأمثلة التي تواجدت بقوة قول ابن دراج في هذا النموذج الذي يثني فيه على المنصور منذر بن يحيى التجيني:⁽³⁾

ولا زال ما ترجّوه أقرب من غدٍ ولا انفكّ ما تخشاه أبعد من أمس

حدثت المقابلة بين شطري البيت؛ إذ تكاد كلّ لفظة تقابل الأخرى "ترجّوه وتخشاه"، و"أقرب وأبعد"، و"غد وأمس"، والمقابلة كلّما وقع «فيها التقابل بين لفظتين ولفظتين فأكثر»⁽⁴⁾، كلما زاد المعنى قوة وجمالاً ووضوحاً، وما يطالعنا في هذا المثال مفارقة زمانية ومكانية، إذ قرّب الشاعر آمنيات وآمال الممدوح وكأنّها ستتحقّق غداً، وأنّما يخشاه انقضاء وقته والذي عبّر عنه بـ "أبعد من أمس"؛ فكّلما يتطلع للمستقبل ويمضي قدماً يحاول أن يتجنّب ما قاصاه بالأمس؛ ليعيش بسلام في الغد.

ولعلّ هذا التقابل في الألفاظ لم ينحصر في التكتيف الدلالي فقط بل اجتاح العالم الإيقاعي بكلّ جمالياته الموسيقية، خاصة أنّه استغلّ كل الإمكانات التي وفّرتها الأصوات المجهرية والمهموسة، إضافة إلى المد لتتشكل مساحة إيقاعية ذات نغمات مبهجة شجيّة تمحي ألم الماضي، وتتطلع إلى غد أفضل.

¹ - حفني ناصف، سلطان محمد، محمد دياب، مصطفى طوم، شرح دروس البلاغة - شرح محمد بن صالح العثيمين وشرح الأمل أسئلة وأجوبة للشيخ علي صقر - دار ابن الجوزي، ط1، مصر، 2012، ص 136.

² - بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع - دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع - مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1998، ص 152.

³ - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 511.

⁴ - عبد العزيز بن علي الحربي، البلاغة الميسرة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2011، ص 84.

ويطالعنا مثال آخر لحضور المقابلة، كملح بديعي في شعر ابن دراج بقوله في منذر بن يحيى: (1)

اسْعُدْ بِفَخْرٍ وَفَطِرٍ أَنْتَ حَاصِدُهُ مِنْ بَرِّ فَتَحٍ وَصَوْمٍ أَنْتَ زَرَاعُهُ
وَمَشْهَدٍ لِلْمُصَلَّى قَدْ طَلَعَتْ لَهُ كَالْبَدْرِ مُشْرِقَةً مِنْهُ مَطَالِعُهُ

استخدم الشاعر المقابلة بين "فطروصوم" و"حاصده وزراعه"، لثُعْزُز الإيحاءات أكثر، ويبعث في المتلقي قوة عزيمة؛ فهو ذكر الفطر قبل الصوم، والحصاد قبل الزرع؛ أي أنه قدم النتيجة قبل العمل، ليتحمس من قام العمل أكثر، ويقرب المسافات بين بداية الجهد المبذول، والنتيجة المتوصل إليها.

ومن زاوية أخرى نلمح وجود نقطة مشتركة بين ثنائتي الطباق الأول "الفطر والصوم"، والطباق الثاني "الحصاد والزرع"، ألا وهي قوة الصبر، والتحمل لبلوغ المراد، فالإنسان يصوم من أول النهار حتى آخره، مما يتطلب منه قوة تحمل وطول صبر، كي ينال الأجر المطلوب، ويتجسد ذلك أيضا مع عملية زرع الحبوب أو ما شابه، التي تحتاج إلى بذل مجهود عضلي مضني، والاعتناء بها، والصبر عليها حتى موسم الحصاد.

إذا فقد تضافرت كل إمكانيات هذا المحسن البديعي –المقابلة – لتجود بكم دلالي غني ألقى بضلاله الوراثة على الإيقاع مما «أدى إلى نوع من الموسيقية التي تتسم بالانسيابية والهدوء، مما يساعد على جذب انتباه السامع» (2)، إضافة إلى التقابل الجميل بين الحروف وتناسقها، والمتجسد في تقابل ثلاث حروف لكل من "صوم" و"فطر"، وخمس حروف لكل من "حاصده" و"زراعه"؛ لينتج عنه إيقاع صافي، ومحَبَّب يتغلغل بسهولة إلى الأعماق، ويستقر بالأسماع.

وفي نموذج آخر، نتحسس المقابلة في قول ابن دراج في آخر بيت من قصيدة يصدق فيها بالثناء على المظفر يحيى بن منذر قائلا: (3)

فَلَنْ لِبَسْتُ بِكَ الثَّنَاءَ فَحَقَّ لِي وَلَنْ لِبَسْتُ بِي الثَّنَاءَ فَحَقَّ لَكَ

تكمن المقابلة بين شطر البيت الأول، والشرط الثاني، حيث قابل الشاعر في لفظة جريئة منه بينه وبين المظفر، حتى وإن لم نجد التقابل كلمة بكلمة، إلا أننا نستشعر، ونحس بوجود ذلك التضاد، بمجرد القراءة الأولى للبيت لأن «المقابلة أساسا قائمة بين المعاني، وإن جاءت عرضا بين الألفاظ أيضا حتى ما لم يكن فيه المعنى واضح التقابل فإنه يؤول بالمعنى المؤدى للتقابل» (4).

يمتلك الشاعر قدرة لغوية هائلة جعلته يتلاعب بالألفاظ، وبصيغها وبترتيب أماكنها في البيت؛ ليخرج بذلك البيت الذي ظاهره مقابلة، وباطنه القرب إلى العدالة والمساواة؛ فهو

1- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 144.

2- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، الإسكندرية، 1999، ص 52، 53.

3- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 278.

4- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 53.

جعل الثناء، والاستعطاف القاسم المشترك بينهما من جهة، ومن جهة أخرى المسألة هي مسألة تبادل مصالح بين الشاعر والمظفر؛ إذ الأول يثني على الثاني ويُعلي من شأنه أمام الكبير والصغير، والثاني أي الممدوح يُثني على الشاعر بالتكريم عليه ببذل المال، وإغداق الهدايا، وتقريبه منه.

ولعل هذه المعاني المؤثرة كان مفعولها إيجابي على الموسيقى التي تحدثها هذه المفارقة، والتي تحدّدت في قالب إيقاعي أسر، نحسّ فيه نغمة الشطر الأول تتغيّر في الشطر الثاني وتنحوا بموسيقى البيت منحى أكثر بهاء وتأثيراً، رغم أنّ الكلمات ذاتها، تحمل الكم الموسيقى نفسه، لكن التأثير مختلف.

أتت المقابلة كمحسن معنوي في شعر ابن دراج بطريقة غير مخطط لها، خاصة أن المقابلة تُؤدّي دوراً مهماً في الكلام؛ فهي «من أسباب حسنة وإيضاح معانيه، على شرط أن تتاح للمتكلم عفواً، وأما إذا تكلفها وجرى ورائها، فإنها تعقل المعاني وتحبسها، وتحرم الكلام رونق السلاسة والسهولة»⁽¹⁾، وهذا التكلّف تجنّبه ابن دراج ممّا أكسب معانيه الوضوح اللازم الذي تستحقّه.

ثانياً: المحسنات اللفظية:

تختلف القدرات اللغوية من شاعر لآخر، والأبرع هو الذي تظهر حذاقته في التحكّم الجيّد في الألفاظ، وتركيبها بطريقة حسنة، نلتبس فيها الجمال، وعمق التأثير، لذلك فالمحسنات اللفظية هي «ما كان التحسين فيها راجعاً إلى اللفظ أولاً وبالذات، وإن حسّنت المعنى أحياناً تبعاً»⁽²⁾، ولعلّ أكثرها وروداً في شعر ابن دراج، الجنس التصريع والترصيع، والبداية تكون مع الجنس.

1- الجنس:

الجنس مصطلح يطلق عليه – أيضاً – المجانسة والتجانس، وهو «تتشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى»⁽³⁾، ويأتي الجنس على نوعين إما «تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئتها)، وترتيبها، وإما غير تام إن اختلفا اللفظان في واحد من الأربعة»⁽⁴⁾، وقد شهد ديوان ابن دراج تواجد ملفت لهذا المحسن، الذي بقوة حضوره قوى الدلالة، وأعطى الإيقاع النغمات التي تلائمها، ومن أمثلة الجنس التام، قول ابن دراج ما يلي:⁽⁵⁾

رَفَعُوا رِوَاقَ الْمُلْكَفِي أَرْمَاحِهِمْ حَتَّى اسْتَكَانَ الدَّهْرُ وَالْدُّنْيَا لَهُمْ
وَلَوْ أَنَّهُمْ شَامُوا⁽⁶⁾ السُّيُوفَ لَأَحْرَزُوا مَلِكَ الْخَلَائِقِ بِالْخَلَائِقِ وَالشَّيْمِ

يتراءى في هذا البيت نوع من أنواع الجنس التام ألا وهو المماثل⁽¹⁾، ويظهر بين "الخلائق والخلائق"، غير أنّ الأولى تعني العباد وكل ما خلقه الله سبحانه وتعالى، والشاعر

1- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار قباء الحديثة، الطبعة الشرعية، القاهرة 2001، ص 475.

2- عبد العاطي غريب علام، دراسات البلاغة العربية، منشورات جامعة بن غازي، ط1، 1997، ص 161.

3- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البديع - ص 196.

4- مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، ص 138.

5- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 422.

6- شام السيف شيما: سلّه وأغمده وهو من الأضداد، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة (شيم)، ص 262).

ربطها بلفظة "المُلك"، أما الخلائق الثَّانية يقصد بها الأخلاق، ونجده ربطها بـ"الشَّيْم"؛ أي أنَّ الأخلاق المقصودة هي التي تحمل الصِّفات والمزايا الحميدة، والتي يتحلَّى بها الأخيار، والواضح أنَّ هذا الجناس شكليٌّ تماثلاً صوتياً تاماً جعل الجوّ الموسيقي للبيت أكثر جاذبيّة، إضافة إلى تجاور اللفظتين ممّا قوى الرّابط الدّلالي الذي جاء مفعماً بنغمات إيقاعية خلّابة.

ونورد مثلاً آخر لهذا الجناس في قول ابن دراج: (2)

وَنَظَّمْتُ دُرَّ عَقُودِهَا وَعُھُودِهَا فِي سِلْكِ هَذَا الْمُلْكِ أَيَّ نَظَامٍ
وَأَقَمْتُ حَدَّ اللَّهِ فِيمَنْ ضَامَهَا (3) ضَرْبًا بِحَدِّ الصَّارِمِ (4) الصَّمْصَامِ (5)

حدث الجناس المماثل بين "حد وحد"، الذي زاد من قوة الرابط بين الشطر الأول والثاني للبيت، وبالإمعان في المعنى الدلالي للحدّ الأولى نجدها تعني القصاص والاقتضاء، في حين الحد الثانية؛ فالمقصود بها حدّ السيف، وهذا يؤكد بأنّ الجناس يوحى «باتفاق في المعنى ظاهرياً ولكنه يخفي اختلافاً باطنياً وفق طبقات تشف حيناً وتكون ثخنة أحياناً حسب تواتر الجناس في الكلام، ودرجة التكرام في المعاني التي تستتبع ذلك» (6).

والواضح أنَّ مثل هذا الجناس حقّق نفس المسافة المنتظمة للتماثل الصوتي لأنّه جمع بين حشو الصدر، وحشو العجز، ممّا ولّد تناسباً نغمي، وتوازن صوتي، اتّجه بإيقاع البيت إلى إبراز مكان جماليّة يغلب عليها جرس موسيقي عذب.

وبالنسبة للجناس غير التّام، وهو ما اختلف فيه اللغزان في واحد من الأشياء الأربعة، إمّا في نوع الحروف أو عددها، أو هيئتها، أو في ترتيبها (7)؛ أي إذا حدث اختلال في أحد الشروط المذكورة، وكان هذا النوع موجوداً في شعر ابن دراج، ومنه الجناس الناقص، وهو «ما اختلف فيه اللغزان في عدد الحروف، وسمي ناقصاً لأن أحد اللغزين ينقص عن الآخر حرفاً أو حرفين، ولا يكون النقصان بأكثر من ذلك» (8).

أما النوع الأوّل من الجناس الناقص والمتمثّل في المطرف (9)، يظهر في قول الشاعر: (10)

وَكَمْ شَفَا مِنْ كُرْبَةٍ بَعْدَ كُرْبَةٍ تَقُولُ لَهَا النَّيْرَانُ كُفِّي أَوَارِكِ (11)
وَكَمْ لَبِيًّا مِنْ دَعْوَةٍ وَتَدَارَكَا شَفَى رَمَقِي (12) مَا كَانَ بِالْمُتْدَارِكِ

- 1- الجناس المماثل: وهو الجناس التام الذي يكون اللغزان المتشابهان فيه من نوع واحد من أنواع الكلام، كاسمين، أو فعلين، (ينظر: عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، ج2، ص 488).
- 2- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 490، 491.
- 3- الضيم: الظلم والقهر، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (ضيم)، ص 340).
- 4- الصارم: القاطع، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (صرم)، ص 152).
- 5- الصمصام: السيف الصارم الذي لا ينتهي، (ينظر: نفسه، مادة (صمم)، ص 155).
- 6- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، ص 155.
- 7- ينظر: عبد العاطي غريب غلام، دراسات في البلاغة العربية، ص 209.
- 8- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع، ص 284.
- 9- الجناس المطرف: ما كانت الزيادة فيه في أول أحد اللفظ، (ينظر: عبد العاطي غريب غلام، دراسات في دراسات في البلاغة العربية، ص 211).
- 10- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 106.
- 11- الأواز: شدة حر الشمس ولفح النار ووجهها والعطش، وقيل الدخان واللهب، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (أور)، ص 260).
- 12- الرمق: بقية الحياة وآخر النفس، (ينظر: نفسه، ج5، مادة (رمق)، ص 318).

اقتطف البيت من قصيدة يُثني فيها الشاعر على المظفر ومبارك؛ لذا تجده يتكلم بصيغة المثني، وأما عن الجناس المطرف فنلمحه بين لفظتي "تدارك ومتدارك"، والحرف الذي زيد في أول الكلمة هو الميم؛ فالشّيء الذي يفوتنا نحاول تداركه، وإذا تداركناه يصبح مُتدارك، لذلك يوحي الشاعر بأنّ قوّة المظفر ومبارك تكمن في سيطرتهما على الموافق، وتلبية دعوة كل من يحتاج إليهما، ويُدرّكانه في آخر نفس، ويكونا المنقّض الذي طال انتظاره، وهذا التّجانس عمّق مجريات الدّلالة خاصة "الميم" الذي بجهورته جعل نهاية البيت أقوى دلاليا وإيقاعيا.

وبالتّعريج على النّوع الثاني من الجناس الناقص والمُسمّى بالمكتّف⁽¹⁾، نجد منه قول ابن دراج في هذا البيت المنسوج على تفعيلات بحر الكامل:⁽²⁾

لَمَنْ اسْتَرَدَّ حَيَاةَ نَفْسِكَ عَفْوُهُ وَقَدْ انْتَحَى سَهْمُ الْمَنِيَّةِ مَقْتَلُكَ
وَلَمَنْ تَلَبَّيْهِ السَّمَاءُ وَأَرْضُهَا مَدَدًا إِلَيْكَ لَهُ مَلِيكًا أَوْ مَلِكًا

يتّضح التّجانس المكتّف بين كلمتي "مليكا وملك"؛ فالأولى يُقصد بها الملك أو الحاكم، والثانية فتدل على ملك من الملائكة، وقد أضيف حرف المد "الياء"، وتوسّط الكلمة ليزيد ذلك من قوّة الامتداد والوضوح السّمعّي، والذي استغله الشاعر في إظهار مدى عفو وسماحة ممدوحه المظفر يحيى بن منذر الذي عفوّه ورحمته سبقا غضبه وحده سيفه، وذلك أثناء عفوّه على ابن شنج، الذي كان بإمكانه أن يُصيب مقتله بكل سهولة، وبهذا الإطراء يُعلي الشاعر من شأن ممدوحه في الأرض وملوكها، والسّماء وملائكتها.

لنتعكس بذلك كثافة المعنى على الجمال الإيقاعي الذي نحسّ فيه بتناغم خلفه حسن تجاور الأصوات من قوّة "الميم واللام" إلى همس "الكاف" وخفوتها، لترسم لنا لوحة خلابة تجمع نور الملائكة المحلّقة بأجنحتها، وضياء قصور الملوك الفخمة بهندستها.

ويظهر النّوع الثالث من الجناس الناقص في قول ابن دراج في هذا النموذج:⁽³⁾

فَبَشَّرَ عَنْهَا بِبَذْلِ الْغَنَى وَأَعْذَرَ فِيهَا بِبَذْلِ الْغَنَاءِ
لِمَنْزِلِهِ مَنْزِلَ الْأَخْتِصَاصِ وَمُلْبِسِهِ شُرْطَةَ الْإِعْتِلَاءِ

يتمركز الجناس في لفظتي "غنى وغناء"، وهو جناس ناقص، يدعى المذيل⁽⁴⁾، والجلّي أنّ الشاعر أضاف "الهمزة" مع اختلاف المعنى فالممدوح – الذي لم يفصح الشاعر عن هويّته – أنزل منزلة خاصة في الدّولة، وهي تقليده منصب مرموق، وهو الشرطة العليا

التي كانت تعتبر من أكبر المناصب الإداريّة في الأندلس، فالغنى الأولى يميل معناها إلى الجانب المعنوي أكثر، المرتبط بالنّفس، وهو الذي ركّز عليه الممدوح، وبشّر فيه ببذل ما يستطيع؛ فالغنى غنى النفس بالقيم والمبادئ السّامية، والأخلاق الحميدة.

¹ - الجناس المكتّف: وهو ما كانت الزيادة فيه وسط اللفظ، (ينظر: عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربيّة، ص 211).

² - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 277.

³ - المصدر نفسه، ص 335.

⁴ - الجناس المذيل: ما كانت الزيادة في آخر اللفظ، (ينظر: عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربيّة، ص 211).

أما الغناء الثاني والمرتبطة بالجانب المادي الملموس، والتي ترفع فيه الشاعر عن ملذاتها، من امتلاك للمال، وتحقيق ثروة كبيرة من مختلف الأملاك، ولعل الغنى والغناء يلتقيان في جانب، وهو الثراء؛ فالأولى ثرائها معنوي تترفع فيه النفس وترتقي، وتُعزّ عن الإذلال، والثانية – الغناء – ثرائها مادي والذي قد يجبر صاحبها إلى أن يكون أسير الطمع والجشع والملذات.

وأحدث هذا الجنس موسيقى غنية غناء طرفيه، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن «الجناس يعمل على تكرار الوحدات المولدة للموسيقى»⁽¹⁾؛ لنستشعر تلك الكثافة الإيقاعية المتولدة عن هذا التجانس.

وبعد ما تعرضنا للجناس الناقص بمختلف أنواعه، نعرّج على نوع ثاني من الجنس غير التام، والذي وقع فيه الاختلاف في نوع الحروف ومنه المضارع⁽²⁾، ونسوق مثلاً على ذلك في قول ابن دراج من بحر الكامل:⁽³⁾

عَادَرْتَهَا لِلْعَدْرِ دَارَ إِزَالَةٍ وَأَقَمَّتَهَا لِلْأَمْنِ دَارَ مَقَامٍ
وَنَظَّمَتْ دُرَّ عَقُودِهَا وَعُهُودِهَا فِي سِلْكِ هَذَا الْمُلْكِ أَيَّ نِظَامٍ

وردت البنية التجنيسية في صدر البيت الثاني من خلال ثنائية "عقودها وعهودها"، ويكمن الاختلاف بالضبط في حرفي "الهاء والقاف"، إلا أن تقارب مخرجيهما؛ فالأول حنجري، والثاني لهوي، وأيضا حسن تموقع اللفظتين، وتجاورهما جعل النغم الصادر يحمل شحنة موسيقية جذابة يرنّ جرسها بمجرد قراءة البيت، ونلتمس قوة هذه الشحنة –أيضا – في التكاثر الدلالي؛ فبفضل حنكة الممدوح –ابن باق⁽⁴⁾– وحسن تدبيره للأمور وعدله وإنصافه نظم العقود المُسنّة، والعهود المبرمة في أبهى نظام قد يتحلّى به أي حكم ملكي عادل. وبالإضافة إلى الجنس المضارع وظف ابن دراج الجنس اللاحق⁽⁵⁾ مادحا المنصور بن أبي عامر في قوله من بحر البسيط:⁽⁶⁾

مُحَكِّمِينَ يَسُوقُونَ النُّفُوسَ إِلَى
مُسْتَبْشِرِينَ بِمَا أُحْيِيَتْ مِنْ أَمَلٍ
إِنْقَادِ حُكْمِكَ سَوْقَ السَّبْيِ وَالنَّفْلِ
مُسْتَسْلِمِينَ لِمَا أَمْضِيَتْ مِنْ أَجَلٍ

يصف لنا الشاعر الحالة التي آل إليها ابن شانجه وحلفائه لما أطاح بهم المنصور، وألحق بهم شر الهزائم، فلم يبق أمامهم إلا أن تُذلّ رقابهم وتُساق نفوسهم إلى الرضوح إلى حكمه النافذ، وكأنهم سبايا أو غنيمة حرب.

1- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، ص 250.

2- التجنيس المضارع: هو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سواء في أول اللفظ، أو في الوسط، أو في الآخر، (ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية – علم البديع – ص 205).

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 490.

4- هو أبو الحسن باق بن أحمد بن باق، أديب مجيد محسن، وقد صحب أبا أمية بن عصام قاضي مرسية، (ينظر: ابن سعيد المغربي، المغرب في حلا المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، ج2، ص 461).

5- الجنس اللاحق: وهو ما كان فيه الحرفان المختلفان متباعدين في المخرج سواء أكانا في أول اللفظ أم في وسطه أم في آخره كذلك، (ينظر: عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، ص 210).

6- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 415.

7- النفل: الغنيمة والهبة والزيادة، ج أنفال ونفال، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة(نفل)، ص 621).

ونرصد في البيت الثاني جمال بديعي خلّاب لتناسق الكلمات وترتيبها في الصدر والعجز، وزاده التجنيس اللاحق المنحصر في لفظتي "أمل وأجل"، والذي احتلّ مكان استراتيجي في البيت، واستقرّ بالعروض والضرب على وجه التّحديد، ويكمن الاختلاف في صوتي "الميم والجيم" مع تباعد مخرجيهما فـ"الميم" مخرجه شفوي، و"الجيم" مخرجه لثوي حنكي، وهذا الاختلاف في نوع الحروف انجرّ عنه تباين المسافة الإيقاعية؛ فالترنّم الموسيقي يكمله الثراء الدلالي؛ «فإن لم يكن المعنى قد استدعى الإيقاع ولم يكن الإيقاع وليد المعنى، فلا خير في هذا الجنس بين الكلمتين منفردتين أو في سياق»⁽¹⁾.

إذن ففي حيّز التجنيس الإيقاع والدلالة يسيران جنبا إلى جنب، خاصة أن تموقع الجنس حصّ العروض والضرب - كما ذكرنا - ممّا جعل الإيقاع أكثر انسجاماً؛ ليتدفق ذلك على الدلالة؛ إذ أن التفاؤل لا ينموا إلا بالأمل، والاستسلام لا يتحقّق إلا بانقضاء الأجل.

ومن الجنس غير التام - أيضا - قد يحدث الاختلاف في هيئة الحروف، ومنه **المحرّف**⁽²⁾، كقول ابن دراج من بحر البسيط:⁽³⁾

لله من بيعة قاد القلوب لها رشاد حُكْمِكَ أو ما أبدعت حِكْمُكَ

الملاحظ هو توظيف ابن دراج للجناس بين كلمتي "حُكْمِكَ، وحِكْمُكَ"، وهو اختلاف في تشكيل الحروف، مضاف إليها اختلاف المعنى، فالشيء الذي قاد قلب الصغير والكبير إلى مبايعة يحيى بن منذر والإشادة به هو رشاد حكمه الموقر بالعدل والسداد، والمُحَلّى بإبداع حكمته الرَّاجحة والمُتَزنة، وهذا التوافق في الرسم بين اللفظتين المتجانستين يولّد حالة انبساط إيقاعي له سلاسة في التقبّل السّماعي، والتذوّق الموسيقي.

والنّوع الثاني الذي يحدث في اختلاف هيئة الحروف هو **المصحّف**⁽⁴⁾ ونمثّل له بقول ابن دراج على تفعيلات بحر الوافر:⁽⁵⁾

وفي ربّ العباد عزاء عَزَّزْ لذلّ غاله عزّ العزّاء
وفي المنصور مأوى وانتصارْ لَمُنْبُذِ الوسائلِ بالعزّاء

يصحح البيتان بثلة بديعية، يلفّها الجمال من كلّ جانب، أولها التكرار، كتكرار حرف الجر "في"، ولفظتي "عز وعزّاء"، وما حدث فيهما من تقديم وتأخير تحلّى به عروض وضرب البيت الأوّل، إضافة إلى التّضاد الذي وجد مكانا في هذه التشكيّلة، والذي جُسّد في ثنائية "عز وذلّ".

أمّا ما أكمل جمال هذه اللّوحة البديعية هو حدوث التجانس بين "العزّاء والعراء"، وهو **المصحّف**؛ فالتشابه حدث في رسم الحروف والاختلاف في الإعجام؛ إذ نقطة الزّاي صنعت

1- منير سلطان، البديع تأصيل جديد، ص 77.

2- الجنس المحرّف: هو ما اتّفق فيه الركنان في عدد الحروف وأنواعها وترتيبها واختلافها في الحركات، (ينظر: الأزهر الزّناد، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، ص 159).

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 506.

4- الجنس المصحّف: ويسمى جناس الخط، وهو أن يتشابه اللفظان في الكتابة مع اختلاف في نقط الحروف مثل يسقي ويشفي، (ينظر: عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص 497).

5- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 325.

الفارق بين العزاء والعراء، رغم أنّ مخرجيهما واحد – أي الراء والزاي-، وهو لثوي ورغم اختلاف المعنى تمامًا بين العزاء والعراء، إلا أن القاضي العادل جمعهما في مكان واحد، وذلك أنه لا عزاء لمن يقبع وحده في العراء إلا التمسك به سبحانه وتعالى، الذي سخر عبده المنصور ليوفر المأوى للمحتاج والتّصر للمظلوم.

وبإلقاء نظرة عن التواجد الإيقاعي الذي خلفه الجناس بين العزاء والعراء، يتضح أنّه غني جدًا، خاصة صوت العين، الذي بعمق مخرجه حاكي عمق الترنّمات النغميّة المنبعثة من موسيقى القافية وقد زادها المدّ طولاً، باعتبار «المصوّتات الطويلة (حروف المد) يطول زمن النطق بها إذا وقع بعدهن همزة أو حرف مشدّد»⁽¹⁾، وفي مثالنا وقع بعد المدّ همزة.

وفي بعض المرّات يحدث الاختلاف في ترتيب الحروف ويسمى بالقلب⁽²⁾، ويتمثل في قول الشاعر:⁽³⁾

عَزَوْتُ فَأَعْطَيْتَ نَصْرًا عَزِيًّا وَصَلْتُ فَوُفِّيتَ فَتْحًا مُبِينًا
بَسِيفٍ ضَرَبْتُ بِهِ فِي الْإِلَهِ فَأَعَزَّزْتُ مَلَكًا وَدُنْيَا وَدِينًا

بتأمل عجز البيت، يتّضح أنّه ينتهي بلفظة "دينًا"، والتي سبقتها لفظة "دُنْيَا"، وهو جناس حدث فيه اختلال في ترتيب "الياء والتّون"، ليؤدّي بدوره إلى الاختلاف في المعنى؛ فالممدوح – عبد الملك المظفر – بسيفه البطار الذي سخره في سبيل الله سبحانه وتعالى، أعزّ به المُلْك والدُّنْيَا بأسرها، ونصر به دين الحق لتزفر راية الإسلام، وتحلّق عاليًا في كل زمان ومكان.

وتمخّض عن هذا النوع من الجناس – جناس القلب – سنفونيّة إيقاعيّة محمّلة بتدقّق نغمي يضمّ جرسًا رنّانيًا، وهذا «الجرس الصّوتي قد أكسب الكلام لونا من الموسيقى المؤثرة»⁽⁴⁾، نلتمس فيها دندنة "الدال" وغنة "النون"، المُعزّزة بتوقّر المد الذي أطلق العنان للإطلاق ليقوّي الوضوح السّمعّي، ليُسمع الشاعر صوته إلى أبعد مدى ممكن.

وبهذا نكون قد عرّجنا على أهم أنواع الجناس، وأكثرها تواردا في أشعار ابن دراج- وكان على سبيل الذكر لا الحصر – إذ سجلّ هذا الملمح البديعي حضورا مميّزا ينمّ على غزارة في التّوظيف، سواء على مستوى البيت، أو حتى من خلال التجنيس الذي خصّ موقع حسّاس في البيت، والمقصودة هي القافية.

وبين هذا وذاك اختلفت مواقع الجناس، وتعدّدت أنواعه، التي ساهمت في إثراء موسيقى الإيقاع، سواء كان الجناس تامًا أو غير تام؛ «فالنقص في الجناس الناقص يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر»⁽⁵⁾؛ إذا فالتماثل الصوتي في المجانسة يُعني الوسط الإيقاعي، ويدفعه ليصبح أكثر جاذبية ويكسبه رونقا يحدوه جرس موسيقي خلاب، ويتبع ذلك ثراء الدلالات والمعاني وترسيخها أكثر.

1- محمد يحي سالم الجبوري، مفهوم القوة والضعف في أصوات العربيّة، ص 109.

2- جناس القلب: أن يتّفق الركنان في نوع الحروف وعددها و هيئتها (شكلها) ويختلفا في الترتيب فقط، (ينظر: علي الجندي ، فن الجناس، دار الفكر العربي، 1954، مصر ص 101).

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 450.

4- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 42.

5- منير سلطان، البديع تأصيل جديد، ص 82.

2-الترصيع:

يعتبر الترصيع أهم المحسنات التي يعتمد عليها الشاعر بغية رسم لوحة تزيينية يعمها الحسن والجمال، وهو «توخي تسجيع مقاطع الأجزاء وتصييرها متقاسمة النظم، متعادلة الوزن، حتى يشبه ذلك الحلي في ترصيع جوهرة»⁽¹⁾، وقد أخذت تسميته من ذلك؛ إذ «يسمى هذا النوع مرصعا تشبيها بالعقد تجعل فيه إحدى اللولتين في مقابلة الأخرى»⁽²⁾.

وعموماً فالترصيع يتموقع في «القافية الداخلية التي يعقدها الشاعر في أحد الأبيات الداخلية من القصيدة أو في مجموعة من الأبيات»⁽³⁾.

وابن دراج لم يدخر جهداً في توظيف هذا المحسن ليضيف بهاءً للجانب الجمالي بكل زيناته، المنعكسة على ترسيخ المعاني وإثراء الإيقاع، ونستدل على الترصيع في قوله:⁽⁴⁾

لقد سُلِّيتُ عَنْهَا بِلَادٌ حَوْتُكُمْ وقد عَوَّضْتُ مِنْهَا جُفُونٌ رَأْتُكُمْ

بالتدقيق مع هذا البيت الشعري الذي يثني فيه شاعرنا على كل من مبارك ومظفر، يتبين لنا أن وزن كل كلمة في النصف الأول من البيت تنتهي بها نظيرتها في النصف الثاني منه، وهو ما جسده الترصيع بأن «تكون الألفاظ المتقابلة في السجعتين متفقة في أوزانها وفي أعجازها، أي في الحرف الأخير من كل متقابلين فيها»⁽⁵⁾؛ إذا فالشاعر أسجع كلماته بمهارة عالية، والإختلاف قد يكون فقط كلمتي "بلاد وجفون"، لكنهما يتفقان في الوزن، وبتفعيلة فعولن 0/0// من البحر الطويل، مما لم يؤثر على التوازن الإيقاعي للبيت الذي تشع منه موجه جرسية منتظمة.

ومن أمثلة الترصيع – أيضاً – ما جاد به ابن دراج بمناسبة دينية عظيمة، تشرف بنورها الساطع بعد انقضاء شهر فضيل بنفحاته الرمضانية التي تسموا فيها العبادة، وتتصاعد فيها الابتهلات، بقوله مهنأ المنصور بن أبي عامر:⁽⁶⁾

وَلِيَهْنِكَ الْفَوْزُ الَّذِي أَحْرَزْتَهُ نُسْكَاً بِأَرْكَى قُرْبَةٍ وَصِيَّامٍ
وَلِيَهْنِكَ الْفِطْرُ الَّذِي اسْتَقْبَلْتَهُ لَهْجاً⁽⁷⁾ بِخَيْرِ تَحِيَّةٍ وَسَلَامٍ

إن كل بيت من البيتين السابقين، نلاحظ فيه توازناً في الألفاظ، وانسجماً في جرسها وموسيقاها، ليبت ذلك دلالات موحية وعميقة، يخترقها تقاطع للتأثير البصري، ونظيره

السمعي؛ لأن المتلقي بذوقه العالي والمميز يدرك منذ الوهلة الأولى قبل أن يسمع الأبيات أو يقرأها – أن هناك جاذبية بصرية تجعلنا ندرك حسن رصف الألفاظ، وتسجيعها، خاصة أن الألفاظ في الترصيع «قائمة على التناسق الوضعي – المكاني – الصوتي، وقد ساعد ذلك

1- الخطيب التبريزي، الكافي الوافي، في العروض والقوافي، ص 134.

2- عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة العربية، ص 218.

3- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص 147.

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 523.

5- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، ج2، ص

505.

6- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 425.

7- لهج بالأمر أولع به واعتاده، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (لهج)، ص 340).

على إيجاد نوع من الإيقاع النغمي المنسّق»⁽¹⁾؛ فالجرس الذي أحدثه الترصيع، المنبعث من توازي المقاطع، وتوازن موسيقاها، ارتقى بالإيقاع إلى مستوى رفيع، تتغذى فيه الأسماع على نوطات موسيقية منسجمة النغمات، حلوة الرّنات وارتبط الترصيع كما هو ملاحظ بالقافية الداخلية للمقاطع، وعرف ذلك منذ القدم؛ إذ «لم يعرف العرب - إذا - إلا قافية المقاطع، وإن وجدوا غيرها أطلقوا عليها اسماً آخر، فالقافية الداخلية أطلقوا عليها كلمة الترصيع»⁽²⁾.

وإلى جانب الإيقاع الذي حققه الترصيع، هناك إيقاع آخر يصدر من تفاعل إيقاع الترصيع مع التكرار، والمجسّد في التكرار الذي خصّ الاستهلال والمعبر عنه بلفظة "وليهنك"، التي أكّدت هذا الإيقاع من جهة، وترسيخ الإحياءات من جهة أخرى.

وعموماً فالترصيع من المحسنات اللفظية التي تؤثر بإيجابية على الإيقاع؛ فهو «عنصر بديعي، وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة؛ فيضفي عليها شيئاً من الرّونق يحيي ماءها الذي يمنحها نوعاً من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدّد، وتتمدّد، ومن ثم يقوم بوظيفة سلب المتلقي وتجعله يهتّر طرباً لهذا التركيب»⁽³⁾.

وظّف ابن دراج الترصيع من حين لآخر، ممّا كوّن لمسة جمالية برّاقة، ناجمة عن ذلك الاتّزان الدّلالي، والانسجام الإيقاعي، الذي يولّد موسيقى تفرّج الأذان؛ فتخطف الأسماع وتأسر الألباب، خاصة أنّ «الإيقاع في الشعر محسوس بالأذن والعين ويشير إلى معان مختلفة لم تكن لتظهر لولاه»⁽⁴⁾، ولعلّ كل هذه البراعة في الاستخدام تنمّ عن قدرة الشاعر الفائقة على اختيار اللفظ المناسب في المكان الأنسب، بما في ذلك حسن توزيعها، وجمال تموقعها.

3- التصريع:

يعمد الشعراء منذ القديم إلى إتباع نمط معيّن في مطالع قصائدهم يعرف بالتصريع، و«يكون بجعل العروض (وهي آخر المصراع الأوّل من البيت) مقفاة تقفية الضرب (وهو آخر المصراع الثاني من البيت)، ومنه أغلب أوائل القصائد»⁽⁵⁾؛ أي أنّه «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته»⁽⁶⁾، وبالتالي البنية الإيقاعية للمطالع تتوافق فيها العروض والضرب بشكل يجعل هذا التصريع، وكأنّه ضرورة شعرية، يتوجّب على الشاعر التزامها؛ كي يثبت حذاقته، ويبرز قدرته الكبيرة في نسج عروض المطالع وضربه على نسق واحد.

1- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 38.

2- عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ص 13-14.

3- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 240.

4- يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص 107.

5- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور فن تطبيقاتها، ص 507.

6- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص 173.

واستعمل ابن درّاج ظاهرة التصريع بنسبة 96.91%، وهي نسبة مكثّفة تكاد تنسحب على كامل الديوان، وإليك بعض المطالع التي كان لها الأثر العميق دلاليًا، وحتىّ موسيقيًا، كقول ابن درّاج في المطلع الموالي من بحر الكامل:⁽¹⁾

شُكْرًا لِمَن أَعْطَاكَ مَا أَعْطَاكَ رَبُّ أَذَلِّ لِمُلْكِكَ الْأَمْلَاكَ

هذا مطلع لقصيدة يهنئ الشاعر فيها المظفر، إثر إيقاعه بسعيد القطاع وقتله، ويبرز التصريع جليًا في آخر صدر، وآخر عجز البيت، إذ ينتهي كل منها على وزن متفاعلن 0/0/0/، المقطوعة المظمرة، والتي لحقها الإضمار في كليهما، وبقافية مطلقة بوصل مفتوح، وردت على نمط المتواتر 0/0/.

والملفت هو حرف "الكاف" الذي اعتلى عرش القافية، وشكل محورًا صوتيًا ركّز عليه ابن درّاج في نسج مطلع، والذي احتل نسبة 16.21%، من مجموع أصوات هذا المطلع، وبما أنّه صوت يجمع بين صفتين، الأولى تتّسم بالقوة، كونه انفجاري انطلق معه صوت الشاعر ليبوح بمشاعر الشكر لله سبحانه وتعالى، على منح المظفر تلك المزايا، ومنّ عليه بكلّ تلك الهدايا والعطايا، أمّا الثانية فهي صفة الهمس التي جعلت من الإيقاع أكثر انسيابًا وهذوء، ليتناسب مع حالة الحمد، والدعاء التي تقصّها الشاعر.

أما بالعودة للتصريع نجده وفّر توازنًا موسيقيًا مركّزًا على مطلع القصيدة؛ فنجد «ينسجم مع الحس الإيقاعي العام في التخفيف من أشكال الرّتابة، وتوظيف ما تبقى منها توظيفًا جماليًا يحقّق الشعريّة أو يساعد في تحقيقها»⁽²⁾، وهو ما لمسناه في النّموذج السابق، والذي نستشعر وفرة الكميّة الإيقاعيّة، التي طغت بجمالها الموسيقي لحسن توظيفها جماليًا.

ونقدم نموذجًا آخر للتصريع في قول ابن درّاج من بحر المتقارب:⁽³⁾

عَزَاءً وَأَنْتَ عَزَاءُ الْجَمِيعِ وَمَنْ ذَا سِوَاكَ لِجَبْرِ الصُّدُوعِ؟

يُعدّ المطلع الصورة المصغّرة للقصيدة – إن صحّ التعبير – والتي تعطي الانطباع الأوّل على شكل القصيدة، وفي هذا المطلع يقدّم الشاعر واجب العزاء إلى المظفر يحي بن منذر، وقد افتتح بيته، بل القصيدة كلها بلفظة "عزاء"، التي تحمل أبعادًا دلالية عميقة، توحى بأنّ المُصاب الذي ألم بالممدوح هو موت طفله الصغير، وقد كرّر هذه الكلمة – عزاء – ولكن هذه المرّة قرنها بالمظفر في حدّ ذاته؛ إذ يرى فيه الشاعر عزاءً للجميع، وبه تجبرّ الخواطر، وتُمسح الدموع، وتُداوى القلوب المكرومة.

وكان للتصريع دور فعال في إبراز المعاني، وتلوين الإيقاع، خاصة ما أضفاه على قافيتي العروض والضرب؛ فالأولى مردوفة بـ"الياء" وهي "الجميع"، والثانية مردوفة بـ"الواو" وهي "الصدّوع"؛ إذ جاء الإيقاع لطيفًا خفيفًا، «لأنّ الياء والواو تتبادلان المواقع في

¹ - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 32.

² - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1955، ص 371.

³ - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 507.

الرّدف لتقاربهما وضيقهما، وينتجان عن الكسرة والضمة»⁽¹⁾؛ لذلك لا نحسّ نشازاً في تناوب سماعهما.

لقد ورد المحسن اللفظي - التصريع - في شعر ابن دراج بطريقة تلقائية؛ فكانت جلّ قصائده مصرّعة، إلّا القليل النادر منها، وهو بذلك لم يحد عن سنن القدماء في تصريع مطالع قصائدهم لأن هذا المحسن يضيف على الشعر وقعا موسيقيا عذبا، وكثافة دلالية مميزة، ووروده دون تكلف زاد من حسنه وجماله ليشدّ انتباه السّامع، ويفتح له مجال إيقاعي متوازن، فيزيده حماسة، ويندفع بقوة، وبكلّ حواسه إلى متابعة استرسال القصيدة، والتمتع بنغماتها المختلفة.

وبالتالي كلّما كثر التصريع في مطالع القصائد أصبح لازمة موسيقية يجب المرور بها كي يلج إلى العالم الإيقاعي للقصيدة، وهذا الحضور المخصوص، لا يُعاب عليه، ولا يعد سلوكا غير عادي يسم أسلوبه بالركاكة، إنّما هو دليل تمكّن، وفراصة تنتج عن قدرة لغوية عالية يتمتع بها الشاعر.

ثالثا: بنية التكرار:

إنّ التكرار من الظواهر التي تنتشر بكثرة في حياتنا اليومية؛ إذ تعدّ «ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية جسمية كانت أو صوتية " لفظية " أو بصرية كما في فنّ العمارة عند مختلف الشعوب»⁽²⁾، أمّا في ميدان الشعر؛ فالتكرار من السمات البارزة، التي حجزت مكانا لها في النصّ الشعري منذ القدم، وتعدّدت مهامه بين ما هو بلاغي، ودلالي وأيضا إيقاعي؛ ليؤكد المعنى ويعمّقه من جهة، ويُجمل الإيقاع بتردده لفظاً، ومعنى من جهة أخرى.

ويأتي التكرار على صور مختلفة، ويتجسّد وفق طرق مختلفة، تظهر في تكرار الحروف، وتكرار الألفاظ، وأيضا تكرار الجمل والعبارات وسنحاول أن نبين - من خلال ما يأتي - أهم التكرارات التي وظّفها شاعرنا ابن دراج القسطلبي.

1- تكرار الحرف:

تُزاحم المعاني المختلفة، والأحاسيس المتنوعة أفكار الشاعر؛ فيخرجها بأعمق الدلالات، ويصبّها في قالب إيقاعي تحدوه جمالية فنية عالية؛ لذلك فلا غنى عن الشيء الذي يحقّق له هذه الامتيازات، باختياره الألفاظ المناسبة، التي تتألف بدورها من مجموعة من الحروف؛ فيكرّر بعضها - أحيانا - بطريقة ملفتة، لما تحمله من انعكاسات دلالية ملحوظة، وأبعاد إيقاعية راقية بمغناها، وحسن تأثيرها، ومثال هذا النوع من التكرار، نلمسه في قول ابن دراج في منذر بن يحيى:⁽³⁾

وَلَوْ كَانَ لِلدَّهْرِ الْمُوَبَّدِ مَقَرٌّ لَكَانَ بِمَا أَبْدَعْتَ فِيهِ أَفْتَحَارُهُ
وَلَمْ يَغْدِمِ الشَّادِي بِذِكْرِكَ زَهْرَةً يَطُولُ بِهَا إِعْجَابُهُ وَازْدِهَارُهُ

1- عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 249.

2- المرجع السابق، ص 192.

3- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 498.

لَبُوسُ ثَنَاءٍ مِنْ مَسَاعِيكَ بَيْنَهُ (1) وَمِنْ غُرْرِ الْأَشْعَارِ فِيكَ شِعَارُهُ

ما يميّز الأبيات السابقة الحضور الراقى لحرفي "راء، والهاء"، هذا الأخير حنكري المخرج؛ لينجلي دوره الدلالي أكثر من خلال دوال "الدهر وزهرة وازدهار"، ليخطّ بهمسّه خارطة الهدوء الذي شقّ طول الدهر بازدهاره، وعبق أزهاره، دون أن ننسى "هاء" الوصل المرفوعة، وما نتج عنها من مد أثرى موسيقى القافية على وجه الخصوص.

أمّا "الراء" فأخذ الحصّة الأكبر من القافية بتعيينه رويّاً لها، وإضافة إلى جهورته؛ فأثناء نطقه نلتمس نوعاً من التكرير الذي يضاعف البؤرة الدلالية لألفاظ القافية من "افتخار، وازدهار، وشعار"، وهي كلّها مرتبطة دلالياً، فالإنسان يفتخر بالشيء الذي يزدهر به، ويجعله شعاراً يضيء دربه، لتتفتح بذلك أزهار حياته، ومن هذا المنطلق الذي تغدوا فيه الأصوات مفاتيح دلالية، يفوح ترنمها الإيقاعي بنغماته المتباينة الألوان.

ويمكن إيضاح نموذج آخر لتردد الحروف من خلال هذه الأبيات من بحر الطويل: (2)

فَأَنْتَ جَزَاءُ صَوْمِنَا وَصَلَاتِنَا وَفِيكَ رَأْيُنَا مَا ابْتَعَيْنَا مِنَ الْأَجْرِ
وَمِنْكَ اسْتَمَدَّ الْفِطْرُ مَطْعَمَ فِطْرِنَا وَفِيكَ أَرْتَنَا قَدَرَهَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ
وَبِاسْمِكَ عَزَّتْ فِي الْخِطَابِ مَنَابِرٌ بِأَسْعَدِ عِيدٍ عَادَ بِالسَّعْدِ أَوْ فِطْرِ

عند قراءة هذه المقطوعة ندرك شيء ما يجذبنا إليها، إنّه أثر لوقع جرس موسيقي مميّز، أحدثه التكرار الملفت للحروف وفق نسق مبهر، والحضور الأكبر انسحب للراء، ثم الفاء والتاء، فالميم والطاء بنسبة أقل، ممّا يدل على أنّها تحمل بين ثناياها كميّة إيقاعية معتبرة، تحيلنا إلى «أن الصوت إذا ما تكرر ضمن المفردة وعلى نطاق المفردة في النصّ كلا وعلى نحو، ملحوظ فإنّه يحمل بذلك مظهراً فنياً موسيقياً له قيمته داخل الخطاب الشعري» (3).

أما الألفاظ التي كان للراء الأولوية في تكوينها تنتمي جُلّها للحقل الديني كالأجر، القدر، الفطر"، إضافة إلى لفظتي "أرتنا ومنابر"، وبشكل ما هذه الكلمات متعلقة- دلالياً - في ما بينها؛ إذ يرى الشاعر أن الله عزّ شأنه بعث منذر بن يحي كجزاء أو مكافأة للناس على طاعتهم من صلاة وصوم، حتى أنّهم يستحظرونه بأعماله لحظة إفطارهم، وأثناء الاحتفال بليلة القدر المباركة، وبحسن ذكره وتذكّره على المنابر المختلفة أيام المناسبات والأعياد، وبالنسبة لباقي الحروف فأكبر علامة تواجد كانت من نصيب الفاء والتاء، وهما من الأصوات المهموسة، وهي «حروف أضعف الاعتماد في موضعها فجرى النفس معها وأخفاها» (4)، ولعلّ هذا الخفاء يتقاطع وحالة الهدوء والخفاء أثناء القيام ببعض العبادات كقيام الليل، خاصة ليلة القدر التي تكثر فيها الابتهالات والتهجّد ويقوّي الرابط بين العبد وربّه أكثر.

2 تكرار الكلمة:

1- البيّن: الناحية والفصل بين الأرضين، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة(بين)، ص 539).

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 189.

3- سامي شهاب أحمد الجبوري، شعر ابن الجوزي - دراسة أسلوبية- ص 165، 166.

4- علي حسن مزبان، أصوات الذلاقة في البحث اللغوي، مجلة كلية الآداب، العدد التاسع، ص 17.

يستغل الشاعر كلّ الإمكانات المتاحة لإيصال مراده للمتلقى، ومادته التي تحقّق له ذلك هي «الألفاظ والكلمات التي يعبر بها عما بداخله، وبمقدار فنّيته وقدرته على التوزيع والاستخدام تطرب لفنّه كما تطرب للفنّان الموسيقي»⁽¹⁾، وبالتالي يختار الشاعر الألفاظ المناسبة التي تحقق بتلاحمها وحسن نظمها عبارات متناسقة غنيّة بالدلالات التي تتبلور داخل إطار إيقاعي بنغماته العذبة وجرسه الجميل.

ويعمد الشاعر إلى تكرار بعض الألفاظ، قصد تأكيد المعنى والوصول إلى غاية جماليّة، وابن درّاج استغل كل ما في هذه الظاهرة من طاقة، ونجد أن تكرّر الكلمات عنده اتخذ أشكالاً معيّنة في جسد الأبيات، منها ما جاء مرصوفا بطريقة أفقيّة، ومنها ما جاء وفق نسق عمودي، علماً أن التكرار الذي انتهجه ابن درّاج له صيغ مختلفة جمعت الأسماء والأفعال، وحتى الأدوات.

ويقول ابن درّاج في عيد الفطر من بحر الطويل:⁽²⁾

لَكَ الْفَوْزُ مِنْ صَوْمٍ زَكِيٍّ وَمِنْ فِطْرِ
فَنَاطِقُ صِدْقٍ عَنْكَ بِالْصِّدْقِ وَالنَّهْيِ
وَصَلَتْهُمَا بِالْبِرِّ شَهْرًا إِلَى شَهْرٍ
وَشَاهِدُ عَدْلٍ فِيكَ بِالْعَدْلِ وَالْبِرِّ

تحمل الأبيات أيقونة جمالية بديعة، كان للتكرار القسط الأوفر منها؛ إذ كرّر الشاعر كلمات "شهر وصدق وعدل وبر"، وهذا يقودنا إلى عظم القيم الدلالية التي تحملها هذه الكلمات، والمرصعة بحلل إيقاعيّة برّاقة، منبعها التّصاف المميّز لحروفها، والتي لا تتعدّى ثلاث حروف، ممّا انجرّ عنه الخفة في نطقها، والسرعة في تقبلها، خاصة أنّها تحمل قيم، وأبعاد دينيّة وأخلاقية مهمّة.

فلفظة "البرّ" هي الخصلة الحميدة التي طالما ارتبطت ببرّ الوالدين؛ إذ بمقتضاها يحقق الممدوح الفوز الذي يطمح إليه، وذلك لا يقتصر على شهر معيّن كشهر رمضان، وإنّما تصل الشهور ببعضها، كما كرّر الشاعر كلمتي "الصدق والعدل"، وفي هذا مراعاة لشخصيّة الممدوح منذر بن يحي الذي لا يزيغ لسانه عن الصدق، ولا يحيد ميزانه عن العدل، وهو شيء واضح شفاف يشهد له به الصغير والكبير، الضعيف والقوي، الفقير والغنيّ.

وزاد من بهاء حلّه التكرار، توقّر التّضاد بين "الفطر والصوم" هذا الأخير الذي ينقطع فيه العبد عن كلّ شيء يفسد صيامه من أكل وشرب، ومختلف المحرّمات، ولا يبقى إلّا رابط العبادة الوثيق بين الإنسان وخالقه، والذي يتجسّد بصفة خاصة في الإحساس الجميل، والارتياح الكبير الذي يحسّ به العبد لمّا ينهي يوم صيامه، أمّا بصفة عامة فيُكمن في فرحة صائم شهر رمضان بقدوم عيد الفطر المبارك، التي فرحته لا تضاهيها فرحة.

ولعلّك تلاحظ قوّة التواجد الدلالي الذي أحدثه التكرار، وأشاع جواً موسيقياً مهيباً تتخلّله نغمات عذبة، عذوبة نفحات عيد الفطر الزكي.

ويطالعنا نموذج آخر يكرر فيه الشاعر الفعل المبني للمجهول، في قوله:⁽¹⁾

¹- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 36.

²- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 188.

فَكَأَنَّ لِلدُّنْيَا بِحَمْدِكَ أَلْسِنًا تُصْغِي لَهَا الْآفَاقُ وَالْأَقْطَارُ
وَكَأَنَّمَا الْأَيَّامُ فِيكَ مَدَائِحُ نُظِمَتْ كَمَا نُظِمَتْ لَكَ الْأَشْعَارُ

كرّر الشاعر لفظة "نُظِمَتْ" في عجز البيت الثاني، ليصرّر على دورها الدلالي في نسج البيت، علماً أن نظم الشيء إلى الشيء تنظيمة نظماً ونظاماً ألفه... ونظم اللؤلؤ نظماً ونظاماً ألفه وجمعه في سلك ومنه نظم الشعر لتأليفه كلاماً موزوناً، ونظم الأمر أقامه»⁽²⁾، وبيّن الشاعر أنّ الأيّام على اختلافها، بطولها وقصرها، بخلوها ومرّها، وبتكرّرها المنتظم قد نظمت فيها مدائح وأشعار متنوّعة تعنّى فيها بممدوحه المنصور منذر بن يحيى.

والواضح أنّ الشاعر جمع الخاص – المدح –، والعام – الشعر – أي الجزء بالكل؛ إذ المدح ما هو إلا غرض من أغراض الشعر، وينسج لشخص معيّن، ويخصّه بالثناء، في حين الشعر يُنسج في مواضيع مختلفة، وأغراض متنوعة، وبهذا يُعلى الشاعر من شأن الممدوح، الذي يليق به أجمل الأشعار، بما فيها من مدح وثناء.

وكان لتردد لفظة "نُظِمَتْ" أثراً إيقاعياً واضحاً على السّامع؛ «فتكرار لفظة معيّنة ينتج ضربات إيقاعيّة تترك أثرها في المتلقي، مثلما يغني قيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند مستخدميها»⁽³⁾، وهنا يكمن دور اللفظة المكرّرة وتطافرها مع باقي ألفاظ البيت؛ إذ يشدّ انتباهنا أنّ الشاعر ذكر أن صيغة "نُظِمَتْ" تدل على أن ما نظم فيه كثير، وما سينظم فيه أكثر، كما أنّ مدائح وأشعار جاءت بصيغة الجمع لتتناسب مع الكميّة الوافرة من الكتابات.

وفي نوع آخر من التكرار ردّد الشاعر ضمير المتكلم "أنا" قائلاً من بحر الكامل:⁽⁴⁾

وَأَنَا الشَّرِيدُ⁽⁵⁾ وَظَلُّ عَزِّكَ مُؤَلِّي⁽⁶⁾ وَأَنَا الْأَسِيرُ وَفِي يَدِكَ فَكَائِي
أَدَبُ أَضَاءِ الْمَشْرِقَيْنِ وَتَحْتَهُ حَظٌّ يَنْنُ إِلَيْكَ شَأْنُكَ

يتمتّع هذا البيت بجمال بديعي مصدره توقّر الترصيع؛ إذ وزن الشطر الأوّل يوافق وزن الشطر الثاني، خاصة أن البيت من بحر الكامل، ولم يتعرّض لأيّ تغيير، ولم تدخل عليه زحاف أو علّة؛ فكثرت المتحرّكات التي حقّقت للشاعر السرعة التي يحتاجها، والتي تتماشى وأمنيّاته ببقائه في كنف المهدي، والتمتّع بعزّ ظلّه، ورغد عيشه.

والمميّز أنّ الشاعر افتتح البيت بالضمير "أنا" مقروناً بالواو، والذي تكرّر في أوّل البيت، وأوّل عجزه، وفي هذا محاولة من الشاعر لجلب الانتباه، والتأكيد على أنّه موجود، يكفي فقط الالتفات إليه، والإهتمام به؛ لذلك استعمل الضمير "أنا" الذي حقّق الغرضين الدلالي،

1- المصدر السابق، ص 153.

2- بطرس البستاني، قطر المحيط مادة (نظم)، ص 614.

3- أمانى سليمان داود، الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص 93.

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 53.

5- الشريد: الطريد لا يؤوى، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 7، مادة (شرد)، ص 76).

6- المول: المرجع والملجأ، (ينظر: مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، (وأل)، ص 1007).

والإيقاعي، بتوفر المد بالألف الذي يُعتبر «الحركة الطويلة الخفيفة ذات الإمتداد النغمي الجميل»⁽¹⁾، وصاحبه وضوح سمعي كبير حقق للشاعر الغاية التي يصبوا إليها.

كما كرّر الشاعر الأداة "كم"، ومن أمثلتها قوله على تفعيلات بحر الطويل:⁽²⁾

فكم شافع في ظلك الصّوم بالتقي وكم واصل في أمك الليل بالذكر
وكم ساجد لله منّا وراكع يبيت على شفّع ويغدوا على وتر

شهر رمضان المبارك مناسبة عظيمة، لما لهذا الشهر من فضل كبير يستغله العباد بالتقرب من خالقهم صوماً، قياماً، وذكرًا وقد كرّر الشاعر لفظة "كم"، مرّة واثنان وثلاث، وعزّزها بأدوات الربط، كالفاء، والواو، ليشدّ انتباه المتلقي إلى العدد الكبير واللامتناهي

من الناس الذين ينعمون بالأمن والحياة الهادئة المطمئنة في ظل المنصور منذر بن يحيى، وذلك يساعدهم على القيام بعباداتهم دون الانشغال بأمور الدنيا من ضحك العيش، وقلة الأمن.

ولعلّ الشاعر أثر هذا التكرار، واتّبعه كلازمة موسيقية مميزة؛ نظرا لما ينتجه من تطريب جميل منبعه أنّ «التكرار يسهم إسهاما بليغا في صنع إيقاع القصيدة وإنشاء جمالياتها»⁽³⁾، واكتسب تأثيره من اقتران الكاف بالميم، رغم اختلاف مخرجيهما ما ناحية، واختلاف صفتيهما بين الهمس والجهر، لكن ذلك لم يمنع من انتشار توليفة إيقاعية بديعة حلوة المساق النغمي المليء بالتطريب الموسيقي.

تختلف صيغ التكرار حسب الحاجة، وتبعا للسياق الذي ترد فيه؛ فيكرّر الشاعر اللفظ مقترنا بمعناه، ويكون التكرار شاملاً، وقد يخصّ التكرار المعنى دون اللفظ فيدركه بالقراءة أو السمع، ولا حاجة للبصر في ذلك، ومن ذلك قول ابن دراج من بحر البسيط:⁽⁴⁾

ليك منك فرار الخائف الوجيل وفي يدك أمان الفارس البطل
تقابلت نحوك الآفاق واجتمعت على يمينك شتى الطرق والسبل

ختم الشاعر بيته بلفظتين يحملان الدلالة ذاتها، ويختلفان في اللفظ "الطرق والسبل"، ليؤكد بذلك على معنى معيّن، ويرسخه بشكل أعمق؛ بأنّ كل الآفاق مفتوحة أمام الممدوح المنصور بن أبي عامر، وبإمكانه إيجاد كلّ الحلول، بمختلف طرقها، وتنوّع سبلها، ولا يعيقه شيء للوصول إلى مراده، وتحقيق أهدافه.

إنّ من غايات التكرار هو معرفة أثره على المتلقي؛ إذ يعدّ «منبه صوتي يعتمد الحروف المكوّنة للكلمة في الإثارة وعلى الحركات أيضا، إذ بمجرد تغيير حركة يتغيّر المعنى ويتغيّر النغم»⁽⁵⁾، أمّا تكرار المعنى يقوم أساساً على الاختلاف الذي يولّد عالم

1- منال محمد هاشم النجار، أصوات الحركات العربية، دراسة دلالية جمالية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 6، العدد 3، ص 158.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 188.

3- سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني، ص 154.

4- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 412، 414.

5- عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 194.

إيقاعي جديد وجميل ومختلف يتغيّر فيه النغم، ويمارس بذلك حالة جذب للمتلقّي، وهو ما لمسناه في النموذج السابق، فلفظتي "الطرق والسبل"، يشتركان في عدد الحروف، إلا أن اختلاف وتنوّع مخارج حروفهما ساعد على خلق إيقاع متباين له تأثيره المميّز على الآخرين.

ووظّف الشاعر تكرار المعنى في موضع آخر في قوله من بحر البسيط: (1)

فَلْيَشْكُرِ اللَّهَ يَا مَنْصُورُ مَنْكَ يَدًا كَشَفْتَ عَنِّي الْأَحْزَانَ وَالْكَرْبَا

يتقدم الشاعر بالشكر، ويدين بالفضل لله سبحانه وتعالى، ومن ثمّ للمنصور الذي لم يتوانى في رفع الأحزان، وجلاء الهموم والكرب عنه، ورغم أنّ الشاعر يُمكنه أن يكتفي بذكر لفظة واحدة – الأحزان أو الكرب – منهما فقط لتمرير الدلالة، وإيصالها دون الحاجة إلى تكرير معناها بلفظة أخرى، لكن المعنى اقتضى ذلك، والحالة النفسيّة له بكلّ انفعالاتها اقتضت ذلك أيضاً؛ إذ أنّ «التكرار أسلوب تعبيرى يصوّر اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر» (2)، وتضطرم شدّة هذه الانفعالات مع احتدام الأحزان، واجتماع الكرب والهموم التي يعانيتها الشاعر، ولعلّ أكثرها تأثيراً هي حالة الغربة والابتعاد عن زوجته وأولاده.

وهذه المسحة الدلاليّة العميقة، والتي هيّجت عاطفة الممدوح – المنصور بن أبي عامر – وحرّكت وجدانه، حاكت بدورها الإيقاع المتباين الصّادر من تكرّر المعنى والممثل في لفظتي "الأحزان والكرب"، والواضح فيهما هو سيطرة المجهورات ليكون ذلك مؤشراً لبروز إيقاع واضح المعالم، مختلف الرّنات.

يعدّ هذا النوع من التكرار – تكرار المعنى – ينتج موسيقى متباينة ومختلفة، غير التي ألقت الأذان سماعها، وتعوّد الذهن على جرسها، أو يتوقعها المتلقّي؛ لأن التكرار يجعلنا نذهب في طريق المتوقّع بأنّ الشيء المكرّر يعطيك نفس القوّة الدلالية، والدقّة الموسيقية، في حين تكرار المعنى يجعل الاختلاف هو أساس الإيقاع وغناه بطاقات نغميّة متجدّدة.

3- تكرار العبارات:

اختلفت صيغ التكرار في شعر ابن دراج من تكرار للحروف، وتكرار للألفاظ الذي وظّفه الشاعر بشكل مميّز، وأيضاً تكرار بعض العبارات التي أثر الشاعر إعادتها بالصيغة ذاتها، ومثاله قول الشاعر من بحر البسيط: (3)

وَمَنْ سِوَاهُ لِمَقْطُوعٍ أَوْ أَصْرُهُ (4)؟ وَمَنْ سِوَاهُ لِمَرْدُودٍ شَوَافِعُهُ (5)؟
وَمَنْ سِوَاهُ لِحُطْبٍ جَلٍّ فَأَدْحُهُ وَمَنْ سِوَاهُ لِحَرْقٍ قَلٍّ رَاقِعُهُ؟

1- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 368.

2- عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 194.

3- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 143.

4- الأصرة: الرحم، والأصرة ما عطفك على رجل من رحم أو قرابة أو صهر أو معروف والجمع الأواصر، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 1، مادة (أصر)، ص 152).

5- شفع أوفيه إلى فلان شفاعة طلب أن يعاونه، ولفلان في المطلب سعي، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (شفع)، ص 295).

نرصد في البيتين، الأول والثاني، تردد عبارة الإستفهام "ومن سواه؟" وقد استهل بها الشاعر، صدر وعجز كل بيت، وبالتالي يُمكن عدّه نقطة العبور التي تصل الصدر بالعجز، والبيت بالبيت الذي يليه؛ لتحدد كلاً من دلالية أگد عليها الشاعر لعمق فحواها التي نحس فيها بعمق هذا التساؤل، وامتزاجه بنوع من الافتخار الذي خُص به المنذر بن يحيى؛ إذ لا يوجد غيره منقضا من المخاطر والأهوال، رؤوفاً رحيماً بالعباد كريماً سخياً في العطاء، شديداً قوياً على الأعداء.

وإضافة إلى هذا التكرار نلمح وجود الترصيع، وبه انفجر البيتان بطاقة موسيقية منبتها الأصلي تلك الكيمائية بين الأصوات المجهورة والمهموسة – إن صحّ التعبير – والتي اكتمل فيها الوضوح السّمعّي الذي أثاره المد المتوسط لفظة "سواه"، لينصهر نطقه بالهاء المهموسة، فلا نكاد نشعر بنطق أو بسمع هذا الحرف في آخر الكلمة.

وفي سابقة من نوعها لدى الشاعر كرّر شطر بيت بأكمله، من خلال القصيدة التيرثي فيه بعض الفقهاء من بينهم فقيه يُدعى إسماعيل⁽¹⁾، وذلك من خلال الأبيات

جادت بها قريحته قائلاً: (2)

كَانَ لِلْمَوْتِ فِينَا نَارٌ مُحْتَكَمٌ فَمَا بَغِيرِ الْكَرِيمِ الْخُرُورُ
يَفْتَنُ

قد خَبَرْتُ نَفْسُ "إِسْمَاعِيلَ" فِي يَدِهِ أَنْ لَيْسَ عَنْ حُرُمَاتِ الْمَجْدِ يَرْتَدِعُ
فَاخْتَسَبُوا آلَ "إِسْمَاعِيلَ" مَا اخْتَسَبْتُ شُمُّ⁽³⁾ الرَّبِّ مِمَّنْ غَمَامِ الْغَيْثِ يَنْقَشِعُ!
وَاخْتَسَبُوا آلَ "إِسْمَاعِيلَ" مَا اخْتَسَبْتُ خَيْلُ الْوَعَى مِنْ لَوَاءِ⁽⁴⁾ الْجَيْشِ يَنْصَرِعُ

تردّد في الأبيات الثلاثة لفظ "إسماعيل"، وبتصريحه هذا يعلن الشاعر عن اسم مرثيه، ليؤكد على مكانته المميّزة داخل مجتمع الدولة؛ فحقّ له أن يرثي ميّتا، ويُمَدِّح حيّاً وميّتا، لذلك كرّر الشاعر عبارة تنسحب على الصدر كله، وابتدأت بحروف للربط "الفاء والواو" على التوالي، وهذه الصيغة المكررة تحمل معنى الأمر بأن يحتسب أهل الفقيد وخلّانه أجرهم عند الله سبحانه وتعالى، وأن يتّخذوا الصبر دواءً لآلامهم؛ إذ أنّ نفس إسماعيل – الممدوح – الطاهرة لا تُنتهك حرمتها، بل لا ترتدع عن حرّات الرّفعة، المجد والعزّة والشرف، كما يأمر الشاعر أن يحتسب آل إسماعيل كما احتسبت الرّبي لينقشع عنها غمام السّحاب الأبيض المليء بحبّات الغيث لتترائى وتتّضح هذه الرّبي بشموخها ورفعته، ويظيف ابن دراج

1- هو إسماعيل بن محمد بن أحمد بن عبد الله بن محمد بن سليمان بن صالح بن تمام بن غالب، من أهل سرقسطة يُكنّى أبا لقاسم، ويعرف بابن فورتنش، وجدّه سليمان بن صالح هو الملقّب بذلك فيما ذكره ابن حارث، وقال ابن الفرضي ينسبون إلى ولّاء بني أميه، رحل حاجاً وأدى فريضة الحج، وهو والد القاضي محمد بن إسماعيل وإخوته، ولما صدر عن حجة وكّر قافلاً إلى وطنه توفي بمصر سنة 412هـ، (ينظر: ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، حققة بشار عواد معروف، ص 302).

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 317.

3- شُمُّ النّباء أو الجبل ارتفع، والرجل ترفع وتكبر والجمع شُمٌّ، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة(شمم)، ص 495).

4- اللّواء: العلم وهو دون الراية، وفي الجيش هو عدد من الكتائب معلوم، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، ص 848).

بتكراره لصيغة "واحتسبوا آل إسماعيل كما احتسبت"، لكن هذه المرة شبّه احتسابهم بالخيال التي خاضت الحروب، وانصرعت على إثرها كتائب من الجيوش.

وتوظيف الشاعر لمثل هذا النمط من التكرار باعتباره «الملح الأسلوبي الأكثر بروزاً لتلاحم للنص، فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى، ويشد أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعاً من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرّر دون أن يعيد معناه»⁽¹⁾، أمّا البحر الذي استخدمه الشاعر كقالب لنظم أبياته هو بحر البسيط لاستعباده تجربة ابن دراج الشعرية، ورحابته في التعبير عن حالته الشعورية التي تحمل معاني العزاء، والمواساة لذوي الفقيد، ورغم مرارة الموقف إلا أن الوسط لا يخلو من انبعاث نغمات متناسقة بين الأبيات متّصلة ببعضها بعض، تصدح بشجن جميل يحاكي حالة الحزن.

وما يكمن قوله في نهاية الفصل هو ثراء الجانب الإيقاعي في شعر ابن دراج القسطلبي من تنويع في البحور، واستغلال التغيّرات التي لحقت بالتفعيلات، وحتى توظيف بعض الظواهر كالتدوير، أما القافية بكل حروفها، ومختلف حركاتها، وأنواعها المختلفة كان وقعها مميّزاً، كما نوع الشاعر بين المحسنات اللفظية والمعنوية وكذلك التكرار مما أثرى الجانب الإيقاعي أكثر وعزز محتواه.

¹ - منذر عيّاشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 84.

الفصل الثالث: المستوى التركيبي في ديوان ابن دراج القسطلبي المبحث الأول: الأساليب الخبرية و الأساليب الإنشائية:

تمهيد:

أولاً: الأساليب الخبرية:

1 - التوكيد

2- النفي

3- الشرط

ثانياً: الأساليب الإنشائية:

1- الإنشاء الطلبي

1-1- الاستفهام

1-2- النداء

1-3- الأمر

1-4- النهي

1-5- التمني

2- الإنشاء غير الطلبي

2-1- التعجب

2-2- القسم

2-3- كم الخبرية

المبحث الثاني: الانزياح في البنى التركيبية

أولاً: التقديم والتأخير

1- تقديم الفاعل

2 - تقديم المفعول به

3 - تقديم الجار والمجرور

4 - تقديم الظرف والمضاف إليه

5 - التقديم في التركيب الشرطي

ثانياً: الحذف

1- حذف الفعل

2- حذف الفاعل

3 - حذف المفعول به

4 - حذف المبتدأ

5 - الحذف في الجملة المنسوخة

6 - حذف الحروف

- 7- حذف الاسم المجرور
- 8 - حذف صيغة السؤال
- 9 - حذف كم الخبرية

المبحث الأول: الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية:

تمهيد:

تعدّ دراسة التراكيب أحد المستويات اللغوية التي يعول عليها - بشكل كبير - لدراسة الخطاب الشعري وتحليله، بطريقة يمكن الكشف فيها عن مكامن النص انطلاقاً من النص في حد ذاته؛ ليتم بذلك الولوج إلى عالم الإبداع الواسع، كما أنّ دراسة التراكيب بمختلف وسائلها «يمكن أن تدرس تحت المظلة الأسلوبية لما تتعرّض له هذه الوسائل من احتمالات التبديل والتغيير، لأنّ هذا التغيير يفتح أمام صياغة الجمل مساحات وآفاقاً واسعة من التنويع»⁽¹⁾، وإضافة إلى ذلك فإنّ الأسلوبية ترى في التركيب «عنصراً ذا حساسية في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معيّن؛ لأنها تعطيه من الملامح ما يميّزه عن غيره من المبدعين، سواء أكانوا مزامنين له أو مختلفين عنه في الزمان والمكان»⁽²⁾.

ويتحقّق ذلك كلّ «من خلال رصد حجم الجملة طوياً وقصراً، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقّق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء، والنفي والاستفهام؛ ذلك أنّ حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يكوّن في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية، فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولاً إلى كلفة العمل الإبداعي»⁽³⁾؛ أي أنّ هذه التراكيب توفّر «بين يدي الدارس الأسلوبية جملة من العناصر والأدوات التي يمكن أن تدخل في دائرة الوسائل الأسلوبية»⁽⁴⁾.

إن العمل على دراسة التراكيب والجملة هو الذي يعمّق الدراسة أكثر، وذلك بإمطة اللّثام عن تلك العلاقات التي تربط بين أجزاء هذا التركيب ليعمّ النصّ الإبداعي ككل؛ إذ «تتطلب الأسلوبية في التحليل التركيبي من دراسة جزء من الجملة أو الجملة كاملة، إلى دراسة الفقرة ومن ثم النصّ بأكمله»⁽⁵⁾؛ لذلك وبما أنّ الجملة هي «وحدة الاتصال وقاعدته وجب أن ينطلق منها الباحث اللّغوي، فيقف عند نظامها، ويصنّف أنواعها، ويحدّد وظائفها وما يطرأ عليها من تغيير في ألفاظها أو معانيها، مشيراً إلى أساليبها المختلفة التي تستجيب في تنوّعها إلى حاجات التعبير الإنساني، وأغراضه المتعدّدة»⁽⁶⁾.

وتندرج الجملة بأنواعها ضمن مباحث علم المعاني، الذي يعرفه السكاكي بقوله: «إعلم أنّ علم المعاني هو تتبّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره»⁽⁷⁾. ومن خلال هذا المبحث سأحاول التركيز على مختلف الخصائص التركيبية التي ميّزت الخطاب الشعري في ديوان ابن دراج القسطلي، بالتطرّق إلى دراسة الأساليب الخبرية

1 - أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، العدد 13، سبتمبر 2000، ص 140.

2 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 206، 207.

3 - المرجع نفسه، ص 207.

4 - أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ص 141.

5 - منال سليمان داود، الأسلوبية الصوفية - دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص 97-98.

6 - محمد خان، لغة القرآن الكريم - دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة - دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عين مليلة، 2004، ص 16.

7 - أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1987، ص 161.

والأساليب الإنشائية مسلطة الضوء في الخبرية على الجمل المؤكدة والمنفية والشرطية، وفي الإنشائية على الإنشاء الطلبي بما فيه من الاستفهام والنداء والأمر والنهي والتمني، وفي الثاني - غير الطلبي - على التعجب والقسم، وكما الخبرية.

أولاً: الأساليب الخبرية:

ويمكن تعريفها بأنها «تركيب إسنادي يمكن وصف مضمونه بالصدق أو الكذب»⁽¹⁾، أما «المراد بصدق الخبر مطابقته للواقع ونفس الأمر، والمراد بكذبه عدم مطابقته له»⁽²⁾، ويوضح السكاكي مرجع الخبر بقوله: «اعلم أن مرجع الخبرية، واحتمال الصدق والكذب إلى حكم المخبر الذي بحكمه في خبره بمفهوم لمفهوم»⁽³⁾، ومن الأساليب الخبرية التي استخدمها ابن دراج نجد التوكيد والنفي والشرط، وسنرجع أولاً على التوكيد باعتباره أسلوباً طاغي في شعر ابن دراج.

1 - التوكيد:

إنّ المعنى اللغوي للتوكيد «أصله شد السّرج على ظهر الدّابة بالسيور حتى لا يسقط، وتُسمّى هذه السيور تواكيد وتأكيد، ثم استعمل التوكيد في توثيق العهود»⁽⁴⁾، وتؤكد الجملة الخبرية لغاية «إزالة ما علق في نفس المخاطب من شكوك، وإمالة ما خالجه من شبهات»⁽⁵⁾؛ فالمتكلم يقوم بتوكيد كلامه من أجل «إعلام المخاطب بأنّه يقول كلاماً جازماً، قاصداً لما يدل عليه كلامه، متنبّئاً منه، لا يقوله عن توهم أو ثرثرة أو تضليل أو اختراع أو نحو ذلك»⁽⁶⁾، وأبرز أدوات توكيد الخبر «إنّ وأنّ، ولام الابتداء، وأما الشرطية، والسين، وقد، وظمير الفصل، والقسم، ونونا التوكيد، والحروف الزائدة، وأحرف التنبيه»⁽⁷⁾. وقد اختلفت أساليب التوكيد في شعر ابن دراج ما بين هذه الأدوات، والتوكيد اللفظي، وكذا المعنوي، والتي نستعملها بأهم الأدوات التي عمد الشاعر إلى توظيفها.

1-1- قد:

وردت هذه الأداة أكثر من غيرها من أدوات التوكيد في شعر ابن دراج، ويعرفها ابن فارس بقوله «قد جواب لمتوقع، وهي نقيض ما التي للنفي، وليس من الوجه الابتداء بها إلا أن تكون جواباً للمتوقع»⁽⁸⁾، ومن أمثلة «قد في شعر ابن دراج، قوله في المنصور بن أبي عامر»⁽⁹⁾:

وقَدْ احْتَلَلْتُ لَدَيْكَ أَمْنَعَ مَعْقِلٍ⁽¹⁰⁾ وَحَطَّطْتُ رَحْلِي فِي أَعَزِّ جَنَابٍ⁽¹¹⁾

- 1 - ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001، ص 25.
- 2 - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، لبنان، ص 55.
- 3 - السكاكي، مفتاح العلوم، ص 166.
- 4 - عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية - أسسها وعلومها وفنونها -، ج1، ص 185.
- 5 - مهدي المخزومي، في النحو العربي - نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، ط2، لبنان، 1986، ص 234.
- 6 - عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية - أسسها وعلومها وفنونها -، ج1، ص 186.
- 7 - عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 55.
- 8 - ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: أحمد حسن بسج، ص 114.
- 9 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 17.
- 10 - المعقل الملجأ والجبل المرتفع، ج معقل، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (عقل)، ص 395).
- 11 - الجناب: الفناء وما قرب محلة القوم، ج: أجنبية، (ينظر: نفسه، مادة (جنب)، ص 88).

أكد الشاعر على الأمن والأمان في كنف المنصور، موظفاً الأداة "قد" التي أفادت التحقيق والتقرير، كيف لا وهو قرنهما بالفعل "احتللت"؛ فأصبح لديه مكان ينزل به، مكان حصين منيع يغنيه عن الحلّ والترحال؛ ليرتفع بذلك شأنه، وتزداد قيمته أكثر. ويقول ابن دراج أيضاً: (1)

وقد أَصْحَبَ التَّسَدِيدَ مَا أَنْتَ قَائِلٌ وَأَيَّدَ بِالتَّوْفِيقِ مَا أَنْتَ فَاعِلٌ

أتت أداة التوكيد "قد" مقترنة بالفعل "أصحب"؛ ليؤكد الشاعر – بذلك – القول السديد والرأي الراجح الذي يتحلّى بهما ممدوحة عبد الملك المظفر، وبالإضافة إلى ذلك أُيدت أفعاله، وصوحت أعماله بالتوفيق بإذن منه جلّ وعلا.

وبالتالي فذكر القيم الرفيعة التي يتّصف بها الممدوح هي من المحفّزات التي تثير الشاعر، وتجعله يغوص فيها، حباً في التقرب وطمعاً في العطاء، وابن دراج حريص على الإشادة بما يميّز به ممدوحه من مثل هذه المبادئ؛ فيقول في منذر بن يحيى: (2)

فَنَفْسُكَ بِالْمَكَارِمِ قَدْ تَحَلَّتْ وَرَأْيُكَ قَدْ تَحَلَّى بِالسَّدَادِ

قرن الشاعر "قد" بالفعل الماضي "تحلّى"؛ ففي الشطر الأول من البيت أكد أن نفس الممدوح تحلّت بالمكارم، والأخلاق العالية؛ ليردّف ويؤكد – في الشطر الثاني من البيت – أنّ رأيه تحلّى بالسداد والرّشاد، وهو ما يعكس أنّ النفس الغنيّة بمكارم الأخلاق لا ينقص رأي صاحبها راحة العقل، والحكمة والرأي السديد.

ويقول ابن دراج في عبد الملك المظفر مفتخراً بإنجازاته: (3)

قَرَّتْ عُيُونُ الْمُسْلِمِينَ وَقَدْ رَأَوْا إِقْدَامَ عَزْمٍ بِالْفُتُوحِ زَعِيمًا

يؤكد في هذا النموذج من التوكيد، والتي استعملت فيه الأداة "قد" بأنّ عيون المسلمين قد قرّت لما رأت انتصارات المظفر، وشهدت الفتوحات المبيّنة، التي تدل على عزمه وإقدامه، وعدم تخاذله أو تباطئه في تحقيق النصر، والنيل من العدو. لقد جاءت "قد" مقترنة بالفعل الماضي في أغلب ورودها وهذا تأكيداً لما تحقّق، وتقرّر من حقائق، كقول الشاعر في ممدوحه المنصور بن أبي عامر: (4)

قَدْ سَاعَدَتْكَ نُجُومُ السَّعْدِ (5) طَالَعَةً فَاسْعُدْ، وَأَعْطَيْتَ غَايَاتِ الْمُنَى فَسَلِّ

أكد الشاعر باستخدام "قد" على أنّ ممدوحه يستمدّ القوّة والمدد ممّا منحه سبحانه وتعالى من قوة وعزيمة، وحسن حظ؛ فكانت له السعادة، وكل مطالبه باتت مستجابة.

ونرصد مثالا آخر وظّف فيه الشاعر الأداة "قد" في قوله: (6)

نَذَرْتُهُمَا لِذَيْنِ اللَّهِ نَصْرًا فَقَدْ قَامَا لِنَذْرِكَ وَافِيَيْنِ

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 20.

2 - المصدر نفسه، ص 488.

3 - المصدر نفسه، ص 446.

4 - المصدر نفسه، ص 414.

5 - سعود النجوم عدة كواكب يقال لكل واحد منها سعد كذا، (ينظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة (سعد)، ص 430).

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 372.

ويردف من القصيدة ذاتها: (1)

وقد جاءتْ جُنُودُ النَّصْرِ رَحْفًا تَلُودُ بِظِلِّ أَكْرَمِ رَايَتَيْنِ

أفاد التوكيد بـ "قد" في البيتين السابقين، والمتصل بالفعلين الماضيين، الفعل الأول "قاما" والذي جاء بصيغة المثني؛ لأنَّ الشاعر – هنا – يتحدث عن عبد الملك وعبد الرحمن نجلي المنصور بن أبي عامر، والذي نذرهما ليكونا نصرة لدين الله، ويؤكد بعدها الشاعر "بقد" وفائهما لهذا النذر، وأنهما لم يخيبا ضنَّ أبيهما فيهما.

أما الفعل الثاني "جاء"، حيث أكدت "قد" فعل المجيء، مجيء الجنود زاحفة بنصرها المحقق؛ لتتعم بالظلال الوارفة تحت قامتين من قمم الكرم والسّخاء.

أما من نماذج توظيف "لقد" قول شاعرنا في عبد الملك المظفر: (2)

فَلَقَدْ وَسَّعْتَ الْأَرْضَ مَعْرُوفًا وَقَدْ شَيَّدْتَ مَجْدًا فِي السَّمَاءِ مُقِيمًا
وَلَقَدْ حَمَيْتَ ذِمَارَ أُمَّةٍ أَحْمَدٍ وَأَبَحْتَ مِنْ عِزِّ الضَّلَالِ حَرِيمًا

تصدّرت "لقد" البيتين السابقين، كما اختتم الشطر الأول بـ "قد"، ووردت متبوعة بالأفعال الماضية "وسعت، شيدت وحميت" على التوالي، وأفادت "قد" توكيد اتّساع المعروف، وتشبيد المجد على يد المظفر، الذي عمّ أطراف الأرض المترامية.

1-2- القصر:

معناه لغة من «قَصَرَ الشَّيْءُ يَقْصُرُهُ قَصْرًا حِسَهُ» (3)، أما اصطلاحًا فهو «تخصيص شيء بشيء، بطريق مخصوص» (4)، ويكون «القصر صورة توكيدية تعتمد في أداء وظيفتها على الأداة» (5)، وقد استخدمه ابن دراج بصور مختلفة أبرزها النفي؛ إذ يقول في المستعين: (6)

فَمَا أَبْطَلَ الرَّحْمَنُ بَاطِلَ مَنْ بَغَى عَلَى الْحَقِّ إِلَّا أَنْ يُحَقِّقَ بِكَ الْحَقًّا
وَمَا لَاحَ هَذَا الْمُلْكُ بَدْرًا لَتَمَّهِ بِوَجْهِكَ إِلَّا أَنْ يُبِيرَ الْعَدَى مَحَقًّا (7)
وَمَا كُنْتُ عِنْدَ اللَّهِ أَكْرَمَ مَنْ حَبَا خَلَأْتُ لَهُ إِلَّا وَأَنْتَ لَهُ أَتَقَى

استعمل الشاعر أكثر من وسيلة للتوكيد في هذه الأبيات أولها، النفي والاستثناء بـ "ما وإلا"؛ ففي البيت الأول حقَّ الله الحقَّ بالمستعين، وما إبطاله للباطل إلا لإظهار الحق الذي حُصر في شخص الممدوح، الذي يمتاز بالعدل، واتّخذه السبيل الصحيح لمواجهة الباطل، وفي البيت الثاني شبه الشاعر الملَّك باكتمال البدر الذي يستمد نوره من طلعة المستعين البهيّة، بوجهه المشع نورًا؛ إذ يعد الأداة التي تُهلك، وتواجه العدو، وتمحقه محقًا،

1 - المصدر نفسه، ص 374.

2 - المصدر نفسه، ص 447.

3 - ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (قصر)، ص 185.

4 - حفني ناصف وآخرون، شرح دروس البلاغة، ص 63.

5 - مهدي المخزومي، في النحو العربي – نقد وتوجيه -، ص 238.

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 67.

7 - محق الشيء محققًا بطله، ومجاه، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادي (محق)، ص 566).

وقصر الشاعر التقوى – في البيت الثالث – على ممدوحه، ونسب إليه الورع؛ إذ أكرمه الله سبحانه وتعالى بالملك، وحبا خلافته العناية، وأمدّه بالقوة لمواجهة الأعداء.

ونرصد مثالا آخر في قول شاعرنا: (1)

فما هاجتني الأطرابُ إلاَّ إِلَيْكَ نِزَاعُ نَفْسِي وَارْتِيَا حِي

يتلوّى الشاعر من بعده وحنينه وحرّ اشتياقه إلى أحبّته، ووظّف القصر بالأداة "ما وإلاّ"؛ ليؤكد أنّه كلّما ألّمت به الهموم، وأحاطت به الأحزان، واعتّرت نفسه النوازع فلا ملاذ لارتياحه إلا الوزير عيسى بن سعيد، وكل ذلك وقره له التوكيد الذي يعدّ «من أدقّ العناصر البلاغية، وأشفها في مراقبة أحوال النفس» (2).

ومنه أيضا: (3)

**فلا أَوْحَشْتُ مِنْ عَزِّ ذِكْرِكَ دَوْلَةً إِلَيْكَ أَنْتَهَى مَأْمُورُهَا وَأَمِيرُهَا
فما راق إلاّ في جبينك تاجُهَا ولا قرّ إلاّ إذ حوأك سريرُهَا**

يوضّح لنا البيتان مكانة المظفر، وذيوع سيطه بين الدول، وعلو شأنه بين رعاياها وأمرائها، كما بيّن عن طريق "القصر" أنّ تاج الدولة لا يليق إلاّ به؛ فهو - التاج - لا يستقرّ ويثبت، إلاّ إذا تربّع المظفر على عرش الدولة، واستقرّ على سريرها.

ويقول ابن دراج في نموذج آخر: (4)

فما أنت إلاّ الشمس تَطْلُعُ لِلْعَدَى فَظْلُهُمْ حَتَمًا بِنُورِكَ زَائِلٌ

ينفي الشاعر الظلام والعتمة على الممدوح، وإثبات نوره الذي يسطع كنور الشمس التي تطلع في يوم مشرق بهيٍّ، ومن هنا يبرز العمق الدلالي للبيت الذي زادت كثافته بإلحاق صفة النور التي تميّز الشمس – إضافة إلى دفنها – بالممدوح المظفر عبد الملك، المُشار إليه بالضمير المنفصل "أنت" في الشطر الأوّل؛ ليقوى أسلوب التأكيد أكثر، وأيضا دلّ عليه الضمير المتّصل "الكاف" في الشطر الثاني؛ فالشاعر أكّد على فضل الممدوح ودوره في مواجهة العدو، وكأنّ لا نور يضيء الدنيا إلاّ نوره؛ فيزيل كل ظلام، ويطغى على كل ظل.

ونلمح أسلوب القصر في قول ابن دراج في إدريس بن علي (1) يُهنئه بمولود: (2)

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 49.

2 - محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني - أميرة للطباعة، ط4، القاهرة، 1996، ص 226.

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 21.

4 - المصدر نفسه، ص 20.

وَمَا النَّاسُ إِلَّا آمِلٌ وَمُؤَمِّلٌ وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مُبَشِّرٌ وَمُبَشَّرٌ

ينضب هذا البيت جمالاً؛ فبالإضافة إلى وجود عنصر الترصيع نحسّ فيه بإثارة لغوية يمتزج فيها النَّفْيُ بالإثبات؛ ففي الشطر الأول استعمل الشاعر أداة النفي "ما" لينفي بها اليأس عن الناس، ووظف أداة الاستثناء "إلا" ليقصر النَّاسَ في الأمل بما يبشّر من أمل في الغير، والمؤمِّل الذي يزرع هذا الأمل.

وفي الشطر الثاني افتتح الشاعر البيت بـ "ما"، التي نفى بها الخبر الحزين السيء في كل الأوقات وعبر الأزمان، والذي عبّر عنه بلفظة "الدَّهْر"، وقصره في البشرى السارة، ونقل الخبر الجيد.

وإلى جانب الاستثناء بـ "إلا" – على اعتبارها الأكثر وروداً – استخدم ابن دراج الاستثناء موظفاً "سوى" في قوله: (3)

مَا كُنْتُ قَابِلَةً سِوَاهُ وَلَمْ يَكُنْ يَوْمًا يُرِيدُ حَيَاتَهُ لِسِوَاكَ

قصر الشاعر في الشطر الأول من البيت قبول الخلافة للمدوح المهدي محمد بن عبد الجبار (4)؛ فهي لا ترضى ولا تقبل سواه جليساً على عرشها، وفي الشطر الثاني قصر الشاعر حياة المدوح وربطها بالخلافة، فهو لم يرد يوماً أن يكرّس حياته لسواها؛ فهناك تجاذب بينهما، وكأنّها وجّدت له، وهو خلق لأجلها. وله من ذلك – أيضاً – مستخدماً "ما و سوى" في قوله: (5)

فَمَا تَهْتَدِي الْعَيْنُ فِيهَا سَبِيلًا سِوَى سَبَلِ الْعَبْرَاتِ الْهُمُولِ (6)
وَلَا يَعْرِفُ الْمَوْتُ فِيهَا طَرِيقًا إِلَى النَّفْسِ إِلَّا بِعُضْبٍ (7) صَقِيلِ (8)

أكد الشاعر حدة آلامه، وعمق أحزانه بتوظيفه لتقنية القصر معتمداً على "ما وسوى"، فقصر السبيل الذي اهتدت إليه العين على طريق واحد، وهو طريق البكاء وذرف الدُموع، وتردّدها بغزارة، أما في البيت الثاني وباستخدام القصر بـ "إلا"، قصر الشاعر معرفته لطريق الموت على سبيل وحيد وهو الموت بطريقة مشرّفة في ساحة الوغى، وبسيف قاطع حاد.

1 - هو إدريس بن علي بن حمود الحسني، قُتل والده سنة 408هـ، ببيع بالخلافة في مالقة، لقّب بالمؤيد بالله، وبعد مقتل أخيه يحي سنة 427هـ، بقيت تحت إمرة إدريس سبّنة ومالقة وغيرهما من بلاد الأندلس والمغرب، توفي سنة 431هـ (ينظر: شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان النهي، تهذيب سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، هذبه: أحمد فايز الحمصي، راجعه: عادل مرشد، مؤسسة الرسالة للنشر، ط1، بيروت، 1991، الجزء الثاني، ص 257).

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 532.

3 - المصدر نفسه، ص 51.

4 - هو محمد بن هشام بن عبد الجبار بن عبد الرحمان الناصر، لقبه المهدي، كنيته أبو الوليد، ولد سنة 366، تولّى الخلافة بعد خلع هشام بن الحكم سنة 399، توفي بعد تعرضه لمؤامرة سنة 400هـ، (ينظر: ابن عذاري، البيان المغرب في اختصار ملوك الأندلس والمغرب، المجلد الثاني، ص 332).

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 77.

6 - هملت عينه فاضت وسالت، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادة (همل)، ص 135).

7 - العضب: السيّف القاطع، (ينظر: نفسه، مادة (عضب)، ج9، ص 252).

8 - الصقيل: السيّف، (ينظر: الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (صقل)، ص 1744).

ويتجسّد استخدام الشاعر للتوكيد بالقصر موظفاً "إنما" والتي يقول فيها الجرجاني: «إعلم أن موضوع إنمّا على أن تجيء لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته، أو لما ينزل هذه المنزلة»⁽¹⁾، ويمكن تفسير ذلك «أنك تقول للرجل: إنمّا هو أخوك وإنمّا هو صاحبك القديم: لا تقوله لمن يجهل ذلك ويدفع صحته، ولكن لمن يعلمه ويقرّ به، إلا أنك تريد أن تنبّه للذي يجب عليه من حق الأخ وحرمة الصّاحب»⁽²⁾، ويقول ابن درّاج مستخدماً "إنما" في قوله في المظفر: ⁽³⁾

أَعْطَيْتَنِي نُحْرَ الزَّمَانِ وَإِنَّمَا شَرَفَ الْحَيَاةِ وَعَزَّهَا أَعْطَيْتَنِي

يشيد الشاعر بفضل الممدوح الذي لم يتوانى في إجزال العطاء، وإغداق الهدايا على الثّاني الغريب – الشاعر – وقد قصر الشاعر هذا العطاء الذي تكرّم عليه به الممدوح في شرف الحياة وعزّها، وهو غناء معنوي يحفظ للشاعر كرامته، ويغنيه عن الذل والحاجة، ويتّضح تأخير المقصور عليه "أعطيتني"، في أن «المقصود عليه مع إنمّا يكون مؤخرًا في الجملة وجوباً نحو: إنمّا الدنيا غرور»⁽⁴⁾، وهو ما لمحناه بقصر الشاعر العطاء في شرف الحياة وعزّها، ليتأكّد بذلك العيشة الراضية الهنيئة للشاعر، والكرم والجود للممدوح.

1-3 - إنّ وإنّ:

من أهم المؤكّدات التي استخدمها ابن درّاج في شعره إنّ وإنّ، وهما من نواسخ المبتدأ والخبر، ما ينصب الاسم ويرفع الخبر، ومعناهما التوكيد، تقول: زيد قائم ثم تدخل إنّ لتأكيد الخبر وتقريره فتقول: إنّ زيدا قائم، وكذلك أنّ إلا أنّها لا بدّ أن يسبقها كلام كقولك بلغني أو أعجبنى ونحو ذلك⁽⁵⁾، ونلمح استخدام الشاعر لـ "أنّ" في قوله: ⁽⁶⁾

عَلَى أَنْ بَعْضَ الْعَفْوِ قَتْلٌ وَمَغْنَمٌ وَمَا رَدَّ رَيْحَ الْمُلْكِ فِي الْحَرْبِ حَازِمٌ

فَإِنْ قَتِيلَ السَّيْفِ لِلدَّيْبِ مَطْعَمٌ وَإِنْ قَتِيلَ الْعَفْوِ لِلْمُلْكِ خَادِمٌ

وظّف الشاعر الأداة " أنّ " في البيت الأوّل؛ ليؤكد إتيان بعض العفو على شاكلتين؛ قتل للمعفى عنه، ومغنم له بتخلّصه من القتل، ومغنم أيضاً للعافي، كما وضّحه البيت الثاني، الذي استهلاً شطراه بـ "إنّ"؛ فالأولى اسمها "قتيل السيف"، وخبرها "مطعم"، والثانية اسمها "قتيل العفو"، وخبرها "خادم"، وأكد الشاعر بهما أنّ هناك نوعان من القتل، قتل بالسيف، وقاتل بالعفو، وهو الأخطر والأشد، لأن القتل الأوّل هو فعلاً قتل، أما القتل الثاني، فسيناريو موته يُكتب كل يوم؛ لأنّه بالعفو أصبح خادماً لمن عفا عنه، ويدين له بحياته، ولا يحقّ له أن يكون غير ذلك، ويقصد الشاعر بهذا القتل ابن شانجه الذي عفا عنه المنصور منذر بن يحيى، وهو ما وضّحه البيت الذي سبق البيتين السابقين، ويقول فيه ابن درّاج: ⁽⁷⁾

وَمَنْيَتَهَا نَفْسَ ابْنِ شَنْجٍ فَأَسْمَحَتْ مُسَالِمَةً مِنْ بَعْدِهِ مَنْ تُسَالِمُ

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 330.

2 - المرجع نفسه، ص 330.

3 - ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 18.

4 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 168.

5 - ينظر: ابن هشام الأنصاري، كتاب النحو الشهير قطر قطر الندى وبلى الصدى، عني بتبويبه وتخريج هوامشه:

إبراهيم قلاتي، دار الهدى، الجزائر، 2012، ص 99.

6 - ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 162.

7 - المصدر نفسه، ص 162.

ويجود ابن درّاج مادحاً عبد الملك المظفر بقوله: (1)

وَعَلِمْتَ أَنِّي فِي وَفَائِكَ سَابِقٌ فَسَبَقْتَ بِالنِّعَمِ الَّتِي وَفَّيْتَنِي

قد جاءت الجملة الخبرية "أني في وفائك سابق"؛ لتقررّ للمدوح وتؤكد له - رغم علمه لأن الشاعر بدأ البيت بعلمت - أسبقية الشاعر بالوفاء له، وعدم توانيه في ذلك، وهنا يبرز دور التوكيد «بأنه لذو فوائد جمّة وأنه لجدير بجد وجهد، فتد عبارتك مؤكدة لأنك حريص على بثّ الفكرة، وتقويتها، وإثارة اهتمام النفوس بها» (2)، وذلك ما يسعى الشاعر إليه بأن يحقق بالخبر المؤكد الوقع الايجابي على نفسية المدوح، ومحاولة التأثير فيه بطريقة راقية؛ ليجود هذا الأخير بكرم العطاء وموفور السخاء.

ومن أمثلة ذلك أيضاً: (3)

فَلَمَّا رَأَى غَرْسِيَةَ أَنَّهُ الرَّدَى يَقِينًا وَأَنَّ اللَّهَ لَا شَكَّ غَالِبُهُ

ويظيف: (4)

وَأَيُّ قَنَ أَنْ اللَّهَ صَادِقٌ وَعَدُهُ وَأَنْ أَمَانِي الضَّلَالِ كَوَازِبُهُ

استعمل الشاعر لفظ "اليقين" أكثر من مرّة في البيتين، كما نفى الشك، وأكمل بتوظيف الأداة "أن" أربع مرّات لتأكيد الخبر، وكأنّ المخاطب أو المتحدّث عنه "غرسية" (5) منكر للخبر، لذلك لجأ الشاعر إلى تأكيده بأكثر من مؤكّد، والغرض من ذلك هو توضيح المعنى وتقريره، ودعوة غرسية للتدبّر والتفكّر، لأنّ الشاعر يتحدّث عن حقائق لا مجال فيها للشك؛ فوعد الله صادق لا محالة في الدنيا والآخرة، وأنّ للضلالة طريق واحدة وهي الضلال والغرق في أحوال الشرك، والضياع في متاهاته المظلمة.

4-1 - اللّام:

من بين الحروف التي تدخل على الجملة الفعلية وتفيد التوكيد نجد اللّام، ويبرز هذا النوع من التوكيد في «اللّام الواقعة في جواب لو» (6)، ومن نماذج توظيفها قوله في المظفر عبد الملك بن المنصور: (7)

فَلَوْ لَمْ تُشَيِّعْكَ الْجُنُودُ إِلَى الْعَدَى لِأَضْحَى لَكَ النَّصْرُ الْعَزِيزُ جُنُودًا

1 - المصدر نفسه، ص 19.

2 - محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب - دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني - ص 95.

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 379.

4 - المصدر نفسه، ص 380.

5 - هو غرسية بن شانجه المعروف بغرسية الثاني ملك نبرة، وقد حكم فترة قصيرة ما بين 384 هـ و391 هـ، (ينظر:

ابن دراج، الديوان، ص 380).

6 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق - دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007، ص 255.

7 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 483.

كما هو ملاحظ وقعت "اللام" في جواب "لو"، والتي تأكد من خلالها قيادة المظفر لجيش سحق به الأعداء، والنصر محقق في جميع الأحوال؛ فيكفي أن يكون المظفر على رأس هذا الجيش، الذي يمثل لقراراته، و يأتزم بأوامره.

وقد يتم التوكيد باللام الواقعة في جواب "لولا"⁽¹⁾، كقول شاعرنا محاولاً إثبات تواجده في بلاط ابن باق، والوصول إلى مكانة لائقة عنده، واكتساب وده، والطمع في رضاه؛ لذلك استغلّ كلما وفره له هذا التوكيد لإيصال مبتغاه قائلاً:⁽²⁾

وَمَنَاقِبَ لَوْلَا دُنُوكَ لِلنَّدَى لِأَرْتَكَ فِي جَوِّ السَّمَاءِ السَّامِي
رُتْبًا رَفَعْتَ ثَنَاءَهَا وَسَنَاءَهَا بِشِبَا الرِّمَاحِ وَالسُّنَنِ الْأَقْلَامِ

اعتمد الشاعر في البيتين السابقين على أسلوب الشرط المقترن جوابه بلام التوكيد في قوله "لأرتك في جَوِّ السَّمَاءِ السَّامِي"، واكتمل معنى هذا الجواب بالبيت الثاني، حيث هذه المناقب التي عُرف بها ابن باق من أخلاق حميدة، وخصال كريمة أرتة في أفق السماء رتبا تضافرت فيها شجاعته في حمل الأسلحة والمجسدة في الرماح، ورجاحة عقله المعبر عنها بصوت قلمه.

1-5- نونا التوكيد:

من الحروف التي تدخل على الفعل، «وتكون للتأكد مخففة ومنقولة نحو: "اضربن" و"اضربن»⁽³⁾، وجسد حضورها في شعر ابن دراج من خلال توظيفه للثقل منها، كقوله:⁽⁴⁾
فَلَا تُبْسِنَ الدَّهْرُ فِيكَ مَلَأْسًا لِلْحَمْدِ أَحْكَمَ مَنْطِقِي دِيْبَاجَهَا⁽⁵⁾
استعمل الشاعر نون التوكيد الثقيلة، هذه الأخيرة دخلت على الفعل المضارع "ألبس"، وذلك للدلالة على المستقبل، والغرض من ذلك هو تأكيد الشاعر على نسج أشعار محكمة النظم، تلهث بالحمد والثناء والإشادة بشخص المظفر.
ويقول أيضا:⁽⁶⁾

أَعْجَزُ بِجَهْدِي أَنْ يَفِيَ بِالْعَهْدِ مَنْ مَنْنٍ عَلَيَّ لِرَاحَتِكَ جِسَامِ
فَلَأَفْخَرَنَّ عَلَى الزَّمَانِ وَأَهْلِهِ بِصِلَاتِ جُودٍ مِنْ نَدَاكَ كِرَامِ

ولعل ميل الشاعر ولجؤه إلى توظيف نون التوكيد الثقيلة على حساب الخفيفة كون «التوكيد بالنون الثقيلة أقوى من التوكيد بالنون الخفيفة لأن تكرار النون بمنزلة تكرار التوكيد»⁽⁷⁾، وتوكيده للفعل المضارع "أفخر" حمل الدلالة معنى أقوى يتمشى والتوعد بأن

1 - ينظر: محسن علي عطية، الأساليب النحوية، - عرض وتطبيق -، ص 255.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 490.

3 - ابن فارس، الصاجي في فقه اللغة العربية ومسمائها وسنن العرب في كلامها، ص 78.

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 28.

5 - الديباج: ضرب من الثياب، (ينظر: ابن منظور لسان العرب، ج4، مادة (ديج)، ص 278).

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 426.

7 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق -، ص 256.

يفخر الشاعر على مرّ الزمان – وهنا إشارة للمستقبل أيضا – وأمام جميع الناس بجود وكرم المنصور بن أبي عامر.

1-6 - التوكيد اللفظي:

يتفرّع التّوكيد إلى نوعين لفظي وآخر معنوي، أمّا اللفظي «فيكون بتكرير اللفظ وإعادته بعينه أو بمرادفه، سواءً كان اسماً نحو "جَاءَ مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ" أم كان فعلاً نحو "جَاءَ جَاءَ مُحَمَّدٌ" أم كان حرفاً نحو "نَعَمْ نَعَمْ جَاءَ مُحَمَّدٌ" ونحو "جاءَ حَظَرَ أَبُو بَكْرٍ" و"نعم جيّرَ جاءَ مُحَمَّدٌ»⁽¹⁾.

ومن أمثلة هذا التوكيد، وصف ابن درّاج لقدام ابن شانجه عليه قائلًا:⁽²⁾

سَلِيلُ مُلُوكِ الْكُفْرِ فِي ذُرْوَةِ السَّنَا وَوَارِثُ مُلْكِ الرُّومِ أَقْدَمَ أَقْدَمًا

كرّر الشاعر في آخر البيت الفعل "أقدم" بلفظه ومعناه، وذلك لتأكيد قدوم ابن شانجة على المنصور، زائرًا لابنته، التي أهداها للمنصور، وأعتقها هذا الأخير وتزوجها، وأنجبت له ابنه عبد الرحمن الملقّب بشنجلول نسبة إلى جدّه لأمه شانجه، ورغم ذلك الاستقبال الكبير الفخم الذي حظي به ابن شانجه، إلّا أنّ قدومه يحمل نوعًا من الخضوع والخنوع مكّبلًا بقيود الذلّ، والإقرار بالهزيمة والتبعية للمنصور.

ونلاحظ التوكيد ذاته والذي تموقع في آخر البيت، بقول الشاعر:⁽³⁾

يَا حَاجِبًا وَرِثَ الرِّيَاسَةَ وَالْغَلَا وَالْمُلْكَ وَالْإِعْظَامَ أَمَجَدَ أَمَجَدًا

أثنى الشاعر على عبد الملك المظفر، الذي مجّده وعظّمه وأكّد ذلك بتكراره لـ "أمجّد"، والتي دلّت على كرم الفعل، وكثرة العطاء ووفّره، وأنه وريثٌ لرياسة مُلك عظيمة، ورثها عن والده المنصور؛ لتزداد به عظمًا، وتكبر به مجداً.

وأكد الشاعر بتكرار صيغة السؤال على كرم الممدوح – المنصور – وفضله عليه:⁽⁴⁾

أَأَسْرُ دُونِكَ بِالْحَيَاةِ؟ وَكَمْ يَدٍ لَكَ بِشَرَّتَنِي بِالْحَيَاةِ؟ وَكَمْ؟ وَكَمْ؟

بدأ الشاعر البيت بتساؤل، وأنهاه بآخر، مع اختلاف في صيغة السؤال باختلاف الأداة المستخدمة لذلك ما بين "الهمزة" و"كم؟"؛ إذ أكّد الشاعر على كرم الممدوح، وبسط يده الممدودة بالعطاء، والتي بشرّته بالحياة لأنّه دون وجود المنصور لا معنى للحياة ولا سرور يخالطها؛ فردّد التساؤل كم؟ وكم؟ ليوضح كثرة الأفضال التي منّ بها الممدوح على المادح، والتي نصّبته رمزا للجود وقمة في الكرم.

والواضح أنّ التّوكيد اللفظي في الأبيات السابقة جاء في آخر البيت، وباحتلاله هذا الموقع الحساس يعطي للمتلقّي أكبر إضافة إلى فائدة التّوكيد اللفظي عامة، وهي «تقرير المؤكّد في نفس السّامع وتمكينه في قلبه، وإزالة ما في نفسه من الشبهة فيه»⁽⁵⁾.

1 - محمّد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنيّة بشرح المقدمة الأجروميّة، مكتبة السنّة، القاهرة، 1989، ص 93.

2 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 396.

3 - المصدر نفسه، ص 454.

4 - المصدر نفسه، ص 423.

5 - علي بهاء الدّين بوخروء، المدخل النحوي – تطبيق وتدريب في النحو العربي -، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، لبنان، ص 258.

1-7- التوكيد المعنوي:

التوكيد المعنوي هو «التابع الذي يرفع احتمال السهو أو التوسع في المتبوع»⁽¹⁾، ويكون التوكيد «بألفاظ معلومة وهي النفس، والعين، وكل، وأجمع، وتوابع أجمع، وهي: أكتع، أبتع، وأبصع»⁽²⁾، ويشترط في ذلك «أن تضاف هذه المؤكّدات إلى ضمير يناسب المؤكد نحو: جاء الرجل عينه، والرجلان أنفسهما، رأيتُ القوم كلهم، أحسنتُ إلى فقراء القرية عامتهم، جاء الرجلان كلاهما، والمرأتان كلتاهما»⁽³⁾، ومن نماذج حضور التوكيد المعنوي قول ابن دراج:⁽⁴⁾

وَمَنْ حَقَرَتْ مُسْتَعْظَمَ أَهْوَالِ نَفْسِهِ إِذَا الْخَيْلُ كَرَّتْ أَنْ يَكُونَ الْمُعْظَمَا

العنصر المستخدم للتأكيد في هذا البيت هو "نفسه"، وفيه تأكيد على أن المنصور يخوض الأهوال والمعارك الدامية دون تردد، ودون أن يبالي بما سيحدث له؛ فشجاعته وعنفوان نفسه يجعلان الروح ترخص في سبيل تحقيق النصر، والقضاء على الأعداء وبالتالي حُقَّ له أن يُعْظَمَا، وأن يُشاد باسمه عبر الأجيال لشجاعته وحنكته، ورباطة جأشه أثناء خوض المعارك واقتحام أهوال الحروب.

ويظيف من القصيدة ذاتها قوله:⁽⁵⁾

وَقَادَ لِحَبْلِ الرِّقِّ نَحْوَكَ نَفْسَهُ فَلَأَقَاكَ مُمْتَنًّا وَوَأَفَاكَ مُنْعِمًا

استعمل الشاعر التوكيد المعنوي باستعمال لفظة "نفسه" معبراً عن تلك المفارقة بين حالة ابن شانجة التي تشير إلى أنه جاء مكبلاً بحبل الرق كالعبيد، منقاداً إلى سيّدة – رغم أنه حر – وبين الحالة التي قابله المنصور بها؛ إذ خصّه باستقبال رائع يترجم كرمه وسخائه، وتنعمه وتفضله على الضيف الزائر.

ويتمظهر التوكيد المعنوي باستخدام "نفس" أيضاً في قوله:⁽⁶⁾

وَسَخَا لِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ بِنَفْسِهِ شُحًّا وَإِشْفَاقًا عَلَى دِينِ الْهُدَى

وعبد الملك المظفر مثل أبيه المنصور لا يهاب المعارك، ولا يتردد للتفريط بنفسه مقابل تحقيق النصر، والدفاع عن حرمة الدين الحنيف، وقد لجأ الشاعر إلى تأكيد هذه القوة، وهذه الشجاعة بتوظيف التوكيد المعنوي المبين في لفظة "نفسه"، والتي «يراد بها تعيين المقصود، وهو المؤكّد»⁽⁷⁾، والمتمثل في شخص المظفر، الذي لا يأبه لأطراف الرماح، والتي من الممكن أن تخترق جسده في أي لحظة.

ومن بين وسائل التوكيد المعنوي استعمل الشاعر التوكيد بتوظيف "كل" في قوله مهئناً المستعين في أول مجلس له بالقصر بعد تولّيه الخلافة سنة 403هـ قائلاً:⁽⁸⁾

وَلْتَهْنَأْ أَيَّامُ عِزِّ كُلِّهَا عِيدٌ وَأَنْتَ لِمَنْ أَطَاعَكَ عِيدُهَا

1 - محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية بشرح المقدمة الأجرومية، ص 93.

2 - محمد الهاشمي، التوضيحات الجلية في شرح الأجرومية، اعتنى به، حايك النيهان، الظاهر للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2011، ص 139.

3 - مصطفى الغلاييني، جامع التروس العربية، تحقيق: أحمد جاد، دار الغد الجديد، ط1، القاهرة، 2007، ص 543.

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 396.

5 - المصدر نفسه، ص 397.

6 - المصدر السابق، ص 453.

7 - بهاء الدين بوخروء، المدخل النحوي – تطبيق وتدريب في النحو العربي، ص 259.

8 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 66.

أصرّ ابن درّاج باستخدامه للتوكيد المعنوي "كلّها" على تأكيد العزّ والهناء في حمى المستعين، خاصة أنّ فائدة التوكيد بكلّ الدلالة على الإحاطة والشمول⁽¹⁾؛ فالأيام كلّها في كنفه عزّ وأعياد وطمأنينة وأمان.

ويتضح أنّ التوكيد يظهر في شعر ابن درّاج بشكل مكثّف وبطرق وأدوات مختلفة، والملفت هو تعالّقها من حين لآخر بطريقة مميّزة في البنية التركيبية للأسلوب الخبري في شعره؛ وبالتالي يتمّ تأكيد الخبر بأكثر من وسيلة، وأكثر من أداة حرصاً على تثبيت الدلالة

وترسيخها في ذهن المتلقي؛ ولذلك قد نجد في النموذج الواحد أكثر من مؤكّد، من مثل قوله:⁽²⁾

وَالْأَرْضُ أَرْضُكَ كُلُّهَا لَكَ رَوْضَةٌ أَنْفٌ⁽³⁾ وَأَنْتَ سَمَاؤُهَا الْمَدْرَارُ
حَتَّى قَدِمْتَ وَمَا تَقَلَّبَ نَاطِلٌ إِلَّا لَهُ بِقُدُومِكَ اسْتَبْشَارُ

يشدّنا في الأبيات السابقة توسّل الشاعر بأكثر من نوع من التوكيد، أولها التوكيد اللفظي "الأرض أرضك"، وذلك لتأكيد أنّ الأرض التي يطأها منذر بن يحيى هي أرض مغطّاة تجود عليه وعلى غيره بكلّ الخير، وقوى هذا التوكيد اللفظي بآخر معنوي تمثّل في لفظة "كلّها" التي أفادت التعميم، تعميم الأرض بأنّها روضة غناء لم تقطف ثمارها بعد.

كما عزّزت هذه التوكيدات بأخرى، كالتوكيد بالضمير "أنت" الذي أكّد به الشاعر على سخاء وعطاء الممدوح، وأيضا التوكيد بالاستثناء بـ "ما وإلا"؛ ليقصر توجّه أنظار الرعيّة على الاستبشار بقدم منذر بن يحيى الذي له الحقّ بأن يرى ويلمح من بعيد.

وما يمكن قوله أن ابن درّاج لجأ للتوكيد ليؤكّد للمتلقي - ممدوحه بالدرجة الأولى - بعض الصفات التي قد يُشكك فيها أو يتمّ إنكارها، كإلحاق صفات حميدة وراقية بالممدوح - وهي لا تمدّ له بصلة - وإقناعه بأنّها أكمل صفاته، ومن زاوية ثانية يستخدم الشاعر التوكيد؛ لتمكين ذاته عند الممدوح، وإثبات إخلاصه، ووفائه له، وأحيانا أخرى ليشكوا همومه، ويبث آهاته جرّاء التشرد والغربة، ومصارعته للأهوال والخطوب.

2 - النفي:

يعد أسلوب النفي من الأساليب الخبرية التي وظّفها ابن دراج بطريقة مميّزة في قصائده، وتوظيفه هذا ينمّ عن رغبته في نفي وإنكار ما يريد نفيه؛ ليتمّ بذلك إثبات نقيض هذا الحدث الذي وقع فيه النفي.

والنفي في عرف اللّغة «من نفي الشيء ينفي نفياً، تنحى ... ويقال نفيتّه أنفيته نفياً إذا أخرجته من البلد وطردته»⁽⁴⁾، أمّا اصطلاحاً فإن «النفي أسلوب لغوي تحدّده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار، يستخدم لدفع ما يتردّد في ذهن المخاطب، فينبغي إرسال النفي مطابقاً لما يلاحظه المتكلّم من أحاسيس ساورت ذهن المخاطب خطأ ممّا اقتضاه أن يسعى لإزالة ذلك بأسلوب النفي»⁽⁵⁾.

1 - ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربيّة، ص 543.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 156.

3 - الأنف: الأرض لم ترع، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (أنف)، ص 14).

4 - ابن منظور، لسان العرب، ج 14، مادة (نفي)، ص 247، 248.

5 - مهدي المخزومي، في النحو العربي - نقد وتوجيه- ص 246.

والجملة المنفية هي «الجملة التي دخلت عليها أداة من أدوات النفي دلّت على نفي نسبة المُسند إلى المُسند إليه فيها»⁽¹⁾، ويتمّ النفي بأدوات هي: «ما، إن، لا، لم، لما، لن، لام الجحود، ليس، لات، لا النافية للجنس، غير»⁽²⁾، وتعدّدت أدوات النفي في شعر ابن دراج؛ إذ استخدم على هذا الترتيب من الأكثر حظوراً إلى الأقل: لا، ما، لن، لم، ليس، غير، وقد اختلفت مواضعها في التركيب حسب ما يقتضيه كل حرف منها، وهي:

2-1- لا:

وهي من «أقدم أدوات النفي في العربية»⁽³⁾، كما أنّها «تدخل على الجمل الاسمية والفعلية وتنفي الماضي والمضارع»⁽⁴⁾، ويقول عليها ابن فارس «لا حرف نسق ينفي الفعل المستقبل، نحو: "لا يخرج زيد"، ويُنهى به نحو "لا تفعل"، ويكون بمعنى "لم" إذا دخلت على ماض كقوله جلّ ثناؤه: فلا صدق ولا صلى، أي: لم يُصدّق ولم يصل»⁽⁵⁾، وهي أكثر حرف النفي توظيفاً في شعر ابن دراج، ومنها قوله شاكي همّه للمؤتمن بن عبد العزيز:⁽⁶⁾

ولا نائي داري عنك يبلي وسائلاً جليّ بها قربي وفيّ بها بغدي
فلا أخطأت أسيافكم سيف مُعتدٍ ولا خذلت أيديكم ظنّ مُعتدٍ
ولا زالت الأيام تُشرق منكم كما أشرق الإحسان من عندكم عندي

إن الشاعر – وهنا – ينفي البعد والنأي، والخطأ والخذلان، والزوال، ليبين أنّه لا نأي المسافات وبُعد داره قد يؤثر على علاقته بالمؤتمن؛ فهو وفيّ له في القرب وفي البعد، كما أن سيفه لا يخطئ هدفه ولا يحيد عن ضربه الأعداء والظالمين، فلا يُخذل ولا يخيب ظنّ من والاه؛ إذ كان ولا زال نوراً تستمدّ منه الأيام بريقها ليُشعّ إحساناً على كل محتاج غريب.

وله في المنذر بن يحيى:⁽⁷⁾

ولا ضاعت الأنساب بالغدر والقلّي ولا بيعت الأحساب بالثمن البّخس
ولا زال ما ترجوه أقرب من غدٍ ولا انفك ما تخشاه أبعد من أمس

سيطرت صيغة النفي على البيتين، ودلّت على حفاظ الممدوح على الأنساب، وعدم تفريطه بالأحساب؛ فنفي ضياع الأنساب نتيجة المكائد والغدر، وبيع الأحساب بالثمن القليل البّخس، في حين ينضح البيت الثاني بلوحة بديعية مميزة تقابل فيها شطري البيت؛ إذ بالنفي خرج الغرض إلى الرجاء؛ فما يرجوه الممدوح وما يريد تحقيقه من انتصارات ليس ببعيد، وإنّه أقرب ما يكون، كما أنّ ما يخشاه ذهب وانقضى، ولاداعي أن يخاف منه.

وله أيضاً:⁽⁸⁾

فلا تواضع قدر أنت رافعه ولا ترفع قدر أنت واضعه

توسّل الشاعر بالنفي للدلالة على مكانة منذر بن يحيى، الذي يمسك زمام الأمور، فنفي التواضع عن الذي رفعه، ونفي الرّفعة عن الذي وضعه؛ فميزان القدر والعزة يتحكّم فيهما

1 - عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص 202.

2 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية – عرض وتطبيق، ص 185.

3 - فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر، ط1، عمان، الأردن، 2000، ج1، ص 258.

4 - محمد علي عطية، الأساليب النحوية – عرض وتطبيق، ص 187.

5 - ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص 120.

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 504، 505.

7 - المصدر نفسه، ص 511.

8 - المصدر السابق، ص 145.

الممدوح؛ فإن ثقلت الأولى - الرّفعة - خفّت الثانية - الوضاعة - والعكس صحيح، ولعلّ الشاعر ختم القصيدة بهذا البيت لاستعطاف الممدوح، بأن يُعزّز قدره، وينزله منزلة الرّفعة، ويتكرّم عليه بموفور الجزاء.

ويعلي الشاعر من شأنه أكثر، ويشيد بأفضاله؛ إذ وجد عنده المأوى، والتمس فيه العزّة، وعرف في حماه قيمة الجود، ومعنى الكرم قائلا: (1)

وَأَوَيْتَ الْغَرِيبَ وَهَلْ غَرِيبٌ تَوَخَّى رُكْنَ عِزِّكَ بِاسْتِلَامٍ
بِجُودٍ لَا يَضِيعُ بِهِ رَجَاءٌ وَجَدَّ لَا يَرِيعُ (2) إِلَى مُسَامٍ (3)

استخدم الشاعر الأداة " لا " لنفي الفعل الذي يأتي بعدها؛ فنفي بذلك الضياع، ونفي في الشطر الثاني انقضاء النماء؛ فالرّاجي الآمل والطامع بجود منذر لا يضيع رجاءه، كما أنّ المُجدّ الساعي إلى العمل والاجتهاد لا يؤول عمله إلى النقصان والزوال؛ إنّما يكافؤ عليه، ويحصّد ثمن تعبته واجتهاده.

2-2 - ما النافية:

تأتي ما «حرف نفي، وتدخل على الجملتين الاسمية والفعلية» (4)، ذلك أنّها عملت في الجمل الاسمية عمل ليس لورودها كثيرا في لغة أهل الحجاز، في حين أهمل عملها في لغة تميم لما اتّسمت به من عدم الاختصاص (5)، ذلك أنّها «تدخل على المبتدأ والخبر، فينصب الخبر بعدها في لغة أهل الحجاز، ولا يتغيّر الخبر بعدها في لغة بني تميم» (6).

أمّا بالنسبة للجملة الفعلية؛ فإنّها «إذا دخلت على الجملة الفعلية لم تعمل» (7)؛ أي أنّها تكون نافية غير عاملة؛ «فعند دخولها على المضارع فإنّها تخلّصه للحال أي أنّها تنفي الحال إذا دخلت على المضارع وتنفي الماضي عند دخولها على الماضي» (8)، وقد سجلت "ما" حضورًا لافتًا في شعر ابن دراج - بعد لا النافية التي احتلت الصدر - فوردت في مواضع مختلفة، من أمثلتها قول شاعرنا في منذر بن يحيى، ويذكر حمى أصابته: (9)

وَمَا كَانَتْ الْحُمَى بِأَوَّلِ كَاشِحٍ (10) سَعَى لَكَ بِالْبُؤْسَى فَجَارَيْتُهُ النُّعْمَى

إن هذا الخطب - الحمى - الذي ألمّ بمنذر بن يحيى ألجأ ابن دراج إلى استعمال أسلوب النفي، موظّفًا "ما النافية" للتعبير عن ذلك الموقف؛ إذ يتبيّن أنّ الحمى ليست أوّل ما أصاب الشاعر من ألم، وسوء حال؛ إنّما هي شيء يسير أمام الصّعاب التي لا قاهاء، ونلاحظ أنّ الشاعر بهذا النفي يخرج من ذات الممدوح، ومن دائرة جسده الذي تقلبه الحمى إلى دائرة أكبر، ومجال دلالي أوسع يترجم مختلف الأحوال والعراقل التي واجهت الممدوح، وبدا ذلك

1 - المصدر نفسه، ص 227.

2 - الرّيع: النّماء والزيادة، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (ريع)، ص 111).

3 - المُسام: المرور السريع، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (سوم)، ص 279).

4 - عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربيّة، الجزء الأوّل، ص 206.

5 - ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي - نقد وتوجيه، ص 249.

6 - المرجع نفسه، ص 249.

7 - عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربيّة، ج 1، ص 206.

8 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق، ص 189.

9 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 464.

10 - الكاشح: مظهر العداوة، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (كشح)، ص 519).

بقوله "ما كانت الحمى أول كاشح"؛ أي أنه يوجد ثانٍ وثالث وغيرهما كثير، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يُبرزُ النفي الغدر، وإضممار الشر للمدوح بالخفاء كما بيّنته دلالة "كاشح"، إلا أن رحاب صدره ومقدرة عفوه وقدرته على التسامح جعلته يقابل السيئة بالحسنة؛ فیده سبابة للخير ممدودة للعطاء، لا تردّ مظلوماً، ولا تنهى سائلاً.

ويطالعنا نموذج آخر يقول فيه ابن دراج في المظفر: (1)

فما خيب الله فيك الرجاء ولا كذب الله فيك الظنوناً

دخلت "ما" على الفعل "خيب"، ودخلت "لا" على الفعل "كذب"؛ إذ استعملت الأولى لنفي الخيبة، ونفي بالثبوت الكذب، وقد جاء بصيغة "فعل" للمبالغة، وبما أن النفي «هو ضد الإثبات ويراد به النقص والإنكار» (2)؛ فإنه بذلك النفي تمّ – تلقائياً – إثبات حسن الرجاء وصدق الظنون في الممدوح.

2-3 - لم:

يقول سبويه في "لم" «هذا باب ما يعمل في الأفعال فيجزمها وذلك: لم، لمّا، واللام التي في الأمر، وذلك قولك: ليفعل، ولا في النهي، وذلك قولك لا تفعل؛ فإنما هما بمنزلة لم» (3)، كما أنها «تسمى حرف نفي وجزم وقلب، وسبب هذه التسمية هو أن "لم" تنفي وقوع الفعل الذي بعدها، فهي حرف نفي، ولأنها تجزم الفعل الذي بعدها، فهي حرف جزم، ولأنها تقلب زمن الفعل المضارع إلى الماضي فهي حرف قلب» (4)، ومن أمثلتها تهنئة ابن دراج للمنصور أثناء عودته من غزوة قضى فيها على مملكه ليون (5) التي يحكمها آنذاك برمند الثاني (6)، ووقعت هذه الأحداث سنة 385هـ/995م، وفي ذلك يقول الشاعر: (7)

أوطأت أرض المشركين كتاباً فيها وشيكُ فنائها ودمارها

وتركت أرض ليون وهي كأنها لم تغن بالأمس القريب ديارها

تبقى الهزائم التي ألحقها المسلمون بالمشركين – وعلى مرّ العصور – دليل فخر واعتزاز بالدفاع عن الدين الإسلامي الحنيف، وحياة ابن دراج وشعره زامنا فترة شهدت للمنصور بعده انتصارات؛ لذلك ساعد شعره على تأريخ مثل هذه الأحداث وتسجيل مثل هذه الوقائع؛ لتكون ذخراً يُعتز به عبر الأجيال؛ إذ نفي الشاعر بـ "لم" التي دخلت على المضارع لتدلّ على الماضي غناء "ليون" بالأمس القريب، وكأن تلك الهزيمة النكراء التي تعرّضت إليها طمست مجدها الماضي، ومحت معالمه.

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 451.

2 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية – عرض وتطبيق، ص 185.

3 - سبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، الجزء الثالث، ص 8.

4 - الطاهر خليفة القراضي، الأسس النحوية والإملائية في اللغة العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2002، ص 32.

5 - ليون Leon من المدن القديمة المشهورة التي استولى عليها الرومان، ثم القوط، فتحها العرب 983، ثم استرجعها السبانيول، لها آثار تدل على عظمتها منها الكنائس والأديار المتعددة، (ينظر: شكيب أرسلان، الحل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ج2، ص51).

6 - هو برمند الثاني ابن أردون الثالث حكم مملكة ليون وأستوريش وجليقة بين سنتي 372هـ و390هـ، وهو معاصر للمنصور بن أبي عامر، وأعلن الخضوع للمنصور ودفع له الجزية، وتعهّد المنصور بحمايته، وتزوجها، وبقيت العلاقة بينهما – المنصور وبرمند – متشاحنة وبين مد وجزر؛ لأن برمند سرعان ما ينقض عهده مع المنصور، مما دفع بهذا الأخير ليشن حملات عليه، (ينظر: ابن الدراج الديوان ص 460، 461).

7 - المصدر نفسه، ص 409.

وله في الوزير عيسى بن سعيد: (1)

وَلَمْ أَذْخَرْ مِنْ رَاحَتِيكَ وَسَائِلًا رَضِيتُ بِهَا كُفْنًا عَنِ الْمَالِ وَالْأَهْلِ
وَلَمْ تُصَفِّنِي خُلُقًا أَرْقَ مِنَ الْهَوَى وَلَمْ تُؤَلِّني نُعْمَى أَلَدَ مِنَ الْوَصْلِ
وَلَمْ تَتَّنْ عَنِّي فِي مَوَاطِنَ جَمَّةٍ سَيُوفًا جَدَادًا قَدْ سَلَّلْنَ عَلَيَّ قَتْلِي
وَلَمْ أَطُوسَنَّ الْإِكْتِهَالَ مُحَاكِمًا إِلَيْكَ خُطُوبًا شَيَّبَتْ مَفْرَقَ الطِّفْلِ
وَكُنْتُ وَمِفْتَاحُ الرِّغَائِبِ ضَائِعٌ مَلَاذِي فَهَذَا بِأَبْهَا ضَائِعُ الْقَفْلِ

ردّد الشاعر "لم" بشكل متواتر في مستهل الأبيات؛ ليؤكد بها أشياء لم يحظ بها - قبلًا - عند غيره ممن مدحهم، حيث وجد لدى عيسى بن سعيد ما أغناه عن المال والأهل، وجد عزّة نفسه، وجد الحماية؛ إذ ردّد عنه ظلم سيوف كثيرة حاولت قتله والقضاء عليه. ولعلّ بتقدّم عمره جاء شاكيًا همومه لعيسى بن سعيد، طالبا حكما عادلاً من خطوب أذاقته الويل، خطوب لشدتها وهولها تشيب لها الولدان؛ فإن له أن يرتاح، وأن يطوي صفحة الماضي بآلامها وأحزانها بتشردها وتغربها؛ فوجد في ممدوحه المفتاح الذي أغلق به مآسي الماضي، وفتح به أبواب مستقبل يبشر بالخير والرّفاهية والاستقرار.

وقد يلجأ الشاعر - أحيانا - إلى توظيف أكثر من أداة نفي، كقوله في منذر بن يحيى: (2)

مَآثِرُ لَمْ يَسْبِقْ إِلَيْهِنَّ سَابِقٌ وَلَا رَامَهَا مِنْ قَبْلِ سَعْيِي كِ رَائِمٌ (3)

زواج الشاعر النفي "بلم" التي دخلت على المضارع فخلصته إلى الماضي، وجعلت الممدوح يتفرد بهذه المآثر التي لم يسبقها إليه أحد، واستخدم في الشطر الثاني من البيت النفي بـ"لا" التي دخلت على الفعل الماضي "رام" ليؤكد أنّه لم يسعى أحد قبله لهذه المآثر، وبهذا التوظيف ربط الشاعر الماضي بالحاضر، لتتحوّل الدلالة باتجاه يظهر فيه منذر بن يحيى له فضل السبق في التحلّي بمكارم أخلاقية من حكمة وعدل وكرم وسخاء وإقدام وغيرها من الصفات الحميدة التي تسموا بصاحبها إلى درجات علا.

يلاقي الشاعر ما يلاقي من مخاطر جمّة، وأهوال مريّة أثناء تنقله من مكان لآخر، واتّخاذة العراء ملجأ له، والبراري مأوى تحتضن اغترابه؛ فيقول: (4)

وَلَمْ أَتَّخِذْ جُنْحَ لَيْلِ الْمُحَاقِ (5) جَنَاحًا إِلَى نُورِ لَيْلِ السَّوَاءِ (6)

وَلَمْ أَتَزَوَّدْ هَبِيدَ (7) الْفَقَارِ إِلَى بَحْرِ أَرِي (8) جَزِيلِ الْعَطَاءِ

استهلّ الشاعر البيتين بالنفي موظفا الأداة "لم" التي دخلت على الفعل المضارع ودلّت على الماضي، ذلك أن الشاعر نفى اتّخاذة الليل المظلم المخيف جناحًا أو سبيلاً للوصول إلى نور بدر يُذهب تشرده ويبيعه عن مصارعة الخطوب، وتحيل دلالة البيت الثاني إلى نفي التزوّد بكل ما تحمله الحياة من مرارة عيش والتي عبّر عليها بـ"هبيد"؛ ليوصله ذلك إلى حياة سهلة، كثير زادها، طيب معاشها، والتي دلّ عليها بـ "أري"؛ وبالتالي استغل الشاعر

1 - المصدر السابق ، ص 44.

2 - المصدر نفسه ، ص 164.

3 - رثم الشيء أحبه وألفه، وعطف عليه، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج5، مادة (رأى)، ص 83).

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 338.

5 - المُحَاق والمُحَاق آخر الشهر إذا مُحِقَ الهلال فلم يُر، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج13، مادة (محق)، ص 38).

6 - ليلة السَّوَاء: ليلة أربع عشرة فيها يستوي القمر ويكتمل، (ينظر: نفسه، ج6، مادة (سوي)، ص 449).

7 - الهبيد: حبّ الحنظل، (ينظر: الجوهري، الصحاح في تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (هبد)، ص 554).

8 - الأري: العسل وعمل النحل أريّ أيضاً، (ينظر: نفسه، مادة (أري)، ص 2266).

هذا النفي ليؤكد أن الغربة والبحث عن لقمة العيش هي التي رمت به إلى معترك الحياة، وأوصلته إلى ذلّ التشرد، ومصارعة الخطوب، ومنه إلى حمى منذر بن يحي الذي علّق عليه أماله في التخلص من كل هذه التوائب.

2-4 - النفي بليس:

كلمة ليس هي «فعل لا يتصرف، ويدلّ على نفي الحال، وينفي غيره بقرينة، وهو يرفع الاسم وينصب الخبر»⁽¹⁾.

وقد وردت في قول ابن دراج في أحد رؤساء الكتاب:⁽²⁾

وَلَيْسَ بِأَوَّلِ شَعْبٍ رَأَيْتَ (3) وَلَا صَدْعٍ شَمِلَ ضَمْنَتِ التَّيَامَةِ

فلما أراد الشاعر أن يبين اتساع أعمال الممدوح، وعدم قصرها على شعب واحد، وظف النفي بـ " ليس " في مستهل البيت ليدلّ على أن الممدوح أصلح من شأن شعوب عدّة، ودلّ النفي بـ " لا " في مستهل الشطر الثاني من البيت على أن الممدوح – أيضاً – ضمن لم الشمل، والتنام الصدوع، التي لولاة لسادها التفريق ونخرها الشقاق.

يعد الوطن المكان الذي لا يشعر فيه صاحبه بالغربة، لأنه جزء لا يتجزأ من كيانه، ولا ينفصل عن هويته، والشاعر يصف حالة بعده عن وطنه، وألم تشرده بداء الغربة، والحنين الدائم له؛ فقال:⁽⁴⁾

فَلَيْسَ لَنَا إِلَى وَطَنٍ مَرْدٌ وَلَا فِي دَارِ قَوْمٍ مِنْ مَقَامٍ

إنه التشرد الذي عاشه الشاعر، والترحال الذي لا يستقرّ بمكان، وللتدليل على ذلك استعمل الشاعر أداة النفي " ليس " لينفي توطنه، ويثبت تغربه؛ فهو – الوطن – لا يعوّض محلّه وطن آخر، كما نفى في الشطر الثاني أن ليس له في دار قوم من مقام ومُسْتَقَر، وكأنّه يتأرجح بين هذا وذاك؛ إذ لا مأوى له إلاّ معاشة الترحال من مكان لآخر.

3 - الشرط:

يعتبر الشرط من الأساليب الخبرية واللغوية التي تعتمد «على جزئين، الأوّل: منزل منزلة السبب، والثاني منزل منزلة المسبب، يتحقّق الثاني إذا تحقّق الأوّل، وينعدم الثاني إذا انعدم الأوّل، لأن وجود الثاني معلق على وجود الأوّل»⁽⁵⁾؛ إذ تتكوّن هذه الجملة – جملة الشرط – من جزئين، الشرط والجواب أو الجزاء، تربط بينهما كلمة شرطية، وهذه الكلمة قد تكون حرفاً وقد تكون اسماً»⁽⁶⁾.

تواجدت الجملة الشرطية في شعر ابن دراج، بشكل متميّز ولافت؛ فتنوّعت الأدوات المستخدمة في ذلك، أولها والأكثر انتشاراً هي "إن"، ثم تليها "إذا"، وتليهما "لو"، ثم "لولا"؛ لذلك سنعرضها على النحو التالي:

3-1- الشرط بإن:

1 - عبد الرّحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربيّة – أسسها، وعلومها، وفنونها، الجزء الأوّل، ص 205.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 116.

3 - رأب الصدع أصلحه، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (رأب)، ص 199).

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 231.

5 - مهدي المخزومي، في النحو العربي – نقد وتوجيه، ص 284.

6 - عبده الزاجحي، التّطبيق النّحوي، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، 1998، ص 318.

احتلّ الشرط بـ"إن" الصّدارة بالنسبة للجملة الشرطيّة، وهي «أداة تدلّ على الشرط، نحو: إن يزرّك خالد أزرّك»⁽¹⁾، بالإضافة إلى ذلك تعدّ «حرف جر جازم يجرّم فعلين، الأوّل فعل شرط والثاني جوابه وجزاؤه، كقولك: إن تجتهد تنجح»⁽²⁾، وهي من الأدوات التي «تفيد تعليق الجواب على الشرط في الزّمان المستقبل»⁽³⁾، ومن صور توظيفها في شعر ابن درّاج، قوله يشكوا همّه وما آلت إليه حاله:⁽⁴⁾

وإنْ أَقْبَلُوا وَالْمِسْكَ يَنْدَى عَلَيْهِمْ أَتَيْتُ وَقَدْ ضُمَخْتُ⁽⁵⁾ مَسْكَاً مِنَ الْوَحْلِ
وإنْ شَغَلُوا لَهْوَاً بِأَنْعَمِ كَفِّهِ فَخِدْمَتُهُ لَهْوِي وَطَاعَتُهُ شَغْلِي

مرّ الشاعر في حياته بمحطّات تمتّع فيها برغد العيش حيناً، ونال منه التشردّ والحرمان أحياناً أخرى، وفي هذين البيتين يشكوا همّه إلى الوزير عيسى بن سعيد، ووظّف أداة الشرط "إن" التي تصدرت البيتين، أمّا جملة الشرط فيصف فيها الشاعر حالة غيره من الفرسان الوافدين علي منذر بن يحيى، ويقارنها بحالته المزرية وهي جملة جواب الشرط؛ فإن أقبلوا- الفرسان- وهم يمتطون الخيول لتعينهم على تحمّل أعباء السفر؛ فلا يتعرضون للإجهاد؛ فإن ضمّخوا بالطيب ورائحتهم مثل المسك؛ فإنّ الشاعر أتى وهو ملطّخ بالأوحال والأتربة والأوساخ، واستعمل أداة التوكيد "قد" لتأكيد الدلالة، وتوضيح هول الخطوب التي لحقت به. وفي البيت الثاني استخدم الأداة "إن" أيضاً وجملة الشرط هي "شغلوا لهوا بأنعم كفّه"؛ أي إذا إلتهوا بما جاد عليهم - منذر- بالأموال والهدايا، يلتهى هو- الشاعر- بخدمته، وينشغل بطاعته.

ومن أمثلة هذا التوظيف قوله أيضاً:⁽⁶⁾

إنْ خَطَّ فِي جَوِّ السَّمَاءِ مِثَالَهُ بَدْرًا فَبَيْنَ جَوَانِحِي تَمَثِيلُهُ

تظهر جملة الشرط في "خطّ في جوّ السماء مثاله بدراً"، وأداة الشرط "إن"، وجملة جواب الشرط هي "فبين جوانحي تمثيله"، وتنتضح - هنا - الإشادة بالممدوح وفق صورة جميلة، وما مجده ومكانته التي خطّها في كبد السماء بدت ظاهرة مقمرة كالبدر المنير، قد تمثّلت أولاً بين جوارح الشاعر، واحتلّت أحاسيسه وسيطرت على مشاعره.

ونرصد نموذجاً آخر يقول فيه ابن درّاج:⁽⁷⁾

إنْ كَانَ أَبْدَعَ وَأَصِفَّ فِي وَصْفِهِ فَلَقَدْ تَقَاصَرَ عَنْ بَدِيعِ صِفَاتِهِ

يوضّح الشاعر من خلال توظيفه لأسلوب الشرط مدى جمال وبهاء الورد؛ فمهما أبدع الواصف في وصف محاسنه، يبقى مقصّراً في ذلك لأنّه لن يصل إلى مبتغى بديع صفاته التي يقف الواصفون أمامها عاجزين يكبلّهم الذّهل تارة، وتخونهم التّعابير والكلمات تارة أخرى.

1 - مهدي المخزومي، في النحو العربي - نقد وتوجيه، ص 290.

2 - إبراهيم قلّاتي، قصة الإعراب، كتاب في النحو والصّرف لجميع المراحل التعليمية، دار الهدى، ط2009، عين مليلة، ص 344.

3 - علي أبو المكارم، التراكيب الإسنادية - الجمل: الظرفية، الوصفية، الشرطية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2008، ص 149.

4 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 46.

5 - تضيّم بالطيب تلطّخ به، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (ضمخ)، ص161).

6 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 202.

7 - المصدر نفسه، ص 41.

والملاحظ أنَّ الغالب على جواب الشرط هو ارتباط هذا الجواب بـ "الفاء"، ومن بين الشروط التي يتحقَّق فيها ذلك أن يكون جملة اسميَّة⁽¹⁾، ومن أمثلة ذلك قول ابن دراج: (2)

فَإِنْ تَضَايَقَتِ الدُّنْيَا بِمُعْتَرِبٍ فَمُنْذِرٌ بَعْدَ رَحْبِ الصَّدْرِ وَاسِعُهُ

لعلَّ الإغتراب، والبعد عن الوطن هو الشبح الذي يطارد الشاعر، وينغص عيشته، ويقضي على أمل الاستقرار، ولكنَّه وجد البديل الذي قد يعوِّض له عن بعض ما فقده، إنَّه منذر بن يحيى، ووظَّف الشاعر أسلوب الشرط الذي خدم مقاصده، وساعده على الإدلاء بما يتخبَّط فيه من ضيق أطبق على جوانحه، ووجد الفرج ورحابة الصدر عند منذر الذي يبقى بابه مفتوحاً لكلِّ من عصفت به أهوال الدُّنيا، وغدرت به أيامها.

ويطالعنا السياق الدلالي ذاته؛ إذ استخدم فيه الشاعر الشرط ليبرز عمق مأساته، التي قادته إلى التنقُّل من مكان إلى آخر، وهذه المرَّة قذفت به إلى حمى المستعنين، وهو يصف حالة التشردِّ التي قد يعيشها إن غادر دياره؛ فيقول: (3)

وَلْتَهْنِنَا أَيَّامٌ عَزَّ كُلُّهَا عَيْدٌ وَأَنْتَ لِمَنْ أَطَاعَكَ عَيْدُهَا

وَلَقَدْ يَحُولُ عَلَى وَلَيْكَ حَوْلُهَا فِي مُشْفِقِ الْأَهْلِينَ وَهُوَ فَقِيدُهَا

إِنْ يَطْرُقِ الْأَوْطَانُ فَهُوَ أَسِيرُهَا أَوْ يُشْعِرَ الْأَعْدَاءَ فَهُوَ طَرِيدُهَا

يهدد الشاعر الخوف من المجهول، الذي يطارده من حين لآخر، وإن كان هذا الأخير واضح المعالم، والمآل الذي يؤول إليه معروف كما وضَّحه الشرط في البيت الثالث؛ فإنَّ طرق الشاعر الأوطان وبحث عن مأوى له – غير ديار المستعنين- في البلاد المختلفة سيقع في مصيدة الأسر، وإنَّ أشعر الأعداء بضعفه، وتشردَّه في العراء، أصبح الطريد الملاحق في كلِّ مكان ينحوا إليه؛ لذلك فعليه أن يعيش اللحظة، ويتمتَّع بتلك الأيام التي يحظى بها معزَّراً مكرَّماً لدى المستعنين؛ فلا يهدده خوف، ولا يطاله عدو.

3-2- الشرط باذا:

تعد "إذا" من الأدوات الشرطية، وتعرَّف بأنَّها «أداة شرط غير جازمة ظرف لما يستقبل من الزمان تختصَّ بالدخول على الجملة الفعلية»⁽⁴⁾، كما أنَّها تستعمل مع المتوقَّع وقوعه، كما تقول: إذا زالت الشمس آتيتك⁽⁵⁾، وهي «تفيد تعليق الجواب على الشرط في المستقبل»⁽⁶⁾، وعند إطلاعنا على الديوان نجد أنها شغلت الرتبة الثانية بعد "إن" في الجمل الشرطية، ومن نماذج ورودها في شعر ابن دراج قوله: (7)

أَوَاصِلُ أَنْاءِ الْأَصَائِلِ بِالضُّحَى وَزَادِي مِنْ جُهْدِي وَرَاحِلَتِي رَجْلِي

إِذَا أَحَقَّتِ الْفُرْسَانُ عَزَّ جِيَادِهِ خَصَفْتُ⁽⁸⁾ بَوَجْهِي مَا تَمَرَّقَ مِنْ نَعْلِي

يتحدَّث الشاعر عن شكوى الدهر وما لحقه من خطوب، باحثاً مستعطفاً الوزير عيسى بن سعيد؛ فلم يجد غيره كي يشكي له عمق همِّه؛ إذ يصف رحلته المتعبة والمضنية وهو راجلاً

1 - ينظر: عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 319.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 143.

3 - المصدر نفسه، ص 66.

4 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية – عرض وتطبيق، ص 348.

5 - ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي، ص 291.

6 - علي أبو المكارم، التراكيب الاسنادية – الجمل الظرفية- الوصفية – الشرطية، ص 157.

7 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 46.

8 - خصفت النعل خرزتها؛ فهي نعلٌ خفيف، (ينظر: الجوهري، الصحاح في اللغة، مادة (خصف)، ص 1351).

لا راحلة له ولا زاد، وتجده وظّف أداة الشرط "إذا" بغرض الشكوى وإظهار المعاناة، والتي بدورها دخلت على الفعل الماضي؛ لتفيد وقوع الفعل أكثر.

وأفاد هذا الشرط وجود مفارقة كبيرة، واختلاف بين حالة الفرسان الذين حفيت جيادهم من كثرة المسير والامتطاء، وبين حالة الشاعر الذي يخرز نعله ويخيظه إذا تَمَتَّرَق من كثرة المشي، وهنا نلمح عدم التوازن في الثنائيات التي يختلف فيها الإنسان مع الإنسان في الراحة، ويتساوى مع الحيوان – الجياد – في الإجهاد والتعب. وله في المنذر بن يحيى قائلًا: (1)

إِذَا التَّقَتِ الْفَتْوحُ عَلَيْكَ تَتَرَى (2) فَأُولَى لِلْمُصَابِ بِهِنْ أُولَى

تصدّرت أداة الشرط "إذا" البيت، ودخلت على الفعل الماضي "التقى"، وجملة الشرط هي "التقت الفتوح عليك تترى"، ممّا يدل على كثرة الفتوحات التي قام بها الممدوح، لتأتي جملة الجواب المقترنة بـ "الفاء" في قوله "فأولى للمصاب بهن أولى"، وفيها يجيب الشاعر على أن الوصول لتلك الفتوحات المتواترة الأجدر والأحق بخوضها هو منذر بن يحيى. إن حلول مناسبة دينيّة عظيمة، كعيد الأضحى هي فرصة أمام الشاعر لتقديم التهنية لممدوحه، والتقرّب إليه بتحريك مشاعره وإثارة عواطفه، وملامسه وجدانه؛ ليؤكد له مدى امتنانه وإخلاصه له، ومن ذلك قوله في هذا المطلع من قصيدة يثني فيها على المنصور بن أبي عامر: (3)

إِذَا شِئْتَ كَانَ النَّجْمُ عِنْدَكَ شَاهِدِي بِلَوْعَةٍ مُشْتَاقٍ وَمُقَلَّةٍ سَاهِدِ

جاءت جملة الشرط فعلية، في حين جملة الجواب أتت منسوخة، بدأت بالفعل الماضي الناقص "كان"، وقد ارتبط هذا الشرط بمشيئة الممدوح، ورغم أنه لم يتحقّق إلا أنّ الشاعر أراد من خلاله التعبير عن لوعة الاشتياق، وطول السهر، ونجوم السماء شاهدة على ذلك. ويمدحه – أيضا – قائلًا: (4)

وَإِذَا سَرَّكَ صُنْعٌ فَلْيَدْمُ وَإِذَا وَافَاكَ عَيْدٌ فَلْيَ عُدْ
وَإِذَا جَاءَكَ يَوْمٌ بِالْمُنَى فَأَقْتَبِلْ أَضْعَافَهَا فِي يَوْمٍ عُدْ

يصدح الشاعر بعبارات موحية محمّلة معنى الدّعاء، واستغلّ لذلك أسلوب الشرط؛ فهو يتمنّى له دوام السّرور، وموافات الأعياد التي تعود عليه كل عام باليمن والبركات، وأنّه إذا حمل له اليوم الخير والمنى؛ فالغد يحمل له من أمثاله أضعافا مضاعفة. إنّ خوض الحروب الطويلة، والمعارك الدّامية، يتطلّب ترسنة قويّة؛ فالسلاح هو الأداة الطيّعة في يد مستعملها الذي يستحق حملها، ويليق بأن ترافقه في مواجهة الأعداء، والشاعر يَصوِّر لنا حالة تلك الأسلحة بين الانتصار والهزيمة، مستعملا أسلوب الشرط الذي زاوج فيه بين أداتين، لتمرير محتوى أفكاره قائلًا: (5)

وَسُلِّتْ مِنَ الْإِقْبَالِ وَالْهَدْيِ وَالْهَدْيِ صَوَارِمَ لَا تُثْنَى بِدَرْعٍ وَلَا تُرْسِ

1 - ابن دراج القسطلي، ص 516.

2 - أترى الرجل إتراء عمل أعمالاً متواترة بين كل عمليين فترة، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (تري)، ص 49).

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 405.

4 - المصدر السابق، ص 368، 369.

5 - المصدر نفسه، ص 510.

إِذَا غَنِمْتَ جَاءَتْكَ بِالْأَمْنِ وَالْمُنَى وَإِنْ غَضِبْتَ أَنْحَتِ عَلَى الشُّؤْمِ وَالتَّعَسِ
فإذا انتصرت كانت لها الغنيمة، مصاحبة بالأمن، حاملة لمنى كثيرة، وإن غضبت واشتعلت نار الحرب، وتطاييرت متلائة في السماء أنبات بالخطر، وأندرت بالشؤم ودقت جرس التعاسة، وهذا – طبعا – بالنسبة للذي تجرّع مرار الهزيمة، وذاق الخسارة.

واستعمل الشاعر الشرط بـ"إذا" و"إن" بشكل متناوب في قوله: (1)

إِذَا الرِّايَاتُ حَهَّزَهَا بِرَأْيٍ فَقَدْ لَقِيَ الْعَدَى شَاكِي السِّلَاحِ
وَإِنْ لَأَقَى الْخُطُوبَ بِفَضْلِ حُكْمٍ فَقَدْ أَبْقَاهُ ذُخْرًا لِلصَّلَاحِ

اختار الشاعر أدوات الشرط بما يتوافق وخدمة المعاني، وتماشيا مع السياق الدلالي، فجعل "إذا" مرافقة لتجهيز الرايات، والاستعداد للمعارك بطريقة جيدة تنم عن رأي سديد، وهي أولويات متحققة لدى الممدوح – عيسى بن سعيد – وذلك ما أفادته "إذا"، أما "إن"؛ فجعلها الشاعر مرافقة لما يحتمل أن يلاقيه الممدوح من خطوب وصعوبات.

أما جواب الشرط فقد اقترن بـ"الفاء"؛ إذ من الشروط التي يتحقق فيها ذلك «إذا كان فعلا ماضيا مسبوqa بقd» (2)، وتجسد ذلك في النموذج السابق الذي ورد فيه الجواب مقرونا بـ"الفاء"، وبـ"قد" التي سبقت الفعل الماضي "لقي" والفعل "أبقى" لتفيد الجواب أنه إذا كان الموقف يستدعي المواجهة بالسلاح وخوض غمار الحروب فالممدوح لها، وإن كان الموقف لا يستحق ذلك، ويحتاج إلى التريث واتفاق، والدعوة إلى الصلح وحقن الدماء فهو لها أيضا، مما يبرز رأيه السديد وحكمه الراجح الذي لا يغيب عن اتفاقيات السلام.

3-3 - الشرط بلو:

وظف ابن دراج – أيضا – الأداة "لو"، وهي «أداة شرط غير جازمة تفيد ربط جواب الشرط بفعل الشرط في الزمن الماضي» (3)، وتدل "لو" «على امتناع الشيء لامتناع غيره، تقول: "لو حظر زيد لحضرت" فامتنع هذا لامتناع هذا» (4)، كما أنها «تستعمل فيما لا يتوقع حدوثه، وفيما يمتنع تحققه، أو فيما هو محال، أو من قبيل المحال» (5)، وتحتل "لو" المرتبة الثالثة من حيث ورود أدوات الشرط في شعر ابن دراج، ونمثل لها من قول الشاعر مواسيا المظفر: (6)

فِدَاؤُكَ مِنْ لَوْ كَانَ فِي وَسْعِهِ الْفِدَا لَلَأَقَى الْأَسَى مِنْ دُونِ نَفْسِكَ وَالرَّدَى

لا يجد الشاعر طريقة يواسي فيها الممدوح، ويخفف عنه أحزانه ومآسيه غير كلمات منظومة، يبتئ من خلالها عمق تأثره بهذا المصاب، مستعينا بأسلوب الشرط، فامتنع الجواب وهو حمل الألم عنه وملاقات الأسى بدلاً منه لامتناع الشرط وهو السعة والقدرة، والتمكّن من أن يكون مكانه، أو يكون فداءً له.

وفي غرض الرثاء – أيضا – يقول الشاعر، والحزن يخيم على جوارحه، راثيا السيّد "صبح" أم هشام أمير المؤمنين: (7)

1 - المصدر نفسه، ص 49.

2 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية- عرض وتطبيق-، ص 339.

3 - المرجع نفسه، ص 345.

4 - ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة العربية، ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص 119.

5 - مهدي المخزومي، في النحو العربي – نقد وتوجيه-، ص 291.

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 483.

7 - المصدر السابق، ص 121.

وَلَوْ قَبِلَ الْمَوْتُ مِنْهَا الْفِدَاءَ لَضَاقَ الْأَنَامُ لَهَا عَنْ فِدَائِهِ

خرج معنى الشرط في هذا البيت إلى التمني؛ إذ لو قبل الموت فداء هذه السيّدة، لضاقت الأرض وما عليها، وتسابق الخلق لفدائها، وهو ما يؤكّد عظم شخصيّتها، وعلو مكانتها آنذاك.

طوّع ابن درّاج أسلوب الشرط لخدمة أغراضه، وتجسيداً لتجربته الشعريّة؛ فبعد أن عبّر به عن مشاعر الحزن والأسى لفقدان السيدة "صبح"، هاهو يشيد بابنها قائلاً: (1)

فَلَوْ أَفْصَحَ الدَّهْرُ عَمَّا يُكِنُّ لَنَدَاهُ: يَا صَفْوَةَ الْأَوْلِيَاءِ

أنت صيغة الشرط جملة فعليّة ماضية دلّت على قوّة تأثير الممدوح في ما يحيط به، والدّهر يشهد له على ذلك ويسجّل له كلّما هو سام وراق، أمّا جملة الجواب فحملت صيغة النّداء، وأفادت أنّ الممدوح هو من خيرة النّاس، بل أحسن الأولياء عملاً.

يوضح ابن درّاج أنّ الذي يقتدي بمنذر بن يحيى، ويهتدي إلى اتباع سبيله لن يخيب رجاءه، ولن يضيّع طريقه، كقوله في أهالي "فعلة" (2)، موظفاً الشرط مستغلاً الأداة "لو": (3)

وَلَوْ وَجَدُوا السَّبِيلَ إِلَيْكَ يَوْمًا لَمَّا خَفِيتَ لَهُمْ طُرُقَ الرَّشَادِ

تصدّرت لو البيت، والتي أفادت الشرط؛ إذ خفيت طرق الرّشاد أمامهم وأصبحت غير واضحة المعالم، لامتناع عثورهم على السبيل المؤدّي إلى برّ أمان منذر بن يحيى التّجيني. وله في المنصور بن أبي عامر: (4)

فَحَمَّتْ طَاعَتُكَ الَّتِي لَوْ خَانَهَا طَارَتْ إِلَيْهِ الْبَيْضُ مِنْ أَعْمَادِهَا

يقصد الشاعر الأمير عند شلب (5) الذي يدين بالولاء والطاعة للمنصور، ودلّ الشرط بـ"لو" امتناع خروج السيّف من غمده، وبالتالي نجاة "غند شلب" من القتل، ووظّف الشاعر الفعل "طار" ليفيد السّرعة في تنفيذ حكم القتل، وذلك لامتناع الشرط وهو حصول الخيانة؛ فما دامت طاعته للمنصور مستمرة وولائه له متواصل؛ فهو تحت الحماية وبعيداً عن الأخطار.

ويظيف الشاعر في آخر بيت من القصيدة ذاتها: (6)

لَوْ قَارَعَتْ عَنْكَ الْخَلَائِقُ كُلُّهَا غَلَبَتْ عَلَيْكَ بِشْكُرِهَا وَوَدَادِهَا

اختتم الشاعر قصيدته بأسلوب الشرط، ممّا يدل على قدرته على توظيف هذا النوع من الأسلوب في أي مكان من القصيدة، بما يخدم المعنى – طبعاً – وما يتماشى ومقاصده التعبيريّة التي يريد إيصالها للمتلقّي، وفي البيت السابق استغلّ مكانم أسلوب الشرط – بلو – ليعزز ولائه للمنصور؛ إذ لو تقارعت عليه الخلائق كلها لكان الاحتمال الغالب على ذلك هو عظم مشاعر الودّ والامتنان التي يكتونها له، وتفانيهم في شكره والتّناء عليه.

1 - المصدر نفسه، ص 123.

2 - يبدو أنّها اسم بلد أو قلعة، وقد يكون اسماً محرفاً عن "فئلة"، فهناك موضعان يحملان هذا الاسم في مدينة "وشقة" الإسبانية، وقد يكون تحريفاً لكلمة "بغلة" وهي التي تسمى الآن "بويل" في مقاطعة "شبررب"، (ينظر: ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 196، 197).

3 - المصدر نفسه، ص 488.

4 - المصدر نفسه، ص 434.

5 - هو الأمير غند شلب ابن ملك البشكنس شانجة الثاني، وقد قدم غند شلب لقرطبة في أواخر أيّام أبيه، وبتكليف منه ليؤكد عهود الولاء للمنصور، (ينظر: ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 432).

6 - المصدر نفسه، ص 434.

4-3 - الشرط بلولا:

تعتبر "لولا" من أدوات الشرط التي لجأ ابن دراج إلى استخدامها، وهي حرف شرط غير جازم يدل على امتناع الجواب لوجود الشرط⁽¹⁾، وهو ما بيّنه قول ابن فارس «فإنّها تدلّ على امتناع الشيء لوجود غيره، تقول: "لولا زيد لضربتك"، فإنّما امتنعت من ضربه لأجل زيد»⁽²⁾، كما أنّها تدخل على جملتين: الأولى اسميّة والثانية فعليّة، والاسم المرفوع بعدها مبتدأ خبره محذوف وجوباً نحو: لولا المطر لغاب الثمر والتقدير: لولا المطر هاطل⁽³⁾، أما الجواب؛ فهي فيه «تفيد تعليق الجواب على الشرط في الزمان الماضي نحو: لولا تضحيات الآباء لهلك الأبناء فقد امتنع الجواب لتحقيق الشرط في الماضي»⁽⁴⁾، وتواجدت "لو" في شعر ابن دراج بنسبة أقل من "إن" و"إذا" و"لو"، ونرصد من أمثلتها قوله:⁽⁵⁾

وَلَوْلَاكَ وَالْبَيْضُ الَّتِي نَهَدُوا بِهَا لَمَّا قَامَ لِلإِسْلَامِ فِي الْأَرْضِ سُلْطَانُ

تصدّرت أداة الشرط "لولا" البيت، وفيها أشاد الشاعر بالمستعين؛ إذ بفضل وقوة سيفه حلّقت راية الإسلام، وعلا سلطانها في الأرض، والمعنى هو امتناع الجواب والمتمثل في امتناع تفهقر الإسلام، وذلك لوجود الشرط وهو المستعين، المشار إليه بالكاف.

تتعبّر نفسيّة الشاعر المحمّلة بالأسى من خلال شعره؛ إذ يحمل معاني أبياته – من حين لآخر – ما يختلج في صدره ليجد متنفساً يعبر فيه عن حرّ اشتياقه لأولاده وعائلته، وتكبّده المخاطر وتحمله للصعاب؛ لينعموا بالعيش الرغيد، ومن ذلك قوله:⁽⁶⁾

وَلَوْلَاهُمْ لَمْ أَبْدِ صَفْحَةً مُعْدِمٍ وَلَمْ أَسْمِعِ الْأَعْدَاءَ دَعْوَةَ مُضْطَرِّ

فمن أجلهم عانى الفقر، والحرمان والتشرّد، واضطرّ إلى طرق الأبواب واستعطاف الغير، واستعمل لسانه جسراً لذلك؛ فيمدح هذا، وينعت ذاك بما ليس فيه، ويحمل الآخر صفات لا تمدّ له بصلة، ويشكوا همّه خائفاً طالبا حاجته.

وله يرثي منذر بن يحيى ويهني ابنه يحيى بعده قائلاً:⁽⁷⁾

فَلَوْلَاكَ يَا يَحْيَى لَهَدَّتْ لِفَقْدِهِ نَزَرِي عِلْمِ أَدْوَاؤِكَ الْغُرِّ بَانُوهُ

وَلَوْلَاكَ يَا يَحْيَى لَمَاتَ بِمَوْتِهِ رَجَالٌ بِأَحْرَارِ الْقُلُوبِ مُوَاسُوهُ

ردّد الشاعر صيغة الشرط "لولا يا يحيى"، أمّا الجواب فجاء مثبتاً مقروناً باللام؛ لأنّه يجوز في جواب لولا «أن يقترن باللام، وأن يتجرّد منها، سواء أكان مثبتاً أم منفيّاً، غير أنّ اقتران المثبت وخلو المنفي هو الأكثر»⁽⁸⁾؛ إذ امتنع تهديم وانهايار صرح الدولة بعد فقد "منذر"، وذلك لوجود خليفته "يحيى"، وفي البيت الثاني أبعد الموت عن رجال أعياهم الأسى، وسيطر على قلوبهم الحزن؛ لأنّهم وجدوا المواساة، والتخفيف من آلامهم وأوجاعهم في يحيى بن منذر الذي سيواصل مسيرة والده؛ فهو أملهم المنشود الذي يتوسّمون فيه خيراً، ويستبشرون بتقلّده مناصب الحكم.

1 - ينظر: محسن علي عطية، الأساليب النحوية – عرض وتطبيق- ص 346.

2 - ابن فارس، الصحاحي في فقه اللغة العربيّة، ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص 119.

3 - ينظر: علي بهاء الدين بوخرو، المدخل النحوي، ص 78.

4 - علي أبو المكارم، التراكيب الإسنادية – الجمل الظرفية- الوصفية – الشرطية، ص 156.

5 - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 58.

6 - المصدر نفسه، ص 194.

7 - المصدر نفسه، ص 238.

8 - إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب – كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التعليميّة، ص 645.

3-5- الشرط بمن:

من أدوات الشرط الجازمة نجد الأسماء ومنها "من"، وهي «اسم شرط جازم يدلّ على العاقل»⁽¹⁾.

وكان لها الحضور الأقل في شعر ابن درّاج، وتتّضح في قوله في منذر بن يحيى:⁽²⁾

وَمَنْ يَصِلْ نَارَ الْحَرْبِ فِي جَاحِمٍ⁽³⁾ الْوَعَى فَلَا غَرَوَ أَنْ يَحْصِيَ حَشَاهُ وَأَنْ يَحْمَى

استهل الشاعر البيت بأداة الشرط "من" لتفيد أنّ من يخوض الحروب ويقتحم الأهوال؛ فلا عجب أن يلتهب حشاه بالحُمى لأنه ألف لهيب نار المعارك، وجسده يتحمّل الكبيرة ولا تؤثر فيه الصغائر.

وله أيضا:⁽⁴⁾

وَمَنْ طَرَفَتْ خَيْلُ الْخُطُوبِ حَرِيمَهُ فَأَوَّلُ دَعْوَاهُ إِلَيْهِ انْتِصَارُهُ

دلّ الشرط في هذا البيت على أنّ ممدوح ابن درّاج هو دائماً على أهمية الاستعداد للتصدّي لأيّ خطب يطرق بابه؛ لتأتي جملة الجواب في الشرط الثاني، ذلك أنّ أول دعوة تصادف هذا الخطب هي تحقيق الانتصار والتغلب على المصاعب.

ولجأ الشاعر لأسلوب الشرط للتباهي بمكانته عند منذر بن يحيى:⁽⁵⁾

وَأَبِينُ آيَاتِنَا أَنَّنَا _____ حَلَلْنَا لَدَيْهِ الْمَكَانَ الْمَكِينَا

وَمَنْ شَكَّ فِي حَظِّنَا مِنْ رِضَاهُ فَتِلْكَ لَنَا أَعْدَلُ الشَّاهِدِينَا

عمد الشاعر لأسلوب الشرط لدحر من يشكّ في هذه المكانة، ومن يقلّل من حظه الوافر لديه؛ ليبين جواب الشرط أنّ احتلاله لتلك المرتبة هي خير دليل وأعدل شهادة لاحتفاء الممدوح بالشاعر.

ثانياً: الأساليب الإنشائية:

تمثّل الأساليب الإنشائية أهم وأبرز مظاهر اللغة، التي يعتمد عليها المبدع في التعبير عن كل ما يدور في فكره، وما يجول في عاطفته، ويمسّ أحاسيسه المرهفة، وفي الوقت ذاته يتّخذها وسيلة للتأثير على المتلقي، وتحفيزه للتجاوب معه، واجتذابه للتفاعل مع تجربته؛ لما تحمله هذه الأساليب الإنشائية على اختلافها من قدرات تعبيرية تساهم بحركيتها في خلق حيوية فنية، وتعمل على نشر فاعلية جمالية مميزة.

ويمكن تعريف الأسلوب الإنشائي بأنّه الكلام الذي «لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصحّ أن يقال لقائله إنّّه صادق أو كاذب»⁽⁶⁾، كما يقال في الإنشاء أنّه «ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقّق إلّا إذا تلفّظت به»⁽⁷⁾، وينقسم هذا الإنشاء – بدوره – إلى قسمين إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، وتتوزّع هذه الأساليب عبر الديوان ممّا يدلّ على تنوعها واختلافها، بحيث تخرج عن معانيها الحقيقية إلى معاني أخرى، وفي ما يأتي سنحاول التمثيل

1 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية- عرض وتطبيق-، ص 329.

2 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 464.

3 - الجاحم: المكان الشديد الحر، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة (جحم)، ص 189).

4 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 499.

5 - المصدر نفسه، ص 235.

6 - عبد السلام محمّد هارون، الأساليب الإنشائية في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 2001، ص 13.

7 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 69.

لكلّ منها وإبراز تأثيرها الدلالي على الخطاب الشعري لابن درّاج، وبما أن الأسلوب الإنشائي الطلبي هو الأكثر هيمنة واستخداماً في شعره، سنتعرض له أولاً، ليليه الأسلوب الإنشائي في غير الطلبي.

1- الإنشاء الطلبي:

الإنشاء الطلبي أحد الأساليب التي يطرقها الشاعر لتمرير أفكاره وتجسيد تجاربه، ويقوم هذا الأسلوب على ما يستدعي مطلوباً غير حاصل في وقت الطلب وأنواعه الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء⁽¹⁾، واستغلّ شاعرنا كل ما توقّره هذه الأساليب من قدرة وفاعلية على بثّ الحيويّة، وإضفاء الحركيّة لإثراء وتنشيط الدلالات باعتبارها ملامح أسلوبية بارزة في شعره، ممّا ساهم في كشف الجانب الإبداعي، وذلك بإبراز مكامن جماليات خطابه الشعري، وقد تباين ورود هذه الأساليب عنده بدءاً بالاستفهام والأمر، ثم النداء، يليهم أسلوب النهي والتمني.

1-1- الاستفهام:

الاستفهام أسلوب لغوي يبنّي أساساً على محاولة الفهم والاستفسار؛ إذ تكون «حقيقته طلب الفهم، أو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، أو هو معرفة شيء مجهول»⁽²⁾، ويتحقّق ذلك بإحدى أدواته، وهي «الهمزة، وهل، وما، ومن، ومتى، وأيّان، وكيف، وأين،

وأى، وكم، وأي»⁽³⁾، ويعتمد الاستفهام على وظيفتين أساسيتين هما طلب التصديق وطلب التّصوّر.

فالبنسبة لطلب التّصديق هو «الذي يسأل عن الجملة التي بعد كلمة الاستفهام؛ أصادقة هي أم غير صادقة، لذلك يجاب عنها بـ "نعم" أو "لا»⁽⁴⁾، أمّا التّصوّر؛ فهو «إدراك المفرد نحو أعلّي مسافراً أم سعيداً؟ تعتقد أنّ السّفر حصل من أحدهما ولكن تطلب تعيينه»⁽⁵⁾. ووفقاً إلى ذلك تنقسم أدوات الاستفهام من حيث ما يطلب بها إلى ثلاثة أقسام: ما يطلب به التّصوّر، أو التصديق وهو الهمزة، والذي يطلب التصديق فقط هو "هل"، والذي يطلب به التّصوّر فقط وهو بقية أدوات الاستفهام⁽⁶⁾، وتفرّق أسلوب الاستفهام من حيث الكم على باقي الأساليب في شعر ابن درّاج؛ إذ احتلّ الصدارة من حيث وروده كتنقيّة هامّة وبارزة في شعره، وقد تخرج دلالاته إلى دلالات مغايرة ومختلفة، والتي سنكتشف معانيها من خلال الأمثلة المقدّمة في ذلك، وتتوّع الأدوات المستخدمة فيها.

1-1-1 الاستفهام بالهمزة:

نوّع الشاعر في استخدامه لأدوات الاستفهام بين الأسماء والحروف، هذه الأخيرة تمثلها كلاً من الهمزة وهل، أما الهمزة؛ فتعدّ «أصل أدوات الاستفهام كلّها»⁽⁷⁾، وتعرّف بأنّها حرف

1 - ينظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 74.

2 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية- عرض وتطبيق، ص 19.

3 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع، ص 78.

4 - عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 299.

5 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع، ص 78.

6 - ينظر: عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 18، 19.

7 - عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية - أسسها، علومها، وفنونها، ص 259.

«يطلب به التصوّر أو التصديق»⁽¹⁾، وقد أشرنا إلى هذين المصطلحين في بداية تعرّضنا لأسلوب الاستفهام، ومن نماذج اعتماد الشاعر على الهمزة في تركيبه الاستفهامي قوله في منذر بن يحيى:⁽²⁾

أَيَغْرُبُ عِنْدَكَ نَجْمُ اغْتَرَابِي وَمَطْلَعُهُ لَكَ فِي الْأَرْضِ بَادٍ

بحث الشاعر عن سبل الاستقرار الدائم؛ لذلك خرج غرض الاستفهام باستعمال الهمزة إلى معنى التمني؛ فابن دراج أرهقه الترحال، وأنهكه همّ التغرب؛ فتمنى أن يغرب هذا الاغتراب تمامًا، ويطلع نجم الاستقرار، ولا يأفل مرّة أخرى؛ لينعم الشاعر بالحياة الكريمة لا غربة فيها ولا عناء ولا ترحال.

ويقول في السياق الدلالي ذاته، موظفًا الاستفهام بالهمزة:⁽³⁾

قَالَتْ وَقَدْ مَزَجَ الْوَدَاعُ مَدَامِعًا بِمَدَامِعٍ وَتَرَانِيًا⁽⁴⁾ بِتَرَانِيَابِ
أَتَفَرَّقُ حَتَّى بِمَنْزِلٍ غَرِيبَةٍ؟ كَمْ نَحْنُ لِلْأَيَّامِ نُهْبَةٌ نَاهِبٌ!

إن كان الشوق والحنين ألهب جوارح الشاعر، وأشعل فتيلة اشتياقه إلى عائلته؛ فإنّ عائلته أيضا تعاني المرّ ذاته، وها هو الشاعر يصف حالة فراقه لزوجته بطريقة تراجيدية يصوّر فيها معانقته لها، والدّمع ساكب من عينهما، ويتسائل على لسانها موظفًا أداة الاستفهام "الهمزة" التي أدّت معنى الشكوى والحنين؛ ليعبر عن مأساة هذا الفراق وألم الغربة. أما الشطر الثاني من البيت استهلّه بالأداة "كم" وبعدها الضمير "نحن"؛ ليدلّ على ما فعلته بهم الأيام، وأنّ المعاناة شاملة، ولا تقتصر على الزوجة؛ وإتّما الشاعر وأبنائه أيضا يتجرّعون كلهم أوجاع الفراق.

والملاحظ أنّ "الهمزة" عندما تأتي للتصوّر «يغلب أن يكون لهذا المستفهم عنه معادل يذكر بعد أم»⁽⁵⁾، ومن ذلك قول ابن دراج:⁽⁶⁾

أَهْمُنَا بِغُرْبَتِنَا أَمْ هُدِينَا وَمُتْنَا بِكُرْبَتِنَا أَمْ حَيِينَا

هذا البيت يعمّه الإبداع يرتقي بشعريّة الشاعر، ويبرز حسّه الفنّي الباهر، وفيه يتساءل الشاعر والحيرة تلفت قلبه عن ما فعلته به الغربة، والغرض من ذلك السؤال هو احتدام الشكوى لدى الشاعر، ويعبر عن عمق مأساته، ويزداد هذا العمق الدلالي بتوظيف الطّباق بين ألفاظ "الهيّام والهدايا" و"الموت والحياة"، والتي وضعت الشاعر في مفترق طرق يتعارض فيه الواقع وأمنيّات الشاعر.

وله مدح ابن باق:⁽⁷⁾

أَيَاذُنْ سَمْعُكَ لِي مِنْ بَعِيدٍ وَلَحْظُكَ قَدْ رَابَنِي مِنْ قَرِيبٍ؟

ارتبط الاستفهام بالفعل المضارع "يأذن" في صدر البيت، وقد تقدّم المستفهم عنه وهو طلب الإذن بالسّمع، ذلك أنّ «المستفهم عنه يقدّم على سائر أجزاء الجملة، فيلي الهمزة

1 - عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 19.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 291.

3 - المصدر نفسه، ص 110.

4 - الترانب: وهي عظام الصّدر: (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (ترب)، ص 48.

5 - عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 19.

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 233.

7 - المصدر السابق، ص 468.

مباشرة، فإذا كان المستفهم عنه فعلاً قدّم الفعل، نحو: أكرمت زيداً؟ أحجبت هذا العام»⁽¹⁾، وقد جُسد ذلك في النموذج السابق بقوله "أياذن سمعك لي". وكما تدخل الهمزة على الجملة المثبتة؛ فهي تدخل على الجملة المنفية أيضاً، ومن ذلك قوله:⁽²⁾

أَلَمْ يَرَ عَبْدَ الْمَلِكِ الْمَلِكِ مُجِيبَ الرَّجَاءِ وَمُعْطِيَ الْجَزِيلِ؟

دخلت الهمزة في البيت السابق على نفي، وأفادت تقرير حقيقة جود وكرم الممدوح، لمن هو منكر لها من العباد، وتنبيهه إلى أنه لا يردّ راجياً، وأنّ عطائه وافر جزيل. ومن ميزات همزة الاستفهام «أنّ لها تمام الصدارة، فنُقِّد في الجملة حتى على حروف العطف»⁽³⁾، كقول ابن دراج مكرراً مثل هذا النوع من الاستفهام:⁽⁴⁾

أَوْ مَا رَأَى الْمُعْتَرَّ عُقْبَى مَنْ سَعَى فِي كُفْرِ مَا أَسَدَتْ لَهُ يُمْنًا كَا؟
أَوْ مَا رَأَى كَ قَدْ اسْتَعْنَتْ بِذِي الْعَلَا فَأَعَانَ وَاسْتَكْفَيْتُهُ فَكَفَا كَا؟
أَوْ مَا رَأَى أَحْكَامَهُ وَقَضَاءَهُ يَجْرِي بِمَهْلِكٍ مَنْ يَشُقُّ عَصَا كَا؟
أَوْ مَا رَأَى إِشْرَاقَ تَاجِكَ فِي الْوَرَى وَالْمَكْرُمَاتِ الزُّهْرَ بَعْضَ خَلَكَ كَا؟
أَوْ مَا رَأَى مِفْتَاحَ بَابِ الْيُمْنِ فِي يُمْنَاكَ وَالْمَيْسُورَ فِي يُسْرَا كَا؟

كما هو ملاحظ تصدرت همزة الاستفهام الأبيات الخمس، وقد تقدمت على حرف العطف "الواو"، وأداة النفي "ما"، وكرّر الشاعر بشكل عمودي صيغة الاستفهام "أوما رأى؟" ويقصد بذلك عيسى بن سعيد الذي أزهرت روحه على يد عبد الملك المظفر سنة 397هـ / 1006م، وفي هذا التكرار إلحاح من الشاعر على تحقير عيسى بن سعيد، ورفع شأن المظفر، والافتخار بمكانته وانجازاته العالية والمرموقة.

1-1-2 - الاستفهام بمن:

من أسماء الاستفهام "من" التي هي «اسم استفهام يدل على العاقل أي أنّها يستفهم بها عن العاقل»⁽⁵⁾، وكان ورودها في شعر ابن دراج بطريقة مميزة تنم عن قدرته في توظيف هذا الاستفهام الذي تفرّع في معظمه إلى معان جديدة ومختلفة تساهم في إيصال ما يريد الشاعر التعبير عنه، كقوله في بانيته المشهورة لما اتهم انتحال الشعر⁽⁶⁾:

فَمَنْ يُبَارِي جَوَادَ الشُّكْرِ فَيْكَ وَقَدْ نَاوَلْتَنِي يَدَكَ الْعَلْيَاءَ يَوْمَ كَبَا

يتساءل الشاعر - هنا - على من يكون ندّاً له ويعارض شعره وعلى من يشكك في صدق ولائه، ومدحه وثنائه وشكره للمنصور ابن أبي عامر، خاصة أنّ هذا الأخير لم يتجاهل الشاعر، وأعطاه فرصة أخرى لتبرئة نفسه، وإثبات وجوده في بلاطه وتسجيل حضوره في ديوان العطاء.

ويردّف الشاعر من القصيدة ذاتها:⁽⁷⁾

لِمَنْ سَنَا الشَّمْسُ إِنَّ أَضْحَتْ مُشْكَلَةً فِيهِ؟ لِمَنْ نَفَحَاتِ الْمِسْكِ إِنَّ كُذِبَا؟

1 - مهدي المخزومي، في النحو العربي - نقد وتوجيه، ص 266.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 43.

3 - عبد الرحمان حسن حينكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها، علومها، وفنونها، ج1، ص 261.

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 33.

5 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق، ص 28.

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 364.

7 - المصدر نفسه، ص 365.

وَمَنْ يُكْذِبُ فِي آثَارِ مَوْقِعٍ هُ — مُهَنْدًا خَدِمًا (1) أَوْ عَامِلًا (2) ذَرْبًا؟ (3)
جاء الاستفهام في البيت الأول جواباً مقدّمًا للشرط، وليس الغرض من هذا التساؤل انتظار الإجابة؛ إنما الإعلاء من شأن المنصور الذي يستحق أفضل الشعر وأجوده.
وانزاح أسلوب الاستفهام في البيت الثاني عن دلالاته الأصلية إلى دلالة مغايرة، وهي النفي، حيث نفى الشاعر وأبعد من يُكذّب أو يشكك في شجاعة المنصور؛ فالموقع الذي يحلّ فيه تكون الكلمة الأولى والأخيرة للسيف القاطع والرمح النافذ.
وله في المظفر: (4)

بِمَنْ يَمْنَتُ أَيَّامَنَا وَتَلَالَاتُ بُنُورِ الْمُنَى وَالْمُكْرَمَاتِ لَيَالِيَنَا
قدّم الشاعر تساؤلاً في الشرط الأول من البيت، واقترح الإجابة عنه في الشرط الثاني منه، وبالتالي خرج معنى التساؤل إلى ربط ازدهار الأيام، وأمن لياليها بالمظفر الذي وفرّ سُبُل العيش، والمبيت الآمن لرعيته.

1-3 - الاستفهام بهل:

من أدوات الاستفهام - أيضاً - "هل"، وهي «حرف استفهام يطلب بها معرفة أمر واحد، لا يسأل بها عن غيره» (5)، ويقول فيها السكاكي أنها حرف «لا تطلب به إلاّ التصديق» (6)، وقد وظّفها ابن دراج بشكل لافت، وفي أكثر من موضع، ومن أمثلتها قوله في منذر بن يحيى: (7)

وَهَلْ غَادَرْتُ يُمْنَاكَ إِلَّا وَدَائِعًا (8) خَتَمْتَ عَلَيْهَا فِي مَقَرِّ ظُرُوفِهَا

ارتبط الاستفهام "بهل" بالفعل الماضي "غادر"، وذلك الغالب لأنّ «الأصل في كلمة هل أن تدخل على جملة فعلية» (9)، ودلّ هذا التساؤل الذي دُعِمَ بالقصر بـ "إلاّ" على أن منذر بن يحيى يدير شؤون حكمه وشؤون الرعيّة من منبره، وذلك عن طريق المعاهدات والاتفاقيات التي يبرمها مع العدوّ قبل الحليف لحقن الدماء، ويخطّها بأمره، وتختم بختمه لتستقرّ بظروفها، وترسل إلى أصحابها.

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام التعجّب، كقول الشاعر في منذر أيضاً: (10)

هَلْ يَنْظُرُونَ سِوَى تَأَلَّقِ حَاجِبٍ لِلشَّمْسِ يَصْدَعُ ثُوبَ كُلِّ ظِلَامٍ

ويعبّر ابن دراج - من خلال الاستفهام "بهل" - على دهشة وحيرة الأعداء الذين ينظرون بتعجّب إلى ما يقوم به الحاجب المنصور منذر بن يحيى الذي يشقّ بنوره الساطع كل ظلام؛ ليبهر به عيون الناظرين ويقضي على غلّ الحاقدين.
ويقول أيضاً: (11)

1 - الخدم والخدم من السيوف القاطع، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (خدم)، ص 142).

2 - عامل الرّمح صدره وهو ما يلي السنن، (ينظر: نفسه، مادة (عمل)، ص 404).

3 - الذّرب الحاد من كل شيء، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 5، مادة (ذرب)، ص 30).

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 239.

5 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق -، ص 25.

6 - يعقوب يوسف أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، ص 308.

7 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 210.

8 - الوديعه للعهد وما أودع من شيء والجمع ودائع، (ينظر: بطرس البستاني، مادة (ودع)، ص 662).

9 - عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج 1، ص 262.

10 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 214.

11 - المصدر السابق، ص 489.

وَهَلْ مَلِكٌ يُقَاسُ إِلَى ابْنِ يَحْيَى لَدَى الْهَيْجَاءِ أَوْ فِي كُلِّ نَادٍ؟
مَلِيكَ إِنْ حَلَلْتُ بِهِ مَقَالاً نَزَلْتُ عَلَى أَجَلٍ مِنَ التَّلَادِ (1)

تضمّن الاستفهام في البيت الأول معنى التّفي؛ إذ لا يوجد - حسب الشاعر - ملك يمكن مقارنته بمنذر بن يحيى في شجاعته أيّام الحروب أو في مجالس السلم، أمّا الجود والكرم فله فيهما عنوان، ينزل به كل من ضاقت به الدنيا، واشتكى الفقر والحاجة. ويتسائل الشاعر بحرقة تلّفها الحيرة، ويكبلها العجز عن المصاب الذي ألمّ بأمر المؤمنين هشام المؤيد موظفاً الأداة "هل": (2)

هَلْ الْمَلِكُ يَمْلِكُ رَيْبَ الْمُتُونِ (3) أَمْ الْعَزُّ يَصْرِفُ صَرْفَ الْقَضَاءِ؟

لقد دخلت "هل" على جملة صدرها اسم؛ إذ تقدم الفاعل "المَلِكُ" على الفعل "يملك" لتخصيصه، ومنحه الاهتمام، ويتعدّى معنى الاستفهام - في البيت السابق - معنى التساؤل إلى تأكيد حقيقة واقعة لا محالة، وهي فاقة الموت هذا من جهة، ومن جهة أخرى أفاد النفي العجز فلا المَلِكُ بيده منعها، ولا العزّ بإمكانه صرفها؛ لأنّ قضاء الله وقدره كان الأسبق؛ فلا يُقابل إلاّ بالرّضوخ لأمره تعالى، وإن كان القلب يحترق ولعا، والعين تبكي حسرة وألما. إنّ الرّحيل من مكان لآخر أرهق الشاعر، ونغص عليه حياته، وقد وظّف أسلوب الاستفهام بـ"هل" للتعبير عن ذلك، وخرج غرضه إلى التمني، في قوله: (4)

فَهَلْ حَوْلٌ يَحُولُ بِلاَ رَحِيلٍ وَلَوْ شَيْئاً نَرَاهُ فِي الْمَنَامِ

أفاد هذا التركيب الاستفهامي طلب التصديق، والذي وقع جواباً للشرط، والواضح هو دخول "هل" على الجملة الاسمية؛ وذلك لغرض بلاغي وهو «جعل ما سيحصل كأنّه حاصل موجود فعلاً، اهتماماً بشأنه أو تأكيداً للرغبة بتحقيق وقوعة» (5)؛ إذ يتمنى الشاعر لو يمرّ عليه حول ولا يهدّده شبّح الرّحيل، وقد تكثّفت الدلالة أكثر بتمنيّه لو يتحقّق ذلك في المنام، ممّا يدخل الشاعر في حيّز عدم الرّاحة، والذي يلاحقه حتّى أثناء خلوده للنّوم؛ فلا مجال للهروب من الواقع المرير حتى في أحلامه المتعطّشة للإستقرار، والتي هاجرت مخدعه دون أن ترأف لحالته أو تشفق عليه.

1-1-4 - الاستفهام بكيف:

من التراكيب الاستفهامية التي اعتمد عليها ابن دراج هو توظيفه لـ"كيف"، وهي «موضوعة للاستفهام، ويطلب بها تعيين الحال» (6)، وتظهر في قوله: (7)

وَكَيْفَ يُخْلِفُ مِنْكَ الظَّنُّ مَا رَغِبَا؟ أَوْ يُعَوِّزُ الْمَجْدُ فِي كَفَيْكَ مَا طَلَبَا؟

دخلت "كيف" على الفعل المضارع، وأفادت إنكار خيبة الظنّ والعوز والحاجة في كنف المنصور بن أبي عامر؛ فالشاعر بذلك يؤكّد أنّ الممدوح لا يخيب ظنّ من وثق به، ولا تبخل كفّاه عن كل طالب حاجة معوّز فقير.

ويعبّر الشاعر عن حالة الشّجن التي تعترى مشاعره، وتسيطر على كيانه قائلاً: (1)

1 - التّلاذ المال القديم الأصلي الذي وُلد عندك، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (تلد)، ص 33).

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 119.

3 - ريب المنون: حوادث الدّهر، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 5، مادة (ريب)، ص 385).

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 231.

5 - عبد الرحمان حسن حينكة الميداني، البلاغة العربيّة، أسسها، علومها، فنونها، ج 1، ص 262.

6 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 82.

7 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 368.

وَكَيْفَ بِأَشْجَانِ قَلْبٍ عَزِيزٍ فَيُسْعِدُهُ لَهُوَ قَلْبٌ طَرُوبِ؟

استخدم الشاعر أداة الاستفهام "كيف" لمعرفة أحواله، وإبراز أحزانه، خاصة أمام ممدوحه - ابن باق - فعرض حالة قلبه - قلب الشاعر - الحزين، واستعمل للتعبير عن ذلك لفظة "أشجان" بصيغة الجمع؛ ليؤكد أنّ حزنه أحزان، ويبين عمق تأثره لبعده عن أهله وأحبائه، واشتياقه الدائم لهم.

1-1-5 - الاستفهام بأين:

كان حضورها نادرًا في الديوان، وأين «اسم استفهام يستفهم به عن المكان أي يدل على المكان»⁽²⁾، ونمثل لها من قول ابن دراج؛ لما أوقع ابن فرذلند أسيرا:⁽³⁾
وَأَيْنَ يَفِرُّ عَنْ دَرْكِ الْمَنَآيَا؟ وَأَيْنَ يَشُدُّ مِنْ تَحْتِ السَّمَاءِ؟
تصدّرت "أين" الشطر الأوّل والشطر الثاني من البيت، وخرج الاستفهام إلى أنّه لا مفرّ لابن فرذلند من يد المنصور؛ فضاقت عليه الدّنيا بأرضها وسمائها، ولم يجد منفذًا إلاّ الاستسلام والخضوع بتسليم رقبته للمنصور.

ويقول فيه أيضا إثر فتحه شنتياقه⁽⁴⁾، ويهنئه بذلك الفوز العظيم:⁽⁵⁾

وَأَيْنَ مِنْهُ سَبِيلُ الْفُوزِ مِنْكَ وَقَدْ سَلَلْتَ سَيْفَ الْهُدَى وَالنَّصْرِ فِي طَلَبِهِ؟

لم يفد الاستفهام في هذا البيت طلب المكان؛ إنّما انزاحت دلالاته للكناية عن بُعد سبيل الفوز عن برمنذ، ولا مجال أمامه إلا الهزيمة، وأيضا للتأكيد - الذي قوي بتوظيف قد - على أنّ المنصور اتخذ طريق الحق، ومضى في طلب النصر.

1-1-6 - الاستفهام بأي:

عمد الشاعر إلى التنويع في استخدامه لأدوات الاستفهام، ومن بينها "أي"، والتي يطلب بها تعيين أحد المتشاركين في أمر يعمّهما، ويسأل بها عن العاقل وغير العاقل وعن الزمان والمكان والحال والعدد، على حسب ما تضاف إليه⁽⁶⁾، ومن لك قول الشاعر راثيا أحد الفقهاء:⁽⁷⁾

فَأَيُّ قَدَرٍ رَفِيعٍ حَانَ مَحْمِلُهُ فِي النَّعْشِ يَوْمًا عَلَى أَكْتَافِهِمْ رَفَعُوا

وَأَيُّ مَخْتَشِعٍ لِّلَّهِ مُتَضَّعٍ حَرَّ الشَّمَائِلِ فِي حَرِّ الثَّرَى وَضَعُوا

وظفت ابن دراج الأداة "أي" للدلالة على إظهار مشاعر الحزن والأسى على صاحب القدر الرفيع الخاشع المتعبّد الزّاهد، الذي لا يستحق أن يُحمل على النّعش، أو يُوارى الثرى؛ لكنّها إرادته سبحانه، ولا اعتراض على حكمه.

1 - المصدر نفسه، ص 468.

2 - محسن عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق، ص 35.

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 436.

4 - قلعة حصينة بالأندلس، وقد أورد محقق الديوان أن مدينة "شنت ياقب" أو "شنتياقه" العاصمة القديمة لمنطقة "جليقة"، وفيها الكنيسة المشهورة التي تحمل اسم "يعقوب الحواري" الذي توفي ببيت المقدس وخرج به تلامذته في مركب وخرجوا بساحل بقرب هذه الكنيسة فسميت باسمه، وارتفعت قيمة "شنتياقه" في العصور الوسطى وأصبح موقع يحج إليه النصرانية، (ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، الجزء الثالث، ص 368، وينظر: ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 440، 441).

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 443.

6 - ينظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 95.

7 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 317.

ونرصد هذا النوع من الاستفهام في قوله: (1)

وَأَيَّةُ حُرَّةٍ مِنْ حُرِّ نَظْمِي تَجَلَّتْ لِلْخَلَائِقِ فِي جَلَاءِ

أفاد الاستفهام بـ "أي" معنى تعظيم الشاعر لقصائده، والإعلاء من قيمتها، وتثمين ما يوجد به من أشعار التي تتجلى بحسنها وبهائنها للخلائق كلها.

1-2- النداء:

النداء هو «طلب المتكلم إقبال المُخاطَب عليه بحرف نائب مناب "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء» (2)، وهو أيضا «إنشاء طلب يراد منه إقبال السامع على المتكلم بذهنه: فوظيفة النداء هي التنبيه» (3).

ووفقا لذلك فالنداء «تنبيه للمنادى وحمله على الالتفات» (4)، ويتم ذلك عن طريق أدوات النداء، وهي: «الهمزة، وأي، ويا، وأيا، وهيا، وآ، وأي، ووا» (5).

كما أنه «قد تخرج ألفاظ النداء عن معناها الأصلي إلى معان أخرى تفهم من السياق بمعونة القرائن» (6)، ذلك كأن يستعمل «النداء في الزجر واللوم، أو التحسر والتأسف والتفجع والندم أو الندبة، أو الإغراء، أو الاستغاثة، أو اليأس وانقطاع الرجاء، أو التمني، أو التذکر وبث الأحران، أو التضجر، أو الاختصاص، أو التعجب، إلى غير ذلك» (7).

وقد وظف ابن دراج أسلوب النداء ليضفي على شعره نوع من الحركية، مما أثرى الدلالة وعمق معانيها وأكسبها جمالية فنية، تحيل إلى إبداع شعري راقٍ يسموا بشعرية الشاعر؛ لتساعده هذه التقنية – النداء – على عرض مبتغاه، والتعبير عما يريد إيصاله للمتلقى.

ومن خلال تتبع أدوات النداء في الديوان نجد "الياء" أكثر الأدوات تردداً في شعر ابن دراج؛ إذ احتلت الصدارة، وهي «أصل حروف النداء، وتستعمل لنداء القريب والبعيد، والنائم والمستيقظ» (8)، وقد خرجت دلالة النداء فيها إلى معانٍ مختلفة، ومن أمثلة توظيفها قول ابن دراج مادحاً المنصور بن أبي عامر: (9)

فَيَا جَامِعَ الْإِسْلَامِ شَمْلًا وَتَارِكًا دِيَارَ الْأَعَادِي مُوحِشَاتِ الْمَعَاهِدِ

ينادي الشاعر بأعلى صوت موظفا أداة النداء "الياء"، مخاطبا المنصور؛ فجاء المنادى مركبا إضافيا "جامع الإسلام"، ويقصد به الشاعر المنصور الذي جمع شمل المسلمين تحت راية الإسلام، بينما بقيت ديار العداة أطلالاً موحشات مخيفة جامدة، لا حركة فيها ولا روح. وله مفتخرًا بمنذر بن يحيى: (10)

فَيَا أُرَاسَ الرُّؤَسَاءِ الْجَدِيرِ بِحُكْمِ السَّدَادِ لِقَوْلِ السَّدَادِ

1 - المصدر السابق، ص 327.

2 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 89.

3 - الأزهر زناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 132.

4 - مهدي المخزومي، في النحو العربي- نقد وتوجيه، ص 301.

5 - عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 115.

6 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 90.

7 - عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية - أسسها وعلومها، وفنونها، ص 241.

8 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق، ص 130.

9 - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 407.

10 - المصدر نفسه، ص 290.

حمل شاعرنا النداء في هذا البيت دلالات الإعجاب والفخر، كما دلّ عليه المنادى الذي ورد بصيغة "أرأس الرؤساء"؛ فهو يعلي من شأن وقيمة منذر بن يحيى، بل يرى فيه الأجر بالحكم السديد الذي ينشر درر قول مُحلى - أيضا - بالسداد والرّشاد. وظف الشاعر أسلوب النداء للتعبير عن أسفه وحسرتة ووصف ألمه وحزنه لفقدان أم

أمير المؤمنين السيدة صبح: (1)

فِيَا أَسَفَ الْمُلْكِ مِنْ ذَاتِ عِزٍّ تَعَوَّضَ مِنْهَا بِعِزِّ الْعِزَاءِ

خرج غرض النداء في البيت السابق إلى معنى الندبة والحسرة والأسف؛ وعبر الشاعر عمّا يغوص في أعماقه من حزن على فقدان درّة غالية، اهتزّ عرش الملك لوفاتها، وتحول بريق عزّه إلى ظلمة وعزاء.

وفي البيت الموالي خرج النداء عن دلالاته الأصلية إلى معنى التهديد: (2)

هَزَجَ يَكَادُ يَبِينُ فِي نَعْمَاتِهِ وَيَلَاكُ يَا غَرْسِيَّةَ الْمَغْرُورِ!!

نلتمس نبذة التهديد والوعيد في سياق النداء، الذي بموجبه قادنا الشاعر إلى ساحة المعركة التي تتعالى فيها أصاليل السيوف، وكأنّها أهزيج تنذر نغماتها "غرسية" بقدره المشؤوم، وتحذّره ممّا ينتظره من سوء عاقبة، وقد دُعِمت الدلالة بلفظة "ويلاك" التي تغلّغت بمعناها التهديدي العميق لبثّ الرّعب في قلب "غرسية" وغيره ممّن يحاول معادات المنصور.

نلمس ورود لفظ "المنصور" كمنادى أكثر من خمس عشرة مرّة، كيف لا وهو لقب لممدوح ابن دراج "المنصور بن أبي عامر"، و"المنصور منذر بن يحيى التجيني"، ومن أمثلة ذلك قوله لمّا وفد غرسية صهر المنصور بن أبي عامر، قائلاً: (3)

فَهَنَيْتَ يَا مَنْصُورُ سَعْدًا مُجَدِّدًا وَإِقْبَالَ ضُنْعٍ بِالْبَقَاءِ مُتَمِّمًا

يشير الشاعر في هذا السياق إلى علاقة المصاهرة بينهما، وأنّ هذا الصنّع - المصاهرة - الذي أقدم عليه المنصور سيقوّي الروابط لعلاقات سياسيّة ودبلوماسيّة، تأخذ البلاد إلى معاهدات هدنة وحقن الدماء، لأنّ رابط الدّم يقوّي هذه العلاقات ويجعلها متينة أكثر. ويتّخذ الجنود - في بعض الأحيان - هذا اللقب - المنصور - كشعار لهفتاتهم، في قول الشاعر: (4)

لَهْجُوا (5) يَا مَنْصُورُ "فَهُوَ شِعَارُهُمْ نَعَمْ تَعَوَّدَ صِدْقُهُنَّ الْفَالُ

الواضح أنّ الشعار الذي اعتمد عليه الجنود في هتافاتهم التي اعتادوا عليها في ساحة المعارك هو "يا منصور"؛ إذ خرج غرض النداء من التنبيه إلى التفاؤل، بهتاف له نغمات تعوّدوا منها صدق الفأل بتحقيق الفوز، والانتصار على العدو.

لقد تنوّع المنادى بتنوّع الممدوح من جهة، واختلاف الصّفات والميزات التي تلحق به من جهة ثانية، لغرض المدح والتعظيم، كاحتفاء الشاعر بعبد الملك المظفر الذي أخذ قسطاً كبيراً من إعجاب الشاعر؛ إذ خاطبه بأسلوب النداء إما بالاسم الصريح، أو لقبه، أو أحد

1 - المصدر نفسه، ص 121.

2 - المصدر السابق، ص 394.

3 - المصدر نفسه، ص 399.

4 - المصدر نفسه، ص 439.

5 - لهج بالأمر لهجا: ألع به فتأثر عليه واعتاده، (ينظر: مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة (لهج)، ص 841).

صفاته، أو تقلده لرتبة معينة؛ كافتخار الشاعر به بعد فتحه لقلعة "لونه"⁽¹⁾ سنة 395هـ، وذلك بقوله:⁽²⁾

وَأَصْبَحْتَ يَا عَبْدَ الْمَلِكِ مَلِيكَهَا وَأَنْجَحَ سَاعَ جَاءَ وَالسَّيْفُ خَاطِبُهُ

خاطب الشاعر الممدوح باسمه مباشرة، وورد المنادى مضافاً لأن الاسم مركب، وقد أشاد ابن دراج بالمظفر الذي جاء الخلافة ساعياً حاملاً لسيفه، واثقاً من خطواته؛ فأصبح ملكها دون منازع. وله فيه أيضاً:⁽³⁾

فِيَا خَيْرَ مَنْ وَلَدَتْهُ الْمُلُوكُ وَأَكْرَمَ مَنْ نَصَرَتْهُ الْجُنُودُ

يتجسد المنادي في لفظة "خَيْرَ"؛ إذ ينادي الشاعر - بفخر كبير وإعجاب أكبر - المظفر مُنَوِّهاً إلى تمييز نسبه، وحنكته وشجاعته التي أهلته لينال نصرة الجنود، ويحوز مفازتهم. وله فيه أيضاً في سياق وصفه لزهرة النرجس:⁽⁴⁾

يَا مَنْ عَلَا مِنْ رُتْبَةٍ فِي رُتْبَةٍ حَتَّى عَدَا وَسَطَ النُّجُومِ الْخُنَسِ⁽⁵⁾

باستعمال الشاعر الأداة "يا" أنزل المنادي - الذي جاء اسم موصول - منزلة البعيد رغم قربه منه؛ لأنه أراد تبيان بعد الرتب التي يتقلدها المظفر عن الغير حتى غدت بعيدة بُعد النجوم في أفق الفضاء.

ويخاطب الشاعر ممدوحه برتبة أو مكانة في الدولة، وهي الحجابة قائلاً:⁽⁶⁾

يَا حَاجِبًا وَرَثَ الرِّيَاسَةِ وَالْعُلَا وَالْمُلْكَ وَالْإِعْظَامَ أَمَّجَدَ أَمَّجَدًا

تصدّرت أداة النداء البيت، أمّا المنادي فجاء نكرة مقصودة "حاجباً"، وجواب النداء ورد ماضياً تصدّره الفعل "ورث"؛ إذ عدّ ابن دراج الإرث الذي حظي به عبد الملك المظفر من رياسة منشودة، وعلو شأن، ومُلك حصين، وإعظام ممجّد، وكلّها قيم معنوية ترفع من شأن الممدوح، وترتقي به إلى درجات علّا. وله فيه أيضاً وبالصيغة ذاتها:⁽⁷⁾

يَا حَاجِبًا تُزْهِى الْحِجَابَةَ وَالْعُلَا وَسَنَا الْمَرَاتِبَ وَالْقِيَادَةَ بِاسْمِهِ

وهنا أيضاً جاء المنادي نكرة مقصودة، وأفاد النداء الإشادة بالممدوح - عبد الملك المظفر - والافتخار به؛ فبه تسعد الحجابة وتزدهي أيامها وتبلغ أسمى المراتب. وله فيه أيضاً:⁽⁸⁾

وَلْتَفْدِ نَفْسُكَ يَا مُظْفَرُ أَنْفُسٍ مِمَّا مَتَى تَغْلُقُ⁽⁹⁾ بِرَهْنٍ تَفْدِنَا

1 - اسم قلعة منيعة تقع على نهر يحمل هذا الاسم، وتسمى الآن باريوس دي لونا في مقاطعة ليون، اقتحمها المظفر سنة 395هـ - 1005م، (ينظر: ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 22).

2 - المصدر نفسه، ص 24.

3 - المصدر نفسه، ص 26.

4 - المصدر نفسه، ص 39.

5 - النجوم الخنس: هي النجوم التي تخنس في مجراها وتغيب، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 4، مادة (خنس)، ص 232).

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 404.

7 - المصدر السابق، ص 305.

8 - المصدر نفسه، ص 263.

9 - غلق الرهن غلقاً، وغلوفاً لم يقدر راهنه على تخليصه من يد المرتهن في الموعد المشروط فصار ملكاً للمرتهن، وكان ذلك في الجاهلية؛ فأبطله الإسلام، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (غلق)، ص 659).

ورد المنادى اسم علم "مظفر"، وجملة الجواب أنت متقدمة تحمل صيغة الأمر؛ إذ وضع الشاعر المظفر والآخرين - بما فيهم الشاعر - في ميزان المقارنة، وتميل فيها الكفة لممدوحه؛ فنفس واحدة تفديها أنفس، هي غالية ويرخس في سبيلها كل شيء، ولم يكتف بذلك بل جعل أنفسهم مرهونة لديه، ولا يَفُكُّ رهنها إلا المظفر؛ فكأنهم عبيده، وهو من يقرر مصيرهم، ويعلن موعد عتقهم.

ومن السياقات المختلفة لأسلوب النداء، والتي أخرجت معناه إلى دلالات أخرى، نجد التعجب الذي ورد المنادى فيه لفظة "عجب" أكثر من مرة، وبالضبط خمس مرات، ومن أمثلة ذلك، قول ابن دراج مستغربا متعجبا من الصبر: (1)

فَيَا عَجَبًا لِلصَّبْرِ مَنَا كَأَتْنَا لَهُمْ غَيْرُ مَنْ كُنَّا، وَهُمْ غَيْرُ مَنْ كَانُوا

يتعجب الشاعر من كلمة - الصبر - تحمل معنا عميقا عمق جراحه، التي تنزف حرقة واشتياقا لعائلته وأحبائه، لكن سرعان ما تهدأ وتستكين جراحه بالصبر، الذي يبعثه سبحانه وتعالى في القلوب؛ فتقل الآلام وتلتئم الجراح.

ووجد الشاعر في أسلوب النداء فسحة تعبيرية، ساهمت في طرح شحنات انفعالية استغلّت في تنبيه المنادى، كقوله معزيا المظفر ب وفاة ابن له: (2)

فَيَا صَدْرُ هَاتِ زَفِيرَ الضُّلُوعِ وَيَا عَيْنُ هَاتِي غَزِيرَ الدُّمُوعِ

أفاد غرض النداء الندبة، وعبر عن ألم الفراق وهول الفجعة، وعظم وقعها، أما المنادى ورد نكرة مقصودة، والجواب جاء بصيغة الأمر، وكأن الشاعر نبه جوارحه وحثها على الاستجابة الفورية؛ لتخرج الآهات العميقة من جوف الضلوع، وتطرح الدموع الغزيرة من مقل العيون؛ لتطفئ لهيب الأكباد، وتخمد لوعة القلوب.

وعندما يأتي الاسم المراد ندائه «معرفا بالالف واللام فلا بد من الاستعانة ب (أيّ وأيّة)، ويجب إفرادها، وإلحاقها بالتنبيه لها» (3)، ونلاحظ هذا النمط من التوظيف متواجد في نداءات ابن دراج، كقوله في عبد الملك المظفر: (4)

وَيَا أَيُّهَا الْمَشْغُوفُ بِالْبَاسِ وَالنَّدَى وَمَا زَالَ مَشْغُوفًا بِهِ الْحَمْدُ وَالْمَدْحُ

أفاد التعبير ب "يا أيها" شد انتباه المخاطب - المتمثل في شخص المظفر - إلى شيئين، الأول هو الإشادة بشجاعته وبأسه في ساحة الوغى، وجوده وسخائه في العطاء، أما الثاني فهو لفت انتباهه إلى ذات الشاعر، وتذكيره بأن هذا الأخير مولع بمدحه وشكره، والثناء عليه.

وورد النداء للتعظيم والرفع من شأن الممدوح، من مثل قوله في المنصور بن أبي عامر: (5)

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الَّذِي عَزَمَاتُهُ فِي الدِّينِ أَعْظَمُ أَنْعَمِ الْوَهَّابِ

خرج غرض النداء - في البيت - إلى المبالغة في التعظيم ورفع صفات الممدوح، التي تعدّ من أعظم النعم التي وهبها له المولى جلّ وعلاء، وقد زادتها "هاء التنبيه" تأثيرا وصدى

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 90.

2 - المصدر السابق ص 507.

3 - عبده الزجاجي، التطبيق النحوي، ص 283.

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 467.

5 - المصدر نفسه، ص 17.

في النفس؛ لأنَّ المقام مقام مدح، ويتطلب من المادح استغلال كل ما من شأنه التأثير في الممدوح.

ومن أمثلة النداء بالياء - أيضا - قول الشاعر: (1)

فَيَا رَبَّ أَنْفٍ لِلنَّفَاقِ جَدَّعَتْهُ بِهَا وَابْنُ شَنْجٍ صَاغِرُ الْأَنْفِ رَاغِمُهُ

ورد المنادى مضافا مصدرًا بـ "رَبِّ"، أما الجواب ورد ماضيا يحمل دلالة التقزيم والاحتقار لابن شانجه الذي جاء مرغما صاغرا، وأيضا يقال «لأمر ما جدع قصير أنفه مثل يضرب للشئ يكون وسيلة لأمر مستور» (2)، وهنا كنى الشاعر بجدع أنف النفاق مشيرًا إلى الفتن التي كانت تحاك آنذاك، والتي غرقت فيها البلاد، ونال الشاعر حظها منها عدم الاستقرار؛ فتلا طمت به أمواج الخطوب من مكان لآخر.

وإلى جانب النداء بـ "الياء"، والتي استعملها الشاعر بشكل مكثف، وكانت لها الأغلبية الساحقة، وظف الشاعر النداء بـ "الهمزة"، لكنها وردت بشكل قليل، والهمزة «ينادى بها القريب، لأنها لا تقتضي رفع الصوت، ولا مده، ولأن قرب المنادى لا يستدعي أن تمد الصوت، أو ترفعه لينتبه، أو يلتفت» (3).

ويقول الشاعر: (4)

أَبْنِي لَا تَذْهَبْ بِنَفْسِكَ حَسْرَةً عَنْ غَوْلٍ (5) رَخْلِي مُنْجِدًا (6) أَوْ مُغَوِّرًا (7)

توجّه الشاعر لابنه بأداة نداء للقريب، رغم بعد المسافة بينهما للدلالة على قرب المنادى من النفس؛ فحاول الشاعر أن يجعل ابنه حاضرا أو قريبا منه؛ إذ «قد ينزل البعيد منزلة القريب، فينادي "بالهمزة وأي"، إشارة إلى أنه لشدة استحضاره في ذهن المتكلم صار كالحاضر معه لا يغيب عن القلب وكأنه مائل أمام العين» (8).

وقد خرج أسلوب النداء إلى غرض النهي؛ نهى الشاعر لابنه عن قهر نفسه، وأن يتحسر على ترحال والده، الذي أثر الغربة بحثا عن لقمة العيش.

واستعمل الشاعر أيضا أداة النداء "أي"، والتي «تستعمل لمن تراخى عنك قليلا وهو قريب منك» (9)، ووظفها الشاعر في غير معناها، مخاطبًا الدنيا بأسرها قائلا: (10)

بُشْرَاكِ أَيَّتَهَا الدُّنْيَا وَبُشْرَانَا أَحْيَاكِ بِالْعَدْلِ مَنْ بِالْأَمْنِ أَحْيَانَا

حاول الشاعر بتوظيف الأداة "أية" المتصلة بـ "هـاء التنبيه" إلى زف البشرى إلى الدنيا بما فيها؛ بأنه لا خوف بعد اليوم؛ إذ أصبح - بوجود منذر بن يحيى - للعدل ميزان وللأمن عنوان.

أما أداة النداء "وا"؛ فتستعمل للنذبة والتي ينادى بها المندوب المتفجع عليه (1)، وتظهر هذه الأداة في شكوى الشاعر لما جار عليه الزمان وتأزمت نكبته، ذلك أنه لما يأفل عز

1 - المصدر السابق، ص 199.

2 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (جدع)، ص 110.

3 - مهدي المخزومي، في النحو العربي - نقد وتوجيه، ص 301.

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 128.

5 - الغول بعد المفازة والمشقة، ويقال هون الله عليك غول هذا الطريق، (ينظر: المعجم الوسيط، مادة (غول)، ص 667).

6 - النجد ما ارتفع من الأرض، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (نجد)، ص 269).

7 - الغور ما انحدر من الأرض، ويقابله النجد، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (غور)، ص 431).

8 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 89.

9 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق، ص 130.

10 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 131.

الإنسان، ويذهب ماله، ويبتعد عن وطنه، ويذوق ألم الغربة، ويتجرّع سموم التشرد، يظهر حينها الصديق الذي له حقّ الأخوة؛ فيقول: (2)

وَعَرَفْتُ فِي نَكَبَاتِ الزَّمَانِ بِكُنْهِ الصَّدِيقِ وَمَعْنَى الإِخَاءِ
فَوَا قَدَمِي مِنْ سَلَامِ الْعِثَارِ وَيَا أَلَمِي مِنْ سِهَامِ الْجَفَاءِ

تصدّرت أداة النداء "وا" البيت الثاني، وتصدرت "يا" الشطر الثاني منه، ويستعملان للنديبة «من دون غيرهما من أدوات النداء لما يوقرّانه للنّادب من إمكانية مد صوته بقوة» (3)، واستغل الشاعر هذه الإمكانيات الصوتية للتعبير عن شدة معاناته بما فعلت به الحظوب، ولعبت به الأقدار، وخرج معنى الشطر الثاني من البيت إلى الشكوى، من جفاء الآخرين واحتقارهم له؛ فوجد نفسه وحيداً لا مرافق له إلا شريط ذكريات يؤنس وحدته.

ويأتي أسلوب النداء باللفظ الصريح؛ إذ ورد في شعر ابن دراج أكثر من مرّة، ومنه قوله في خيران العامري (4): (5)

وَنَادَيْتُ لِلْهَيْجَاءِ أَبْنَاءَ مُلْكِهِ فَلَبَّاكَ أَسَادَ عَيْدٍ وَفَتَيَانُ

جاء النداء في البيت السابق باللفظ الصريح "ناديت"، والمنادى هو "أبناء ملك المنصور"، وقد دلّ معنى النداء على الاستعطاف والإلتماس؛ فإذا طلب خيران المساعدة لاقتحام حرب ما، وجد الكلّ على أهبة الاستعداد، ومجنّدين للإنتمار بأمره لخوض المعارك.

وله في المستعين: (6)

وإِنَّ لَهُ فِي رَاحَتَيْكَ وَسَائِلًا تُنَادِيهِ مِنْ جَوِّ السَّمَاءِ: أَلَا تَرْقَى؟!

المنادى في هذا البيت هو الشاعر؛ فجود وكرم الممدوح ينادي ابن دراج إلى الارتقاء والعلو إلى المكانة التي يستحقها في بلاط المستعين، وقد طوع الشاعر أسلوب النداء لخدمة أغراضه، والتعبير عن مكنوناته.

وعموماً شكّل أسلوب النداء في شعر ابن دراج، ظاهرة أسلوبية مميزة مثلت الإنشاء الطلبي أحسن تمثيل، وكان لأداة النداء "الياء" الهيمنة المباشرة والأغلبية الساحقة، وخرج غرض النداء في شعره إلى معاني كثيرة، يختلف الطلب فيها باختلاف المنادى، وعمد الشاعر إلى هذا اللون – النداء – للتواصل مع الممدوح – في أغلب الأحيان – أولاً، ولاستغلاله كتقنيّة ساعدت الشاعر على إخراج الطاقات الكامنة ثانياً، كالتعبير عن حاجاته النفسية، وترجمة مكبوتاته الشعورية.

1-3- الأمر:

الأمر من الظواهر اللغوية الهامة التي يمكن لها أن تحمّل معانيها طاقة تأثيرية كبيرة، كونه أسلوب إنشائي طلبّي يتم من خلاله «طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة أو

1 - ينظر: عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية – أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص 240.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 339.

3 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية- عرض وتطبيق، ص 163.

4 - هو خيران الصقلبي العامري، كان من خيرة فتیان بن أبي عامر، ومدير مدينة المرية إلى أن أهلك سنة 419هـ، (ينظر: ابن عذاري، البيان المغرب في اختصار ملوك الأندلس والمغرب، ص 419).

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 93.

6 - المصدر السابق، ص 69.

إدعاءً، أي سواء أكان الطالب أعلى في واقع الأمر، أم مدّعياً لذلك»⁽¹⁾، وهذا الطالب «تدلّ عليه صيغ كلامية أربع، هي فعل الأمر، المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل أمر، المصدر النائب عن فعل الأمر»⁽²⁾، وتختلف معاني الأمر؛ إذ «تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معاني أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الحال»⁽³⁾، وتتوّعت صيغ الأمر في شعر ابن درّاج، ووردت كالتالي:

1-3-1- فعل الأمر:

يتم الأمر وفقاً لصيغته البسيطة من خلال صيغة فعل الأمر، ويعرّف بأنّه «الفعل الدالّ على طلب مع قبول ياء المخاطبة»⁽⁴⁾، وكان أكثر صيغ الأمر دورانا في شعر ابن درّاج. ومن أمثله قول الشاعر:⁽⁵⁾

فَسِرْ فِي ضَمَانِ اللَّهِ نَاصِرَ دَوْلَةٍ كَأَنَّ عَمُودَ الصُّبْحِ عَنْ وَجْهِهَا انْشَقَّ

يثني الشاعر على ممدوحه المستعين، ووظّف فعل الأمر "سرّ" مسبقاً بالفاء، وخرج معنى الأمر إلى الدعاء؛ إذ يدعوا الشاعر لممدوحه بالطمأنينة وبأن طريقه مفتوحة، لاتحفّها المخاطر، إنما آمنة لأن الله عزّ وجلّ هو من ضمن له ذلك التوفيق؛ لينصر دولته ويعلي شأنها.

وعاش الشاعر الأمرين، مرّ الغربة، ومرّ الذل والاحتياج؛ فنجدّه يبيث شكواه كلما تسنّى له ذلك؛ فها هو يخاطب شمس الأصيل لتشاركه شجوه وحزنه، باعتبارها الدليل والرّفيق الشاهد على نهاره الطويل وما يبلوه من خطوب، وبما أنّها تكون في العشيّ؛ فهي تُحيل إلى قدوم ليل طويل موحش؛ فأين ستكون وجهته؟ وأين سيستقرّ مبيته؟ وفيها يقول:⁽⁶⁾

لَعَلَّكَ يَا شَمْسُ عِنْدَ الْأَصِيلِ شَجِيتَ لِشَجْوِ الْغَرِيبِ الدَّلِيلِ
فَكُونِي شَفِيعِي إِلَى ابْنِ الشَّفِيعِ وَكُونِي رَسُولِي إِلَى ابْنِ الرَّسُولِ

وظف الشاعر فعل الأمر "كوني"، وكأنّه طلب من الشمس الشفاعة والالتماس، بأن تتوسّط له عند علي ابن حمود، وتكون شفيعه لديه، ورسوله إليه.

ومن زاوية أخرى أفاد تواتر فعل الأمر "كوني" التمنيّ، وهذا الإلحاح في الاستخدام يدل على إصرار الشاعر المغترب الوصول إلى ما يطمح إليه، وهو طلب الخلاص من حياة التشردّ والبحث عن دفيّ مكان يأويه، وكرم يد تعطف عليه. وله معزّيّا أهل أحد الفقهاء:⁽⁷⁾

فَاسْتَشْعِرُوا آلَ إِسْمَاعِيلَ تَعَزِيَةً يُهْدِي لَهَا وَاعِظٌ مِنْكُمْ وَمُسْتَمِعٌ

ويظيف:⁽⁸⁾

فَارْدُدْ زَفِيرَكَ عَمَّا لَا مَرَدَّ لَهُ وَارْجِعْ دُمُوعَكَ عَمَّنْ لَيْسَ يُرْتَجِعُ

1 - عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 14.

2 - عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية - أسسها، وعلومها وفنونها، ج1، ص 228.

3 - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبياني والبديع، ص 71.

4 - علي بهاء الدين بوخروء، المدخل النحوي، ص 53.

5 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 69.

6 - المصدر نفسه، ص 75، 76.

7 - المصدر نفسه، ص 318.

8 - المصدر نفسه، ص 319.

استهلّ الشاعر البيت الأول بفعل الأمر "استشعروا"، وفيه ينبّه آل إسماعيل إلى أن يعتبروا ويستشعروا تلك اللحظات، ويحتسبوا أجرها عند الله عزّ وجلّ؛ إذ خرج معنى الأمر فيها إلى الإرشاد والاتعاظ والإنابة إلى الله سبحانه وتعالى.

وتتجسّد بنية الأمر في البيت الثاني في صيغته فعل الأمر "اردّد" و"ارجع"، وبهما يحثّ الشاعر أهل الفقيد على الصبر واستجماع القوة، ولملمة الأحزان في مثل هذه المواقف، المشحونة بمشاعر الحزن والأسى.

إنّ الدّفاع عن الدين والتمسك بتعاليمه ومبادئه، هي أسمى الأعمال وأرقى الأفعال، التي يقوم بها المسلم الواعي بقيمة هذا الدستور السماوي العظيم؛ لينقّي روحه من الشوائب التي تعلق بغايات النفس، كالحقد والغلّ والإساءة، ويحلّ العدل كنظام حكم أقرت تعاليمه من كتاب الله تعالى، وهذه السمات الدينيّة يحددها ابن دراج مجتمعة في شخص المنصور؛ فجاء بهذه الأبيات: (1)

فَصَدَعْتَ عَنْهُ الْجَوْرَ صَدْعَةً ثَائِرٍ وَنَظَّمْتَ فِيهِ الْعَدْلَ أَيَّ نِظَامٍ
فَاسْعُدْ بِأَضْعَافِ الْجَزَاءِ وَخُذْ بِهِ أَوْفَى الْخُطُوطِ وَأَوْفَرِ الْأَقْسَامِ

قابل الشاعر ما أولاه المنصور من خدمة للدين والدّفاع عن حرّماته، بتمنّي السعادة له مستعملاً فعل الأمر "اسعد"، الذي يملأ القلب فرحاً وطمأنينة، ويدعوا له - أيضاً - بأن يمنّ عليه سبحانه بأوفر الأقسام، ويضاعف حسناته أكثر.

ويقول الشاعر مستصغراً عيسى بن سعيد لما أوقع به المظفر سنة 397هـ: (2)

حَبِيبَتْ لِمَوْتِكَ أَنْفُسٌ مَظْلُومَةٌ كَانَتْ مَنَآيَاهُنَّ فِي مَحْيَاكَ
فَانهَضْ بِخَزِي الدِّينِ وَالْدُّنْيَا بِمَا قَدْ قَدَّمْتَ فِي الْمُسْلِمِينَ يَدَاكَ

وبعد أربع أبيات يردف ابن دراج قوله: (3)

فَابْلُغْ مُنَاكَ فَإِنْ غَايَاتِ الْمُنَى لِلْمُسْلِمِينَ بَأَنْ تَنَالَ مُنَاكَ

وجّه الشاعر صيغة الأمر لعيسى بن سعيد باستعمال الفعل "انهض"، وعادة يوظف هذا الفعل في مجال الحقيقة للتعبير عن حثّ النائم أو القاعد على النهوض، وقد يأتي مجازياً لليقظة والتّحذير والاستفاقة من الغفلة، أو حتى يستعمل في مواقف أخرى لبثّ الحماس وشحن الهمم، لكن في هذه الحالة ورد محمّلاً دلالة إضافية، وهي تحقير المأمور وزجره؛ إذ قد ينزاح الأمر لغرض التقزيم والإهانة «ويكون بتوجيه الأمر إلى المخاطب بقصد استصغاره والإقلال من شأنه، والإزراء به وتبكيته» (4)؛ فالشاعر نوه إلى الوقوف على حقيقة نفس المأمور الدنيئة، والتي خوّلت له بإيذاء المسلمين والتعدّي عليهم؛ فالنهوض لن يفيد الناهض في شيء، غير أنّه يزيد من خزيه وإذلاله في الدنيا والآخرة.

ويُدعم الأمر الأول "انهض" بأمر ثانٍ "فابلغ"، لكن هذه المرة يختلف المأمور؛ إذ وجّه الشاعر الطّلب للمدوحي المظفر، وخرجت الدلالة إلى غرض الدعاء، الذي يشترك الشاعر في طلبه مع الرّعية، بأن ينال الممدوح كل ما يتمنّاه، وكل ما يطمح لتحقيقه.

وله في المنصور بن أبي عامر: (5)

1 - المصدر السابق، ص 425.

2 - المصدر نفسه، ص 34.

3 - المصدر السابق، ص 34.

4 - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم المعاني - دار النهضة العربيّة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص 81.

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 401.

الشَّعْرُ أَجْدَرُ أَنْ يُلْقَاهُ مُعْتَرِفًا بِالْعَجْزِ عَمَّا يُنَاوِي مِنْهُ مُمْتَدِّحًا
وَالصُّخْفُ تَنْفَذُ وَالْأَقْلَامُ عَاجِزَةٌ عَنْ خَطِّ مَا اجْتَثَتْ مِنْ أَعْدَائِهِ وَمَحَا
فَعِشْ وَدُمُ وَابِقٌ وَامْلِكْ وَاقْتَبِلْ نِعَمًا وَاحْلُلْ مَنِيْعًا مِنَ الْمَكْرُوهِ مُنْتَزِحًا

يتّضح لنا في البيت الثالث تردد الشاعر لأفعال الأمر؛ إذ تتوالى بهذا الترتيب: "عش ودم وابق واملِك واقْتَبِلْ، واحْلُلْ"، وحُشدت للتعبير عن محاولة الشاعر الدّعاء لممدوحه وفق تسلسل دلالي؛ فالعيش ارتبط بالدوام، والدوام رافقه البقاء، ممّا يكسبه التميّز والتفرد فحق له أن يكون ملكًا، والملك يُخَوَّلُ له أن يحضى بمختلف النعم، وكل هذا يكون له حصنا منيعا أينما حل؛ فلا مكروه يقترب إليه، ولا همّ يدنو منه.

ويقول في المنصور بن أبي عامر: (1)

وَاهْدِمِ الْكُفْرَ وَغَيِّرْ مُلْكَهُ وَابْنِ أَعْلَامَ الْهُدَى عِزًّا وَشِدًّا
وَالْبَسِ الصَّبْرَ إِلَى أَرْضِ الْعَدَى وَقَدْ النَّصْرَ إِلَيْهِ وَاسْتَمْدًّا
وَاحْصِفِ (2) الشَّرْكَ بِعِزِّمِ يُنْتَضَى سَيْفُهُ عَنْ قُلِّ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ

يلجّ الشاعر في الأبيات السابقة على مخاطبة ممدوحه بأسلوب الأمر، فتوجّه إليه بأفعال أمر كثيرة، حاول من خلالها تحفيزه على المضيّ قدما، وبيعته في نفسه قوّة عزيمة وعلوّه همة، ويحثّه على الصبر لتحمل مشاق الحروب والوصول إلى قمم النصر.

والملفت في شعر ابن دراج هو استفتاح بعض قصائده بالإنشاء الطلبي، وعلى رأسها أسلوب الأمر الذي ورد في مطلع أكثر من قصيدة، كقول الشاعر في المظفر يحيى بن منذر التجيني: (3)

اسْتَقْبِلِ الْعِزَّ مَرْفُوعًا بِهِ عِلْمُكَ وَاسْتَوْتِقِ الْأَمْنَ مَحْفُوظًا بِهِ ذِمَّتُكَ
وَاسْتَطْلِعِ السَّعْدَ مِنْ أَفْقٍ إِلَى أَفْقٍ كَوَاكِبًا تَتَلَا فَوْقَهَا هِمَمُكَ
وَاسْتَفْتَحِ الدَّهْرَ أَبْوَابًا مَفَاتِحُهَا إِمَّا سَيُوفُكَ فِي الْأَعْدَاءِ أَوْ نِعَمُكَ
أَجْزَلُ بِهَا نِعَمًا فَرْنَا بِهَا قِسْمًا فِي دَوْلَةِ الْعِزِّ إِذَا فَازَتْ بِهَا قِسْمُكَ

المتمعّن الأبيات السابقة يجد أفعال الأمر "استقبل واستوتق واستطلع واستفتح وأجزل" تسيطر على بنية الأبيات، وفيها فارق الأمر دلالاته الأصليّة، وأشرب دلالة مغايرة حُمّلت معنى الدّعاء؛ فالشاعر يدعوا لممدوحه بالعزّ والأمن، وحسن الحظ، والاستفتاح ليختتم هذه السلسلة من الأوامر بفعل "أجزل"؛ ليتوجّه مسار دلالة الأمر من الدّعاء لاستعطاف الممدوح وحثّه على العطاء والسّخاء في ذلك.

ولعلّ الشاعر بهذه اللفّة في التوظيف يحاول شدّ انتباه المتلقي إلى أشعاره، وفي الوقت ذاته إصباغ لمسة جماليّة على قصائده، تشدّ ناظرها من أوّل وهلة.

واعتمد الشاعر الأسلوب ذاته - الأمر - في بعض خواتم قصائده ليثبت قدرته اللّغوية المميّزة، وكان الدّعاء للممدوح هو السّمة البارزة من انزياح هذا الأسلوب عن دلالاته الأصليّة، كقول ابن دراج: (4)

فَدُومُوا لِهَذَا الدِّينِ حِصْنًا وَمَوْيِلًا فَأَنْتُمْ لَهُ عِزٌّ وَذِكْرٌ وَمَفْخَرُ

1 - المصدر السابق، ص 369.

2 - الخسف: النقصان، ويقال سامه الخسف، أي أولاه دُلاً، وكلفه المشقّة والذلّ، (ينظر: الجوهري، الصحاح، مادة (خسف)، ص 1351).

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 505.

4 - المصدر السابق، ص 532.

ختم الشاعر قصيدته الرائية، التي قالها في إدريس بن علي بن حمّود ببيت استهله بفعل الأمر "دوموا"، وقد خاطبه الشاعر بصيغة الجمع تعظيماً له وتقديراً لشخصه، وبما أنّ الأمر أقلّ رتبة من المأمور؛ فقد خرجت دلالة الأمر إلى غرض الدعاء، وبه دعا الشاعر لممدوحه بدوام دفاعه عن الدين وحماية معالمه ليكون بذلك فخراً له، ومثالا صادقا لعزّته.

والملاحظ هو تكرار أسلوب الأمر إمّا على مستوى البيت، أو حتى على مستوى القصيدة، وقد تبتدئ به القصيدة وقد تنتهي، وأحياناً أخرى تستهل وتختتم بذات الأسلوب، ممّا يدل على طول نفس الشاعر، والملفت - أيضاً - هو تحكّم الشاعر في مواقع الأمر إمّا بتصدر البيت، أو توسطه، أو حتى نهايته، كما في هذا المطلع: (1)

النَّصْرُ حِزْبُكَ فِي الضَّلَالَةِ فَأَحْتَكِمِ وَاعْظِبْ لِدِينِ اللَّهِ مِنْهَا وَأَنْتَقِمِ
وله في ختامها: (2)

وَلَعَلَّ مَنْ يَقْضِي الْأُمُورَ يَقِيدُنِي بِرِضَاكَ مِنْ صَرْفِ الزَّمَانِ فَأَحْتَكِمِ
بيت الشاعر الحماس في الممدوح - المنصور بن أبي عامر - ويشحن عزيمته بطاقات الغضب، والانتقام لدين الله سبحانه وتعالى.

وما يشدّ أكثر هو اشتراك توسل الشاعر بفعل الأمر "احتكم" في أوّل وآخر بيت القصيدة، ممّا يجسّد عمق التوظيف الدلالي؛ فالشاعر يطلب الاحتكام ويطلب العدل، حتى وإن كان في المطلع يطلبه لدين الله تعالى، لأنّ الدّفاع عن الدين أولى من كلّ شيء، وفي الختام يطلب ذلك لنفسه، لأنّه مقيد برضا ممدوحه الذي بدوره يبقى الدرع المنيع الذي يوفرّ للشاعر الحماية، ويصرف عنه غدر الزّمان.

وبهذا يكون للشاعر القدرة على الابتداء والانتهاى بذات الأسلوب، مما يدلّ على طول نفسه الشعري، وتمكّنه من توظيف الأساليب وفقاً لما يقتضيه المعنى، وأيضاً ليتماشى وحالته النفسيّة والشعوريّة.

1-3-2- اسم فعل الأمر:

تتمثّل الصيغة الثانية للأمر في توظيف اسم فعل الأمر، الذي يعد نوعاً من أسماء الأفعال، والتي يقول فيها المبرّد: «هذا باب ما جرى مجرى الفعل وليس بفعل ولا مصدر ولكنّها أسماء وُضعت للفعل تدلّ عليه، فأجريت مجراه ما كانت في مواضعها» (3)؛ فأسماء الأفعال تتميزّ بكونها «ألفاظ تنوب مناب الفعل معنى واستعمالاً، وتخالفه بعدم قبولها علاماته» (4).

وبالنسبة لاسم فعل الأمر كصيغة يتمّ بها الأمر؛ فنلتبس «فيه معنى الأمر إلاّ أنّه ليس فعل أمر» (5)، ومن أمثلة توظيفه في شعر ابن دراج قوله: (6)

وَفِي كُلِّ نَادٍ مُنَادٍ إِلَيْكَ: هَلُمَّ إِلَيَّ حَيْثُ يُغْنَى الْعَدِيمُ!
هَلُمَّ إِلَى حَيْثُ تُنْسَى الرِّزَايَا! هَلُمَّ إِلَى حَيْثُ تُؤْسَى الْكُلُومُ!

1 - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 421.

2 - المصدر نفسه، ص 423.

3 - المبرّد، المقتضب، تحقيق: محمد الخالق عزيمة، المجلس الأعلى للمنشورات الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط3، القاهرة، 1994، ج3، ص 202.

4 - بهاء الدين بوخروء، المدخل النحوي، ص 91.

5 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية- عرض وتطبيق-، ص 69.

6 - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 273.

هَلَمْ إِلَى حَيْثُ يُؤْوَى الْغَرِيبُ! هَلَمْ إِلَى حَيْثُ يُحْمَى الْحَرِيمُ!

حرص ابن دراج على تكرار اسم فعل الأمر "هلم" الذي بمعنى "تعال" في صدور الأبيات السابقة وأعجازها، ومن خلالها حدّد الشاعر وجهة واحدة لكلّ من يعاني في حياته، سواء أكانت هذه المعاناة فقراً أو مصيبة أو جرحاً أو غربة، أو حتّى خوف وقلة حماية، وهذه الوجهة هي حمى يحيى بن منذر؛ فدواء المأسي لديه؛ إذ يغنى الفقير، ويواسي المصاب، ويداوي الجريح، ويأوي الغريب، ويحمي الخائف ويوفر له الأمان.

ويقول في مظفر ومبارك موظفاً - أيضاً - اسم فعل الأمر "هلم": (1)

وَأَرْضِي سُيُولَ مَنْ خُيُولَ مُظْفَرٍ وَلِيْلِي نَجُومَ مَنْ سَمَاءِ مُبَارَكٍ
بَحِيْثٌ وَجَدْتُ الْأَمْنَ يَهْتَفُ بِالْمُنَى هَلَمِّي إِلَى عَيْنَيْنِ جَادَا سَرَارِكَ (2)
هَلَمِّي إِلَى بَحْرَيْنِ قَدْ مَرَجَ (3) النَّدَى عَابِيَهُمَا (4) لَا يَسَامَانِ انْتِظَارِكَ
هَلَمِّي إِلَى سَيْفَيْنِ وَالْحَدَّ وَاحِدٌ يُجِيرَانِ مِنْ صَرْفِ الْحَوَادِثِ جَارِكَ
هَلَمِّي إِلَى طَرْفِي رَهَانٍ تَقْدَمَا إِلَى الْأَمَدِ الْجَالِي عَلَيْكَ اخْتِيَارِكَ

يدعم الشاعر الدلالة ويكتفها بترداده لاسم فعل الأمر "هلم" أربع مرّات، والواضح أنّ هذا التكرار ورد من غير عطف، وهو ما يعكس جانب كثرة الاشتياق وقوّة الحنين إلى زوجته، والذي مزجه الشاعر بحديثه عن بلسانية، لتكتمل بذلك الملامح الجماليّة التي تتعالق فيها الدلالات، ويعبّر بها الشاعر عن أكثر من حالة نفسيّة وشعوريّة، تخيم على فكره أو تحتل جوارحه.

واستعمل ابن دراج اسم فعل الأمر "هات" التي بمعنى "خذ" أكثر من مرّة، كقوله في منذر بن يحيى: (5)

هَاتِيكَ شَمْسُ الْهَدَى فِي بُرْجِ أَسْعِدِهَا وَدِينُنَا مُشْرِقٌ فِي عَزِّ دُنْيَانَا

ويقول فيه أيضاً: (6)

وَهَاتِيكَ جَنَّتْ نُنَا وَالتِّي حَبَانَا بِهَا سَيِّدُ
الْمُنْعَمِينَا

لم يخرج المسار الدلالي لاسم فعل الأمر "هات" في البيتين عن تحمّس الشاعر وتمنيّه كلّ ما هو خير لممدوحه؛ فتمنّى له في البيت الأوّل أن يمنحه الله تعالى نور الهدايا في الدّين والدنّيا، وعبر في البيت الثاني عن صدق مشاعره وامتتانه لمندّر بن يحيى الذي لا يغفلوا عليه شيء؛ فالشاعر مستعد لأن يهديه جنانه التي لا يملك غيرها.

ومن أسماء الأفعال المنقولة ألفاظ وردت في اللّغة العربيّة، بشكل معيّن فاستخدمت به، ثم نقلت إلى معنى اسم فعل الأمر، ومن بينها ما نقل من الظرف: دونك، عندك، لديك بمعنى

1 - المصدر نفسه ص 104.

2 - سرار الأرض أوسطه وأكرمه، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادة (سرر)، ص 236).

3 - المرج: الإختلاط والاضطراب، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (مزج)، ص 569).

4 - عبّ البحر عاباً ارتفع وكثر موجه، (ينظر: نفسه، مادة (عيب)، ص 361).

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 132.

6 - المصدر نفسه، ص 235.

خذهُ، مكانك بمعنى أثبت، أمامك بمعنى تقدّم، وراءك بمعنى تأخّر⁽¹⁾، ومن صور توظيفها قوله:⁽²⁾

دُونَكَ السُّؤْدَدَ مَوْفُورًا فَسُدَّ وَجُنُودَ الدِّينِ وَالْدُّنْيَا فَقُدَّ

عُزِّرَ اسم فعل الأمر "دونك" - الذي استهل به البيت - بفعلٍ أمر - سُدَّ وقُدَّ - في ضرب وعروض البيت، وبهذه التشكيلة المتناسقة التوزيع المكاني انزاحت الدلالة إلى الإفتخار وتعظيم المنصور بن أبي عامر، الذي يستحق منبر السيادة وتعاليم القيادة.

1-3-3- المصدر النائب عن الفعل:

يتم أسلوب الأمر - أيضا - باستعمال المصدر النائب عن الفعل، والمتجسد في قول ابن دراج:⁽³⁾

وَحَمْدًا يَمِينِي قَدْ تَمَلَّاتِ بِالْمُنَى وَشُكْرًا يَسَارِي قَدْ حَوَيْتِ يَسَارِكِ⁽⁴⁾

استهلّ الشاعر شطري البيت بالمصدرين "حمداً وشكراً" على التوالي، وكان بإمكانه توظيف فعلي الأمر "احمدي واشكري"، لكنّه لجأ لمثل هذا التوظيف - استعمال المصدر - للاختصار، وكونه أيضا أبلغ تعبيراً وأكثر إفصاحاً، ذلك أنّ المصدر «يختلف عن فعل الأمر من مادته بأن الأمر للطلب المحض وهذا المصدر للإفصاح»⁽⁵⁾، واستغلّ الشاعر ذلك ليفصح عن الامتنان الكبير الذي يوليه لمظفر ومبارك؛ ففضلهما إذا تمتّ يمينه لبّت يساره ذلك؛ فلسانه يصدح بالحمد، ويلهج بالشكر والثناء عليهما.

وله في المظفر يحيى بن منذر، منوهاً إلى كل من يشكّك في شجاعته وبسالته:⁽⁶⁾

وَقُلْ لِمَنْ قَصَّرَتْ بِالْأَسَدِ خَبْرَتُهُ فَشَكَّ أَنْ يَخْلُفَ الرَّئِبَالَ رَنْبَالُ⁽⁷⁾

صَبْرًا لِمَوْقِعِ أَظْفَارِ الْمُظْفَرِ هَلْ يُحِيلُهَا عَنْ حَشَاكَ الْيَوْمَ مُحْتَالُ

تضافرت صيغ الأمر في البيتين؛ إذ ساهم الاستهلال بصيغة الأمر "قل" في التأثير على كل قليل خبرة خوّلت له نفسه بأن يشكّك في بسالة "يحيى"، التي هي امتداد لبسالة وشجاعة والده "منذر"، ولجأ الشاعر في البيت الثاني للمصدر "صبرا"؛ لأنّه أبلغ وأكثر تأثيراً، فلا مفرّ ولا خلاص من قبضة المظفر يحيى بن منذر، حيث خرج غرض الأمر إلى الوعيد والتهديد، الذي «هو أمر في ظاهره ولكنه يستبطن تلويحاً بما قد ينجّر من تحقيق مضمون الأمر»⁽⁸⁾.

1-3-4- المضارع المقترن باللام:

1 - ينظر: علي بهاء الدّين بوخروء، المدخل التّحوي، ص 92، 91.

2 - ابن درّاج القسطلي، الدّيوان، ص 370.

3 - المصدر السابق، ص 108.

4 - اليسار: السّهولة والغنى، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 15، مادة (يسر)، ص 446).

5 - تمام حسان، اللّغة العربيّة معناها، ومبناها، دار الثقافة، المغرب، 1994، ص 254، 255.

6 - ابن درّاج القسطلي، الدّيوان، ص 350.

7 - الرّنبال: الأسد، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (رأب)، ص 199).

8 - الأزهر زناد، دورس البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، ص 122.

يتمظهر أسلوب الأمر في استعمال الفعل المضارع المقترن باللام، وكان هذا النوع من صيغ الأمر الأقل حظاً، من حيث تواجده في شعر ابن دراج، ويتجسد في رثائه لمنذر بن يحيى التجيني: (1)

وإنَّ جَلَّ فِينَا فَقْدُهُ وَمُصَابُهُ لِيَبْلُونَا فِي الصَّبْرِ عَنْهُ وَيَبْلُوهُ

قدّم ابن دراج مشاعر العزاء والمواساة ليحيى بن منذر، مستغلاً الفعل المضارع المقترن باللام "ليبلونا"، الذي أفاد المشاركة في تحمل أعباء هذا البلاء، ويلتمس بذلك الشاعر تخفيف المعانات طالباً الصبر لتجاوز مخلفات هذه المحنة.

وله في مطلع قصيده، يهنئ فيها المظفر بغزوة ممقصر قائلاً: (2)

لِتَهْنِئْ سَلَامَتُكَ الْمُسْلِمِينَ وَتَفْدِكَ أَنْفُسَهُمْ أَجْمَعِينَ

تصدّر أسلوب الأمر – باستعمال " اللام " والفعل المضارع " تهنئ " - البيت لما يسلّطه من عملية جذب للمتلقى؛ إذ يدعوا له الشاعر بالسلامة ويهنئه باسمه، وباسم كل المسلمين بغزوته المباركة.

وما يمكن استنتاجه من دراسة أسلوب الأمر في شعر ابن دراج، أنّه ورد بصيغه المختلفة، وجاء مفرغاً من دلالاته الحقيقية، وخرج إلى معان أخرى ساهمت في التثفيف الدلالي، الذي عبّر عن الحالة النفسية للشاعر، وتبيان نوازعه الشعورية المختلفة، التي تتأرجح بين اجتذاب الممدوح والتأثير عليه وتحريك مشاعره، وبين التعبير عن مآسي الغربة، وولع الشوق والحنين لأحبّته من جهة أخرى.

4-1 - النّهي:

يعدّ النّهي من الأساليب الإنشائية الطلبية، ويتضمّن «طلب الكف عن الفعل أو الإمتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام وللنّهي صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بـ"لا" النّاهية الجازمة» (3)، كما يمكن أن تخرج صيغة النّهي عن معناها الحقيقي إلى معان أخرى كالدعاء، والإلتماس والتمني، والتّيسيس، والتّهديد، والتّحقير، والإرشاد (4)، وكان ورود هذا النمط الأسلوبي متحقّقاً مقارنة بباقي الأساليب الإنشائية الطلبية، من أمر، ونداء واستفهام، ومن أمثلة وروده قول الشاعر: (5)

لَا تَقُلْ (6) الْأَيَّامَ سَيْفًا مَاضِيًا فَضَّ الْإِلَهَ بِشَفَرَتَيْهِ فَأَكَا

استهلّ الشاعر البيت بصيغة النّهي، الذي اتّخذ وسيلة لتحذير وتهديد كل من يقف في وجه المنصور؛ إذ سينال ما ناله سعيد القطاع الذي لم يستطع الصّمود أمام حدّة سيف المنصور بن أبي عامر الذي أصاب مقتله وفكّ فاه، وهنا إشاره إلى الطريقة التي قُتل بها سعيد القطاع.

ويقول فيه أيضاً: (7)

لَا تَعْدَمَنَّ عَلَاكُمْ الرُّتَبَ التّي أَضَحَّتْ مُعْظَمَةً بِكُمْ أَقْدَارُهَا

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 238.

2 - المصدر نفسه، ص 450.

3 - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم المعاني - ص 83.

4 - ينظر: عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 15، 16.

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 34.

6 - فلي الشيء: قطع، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 10، مادة (فلي)، ص 330).

7 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 409.

بِكُمْ اُكْتَسَتْ حُلَلُ السَّنَا وَبِسَعْيِكُمْ ضَاعَتْ مَعَالِيهَا وَحِيطَ ذِمَارُهَا(1)

اتخذ الشاعر - هنا- أسلوب النهي للنّباهي والافتخار ببني عامر؛ فالرّتب التي تقلّدوها - الحجابة على وجه التّحديد- كانت شاهدة على مجدهم وارتقائهم إلى أسمى مراتب العلا، والتي تزداد قيمة وعظمة كلّما نُسبت إليهم.

ويقترن النهي بالأمر، كأن يأتي الأمر متبوعاً بالنّهي، من مثل قوله: (2)

وَقُلْ لِمَنْ قَدْ أَضَلَّ الشَّمْسَ طَالِعَةً لَا تَسِرْ مِنْ بَعْدِهَا فِي لَيْلٍ حَيْرَانَا

افتتح الشاعر الشطر الأوّل من البيت بفعل الأمر "قل"، واستهلّ الشطر الثاني منه بالنّهي "لا تسر"، ويبدو أن ابن دراج وجّه هذين الأسلوبين المتضادين لذاته أولاً، ولغيره ممّن يهيم مشرّداً في البراري ثانياً؛ فالشاعر يمكنه أن «ينهى نفسه، ينهى الآخرين، وينهى ما لا يَفْعَلُ معنى النّهي، وهو في كل هذا فنّان غير قاصد منعاً، ولا صدّاً، وغير ملزم أحداً، ولكّنه يصوغ فكرته في أسلوب من النّهي، يقصد من ورائه النصّح، أو العتاب أو الإعجاب، أو يقصد تصوير الأمل، أو تضخيم الألم، أو يقصد أو يقصد.... إلى آخر ما يقصد» (3).

فبعد أن نعم ابن دراج وغيره بظل منذر بن يحيى، الذي كان فيّنه الملجأ الوحيد للاحتماء من وهج الخطوب وحرّ معاناتها، يطلب الشاعر - موظفاً النّهي- الذي خرج إلى الدّلالة على النصّح، بأنّه لا يجب التخلّي عن هذه النعمة والتمسك بها، حتى لا تكون هناك عودة لحياة التشرّد والمبيت في العراء.

5-1- التمني:

هو أحد الأساليب الإنشائية الطلّبية، ويقصد به «طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع أو بعيد، أو امتناع أمر مكروه كذلك، والأصل فيه أن يكون بلفظ "ليت" وقد يأتي بلو، وهل، ولعلّ، وهلاً، وآلاً، ولولاً، ولوما» (4)، وأمّا تواجده في شعر ابن دراج كان قليلاً، وأكثر تردّده كان بألفاظ "ليت ولو"، وبنسبة أقل "لعلّ"، ومن أمثلة الأولى ما جاد به الشاعر: (5)

أَقِرْ عُيُونَ الشَّامِتِينَ وَلَيْتَنِي أُبْرِدُ مَا تَطْوِي الضُّلُوعُ مِنَ الْغَلِّ

أدّى أسلوب التمني باستعمال "ليت" معنى حسرة وأسف الشاعر على نفسه، أيّام حكم الوزير عيسى بن سعيد في عهد عبد الملك المظفر، هذا الوزير الذي «ألقي أذنيه لما كان يلفظ به حسّاد ابن دراج وخصومه - ولعلّهم كانوا كثيرين - من طعن ونيل من إخلاصه وولائه» (6)، ممّا زاد من معاناة الشاعر، وأعطى الفرصة لهؤلاء الحاقدين والحاسدين بأن يستغلوا الموقف، ويُشهرُوا شماتتهم التي لم تكف قوّتها، لأن تُبرّد نارهم وتطفئ ما يجيش بصدورهم العليلة المليئة بالغلّ والحقد.

إن الشاعر كما يمدح ملكاً أو يشيد بأخر مفتخراً بانجازاته، مهتناً لانتصاراته؛ فهو في الوقت ذاته يسجّل التاريخ، ويورّخ لأحداثه من غزوات مباركة، وفتوحات عظيمة، واختراق

1 - الذّمار ما يلزمك حفظه وحمايته من عرض وحريم، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (ذمر)، ص 195).

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 131.

3 - منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، - الكلمة والجملة-، ص 329.

4 - عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 17.

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 46.

6 - المصدر نفسه، مقدّمة الديوان، ص 60.

حصون منيعة، وهاهو ابن دراج يعبر عن حالة من الغبطة والسّرور لما أطاح المظفر بحصن "لونه" في قوله: (1)

فَيَا لَيْتَ قُوْطًا (2) حِينَ شَادَ بِنَاءَهُ رَأَهُ وَقَدْ خَرَّتْ إِلَيْكَ جَوَانِبُهُ
وَيَا لَيْتَ إِذْ سَمَاهُ بَذَرًا مُعْظَمًا رَأَهُ وَفِي كِسْفٍ (3) الْعَجَاجِ (4) مَغَارِبُهُ

يعتبر البيتان أيقونة للجمال الفني، والإبداع البلاغي المتجسد في الإنشاء الطلبي، الذي تعاضد فيه النداء والتمني، وذلك لتكثيف الدلالة أكثر؛ إذ أخذ الشاعر يتمنى أن يرى ملوك النصاري – والذي عبر عليهم بلفظة قوط – كيف لحصنهم المنيع خرّ منهارًا؛ فإنّ سموه بدرهم السامي فلا مال له إلاّ الغروب، أمام حنكة المظفر وجيوشه الفتاكة. حقق التمني للشاعر إبداء الافتخار بانجازات المظفر الباهرة من ناحية، والتشفي والتشمت في زوال معالم قوّة العدو، وإبادة حضارته من ناحية أخرى.

وكان التمني باستخدام "لو" موجودًا في نظم ابن دراج في قوله: (5)

لَوْ حَبَانِي بِذَلِكَ عَصْرُ شَبَابِي لَرَأَيْتُ عَلَى الْعِبَادِ أْتِيَهُ

زادت "لو" التمني – والذي حدده الشاعر بعصر الشباب – استحالة وبعد منال؛ فلو يرجع الزمان لوقت مضى لرأيت الشاعر أول مستقبلية، ولعلّ هذه المعطيات توحى إلى تقدّم الشاعر في السن، لكن الحسابات والأرقام لا تقول ذلك؛ فهذه القصيدة قيلت ما بين سنتي 386هـ و387هـ، والشاعر آنذاك عمره لم يتجاوز واحدا وأربعين عاما؛ لأنّه ولد سنة 347هـ، إلاّ أنّ الشاعر ساق هذا البيت عقب إشادته بعبد الرحمن بن المنصور، الذي لم يتجاوز سنّه الثانية عشر، كما يوضحه قوله: (6)

وَكَذَا الْعَامِرِيُّ مَا دَامَ طِفْلاً وَلَعَمْرِي لَنَعْمَ مَا شَبَّهُوهُ
غُصْنٌ مَا يَزَالُ مِنْ دَوْحَةِ الْمَجْدِ فُرُوعٌ كَثِيرَةٌ تَغْذُوهُ
فَإِذَا جَارَ تِسْعَةٌ وَثَلَاثًا جَلَّ عَنْ أَنْ يَحْدُهُ تَشْبِيهُ

وبالتالي فالشاعر استغل التمني – حتى وإن لم يكن حقيقياً – لخدمة مآربه الشخصية، ولعلّ فارق السن الكبير بينهما والمقدر بتسع وعشرين عاماً جعل الشاعر يبدو متقدماً جداً في العمر أمام صغر سن عبد الرحمن؛ فمكّن ذلك الشاعر من محاولة كسب ودّ المنصور أكثر، بتعظيم صورة ابنه لديه، وذلك بتبيان فتوته والإشادة بريعان شبابه وقوّته، رغم أنّه ما زال طفلاً.

وله موظفا لعلّ «وهي لتوقع شيء محبوب أو مكروه» (7)، ومن أمثلتها: (8)

لَعَلَّ آمَالَنَا فِي اللَّهِ قَدْ صَدَقَتْ وَصَدَقَ مَوْعِدُهُ بِالْفَتْحِ قَدْ أَنَا

استخدم الشاعر "لعلّ" لتدل على التمني، وربطها بالأمل الذي يعد شعورا جميلا يرافق الإنسان ويترك فيه أثرا ينحوا به انتحاء التفاؤل والأفضل دائماً، وتنموا بذور الأمل أكثر

1 - المصدر السابق، ص 25.

2 - القوط: القطيع من الغنم جمع أقواط، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (قوط)، ص 503).

3 - الكسف والكسفة: القطعة من السحاب وغيره، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 12، مادة (كسف)، ص 96).

4 - العجاج: الغبار واحده عجاجة، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 9، مادة (عجاج)، ص 54).

5 - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 431.

6 - المصدر نفسه، ص 431.

7 - فاضل صالح السمراني، معاني النحو، ج 1، ص 304.

8 - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 131.

وتكبر فسيلتها إذا علقت بالله سبحانه وتعالى، وبالتالي يكون غرض هذا التمني هو تحقق الدعاء الموصول بالرجاء، الذي رفع إليه عزّ شأنه؛ ليبشّر المجاهدين في سبيله ببوار فتح مبین.

ولفت انتباه المتلقي قد يلجأ الشاعر – أحيانا – إلى التمني باللفظ الصريح كقوله: (1)

وَدَوْلَةٌ سَبَقَتْ آمَانَنَا كَرَمًا كَأَنَّ مَا قَدْ تَمَنَيْنَا تَمَنَانًا

جُسد التمني باللفظ الصريح بالفاظ "آماننا تمنينا تمنانا"، وكأنّ هناك تواجد خفي بين الشاعر والممدوح جعل أمنياتهما تلتقي في مكان ما، تحددها نقطة مشتركة أحدثت توازن تحقق من خلاله مطلب كليهما؛ فمن الشاعر النظم والثناء، ومن الممدوح البذل والعطاء. إنّ الأساليب الإنشائية الطلبية بمختلف انزياحاتها، شكّلت ظاهرة مميزة، وقوة فاعلة غدت الدلالة وكثفت معانيها في شعر ابن دراج، والذي اتخذها ركيزة هامة في إبداء أحاسيسه، والتعبير عن أفكاره وطرح ما يورق نفسيته من تزاخم هموم وتراكم مكبوتات، خلّفتها حياة الاغتراب والبعد عن الأهل والأحبة، كما اتخذها وسيلة ناجعة لإثبات وجوده في مختلف البلاطات، ومحاولة كسب ود الممدوح بلفت انتباهه، والتأثير عليه واستعطافه ودفعه للعطاء وتحفيزه للبذل بسخاء.

2- الإنشاء غير الطلبي:

يتمثل النوع الثاني من الأساليب الإنشائية في الإنشاء غير الطلبي، وهو «ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب» (2)، ووروده في شعر ابن دراج جاء مميّزاً، وتجسّد من خلال التعجب، والقسم، وكم الخبرية.

1-2- التعجب:

يعتبر التعجب من الأساليب البارزة التي تكتسي أهمية بالغة في النظام اللغوي، لما تحمله من مزايا تضيف مسحة فنية، وأبعاد دلالية غنية، ويعرّف هذا الأسلوب بأنه «إنشاء يعبر عن انفعال قائم على الإعجاب سلبي أو إيجاباً» (3)، وتستعمل فيه أنواع من التراكيب، والتي تتم بصيغ قياسية وأخرى سماعية، أمّا الأولى؛ فيقصد بها «التعجب الذي يتم بصيغ يقاس عليها وله صيغتان: ما أفعل وأفعل بـ» (4)، وكان له مرور مميّز ومثير في خطاب ابن دراج، ينتج من حسن توظيفه لهذا الملمح، بما يخدم أغراضه معبراً عن مكانن نفسيّة تجسّد تجربته الشعرية، ومن أمثلة ذلك قول ابن دراج موظفاً صيغة "ما أفعل" في قوله: (5)

مَا أَحْسَنَ الصَّبْرَ فِيمَا يَحْسُنُ الْجَزْعُ وَأَوْجَدَ الْيَأْسَ مَا قَدْ أَعْدَمَ الطَّمَعُ

أتى التعجب بصيغة "ما أحسن"، وخرج المعنى فيه إلى الإستحسان والإعجاب، ذلك أن المعنى في التعجب يقترن «بمدلول الفعل المعجمي، فإن كان معنى إيجابياً مستحسننا خرج التعجب مخرج الإعجاب والمدح كأن يكون حسناً أو فصاحة أو جمالاً أو كرماً... الخ» (6)، والشاعر – هنا – استحسّن الصبر وقت الهلع والمصيبة، الذي يبرز مدى تحكّم الإنسان في

1 - المصدر نفسه، ص 132.

2 - عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 13.

3 - الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 139.

4 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية- عرض وتطبيق- ص 89.

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 316.

6 - الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 140، 141.

غضبه والسيطرة على تلك الشحنات الانفعالية – التي تكون عادة وقت الجزع – وامتصاص مفعولها، والتقليل من حدتها وتأثيرها بالصبر والرضى، وتقبل قضاء الله وقدره. وقوله أيضا: (1)

وَمَا أَبْعَدَ الْقَفْرَ (2) عَنْ عَيْنِ رَأٍ وَمَا أَقْرَبَ الْوَقْرَ (3) مِنْ سَمْعِ نَائٍ

لجأ الشاعر إلى استغلال صيغة التعجب "ما أفعل" في بداية شطري البيت والذي زادها الطباق بين "أبعد وأقرب" بعداً دلالياً يقودنا إلى ما تجسّمه الشاعر من أعباء رحلته المضنية؛ فالذي يراه لا يأتي في ذهنه، أنه عانى ما عانى من مخاطر وصعاب؛ فهذا النائي الغريب الذي يهيم في القفار الخالية، لم يسمع نداءه أحد ولم يجب على استغاثته آخر؛ فالأذان سُدَّتْ وكانت أقرب للصمم منها للشاعر؛ ممّا يدل على سوء حظّه، وتجاهل الآخرين له، واحتقارهم واستصغارهم لما لحقه من أهوال ومشقات.

وله من تواجد صيغة "أفعل ب" قوله في المستعين: (4)

أَعْظَمَ بِهَا نِعْمًا وَفَيْتَ بِشُكْرِهَا قَوْلِي عَهْدَ الْمُسْلِمِينَ مَزِيدُهَا

فصيغة التعجب "أعظم بها" جاءت متناسقة مع مدح الشاعر واقتخاره بالمستعين، والتي كرّسها أيضاً للتدليل على مختلف النعم التي حازها الممدوح، لعلّ أعظمها تاج الخلافة الذي زاده المستعين عظمة تتلأأ ببريقها؛ لتضفي نوراً يشع كرمًا إلى كلّ مكان يصله مداها.

ويقول في المنصور بن أبي عامر: (5)

فَاسْعُدْ بَعِيدٍ وَهُوَ مُبَشِّرٌ لَكَ بِالنَّعِيمِ وَبِالْبَقَاءِ الْأَطْوَلِ

أخذ التعجب بـ "فاسعد بعيد" معنى تمنّي السعادة، ودوام الصّحة والنّعيم للممدوح، كما يدعوا له بالبقاء وطول العمر.

وقد يصّر الشاعر – أحيانا – على إبراز صفات أخلاقية معينة في ممدوحه؛ فمثلا دل على الكرم باستعمال صيغة التعجب "أكرم به" ثلاث مرات (6)، ومنها قوله: (7)

وَأَكْرَمَ بِهِ أَنْ يَعْرِفَ النَّكَثَ عَقْدُهُ أَوْ الْخُلْفَ رَاجِيَهُ أَوْ الضِّيمَ جَارُهُ

كان لصيغة التعجب "أكرم به" الدور الإيجابي في إبراز صفة راقية – الكرم – يتمتع بها منذر بن يحيى، وهي أكثر ما يحتفي به الشاعر بحكم عمله، والتي بدورها دُعِمت بمزايا أخرى لا تقل أهميّة؛ كعدم نكث العهود وإخلاف الوعود، ولا يُظلم بقربه كل من قصد جماء طالبا الأمن، باحثا عن الاستقرار.

ويكون التعجب بصيغ سماعيّة أيضاً، والمتحكّم فيها «السّماع وتفهم من سياق الكلام والنغمة الصوتية» (8)، وأكثر ما ورد منها لفظة "عجب" ومشتقاتها، كقوله مستعجبا من كلّ من يحاول أن يُبدي العصيان لمنذر بن يحيى بعلم أو جهالة منه: (1)

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 339.

2 - القفر: الخلاء من الأرض والمفازة لاماء بها ولا نبات، ج قفار وقفور، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (قفر)، ص 491).

3 - الوقر: أن يذهب السمع كله، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 15، مادة (وقر)، ص 364).

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 61.

5 - المصدر نفسه، ص 420.

6 - ينظر: ص 497، 499، 520 من الديوان.

7 - المصدر نفسه، ص 499.

8 - محسن عطية، الأساليب النحوية-عرض وتطبيق- ص 87.

عَجِبْتُ لِمَارِقٍ⁽²⁾ يَعْصِيكَ جَهْلًا وَقَدْ سَبَقَتْ إِلَيْهِ لَكَ الْيَادِي

فهنا أتى الشاعر بالفعل الماضي "عَجِبْتُ"؛ ليؤكد استغرابه من كل مشرك كافر تُسَوَّل له نفسه أن يقف في وجه منذر؛ لأن ذلك لا يدل إلا على جهله بما سيلقاه على يده، وما سيلحقه من ذل وخذلان.

ويستغرب الشاعر من غدر الزمان قائلا:⁽³⁾

فَيَا عَجَبًا لِصُرُوفِ الزَّمَانِ شُهُودًا لَنَا وَهِيَ فِينَا خُصُومُ!

لقد توزعت دلالة البيت بين ما دلّ عليه التعجب، وما خرج إليه النداء، ونقطة الالتقاء جسدت الدلالة العميقة للبيت، وترجمت شكوى الشاعر ومعاناته من ضيم الخطوب، واستغرابه ودهشته مما فعله به غدر الزمان، رغم أنه كان له الخصم والحكم؛ فهو شاهد على تلك الحياة القاسية التي عاشها الشاعر.

ويتعجب الشاعر من التأثير الفعال للصبر، الذي كان الدواء له ولعائلته قائلا:⁽⁴⁾

فَيَا عَجَبًا لِلصَّبْرِ مِمَّا كَانْنَا لَهُمْ غَيْرُ مَنْ كُنَّا، وَهُمْ غَيْرُ مَنْ كَانُوا

رغم أن الغربة أدت دورها باحتراف، وفرقت الشاعر عن أهله، إلا أن الشاعر حاول إبراز القوة الخفية للصبر، متوسلاً بأسلوب التعجب الذي «يستعمل للتعبير عن الدهشة واستعظام صفة في شيء ما»⁽⁵⁾، والشاعر استعظم التأثير السحري للصبر، ورأى فيه الحل لمواجهة الصعاب، والسلاح لمحاربة مخلفات الغربة وتأثيراتها السلبية على الأفراد.

من المؤلف أن التعجب يأتي على الشكل الشائع بصيغتي "ما أفعل"، و"أفعل به"، وقد يأتي بصيغ سماعية تفهم من ورود السياق، أما ابن دراج ومن خلال البيت الآتي، جمع صيغة "أفعل بـ"، والفعل "أعجب"، في قوله:⁽⁶⁾

وَأَعْجَبَ بِأَوْفَى مَلِكٍ أَضَاعَ مِنَ الذِّكْرِ وَالْفَخْرِ أَوْفَى نَصِيبِ!

أكد الشاعر على التعجب بمعنى التعجب والدهشة؛ لأن القضية تمس الشاعر؛ فبعدما حظي ابن دراج بالعز والجاه، وعلو شأن في حمى منذر بن يحيى، تسأل الجفاء بينهما، وكان الشاعر يتحسر على الأيام الخوالي، ويبث خيبة أمله من ممدوح، خسر النصيب الأوفر من عبارات المدح، الفخر والثناء.

2-2- القسم:

القسم من الأساليب الإنشائية غير الطلبية، ومعناه الحلف واليمين، ويكون إما بجملة فعلية نحو: أقسم بالله، أو بجملة اسمية نحو: يمين الله لأفعلن كذا، أو بأدوات القسم الجارة لما بعدها، وهي: الباء، الواو، التاء، اللام، الميم المكسورة، من⁽⁷⁾، كما أن «الغرض من القسم

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 487.

2 - المارق: الخارج عن دينه، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (مارق)، ص 865).

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 272.

4 - المصدر السابق، ص 90.

5 - حمدي محمود عبد المطلب، النحو الميسر، دار الأفق العربية، ط1، 2001، مصر، ص 123.

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 471.

7 - ينظر: عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 162.

توكيد الكلام وتقويته»⁽¹⁾، وكان حضوره محشما في شعر ابن دراج، لكنه ترك بصمة خاصة وقّعها الشاعر بصيغ مختلفة، ومن ذلك قوله:⁽²⁾

وَاللّٰهُ يَشْهَدُ أَنَّ بَيْنَ جَوَانِحِي نَفْسًا رَجَاؤُكَ فِي صَمِيمِ فُؤَادِهَا

أتى القسم في أول البيت ليعبر عما يكنه الشاعر للمنصور بن أبي عامر، وقد زاد من تأكيده الفعل "يشهد"، ذلك أن هناك أفعال تفيد معنى آخر غير القسم، ولكنها تسند إلى المقسم به أو تتعلق به أي وجه من وجوه التعلق فتجرى مجرى أفعال القسم منها يعلم ويشهد⁽³⁾.

ويقول أيضا:⁽⁴⁾

لَا وَالَّذِي قَادَتْ إِلَيْكَ هِبَاتُهُ مَلِكُ الْمُلُوكِ وَصَفَوْ طَاعَاتِ الْأُمَمِ!
لَا أَقْتَدِي بِالْخَالِفِينَ وَلَا أَرَى أَسْعَى لِنَيْلِ رِضَاكَ فِي أَدْنَى الْهَمَمِ

حمل القسم بالواو "لا والذي" - إلى جانب التعجب - معنى النفي؛ فالشاعر ينفي اقتدائه بالخالفين الذين يسعون لنيل رضى المنصور بن أبي عامر، بطرق ملتوية غير صادقة، لأن همهم مشتتة وعزائمهم مبتورة، وهمهم الوحيد هو ما سيجنونه من وراء الممدوح، أما جواب القسم؛ فعبر عن صدق دفع الشاعر لهذه القدوة السيئة، وأنه لا يمكن له أن يقع في حبال مثل هذا الشراك.

ويعد النسب على مرّ العصور مفخرة للشخص ويزداد هذا الاحتفاء، لما يكون المنسوب ينتمي إلى عائلة لها وزنها في الدولة كالعائلة الحاكمة مثلا، وابن دراج حرص في شعره على التركيز على هذا الموروث، الذي يورثه الآباء للأبناء، ويشيد الشاعر بنسب عبد الرحمان شنجول موظفا القسم:⁽⁵⁾

وَكَذَا الْعَامِرِيُّ مَا دَامَ طِفْلاً وَلَعَمْرِي لِنِعْمَ مَا شَبَّهُوهُ

أقسم الشاعر بعمره في بداية عجز البيت؛ لينوّه إلى تشبيهه أو إلى لقب عبد الرحمان المنسوب إلى جده لأمه شنجول؛ فالجواب أتى جملة فعلية مقترنة باللام، ذلك أنه إذا كانت جملة جواب القسم فعلية مثبتة فعلها ماضٍ جامد منصوب فالأغلب اقترانه باللام⁽⁶⁾؛ ليؤكد الشاعر بذلك أن التشبيه الذي حظي به شنجول وهو ابن الثاني عشرة يليق به كثيرا؛ فهو كالغصن الذي يُغذى على فروع منبعها المجد الذي حققه أخوه لأبيه عبد الملك المظفر، ووالده المنصور بن أبي عامر.

وليس بعيدا عن هذا البيت، يردف الشاعر بعد سبع أبيات، موظفا القسم بالصيغة ذاتها قائلا:⁽⁷⁾

وَلَعَمْرِي مَالِي سِوَى الْمَلِكِ الْمَنْصُورِ فِي الْأَرْضِ سَيِّدٌ أَرْجُوهُ

يتضح أن ابن دراج أقسم على أنه لا يرجوا ملكا في هذه الأرض غير المنصور، ويبدو أنه جمع القسم، والحصر والرجاء، واختلاف هذه الأساليب واجتماعها في بيت واحد،

1 - فاضل صالح السمرائي، معاني النحو، ج4، 158.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 434.

3 - ينظر: الأزهر زناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 142.

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 423.

5 - المصدر نفسه، ص 431.

6 - ينظر: عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 325.

7 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 431.

يؤكد على قدرة الشاعر على جلب ما يخدم معانيه، ويخرج أفكاره وأحاسيسه بالشكل المطلوب وبأحسن صورة.

ويطالعنا القسم باللام، التي «تكون للقسم والتعجب معاً، وتختص باسم الله تعالى»⁽¹⁾، في قول ابن دراج:⁽²⁾

لِلَّهِ مِنْ قَمَرٍ أَسْرَى الْعُقَاةُ بِهِ حَتَّى إِذَا مَا اسْتَوَى فِي أَفْقِهِ كُسِفًا
سَمَا إِلَى جَنَّةِ الْفِرْدَوْسِ مُعْتَلِيًا إِذْ لَمْ يَزَلْ مُسْتَهَامًا بِالْعُغْلَا كُلْفًا

يبدوا أن الشاعر استحضر القسم للتعبير عن هول الفجيعة، وعمق تأثيرها مراعاتاً لموقف الرثاء الذي فيه «يأتي القسم طبيعياً حاراً، مغلفاً بالانفعال، على قدر مكانة الفقيد من قومه ومن الشاعر»⁽³⁾، وبما أن المتوفى هو نجل عبد الملك المظفر؛ فالشاعر رثاه تعزية لوالده ومواساته؛ إذ شبهه بالقمر الذي يختفي في السماء، ويسموا إلى جنة الفردوس الأعلى.

3-2 - كم الخبرية:

عمد الشاعر إلى توظيف "كم الخبرية" بطريقة لافتة ومميّزة، «وكم الخبرية تكون بمعنى كثير، ويستعملها من يريد الافتخار والتكثير»⁽⁴⁾، كما أنها «لا تحتاج إلى جواب وتمييزها مجرور بمن أو بالإضافة مفرداً أو جمعاً»⁽⁵⁾، ومن الأمثلة التي تجسّد حضورها قوله:⁽⁶⁾

وَكَمْ مِنْبَرٍ لِلْعُلَا قَدْ بَنَاهُ لَهُ اللَّهُ فِي مُعْظَمَاتِ الصَّلِيبِ

أفاد استخدام "كم" إبراز كثرة الفتوحات التي قام بها منذر بن يحيى، وتطهيره الأرض من الكفار، والتي حلّ فيها المنبر محلّ الصليب، والمسجد محلّ الكنيسة، وذلك بتوفيق من الله سبحانه وتعالى الذي مهّد له السبل، وأنار دربه إلى بواجر النصر.

وله فيه أيضاً:⁽⁷⁾

وَكَمْ فُؤَادٍ وَكَمْ جِسْمٍ وَكَمْ بَصَرٍ لَبَاهُ مِنْ قُرْبِهِ سَعْيًا وَمِنْ بُعْدِهِ
جَمْعًا غَدَا الْحَاجِبُ الْمَيْمُونُ قَائِدَهُ وَالنَّصْرُ وَالصَّبْرُ وَالْإِيمَانُ مِنْ مَدَدِهِ

كرر الشاعر - بشكل أفقي - كم الخبرية في الشطر الأول من البيت الأول ثلاث مرّات؛ فجاءت متبوعة بالفؤاد، وبالجسم، وبالصبر، وبها دلّ الشاعر على أن القلوب والأجسام والأبصار متّجهة كلّها نحو الممدوح، الذي هو الحاحب والقائد الملبّي لنداء القريب وجامع شمل البعيد، ويعتمد في ذلك على مرتكزات أخلاقية حليفها النصر، وسلاحها الصبر، وزادها الرّوحي الإيمان، وتكون مددّه الذي يصنع تاريخه، ويرسم لوحة مجده.

وله في الموفق مجاهد:⁽⁸⁾

وَكَمْ قُدَّتْ لِلْأَعْدَاءِ مِنْ حُزْنٍ لَيْلَةٍ ضُحَاهَا لِمَنْ وَالَاكَ غُصْنٌ وَأَفْرَاحُ

1 - عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 163.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 451، 452.

3 - منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام - الكلمة والجملة-، ص 206.

4 - فاضل صالح السمرائي، معاني النحو، ج2، ص 338.

5 - حمدي محمود عبد المطلب، النحو الميسر، ص 149.

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 462.

7 - المصدر نفسه، ص 145.

8 - المصدر نفسه، ص 479.

ويرد ف: (1)

وَكَمْ مِنْ فَتَى أَعْدَيْتَهُ مِنْكَ شَيْمَةً يَشُمُّ بِهَا رِيحَ الْعُدَاةِ فَيَرْتَا حُ

يبدو أن الشاعر عمد إلى توظيف "كم الخبرية"، واستهل بها البيت الأول وكذا البيت الثاني؛ إذ أفاد مرورها الأول التعبير عن شجاعة الممدوح الذي لا يهاب المخاطر، ويقود جيشه نحو النصر بصبر كبير، وحسن تدبير، والهزيمة للعدو ظلامها دامس، وقعرها عميق ليُبشّر بضحي يوم جديد غنائمه كثيرة، وأفراحه دائمة.

ويرمي معناها في البيت الثاني، إلى الإشادة بفضل الممدوح على الآخر، لاسيما ما هو معنوي باعتباره المثل الأعلى للكثيرين، وكانت القيم العالية والشيم الرفيعة هي الزاد المعنوي الذي يغدّي أرواحهم، ويمكّنهم من الصمود في وجه المخاطر ومجابهة الأهوال، لأن الصفات النفسية والأخلاقية هي التي تُعلي مكانة الممدوح، وترفع شأنه وتصدق به في سماء الفضيلة.

ويتقن بشجاعة المظفر قائلا: (2)

وَكَمْ لَيْسَتْ مِنْهُ عِذَاكَ حَدَاهَا إِذَا لَيْسُوا فَوْقَ السُّرُوجِ حَدِيدًا
وَكَمْ مَلَأُوا الْأَرْضَ الْفَضَاءَ حَوَافِرًا وَجَوَّ السَّمَاءِ قَسْطَلًا (3) وَبُنُودًا

قادنا الشاعر من خلال الأسلوب الإنشائي غير الطلبي، والمجسد في توظيف "كم الخبرية" إلى الولوج إلى عالم الحرب، واقتحام ميادين معاركها؛ فإن جُهز الفارس بلبس الدروع، وامتطاء السروج؛ فلا خيار أمام العدو إلا التوشح بالسواد، والخنوع لبرود الحداد، مما يحيل على كثرة الخسائر التي تكبدها العداة، وهو ما أكّده البيت الثاني الذي صور المعارك التي غطت أرضها حوافر الخيول، وخيم على سمائها سحاب الغبار الذي تزداد كثافته كلما اشتعلت نار الحرب أكثر.

وله في منذر بن يحيى: (4)

وَكَمْ طَمَسَتْ عَيْنِيهِ بَرَقَةٌ مُقَدِّمٌ تَلَالُافُ فِيهَا مَجْدُكَ الْمُتَقَادِمُ

تصدّرت "كم" البيت، ذلك أنها «من الألفاظ التي لها الصدارة في الجملة» (5)، وركز الشاعر على دال "العين" الذي يُظهر من خلاله حالة ابن شانجه فأماله المستقبلية طُمست وكُبح إقدامه، ولا يُرى في عينيه إلا نور ومجد منذر بن يحيى يتلأل برّاقاً؛ ليقضي على آخر فرصة لابن شنج في أن يسترجع مجده المفقود.

المبحث الثاني: الإنزياح في البنى التركيبية

أولاً: التقديم والتأخير:

يمثل التقديم والتأخير ظاهرة لغوية وأسلوبية تساهم «في تحديد المدى والكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية، مع ملاحظة كيفية استخدام

1 - المصدر نفسه، ص 479.

2 - المصدر السابق، ص 483.

3 - القسطل: الغبار، وهو خاص بغبار الحرب، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (قسط)، ص 480).

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 164.

5 - محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق -، ص 39.

الأديب للخصائص المتعارف عليها عمومًا لإحداث تأثير خاص»⁽¹⁾، ويُبرز هذا التأثير الخاص مهارة الأديب، ويظهر براعته وقدرته على التفتن في استخدام المفردات. والتقديم والتأخير – في كثير من الأحيان – يبعث في المتلقي الجمال والمتعة، وهو ما وضّحه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»⁽²⁾، ممّا يعطي بُعداً فنياً إبداعياً لهذه الظاهرة، ويساهم في توليد أثر جمالي مميز. ويفتح التقديم والتأخير مجالاً واسعاً أمام المتلقي، للتعبير عن الدلالة التي يريد الوصول إليها، ويتمّ ذلك عن طريق تحكّمه في تغيير ترتيب المفردات، وذلك «من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخير عنه»⁽³⁾، ويكون وفق صياغة جديدة غير الصياغة المألوفة والتي تعدّ التركيب الأصلي المتعود عليه، خاصة «أن الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوباً بالمعنى الأدبي، وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة، كما أنّها هي التي تدلّنا على الغرض العام، وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة»⁽⁴⁾.

وباعتبار التقديم والتأخير انزياح عن المسار العادي؛ ممّا يمنح عناصر الجملة القدرة على التحوّل المكاني، ويعطي الشاعر الفرصة لتقديم ما هو أولى بالاهتمام، وما هو أخصّ بالعناية؛ ممّا يجذب المتلقي ويشدّ اهتمامه إلى تراكيب لم يألّفها ذهنه. واستغل ابن درّاج هذا الملمح الأسلوبي كونه ظاهرة بارزة في خطابه الشعري؛ ممّا خدم مقاصده المختلفة وعزّز أبعاده التي تجسّدت من خلال أشكاله المتعددة ومنها:

1- تقديم الفاعل على الفعل:

وشكّل هذا النوع من التقديم سمة مميزة في شعر ابن درّاج، ومن ذلك قوله:⁽⁵⁾

بَدَائِعُ تَقْتَضِي حَقِّي لَدَيْكَ وَقَدْ رَأَيْتُ أَمَالَ أَهْلِ الْأَرْضِ تَقْتَسِمُكَ

عمد الشاعر إلى تقديم ما حقّه التأخير، وتأخير ما حقّه التقديم، وذلك بتقديم الفاعل بدائع على الفعل "تقتضي"، والجلّي أنّ هذا التقديم جاء لاهتمام الشاعر بهذه اللفظة وقيمتها الدلالية، وهو كنى بها على جودة أشعاره التي بلغت الغاية في حسناتها وبهائها، وهذه البدائع تُطالب بحقّها من الممدوح باعتباره قبلة كل محتاج، وأمل كلّ يائس تقاذفته الهموم، وألّمت به الخطوب، خاصة أنّ مقابل هذا الطلب – من سخاء وعطاء – سيحظي الممدوح بثناء جميل، ومدح غنيّ بأشعار تمجّد اسمه، وتخلّد بطولاته، ومختلف أعماله.

وله أيضاً في الفتح بن أفلح⁽⁶⁾ قائلاً:⁽⁷⁾

عَمَامَ أَظَلَّ الْأَرْضَ وَأَنهَلَ بِالْحَيَا ضَمَانٌ عَلَى النُّعْمَى أَمَانٌ مِنَ الْجَدْبِ

1 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 338.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.

3 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 337.

4 - المرجع نفسه، ص 337.

5 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 467.

6 - هو العزيز بن أفلح السلطاني، ويسمّى الفتح بن أفلح، نائب لمبارك العامري صاحب بلنسية، أدار أمور شاطبة، (ينظر:

ابن درّاج: الديوان، ص 95).

7 - المصدر نفسه، ص 97.

أتى الشاعر بالفاعل "غمام" قبل الفعل "أظَلَّ"، لإبراز أهميّة وفضل ممدوحه على الغير؛ فهو كالغيمة التي تظلّ الأرض وتحميها من كلّ أذى قد يلحق بها، ويؤمن ربوعها من الجذب، بل تبقى دائما خصبة معطاءة، لا تبخل بخيراتها على كل من يقصدها طالبا للمساعدة.

ومن صور تقديم الفاعل تقديم الضمائر دلالة على القصر، في قول ابن درّاج مادحاً المستعّين: (1)

وَأَنْتَ غَفَرْتَ ذُنُوبَ الزَّمَانِ إِلَيَّ وَكَفَرْتَ عِنْدِي أَثَامَهُ

ويقول أيضا: (2)

وَأَنْتَ كَسَوْتَ نُجُومِي سَنَاهَا فَلَا حَتَّ وَأَمْطَرْتَ رَوْضِي عَمَامَهُ

قدّم ابن درّاج في البيت الأوّل الضمير "أنت"؛ ليبين فضل الممدوح عليه، الذي محى عنه ذنوب الزمان المتراكمة، وكفرّ عنه أثامه، وكأنّه وقرّ له الجوّ المناسب والاستقرار المطلوب ليعيد الشاعر حساباته، ويتوقّف ليسترجع ما قدّمت يداه، ويحاسب نفسه قبل أن يحاسب.

واستهلّ الشاعر البيت الثاني بالضمير "أنت"؛ ليخصّ المستعّين بالثناء، ويقصر الجود والرخاء على شخصه، الذي كسى الشاعر بسخاء كرمه وعطفه، لتلوّح نجومه في السماء، وأمطر بغمامة السخّيّة والغنيّة غيثا، تزدهي بها روض الشاعر، وتبث الحياة في أوصاله. ومن أمثلة تقديم الفاعل عن الفعل إشادة ابن درّاج بالمنصور بن أبي عامر في ساحة الوغى: (3)

فَلَرَبِّ مَوْقِفٍ ظَافِرٍ لَكَ فِي الْوَعَى وَالْخَيْلُ تَعْبُسُ وَالْبَوَارِقُ (4) تَبْتَسِمُ

وظّف الشاعر – هنا – أسلوب التقديم خدمة للدلالة، وإثراء للمعنى؛ إذ قدّم في الشطر الثاني من البيت – الفاعل "الخيّل" و"البوارق" على الفعل "تعبس" والفعل "تبتسم" على هذا الترتيب، والشكل العادي لهذا النسق هو: "تعبس الخيل" و "تبتسم البوارق"، وقدّم الشاعر الخيل والبوارق باعتبارهما من اللّوازم التي ترافق الفارس في الحرب هذا من جهة، ومن أخرى؛ فإنّ تأخير الفعل عن الفاعل جاء لخدمة الوزن وتماشيا مع القافية، ذلك أنّ «الانزياحات التي تحدث على مستوى التركيب لا تسهم في خلخلة تركيبية حسب، وإنّما في إبراز سمة إيقاعيّة يقتضيها البعد النغمي في النص الذي ينتظم الأسطر الشعرية» (5).

ولعلّ هذا التواشج والتزامن بين المستويات يخدم الشاعر، الذي وظّف التقديم والتأخير بين الفاعل والفعل؛ فكثّف الدلالة وعمّقها، وفي الوقت ذاته جاء تماشيا مع الوزن، وحفاظاً على تواتر القافية.

2- تقديم المفعول به:

1 - المصدر نفسه، ص 117.

2 - المصدر نفسه، ص 118.

3 - المصدر السابق، ص 421.

4 - البارقة والإبريق: السيف على التشبيه لبياضها، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 1، مادة (برق)، ص 382).

5 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، - دراسة في أنشودة المطر للسياب - ص 167.

من المواضع التي قدم فيها الشاعر المفعول به على الفاعل، قوله في المهدي محمد بن عبد الجبار: (1)

فَحَوَى الْخِلَافَةَ وَالسَّنَاءَ وَلِيَّهٗ رَغْمًا لِكُلِّ مُعَانِدٍ أَفَّاكَ (2)

خصص الشاعر احتواء الخلافة وقصرها على المهدي محمد ابن عبد الجبار، لأن الصراع آنذاك كان حول الخلافة؛ فبعد قتل المظفر لهشام بن عبد الجبار (3) أصبح الخطر أكبر، فحوى ابنه محمد الخلافة، وقرر الانتقام لأبيه من عبد الرحمان شنجول أخ المظفر؛ فقدم الشاعر المفعول به "الخلافة" ومعطوفه "السناء" على الفاعل "وليّه" مفيداً التخصيص والمبالغة.

وهنا يبرز جانب آخر من معاناة الشاعر، الذي زُجَّ به في قلب تلك الصراعات؛ فهو مضطّر لأن يمدح اليوم هذا، ويثني غداً على عدوه ليس غدراً، أو قلة صدق ووفاء وإنما حاجة وضيق عيش وعناء؛ «فشاعر شديد الحساسية كابن دراج، الذي لم ينس أنه ذلّ بعد عز، واحتاج بعد غنى، واطّهر وهو الشاعر الكبير، وسليل السادة من حكام قسطلية إلى أن يقصد الناس لبيع شعره بقوته وقوت أولاده» (4).

ويحاول الشاعر التعبير عن معاناته وقلة حظّه في الدنيا، من خلال تذكير المؤتمن عبد العزيز حفيد المنصور، أنه إذا أراد العلاء والسّير على خطى أبيه وجده؛ فلاغنى له عن أشعار ابن دراج: (5)

هُوَ الْمَلِكُ الَّذِي لَمْ يَبْقَ مَثَلًا سِوَاكَ وَلَا لِنَظْمِ عُلَاكَ مِثْلِي
وَيَبْخُسُنِي الزَّمَانُ وَلَوْ وَفَى لِي بِحَظِّي لَأَشْتَكِي جُهْدَ الْمُقِلِّ

يتّضح من خلال البيت الثاني تقديم المفعول به "ني" على الفاعل "الزمان" للدلالة على ما تجشّمه الشاعر من ظلم الزمان وجوره؛ إذ لم يوفيه حقّه، ولم يبوّئه المكانة الأكبر التي يطمح إليها، والعيشة الأرقى التي يحلم بها.

3- تقديم الجار والمجرور:

من أشكال التقديم، تقديم الجار والمجرور والمتخذ أشكالاً مختلفة في شعر ابن دراج، ومن صورها ما يلي:

1-3 تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

ويتجلّى ذلك في قول ابن دراج يمدح على بن حمّود: (6)

تُضِيءُ لَهَا مُضْلِمَاتُ النُّفُوسِ وَتُرَوِّى بِهَا ضَامِنَاتُ الْعُقُولِ

نلاحظ تقديم الجار والمجرور "لها" على الفاعل "مظلمات النفوس" للفعل "تضيء"، وقدّم أيضاً الجار والمجرور "بها" في الشطر الثاني من البيت على نائب الفاعل "ضامنات العقول" للفعل المبني للمجهول "تروى" لتأكيد أنّ راحة الممدوح – يده – كريمة فخصّها

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 52.

2 - رجل أفّاك هو رجل كذاب، (ينظر: الجوهري، الصحاح في اللغة، مادة (أفّاك)، ص 21).

3 - هو هشام بن عبد الجبار المهدي، تأمر على عبد الملك المظفر باتفاق مع عيسى بن سعيد للإطاحة بالدولة العامرية، لكنه قتل على يد المظفر بعدما سجنه، مما جعل ابنه محمد يثور على عبد الرحمان شنجول، أخ المظفر، (ينظر: ابن عذاري، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك المغرب والأندلس، ج 2، ص 314 وما بعدها).

4 - أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 318.

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 476.

6 - المصدر السابق، ص 76.

الشاعر بالضوء والرّي، وهما من الأشياء الضرورية لحياة الإنسان، وجعل الفاعل، ونائب الفاعل في مرتبة متأخرة عن الجار والمجرور؛ لأن أهمية التقديم اقتضت ذلك. ومنه قوله أيضا: (1)

فَيَلْحَقُهَا مِنْ ضُلُوعِي زَفِيرٌ وَيُذِرُكُهَا مِنْ دُمُوعِي سَجُومٌ

يريد شاعرنا من خلال تقديم الجار والمجرور "من ضلوعي" و"من دموعي" على الفاعل "زفير" و"سجوم" على التوالي؛ للتركيز على عمق جراحة، وقوة معاناته على فراق عائلته وأحبته، والملاحظ تلاعب الشاعر بترتيب الألفاظ لإضفاء لمسة جمالية كثفت الدلالة، كما أن التقديم الذي وقع - تقديم الجار والمجرور وأيضاً المفعول به "الهاء" - جعل من الفاعل يأخذ مكاناً مميزاً في البيت، والمتمثل في عروض وضرب البيت، للمحافظة على الوزن باعتبار أن «تراكيب الشعر أكثر حرية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير؛ وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة فتبدوا الجمل في نظام غير طبيعي» (2)؛ فأخر الشاعر الفاعل لغاية موسيقية، خدمت القافية وحافظت على الإتيان بالرّوي المطلوب "الميم"؛ ففاعلية الفاعل في الدلالة، تُمنّت بفاعليته في إضفاء مسحة جمالية على البيت.

وله يمدح منذر بن يحيى مستخدماً التقديم والتأخير؛ فيقول: (3)

فَبِهِ تَأَنَّقَتِ الْحَدَائِقُ وَازْدَهَى زَهْرُ الرَّبَى وَتَفَتَّحَ النَّوَارُ
وَتَنَافَحَتْ بِنَسِيمِهَا رِيحُ الصَّبَا وَتَفَاوَحَتْ بَرِيَاضُهَا الْأَسْحَارُ
وَتَعَاطَتِ النَّدْمَاءُ كَأْسَ مُدَامِهَا وَسَرَتْ بِهَا الرُّكْبَانُ وَالسَّمَارُ

إنّ من شدة إعجاب الشاعر بالمدوح، جعله أيقونة جمال تزدهي بها الطبيعة، لذلك تجده قدم الجار والمجرور على الفاعل في أكثر من موضع في الأبيات، أولها تصدره البيت الأول والذي قدم الجار والمجرور "به" حتى على الفعل "تأنقت" وأيضاً الفاعل "الحدائق"، أما في البيت الثاني والثالث فقد تقدّم الجار والمجرور "بنسيمها" و"برياضها" و"بها" على التوالي على الفاعل "ريح الصبا" و"الأسحار" و"الركبان" ومعطوفها السّمَار على هذا الترتيب، ذلك أنّ الشاعر بعد احتفائه بالمدوح الذي تأنقت به الحدائق، بدأ بوصف النسيم والرياح، وكيف تعاطت الندماء الخمر، وكيف سارت بها الركبان، وحلّى بها السّمَر، وتمّ ذلك وفق تسلسل دلالي عمّق المعاني وكثّف مدلولاتها.

3-2- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

يتقدّم الجار والمجرور - في بعض الأحيان - على المفعول، نظراً لما يوليه له الشاعر من اهتمام، وعناية تحدّد من خلال السياق الذي يرد فيه الجار والمجرور، ومن نماذج هذا التمثيل قول ابن درّاج، مشيداً بالمنصور بن أبي عامر: (4)

رَفَعَتْ مِنَ الصُّلْبَانِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقُودًا لَهُ فِي وَجْهِ رُومِيَّةٍ لَفْجُ
وَفَجَّرَتْ فِيهَا مِنْ دِمَاءِ حُمَاتِهَا بُحُورًا لَهَا فِي تَاجِ مُلْكِهِمْ نَضْجُ
وَأَشْرَعَتْ فِي أَرْجَائِهَا كُلِّ ثَاقِبٍ لَهُ فِي شَغَافِ الْقَلْبِ مِنْ قَيْصَرٍ جُرْجُ

1 - المصدر نفسه، ص 271.

2 - أحمد الشايب، الأسلوب - دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، ص 69.

3 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 153.

4 - المصدر نفسه، ص 392.

يصف الشاعر كيف أطاح جيش المنصور بالمسيحين، والحالة التي ألوا إليها، ممّا جعله يقدّم شبه الجملة في كلّ صدر بيت من الأبيات، وأيضا المضاف والمضاف إليه في صدر البيت الثاني، وهي على الترتيب: "من الصّلبان في عروصاتها"، و"فيها من دماء حماتها"، و"في أرجائها"، وذلك على المفعول "وقودا"، و"بحورًا"، و"كلّ ثاقب" على التوالي، وأراد الشاعر بذلك إبراز تأثير هذه الجملة على المقومات المسيحية، والمساس برموزها كالصليب، وأيضا عمد إلى لفت الإنتباه إلى هول المعارك التي أسالت دماء كثيرة، بل فجرت بحورًا منها، ليعمّ الخوف والهلع الأرجاء كلّها.

ونرصد مثالا آخر لتقدم الجار والمجرور على المفعول به، قول ابن دراج: (1)

تَفَجَّرَ لِلْأَيَّامِ بِالْجُودِ وَالنَّدَى وَأَثْمَرَ لِلْإِسْلَامِ بِالْحَزْمِ وَاللَّبِّ

نلاحظ في هذا البيت أن الجار والمجرور "للأيام" و"للإسلام" قد تقدّما على المفعولين "بالجود والندى"، و"بالحزم واللّب" على التوالي؛ و التقدير "تفجر بالجود و الندى للأيام"، و"أثمر بالحزم واللّب للإسلام" ليفيد ذلك تسليط الضوء على الممدوح – **الفتح بن أفلح** – الذي خصّه الشاعر بخصال الجود والندى والحزم واللّب في صورتين جملتين تفجرت فيها الأيام بالجود، وأثمر فيها الإسلام بالحزم واللّب، ممّا جعل الشطر الثاني من البيت لا يقلّ إبداعًا عن الشطر الأوّل، وزيادة على ذلك أثر الشاعر استعمال لفظتي "تفجر وأثمر"، لما يحملانه من عمق دلالي يوحي بمدى كرم وجود الممدوح، وأيضا مدى تأثيره، بعقله الراجح في اتخاذ القرارات بكل حزم وتعقل.

ومن صور تقديم الجار والمجرور على المفعول به قول ابن دراج في المنصور بن أبي عامر: (2)

وَمُلِّيتَ مِنْ أَسْبَاطِ (3) مَجْدِكَ حَاجِبًا يُبَاشِرُ مِنْهُ الْمَجْدُ وَالْفَخْرُ مَقْدِمًا رَمَيْتَ بِهِ بَحْرَ الضَّلَالَةِ فَأَنْتَهُيَ وَجَشَّمْتَهُ عِبَاءُ الْعُلَا فَتَجَشَّأَ مَا

تقدّمت نسبة الجملة "من أسباط مجدك" على المفعول به "حاجبا"، وتقدّم الجار والمجرور "منه" على الفاعل "المجد"، والمفعول "مقدما"، أمّا البيت الثاني؛ فنلاحظ تقدّم الجار والمجرور "به" على المفعول "بحر الضلالة"، وما تقديم الشاعر لهذه التراكيب إلا انعكاسا لاهتمامه بهذه العناصر؛ فمجد المنصور الذي صنعه منذ سنين هو مفخرة الجميع؛ إذ تحلّت به الحجابة بأبهى حلّة، ودفع به البلايا، ورمى به الضلالة، ويشير الشاعر – هنا – أيضا إلى ابن المنصور عبد الرحمان شنجل، الذي سيحمل راية أبيه، ويكمل مسيرته دون أن يكثرث لما يستجشّمه من أعباء للوصول إلى منتهى العلا.

3-3- تقديم الجار والمجرور على الخبر:

ونلمح هذا النوع من التقديم في وصف شاعرنا لإيقاع المنصور بابن غومس (4)، هذا الأخير الذي لم يجد إلا الوفود على المنصور بن أبي عامر، والخضوع لسلطانه وتقديم الولاء التام له: (1)

1 - المصدر السابق ، ص 97.

2 - المصدر نفسه ، ص 399.

3 - البيط واحد الأسباط وهم ولد الولد، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (سبط)، ص 120).

4 - هو غرسية ابن غومس والذي ينتمي إلى أسرة عرفت في التاريخ المسيحي باسم بني غومس، وكانوا أمراء شبه مستقلين على منطقة صغيرة شرق مدينة ليون تدعى غريون وشلطانية، وأكدت هذه الأسرة الولاء بوفودهم على الحكم المستنصر،

وَالْأَرْضُ مِنْ رَهْبَةِ الْأَبْطَالِ مَائِدَةٌ وَالْجَوُّ مِنْ رَهَجِ الْفَرَسَانِ مُزْدَحِمٌ
وَالسَّمَرُ فِي هَبَوَاتِ النَّقْعِ ثَاقِبَةٌ وَالْبَيْضُ فِي قُرْبِ الْأَعْمَادِ تَضْطَرِمٌ

فصل الشاعر بين ركني الجملة الاسمية المكوّنة من المبتدأ والخبر، مستعملاً شبه الجملة من الجار والمجرور والمضاف إليه، والتي تقدّمت على الخبر في أكثر من موضع، وتحديدًا في كلّ صدر وكلّ عجز من البيتين، ويتّضح ذلك بتقديم شبه الجملة "من رهبة الأبطال" على الخبر "مائدة"؛ فالأرض تحوّلت إلى دائرة مغلقة تضمّ أقوى المحاربين، الذين ينشرون في الأجواء رهبة تجعل منهم أبطالاً.

أمّا تقديم شبه الجملة المكوّنة من الجار والمجرور والمضاف إليه "من رهج الفرسان"؛ فيها ينبّه الشاعر إلى عظم ما أثير من غبار، الذي انتشر وغطّ السّماء، وذلك يترجم كثرة الفرسان وتدافعهم الشرس للقتال، وتحقيق النصر.

ونلاحظ في البيت الثاني استهلال الشاعر بالمبتدأ "السمر"، أمّا الخبر "ثاقبة" تأخّر؛ إذ تقدّم عليه شبه الجملة "في هبوات النقع"، تأكيداً من الشاعر على احتدام المعركة، والتي لا يُرى إلاّ لمعان رماحها.

وأكمل الشاعر الشطر الأخير بإعطاء الأولوية لتقدّم الجار والمجرور والمضاف إليه "في قرب الأعماذ" على الخبر الذي ورد جملة فعلية "تضطرم"؛ لتكثيف الدلالة أكثر؛ فالسيف خرج من غمده، ووجد قبضة الفارس تحتضنه لتضطرم نار القتال، والفوز فيها سيكون الأقوى، والملاحظ – أيضاً – أن ابن دراج في هذين البيتين قد استعمل دال "الغبار" بأكثر من لفظ وهي: "رهج، وهبوات، والنقع" ممّا يعكس بقوة، قوّة المعركة التي جعلت ابن غومس يخنق للذلّ، ويعلن ولائه للمنصور.

3-4- تقديم الجار والمجرور في الجملة المنسوخة:

وفيه يتقدّم الجار والمجرور على خبر التّاسخ؛ ممّا يجعل المتلقي متشوّقاً للخبر، ويتجلّى في قول ابن دراج في ابن شانجه بعد إقباله على المنصور: (2)

وَأَصْبَحَ مِنْ حَظِّ السَّلَامَةِ وَافِرًا بِأَنْ رَاحَ مِنْ عَزِّ الْإِمَارَةِ مُعْدِمًا

يبين الشاعر من تقديم "حظّ السلامة" على خبر "أصبح" وهو "وافرا"؛ أنّه من حسن حظّ ابن شانجه، أنّ نصيبه من السلامة في كنف المنصور جاء وفيراً، بعدما كان دونه قليلاً معدماً.

ويضيف الشاعر من القصيدة ذاتها: (3)

جُنُودٌ كَأَنَّ الْأَرْضَ مِنْ لَمَعَانِهَا بُرُوقٌ تَلَالَا أَوْ حَرِيقٌ تَضَرَّمَا

يصف الشاعر هول المعركة، وتضارب الأسلحة من سيوف رماح وأسهم؛ وتبدوا الأرض بؤرة لامعة؛ لذلك قدّم الشاعر شبه الجملة "من لمعانها" على الخبر "بروق"، لأنّ تلك اللّعة خطفت الأبصار، وشدّت الانتباه، وعبرت بصدق عن قوّة الجنود، واتّسع حجم المعركة.

وأعلن هذا الغومس الولاء للمنصور، وسرعان ما نقض ذلك، وتحالف مع غومس قشتالة ضده سنة 320هـ، (ينظر: ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 402).

1 - المصدر نفسه، ص 404.

2 - المصدر السابق، ص 397.

3 - المصدر نفسه، ص 398.

ونرصد توظيفاً آخر لتقدّم الجار والمجرور عن النواسخ، في ما جاد به ابن دراج في **الفتح بن أفلح**، وقد ذكر الشاعر فضله عليه، وعلى عياله قائلاً: (1)
فَأَصْبَحْتُ فِي إِكْرَامِهِ مَانِعَ الْحِمَى وَأُمْسَيْتُ فِي سُلْطَانِهِ آمِنَ السَّرْبِ (2)
 لقد استعمل الشاعر صدر وعجز البيت بـ "أصبحت" و "أمسيت" على التوالي، كما أنّه قدّم الجار والمجرور "في إكرامه"، و "في سلطانه" على الخبرين "مانع الحمى"، و "آمن السرب" على الترتيب، والغرض من ذلك هو تقديم ما يتمتع به الممدوح من كرم وسلطان على ما يريده الشاعر من حمايه وأمن؛ لأنّ مبتغاه سيصل إليه أوتوماتيكياً، بما أنّه في كنف الفتح بن أفلح، كما أن تأخير الخبر يجعل المتلقي ينتظر الخبر ويحاول توقّعه، وذلك يشدّ انتباهه أكثر.

والنموذج السابق هو خير مثال على ذلك؛ فيمكن أن تتوقع أيّ خبر غير الذي ذكره الشاعر، وطبعاً يكون توقّعه من المطالب التي يتمناها أمن واستقرار، رغد عيش وغيرها. ويقول ابن دراج في المنصور ابن أبي عامر بحلول عيد الأضحى: (3)
فَتَى أَدْعَنَ (4) الدَّهْرُ الْأَبْيَّ لِحُكْمِهِ فَأَضْحَى إِلَيْهِ مُلْقِيًا بِالْمَقَالِدِ
 أعطى الشاعر الأولوية للجار والمجرور "إليه" على خبر "أضحى"، "ملقياً بالمقالد"؛ لتحديد المستفيد من إلقاء مقاليد الحكم، والتي بها تُفتح أبواب النصر أمام الممدوح، وتصنع له طريقاً معبداً نحو سرر المجد.

4 - تقديم الظرف والمضاف إليه:

يلجأ الشاعر - أحياناً - إلى التقديم والتأخير، رغبة منه لإضفاء لمسة خاصة على أشعاره، وإثراء الجانب الدلالي وإرساء معانيه، ويعدّ تقديم الظرف والمضاف إليه من بين التقنيات التي اتّبعتها شاعرنا في بعض تراكيبه، ومنها:

4- 1 - تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل:

إنّ القارئ للديوان يلتبس هذا النوع من التقديم، ويظالعه في قول شاعرنا: (5)
وَبَشَّرَنِي مِنْ قَبْلِهِ صَوْتُ حَلِيهِ تَجَاوَبُهُ فَوْقَ الْغُصُونِ الْحَمَائِمِ
 ركّز الشاعر - هنا - على حاسة السمع التي لعبت دورها في زفّ البشارة؛ فقبل أن تُرى العروس يُسمع صوت حليها، وتردّ عليها فوق الغصون الحمائيم في تناغم جميل، لذلك قدم الشاعر "من قبله" على الفاعل "صوت حليهِ"، كما قدّم الظرف والمضاف إليه "فوق الغصون" على الفاعل "الحمائيم"؛ ليرتسم لنا مشهد مشاركة الآخرين للمدح في عيش جماليات هذه الفرحة.

4- 2 - تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به:

ونسوق لهذا الشكل مثلاً، يقول فيه شاعرنا في منذر بن يحيى: (6)
وَوَجَدْتُ عِنْدَ يَدَيْكَ سَدَّ مَفَارِقِي وَسَلُّوْا أَحْزَانِي وَبُرْءَ مَصَانِبِي

1 - المصدر نفسه، ص 100.

2 - السرب: الطريق، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (سرب)، ص 257).

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 406.

4 - أذعن له أي خضع ودلّ، (ينظر: الجوهري، الصحاح، مادة (ذعن)، ص 2119).

5 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 160.

6 - المصدر السابق، ص 172.

إن تقديم الظرف والمضاف إليه "عند يديك" على المفعول به "سدّ مفارقي"، والذي عطف عليه الشاعر "سلو أحزاني"، و"برء مصائب"، يفيد تحديد المكان الذي يجد فيه الشاعر ضالته، ويكون له الدواء الشافي لكل أوجاعه وأحزانه، وحدده الشاعر - المكان - بنقطة معيّنة من جسم الإنسان، والمتمثلة في يد الممدوح، التي هي رمز للعطاء، وعنوان للسّخاء؛ إذ جمع فيها الشاعر الداء والدواء؛ فهي سدّ لمفارقة، وسلوة لأحزانه، وبرء لأسقامه، كما أنها تلّوح من بعيد معلنة احتواء هذا الغريب - الشاعر - وحمانيته وتوفير كلّ احتياجاته.

5- التقديم في التركيب الشرطي:

وظّف الشاعر التقديم والتأخير - أيضاً - في صيغة الأسلوب الشرطي، وفيه يتقدّم جواب الشرط عن الأداة وعن فعل الشرط، كقول الشاعر: (1)

عَبِيدُ مَمَالِكٍ وَأَمْلَاكُ بَرَبٍ — وَكُلُّ عَظِيمِ الْفَخْرِ قَدْ حُزَّتْهُ رَقَاً
هُمْ فِتْنَةُ الْإِسْلَامِ إِنْ شَهِدُوا الْوَعَى — وَهُمْ أَفْقُ لِلْمُلْكِ إِنْ نَزَلُوا أَفْقَاً

تتّضح رغبة الشاعر في إظهار فخره بآل ممدوحه المستعین، فعمد إلى تبيان تمسّكهم بالدين الإسلامي، واعتزازهم بالدفاع عن سيّدهم أيّام الحروب، كما أنّهم يحملون على عاتقهم أمجاد الملّك، والوصول به إلى أفق العلا؛ فلجأ ابن درّاج إلى تقنيّة التقديم والتأخير بتقديم جواب الشرط في شطري البيت الثاني، وذلك في "هم فتنّة للإسلام"، "هم أفق الملّك"، وتأخير الأداة وصيغة الشرط في "إنّ شهدوا الوعى"، "إنّ نزلوا أفقاً".

ومن أمثلة تقدم جواب الشرط، قول ابن درّاج في المنصور بن أبي عامر: (2)

فَمَا قَصُرَتْ رِمَاكُكَ عَنْ عَدُوٍّ — وَلَوْ أَعْيَا بِهِ أَمَدُ التَّنَائِي

أنت جملة جواب الشرط منفية متقدّمة عن الأداة "لو" وعن جملة الشرط، وكان ترتيب الجملة يمكن أن يأتي على الشكل: "ولو أعيا بها أمد التناي فما قصرت رماك عن عدو"، وفي هذا البيت يوضّح الشاعر؛ أنّه مهما طالّت المسافات، ومهما تناءت أماكن العدو؛ فإنّ رماح المنصور تطولها أينما كانت، ولا يقف في طريقها عائق.

ثانياً: الحذف:

يعتبر الحذف من الظواهر الأسلوبية التي حظيت بالاهتمام من قبل الباحثين، باعتباره آليّة هامة وظّفها الشعراء قديماً وحديثاً؛ للإرتقاء بأشعارهم أكثر إلى مستوى بلاغي رفيع؛ إذ يلجأ المبدع - أحياناً - إلى ظاهرة الحذف في بناء تراكيبه، بإسقاط بعض مكوّنات النظام اللّغوي الذي بيّنه الزركشي بقوله: «هو إسقاط جزء من الكلام أو كلّه لدليل يدلّ عليه» (3)، وذلك بوجود قرينة ترد في السّياق تشير إلى ما حذف، دون المساس بالمعنى أو إخلاله.

ويشترط وجود القرائن، والذي نّبه إليه ابن جنّي، بقوله: «قد حذف العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته» (4)، وتساعد القرائن على إتمام المعنى، وتسهّل استحضار

1 - المصدر نفسه، ص 68.

2 - المصدر نفسه، ص 436.

3 - بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، الجزء الثالث، ص 117.

4 - ابن جنّي، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الجزء الثاني، ص 360.

الدَّوَال الغائبة عن الذهن؛ «إذ أن الأصل في جميع المحذوفات على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل عليها، وإلا كان الحذف تعمية وإغزا لا يُصار إليه بحال»⁽¹⁾.
أمّا عبد القاهر الجرجاني؛ فيوضح مزايا الحذف قائلا: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبين»⁽²⁾؛ فالجرجاني يرى أن المحذوف عجيب الأمر لدرجة شَبْهه فيها بالسحر، كما أن إدراكه يكون وفقا لما «يمكن أن يدركه أهل الذكاء والفتنة بالقرائن أو الإشارات، ممّا يرفع مستوى الكلام إلى مراتب عالية في البلاغة والإبداع والجمال البياني»⁽³⁾، الذي يُظهر المعنى وفق حدّ معيّن من الألفاظ، ليتّم تكثيف الدلالة وتعميق إحياءاتها لتشدّ انتباه المتلقي وإثارته، وحثّه على إعمال فكره؛ فتسهّل عليه تكملة المعنى وإتمام دلالاته.
 والحذف ظاهرة أسلوبية مميزة له حضوره اللافت في شعر ابن درّاج، واختلفت صورته في الديوان، وسُورِد أكثر الصور ورودًا على سبيل التمثيل والذكر لا الحصر، ومنها:

1- حذف الفعل:

ويتجسّد في قول ابن درّاج:⁽⁴⁾

فوزًا بأَسْنَى الْقِسْمِ مِنْ مَلِكٍ حَوَى مِنْ صِدْقٍ سَيْفِكَ أَجْزَلَ الْأَقْسَامِ

أراد ابن درّاج في البيت السابق إظهار قيمة الفوز، الذي من المفروض يحضى به ابن باق، والمكانة التي يستحقها في ظل مُلْك المنصور منذر بن يحيى؛ فحذف الفعل "فز"، وبتمعّن البيت، والتركيز على معناه نلاحظ أنّ الاستفادة بينهما متبادلة، غير أنّ الكفّة - في الاستفادة - تميل لمنذر؛ فإن كان ابن باق فاز بأَسْنَى قسم؛ فمندّر نال أجزل الأقسام من صدق ووفاء ابن باق، ولعلّ ذكر ابن درّاج لهذه المزية والفضل لابن باق على منذر، رغم فارق المكانة بينهما هو جرّاء التهميش، وتدهور حال ابن درّاج لدى منذر بن يحيى، وفقده للمكانة التي كان يحضى بها في ما قبل.

ومن ذلك قول ابن درّاج في المظفر:⁽⁵⁾

شُكْرًا لِمَنْ أَعْطَاكَ مَا أَعْطَاكَ رَبُّ أَذَلِّ لِمُلْكِكَ الْأَمْلَاكَ

حذف الشاعر الفعل من مطلع قصيدة يمدح فيها المظفر، والتقدير: أشكر شكرًا؛ إذ استهلّ البيت بالمفعول المطلق "شكرا"؛ ليبرز مدى امتنانه وعظم شكره لله سبحانه وتعالى؛ لأنّه تفضل على ممدوحه بأجزل النعم، وميّزه بأنّ أذلّ لملكه الأملاك.

ونرصد نموذجا آخر، حذف فيه الفعل في قول ابن درّاج ما يلي:⁽⁶⁾

**كَمَا خَيْرَ اللَّهِ عَبْدَ الْمَلِكِ فَاخْتَارَ فِي رَاحَتِهِ السَّمَاخَا
وَفِي صَهَوَاتِ⁽⁷⁾ الْخُيُولِ الرِّجَالِ السَّلَاحَا**

1 - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهامش، ص 103.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

3 - عبد الرحمان حسن حينكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص 330.

4 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 489.

5 - المصدر نفسه، ص 32.

6 - المصدر نفسه، ص 39.

7 - الصهوة: موضع اللبد من ظهر الفرس، ينظر: (الجوهري، الصحاح، مادة (صهو)، ص 2405).

يتّضح حذف الفعل في البيت الثاني، والفعل المحذوف هو "اختار"، والتقدير "واختار في صهوات الخيول الرجال"، "واختار من أدوات الرجال السلاح"، وقد حذفه ودلّ على ذلك وجود قرينة في البيت الذي سبقه، وهي قوله "فاختار في راحتيه السّماحا"، وأفاد هذا الحذف تسليط الاهتمام على اختيار الرجل الكريم والفارس والشّجاع، وهي صفات تجتمع في شخص المظفر؛ إذ ينتظرون منه كلّ ما يطمحون إليه، وما يتطلّعون لنيله من رغد عيش، أمن وأمان واستقرار.

2- حذف الفاعل:

يعدّ حذف الفاعل هي الأساليب المنتشرة في شعر ابن درّاج، وسنقدّم بعض النماذج على ذلك، ومنها حذف الشاعر للفاعل لشهرته، كقوله في هذه الأبيات التي ينتهي فيها على المستعين:⁽¹⁾

لِيَجْلُوَ عَنِ الدُّنْيَا بِكَ الِهَمَّ وَالْأَسَى
رَدَدْتَ نِظَامَ الْمُلْكِ فِي عَقْدِ سِلْكِهِ
وَأَضْحَكْتَ سِنَّ الدَّهْرِ مِنْ بَعْدِ مُقْلَةٍ
وَقُلَّدْتَ وَالِي الْعَهْدِ سَيْفًا إِلَى الْعَدَى
وَيَجْمَعُ فِي سُلْطَانِكَ الْعَرْبَ وَالشَّرْقَا
وَمَا كَانَ إِلَّا صُوفَةً فِي يَدَيَّ حَرْقَا
مَدَامُهَا شَوْقًا إِلَى الْحَقِّ مَا تَرْقَا
فَسَارَ كَأَنَّ الشَّمْسَ قُلَّدْتَ الْبَرْقَا

حذف الشاعر الفاعل المتمثل في لفظة "المستعين"، وأبقى على قرينة تدل عليه وهي الكاف، والتاء، وتظهر في كلمات "بك، سلطانك، رددت، أضحكت، قلدت"، وحذف الشاعر للفاعل لشهرة قيامه بأعمال قيّمة ومتعددة؛ فبه اتّخذ الحكم المكانة التي يستحقها بعدما كان هشّا، متخلخلاً ضعيفاً، وسرّ الدهر به بعدما أرهقته دموع مُقْلٍ طَوَاقَةٌ لِلْحَقِّ، كما قلّد وليّ عهده سيفاً برّاقاً لامعاً يصدّ ضربات العدو، ويقضي على جبروته.

ونرصد نموذجاً آخر لحذف الفاعل يقول فيه ابن درّاج:⁽²⁾

وَيَكْفِي مُلُوكَ الْأَرْضِ مِنْ كُلِّ مَفْخَرٍ
أَنْ يَسْمَعُوا مِنْ ضَيْفِهِ فِي ثَنَائِهِ
وَأَنْ يَنْظُرُوا كَيْفَ أَرْدَاهُ مَفْرُقُ الْعُلَا
بِعَفْدِي لَهُ تَاجًا مِنَ الْكَلِمِ الْعُلْيَا
إِذَا امْتَثَلُوا مِنْ بَعْضِ أَفْعَالِهِ شَيْئًا
غَرَائِبَ حَلَى مِنْ جَوَاهِرِهَا الدُّنْيَا

حذف الشاعر الفاعل "ملوك الأرض"، وذلك بعد الأفعال "امتثلوا يسمعوا وينظروا"، وخدم هذا الحذف التركيز على الأفعال التي يقوم بها ملوك الأرض؛ لأنهم في ميزان المقارنة مع الممدوح الذي يُعلي الشاعر من شأنه، فيكفيهم فخراً أن يقتبسوا بعض أفعاله ليقنّوا بها، كما انصبّ الاهتمام على الفعل "يسمعوا"، الذي يعطي الانطباعات الحقيقية والإيجابية عن منذر بن يحيى، والتي تجمع الثناء والغرابية، وكأنّها حلّى وجواهر ثمينة تُحلّى بجمالها الدنيا بأكملها.

والملاحظ – أيضاً – أنّ الشاعر في البيت الثالث، حذف الفاعل ولفّت الأنظار إلى قيمة أشعاره كما بينه الفعل "ينظروا"؛ إذ انتقل الشاعر من تسليط الضوء على محاسن الممدوح إلى التركيز على ذاته؛ فصنع لنفسه تاجاً مرصّعاً بأبهى ما جاد من منظومات، والتاج – طبعاً – لا مكان له إلاّ اعتلاء الرّأس، وبالتالي اعتلاء الشاعر عرش الشعراء دون منازع.

3- حذف المفعول به:

ومثاله قول الشاعر:⁽¹⁾

1 - ابن درّاج القسطلي، الديوان، ص 67.

2 - المصدر نفسه، ص 175.

وَمُؤْتَمِنٌ لِلّهِ مُسْتَحْفَظٌ أَلْهَ لِمَا ضَاعَ مِنْ حَقٍّ وَمَا خَاسَ (2) مِنْ عَهْدٍ
تَجَلَّى لَنَا فِي مَطْلَعِ الْمَلِكِ فَانْجَلَتْ بِهِ ظُلُمَاتُ الْغَيِّ فِي سَبِيلِ الرُّشْدِ
ويقول أيضا من القصيدة ذاتها: (3)

وَأَشْرَقَ فِي جَوْ مِنْ الْعِزِّ مُعْتَلٍ وَأَغْدَقَ مِنْ ظِلِّ عَلَى الْأَرْضِ مُمْتَدِّ
ويمكن حذف المفعول به في التقدير التالي: "تجلى بدرًا"، و"أشرق نورًا"، وأغدق
ظلاً"، والواضح أن الشاعر ركز اهتمامه على الفعل "تجلى" الذي يعطي للمدح – المؤتمن
عبد العزيز بن أبي عامر – أولوية الظهور في مطلع الملك؛ ليذهب الهم والغم، ويقضي على
الظلمات.

اهتم الشاعر أيضا بالفعل "أشرق"، والفعل "أغدق"؛ ليذكر بأفضال المؤتمن الذي اعتلى
بنوره العز، وأضاء درب كل محتاج ذليل، وأغدق بفيض ظله على طول امتداد الأرض
واتساعها؛ ليحوى كل شريد طريد لا مأوى له ولا مبيت.
ويقول في موضع آخر، حذف فيه المفعول به: (4)

قَدْ غَرَّ أَحْزَابَ الْكُمَاةِ (5) وَمَا حَمَى وَأَضَلَّ أَشْيَاعَ الضَّلَالِ وَمَا هَدَى

حذف الشاعر المفعول به بعد الفعلين المنفيين بـ"ما"، والتقدير: "وما حمى أحزاب
الكماة"، و"ما هدى أشياع الضلال"، أو "وما حماهم"، و"ما هداهم"؛ إذ يوضح لنا ما آل إليه
غرسية الذي أكد له أشياء ونفى عنه أخرى؛ فالشاعر ذكر المفعول به لما أراد التأكيد، وحذفه
لما نفى، وذلك حرصاً على تأكيد الفعل السيء الذي قام به غرسية من غرور وضلال، في
حين نفى عنه الحماية والهداية؛ لأنه لا يرتقي لمثل هذه الصفات، ولا تليق به.

4 - حذف المبتدأ:

ورد المبتدأ في شعر ابن دراج بصورة متكررة في سياق المدح، وبما أن المبتدأ ركن
أساسي في بناء الجملة؛ فحذفه يكون بوجود قرينة تدل عليه، وفي هذا السياق يقول عبد
القاهر الجرجاني «من المواضع التي يطرّد فيها حذف المبتدأ، القطع والاستئناف، يبدأون
بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاماً آخر، وإذا
فعلوا ذلك، أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ» (6)، ويقول ابن دراج في المنصور بن أبي
عامر، بمناسبة حلول عيد الأضحى المبارك سنة 332 هـ: (7)

فَلَأَسْلَمَنَّ إِلَيْهِ هَمَّةٌ نَازِعٌ (8) وَجِبَالٌ مُنْقَطِعٌ وَكَفَّ مُؤَمِّلٌ
مَلِكٌ تَوَسَّطَ مِنْ ذُوَابَةٍ يَغْرُبُ فِي الْجَوْهَرِ الْمُتَخَيَّرِ الْمُتَخَلِّلِ

يقدم ابن دراج التزامه بالوفاء لممدوحه، ويتجلى ذلك من خلال تقديم ثلاث نقاط
تمحورت عليها استمرارية حياته – إلى ممدوحه المنصور ليعينه على تحمل أعباء الدنيا –

1 - المصدر السابق، ص 503.

2 - خاس فلان بالعهد إذا نكت، (ينظر: الجوهري، الصحاح، مادة (خيس)، ص 926).

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 503.

4 - المصدر السابق، ص 456.

5 - الكماة: الكمي؛ الشجاع ولايس السلاح، ج كماء، ينظر: (بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (كمي)، ص 527).

6 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 147.

7 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 419.

8 - النازع الغريب المشتاق إلى أهله، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (نزع)، ص 604).

فرمى إليه بهمة نازع غريب مشتاق إلى أهله، وثانيها أن حباله منقطعة عنهم وأخبارهم لا تصل إليه، وثالثه رمى بكف يأمل في مده أن لا يرد خائباً، وأن يحمل بما يستحق ويشتهي. ويفتح الشاعر البيت الثاني بلفظة "ملك"، وهنا حذف الشاعر المبتدأ، والتقدير "هو ملك"، ودلت عليه القرينة في البيت الأول "ولأسلمن إليه"؛ فلا غيره قادر على الأخذ بيد الشاعر؛ ليعرج في ما بعد على مكانة ملكه، التي احتل بها أعلى مكان في قومه، إنما استقر بأحسن ما أختير من لب جوهره، مشيراً بذلك إلى نسبه المنحدر من يعرب. ونرصد مثلاً آخر ذكر فيه الشاعر لفظة "ملك" كخبر لمبتدأ محذوف، وذلك أثناء إشارات بسيف الدولة، في سياق قصيدة يصف فيها الورد: (1)

كَمَدِيحِ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الْأَعْلَى الَّذِي أَعْيَا فِي مَدَى غَايَاتِهِ
مَلِكٌ يُنِيرُ الْجُودَ فِي لَحَظَاتِهِ وَالْيُمْنُ وَالْإِيمَانُ فِي عِزَمَاتِهِ

نلاحظ أن كلمة "ملك" جاءت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره عائد على سيف الدولة، والتقدير: "هو ملك"؛ فالحذف وقع لأن تقدير الكلام مفهوم بأنه يمدح هذا الملك؛ فالمبتدأ معلوم ولا حاجة لذكره، وبالتالي أفاد الحذف تسليط بؤرة الاهتمام على جود وكرم الممدوح في صورة استعارية بليغة، شغرت فيها عين الممدوح جوداً وعطاء وبركة. ومن شواهد حذف المبتدأ – أيضاً – قول ابن دراج في المستعين: (2)

فَتَى نَكَصَتْ (3) عَنْهُ الْعُيُونُ مَهَابَةً فَلَيْسَ لَهُ إِلَّا الرَّغَائِبُ (4) أَقْرَانُ

الفتى المقصود في هذا البيت هو المستعين؛ إذ حذف الشاعر المبتدأ والتقدير: "هو فتى"؛ فوسم التركيب بالإيجاز، مع كثافة المعنى، والشاعر يعبر عن مدى ارتفاع قيمة وعظم ووقار ممدوحه، حتى أن العيون تهاب النظر إليه فتتكص وتحجم تقديراً له وإجلالاً لشخصه، كما أن لفظة "فتى" تحمل دلالات مفعمة بالحيوية، توحى بالقوة والعنفوان، وقمة الشباب والتي معناها – فتى – أيضاً «السخي وذو النجدة والخدام» (5)، وهي صفات يحتاج إليها الشاعر بصفة خاصة، وكامل الرعية بصفة عامة؛ فالحاكم المثالي يكون خادماً لشعبه بسخائه، ومنجداً لهم وقت الحاجة، معطاءً، وهو ما وضحته لفظة "رغائب" في الشطر الثاني من البيت.

يشيد الشاعر بشجاعة وكرم منذر بن يحيى من خلال هذا البيت قائلاً: (6)

شُجَاعٌ وَلَكِنَّ الْجِيَادَ حُصُونُهُ كَرِيمٌ وَلَكِنَّ الْمَعَالِي كَرَائِمُهُ

أراد ابن دراج إثبات صفتي الشجاعة والكرم لممدوحه؛ فبالأولى – الشجاعة – تجده مقدماً لبناً لا يأبى الصعاب، ولا يخشى المواجهة، وشجاعته تجاوزت شجاعة الغير وتميزت بأن لا حص له إلا جواده، وبالثانية – الكرم – يتجلى بخلة عربية لطالما كانت رمزا للجود والعطاء، غير أنه فاق الأجواد باعتلائه هرم الكرم، وملامسة معاليه؛ ولترسيخ هذه الدلالات حذف الشاعر المبتدأ في مستهل الصدر، وفي مستهل العجز، والتقدير: "هو شجاع"، و"هو

1 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 41.

2 - المصدر نفسه، ص 55.

3 - نكص أحجم، والنكوص الإحجام، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 14، مادة (نكص)، ص 285).

4 - الرغبية من والعطاء الكثير، جمع رغائب، (ينظر: نفسه، ج 5، مادة (رغب)، ص 254).

5 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (فتو)، ص 673.

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 195.

كريم؛ فلا داعي للذكر لأن الشجاع والكريم معروف، ويتمظهر جلياً واضحاً في ممدوحه منذر بن يحيى.

ويطالعنا نموذجاً آخر لحذف المبتدأ في قول ابن دراج القسطلبي: (1)

وَدَائِعُ مَجْدٍ تَقَلَّدَتْهَا فَكُنْتُ عَلَيْهَا الْقَوِيَّ الْأَمِينَا

أعلى الشاعر من شأن ممدوحه بتقليده لودائع عنوانها المجد والسمو، وما الحذف الذي طال المبتدأ، والمقدر بـ"هي ودائع مجد تقلدتها" إلا لإظهار أهمية هذه الودائع التي كان عليها قويا أميناً، حافظاً لها من كل أفاك ظالم.

5- الحذف في الجملة المنسوخة:

يعد الحذف في الجملة المنسوخة من بين الأشكال التي وردت في شعر ابن دراج، ومن ذلك قوله في المنصور بن أبي عامر، الذي كللت أوبته من سرقسطة بالنصر (2):

**مُلِّيتَ حَاجِبَكَ الْأَعْلَى وَدُمْتَ لَهُ
نَجْمٌ أَنَا فُتٌ عَلَى الدُّنْيَا رِيَّاسَتُهُ
سَلَّلْتُهُ لِحِمَى الْإِسْلَامِ مُنْتَقِمَا
وَقُمْتُ بِالشُّكْرِ فِيهِ لِلَّذِي مَنَحَا
وَمَعْلَمٌ لِلْهُدَى وَالَّذِينَ قَدْ وَضَحَا
مِمَّنْ عَتَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَوْجَمَجَا**

حمل الشاعر الأبيات دلالات موحية جعلت من المنصور بن أبي عامر السيف الذي سخره الله سبحانه وتعالى؛ ليضيء بنوره الدنيا، ويكون صرحاً ومعلاً يهتدي به، وسبيلاً لحماية الإسلام والمسلمين، والانتقام من كل كافر متجبر، طغاً ظلمه، واستبد اظهطاده، وامتدت يد غدره على كل مستضعف عاجز عن الدفاع عن نفسه.

وقد جعل الحذف – الذي عمد الشاعر إلى تجسيده – المعاني أكثر دقة وتعبيراً؛ فحذف الناسخ واسمه، والتقدير: "كأنه نجم وكأنه سيف"، وحذف الأداة والاسم والخبر في مستهل البيت الثالث، والتقدير: "كأنه سيف سللته"، ودل على ذلك لفظة "سللته" التي خدمت المعنى وجلت معانيه.

6 - حذف الحروف:

6-1- حذف حرف الجر:

يتضح حذف حرف الجر "الباء" في قول ابن دراج مادحاً مليكي بلنسية مبارك ومظفر: (3)

**بِعَزِّ لَوَاءٍ يَبْلُغُ النَّجْمَ إِنْ عَلَا
وَبَحْرِ عَطَاءٍ يَزْغِبُ الْأَرْضَ إِنْ طَمَى
وَحَيْلٍ تَهْدُ الْأَرْضَ تَسْرِي وَتَعْتَدِي
تَقُودُ مَلُوكَ الْأَرْضِ أَسْرًا وَمَغْنَمًا**

حاول ابن دراج أن يبرز أهمية ما يقوم به ممدوحه، مركّزاً على صفتين لا يتخلى عنهما الفارس، وهما الكرم والشجاعة؛ فعبر عن كرمهما وجودهما بـ"بحر عطاء"، ودل على شجاعتهما وإقدامهما بـ"خيل تهد الأرض" معظماً حجم المعارك وهولها، وما حذف الباء في "بحر عطاء وخيل تهد الأرض"، والتقدير "ببحر عطاء" وبخيل تهد الأرض" إلا للتركيز مباشرة على ما أراد الشاعر إعطائه الأهمية من جود وشجاعة.

ولعل أكثر ما حذف من حروف الجر في شعر ابن دراج، هو حذف الحرف "رَبِّ" (1)، ومن أمثله ما جادت به قريحة الشاعر، مهتئاً المنصور بن أبي عامر بعيد الأضحى قائلاً: (2)

1 - المصدر السابق ص 451.

2 - المصدر نفسه ، ص 401.

3 - المصدر السابق ، ص 523.

إذ «من علامات الحذف البليغ الذي يرفع قيمة الكلام، أنه إذا أظهر المحذوف زال ما في الكلام من بهجة وطلاوة وجمال فني وإبداع»⁽¹⁾.

6-2 - حذف حرف النداء:

ويتجلى حذف الحروف - أيضا - في حذف حرف النداء الياء، كقول الشاعر: (2)

يا مَنْ عَلا مِنْ رُتْبَةٍ فِي رُتْبَةٍ حَتَّى غَدَا وَسَطَ النُّجُومِ الْخَنَسِ (3)
وَابْنَ الَّذِينَ هَذَاهُمْ وَنَهَاَهُمْ أَدَبُ الْمُلُوكِ وَأُسُوءَ لِلْمُؤْتَسِي

أكمل الشاعر مقطوعته التي تتكون من ستة أبيات - والتي يصف فيها النرجسس- بيتين ينادي فيهما ممدوحه؛ إذ صرّح بالأداة في الأول، وحذفها في الثاني والتقدير: "يا بن الذين؛ فممدوحه علا من رتبة إلى أخرى، حتى غدا نجما يتلأأ في سماء الحكم، أما حذف الأداة "يا" نتيج للشاعر استحضر نسب ومجد أهل المظفر، وكأنه بينهم.

ونلمح مثالا آخر لحذف أداة النداء، والذي يمدح فيه الشاعر منذر بن يحيى: (4)

وَنَادَتْ بِكَ الدُّنْيَا: أَبَا الْحَكَمِ احْتَكِمْ بِحَوْلِ (5) الَّذِي أَلْفَى إِلَى يَدِكَ الْحُكْمَا!

أراد الشاعر من خلال الشطر الأول من البيت المناداة بـ: "يا أبا الحكم"، وكأن الدنيا تنادي وتستنجد بأبي الحكم - منذر بن يحيى - بأن يحتكم بما شرّعه الله سبحانه وتعالى في كتابه الكريم، والذي سخر عبده، ومنحه القوة وجودة النظر؛ للاحتكام والتصرف في مختلف الأمور.

7- حذف الاسم المجرور:

ونرصد هذا النوع من الحذف في قول شاعرنا: (6)

شَهِدَ النَّاسُ أَمْسٍ مَا لَمْ يَرَوْهُ فِي الَّذِي أَدْرَكُوا وَلَا شَهِدُوهُ

يتمركز حذف الاسم المجرور بعد "في"، والتقدير: "شهد الناس أمس ما لم يروه في حياتهم الذي أدركوا ولا شهدوه"؛ فالشاعر يهّم إدراك الناس للشيء الذي لم يروه ولم يشهدوه في حياتهم، وكيف مقابل شهيد واحد من المسلمين تسفك من أجله دماء كثيرة.

ومن مثال حذف الاسم المجرور بعد "في" - أيضا - قوله: (7)

وَعُرَّةٌ أَشْرَقَتْ فِي كُلِّ مُظْلِمَةٍ بِثَاقِبِ الْهُدَى وَالْأَنْوَارِ سَاطِعِهَا

يبدوا أنّ الزمان غير مهم - عند الشاعر - بقدر ما تهّم صفة هذا الزمان؛ إذ لا تشرق الأنوار إلا على المكان المظلم، والظلام صفة الليل، ولعلّ الشاعر حذف لفظة "ليلة"؛ لأنّ التقدير "وعرة أشرق في كل ليلة مظلمة"؛ وبالحذف أبقى الشاعر مجال الزمان مفتوحا، وبالتالي يتسع نور ممدوحه المنصور، وتزداد غرته البهية بإغداق مختلف الأنوار من انتصارات مباركة.

8- حذف صيغة السؤال:

1 - عبد الرحمان حسن حينكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج1، ص 330.

2 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 39.

3 - الخنّس: الكواكب كلها، لأنها تخنس في المغيب، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (خنس)، ص 80).

4 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 465.

5 - الحَوْل: الجذق وجودة النظر والقوة والقدرة على التصرف، ومنه قولهم لا حول ولا قوة إلا بالله، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (حول)، ص 133).

6 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 429.

7 - المصدر نفسه، ص 449.

نتبين حذف صيغة السؤال في مدح ابن دراج لابن باق، موظفا صيغة الإستفهام بـ"هل"، قائلا: (1)

فهل في الورى غير سَمْعٍ شَهِيدٍ يُلَبِّيه كُلُّ فَوَادٍ لَبِيبٍ (2)
وغير لسان صدوق البيبان يُقَرُّ له كُلُّ زَعَمٍ كَذُوبٍ

نلاحظ أن الشاعر حذف صيغة السؤال في مطلع البيت الثاني "هل في الورى"، والتقدير: و"هل في الورى غير لسان صدوق البيان"، وجاء الحذف ليؤكد الشاعر على صدق لسانه، وتفنيد كل الأزاعيم الكاذبة؛ فهو كان صادقا وفيًا لمنذر بن يحيى، لكن عدم مبالاة هذا الأخير به، وعدم الإكتراث لحاله جعل ابن دراج يشكوا همّه، ويبحث عن بديل، ولعلّه وجد ضالته عند ابن باق.

9- حذف كم الخبرية:

نلمس في الديوان حذف "كم الخبرية" في عدة مواضع نذكر منها: (3)

فَكَمْ سَلٍّ مِنْ كَرْبٍ وَأَنْقَذَ مِنْ عَمَى وَرَوْحَ مِنْ رُوحٍ وَنَفْسَ مِنْ نَفْسٍ
وَأَسْبَلَ مِنْ غَيْثٍ وَمَلَأَ مِنْ يَدٍ وَكَمْ فَكٍّ مِنْ غَلٍّ وَأَطْلَقَ مِنْ حَبْسٍ

من خلال التمعّن في البيتين، نلاحظ أن الشاعر استهل البيت الأول بـ"كم الخبرية" التي وظّفها للدلالة على كثرة الأعمال القيّمة والخيرة التي قام بها المظفر، وقد عمد الشاعر الحذف على طول البيتين، ويكمن في بداية الجمل المعطوفة على بعضها، والتي حذف فيها "كم"، والتقدير: "كم أنقذ من عمى"، و"كم رَوْحَ من روح"، و"كم نفس من نفس"، و"كم أسبل من غيث"، و"كم ملأ من يد"، و"كم أطلق من حبس".

ودلّ الشاعر على حذف "كم" بإبقاء قرينة تدلّ عليها في بداية الأبيات، وبهذه العملية التي اتّبعتها ابن دراج، نجده ركّز على الكيف إلى جانب الكم، بذكر مختلف الأعمال التي قام بها الممدوح، ولم يقتصر على همّ واحد ليرفعه عن المظلومين؛ إنّما لم يترك لا كبيرة ولا صغيرة إلا وحمل على عاتقه أمر تكبّد عنائها، وحلّ المشاكل التي تشغل الرعية دون استثناء.

وأخيرا بيّن هذا الفصل مختلف الأساليب التي اعتمد عليها ابن دراج، والتي تتماشى وتجربته الشعرية والشعورية، ومآثرته لأسلوب عن آخر إلا لما يوفّر له من إمتيازات تساعد على إيصال أفكاره والتعبير عن أحاسيسه، والتي برزت أكثر مع مختلف الانزياحات التي وقعت على مستوى التركيب والتي مثّلتها ظاهرة التقديم والتأخير وتقنية الحذف.

1 - المصدر نفسه ، ص 470.

2 - اللّبيب: العاقل، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (لبب)، ص 537).

3 - ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 509.

الفصل الرابع : المستوى الدلالي في ديوان ابن دراج القسطلبي المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية:

1- مفهومها في التراث القديم

2- مفهومها في النقد الحديث

المبحث الثاني: الأنواع البلاغية للصورة الشعرية أولاً: الصورة التشبيهية:

1 - مفهومه:

2 - أنواع التشبيه:

2-1- التشبيه المرسل

2-2- التشبيه البليغ

2-3- التشبيه المقلوب

2-4- التشبيه الضمني

ثانياً: الصورة الاستعارية:

1 - مفهوم الاستعارة

2 - أنواع الاستعارة:

2-1 الاستعارة المكنية وآلياتها:

2-1-1 التشخيص:

2-1-2 التجسيم

2-2 الاستعارة التصريحية

ثالثاً: الصورة الكنائية:

1- مفهوم الكناية

2 - أنواعه الكناية:

2-1 - الكناية عن صفة

2-2 - الكناية عن موصوف

المبحث الثالث: الأنماط الإدراكية للصورة الحسية: تمهيد

1- الصورة البصرية

1-1 الصورة البصرية المتحركة

1-2 الصورة البصرية الساكنة

1-3 الصورة البصرية اللونية

2 - الصورة السمعية:

3 - الصورة اللمسية

4 - الصورة الشمية

5 - الصورة الذوقية

6 - تراسل الحواس

المبحث الأول : مفهوم الصورة الشعرية

1 - مفهومها في التراث العربي القديم:

تُعد الصورة الشعرية من الوسائل الهامة التي يركز عليها الشاعر في تكوين بناءه الشعري، باعتبارها «سمة بارزة من سمات الشعر ويندر أن يخلوا عمل شعري من التصوير أيًا كان نوعه؛ فالقدرة على رسم الصورة هي بلا شك أجمل وأكمل في الظهور من التعبير عن الفكرة بطريقة مجردة»⁽¹⁾؛ فبالصورة تتحدد مدى شاعرية الشاعر، وترتسم معالم إبداعه الفني الذي يجسد تجربته الإنسانية الخاصة، ويبرز جوانب رؤيته المختلفة للحياة.

لذلك فقد اكتست أهمية كبيرة وواسعة قديمًا وحديثًا؛ فكانت «دومًا موضوعًا مخصوصًا بالمدح والتناء، إنها هي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع على مراقبيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى»⁽²⁾، ورغم أن هناك اختلاف في تحديد مفهومها، وضبطه ضبطًا دقيقًا، إلا أنه وقع الاتفاق على أنه لا يمكن إنكار دورها في ترسيخ الدلالة، وإضفاء لمسة جمالية فنية تساهم في تمييز مبدع عن آخر.

ويعتبر **الجاحظ (255 هـ)** أول من أشار إلى هذا المفهوم في سياق حديثه على اللفظ والمعنى بقوله: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفه العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس التصوير»⁽³⁾، ولعل الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير «كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى، للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى»⁽⁴⁾، وبالتالي ساهمت الصورة -عنده- في تجسيد المعنى ونقله من المستوى العقلي المجرد إلى مستوى حسي ملموس.

كما كانت فكرة **الجاحظ** عن الصورة هي الخطوة الأولى التي سار وفقها العديد من البلاغيين والنقاد العرب، وتبلورت من خلالها نظرتهم للصورة؛ فابن **طباطبا (322 هـ)** عبّر عن الصورة قائلا: «وربما أشبه الشيء صورة وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالف صورة»⁽⁵⁾.

ويذهب **قدامة بن جعفر (337 هـ)** مذهب الجاحظ في تحديده لمفهوم الصورة بقوله: «إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشاعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة

1- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، قسم الدراسات العليا العربية فرع النقد والبلاغة المملكة العربية السعودية، 1989، ص307.

2- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، لبنان، ص07.

3- الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج3، ص131، 132.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، لبنان، ص260.

5- ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ص17.

منها، مثل : الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»⁽¹⁾؛ فالصورة تظهر—حسب قدامة ابن جعفر— بشكلها النهائي من خلال المعاني التي تنصهر وتمتزج مع بعضها البعض، ليشكلها الشاعر ويصوغها مثلما يريد وكيفما يشاء.

وقد اختلفت رؤية **عبد القاهر الجرجاني (471هـ)** للصورة عن سابقه — رغم أنه انطلق مما قدّمه من جهود — مما تمتاز به نظريته من دقة ووضوح، ومفهومه للصورة يتجسد في قوله: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار»⁽²⁾.

ويتضح من كلامه أنه «كان من أنصار الصياغة، وفي التشبيه الذي أورده تصوير لفكرته تصويرًا كاملاً من ناحية المعنى والصوغ؛ فالصياغة هي التي يتفاضل بها الكلام، لأن هذه الصياغة صورة للمعنى»⁽³⁾، ومعالم الصورة تتشكل عنده وفقاً لاتفاق الألفاظ مع هو موجود في الذهن من المعاني.

وبلغ احتفائه بالصورة لقوله «واعلم أن قولنا الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»⁽⁴⁾؛ فالمعنى المجرد عنده يمكن تحويله إلى أشكال وصور، قد تترجمها الأبصار وتثرى بالعين.

وما قدّمه **عبد القاهر الجرجاني** يعد قفزة نوعيّة في ما يخص التنظير للصورة الشعرية؛ فأصل لمفهومها انطلاقاً من آراء سابقه لكنه كان متميّزاً بجهوده، واضحاً دقيقاً في طريقه طرحه؛ «فهو وإن كان أقدم من النقد الحديث بقرون إلا أن فكرته كأنّها وليدة العصر، في جذبتها وعمق نظريتها ومرمى دلالتها»⁽⁵⁾.

وتحدّث **حازم القرطنجي (684 هـ)** عن الصورة عندما تناول مفهوم الشعر بقوله: «الشعر كلام موزون مُقَفَّى من شأنه أن يُحَبِّب إلى النَّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّنه من حسن تخيل له»⁽⁶⁾، ويقول فيه أيضاً: «الشعر كلام مخيل موزون»⁽⁷⁾؛ فمفهوم الشعر عنده يقود إلى الصورة الشعريّة بألفاظها ومعانيها من خلال عنصر التخيل الذي يُعدّ من مقومات الصورة؛ ذلك أن الخيال الشعري هو الملكة التي تشكل صورة القصيدة، وتصل ما بينها في عمل أدبي⁽⁸⁾.

1- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1978، ص19.

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علق عليه: محمود محمد شاكر، ص254.

3- صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر — لونجمان، ط1، 1995، القاهرة، ص17.

4- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علق عليه: محمود محمد شاكر، ص508.

5- صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص23.

6- حازم القرطنجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص71.

7- المرجع نفسه، ص89.

8- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص09.

ويعمل التخيل على تنبيه مخيلة السامع ويثير انفعالاته كون «التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»⁽¹⁾.

فحازم يركّز على التخيل بشكل كبير، ويعتبر «التخيل هو قوام المعاني الشعرية»⁽²⁾، ومن جهة أخرى يعتبر «المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ»⁽³⁾؛ أي أنّه يتم تجسيد هذه المعاني عن طريق اللغة «التي تبلغ أعلى المراتب في تصوير المعاني الذهنية وتقديمها في صورة محسوسة يتخيلها الفكر على هيئة ما، فتتشكل من الألفاظ والعبارات صور مبتدعة لعلاقات جديدة بين عناصر الواقع تعمل على تجسيم المعنوي وبث الحياة في الجماد»⁽⁴⁾؛ فالنقد العربي القديم ركّز على الجانب الحسي في نظريته للصورة، والتي تعمل على ترجمة المعاني المستقرّة في الأذهان بصورة حسية، والتي لها القدرة على التأثير في المتلقي، وتساهم في قبوله لتلك المعاني المجسّدة.

2 - مفهومها في النقد الغربي والعربي الحديث :

إن الحديث عن الصورة الشعرية عند الغربيين يقودنا الاتجاه الرومانسي وهو اتجاه «ملازم للنفس البشرية حين تسعى للتعبير عن ذاتها»⁽⁵⁾، ويقوم على الرؤية التي كسرت حاجز العقل الذي تنبني عليه الكلاسيكية؛ وتلك الرؤية «تؤكد على الذات وتدافع على الخيال والأصالة، وهذا إنجاز مهم في الفكر الحديث حيث أنّه يرفع من شأن العبقرية في الفن»⁽⁶⁾، وبالتالي هذه الحركة «سارت في الاتجاه المعاكس للكلاسيكية، بأن أعلنت من شأن الخيال ولم تحدّه بحدود وطالبت بإطلاقه والرجوع إلى النبع الصافي، وهي الطبيعة واستلهم ما فيها من معان»⁽⁷⁾.

ويظهر اهتمام الرومانسيين بالصورة من خلال عنصر الخيال؛ إذ أنّ الشاعر عندهم يستعين «على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها، على أن يراعي صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية وفي هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صورا طبيعية»⁽⁸⁾، ويتمّ ذلك بمقابلتهم بين معطيات الطبيعة والحالة النفسية؛ فالصور عندهم «تمثل مشاعر وأفكار ذاتية، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية، فيناظرون بين

1- حازم القرطنجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، ص 89.

2- المرجع السابق ، ص361.

3- المرجع نفسه، ص 18، 19.

4- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص316، 317.

5 - إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1986، ج5، ص15.

6 - المرجع نفسه، ص5.

7 - المرجع نفسه ، ص5.

8 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص392.

الطبيعة وحالتهم النفسيّة، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكّر وتآسي وتشاركهم عواطفهم، وينفرون من المناظر الطبيعيّة التي تبدو كأنّها لا تشاركهم شعورهم، وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم»⁽¹⁾.

ويذهب وليم بليك (William Blake)⁽²⁾ إلى «أننا ندرك الأشياء في هيئاتها الخالدة عن طريق الخيال الإنساني، الذي هو مظهر لنشاط الله خلال روح الإنسان»⁽³⁾؛ فإدراك الأشياء يركّز على الخيال والجانب الروحي، أكثر منه على العقل والمنطق في عملية الإدراك.

وقد برز الاعتماد على الخيال أكثر مع صاموئيل تايلر كولردج (Taylor Samuel Coleridge)⁽⁴⁾، الذي عرّف الخيال بقوله «إنّي أعتبر الخيال إذن إمّا أوّلًا أو ثانويًا، فالخيال الأوّل هو في رأيي القوّة الحيويّة أو الأوّلية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرر في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأوّل، غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأوّل في نوع الوظيفة التي يؤدّيها، ولكنّه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه»⁽⁵⁾.

وركّز كولردج على وظيفة الخيال واعتبرها وظيفة خالقة⁽⁶⁾؛ فهو يرى أن «الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنّه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرّق في الطبيعة»⁽⁷⁾، كما أنّه يجعل الخيال عنصر أساسي في عمليات المعرفة؛ فالخيال لا يجمع ما في الطبيعة فحسب، ولا ينقله كما هو، وإنما يحاول أن يخلع ما هو متفرّق في الطبيعة روحاً واحدة، فإذا المتفرّق في الطبيعة يصبح متكاملًا وموحّدًا⁽⁸⁾.

ويؤكد ووردوزرث (Wordsworth's)⁽⁹⁾ على العاطفة بقوله «والتجربة الفنية فيض تلقائي للعواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار في حالة طمأنينة وهدوء»⁽¹⁰⁾، ويربط

1 - المرجع نفسه، ص 392.

2 - شاعر انجليزي، ورسام، ورسام صحف، ولد سنة 1757، يعد أول شاعر رومانتيقي في إنجلترا، درس في مدرسة الفنون، مال إلى النفس والحفر، نظم الشعر مبكراً، عاش فقيراً، ظن الناس أنه مجنون، توفي عام 1827، من مؤلفاته: أغنيات البراءة والخبرة، زواج الجنة وجهنم، (ينظر: بتاريخ 2020 ar.m.wikipedia.org)

3 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 51.

4 - شاعر انجليزي، وناقد ومشتغل بالفلسفة، أعلن مع زميله ووردزورث بدء الحركة الرومانتيكية، في إنجلترا بديوانيهما المشترك الأناشيد الغنائية، يعرف بقصائده أغنية البحار القديم، قبلاي خان، كما يعرف بعمله النثري الهام، توفي سنة 1834، (ينظر: بتاريخ 2019 ar.m.wikipedia.org)

5 - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1994، ص 259، 260.

6 - ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها -، ص 23.

7 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص 391.

8 - ينظر: خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ص 23.

9 - أديب وشاعر انجليزي، من رواد الحركة الرومانسية، ولد سنة 1770، أكمل دراسته بجامعة كامبردج، أقام مع كولردج شراكة غيرت حياتهما، وسيرورة الشعر الإنجليزي، فأنصرف عن كتابة القصائد الطويلة إلى القصائد الغنائية، فاز بمقام الشاعر الفائز، توفي 1850، من مؤلفاته: الغنائية التي شاركه فيها كولردج، دليل المسافر، كنيسة تنترن، الروح المحركة، الناسك، (ينظر: بتاريخ 2018 www.Arab-ency.com.sy)

10 - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 251.

هذه العواطف بالصورة بقوله «إنَّ العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما في الآخر، ويتمثلاً طبيعياً لدى الذهن في نشوة فنيّة»⁽¹⁾.

ويأتي بعد الرومانسية البرناسية والرمزية؛ أما الأولى فقد عانيت بالصورة أكبر من عناية الرومانسيين بها إلا أنَّهم «اختلفوا معهم في طبيعة مصدرها، فأهملوا الذات ولم يثقوا بالإلهام والعبقريّة مصدرين في خلق الصور وإبداعها، وقد رأى البرناسيون في الصور عالماً موضوعياً معبراً عن مشاعر وحالات نفسيّة وأفكار عامّة تختفي وراءها شخصيّة الشاعر، ولا تظهر ظهوراً مباشراً، ورأوا في الصور غاية في ذاتها، ليست وراءها غاية أخرى، لذا ألزموا الشاعر الاحتفاء بها أشدّ الاحتفاء بإظهار مشاعرهم، ممّا عليه الحال عند الرومانسيين»⁽²⁾.

وبالتالي فإنّ البرناسية «تعني بالصور الشعريّة وصياغتها، ولكّنها تحتم الموضوعيّة، ذلك أنّها قامت على أنقاض الرومانتيكية، حيث دعت إلى الوصف الموضوعي، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات: كمنظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السّابقة من أحداث وتماثيل ورسوم، لتعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الذات، كي تعبّر هذه الصورة تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره، حتى يستشفّها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعي»⁽³⁾.

ولم تستمر البرناسية طويلاً، وخلفتها الرمزيّة، وقد «قصد الرمزيون بالرمز، الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن الجوانب المستترة الداخلية في النفس، وإضاءة عتمتها بالكشف التعبيري الذي لا تقوى عليه اللغة في دلالتها الوضعيّة»⁽⁴⁾، كما نوّه الرمزيون إلى أنّ «الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد في المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة في النفس، ولا ترقى اللغة للتعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس»⁽⁵⁾.

أما السرياليّين فقد «ألحوا على البعد النفسي، على العفويّة، لا الجهد العقلي الواعي، المعتمد مع الصّورة البلاغيّة»⁽⁶⁾؛ فهم يشترطون العفويّة واللاوعي في إنتاج الصورة، وحبّتهم في ذلك أنّ «الوعي الكامل خلال الإبداع يجعلهم أسرى التّفكير العقلي الواعي»⁽⁷⁾، وبالتالي يرفضون التقيّد بالأحكام العقليّة، ويبتعدون عن التصنّع، ويطلقون العنان للعفويّة والتلقائيّة في عمليّة الإبداع.

وبالنسبة لمفهوم الصّورة في النّقد العربي الحديث؛ فقد جاء متبايناً لتباين طريقة التّنال، وكيفيّة العرض، كما أنّه قد «تحدّد واتّسع عمّا هو عليه في النّقد العربي القديم، واختلف

1 - خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص31.

2 - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص46.

3 - بنظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص393.

4 - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص46، 47.

5 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص395.

6 - الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص16.

7 - المرجع نفسه، ص16.

باختلاف المذاهب الأدبية من حيث تفسيرها وقيمتها في الصياغة الشعرية»⁽¹⁾، وبذلك تنوّعت المنطلقات الثقافية، والينابيع الفكرية التي اعتمد عليها المحدثون في تفصيلهم لمفهوم الصورة.

ومن بين المحدثين الذين كانت لهم محاولات جادة في تحديد مفهوم الصورة **عبد القادر القط**، الذي يرى أن الصورة هي «الشكل الفني الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»⁽²⁾، ويضيف مركزاً على الألفاظ والعبارات قائلاً: «والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صورته الشعرية»⁽³⁾.

يشمل مفهوم الصورة عنده جميع الجوانب من أشكال التعبير من إيقاع وتراكيب ودلالات، وتحظى الألفاظ والعبارات بالقسط الأكبر في تشكيل الصورة، وقد تضافرت هذه العناصر الفنية كلها في تجسيد معالم الصورة، وامتدّت أيضاً لتشمل الجانب الوجداني والشق الشعوري، ولم تعد اقتصاراً وحكراً على الجانب البلاغي فقط.

والصورة عند **جابر عصفور** «طريقة خاصّة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيّا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه»⁽⁴⁾؛ فهو يشيد بالصورة كونها شكل تعبيرى خاص تعرض المعنى بطريقة مميزة، وتبرز كيفية تقديمه بشكل يجذب المتلقي ويؤثر فيه.

ويؤكد **جابر عصفور** على أهمية الجانب النفسي بالنسبة للشاعر، والذي يتجسّد من خلال الصورة؛ فيقول: «الشاعر الأصل يتوسّل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهّمها، ويجسدها بدون الصورة»⁽⁵⁾؛ لتتضح قيمة الصورة أكثر، ولا تصبح «شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، أو حذفه وإتّما تصبح وسيلة حتمية، لإدراك نوع متميّز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله»⁽⁶⁾.

ويرجع **أحمد الشايب** الصورة إلى الموسيقى والخيال هذا الأخير الذي يجمع عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل⁽⁷⁾؛ فتقاس الصورة الجيدة عنده بما يمتلكه من قوّة خلاقية ومبدعة لها القدرة على التعبير الخارجي عن الحالة النفسية التي تعترى الشاعر، وتسعى لإبراز عاطفته بأمانة، ونقل أفكاره بكل وضوح ودقّة.

1- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 317.

2- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1988، ص 391.

3- المرجع نفسه، ص 391.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 323.

5- المرجع نفسه، ص 383.

6- المرجع السابق، ص 383.

7- ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، 106، مصر، 1994، ص 249.

ويذهب **محمد غنيمي هلال** أنه يتم دراسة الصورة «في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة»⁽¹⁾، ويضيف إلى أن ذلك لا يتحقق «إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته. وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعريّة وسائل جمال فنيّ، مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمّقه في تصويرها، ومظهره في الصور النّابعة من داخل العمل الأدبي، والمتأزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»⁽²⁾.

ويبدوا من كلام **محمد غنيمي هلال** أنّ جمال الصورة، وقوّة تأثيرها يتأتّى من خلال تآزر الإبداع الفنيّ للشاعر وأصالة وعمق تجربته الشعريّة، لتظهر الصورة بأبهى حلّة معبرة عن الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها من خلال عمله الشعري.

ويعرّف **علي علي صبح** الصورة الأدبيّة بقوله: «هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفنيّ الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر-أعني خواطره ومشاعره وعواطفه- المطلق من عالم المحسّات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قويّ نام محسّ مؤثّر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين»⁽³⁾؛ فاهتمامه بالأفكار والعواطف خارج المجال المادي يرتقي بالمشاعر، ويؤثّر بشكل كبير في المتلقي؛ لكنّه أشار إلى علاقة الصورة بالشكل من خلال مقدمة كتابه "الصورة الأدبية تأريخ ونقد"، حيث ربط مفهوم الصورة الأدبية بالحس بقوله: «هي الألفاظ والعبارات، التي ترمز إلى المعنى، وتجسّم الفكرة فيها، أو هي مدلول اللفظ الحسيّ، فكل لفظ يرجع إلى مصدره الأول في اللغة، وهو الشيء المحسوس»⁽⁴⁾.

وينظر **علي البطل** للصورة بأنّها «تشكيل لغوي، يكونها خيال الفئات من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدماتها؛ فأغلب الصور مستمدة من الحواس»⁽⁵⁾، وعموماً فالصورة في النّقد العربي الحديث وسّع مفهومها «إلى حدّ أصبح يشمل كل الأدوات التعبيريّة الشعريّة ممّا تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبدیع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني»⁽⁶⁾.

ويتّضح ممّا سبق- من خلال تعريفات الصورة بين القدامى والمحدثين، أنّها أنت متباينة فيما بينها، ويصعب تحديد مفهوم جامع لها؛ فقد احتفت بالجانب الحسيّ متّكئة على الخيال في النّقد العربي القديم، وتعدّت ذلك ولم تقتصر على الأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، والتي وُسّعت -أيضاً- لتشمل الجانب الوجداني والنفسي للشاعر في النّقد العربي الحديث؛ أمّا في النّقد الغربي فقد اختلفت باختلاف الاتجاهات والمذاهب وارتكزت خاصة

1- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 387.

2- المرجع نفسه، ص 387.

3- علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دط، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص 149.

4- المرجع السابق، ص 3.

5- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها - دار الأندلس، ط 2، لبنان، 1981، ص 30.

6- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 10.

على الخيال والعاطفة عند الرومانسيين، والموضوعية عند البرناسية، والرمز والمادة عند الرمزيين، وأخيرا اهتمت بالبعد النفسي عند السريالية .

وبالتالي تبقى أهمية الصورة قائمة، يُرسخ من خلالها المبدع أفكاره ومعانيه، ويترجم أحاسيسه وعواطفه، ويوسّع خياله ومداركه، كما أنّها تختلف من شاعر إلى آخر كلّ حسب الموقف الذي دعاه إلى قول الشعر من ناحية، وتماشياً وحالته النفسية وتعبيراً عن كيانه الوجداني والشعوري من ناحية أخرى.

المبحث الثاني : الأنواع البلاغية للصورة في شعر ابن دراج

تحتاج التجارب التي يعايشها الشاعر، ويختبر مسالكها بما تعتريه من مشاعر، وما يشغل نفسيته من أفكار إلى وعاء يحتويها، ووسيلة فعّالة تجسدها، والمتمثلة في الصورة، والتي تعبّر عما يريده المبدع بطريقة غير مباشرة؛ إذ أنّ «الشاعر لا يتعامل إلا بالصورة في رؤياه وصياغته، إنّهُ يرى الواقع بعين الخيال الذي يبلغ الأعماق والكلّيات، ويكتشفه في شكل مغاير للمألوف. فالواقع عنده لا ينفصل عن الخيال، مثلما أنّ الفكر والشعور يلتقيان عضوياً في لقاء باطني، يلتحمان ويؤلفان الصورة معا في لحظة انفجار التجربة وتشكلها»⁽¹⁾.

وذلك ما يجعل معاني الألفاظ التي تُشكل الصّورة بعيدة عن معانيها الحقيقية، لتكتسب دلالات مجازية لها التأثير البالغ على النفس بما تمتلكه من إحياءات مؤثرة، وحظّ وافر من الخيال لتتصدر – بذلك- الصورة المجالات التي يظهر فيها الشاعر إبداعه وخبرته، وتُصبح أبرز الأدوات التي يطوّعها وتجربته الشعرية، وإخراجها وفقاً للطريقة المثالية المعبرة عن انفعالاته المختلفة وأفكاره المميزة، والتي لا يقبل فيها «تصوير الحقائق والأفكار مجردة، ولا عرضها بالصورة التي هي عليها في الواقع؛ بل لابدّ أن يكون تصويرها من خلال المشاعر والانفعالات، لتمدحها الحرارة والقوة وتجلوها في صورة أروع من حقيقتها وواقعها»⁽²⁾.

وللصورة البيانية في ديوان ابن دراج مكانتها الخاصة، وحضورها المميّز؛ إذ حظي الديوان بتوظيف وافر للصّور المختلفة، والتي – بدورها- شملت معظم الأشكال الأدبية البلاغية من تشبيه استعارة وكناية.

أولاً: الصورة التشبيهية :

1- مفهوم التشبيه :

التشبيه ظاهرة لغوية تتسم بأسلوب تعبيرى رفيع من شأنه أن يُساعد على تجلية المعنى، وتوضيح الفكرة بصورة فعّالة ومؤثرة تنضح جمالية، وتشع بدلالات عميقة ، و«يعد مبحث التشبيه من أسبق مباحث الصورة الفنية ظهوراً، كما أنّه حظي لدى الدارسين من النقاد والبلاغيين بعناية واضحة»⁽³⁾؛ فتعددت التعريفات التي سلطت الضوء على كنهه، وتقاربت مفاهيمها.

¹ - إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص313.

² - صلاح الدين عبد الثّواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص10.

³ - فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص325.

ويرى **قدامة ابن جعفر (337 هـ)** أنَّ التشبيه «إنَّما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمَّهما ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كلُّ واحد منهما بصفاتها وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتَّى يدنى بهما إلى حال الاتحاد»⁽¹⁾، ويذهب **ابن رشيق (463 هـ)** إلى أنَّ «التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنَّه لو ناسبه مناسبة كليَّة لكان إيَّاه»⁽²⁾.

وعرّفه **عبد القاهر الجرجاني (471 هـ)** بقوله «التشبيه أن تثبت لهذا معنى من معاني ذلك، أو حكمًا من أحكامه كإثباتك للرَّجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور في أنَّك تفصل بها بين الحق والباطل، كما يُفصل بالنور بين الأشياء»⁽³⁾، ويؤكد الجرجاني على أنَّه كَلِّما كان التباعد بين طرفي التشبيه كبيرًا كَلِّما زاد الإعجاب لهذا التشبيه بقوله «وهكذا إذا استقرت التشبيهات؛ وجدت التباعد بين الشيئين كَلِّما كان أشدَّ؛ كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدث الأريحية أقرب»⁽⁴⁾، ممَّا يؤكد أن النفس البشريَّة ميَّالة إلى هذا التباعد، لما يمارسه من قوَّة جذب عليها، وعمق تأثير فيها.

واهتم **السكاكي (626 هـ)** بالتشبيه مركِّزًا على طرفيه قائلاً: «أنَّ التشبيه مستدع طرفين، مشبها ومشبها به، واشتركا بينهما من وجه، وافترقا من آخر»⁽⁵⁾، وتحدّد مفهومه أكثر مع **الخطيب القزويني (739 هـ)** بقوله: «التشبيه الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى»⁽⁶⁾، ويشيد بأهميَّته أكثر، قائلاً: «وإذا قد عرفت معنى التشبيه في الاصطلاح؛ فاعلم أنَّه ممَّا اتَّفَق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحًا كانت أو ذمًّا، أو افتخارًا، أو غير ذلك»⁽⁷⁾.

وبهذه التعريفات المتقاربة، والتي اجتمعت «في الموروث البلاغي والنقدي للعرب، يحتل التشبيه مكانة هي الأعلى بين فنون التصوير البياني، وقد عرّفته كتب البلاغة على أنَّه علاقة ما بين شيئين يربطهما شبه ما، هو في الأغلب شبه حسِّي»⁽⁸⁾، وبالتالي فأراء القدماء في التشبيه، وإن اختلفت في صيغها اللفظية إلا أنَّها تصبُّ في قالب دلالي واحد جعل نظرهم له متقاربة، ومنزلته عندهم رفيعة وراقية.

واكتسب التشبيه أهميَّة واضحة في الدِّراسات الحديثة؛ فعرّفه **جابر عصفور** «التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصِّفات والأحوال»⁽⁹⁾.

1- قدامة ابن جعفر، كتاب نقد الشعر، مطبوعات الجوائب، ط1، قسطنطينية، 1306 هـ، ص37.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص286.

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي، ط1، 2010، القاهرة، ص45.

4- المرجع نفسه، ص68.

5- السكاكي، مفتاح العلوم، ص332.

6- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص213.

7- المرجع السابق، ص213.

8- هاني علي سعيد محمد، شعر محمد الشهاوي دراسة أسلوبية، ص314.

9- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172.

ويذهب إبراهيم رمّاني إلى أنّ «التشبيه علاقة تجمع بين طرفين، لا تحادها أو اشتراكهما في الهيئة أو المعنى أو الصفة على أساس الحسّ أو العقل»⁽¹⁾، ولعلّ ملامح التشبيه وعوالمه تتضح أكثر من خلال مؤلف "جواهر البلاغة" للسيد أحمد الهاشمي، الذي يرى فيه مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة، وأركانه أربعة، مشبّه ومشبّه به ويُسميان طرفي التشبيه ووجه الشبه، وأداة التشبيه ملفوظة أو ملحوظة⁽²⁾.

وهذه الحفاوة والاجتهاد في دراسة التشبيه لما له من قيمة كبيرة، وتأثير ملموس في تشكيل الصورة؛ إذ «أدرك الأدباء منذ قديم عظم التشبيه، ومنزلته في التصوير البياني؛ فهو عندهم من الصور التي تراود الخيال، وبه تحسن الصورة المراد التعبير عنها»⁽³⁾، وأخذ التشبيه في ديوان ابن دراج قسطاً وافراً من الاهتمام، استغله الشاعر كأداة تعبيرية تنقل للمتلقى تجربته الشعرية، بطريقة فنية تجعله يشارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه، ويشاطره أفكاره، ويركب معه أجنحة خياله؛ وينقله إلى عالم الإبداع الواسع، ليلقي همومه وأحزانه تارة، ويبيدي أفراحه وآماله تارة أخرى.

2 - أنواع التشبيه:

واعتمد الشاعر على أكثر أربع ضروب من التشبيه انتشاراً في الديوان، ولعلّ أول الأنواع وروداً في شعره هو التشبيه المرسل، يليه التشبيه البليغ، ثم التشبيه المقلوب؛ فالتشبيه الضمني.

2-1 - التشبيه المرسل:

يعرّفه الخطيب القزويني بقوله: «والمرسل ما ذكرت أداته»⁽⁴⁾، وجاء توظيفه مكثفاً في الديوان؛ فمعه تبرز الصورة التشبيهية أكثر، أما الأداة التي استخدمت بوفرة في هذا النوع كأنّ، وبعدها الكاف، تليهما كما، وأخيراً مثل، وشبه ومشتقاتهما ومثال الأولى - كأن - قول ابن دراج في منذر بن يحيى التجيني؛ إذ لم يجد إلا الصورة التشبيهية ليعبر بها عن طلعه البهية⁽⁵⁾:

فَكَأَنَّ وَجْهَكَ غُرَّةَ الْفِطْرِ الَّذِي وَافَى بِفِطْرِي بَعْدَ طُولِ صِيَامِي
وَكَأَنَّ ظِلَّكَ لَيْلَةُ الْقَدْرِ الَّتِي كَفَلْتُ بِأَجْرِ تَهْجُدِي وَقِيَامِي

وضع الشاعر أبعاد التشبيه - في البيتين السابقين - في قالب ديني محض، جعل فيها الفرائض الدينية من صوم وصلاة، والشعائر من قيام، وليلة قدر، وعيد فطر القوام الذي تبنى عليه دعائم هذه الصور؛ فبعد شهر من الصيام ساوى الشاعر ممدوحه بغرّة عيد الفطر الذي ينشر الفرحة والبهجة في كل مكان، في حين ينتقل الشاعر في البيت الذي يليه إلى الضدّ

¹ - إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 315.

² - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة - في المعاني والبيان والبديع، ص 219.

³ - صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 44.

⁴ - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، اعتنى به محمد فاضلي، ص 261.

⁵ - ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 215، 216.

مباشرة؛ ليشبّه ظل ممدوحه بليلة القدر؛ إذ جازاه الله فيها بعد تهجّد وقيام بممدوحه - منذر بن يحيى التجيني - الذي كان نِعَمَ المكافأة ووفر الجزاء.

وهنا تكمن قدرة الشاعر وتمرّسه في الانتقال بين المعاني، وتمكّنه من توظيف المعنى تارة وضدّه تارة أخرى دون أن يُخلّ بالدلالة، أو نشعر أنّ هناك تزعزع أو حلقة مفقودة في ارتباط وتسلسل المعاني.

ولا يتوانى الشاعر في إبراز صفات ممدوحه وما يتحلّى به من أخلاق راقية، الذي امتزج فيه جوده وكرمه بحلمه وعدالته حتى مع العدو قائلاً: (1)

لَا يُبْعِدُ الْجُودَ مِنْ يَوْمِ الْجَلَادِ وَلَا يُغَبُّ يَوْمَ نَدَاهُ يَوْمٌ مُجْتَبَأُهُ
كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْأَعْدَاءِ فِي حَرْجٍ فَإِنْ يَمُتْ ذُو سِلَاحٍ فِي يَدَيْهِ يَدُهُ

يرفع الشاعر سقف إشادته بمنذر بن يحيى إلى درجات عالية من النّناء، الذي بدوره لا يتخلّى عن البذل والعطاء، وإن كان في ساحة الوغى، فلا تطمس المعارك الدّامية ندى يمينه، ولا يُذهب جلده وقسوته في الحرب رحمته وعدالته؛ فشبّه الشاعر - في ذلك المقام - بالمرحج من الأعداء الذي تمتدّ يمينه السّخية إلى الكلّ؛ فإن تسبّب في قتل أحد يؤدّي له الدّية، وإن كان كذلك مع العدو؛ فما بالك مع أبناء شعبه ورعيّته، وهو دليل على تشبّعه بمكارم الأخلاق وابتعاده عن غياهب الظلم، وهذه الطريقة في المدح هي وسيلة يتّبعها الشعراء في إعلاء راية الممدوح: «فتنزيه الممدوح عن ممارسة الظلم والإثم يُعلي من شأنه في نظر الرّعية وخاصة الفئات الشعبيّة» (2).

ففي النّمودجين السابقين تصدّرت الأداة "كأنّ" الترتيب، وقد تتخذ أماكن أخرى مختلفة من البيت؛ إذ تترتّب معاني الصورة وفقاً لما يقرّضه السياق، وتبعاً لحالته النفسيّة والشعوريّة، ويبيّن لنا ابن دراج من خلال التشبيه المرسل أثر تلك النوائب التي تواجهه في رحلاته الطويلة الممتدة في الفلاء الواسع والمحفوفة بالمخاطر، قائلاً (3):

إِلَيْهَا حَدَثَتْنِي حَادِثَاتٌ كَأَنَّهَا بَوَارِحُ (4) يَحْدُوهُنَّ بَرَحٌ (5) وَأَبْرَاحُ

شبّه الشاعر ما تعرّض له من نوائب ومصائب بالرياح الحارة التي تلفح الوجوه، وتحذوه من كل مكان منبئة بالشدة والشر؛ فجعل أداة التشبيه "كأنّ" في آخر الشطر الأوّل لنحسّ بثقل الشطر الثاني من النّاحية الدلاليّة؛ فالمتلقي ينتظر ما سيسفر عنه الشطر الثاني من البيت، وما سيكون عليه المشبّه به؛ فتصبح دائرة المعاني مفتوحة أكثر وتساهم في جلب وابتكار دلالات جديدة، توحى باتّساع مدارك الخيال لدى الشاعر.

وله أيضاً: (6)

1- المصدر السابق، ص 147.

2- نور الدين السد، الشعرية العربية- دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي- ج2، ص 186.

3- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 481.

4- البارح: الريح الحارة في الصيف، ج: بوارح، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، (برج)، ص 24).

5- البرح: الشدة والشر، ج: أبراح، (ينظر: نفسه، (برج)، ص 25).

6- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 393.

فَانْهَضْ بِحَرْبِ اللَّهِ يَفْقُدُ جَمْعَهُ حَفِظْ الْإِلَهَ وَسَعْيُكَ الْمَشْكُورُ
فِي جَحْفَلٍ (1) جَمِ الْعَدِيدِ كَأَنَّهُ فَلَّكَ عَلَى الْأَرْضِ الْفَضَاءِ يَدُورُ

إنَّ العمل بما أمر به الله سبحانه وتعالى، والسَّعي الدَّعْوِب لإرضائه يقود -لا محالة- إلى طريق الفلاح، وقد التمس ابن دراج ذلك في المنصور بن أبي عامر الذي روفقت أعماله بالتوفيق والحفظ من المولى عزَّ وجل، خاصة عند خروجه إلى الغزو؛ ففي مشهد مهيب يصف لنا الشاعر الجيش الكثير، العظيم العدد؛ إذ شَبَّهه بالفلَك التي تدور في الفضاء الواسع، لكن صورتها تجسَّد على أرض الواقع بأبطال حقيقيين، أقوياء، أشداء، كل نفر منهم هو نموذج مصغر لقوَّة جيش عظيم.

تمثِّل "الكاف" الأداة الثانية التي أخذت مكانها في إطار الصُّور التشبيهيَّة في ديوان ابن دراج، وقد وظَّفها الشَّاعر في أكثر من نوع من التشبيه، ولعلَّ أبرزها وأكثرها حضورًا تواجدها اللافت في التشبيه المرسل، ومن نماذج ذلك قول الشَّاعر في يحيى بن منذر التجيني: (2)

فَأَنْتِ كَالدَّهْرِ مُمَسَاةٌ وَمُصْبِحِهِ لَنَا ضُحَاكَ وَفِي أَعْدَائِنَا ظُلْمُكَ

انبنيت الصورة على التشبيه والمقارنة، وأداة التشبيه ظاهرة هي "الكاف"، والمشبه هو الممدوح، وأشار إليه الشاعر بالضمير المنفصل "أنت"، والمشبه به هو "الدَّهر"، ووجه الشبه هو الأثر الذي يتركه الفارق الزمني من نور أو ظلام، أمَّا المقارنة التي انبثقت عن هذا التشبيه، تكمن في التَّقسيم الذي أثره الشَّاعر مستغلا ما قرَّره له الطَّباق من توازن بين شطري البيت؛ إذ صَنَّف ما يعبر عن حركيَّة الزَّمن بما يخدم مصالحه؛ فأخذ من الصباح ضُحاه بما فيه من نور ووضوح، ونسب المساء للأعداء بما فيه من ظلام دامس، وقسوة وخوف كبير.

وفي صورة مؤثرة تُحاكي الألم الذي يحسُّه أهل المُتوقَّى، يقول الشَّاعر في أحد الفقهاء الذي توفي في طريقه للحج: (3)

وَإِنْ يُصَدِّعُ قُلُوبًا صَدْعُ شَمْلِكُمْ فَالصَّبْرُ كَالشَّمْسِ حَيْثُ الْفَجْرُ يَنْصَدِّعُ

وضع الشاعر تلك المعاناة ضمن حيِّز الشرط، فإن انشَقَّت القلوب ألمًا، وتفرَّق شمل المحبِّين، يبقى الصبر الورقة الرَّابحة والحل الأمثل - في مثل هذه المواقف- الذي يطفوا على سطح لائحة الاختيارات؛ فشَبَّهه الشاعر بالشمس وعلاقتها بالفجر؛ فأينما يبرزغ الفجر يسفر لا محالة عن إشراق شمس، لتعمَّ بنورها ودفعها أرجاء الفضاء الواسع، ويكمن وجه الشَّبه في التنبؤ بالانفراج وتخطي الأزمة؛ فالصَّبْر يُساعد على تحمُّل المصائب وتجاوزها، كما الشمس تنبئ بانفراج وتجاوز ليل طويل الظلام.

دعم الشاعر صوره التشبيهية الدالة على عدالة وشجاعة ممدوحه عبد الرحمان بن المنصور، قائلا: (4)

1- الجيش الكثير، ولا يكون ذلك حتى يكون فيه خيل، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة (صحف)، ص67).

2- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص505.

3- المصدر السابق، ص318.

4- المصدر نفسه، ص430.

وَرَأَيْنَاهُ كَالْحُسَامِ مِضَاءً فَشَهِدْنَا أَنَّ الْحُسَامَ أَخُوهُ

استمد الشاعر من صفات السيف أقوى الدلالات، وأكثرها تأدية لغرضي البسالة والخفة في القتال، والعدل والإنصاف في القرارات، وكانت أداة التشبيه هي "الكاف"، ووجه الشبه هو المضاء والحسم في القطع؛ فالممدوح حاسم في اتخاذ القرارات الصائبة، وإظهار سيف عدالته بصورة تليق بقائد عظيم، وما تلبث هذه الصورة المعبرة أن تتحول إلى صورة جديدة ينقلب فيها مسار التشبيه كما يوضحه الشطر الثاني من البيت- فيشبه الحسام بالأخ، وهنا تذهب الدلالة للإعلاء من شأن الممدوح أكثر؛ فهذا الأخير لا يُشبه بالحسام فقط، وإنما الحسام هو الذي اقتدى بأخيه، وفي ذلك إشارة إلى أخيه عبد الملك المظفر الذي لا يقل عنه شجاعة وعدلاً؛ لتبرز بذلك حذاقة الشاعر، وقدرته الفريدة في تكثيف الدلالات، وشحنها بقوة إبداعية جسدها التشبيه، وأخرجها في هيئة فنية مميزة.

استوحى الشاعر صورة بديعة ربط فيها بين الاسم والمسمى؛ فيقول مادحاً منذر بن يحيى، مشيداً بابنه يحيى بن منذر: (1)

أَنْجَبْتَهُ كَاسْمِهِ تَحِيًّا غُلَاكَ بِهِ كَهْلُ التَّجَارِبِ شَرُخٌ (2) الْعَزْمُ يَافِعُهُ
ويقول في بيت آخر: (3)

لِلْمُنَى كَاسْمِهِ مُحْيٍ وَمُنْتَعِشٌ وَلِلْأَسَى وَالْعِدَى وَالْبَغْيِ قَتَّالٌ

لعل الملفت في البيتين السابقين أن طرفي التشبيه فيهما واحد - يحيى - غير أن وجه الشبه فيه بعض الاختلاف؛ ففي البيت الأول يتجه إلى إعادة إحياء مآثر "منذر بن يحيى" التي تجسدت في ابنه "يحيى"، لتدلّ على الحياة والاستمرار؛ فهذا الامتداد البيولوجي ورث امتداد أخلاقي وخلقي جعل من حقل تجارب الأب الميدان الذي يصقل خبرات الولد اليافع الشاب، ويكون له قدوة ومفخرة يهتدي إليها كلما ضيّع طريقه.

أما وجه الشبه في البيت الثاني - وإن كان يصب في القالب ذاته- حاول الشاعر من خلاله امتصاص تلك الطاقة الإيجابية من ذلك الاسم وإسقاطها على المسمى، ليأخذ من معاني الاسم الحياة والانتعاش، والخصب والنماء، وفي لفظة ذكّية من الشاعر، ومن خلال المقابلة بين شطري البيت حول مسار الدلالة إلى النقيض، فبدل أن يدلّ على الحياة يكون سبباً لنهاية حياة أخرى، حياة الأعداء بالقضاء على بغيهم وظلمهم ومنعهم من محاولة إلحاقهم بالإساءة، والتعدي على المسلمين في كل بقاع الأرض.

وقد يعترف الشاعر بموهبة شاعر آخر، كما فعل ابن دراج في هذين البيتين؛ إذ أشاد بفضل صاعد البغدادي أثناء قدومه على منذر بن يحيى: (4)

وَأَهْدَتْ لَهُ بَغْدَادَ دِيْوَانٍ عِلْمُهَا هَدِيَّةٌ مِنْ وَالِيٍّ، وَنُخْبَةٌ مِنْ حَيَّا
فَكَانَتْ كَمَنْ حَيَّا الرِّيَاضَ بَزْهَرِهَا وَأَهْدَى إِلَى صَنْعَاءَ مِنْ نَسْجِهَا وَشَيَّا

1- المصدر السابق، 143.

2- الشرخ : أول الشباب، (ينظر : بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (شرخ)، ص288).

3- ابن دراج القسطلبي الديوان، ص350.

4- المصدر نفسه، ص175.

يتوجّه ابن درّاج بهذا الكلام إلى ممدوحه منذر بن يحيى الذي ذاع صيته بين الأصقاع، منوّهاً إلى فضل ورود صاعد البغدادي من المشرق على الأندلس والذي رمز إليه بـ "ديوان علم بغداد" اعترافاً بفضله، وتقديرًا لشعره الذي وصفه ابن درّاج بالهدية التي تُهدى، والتحية التي تُلقى على ممدوحه، والتي شَبَّهها الشاعر بالزّهر الذي تحيا به الرياض والوشي الذي تُحلى به النسيج، ولعلّ الحياة التي عاشها صاعد البغدادي جعلته يتشبع بالثقافتين المشرقية والمغربية؛ ليبقى الشعر من الفنون التي تساهم في التأريخ، ونقل الوقائع، وتبادل الثقافات، والتعريف بالآخر، ونقل حضارته وأخباره.

وضمن التشبيه المرسل – أيضًا- والذي تذكر فيه أداة التشبيه، استخدم ابن درّاج الأداة "كما" بنسبة أقل من سابقتها "كأن" و"الكاف"، ومن أمثلتها اقتحام الشاعر حيّز المعنويات، جاعلا الوفاء القاسم المشترك بين المشبه والمشبه به، أو بالأحرى بين الابن والأب، في سياق مدحه لبعض القضاة: (1)

أَبْ وَفَاكَ مِيرَاثَ الْمَسَاعِي كَمَا وَفَيْتَهُ عَهْدَ الْوَفَاءِ

ركّز ابن درّاج على الجانب العاطفي والشعوري لرسم معالم صورته، موظفًا الأداة "كما"، ومائل فيه وفاء الأب ووفاء الابن؛ فكما قدّم الأول - الأب - ميراثًا مُثَقَّلًا بمكارم الأخلاق، مُحلّى بالصفات النبيلة؛ فوجد الثاني - الابن - على أهبة من الاستعداد لاستقبال ذلك الإرث والمحافظة عليه؛ فالوفاء متبادل وهو الحلقة الواصلة التي عزّزت رابط الدّم، وغذّت علاقة القرابة، وأصّلت جذورها، ووصلت الماضي بالحاضر، وحافظت على الاستمرارية والديمومة.

قد يظهر الجانب النفسي للشاعر، وتحرّر مكنوناته الخفية في ثنايا أبياته؛ فتجده يُدخل معاناته بشكل غير مباشر عن طريق الصورة التي «تكون من عمل القوة المبدعة كما أنّها تعبير عن نفسيّة الشاعر، لأنّ مجال الصّورة لا يقتصر على العالم الخارجي، بل لابدّ من أن تشتمل على الوجود الداخلي للشاعر» (2)، وابن درّاج عبّر عن ما يختلج في صدره من شعور بالغرابة، وما يُهدّد نفسيته من عدم الاستقرار، قائلاً: (3)

سَرَيْتَ فَأَلْحَقْتَ لَيْلًا بَلِيلٍ وَسَرَيْتَ فَوَصَلْتَ بَيْدًا بِبَيْدٍ كَمَا قَدْ وَصَلْتَ حِبَالَ الْغَرِيبِ وَقَرَّبْتَ مَأْوَى الْقَصِي (4) الْبَعِيدِ

قد يستغرق استقراء معنى التشبيه البيتين، كما وضّحه النموذج السابق، والذي عبّر فيه الشاعر – بشكلٍ خاص- عن توغّل شعور الغربة داخله وتغلّغه في أعماقه؛ فشبه امتداد حكم منذر بن يحيى، وكثرة غزواته وفتوحاته التي يلحق فيها الليل بالليل، ويوصل فيها بين الأطراف المترامية بالحبال المتينة التي توصل الغريب بأهله؛ فتقصر المسافات، وتقربه مهما كان بعيدًا؛ فابن درّاج نقل – من خلال التصوير- جانبًا مؤثّرًا من حالته النفسية المضطربة اضطراب حياته المشوبة بعدم الاستقرار، والمليئة بالحزن والمخضبة بالأسى.

1- المصدر السابق، ص320.

2- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص334.

3- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص220.

4- القصي : البعيد، ج: أقصاء، (ينظر: بطرس البستاني قطر المحيط، مادة (قصي)، ص484).

ومن أدوات التشبيه التي استعان بها الشاعر في رسم صور التشبيه الاسم "مثل"، لكنها جاءت قليلة مقارنة مع باقي الأدوات، ومن أمثلتها قوله: (1)

مَعَاهِدٌ قُدَّتْ فِيهَا الْخَيْلُ فَانْقَلَبَتْ مِثْلُ الرُّبُوعِ مَحَا أَثَارَهَا الْقِدَمُ

شبه الشاعر الأماكن التي حدثت الحروب بالديار والأحياء القديمة، التي مُحيت معالمها بفعل الزمن والظروف القاسية، وقد استخدم لهذه المشابهة "مثل"؛ ليؤكد على ما تخلفه الحروب من دمار وخراب بمعاقل العدو.

وله أيضاً موظفاً الفعل "تمثل" قوله: (2)

إِذَا مَدَّ إِظْلَامُ الْأَسَى ظِلْمَ الدُّجَى تَمَثَّلَ لِي مِنْ نُورِ وَجْهِكَ مِصْبَاحُ

شبه الشاعر الأسى بظلم الدجى، وشبه نور وجه ممدوحه بالمصباح، ووجه الشبه هو النور والهداية، وأداة التشبيه جاءت الفعل "تمثل"، واستوحى الشاعر معاني صورته، وفق هذا الترتيب نظراً لمكانة الممدوح عنده؛ فكلماً اشتدت الخطوب بالشاعر وجد فيه المنقضى والملاذ للتخلص من المآسي، والشاعر جسّد ذلك بتوظيفه الفعل "تمثل"؛ فيقال: «تمثل الشيء تصوّر مثاله والشيء لفلان تصوّر» (3)؛ فتمثل توحى بشيء من الخيال، شيء لم يكن موجود لكنه أتى بمجرد استحضاره، شيء خارق، مصباح سحري ينير تلقائياً كلما حلّ الظلام.

2 - 2 - التشبيه البليغ :

التشبيه البليغ «هو ما حُذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه» (4)، ويُعدّ هذا النوع مظهرًا «من مظاهر البلاغة وميدان فسيح لتسابق المجيدين من الشعراء والكتاب» (5)؛ إذ أنّه بحذف الأداة ووجه الشبه تحدث المشابهة التامة؛ فتتأتى المبالغة، ويعمّق المعنى، ومن أمثلة هذا الضرب من التشبيه قوله: (6)

وَالْمُسْتَطَارُ (7) لِسَيْفِهِ فِرْقُ الْعَدَى فَرَقًا فَكَانَ هُوَ السَّنَا وَهُمْ الْهَبَا

أعطى الشاعر كلمة الفصل للسيف الذي بيرع ممدوحه في حمله؛ ففرّق العدى فرقًا متفرقة، ويشبه بذلك منذر بن يحيى - عن طريق التشبيه البليغ - بالسنا في الرّفعة والارتقاء، في حين شبه هذه الفرق بـ"الهبا"، التي تلاشت وتفرّقت، وأصبحت هباءً منثورًا لا وجود لها؛ فدبّ فيها الضعف، ونخر التفرّق أوصالها، واستنزفت كلّ قواها.

ووجد الشاعر في التشبيه البليغ الصّورة التي يمكن من خلالها أن يجمع بين متباعدين، لا يجتمعان إلا في مخيلته الواسعة بطريقة عبّرت عن نوازعه النفسية وحالته

الشعورية حينها: (1)

1- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص403.

2- المصدر نفسه، ص481.

3- بطرس البستاني، قطر المحيط، ص564.

4- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني البيان والبدیع، ضبط وتحقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، ص237.

5- علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة - البيان والمعاني والبدیع - ص25.

6- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص216.

7 - استطار السيف: سلّه مسرعاً، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، (طير)، ص574).

أَلَا هَلْ إِلَى الدُّنْيَا مَعَادٌ وَهَلْ لَنَا سِوَى الْبَحْرِ قَبْرٌ أَوْ سِوَى الْمَاءِ أَكْفَانُ

شعر الشاعر بدنو الأجل، وأن الحياة فانية لا محالة؛ فضايق صدره، ولامس الأسى إحساسه؛ إذ وظّف التشبيه البليغ مشبّهًا البحر بالقبر، وماءه أكفان، وهذا يدل على اسوداد الدنيا في عينيه، التي أصبحت لا ترى إلا كلّ ما يؤرقه، ويؤجج معاناته، والملاحظ أنّ البحر بعمقه واتساعه وترامي أطرافه هو قبر له؛ فكأنه يرى فيه الخلاص ونقطة نهاية تعبته؛ فما أوسع قبره! وما أكبره!، في حين أنّ الماء يرى فيه الكفن الذي يلقه، وفي هذا أيضًا بُعد نظر؛ فالماء يغسل الذنوب ويطهر صاحبها من الدّنس؛ لذا فالشاعر - وفي أضنك حالاته - أحسن اختيار التشبيه الذي في ظاهره يصوّر لنا شدة المعاناة، في حين يتّجه بدلالاته إلى أبعد من ذلك، وكأنه يتمنى أن يحظى بحياة أفضل بعد الموت، رسم صورتها في خياله عن طريق التشبيه البليغ.

وهاهو ابن درّاج في مطلع قصيدة أخرى، يشيد بممدوحه ابن باق، قائلاً: (2)

نَكَصَتْ سِوْفُ الْغَيِّ عَنْهُ وَانْحَنَتْ فَهِيَ الْأَهْلَةُ وَهُوَ بَدْرُ تَمَامٍ

استغلّ الشاعر في هذا البيت ما توفّره له الصورة من شدة إبلاغ، وقوة توضيح؛ فبدأ البيت باستعارة جعلت من سيوف العداة تنكص وتنحني معلنة انهزامها، ويكمل البيت بتشبيهين بليغين، وجعل دلالتهم في ميزان المقارنة، مشبّهًا فيهما، سيوف العداة بالأهلة، وممدوحه بالبدر الكامل التام؛ لتتقلنا الدلالة إلى منحى آخر؛ فبالرغم أنّ الهلال يدل على الرفعة، ويعطي نورًا لكن شكله منقوص دلالة على انكسار الأعداء واستصغارهم، أمّا البدر بكماله و سطاعة نوره المقمر، الذي ينشر الضياء في الأرجاء الواسعة، دلالة على رفعة الممدوح، وتمام نعمه على الرعية، والشاعر بذكائه وحنكته نوّه إلى أنّ ما نقص في الهلال اكتمل بالبدر، وبالتالي ما نقص في العدو اكتمل في الممدوح.

ويثني الشاعر على نسب إدريس بن علي، قائلاً: (3)

بِهْ زَيْدٍ فِي آلِ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ حُسَامٌ وَبَحْرٌ بِالنَّدَى يَتَفَجَّرُ

ولمّا كان النسب الشريف هو الميزة التي يولد الإنسان عليها ولا يكتسبها؛ فقد أشاد الشاعر بنسب إدريس بن علي الذي ينحدر من آل النبي محمد صلى الله عليه وسلّم، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، بيّن خصال أخرى تسموا به أكثر ليستحقّ القيادة والملك؛ إذ استند على بلاغة التشبيه البليغ في تشبيهه بالحسام، وبحر الندى؛ ليدلّ على شجاعته وعدله، ويؤكد سخائه وكرمه، والشاعر لما شبّهه بالحسام ذكر كلمة "حسام" مفردة، ولمّا شبّهه بالبحر أضاف له "الندى" والفعل "يتفجّر"، ذلك لم تفرضه علاقة تركيبية نحوية ممّا يقتضيه من تقديم وتأخير، أو استلزمته موسيقى القافية فقط؛ إنّما يبيّن -أيضا- أنّ الشاعر يولي هذا الجانب - الكرم والسّخاء - الأولوية؛ فخصّه بأكبر عدد من الألفاظ الدالة عليه.

2 - 3 - التشبيه المقلوب:

من الأساليب التشبيهية التي تواجدت أيضا في شعر ابن دراج التشبيه المقلوب، وهو «جعل المشبه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر»⁽¹⁾؛ أي أنّه يتمّ عكس طرفي

¹ - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص216.

² - المصدر السابق، ص490.

³ - المصدر نفسه، ص531.

التشبيه، «فيرجُ وعي المتقبل من حيث هو إجراء جديد غير معهود يقلب نموذجاً مستقرّاً في النسيج الثقافي، بل يقلب معايير التفاضل بين الأشياء وموازينه»⁽²⁾، ومن نماذج تواجده في شعر ابن دراج، قوله في المنصور بن أبي عامر⁽³⁾:

مُحَاتِدٌ عَزَّ وَاعْتَلَاءٌ كَأَنَّمَا سَنَا الشَّمْسُ مِنْ إِشْرَاقِ تِلْكَ الْمَحَاتِدِ(4)

اعتبر الشاعر الشمس بعظمتها وبهائها، تستقي نورها وضئائها من الممدوح، وبالأحرى من إشراق أصله الكريم ورفعته ومكانته، وهذا التبادل في الطرفين خلق نوعاً من المبالغة والمغالة في وصف الممدوح؛ فتشبيه شيء محسوس "الشمس" نراه ونتحسّس دفئه بشيء معنوي يستتر تحت عباءة الممدوح، مجسداً في أصله وأخلاقه، ورفعته، يجعل هذا الأخير يتحلّى بالوضوح والسنا، وبالنبيل والبهاء.

واتخذ الشاعر – أيضاً- من الشمس دور المشبه مرة أخرى؛ فقال:⁽⁵⁾

كَأَنَّ شُعَاعَ الشَّمْسِ مِنْ نُورِ هَذِهِهَا وَعَرَفَ نَسِيمَ الرُّوضِ مِنْ طَيْهَا نَفْحُ

أحال التشبيه المقلوب إلى لحظة أوبة المنصور من الغزو؛ إذ اتخذت الشمس شعاع نورها من أوبته، واتخذ الروض – منها أيضاً- نفحه، ورائحته الزكية، وكأن هذه الغزوة لبركتها تتشع منها الهداية والنور، ممّا جعل حضورها أقوى وأبين عند الممدوح؛ فغطّى على نور الشمس، وفاح على طيب الروض.

ولعلّ الشاعر يجعل من النور ووضاء الوجه سمة متوقّرة في ممدوحه على اختلافهم، وإن ذكر فضلها على صور الطبيعة – كما وضّحه في النماذجين السابقين- والتي أخذت الشمس فيهما دور المشبه؛ فمشبهه تغير في النموذج التالي:⁽⁶⁾

كَأَنَّ مِنْ وَجْهِكَ الْوَضَّاحَ قَابِلَهُ نُورٌ أَنَارَ إِلَيْهِ وَجْهَ مَقْصِدِهِ

فهذه المرة جعل الشاعر المشبه شيء مادي كالسراج أو ما يُنار به، وعن طريق التشبيه المقلوب جعل نور وجه ممدوحه يحيي بن منذر هو المشبه به، الذي يضيء طريق ابنه، ويوضح دربه ليوصله إلى برّ الأمان سالماً غانماً.

ولمّا يتطلّب الموقف ذكر فضل الممدوح على الآخرين وإقناع المتلقّي بذلك، يلجأ الشاعر إلى صورة تحقّق له ذلك؛ فوجد مبتغاه في التشبيه المقلوب، الذي قلب معه الموازين، كقوله⁽⁷⁾:

شَيْمًا بِهَا حَلِيْتُ غُرَّ قَصَائِدِي وَجَعَلْتُهُنَّ أَهْلَةً لِكَوَاكِبِي

في لفظة قويّة من الشاعر، أخذ من المبالغة والمغالة في التشبيه المقلوب طريقاً للتأثير على المتلقّي، ذلك أنّه إذا «كانت الصورة تساهم في إقناع المتلقّي، والتأثير فيه عن طريق

1- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البيان- دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 95.

2- الأزهري زناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 32.

3- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 406.

4- المحدث: الأصل، يقال فلان كريم المحدث أي الأصيل، (ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة، (حند)، ص 117).

5- ابن دراج، القسطلبي، الديوان، ص 388.

6- المصدر السابق، ص 244.

7- المصدر نفسه، ص 114.

شرح المعنى وتوضيحه، فإنّها تحقّق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى، والصلة بين المبالغة والشرح والتّوضيح صلة وثيقة، ذلك أنّ المبالغة في المعنى تعدّ وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه»⁽¹⁾؛ فالشاعر عندما أراد أن يبرز فكرة ما تحمله شيم الممدوح من صفات راقية غير من طرفي التشبيه؛ فالمفروض أنّ القصائد هي التي تُبرز شيم الممدوح، وتظهرها للملأ بأبهى حلّة، لكن ما حدث هو العكس؛ إذ أخلاق الممدوح وصفاته هي التي زيّنت قصائد الشاعر، وأبرزت حسناتها وجمالها في أروع صورة، أمّا الشطر الثاني، جاء كناية عن دور هذه الميزات العالية والصفات الراقية، التي خصّت أشعاره بالعلوّ والرّفعة.

ويطالعنا الشاعر في صورة تشبيهية أخرى، يثني فيها على جمال زوجته وطلّتها البهيّة، قائلاً⁽²⁾:

أَلَمْ أَدْرِ أَنَّ الصَّبْحَ شِبْهَكَ قَبْلَهَا فَأَعْرِفَ مِنْهُ الْآنَ خُلْفَ الْمَوَاعِدِ؟

وظّف الشاعر التشبيه المقلوب الذي جاء بصيغة السؤال، وغرضه الحيرة والتأسّف على ما فات الشاعر قبل أن ينعم بضيء وجه محبوبته، وجاء التشبيه معكوساً؛ إذ شبّه الصّبح بوجه زوجته ليؤكّد حسناتها وجمالها، وضيء وجهها؛ فهذه الميزة برزت أكثر لديها، واتّخذها الشاعر كرمز للزمن؛ ليعرف بها الأوقات، وكلّما ضاع واختلط عليه الأمر ينظر لوجهها؛ فيدرك أن الصبح نور، والنهار قد اقترب.

2-4 - التشبيه الضمني:

يتّجه الشاعر - أحياناً - إلى الابتعاد عن الطريقة المألوفة في التشبيه؛ فيعبّر عن أفكاره وما تتضمن أحاسيسه من مكنونات نفسية وشعورية بطريقة مضمرة تفهم من السياق، والتشبيه المقصود - هنا - التشبيه الضمني، وهو «تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحّان في التركيب وهذا الضرب من التشبيه يؤتى ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن»⁽³⁾؛ أي أنّه تشبيه «يُجعل في صورة برهان على الحكم الذي أسند إلى المشبه»⁽⁴⁾، كونه يعتمد على التّعبير غير المباشر وعدم التّصريح بالتشبيه؛ ممّا يدفع بالمتلقّي إلى إعمال العقل، وتوظيف الفكر للوصول إلى كنه هذا التشبيه. وقد انبنت الصّور التي قامت على التشبيه الضمني في ديوان ابن دراج على استمالة المتلقّي، ومساهمته في تفسير مضامينها، وكشف أسرارها، ومن ذلك قول الشاعر⁽⁵⁾:

فَلَوْ كَانَ لِلشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ دَوْلَةٌ بِأُخْرَى لَقِيلَ: اصْعَدْ فِحْلَ مَحَلِّهَا!

يتجلّى التشبيه الضمني بقراءة البيت كلّّه؛ فالمشبه هو "منذر بن يحيى" والمشبه به "الشمس"، ووجه الشبه "النور والوضوح والبهاء"، والشاعر رأى أنّ الممدوح يمتلك من المزايا ما يجعله ليكون بديل الشمس في السّماء، وفضلها على العباد كفضله عليهم ضوءاً ونوراً، ودفناً وإشراقاً.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 343.

² - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 406.

³ - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البيان -، ص 101، 102.

⁴ - السيّد أحمد الهاشمي، ضبط يوسف الصميلي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 239.

⁵ - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 225.

ويقول في نموذج آخر⁽¹⁾:

إِذَا اكْتَحَلَ الْجَوُّ كُحْلَ الظَّلَامِ كَحَلَّتِ الْعُيُونُ بِطُولِ السُّهَادِ

ساهم التشبيه في إرساء الدلالة، وخلق إحياء نفسي بين دالّين متباعدين "الجو" و"العيون" بطريقة غير مباشرة على اعتبار التشبيه الضمني «تركيب يُعقد فيه الشبه بين الطرفين عن طريق التلميح دون التصريح»⁽²⁾؛ فأبرز اكتحال الجو وظلامه نتيجة اشتداد الحرب وقوة المعارك التي نشرت الغبار، وربط هذه المعاني باكتحال العين نتيجة الأرق وقلة النوم، ومعنى ذلك أنه إذا دقت طبول الحرب، واشتعلت نار المعارك، فإن العيون تبقى ساهرة مستيقظة ومترقبة حتى لا تداهم في غفلة.

من خلال ما سبق نجد أن ابن دراج اتخذ من التشبيه أداة تعبيرية طيّعة، أتت في معظم الأحيان لتعظيم المشبه، والإعلاء من شأنه - خاصة أن المقام مقام مدح بامتياز - فكان الشاعر في كل مرة يحاول إبراز المشبه - أو المشبه به في التشبيه المقلوب - وعرضه بصورة حسنة جذابة لا تفتقر به، مخلدة لبطولاته، معترفة بسمو أخلاقه، وجودة أعماله، والتشبيه ليس دائماً تصوير لمآثر هذا الممدوح، بل يأتي كذلك للتعبير عن الحالة النفسية للشاعر، ونقل أحاسيسه المعبرة عن تغربه وعدم شعوره بالاستقرار، والخوف الدائم من التشرّد والفقر، وغيرها ممّا قد يتعرّض له الشاعر أو يعيق حياته، ويهدّد استقراره.

ثانياً: الصورة الاستعارية في شعر ابن دراج

1 - مفهوم الاستعارة :

تمثّل الصورة الشعرية دليل تمكّن وقدرة تحكّم الشاعر في تسيير أدواته الفنية؛ فهي «من أقدر الوسائل على تقديم الرؤية الشخصية والمزاج المتفرد للكاتب»⁽³⁾، وذلك التميّز، وتلك الخصوصية هو ما يجعل حضورها مؤثراً، ووقعها بليغاً على المتلقي؛ إذ «على قدر تعبير الصورة وتأثيرها يتوقف قبولها لدى القارئ أو السامعين»⁽⁴⁾.

وتعتبر الاستعارة من أهم الأنماط التعبيرية التي يُعتمد عليها في تشكيل الصورة، والتي لها بعد جمالي، وتجسيد دلالي يجعل المتلقي يشارك الشاعر تجربته الشعرية، ويتوغل في حيثياتها؛ فهي «لا تنشأ في الكلام عبثاً إذ لها أهدافها الخاصة، فالأديب لا يستعملها من أجل زخرفة كلامه وتزيينه فحسب، بل تعدّ ركيزة من الركائز التي يبنى عليها الكلام، كما

1- المصدر السابق ، ص 500.

2- الأثر زناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 35.

3- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 336-337.

4- صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن، ص 9.

نعتبرها من الأساليب والمهارات التي يمارسها كل أديب أو مبدع حسب الظروف التي دفعته إلى ذلك»⁽¹⁾؛ لترتقي بكلامه إلى مراتب الإبداع والجمال الفني.

ويعرفها أبو هلال العسكري (395هـ) بأنها «نقل العبارة عن موضع استعمالها في اللغة إلى غيره لغرض»⁽²⁾، وقد وضّح تنوع هذا الغرض من الاستعارة «إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ،

أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه»⁽³⁾؛ فهي تتيح للمبدع ميزة التأثير في المتلقي باستعمال أقل عدد ممكن من الألفاظ، لتصل بذلك إلى توضيح المعنى المقصود بطريقة لا تحتكم للمباشرة، وإنّما تنقل الألفاظ إلى دلالة مستحدثة غير التي وضعت لدلالاتها الأصلية.

أمّا عبد القاهر الجرجاني (471هـ) الاستعارة عنده هي «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيّره المشبه وتجرّيه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً»⁽⁴⁾، وأولى عبد القاهر الاستعارة قدرًا كبيرًا من العناية والاهتمام، و«هذا إن دلّ على شيء، فإنّما على المكانة المرموقة التي تتمتع بها الاستعارة»⁽⁵⁾؛ فهي عنده «صورة ترتبط مع بقية الصور في السياق لتؤكد المعنى المطلوب وتوضيحه، صورة انصهر فيها اللفظ مع معناه»⁽⁶⁾؛ ليبرز بذلك دورها الفعّال والقوي في تجسيد التجربة الشعريّة للشاعر.

وللاستعارة في ديوان ابن دراج مكانة بيانيّة مرموقة، وقيمة فنيّة عالية، باعتبارها عنصرًا هامًا، ومحركًا فاعلا في إنتاج الدلالة لما تحمله من قدرة على إثارة الخيال، وإخراج الصورة عن المألوف وانزياحها عن المعنى الحقيقي لتسهم في تنميتها، وبروز معالمها وتجسيد أفكارها وتشخيصها.

2 - أنواع الاستعارة :

استخدم الشاعر الصورة الاستعارية بنوعيتها المكنيّة والتصريحية؛ ليحفّز بهما مخيلة المتلقي، ويثير مشاعره ليتفاعل معه، ويستجيب له، ويتوغّل في أبعاد تلك الصورة التي تُظهر بُعد نظر، واتساع مخيلة، وقوّة تحكّم الشاعر في أدواته الفنيّة، لتنفجر قدراته الإبداعية، وتبرز مكامن الجمال فيها، وقد وظّف الشاعر الأولى - المكنيّة - أكثر من الثانية - التصريحية - ممّا ساعده على إبراز وتشكيل صورته الشعرية الاستعارية بشكل مختلف ومميّز.

2 - 1 - الاستعارة المكنيّة وآلياتها :

1- صفيه دريس، بنيه الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء أنموذجاً- دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2014، ص71.

2- أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، ص268.

3- المرجع نفسه ، ص268.

4- عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص67.

5- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص56.

6- أحمد السيّد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين- دراسة تاريخية فنيّة- منشأة المعارف الإسكندرية، 1988، ص90.

الاستعارة المكنية هي تلك الاستعارة التي «حذف فيها المشبه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه»⁽¹⁾، يعني أنه يتم حذف المشبه به، والإبقاء على صفة تشير إليه وتدلّ عليه، وقد أولى ابن دراج الاستعارة المكنية اهتماماً واسعاً؛ فجاء حضورها بارزاً، لاحتفائها بالمشبه، وحرصها على إظهاره وإبرازه، على أنه الممدوح في أغلب الأحيان؛ إذ توسّل فيها الشاعر باليتي التشخيص والتجسيم.

2-1-1- التشخيص:

هو من الملامح الإبداعية الفنية التي تحمل أبعاداً جمالية، ويعرّف بكونه «مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات، والمشار الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة»⁽²⁾، ويغلب هذا النوع على الاستعارات المكنية، ومن نماذج التشخيص قوله⁽³⁾:

لَيْسَتْ عَلَيْهِ الْأَرْضُ ثُوبَ حَدَادِهَا وَبَدَتْ نَجُومُ اللَّيْلِ وَهِيَ بَوَاكٍ

شخص ابن دراج مظاهر الطبيعة؛ فألبسها صفات إنسانية أكسبتها عواطف جياشة، وأحاسيس بشرية، وجعل الأرض تحزن على فقدان هشام بن عبد الجبار بلبسها ثوب الحداد؛ إذ شخصت في صورة إنسان يحزن ويتألم معلناً الحداد، وتكتمل الصورة الحزينة، وتزداد عمقاً بإسناد صفة البكاء إلى النجوم التي تشاركت مع الأرض ألم الفراق، وتقاسمت معها أثر المأساة، ممّا يوحي باتساع دائرة الحزن أكثر التي بدأت بتنصيب مراسم الحداد على الأرض، وانتهت ببكاء النجوم في السماء.

ومن الصور التي تواجدت في شعر ابن دراج، وشخصت عناصر الطبيعة -أيضاً- قوله في مطلع قصيدة يصف فيها السوسن⁽⁴⁾:

إِنْ كَانَ وَجْهُ الرَّبِيعِ مُبْتَسِمًا فَالسَّوسَنُ الْمُجْتَلَى ثَنَائَاهُ

الواضح أنه بمجرد قراءة البيت تنتشر حالة من الفرح والسعادة، تشعرك بفصل الربيع، وبتوظيف الشاعر للشرط ربط زهاء الربيع وبهائه بزهرة السوسن، أما الصفات الإنسانية التي ربطها الشاعر بالربيع نجد ابتسامة الوجه؛ إذ يتعمق أكثر في التفاصيل ويذكر سرّ هذه الابتسامة؛ فشبه السوسن بالثنايا التي تظهر بمجرد تبسم الفرد، ويقصد بذلك أنه بمجرد ظهور زهرة السوسن تنبئ بحلول فصل الربيع.

ومن مظاهر الطبيعة التي شخصت في صورة إنسان " الشمس " في قوله⁽⁵⁾:

وَالشَّمْسُ حَيْرَى فِي السَّمَاءِ كَأَنَّهَا تَرْنُوْنَ إِلَى الدُّنْيَا بِمُقَلَّةٍ أَرْمَدَا

شبه الشاعر الشمس بالإنسان الحائر المضطرب الذي اختلطت عليه الأمور، وهي صورة خلع عليها صفات إنسانية فألحق بالشمس إحساساً بالحيرة، وشبه هذه الحالة - عن

1- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البيان - ص 176.

2- مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 87.

3- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 52.

4- المصدر نفسه، ص 41.

5- المصدر السابق، ص 455.

طريق التشبيه - موظفًا الأداة "كأن" بالعين المصابة بالرمد؛ إذ لا يستطيع صاحبها أن يرى جيدًا؛ فتجده مترددًا وفي حيرة من أمره، كلما أراد التحرك أو التنقل.

وقد يلجأ الشاعر إضافةً إلى تشخيصه عناصر الطبيعة إلى استعارة الصفات الإنسانية للمعنويات، مما أضفى على شعر ابن دراج صفة التشخيص، كقوله⁽¹⁾:

وَأُضْحَكَتْ سِنَّ الدَّهْرِ مِنْ بَعْدِ مُقَلَّةٍ مَدَامِهَا شَوْقًا إِلَى الْحَقِّ مَا تَرَقَّا

من خلال هذا البيت نلمح صورة استعارية مكنية شخّص فيها الشاعر الدهر، وخلع عليه صفة الضحك، وهي صفة خاصة بالإنسان؛ فالدهر ضحك سنّه بعدما عبس طويلاً وبكت عيناه؛ ففاضت مقلته دموعاً، واشتاق إلى الابتسامة والفرحة التي - كما أسلفنا - عبّر عنها بالضحك الذي دلّ على انتقال من حال إلى حال؛ فتغيّرت الأحوال، وهذه النقطة عكست ما حقّقه سليمان المستعين بالله من انتصارات، وتغيّر في حال الرعية.

وفي الصورة الموالية لم يبتعد الشاعر عن استخدام "الضحك" الذي يخص الإنسان دون غيره، وألحقها إلى الزمان، واصفاً الورد بقوله⁽²⁾:

ضَحِكَ الزَّمَانُ لَنَا فَهَآكَ وَهَاتِهِ أَوْ مَا رَأَيْتَ الْوَرْدَ فِي شَجَرَاتِهِ؟

يبدو أنّ الشاعر ومن خلال البيت ابتسم له الحظ أخيراً في كنف المظفر عبد الملك بن المنصور بن أبي عامر، وقد عبّر عن ذلك باستعارة مكنية تعتمد على آلية التشخيص الذي « له قدرة على التكثيف أو الاقتصاد أو الإيجاز إذ أنه يمكن الشاعر من تركيز أكبر قدر من المعنى في جملة صغيرة أو حتى في لفظة»⁽³⁾، والاستعارة التي قدّمها ابن دراج هي "ضحك الزمان"، وعلى الرغم من وضوح الاستعارة ظاهرياً إلا أنها تحمل من العمق الشيء الكثير؛ إذ لامست الشاعر بشكل مباشر، وبرهنت عن لمسته الفنية الراقية؛ فأخذ من الإنسان "الضحك" وألحقها بالزمان، الذي عبّر عن وقت نزع فيه الشاعر برودة البؤس، وعباءة التشرد، واستقرّ تحت ظلّ المظفر منعماً بعزّه، ممتناً لعطائه.

وينسب الشاعر صفة إنسانية - النطق - إلى الجمد، مشيداً بشجاعة ممدوحه قائلاً⁽⁴⁾:

تَنْطِقُ الْبَيْضُ فِي الطَّلَى⁽⁵⁾ وَالْعَوَالِي⁽⁶⁾ فِي الْكَلَى أَبْشِرِي بِقُوْتِ الْخَلَاصِ!

ساهم التشخيص في بلورة مشهد يصوّر لنا الطريقة التي يُفتك بها العدو؛ فحذف المشبه به "الإنسان"، وأبقى على أحد مميّزاته وهي النطق، أمّا المشبه فهما "السيف" و"الرمح"، وقد كُنّي عنهما الشاعر بالبيض والعوالي على التوالي؛ فالشاعر استنطق سيفه اللامع الشديد

1- المصدر نفسه، ص 67.

2- المصدر نفسه، ص 40.

3- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 383.

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 525.

5- الطلى: الأعناق، وأحدثها: طلية أو طلاة، (ينظر: الرازي، مختار الصحاح، مادة (طلي)، ص 167، 166).

6- العالية: النصف الذي يلي السنان من القناة؛ أي من كل شيء أرفعة، ج عوالي، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، (علي)، ص 625).

البياض؛ ليقول كلمته في قطع الأعناق، واستنطق رمحه النافذ ليقول ثانيه، ويخترق الجسد ليصل إلى الكلى، ويبشّر في النهاية بالتمكّن من إرداء العدو قتيلاً.

ويشخص الشاعر المعاني بإضفاء عضو من أعضاء الإنسان، وجعله طرفاً في التشبيه، كقوله(1):

سَفَائِنٌ مِنْ خَيْولٍ مَا لَهَا شُحْنٌ إِلَّا سِيُوفٌ وَ أَرْمَاحٌ وَأَبْطَالٌ
أَبْنَاءُ رَوْعٍ وَأَهْوَالٍ لِمَقْدَمِهِمْ فِي أَعْيُنِ الْمَوْتِ أَدْعَارٌ وَأَهْوَالٌ

يصف لنا الشاعر في صورة جميلة جيش المظفر يحيى بن منذر، ووصف خيوله بالسفائن التي حملتها شحنت سيوفاً و أرماحاً، بعدما حملت أبطالاً وشجعاناً لا يخشون شيئاً حتى الموت؛ إذ عبّر الشاعر عن شجاعتهم وبأسهم بصورة استعارية مكنية شخصت فيها المعاني، وجعل للموت أعين؛ فاستعار ما ارتبط بحاسة البصر وهو العين وأسقطها على الموت، وهو شيء معنوي روعي لبيث الحياة في ما ليس بحياة، وينتقل من النقيض إلى النقيض، والملفت أنه استخدم في ذلك الجمع - أعين - للدلالة على كثرة هذه الأعين التي ولّت مذعورة لهول هذا الجيش، وقوة سواعده ورباطة جأشه.

وتطالعنا صورة أضاف فيها الشاعر "اليد" إلى الظلم؛ لتعبّر عن موقف مشحون بالمشاعر السلبية، ومحاكاتها للواقع المرير الذي يعيشه الشاعر(2):

وَلَا يَدٌ غَيْرَ أَيْدِي الظُّلْمِ تَعْرِفُنَا وَلَا بَغِيرَ دُمُوعِ الْعَيْنِ نَنْتَصِرُ

يطلب الشاعر العطف، ويحاول استثارة مشاعر ممدوحه مشيراً إلى ما يتعرض له من ظلم وتهميش؛ فالصورة رغم وضوحها ظاهرياً إلا أنها تعبّر عن عمق مأساة الشاعر التي سببها ظلم، ونتيجتها بؤس تُرجم بذرف الدُموع؛ فحذف المشبه به "الإنسان"، واستعار منه عضو "الأيدي" وألحقها بالمشبه "الظلم" الذي يهّم بالشاعر، ويقصر دائرة معارفه إلا عليه؛ فلا أيدي ممدودة إلا يديه التي كبّلت الشاعر ومنعته من الحركة، ولعلّ الانتصار الذي ينتظره الشاعر، والانتقام الذي يتمناه انحصر في دموع انهمرت؛ لتؤكد على ضنك العيش ومرارة الحياة.

ويقول الشاعر - أيضاً(3):

وَيَبْخُسُنِي(4) الزَّمانُ وَلَوْ وَفَى لِي بِحَظِّي لَاشْتَكَى جُهدَ الْمُقِلِّ

اشتكى الشاعر من غدر الزمان وضيّمه، موضحاً ذلك بصورة استعارية مكنية، شخص فيها الزمان؛ فحذف المشبه به "الإنسان"، وأبقى على قرائن تدلّ عليه وهي أفعال "يبخسني"، "وفى"، "اشتكى"، ممّا زاد من أهمية الصورة، وعمق معانيها والتي تصبّ في مضمار واحد، وهو معاناة الشاعر، ويتّضح ذلك أكثر من خلال أسلوب الشرط الذي وظّفه الشاعر خدمة للمعنى؛ فوفاء الزمان له قليل، حتّى أن الشاعر أنطقه، ووقع هذا الأخير -

1- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص351.

2- المصدر السابق، ص529.

3- المصدر نفسه، ص476.

4- البخس من الظلم، أن تبخس أخاك حقّه فتنتقصه، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة(بخس)، ص330).

الزمان - اعترافه بشكوى تدل على تقصيره في حق الشاعر؛ فوفاءه مبتورًا ناقصًا، لأنه توشح بالظلم والاضطهاد.

ويشخص الشاعر الإسلام وأخرجه في هيئة إنسان يصرخ، بقوله⁽¹⁾:

ولمّا استصرخ الإسلام طاعاً إلى العادات منك مُلبيين

تكمّن الاستعارة المكنية - هنا - في "استصرخ الإسلام طاعاً"، حيث أضيفت صفة إنسانية، وهي "الاستصراخ" على "الإسلام" الذي استنطق حتى الصراخ، وهي مهمة الاستعارة التي تصبح أحياناً «هي العنصر الذي لا بدّ منه لربط سياقين، ربّما يكونان بعيدين جدّاً، أو على الأقل يكونان في النهج العادي للحياة غير مرتبطين»⁽²⁾؛ فالإسلام وعن طريق التشخيص حمل مشاعر المتألم فأصبح يحسّ وينتفض بأعلى صوت طالباً المساعدة؛ فلبّاه عبد الملك وعبد الرحمن سمعاً وطاعة، ليذودا عن الإسلام والمسلمين، ويرفعوا لواء الجهاد والغزو في سبيل الله تعالى.

ويقول أيضاً في المنصور بن أبي عامر⁽³⁾:

جاءت الأعياد تستقبله للأمانى والسرور المستجد

صوّر الشاعر مشاعر الفرح والسعادة التي عبّر عنها بسرور الأعياد، التي هرولت مسرعة لاستقبال الممدوح، على سبيل الاستعارة المكنية؛ فحذف المشبه به "الإنسان" وأبقى على صفتي المجيء والاستقبال وألحقهما بالأعياد؛ فابتكر صورة جميلة جعلت من الأعياد كأنّها بشرياً يمشي ويجيء، ولم يقف عند ذلك الحد، بل يتمّع بأسلوب اللياقة واللباقة؛ فيستقبل الممدوح بكل فرح، محمّلاً بأمالٍ لا تنقضي، تتجدّد بين الحين والآخر. واستهلّ الشاعر مطلع قصيدة مدح فيها سليمان المستعين بالله بصورة استعارية بديعه، يقول فيها⁽⁴⁾:

شهدت لك الأعياد أنك عيدها بك حنّ موحشها وآب بعيدها

وأضاء مظلمها وأفرخ روعها وأطاع عاصيها ولان شديدها

فحذف المشبه به "الإنسان"، ودلّ عليه بالفعل "شهدت" وأبقى على المشبه "الأعياد" التي خلع عليها فعل إنساني؛ فأصبحت بذلك إنساناً عاقلاً يتمتّع بالحكمة والرزانة، وتقوم بمقامه وتنطق بلسانه، لتشهد أنّ الممدوح هو العيد الذي يدخل البهجة والسرور على العباد، ويواصل الشاعر في ذكر أفضاله، وكأنّ لديه قوّة خارقة، أو عصاً سحرية تجعل البعيد متاحاً، والمستحيل ممكناً عن طريق جملة من الأفعال التي جاءت في سياق الطباق بين ألفاظ متوالية، ممّا يدخل الطمأنينة في قلب الوحيد الذي أنسته الوحشة، ويقرب البعيد النائي الذي سجنه الاغتراب، ويضيء غياهب ما كساه الظلام، ويكشف الهمّ عن روع الفرعان، ويتوب من أدمن العصيان، ويلين من ألف القسوة والحرمان.

ولعلّ هذه المزايا وإن كان مبالغاً فيها تجنح بالخيال إلى مواصفات توحى بقوّة الممدوح الذي يشهد له بالشجاعة والإقدام والعلم والكرم والجود.

1- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص373.

2- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنيّة والتطور، ص397.

3- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص370.

4- المصدر نفسه، ص60.

ويقول الشاعر في موضع آخر (1):

وَرَأَيْتُ صَبْرِي كَيْفَ يَغْدُرُ بِي وَوَجَدْتُ مِنْكَ مَدَامِعِي أَوْفَى

يبين هذا البيت تركيب استعاري أظهر معاناة الشاعر الذي لم يطق صبراً على فراق زوجته؛ فخذله هذا الأخير - الصبر - ووجد المواساة في الدموع، واعتمد الشاعر في ذلك على الاستعارة التشخيصية والتي «تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أوحى، أو مجرد» (2)، وقد شخّص الصبر وهو شيء معنوي مجرد في صورة إنسان غدار ظالم، يأبى المواجهة ويطعن في الظهر، وفي الشطر الثاني شخّص الدموع في صورة إنسان وفي صادق، لا يخون أحداً ولا يؤذي آخر.

ويخاطب ابن دراج زوجته في هذا البيت، ويبشّرها بأن وقت البعاد والتفرق قد انتهى، بتواجدهم في كنف ممدوحه لبيب العامري (3) بقوله (4):

فَهُنَاكَ جَاءَتْكَ الْخُطُوبُ خَوَاضِعًا وَمَشَى إِلَيْكَ الدَّهْرُ مَشِيَّةً تَائِبًا

في قوله "جاءتك الخطوب خواضعا"، شخّص الشاعر الخطوب على أنها إنسان خاضع معلناً استلامه، وخاطب الشاعر زوجته بتلك الصيغة معلناً أن عيشة التشرد والاحتياج قد ولّت، بمجرد ما وطئت قدماه حمى لبيب العامري، أما الشطر الثاني؛ فخلع فيه الشاعر صفة إنسانية "المشي"، وألحق "التوبة" بالدهر، الذي أخيراً تخلى عن انتقامه من الشاعر وعائلته، بعدما وجدوا السبيل الذي قادهم إلى لبيب العامري.

واتخذ الشاعر مطية الشعر؛ لبيدع درراً نفسية تجود عليه بالخير الوفير، لكن في بعض الأحيان يفقد الميزة الثانية - الوفير - لفقدان مكانته المحجوزة في بلاط الممدوح، وتجاهله إياه، ومن ذلك ما حاز في نفسه من قلة حظّه، في قوله (5):

وَمَوْلَى يَخِرُّ الْبَاسُ وَالْحَمْدُ سَاجِدًا إِلَى سَيْفِهِ الْمَاضِي وَنَائِلِهِ الْجَزْلُ
سَرِيعَ إِلَى دَاعِي النَّدَى وَشَفِيعِهِ وَبَخِرُ عَطَايَاهُ أَصَمٌّ عَنِ الْعَذْلُ
تَذَكَّرْنِي فِي سَاعَةِ الْعِلْمِ وَالنَّهْيِ وَأُنْسِيَنِي فِي سَاعَةِ الْجُودِ وَالْبَذْلُ
وَبَوَّانِي فِي قَصْرِهِ أَعْلَ مَنْزِلٍ وَحَظِّي مُلْقَى يَسْتَغِيثُ مِنَ السَّفَلِ
فَأَكْسُو لَهُ الْأَيَّامَ مِنْ حَرٍّ مَا أَشْيَى وَأَمْ لَا سَمْعَ الدَّهْرِ مِنْ سِحْرِ مَا أُمْلِي

استعار الشاعر صفة السجود وهي خاصّة بالسلوك الإنساني وأسقطها على البأس وعلى الحمد، حيث خلعت الاستعارة عليهما هذه الصفة - السجود - للدلالة على عظمة الممدوح - المنصور - وشجاعته، وبذله وعطائه، وقد كنى عليهما الشاعر على التوالي بـ "سيفه الماضي"، و"نائله الجزل"، ليرحل بنا في البيت الثاني إلى عالمه الخاص، ويقف على

1- المصدر السابق، ص355.

2- سعد مصلوح، في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية - عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1993، ص189.

3- هو لبيب الصقلبي من أهل بلنسية الذين قدّموه على رأسها لكنه تبع الإفرنج، وقامت بينه وبين مجاهد العامري حروب، ثم غار عليه عبد العزيز بن عبد الرحمان بن أبي عامر، (ينظر: ابن عذاري: البيان المغرب في اختصار ملوك الأندلس والمغرب، ج2، ص418).

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص112.

5- المصدر نفسه، ص45، 46.

محدّدات رسمت ملامح واقعه المرير؛ فرغم المكانة التي يتبوأها في قصر المنصور إلا أنّه عانى بعضاً من التهميش، وقلة الحظ؛ فصور لنا ذلك من خلال الاستعارة المكنية، والتي عبّر عنها بصورة جميلة راقية بمعانيها أسند فيها الشاعر الصّم - وهي صفة إنسانية توحى بخلل في جهاز السّمع - إلى بحر عطايا الممدوح الذي كان أصمّاً لا يسمع، ولا يصغي لاحتياجات ابن درّاج؛ فلفظة "أصم" حملت على عاتقها، وبصدق معاناة الشاعر وتهميشه في بلاط المنصور.

وقد توالى الاستعارات في الأبيات السابقة، وذلك «مما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصداً إلى أن يُلحق الشكل بالشكل، وأن يُتمّ المعنى والشبه فيما يريد»⁽¹⁾؛ إذ يواصل ابن درّاج عرض حظّه المتردّي الذي تسبّب في هذا التجاهل وهو ما لمسناه في قوله "وحظّي ملقى يستغيث من السفلى"، وهي صورة شخصت الحظ، وهو شيء معنوي مجرّد في صورة إنسان ملقى ويستغيث، لا حول ولا قوة له إلاّ الاستغاثة وطلب النجدة للتخلّص من الحالة المزرية التي يعيشها.

ليعود الشاعر في البيت الأخير بمجموعة من الصور المتداخلة لكنّها واضحة المعالم بعيدة عن الغموض والتكلف، شبّه فيها الأيام بالإنسان على سبيل الاستعارة المكنية معتمداً على التشخيص؛ فحذف المشبه به "الإنسان"، وأبقى على أحد لوازمه، وهي الفعل "أكسى"، كما استعار حاسة السمع من الإنسان ونسبها إلى الدهر وهو شيء معنوي؛ ليشيد بشعره الذي كنى عليه بـ "حرّ ما أشي" و"سحر ما أمني"؛ فهو لا يكتفي بالسّمع، وإنّما يتمكّن هذا الشعر من الأذهان، ويسيطر عليها لما يحمله من سحر جذّاب، وتأثير كبير على المتلقي.

2-1-2 - التّجسيم:

اعتمد ابن درّاج أيضاً على الاستعارة التّجسيمية والتي «تحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرّد»⁽²⁾؛ أي أنّ الصورة تعرض المعنى في صورة مجسّمة، ومن أمثلة ذلك قوله⁽³⁾:

وَشَمَائِلُ الْمَنْصُورِ قَدْ قَطَعَتْ ظُلَمَ الظُّلُومِ وَسُنَّةَ الْبُخْلِ
مَلِكٌ أَجَارَ الدِّينَ مَوْقِفُهُ بِالسَّيْفِ بَيْنَ الْخَيْلِ وَالرَّجُلِ

جسّم الشاعر شمائل المنصور في السيف القاطع الحاد؛ فحذف المشبه به - السيف أو الشيء الحاد - ولم يذكر شيئاً آخر ملموساً يمكن تحسّسه بالعين المجردة، إلا أنّه أسند لازمة إليه وهو القطع، وذكر شيئاً آخر لا يمكن لمحه - معنوي - وهو الشمائل، الذي يمثّل المشبه في هذه الصورة؛ فالشاعر لخص الصفات الرّاقية لممدوحه في لفظة شمائل التي أكّد دورها "بقد"؛ كي لا يدع مجالاً للتشكيك في قدرتها على القضاء على الظلم، ليحلّ العدل، واستئصال البخل وقطع أوصاله، ليعم الكرم والسّخاء.

ويقول أيضاً⁽¹⁾:

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص79.

2- سعد مصلوح، في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية - ص188.

3- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص356.

خُطُوبًا لَبَسْتُ الصَّبْرَ حَتَّى جَعَلْتُهُ لِمَرْقِي أَيَادِي الْعَامِرِينَ سُلْمًا

لجأ الشاعر إلى تجسيم المعنوي في صورة مادية، جعل من الصبر لباسًا يلبس، ولم يخلعه حتى أخضع الخطوب التي واجهته في حياته القاسية؛ إنما جعلها سلمًا يرتقيه درجة بعد درجة للوصول إلى كرم العامريين، الذي توالى على مدحهم والثناء على جودهم ووفرة عطائهم.

إنه الحاجب والقائد والملك الذي يفتخر بكرمه وشجاعته الجميع؛ فيقول الشاعر في ذلك(2):

وَالْأَزْهَرَ الْوَضَّاحَ وَالْمَلِكَ الَّذِي لَيْسَ النَّدَى وَالْبَاسَ ثوبًا وَارْتَدَى

وظف ابن دراج في هذا البيت الاستعارة المكنية التي من خلالها جسم المعنى وقدمه في صورة حسية، صورة تعبّر عن كرم عبد الملك المظفر، وشجاعته وقوته، في قوله "لبس الندى والبأس ثوبا ارتدى"؛ إذ جعل من الندى لباسًا، والبأس ثوبًا، وهذا يدل على أن أي إنسان يمكن أن يلبس ما يريد، والذي يليق به، وممدوح ابن دراج اختار أجود الألبسة المنسوجة من كرمه وسخائه، والمحاكاة من قوته وشجاعته، وكأن الممدوح تدثر بهذه الصفات؛ ليدفأ ودفئه ينتشر؛ ليشمل الجميع.

وقد تتأجج عواطف الشاعر، ويتأثر لموقف معين؛ إذ «تجده قد شعر بأثر ذلك في نفسه كل الشعور، وأداه بالعبارة الملائمة أصدق الأداء»(3)، كما يظهر ذلك في قول ابن دراج مصورًا حالة حزن في موقف رثاء(4):

يَا مَنْ رَأَى الْجُودَ يَغْشَى نَعْشَهُ شَعْفًا بِالْهَمِّ مُرْتَدِيًا بِالْحُزْنِ مُلْتَحِفًا

عندما أراد الشاعر أن يصف هول الفاجعة، وعظم المصيبة التي ألمّت بالمظفر، ويعزّيه عن طفل توفي له انتقى من ألفاظ الحزن ما يحقق له معانيه، وما يؤكد حزنه وعمق مأساته؛ فتجده شبه الهَمِّ الذي ألمّ بالممدوح بالرداء الذي يرتدى، وحزنه باللحاف الذي يلتحف به؛ وحذف المشبه به "الرداء" و"اللحاف" على التوالي، وأشار إليهما بـ"مرتديا" و"ملتحفا" على سبيل الاستعارة المكنية والشاعر - ههنا - شبه شيئًا معنويًا - الحزن والهَم - بشيء مادي وهو اللباس متخذًا التجسيم آلية استعارية، صوّرت الحزن والهَم بشكل عميق ومؤثر. ويثني على المنصور بن أبي عامر، وعلى انجازاته قائلا(5):

وَاهْدِمِ الْكُفْرَ وَغَيِّرْ مُلْكَهُ ُ وَابْنِ أَعْلَامِ الْهُدَى عِزًّا وَشِدًّا

عمد ابن دراج إلى تجسيم "الكفر" وهو شيء معنوي، وأكسبه جسمًا وهو "البناء"؛ فهذا الاستخدام الاستعاري الذي لجأ إليه الشاعر يُنظر له «على أنه تجاوز للحقيقة بنقل الكلمة إلى غير مجالها المألوف على أساس من المشابهة بين الطرفين»(6)، كما عمد إلى تجسيم

1- المصدر السابق ، ص523.

2- المصدر نفسه ، ص 454.

3- مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، 1999، ص155.

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص452.

5- المصدر نفسه، ص369.

6- ابتسام أحمد حمدان الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1، حلب، 1997، ص250.

"الهدى" وإكسابه جسمًا - أيضًا - وهو "البناء"؛ إذا فالمشبه به واحد في الاستعارتين ودلّ عليه بالفعلين "أهدم" و"ابن"، والذي جاء مرفوقًا بالطباق بين "الكفر" و"الهدى"، وأيضًا بين "أهدم" و"ابن وشذ"، ممّا زاد في ترسيخ معنى قوّة الممدوح وشجاعته، الذي يُزيل معالم الكفار ويُشيد مكانها عزّ المسلمين ومنابر هدايتهم. ويشيد بأحقية يحي بن منذر بالخلافة، بقوله⁽¹⁾:

لَبَسَتْ إِلَيْهَا مِنَ الْمُلْكِ تَاجًا يَهْلُ الْهَلَالُ لَهُ وَالنُّجُومُ
عَلَى حُلٍّ حَاكِهِنَّ السَّنَاءُ وَأَرْذِيَّةٍ نَسَجَتْهَا الْحُلُومُ⁽²⁾

إذا كان الملك مصدرًا للقوّة والحكم والسيطرة؛ فقد اختار الشاعر أكثر ما يميّزه، ويبرز هيئته وهو التاج ليلبسه لممدوحه، معلنا مدى قوّته، وأحقّيته للخلافة، لينقلنا في البيت الثاني إلى صورتين باهرتين، الأولى في الشطر الأول، والثانية في ثانيه، ولتكتمل صورة الخلافة وتبرز ملامحها أكثر في مشهد متكامل؛ فلا بدّ للتاج من زيّ رسمي يليق به، وعن طريق الاستعارة المكنية حذف الشاعر المشبه به وهو "النساج أو الحائك" في الصورتين، وأبقى على ما يدلّ عليه في قوله "حاكهنّ ونسجتها"، وألحقهما بالمشبه "السّناء" و"الحلوم" على التوالي؛ فالشاعر جسّم شيء معنوي في صورة محسوس؛ إذ كان للممدوح من السّناء والرّفعة حلّة باهية زاهية، ومن العقل والحكمة رداء أنيقًا جميلًا زاد من فخامته وعلو مكانته.

2-2 - الاستعارة التصريحية :

تعتمد هذه الاستعارة على ذكر المشبه به دون المشبه؛ فهي «ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه»⁽³⁾، وأتى حضورها في الديوان متحفّظًا مقارنة بالاستعارة المكنية؛ فهي لم تكن تلك الظاهرة البارزة في الديوان، ومع ذلك وظّفها الشاعر كلّما اقتضى الأمر ذلك، ومن أمثلتها قول ابن درّاج مفتخرًا بنفسه مشيدًا بشعره⁽⁴⁾:

جَوَاهِرَ مِنْ نَظْمٍ حَرَّ الثَّنَاءِ تَبِيدُ اللَّيَالِي وَمَا إِنْ تَبِيدُ

شبه الشاعر قصائده بالجواهر؛ إذ صرّح بالمشبه به "الجواهر"، وحذف المشبه "القصائد" على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة⁽⁵⁾؛ إذ أورد ما يتلائم مع المشبه وهو "نظم"، والقرينة التي تمنع إرادة المعنى الحقيقي للجواهر هي "حرّ الثناء"، والتي خصّصت الشعر في غرض المدح.

ومن استعارة البدر للممدوح قوله⁽⁶⁾:

حَتَّى تَجَلَّى لِلْمَكَارِمِ وَالْعُلَا بَدْرًا تَنْقَلُّ فِي بُرُوجِ الْأَسْعَدِ

شبه القاسم بن حمود⁽⁷⁾ بالبدر الذي يغدق نورًا على الآخرين؛ فحذف المشبه "القاسم"، ودلّ عليه بـ "تنقل"، وقد صرّح بالمشبه به "بدرًا"، والقرينة الدالة عليه هي "تجلّى" على

1- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص275.

2- الحلم : الأناة وضد الطيش والعقل، ج أحلام وحلوم، (ينظر : بطرس البستاني قطر المحيط، مادة (حلم)، ص125).

3- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البيان - ص96.

4- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص26.

5- الاستعارة المجردة : هي ما ذكر معها ملائم المشبه، أي المستعار له (ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص187).

6- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص72.

7- تولى الحكم بعد أخيه علي، وكان أكبر منه بعشر سنوات، تلقب بالمأمون، سنة412هـ نازعه ابن أخيه يحي بن علي على الحكم، مما اضطره للفرار إلى قرطبة، أسر عند ابني أخيه يحي وإدريس، وبعد وفاة هذا الأخير، قتل القاسم خنقًا سنة431هـ، (ينظر: الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ص42، 43).

سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة⁽¹⁾، لأنّه ذكر ما يتعلّق بالمشبه به، والمتمثّل في "بروج الأسعد"، وما تشبيه الممدوح بالبدر إلا لجامع بينهما وهو الإضاءة والرفعة والعلوّ والسّموّ.

وله مادحاً عبد الملك المظفر⁽²⁾:

وَالْقَائِدِ الْمَيْمُونِ وَالْقَمَرِ الَّذِي يَجْلُو بِغُرَّتِهِ الظَّلَامَ إِذَا بَدَا

جعل الشاعر من عبد الملك قمرًا يدحر الظلام، وينشر الضياء؛ فحذف المشبه "عبد الملك"، وأبقى على ما يدل عليه، وهو "غرّته"، وصرّح بالمشبه به "القمر" على سبيل الاستعارة التصريحية المطلقة⁽³⁾، لأنّه ذكر ما يتعلّق بالمشبه به وهو "يجلو الظلام" وذكر ما يتعلّق بالمشبه وهو "بغرّته" التي دلّت على نور الممدوح ووجهه الحسن الذي يبدّد الظلام كلّما طلع على الناس.

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية - أيضا - قوله⁽⁴⁾:

بِكَ أُخْمِدَتْ نِيرَانُهَا مِنْ فِتْنَةٍ لَوْلَاكَ يَا ابْنَ نَبِيِّنا لَمْ تُخْمَدِ

حيث شبّه الحرب بالنيران بجامع الإهلاك، ونشر الخراب والدمار والفناء، وهي صورة مجرّدة تجسّدت على شكل صورة محسوسة، وهذا من مهام الاستعارة «تمثيل ما ليس بمرئي، حتى يصير مرئيا أي وضع الشيء أمام العين»⁽⁵⁾، وكأننا نرى تلك الحرب، وتتحمّس منظرها، وكيف للممدوح الدّور في إنهاؤها، والشاعر حذف المشبه "الحرب"، ودلّ عليها بـ "فتنة" لأنّ من معاني الفتنة «اختلاف الناس في الآراء وما يقع بينهم من القتال»⁽⁶⁾؛ فهي إذن من أسباب الحرب وإشعال فتيلتها، وصرّح بالمشبه به "نيرانها" التي جاءت على صيغة الجمع لتنبئ بهول الحرب، واتّساع رقعتها، وامتداد تداعياتها، والاستعارة - هنا - مرشّحة، لأنّه ذكر ما يتلاءم مع المشبه به وهما الفعلان "أخمدت، ولم تخمد"، وطباق السّلب بينهما أكّد على الدور الذي يلعبه الممدوح في ساحة الحرب، والقرنية التي منعت إرادة المعنى الحقيقي للنيران هي شبه الجملة "من فتنة".

ولمّا أحسّ الشاعر بتناقص قيمته في بلاط المظفر، وتراجع أهميّته عنده، وانقلاب دولا ب حياته من حال إلى حال، أجاد بقوله⁽⁷⁾:

وَقَدْ ذُبِلْتُ فِي رَوْضِ جُودِكَ زَهْرَةً تَنَاقُصُ مِنْهَا فِي الْوَرَى يَانِعُ غَضٌّ
وَأَظْلَمَ فِي عَلْيَا سَمَائِكَ كَوَكَبٌ يُسَامِي بِذِكْرِكَ الظَّلَامَ فَيَبْـيَضُّ

1- الاستعارة المرشحة : هي ما ذكر معها ملائم المشبه به، أي المستعار منه، (ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البيان - ص 186).

2 - ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 454

3- الاستعارة المطلقة : هي ما خلت من ملائمت المشبه به والمشبه، وهي كذلك ما ذكر معها ما يلائم المشبه به والمشبه معاً، (ينظر : عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البيان - ص 189).

4- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 73.

5- رجا عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 377.

6- بطرس البستاني، قطر المحيط، (فتن)، ص 437.

7- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 485.

استعان الشاعر بمظاهر الطبيعة في رسم صورته الاستعارية الذي شبه فيها "كرم ممدوحه" بالروض؛ فحذف المشبه "الكرم" واستدلّ عليه بلفظة "جودك"، وهي استعارة تصرّحية مجرّدة، لأنّه ذكر ما يتعلّق بالمشبه وهي "جودك".

وشبه نفسه بالزهرة، وحذف المشبه به "الشاعر"، أما القرينة فهي تسند إلى الزهرة وهي "ذبلت"، والاستعارة هنا استعارة تصرّحية مرشحة، «والترشيح أبلغ من التجريد»⁽¹⁾؛ فالشاعر بالغ في وصف نفسه بالزهرة الذابلة إذ حمّل همومه ومشاعره المنكسرة إلى زهرة ذابلة والتي كانت بالأمس تنعم بالحياة في روض المظفر الذي يوليها الاعتناء، ويخصّها بالثناء ويجزل لها العطاء.

ويواصل الشاعر في البيت الثاني في وصف حالته التي تدنّت إلى الأسوأ، مستلهماً من الطبيعة ما يعبر عن خلجات نفسه، ومشاعره وانفعالاته، ذلك أن «الشاعر يرى نفسه في الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ويرى الطبيعة تتخيّل في نفسه بصورة الإحساسات والانفعالات»⁽²⁾؛ إذ شبّه ابن دراج نفسه بـ"الكوكب"، وحذف المشبه "الشاعر"، ودلّ عليه بـ"ذكراك"، وصرّح بالمشبه به "كوكب" وألحق به "أظلم" والاستعارة - هنا - مطلقة، لأنّه ذكر معها ما يرتبط بالمشبه وهما "أظلم"، وذكر ما يتّصل بالمشبه به والمتمثّل في "يسامي ذكراك".

وقد ساهم الطباق في البيتين بين "ذبلت" و"غضّ"، الذي دلّ على تغيير في حياة الشاعر من الأحسن إلى الأسوأ، من العيشة الهنيئة إلى تردّد في الحياة المعيشية، أمّا الطباق

- في البيت الثاني - بين "أظلم" و"يبيضّ"؛ فيعبّر عن نظرة الشاعر لتلك الحياة بعد التغيير، والتي ارتسمت بالسّواد، ولم يبق من بياضها إلّا ذكريات تأتي وتذهب بين الحين والآخر؛ فتخفّف عن الشاعر حاضره المرير، وتتأسّف على ماضيه الحلوّ الجميل.

ويثني على منذر بن يحيى، الذي تليق به القيادة، قائلاً⁽³⁾:

فَتَاةٌ دَعَتْ مِنَ الْحُرُوبِ وَاللَّذَى فَمَا وَجَدَتْ إِلَّا ابْنَ يَحْيَى فَتَى لَهَا

فقد شبه القيادة بالفتاة، أمّا الجامع بينهما هو تمنّي الفارس الذي يستحقهما؛ فالمشبه هو "القيادة" ودلّ عليه بـ "الحروب واللذّي"، وصرّح بالمشبه به هو "الفتاة" وقرينتها "دعت ووجدت"، والاستعارة - هنا - مرشحة، لأنّه ذكر ما يتعلّق بالمشبه به والمتمثّل في "دعت ووجدت"، والقرينة التي منعت إرادة المعنى الحقيقي للمشبه هو "من للحروب واللذّي"، والرياسة حدّدت شروطاً يجب أن تتوفّر في فتى أحلامها؛ إذ طلبت منه مهراً يليق بها يجمع الشجاعة والبأس والإقدام في الحرب، والجود والكرم وجزل العطاء والبذل، وهي صفات لا توجد إلّا في ابن يحيى الفارس المغوار الذي لا يصدأ سيفه، ولا تُقبض كفه.

¹ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص298.

² مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، ص251.

³ ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص224.

يتغزّل الشاعر بمحبوبته، واصفاً ما تتركه نظراتها الثاقبة من تأثير عليه⁽¹⁾:

وَلَا تَوَقَّيْتُ سَهْمًا مِنْ لَوَاحِظِهِ يُذِيبُ سَيْفِي وَفِي قَلْبِي مَوَاقِعُهُ

شبه نظراتها بالسهم في الدقة والسرعة، وعدم الخطأ في إصابة الهدف؛ فذكر المشبه به "السهم"، وحذف المشبه "النظرات" على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة؛ إذ ذكر ما يتعلّق بالمشبه وهو "لواظظه"، والشاعر باستخدامه للنفي ينفى قدرته على صدّ تلك النظرات أو تجنّبها.

وركز الشاعر على السهم أكثر؛ فعلى الرغم من أنّه جماد وفي حالة خمول، إلا أنّه يكتسب حركيّة وسرعة لما يكون في حالة نشاط وبالأحرى أثناء إطلاقه، وجسد الشاعر تلك الحركيّة من خلال صور استعارية أخرى، ذلك أنّ «الصورة الديناميكية تؤدّي إلى توليد حركة تفضي إلى سلسلة أخرى من الصور، ودون حاجة إلى أنّ تكون مجموعة الصور لوحة متكاملة فإنّ في تواليها وما تضيفه كل واحدة على سابقتها من تأثير عاطفي يرفع درجة حرارة التعبير الشعوريّة»⁽²⁾.

فلنلمح استعارة تصريحية أخرى شبه فيها السهم بالنار؛ فصرّح بالمشبه به "السهم"، وأضمر المشبه "النار"، ودلّ عليها بـ "يذيب" على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة - أيضا - لأنّه ذكر ما يتعلّق بالمشبه وهو الفعل "يذيب"، وفي ذلك إشارة إلى أن شجاعة الشاعر خانته أمام نظرات محبوبته المتوهّجة، وما ذوبان السيف إلا وانصهرت معه قوة الشاعر وشجاعته، وكأنّ تلك النظرات جرّده تماما من هذه الصّفة.

وتتوالى الاستعارات التصريحية؛ فيلحق الشاعر استعارة ثالثة يشبه فيها "السهم" بالعشق أو الحب الذي يصيب القلب، فصرّح بالمشبه به "السهم"، وأخفى المشبه "العشق"، والاستعارة - هنا - تصريحية مجرّدة؛ لأنّه ذكر ما يتعلّق بالعشق وهو "القلب" - والشاعر يشير إلى أنّ نظراتها قاتلة أصابت موقعها من قلبه.

وخلاصة القول في الصورة الاستعارية عند ابن دراج القسطلّي، أنّها عبّرت عن قدرته الفنيّة العالية، وتصويره الدقيق وخياله الواسع المجنح على اعتبار أنّ الاستعارة «نشاط خيالي ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة، ووفق نظام منسجم يحقّق انسجام الرؤيا الفنيّة للشاعر»⁽³⁾؛ فهي لامست واقعه، وترجمت مشاعره وجسّدت أفكاره، وأرست معانيه، معتمداً على تكثيف الاستعارات، ووضع كل استعارة مكانها الملائم؛ إذ أنّ «الاستعارة الواقعة موقعها هي إذن من أعلى طبقات الكلام بلاغة»⁽⁴⁾.

ومزج الشاعر في تشكيلته الاستعارية بين الاستعارة المكنيّة، والتصريحية، وتفوّق حضور الأولى فيها عن الثانية؛ متكلّماً على أنّ التلميح والإيماء أبلغ من التصريح

1- المصدر السابق ، ص139.

2- صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص 306.

3- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 253.

4- مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، ص 242.

والإفصاح، وتوسّل في الأولى بتقنيّة التشخيص الذي يعتمد على «نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتّصف بالحياة»⁽¹⁾، والشاعر إذن بث الحياة في ما ليس بحياة، كالجماد والمعاني المختلفة، وتشخيص مظاهر الطبيعة المتنوّعة.

ويأتي التجسيم ثانياً الذي قدّم فيه الشاعر المعاني المجرّدة بشكل مادي ملموس، في حين نوع في الاستعارة التصريحيّة ما بين المرشّحة والمجرّدة والمطلقة، ومال إلى الأولى باعتبار «الترشيح أبلغ من التجريد والإطلاق لاشتماله على تحقيق المبالغة في الاستعارة»⁽²⁾.

وعموماً فالاستعارة أتت مكثّفة في شعر ابن درّاج، ممّا يدلّ على احتفائه بها، واعتماده عليها في تشكيل باقته التصويريّة المتنوّعة لمواكبتها تجربته الشعريّة، وتعبيرها عن حالته النفسيّة والشعوريّة.

ثالثاً: الصورة الكنائيّة :

1 - مفهوم الكناية :

تعد الكناية آليّة فنيّة قويّة التأثير، يتوسّل بها في تشكيل الصورة البيانية، مما يضيف على الخطاب رونقاً أخذاً وجمالاً مبهرًا يلقي بضلاله على المعنى؛ فيزيد قوّة ويكسبه عمقا ورسوخا في الأذهان، وهي كما عرّفها **عبد القاهر الجرجاني** «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»⁽³⁾، وأورد مثالا على ذلك بقوله «ومثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر، يعنون كثير القرى، وفي المرأة: نؤوم الضحى، والمراد أنّها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصّلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟ وإذا كثرت القرى كثرت رماد القدر؟ وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها، ردف ذلك أن تنام إلى الضحى؟»⁽⁴⁾.

وأشار **عبد القاهر الجرجاني** أيضا إلى «أن الكناية أبلغ من الإفصاح»⁽⁵⁾؛ فالإشارة إلى الشيء دون التصريح به، والإيماء له بلفظ غير موضوع له في الأصل يجعل الكناية تعتمد على الإخفاء وإضمار المعنى المقصود.

1- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1984، ص102.

2- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البيان - ص191.

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

4- المرجع نفسه، ص 66.

5- المرجع نفسه، ص 70.

والكناية عند السكاكي (676هـ) هي «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك»⁽¹⁾، وأشار عبد العزيز عتيق «أنَّ المتروك قد يكون قريباً ظاهراً، وقد يكون بعيداً خفياً»⁽²⁾؛ أي أنَّ الصورة تقوم على معنيين أولهما يكون محسوساً يفهم من ظاهر اللفظ دون إعمال كبير للفكر، وجيء به ليدلَّ على المعنى الثاني -البعيد- ويكون المقصود غالباً، ممَّا يجعل المتلقي يُجهد فكره، ويوظف ذكائه، ويستعمل مختلف الوسائط للوصول إلى ما يريد.

أما الخطيب القزويني (739هـ) يُعرِّف الكناية بقوله : « لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه »⁽³⁾؛ فقيام أسلوب الكناية على الاحتفاء بالمعنى المضمر لا يُبعد المعنى الظاهر للفظ، وإنَّما يكون للكناية دلالة قريبة ظاهرة وأخرى بعيدة مستترة تطفوا بعد التوغل في الصورة وإدراك أبعادها الحقيقية.

إنَّ عدم التصريح، وطرق باب الإيماء، واللجوء إلى ستر المعنى يُحفِّز المتلقي فكرياً، ويختبر ذكائه للولوج إلى حقيقة الصورة التي حاول الشاعر الكناية عنها على اعتبار أنَّ أسلوب الكناية «ما يُدركه إلا الحصيف الذي يسبر أغوارها ويؤلف بين عناصرها، ويُقيم علاقاتها، فيصل به ذلك إلى قرار بعيد، وهذه خاصّة فنيّة يتميّز بها هذا الأسلوب وهي غاية الإبداع، فإذا ما وُجدت تكون النفوس بها آنس»⁽⁴⁾، وتلك هي متعة الكناية تُمكن المتلقي من التفاعل مع النص، وتفتح عالم الخيال، لتحقيق اللذة في شرح معالم الصورة، والوصول إلى كنهها بالابتعاد عن الإفصاح، والعمل على الإخفاء والإشارة إليه بالإيماء.

وعمد ابن دراج إلى توظيف الكناية بشكل موسّع؛ فتوسّل بها إلى تمرير أفكاره، وإيصال معانيه المعبرة عن مشاعره كون «الكناية إحدى وسائل تكوين الصورة الفنيّة في الشعر، لما تحمله من معانٍ بديعية، وأشارات خفيّة تلوح بالمعنى من بعيد وتومئ به، دون أن تفصح عنه، يلجأ إليها الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره اتّجاه موقف من مواقف الحياة»⁽⁵⁾، لتصل إلى المتلقي بطريقة لا تقدّم المعنى جاهزاً، وإنَّما تنوء إلى البحث والتقصّي لاكتشاف مكامن النصّ التي تستتر وراء المعنى الظاهر.

2 - أنواع الكناية:

وتنوعت الكناية في شعر ابن دراج ما بين الكناية عن صفة، والكناية عن موصوف وسيُتطرّق إليهما تباعاً مع تعزيز ذلك بمجموعة من الأمثلة المقتبسة من الديوان.

2 - 1 - الكناية عن صفة :

¹ - السكاكي مفتاح العلوم، ص 402.

² - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة - علم البيان- ص 37.

³ - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 316.

⁴ - فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النّقد القديم والبلاغة، ص 401.

⁵ - المرجع نفسه، ص 386.

والتي يمكن تعريفها بأنها «الكناية التي يستلزم لفظها صفة»⁽¹⁾، وهي الأكثر تراحماً في شعر ابن دراج القسطلي، لقدرتها على تجسيد أفكاره ومشاعره في صورة حسية، يُعبر بها - في أكثر الأحيان- عن تلك الصفات المثالية التي يرتقي فيها بممدوحه إلى مراتب عالية، تمجّده وتبرز مكانته المرموقة؛ فعمد إلى تصوير مختلف خصاله بدقة متناهية مبرراً أهمها كالجود، الرفعة، والتقوى، كقوله مادحاً أحد الوزراء⁽²⁾:

مُفَجَّرَ الْكَفِّ جُودًا وَالْجَبِينَ سَنَا وَمُفَعَّمِ الْجَبِيبِ نُصْحًا وَالضَّمِيرِ ثَقَى

رسم الشاعر - موظفاً خياله المبدع- صوراً دقيقة عميقة المعاني أولها الجود، لأنه أكثر ما يهتم الشاعر كون «الجود كثرة العطاء من غير سؤال»⁽³⁾، ممّا يخدم مصالحه، ويتماشى واحتياجاته، بقوله "مفجّر الكف جوداً"، ويتبع الكناية الأولى بأخرى و"الجبين سنا" تبين مكانة الممدوح قدرًا ورفعةً، ليعود الشاعر ويؤكد، بل يصّر بكناية ثالثة و"مفعم الجيب نصحا" عن سخاء ممدوحه وسعيه للبذل والعطاء، وأكمل البيت بكناية رابعة و"الضمير ثقى" تلامس الجانب الروحي والديني للممدوح، وتبين مدى تقواه وورعه. ورسخت الصورة أكثر باستخدام لفظتي "مفجّر ومفعم" للدلالة على حيوية الصورة ونشاطها، وخصوصية دلالاتها وغناء معانيها، ذلك لما للكناية من قدرة «على تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة تزخر بالحياة والحركة وتبهّر العيون منظرًا»⁽⁴⁾؛ فالشاعر أوصل لنا الصورة بأبهى حلّة توحى بأن الممدوح عطائه كثير، وقدره كبير، وخيره وفير، وضميره حيّ بطاعة الله وتقواه جدير.

والشاعر لا يتوانى في إبراز كرم ممدوحه، ومحاولة الارتقاء بهذه الصفة بطريقة مجازية يُكنّي فيها عن ذلك بأكثر من طريقة، وفي مواضع مختلفة، تضمن توفّر هذه الخصلة، وإن اختلف الممدوح، كقوله في المظفر عبد الملك⁽⁵⁾:

فَصْلٌ يُعَاوِدُ كُلَّ عَامٍ وَالنَّدَى فِي كُلِّ حِينٍ مِنْ يَدَيْكَ يَعُودُ

ويضيف في بيت آخر - من القصيدة ذاتها- محدّداً الفصل بفصل الربيع قائلاً⁽⁶⁾:

وَلَنْ طَوَى عَنَّا الرَّبِيعُ ثِيَابَهُ فَرَبِيعُ جُودِكَ شَاهِدٌ مَشْهُودٌ

نلاحظ من خلال البيت الأول أنّ الشاعر عقد المقارنة بين الدورة الطبيعية للزمن-دوران الأرض حول الشمس- والتي ينتج عنها فصول السنة، وسخاء الممدوح؛ فالفصل ربطه بـ "كل عام" وهذا طبيعي لأنّ قانون الطبيعة يفرض ذلك بحكمة سنّها الله تعالى، وتسيير دقيق منه جلّ في علاه، بينما ربط الندى بـ "كل حين" ككناية عن الجود والكرم كون عطاء الممدوح متواصل لا ينقطع، ولا يتأثر بالوقت، ولا يزول بعامل الزمن.

1- الأزهري الزناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 88.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 344.

3- أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، حققه وعلّق عليه ووضع فهارسه جمال عبد الغني مدغمش، مؤسسة الرسالة، ط1، 2002، ص 295.

4- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية -علم البيان- ص 224.

5- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 26.

6- المصدر نفسه، ص 26.

وفي البيت الثاني يتعمق الشاعر في الدلالة أكثر دون أن يستغني عن عناصر الطبيعة؛ فحدّد الفصل هذه المرّة وأسقط زمنه على فصل الربيع كرمز للوقت، وأيضاً كناية به عن صفة الجود، بقوله "فربيع جودك شاهد مشهود" الذي يَشهد ويُشهد له أنّ ربيع المعطاء لا يُغادر فصول السنّة؛ ليبقى الكرم لازمة خلقية مرافقة للممدوح.

واتّخذ الشاعر من الغيوم والسحاب رمزاً للعطاء في قوله - أيضاً - في المظفر عبد الملك⁽¹⁾:

إِنْ أَقْلَعْتَ دِيَمَ السَّحَابِ فَلَمْ تَجِدْ فَسَحَابُ كَفِّكَ مَا يَزَالُ يَجُودُ

نلتمس الكناية عن الجود في قوله "فسحاب كفك ما يزال يجود"، أعطى صورة عن السخاء اللامتناهي، ممّا يبعث على استمرارية البذل والعطاء، فابن دراج اتّخذ طريقاً غير مباشر للوصول إلى المعنى المقصود، ذلك أنّ كثيراً «ما يعتمد الشاعر إلى عدم التصريح بذكر المعاني التي يريد أن يصف بها ممدوحه، فيلجأ إلى إثباتها عن طريق خفي»⁽²⁾.

ويوظف الشاعر للكناية - أيضاً - ليلقي جانباً مُنيراً على وفرة النعم التي يوفّر لها ممدوحه قائلًا⁽³⁾:

وَسَقَيْتَنِي مِنْ جُودِ كَفِّكَ مُنْعَمًا كَأَسَا وَجَدْتُ مِنَ الْحَيَاةِ مَزَاجَهَا

يصف لنا حياة الرّغد والعيشة الهنيئة الرّاضية، والتي استشعرنا لذتها في كنف المنصور ابن أبي عامر؛ فجاءت الكناية عن صفة الجود في الشطر الأوّل من البيت، والكناية عن الحياة المترفة في الشطر الثاني منه، والتي لا يتخلّلها فقر، ولا يشوبها احتياج.

وإن وجد الشاعر الرّاحة والاستقرار عند المنصور بن أبي عامر؛ فقد يفقد بعضها عند غيره؛ فاختلاف الممدوح يصاحبه اختلاف في صورة حياة الشاعر، كقوله في المؤتمن عبد العزيز بن أبي عامر⁽⁴⁾:

وَإِنْ عَمَّ أَهْلَ الْأَرْضِ فَيْضُ نَدَاكُمُ فَإِنِّي قَدْ بَرَزْتُ فِي شُكْرِكُمْ وَحْدِي

تبرز الكناية عن الصّفة في الشطر الأوّل من البيت رغبة في إظهار سخاء الممدوح، وفضله الكبير على الرعيّة، ولما «كانت الكناية هي الوسيلة الوحيدة التي تيسر للمرء أن يقول كلّ شيء، وأن يعبر بالرمز والإيحاء عن كل ما يجول بخاطر»⁽⁵⁾؛ فقد استغلّ ابن دراج هذه الميزة وحمل الشطر الثاني من البيت معاني عميقة، توحى بدلالات خفية، فعُلت من خلالها الكناية؛ إذ يطفو المعنى القريب على الواجهة، وهو تفرّد الشاعر في مدح وثناء الممدوح، أمّا المعنى البعيد، والمقصود غالباً، أنّ هناك إحفاف في حقّه؛ فهو لا يحظى بالمكانة التي يستحقها، وعلاوة على ذلك فعليه إبداء الولاء، وتقديم الشكر والثناء، وقطف ثمار جهده بعناء، والجائزة يقتسمها مع الجميع دون استثناء.

1- المصدر نفسه ، ص 26.

2- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النّقد القديم والبلاغة، ص 394.

3- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 28.

4- المصدر نفسه ، ص 504.

5- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة - علم البيان- ص 226.

وسلك الشاعر طريق الكناية لبث شكواه للوزير عيسى بن سعيد: (1)

وَأُبْدِي لِلسَّعِ الدَّبَرِ وَجْهِي مُنَازِعًا وَقَدْ فَازَ غَيْرِي - سَالِمًا - بِجَنَى النَّحْلِ

تظهر كناية رائعة بجمالها، بديعة بتأليفها، قويّة التأثير، بعيدة المعاني، ينحصر معناها الظاهر في الشطر الأوّل في تعرّض وجهه إلى اللسع، وأمّا المعنى الخفي، هو ما يُلَاقِيه من ألم، ومصائب ونكبات تومئ بقلة حظّ الشاعر في الحياة، وتقودنا الكناية في الشطر الثاني إلى فوز غيره بجنى النحل، وما يحمل من معنى إيجابي يُشير إلى حياة مرقّهة رغيدة تتمّ عن حظ موفور بالصّحة والسّعادة.

وإذا تمعنا البيت نجد المحسن البديعي - المقابلة- المجسّدة بين شطري البيت، ممّا عمّق المعنى أكثر وجعلنا نستشعر ذلك الفرق بين الشاعر وغيره، ونحس بوجعه، ولعلّ تلك «من أسباب بلاغة الكنايات أنّها تضع لك المعاني في صورة المحسّات» (2).

وحاول الشاعر أن يصف ما تجشّمه من عناء أثناء سفره، وما اعترضه من صعاب معتمدًا على قوّة الكناية: (3)

وَتَأْخِيرَ رَجُلٍ بَعْدَ تَقْدِيمِ أُخْتِهَا حِذَارًا لِدَهْرٍ لَا يُغَمِّضُ عَنْ حَرْبِي

إنّها معاناة السّفر والترحال، وملاقة الصعاب والأهوال أثناء انتقاله من حمى إلى أخرى؛ فتوسّل بالكناية عن صفة المبيّنة في حذر الشاعر وحيطّته، والتي عبّر عنها بالشّطر الأوّل من البيت، وتفكيره قبل أن يخطوا أي خطوة للأمام، وتردّده في التّقدّم إلا لما يعترّ خطوة من مصاعب وعراقيل؛ إذ لا ينفكّ الدّهر عن معاندته، ولا يترك له العيش بسلام؛ فالحرب بينهما لا تنتهي، ممّا يعرّضه للأذى، وقساوة الحياة باستمرار، وهو ما وضّحته الكناية في الشطر الثاني من البيت.

وتظهر قدرة ابن دراج على تصوير ما يجيش في خاطره ويسكن جوارحه من ألم الغربة، ومأساة الفراق: (4)

فَلَا مُؤْنِسٌ إِلَّا شَهِيقٌ وَرَفْرَفَةٌ وَلَا مُسْعِدٌ إِلَّا دُمُوعٌ وَأَجْفَانُ

حصر الشاعر الأنس والألفة في الشّهييق والرّفرف، الذي يحرق أنفاسه، ويكوي فؤاده، وحصر السّعادة في ما تذرفه العيون، وتطرّحه الأَجْفَانُ من دموع، هذا عن المعنى الظاهر للكناية، أمّا ما خفي هو مرارة الغربة التي خلّفت الجراح وتراكت حولها الأحزان، لمفارقته من يحب من أهل وزوجة وأبناء.

ولعلّ مواقف الحزن - هذه- تسيطر على أفكار الشاعر وتستهوّه معانيها، وتجذب مشاعره، لملامستها واقعه من خلال صور رائعة ومؤثّرة، كقوله في موقف عزاء، إثر وفاة والدة هشام المؤيد: (5)

فَلَا صَدْرَ إِلَّا حَرِيقٌ بِنَارٍ وَلَا جَفْنَ إِلَّا غَرِيقٌ بِمَاءٍ

1- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 45.

2- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 293.

3- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 99.

4- المصدر السابق، ص 90.

5- المصدر نفسه، ص 120.

عبّر عن ذلك الوجد بصورة فريدة، تفرع الأسماع ببلاغتها، وتهزّ القلوب لجمالها، بتأثيرها القوي، ومعانيها العميقة الدالة على حنكة الشاعر، وقدرته على مجازاة الأحداث، والتأقلم مع المواقف، ولعلّ حالة الحزن التي تعترى الممدوح جعلت الشاعر يحزن لحزنه، ذلك «أنّ الصورة بما تنطوي عليه من انفعال عاطفي وبما تنقله من الملامح الاجتماعية، فإنها تستطيع أن تحقّق التأثير والتواصل، تستطيع أن تحقّق لنفسها قبولاً من الطرف الآخر لأنها تتضمن ذات المتلقي، مثلما تتضمن ذات المرسل»⁽¹⁾، والكناية عن الصفة كانت تلك الصورة المشتركة، والتي كنى بها عن عمق الأحزان في الشطر الأوّل من البيت، وغازرة الدموع المنهمرة بالشطر الثاني، وممّا قوى رسوخ الدلالة وجود الطباق بين النار والماء؛ فإن كان الماء يُطفئ النار المشتعلة، فالدموع تواسي القلب المودع وتُخفّف من آلامه. ويلجأ الشاعر في كثير من الأحيان إلى التغيّي بصفات أخرى للممدوح – غير الكرم والعطاء- كالشجاعة والإقدام، والتّضحية والانتصارات، كقوله مشيداً بمنذر بن يحيى:⁽²⁾

أَهْلًا بِمَنْ نَصَرَ الْإِلَهَ وَأَيَّدَا وَحَمَى مِنَ الْإِشْرَاكِ أُمَّةً أَحْمَدَا
وَسَخًا لِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ بِنَفْسِهِ شُحًّا وَإِشْفَاقًا عَلَى دِينِ الْهُدَى

فعبارة "سَخًا لِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ بِنَفْسِهِ" كناية عن صفة، وهي الاستشهاد في سبيل الله تعالى؛ فالممدوح مستعد للتّضحية بنفسه دفاعاً عن دين الحق، ورفعاً لراية الإسلام عالياً، والشاعر لم يعرض ذلك بشكل مباشر؛ إذ لم يرد إدراج المعنى الحسيّ للموت بطعنة الرّمح، وإنّما أراد الوصول إلى المعنى المقصود – الاستعداد للتّضحية والشهادة- بتشغيل الفكر، وتعمّق في الفهم، ولعلّ ما زاد المعنى رسوخاً وقوة هو توظيفه للفعل "سَخًا" الذي أكّد على أنّ الممدوح سيبدل كل غالٍ ونفيس، ولا يبخل بشيء حتى وإن كانت حياته في سبيل أهدافه السّامية وقيمه النبيلة.

أراد الشاعر أن يبيّن شجاعة وإقدام الممدوح؛ فلجأ إلى التعبير عن ذلك إلى ما هو أجمل في الطرح وأوقع في النفس، متّكئاً على الكناية في قوله:⁽³⁾

وَأَتَعَبَ الْخَيْلَ إِثَارًا لِرَاحَتِنَا وَفَرَّقَ الْمَالَ إِكْرَامًا لِمَثْوَانَا

يقودنا خيالنا في هذا البيت إلى ما تتركه فينا الصّورة الكنائية من أثر؛ فعبارة "وَأَتَعَبَ الْخَيْلَ إِثَارًا لِرَاحَتِنَا" هي كناية عن شجاعة الممدوح وانتصاراته الكثيرة، والملفت أنّ الشاعر لم يُحل للمعنى مباشرة، وإنّما تجاوز ذلك بتعدّد الانتقالات والوسائط؛ فتعب الخيل توحى إلى كثرة العدو، الذي بدوره يدلّ على كثرة المعارك واحتدامها، للوصول إلى النصره بإذن الله تعالى، التي تأتّت بشجاعة ورباطة جأش الممدوح وجنوده، وجاء الشطر الثاني من البيت كناية عن سخاء الممدوح، الذي لا يدّخر جهداً في إغداق كرمه على الرعيّة. ووصف السّلاح، والاستعداد إلى المعركة هي من القضايا التي تجذب الشاعر، وتُحفّزه على الإجابة بأقوى الصور وأبهاها، كقوله في جيش المنصور:⁽⁴⁾

1- علي ملاح، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة – السياب نموذجاً، ص 242.

2- ابن دراج، الديوان، ص 453.

3- المصدر نفسه، ص 135.

4- المصدر نفسه، ص 415.

رَقَّتْ غَلَائِلُهُمْ (1) سَرَدًا (2) كَانَتْهُمْ تَسَرَّبُلُوا لُبْسَ رَقْرَاقٍ (3) مِنْ الْغُلِّ (4)

إنَّه وصف للدروع التي يلبسها جنود المنصور، وكَتَّى عنها الشاعر بقوله "رَقَّتْ غَلَائِلُهُمْ سَرَدًا"، المعنى الظاهر يبرز رَقَّة هذه الدروع، ليتجاوز المعنى المضمر ذلك إلى التعبير عن شجاعتهم؛ فرَقَّة دروعهم لا تمنعهم من مواجهة العدو، إنَّما هي دليل على خَفَّتْهم وسرعتهم في التحرك بكل سهولة. وله مُشِيدًا بقوة المنصور: (5)

جَاءَتْكَ خَاضِعَةً أَغْنَاهَا الْأَمَمُ مُسْتَسْلِمِينَ لِمَا تُمْضِي وَتَحْتَكُمُ

يوحي المعنى القريب للكناية عن ضعف العدو واستسلامه، وإعلانه الخضوع والتبعية للمنصور إثر ورود ابن غومس عليه، ويبرز المعنى الثاني – الخفي – تلقائيًا، وهو قوَّة المنصور، وشجاعته وصلابة جيشه المغوار.

من الصُّور القائمة على الكناية – أيضًا – قوله: (6)

وَمَرَّ يُبْكِ مِنْ مَعَاهِدِ مُلْكِهِ مَعَالِمَ عَقَّتْهَا السُّيُوفُ وَأَرْسَمَا ثَرَاعُهَا الْأَجْبَالُ مِنْ رَنَّةِ الصَّدَى وَيُذْعِرُ فِيهَا الطَّيْرُ أَنْ يَتَرَنَّمَا

استحضر الشاعر مشاهد مأساوية تصوّر واقع ما آلت إليه أرض المشركين، وما لحقهم من هزائم نكراء، وبكاء ابن شانجة على ما بقي فيها من أطلال؛ فاستخدم الشاعر الكناية عن الصَّفة لإبراز ما حلَّ بها من خراب ودمار بقوله "معالم عَقَّتْهَا السُّيُوفُ وأرسمَا"، وبيَّن أنَّها مسلوكة الحركة لا حياة فيها بقوله "تراع بها الأجبال من رَنَّة الصدى"؛ إذ لا يسمع فيها إلا تردد الصدى، أمَّا كونها موحشة مخيفة فكُنَّى عليها بعبارة "ويذعر فيها الطَّير أن يترنَّمَا"، حتَّى الحيوانات هجرتها، والطَّير غادرتها.

ويتضح كأن ابن دراج وعن طريق كنايات تتالت معانيها؛ أنَّه فسح الملامح القديمة لبلاد الكفار، وحلَّ محلَّها صورة مشوَّهة تُوحي بالعدم والزوال لمعالمهم، وصورة أخرى تدلُّ على الفوز والانتصار للمنصور وجيوشه.

ويتبع الشاعر بصورة كنائية أخرى، واصفًا حالة ابن شانجة بعدما وصف ما آلت إليه مضاربه: (7)

فَجَاءَ وَقَيْدُ الرُّوعِ يَقْصُرُ خَطْوُهُ وَيَمْتَدُّ فِي حَبْلِ الْخُضُوعِ تَقْدُمًا

اكتملت صورة العدو المخزية، بوصف لسيِّدها وحاميها؛ إذ أبدع ابن دراج في رسم الخنوع والخضوع بأدقِّ تصوير من خلال الكناية عن صفة كما جاء في الشطر الأوَّل، وهي الخوف والتردد، أمَّا الشطر الثاني، فكُنَّى به عن صفة التبعية والاستسلام.

1- الغلائل هي الدروع، واحدها: غليلة، (ينظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (غل)، ص1039).

2- السرد : اسم جامع للدروع، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج6، (سرد)، ص233).

3- الرقراق : من الثياب الرقيق، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، (رقق)، ص364).

4- الغلالة شعار يلبس تحت الثوب وتحت الذرع أيضًا، (ينظر بطرس البستاني، قطر المحيط، (غل)، ص427).

5- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص402.

6- المصدر نفسه ، ص398.

7- المصدر السابق ، ص398.

إذا فالكناية عن صفة جسدت قضايا مهمّة، كالإشادة بصفات الممدوح خاصة خصلة الجود والكرم، دون نسيان شجاعته وعلوّ شأنه وإطاحته بالعدو، كما استغل الشاعر جانباً منها لعرض ما عايشه من طيب العيش تارة، والتهميش وقلة الحظ تارة أخرى.

2 - 2- الكناية عن موصوف :

اعتمد ابن درّاج إلى جانب الكناية عن صفة على الكناية عن موصوف، وهي «التي يطلب بها نفس الموصوف، والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكّنّي عنه لا تتعدّاه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه»⁽¹⁾، أمّا توظيفها في شعر ابن درّاج، جاء أقلّ نسبياً من سابقتها - الكناية عن صفة-، ومن أمثلة ذلك:⁽²⁾

وَمَنْ يَسِرَّ الْإِسْلَامَ بِالسَّلَمِ قَادِمًا وَأَنْذَرَ حِزْبَ الْبَغْيِ بِالسَّيْفِ مُقَدِّمًا

فالكناية عن موصوف جاءت في قوله "حزب البغي" التي مرّر من خلالها إنذار إلى الكفار؛ فدين الإسلام دين يسرّ يجنح إلى السلم، وعدم إراقة الدماء، لكن إن لم يرتدع الكفار؛ فسيجدون المسلمين بالمرصاد، حاملين السيوف، مدرّعين بتقوى الله ورضوانه.

ويعلي ابن درّاج من شعره الذي قاله في المنصور:⁽³⁾

بِدْعًا مِنَ النَّظْمِ النَّفِيسِ تَشَاكَهَتْ فِيهَا الْجَوَاهِرُ دُرُّهَا وَفَرِيدُهَا

قدّم الشاعر صورة بليغة القصد، مليحة التعبير، قيّمة بمعانيها، جميلة بتصويرها؛ فكّنّي عن شعره بـ "بدعاً من النظم النفيس"، وعبر عن معانيه وحسن نظمه بـ "تشاكهت فيها الجواهر درّها وفريدها"، واختياره لأثمن الجواهر وفريدها يوحي بجودة شعره، وغلاء قيمته، وعلوّ شأنه، وقوّة تأثيره.

يُثْنِي الشّاعِرُ عَلَى الْبَلَاءِ الْحَسَنِ الَّذِي أَبْلَاهُ مَدْوَحُهُ الْمَنْصُورُ ابْنُ أَبِي عَامِرٍ بِقَوْلِهِ:⁽⁴⁾

فُتُوحُ عَمَّتِ الدُّنْيَا وَذَلَّتْ لَهْنُ رِقَابِ أَهْلِ الْخَافِقِينَ (5) وَخَرَّ لَهَا الصَّلِيبُ بِكُلِّ أَرْضٍ صَرِيحًا لِلْجَبِينِ وَلِلْيَدَيْنِ

اعتمد الشاعر على مثل هذا النوع من الكنايات لتصوير نتيجة انشغال الممدوح بالفتوحات، وكيفية إطاحته بالعدو؛ فتجده كّنّي عن الموصوف بعبارة "أهل الخافقين"، وهي كناية عن أهل المشرق والمغرب، أمّا المدى البعيد لهذه الكناية فهي دليل على توسّع الفتوحات، وعدم محدوديتها أو توقّفها في مكان معيّن، وإنّما اتّسعت لتشمل أصقاع المشرق والمغرب، وهذه الفتوحات خرّ لها الكفار المسيحيين؛ إذ كّنّي عنهم الشاعر بـ "الصليب"، وبالتالي فهو وُقّق في اختيار ألفاظه الموافقة لمعانيه العميقة، ولعلّ لفظتي "خرّ" و"صريحا" جسّدتا المعنى أكثر الدالّ على الخنوع والاستسلام والسقوط والانهيّار، وأضاف بقوله "بكلّ أرض" معنى الشمول ليمتدّ زيادة على المشرق والمغرب لمختلف بقاع الأرض، ولا تقتصر

1- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البيان - ص215.

2- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص520.

3- المصدر السابق ص66.

4- المصدر نفسه، ص378.

5- الخافقان : المشرق والمغرب، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج4، (خفق)، 159).

على مكان محدّد، وهذه العبارات التي استكان إليها الشاعر، وأسْرَتْهُ معانيها عظّمت من شأن الممدوح، ووضعت من قدر الكفار.

وغير بعيدٍ عن ذلك الوصف الذي ألحقه ابن درّاج بالكفار؛ فإنّه يخصّ أحدهم—غرسية بن شانجة—قائلاً: (1)

سَمَا لِعَمِيدِ الْمُشْرِكِينَ بَعْزَمَةً تَدَاعَتْ لَهَا أَرْكَائُهُ (2) وَجَوَانِبُهُ (3)
وَشَيْعَتُهُ يَا ابْنَ الْكَرَامِ بِجَحْفَلٍ سَوَاءٌ عَلَيْهِ خَرْقُهُ (4) وَسَبَاسِبُهُ (5)

يتحدّث الشّاعرُ عن غرسية ابن شانجة الذي كَتَى عنه بـ "عميد المشركين"، وهي كناية عن موصوف، وقد سار على خُطى أبيه شانجه في إبرام الصُّلح مع المنصور بن أبي عامر، الذي واجهه برفعته السّامية، وعزيمته التي عُززت بالقوّة، والعظمة المستمدّة من قوة مُلكه وصلابة جُنده، وقد كَتَى عنها الشاعر بلفظتي "أركانه وجوانبه"، لما تحمّلانه من دلالة توحى باستنفار كُلّي للدولة بما فيها لمواجهة العدو.

أمّا "ابن الكرام" كَتَى به عن المنصور بن أبي عامر، واستخدم الشاعر "ابن" مقترنةً بما يُشير للممدوح، ويُميّزه من خصلة الكرم التي هي صفة متوارثة فيهم وموجودة بالفطرة، وكَتَى عن عظم الجيش بـ "جحفل"، وكأنّه زفةٌ كثر فيها المدعوّون تخترق الفياقي الواسعة، والأراضي الشاسعة والبعيدة، أمّا المعنى المقصود من قوله "بخرقه وسباسبه" يقودنا إلى بعد في الدلالة تومئ إلى قوّة جيش المنصور وعظمتها؛ إذ لا يهابُ شيئاً ويصل إلى أبعد الأماكن، مهما كانت معمرّة أهلة بسكانها، أو مقفرة موحشة.

فضّل الشّاعر عدم المباشرة في الكلام، والاتّجاه إلى الكناية عن موصوف لتعميق المعنى الذي يريد التعبير عنه بطريقة تُرسّخ إدلال العدو، وتزيد من تحقيره؛ فقال: (6)

وهذا عَظِيمُ الشَّرِكِ قَدْ جَاءَ خَاضِعًا وَأَلْقَى بِكَفِّهِ إِلَيْكَ مُحَكِّمًا
سَلِيلُ مُلُوكِ الْكُفْرِ فِي ذِرْوَةِ السَّنَا وَوَارِثُ مُلِكِ الرُّومِ أَقْدَمَ أَقْدَمًا

في البيتين السّابقين كَتَى الشّاعر عن موصوف بأكثر من صيغة، والمقصود هنا هو شانجه، وكانت الكناية الأولى "عظيم الشّرك"، وأضاف أخرى "سليل ملوك الكفر"، ودعّمهما بكناية ثالثة "وارث ملك الرّوم" لتوكيد المعنى أكثر بطريقة كلّمَا عَظّمَ فيها اسمه وكَبّرَ، اسْتُصْغِرَ شأنه وانحطّ قدره من قبل المنصور.

ومن الكنايات التي وظّفها الشاعر أيضًا، قوله: (7)

- 1- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 379.
- 2- الركن أحد الجوانب التي يستند إليها ويقوم بها، والأمر العظيم وما يتقوّى به من ملك وجند وقوم، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، (ركن)، ص371).
- 3- الجانب شق الإنسان وغيره والنّاحية والجهة والطرف والجانب الذي لا ينقاد، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط (جنب)، ص88).
- 4- خرق المفازة قطعها حتى بلغ أقصاها، (ينظر: نفسه، (خرق)، ص146).
- 5- السباسب: المفازة والفقر، والأرض المستوية البعيدة، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج6، (سبسب)، ص152).
- 6- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص396.
- 7- المصدر السابق، ص509.

فَأَهْلًا بِذَاتِ النَّجَّاحِ مَنْ سَلَفَ الْعُلَا إِلَى ابْنِ ذَوِي التَّيْجَانِ فِي سَالِفِ الْحَرْسِ (1)
يقدم ابن دراج صورة أخرى يبدع فيها بالإشادة بنسب يحيى بن منذر وترحيبه الكبير والحر بالعروس التي تقلدت التاج حديثاً؛ فازدادت رفعة وجمالاً، وكنتى عنها بصيغة "أهلاً بذات التاج" الدالة على المفرد، في حين أشار إلى موصوفه بصيغة "إلى ابن ذوي التيجان" بما فيها من دلالة على الجمع، والكثرة، وعلى أن أسرته أصحاب تيجان، وحكم على مرّ العصور؛ فكان توظيفه للفظ "الحرس" خدمة للمعنى الذي يتناسب واستمرارية الحكم لديهم.

ولعلّ السلاح – على اختلافه – من أكثر الموصوفات التي اعتنى بها الشاعر، وكانت لها نصيباً من كنياته، كقوله يمدح المظفر يحيى بن منذر: (2)

وَلَا قَيْتُمُ الْبَيْضَ وَالسُّمَرَ عَنَّا وَنَحْنُ بِعَقَوْتِكُمْ (3) آمِنُونَ

أراد الشاعر الاعتراف بما تفضّل به ممدوحه من توفير للأمن، والحياة الهنيئة للشاعر؛ فأطلق لفظة "البیض" وأراد بها الموصوف، وهو السيف لأنها من أسمائه، كما أطلق "السمر" وأراد بها الرمح، وهي كناية عن موصوف أيضاً؛ فالشاعر أوصل شعور الأمان، وجعلنا نشاركه تلك الراحة التي يحسّ بها، بأنّ هناك من يحميه ويدفع عنه الأذى والشور في وسط مكلّل برعاية وحفظ من الله سبحانه وتعالى.

فتلك الموصوفات التي كنتى عنها الشاعر نوهت على دقة في التصوير، وبما أنّ الكناية عن موصوف هي «الكناية التي تستلزم ذاتاً أو مفهوماً» (4)، وابتعادها عن التصريح، وجنوحها للستر والخفاء، كلّها امتيازات خدمت الشاعر فلمس فيها بُعد المعاني، خاصة تلك التي عبّرت عن ذات الممدوح ورفعت من قيمته، وحطّت من قدر الأعداء، ودلّت على ضعفهم وإذلالهم.

وما يمكن قوله أنّ ابن دراج – بحسّه المرهف وخياله المبدع – أدرك أنّ للكناية دور كبير في تصويره الفني؛ فهي كشفت عن خبرات وحالات عايشها الشاعر، وعبّرت عن تجربته الشعرية بطريقة مثيرة ولطيفة المعاني، عميقة بدلالاتها تربط الخفي بالظاهر؛ فيحفّز الفكر للوصول إلى المراد وذلك ما يخوض فيه «أسلوب الكناية حيث يحتاج الوصول إلى المعنى المقصود من العبارة إلى أعمال ذهن وتفكير في الربط بين الكلمات المنطوق بها وبين ما تُشير إليه أو ترمز له» (5).

ففاعلية الصورة الكنائية تبرز بشكل متوارٍ عن الأنظار، يُلمح له، ولا يُصرّح به مباشرةً، لنستشف عمق الفكرة وبُعد الدلالة وجمال التصوير، ودقة الخيال؛ ليجتمعوا في نقطة يكشف أغوارها المتلقي بحذاقته وسرعة بدهته، واستغلّ ابن دراج هذا الجانب الثري والإيجابي للكناية لإيصال حاجاته عند الممدوح؛ فيشيد بخصال هذا الأخير، ويمدح مآثره

1- الحرس : الدهر، (ينظر : ابن منظور، لسان العرب، ج3، (حرس)، ص122).

2- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص524.

3- العقوة : الساحة، وما حول الدار، (ينظر : الجوهري، الصحاح، (عقا)، ص2433).

4- الأثر زناد، دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص88.

5- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص393.

وشمائله، وفي الوقت ذاته يسلط الضوء على معاشه المتأرجح بين الأسى والمعاناة، والأمل ورغد الحياة.

المبحث الثالث : الأنماط الإدراكية للصورة الحسية :

تمهيد:

تُبنى الصورة الشعرية على الأشكال البلاغية المعروفة، وتتعدى ذلك لاستغلال كل ما توفّره الحواس من مساهمة في صياغة التجربة الشعرية للشاعر، والتي تتجسّد من خلال تشكّل الصورة الحسية، ودورها في إدراك الأشياء على اختلافها إدراكاً حسيّاً؛ إذ أن «الشعر ينطوي - شأن الفن بعامة - على خاصيّة حسّيّة بالضرورة ما دامت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه»⁽¹⁾.

والشاعر يعتمد على الحس لاتّصاله المباشر بالمحيط الخارجي خاصة أن «الشعر لا يتّصل بالجانب العاطفي أو العقلي في طبيعتنا فقط، ولكنّه يتّصل كذلك بالجانب الحسيّ، فأفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع في إطار من العالم الخارجي، يجب أن يعبر عنها بألفاظ حسّيّة ملموسة»⁽²⁾، والتي تضيف على النص لمسة فنيّة رائعة، ومسحة جماليّة جذابة؛ «لأنّها تقوم بمهمّة تقريب الأشياء المجردة والأمور المعنويّة وتوضيحها، أي تقريب ما هو غائب عن الحسّ بما هو حسيّ»⁽³⁾، ومن هنا اكتست الصورة الحسية أهميتها، واحتلت مكاناً بارزاً خوّل لها أن تنافس بقوة في افتكاك مكانتها المستحقّة في تشكيل الصورة، معتمدة على ما يدرك بالحواس.

وتتعدّد أنماط الصورة الحسية وفقاً لهذه المدركات على اعتبار «أن الشيء الذي تدركه الحواس يسهل تخيله، عن طريق استرجاع الصور التي ارتسمت له من خلال عملية الإدراك»⁽⁴⁾، وتتنوّع هذه الصور وتختلف باختلاف الحاسة، ذلك أن الصورة تشير «إلى ما يتّصل بعمل أيّة حاسة بشريّة؛ سواء كانت صوراً بصريّة أو سمعية أو لمسيّة أو شميّة أو ذوقيّة»⁽⁵⁾، وتلك هي الأنماط الحسية الإدراكية التي تنقسم وفقها الصورة الحسية.

ووظّف ابن دراج القسطلبي ما أدركته حواسه في تنويع صورته، والتي عكست تجربته الشعرية، وجسّدت عواطفه ومعانيه التي يريد التعبير عنها، ووردت كالتالي:

1- الصورة البصريّة

ترتكز الصورة البصرية في تكوينها على حاسة البصر، التي بواسطتها يتم إدراك المحيط الخارجي، وكل ما يدور حوله، ويمكن تعريف الصورة البصرية؛ بأنها «التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقام الأوّل، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - ص256.

² - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة - دار الفكر العربي، 1992، القاهرة، ص301.

³ - إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - من الكندي حتى ابن رشد - دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1983، لبنان، ص230.

⁴ - جابر عصفور، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - ص258.

⁵ - صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - ص331.

والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر»⁽¹⁾، وتلك الطاقة التي تتوفر عليها الصورة البصرية تجعل المتلقي يستجيب لها ويتفاعل معها.

وتنقسم الصور البصرية في شعر ابن دراج إلى ثلاثة أقسام هي :

1-1 - الصورة البصرية المتحركة

يعد فعل الحركة من الوسائل الهامة التي تنبني عليها الصورة البصرية؛ فهو فعل مرئي يدرك بالعين المجردة، بإمعان النظر وتوظيف دقيق لحاسة البصر، ولذلك يمكن تعريف هذه الصورة - الصورة البصرية المتحركة - بأنها «كل صورة بصرية غلبت الحركة على أجزائها وتركيبها»⁽²⁾؛ مما يضيف على الشعر حركية تجذب المتلقي، وتثير انفعالاته للغوص في معاني الصورة وكشف دلالتها.

ومن الأمثلة التي وظفها ابن دراج، واعتمد فيها على فعل الحركة كلبنة أساسية لصورته البصرية قوله في عبد الملك وعبد الرحمن، وهما يقودان الكتائب للقتال⁽³⁾:

وقد جاءت جنود النصر زحفاً تلود بظل أكرم رايتين
كتائب مثل جُح الليل تبأى على بدر الظلام بغرتين

تغدّت الصورة الحسية التي رسمها الشاعر بمشهد بصري يعج بالحركة، تفنّن الشاعر في نقل تفاصيله بشكل جميل ورائع؛ فبين إقبال الجنود ووصف حالتهم المتحركة في الزحف؛ إذ «يقال بنو فلان صاروا زحفاً أي جيشاً يزحفون إلى العدو»⁽⁴⁾، والزحف يوحي بالنقل، وترك الأثر بعد المسير، وهو دليل على كثرة الجيش عدداً وعتاداً، كما نبّه ابن دراج إلى الظل الذي نلتبس فيه حركة من نوع آخر؛ فهو يتحرك بمجرد تحرك صاحبه وهذه ميزة، وإن كان الظل لشيء ثابت؛ فهو يتحرك بمجرد مرور الوقت، ولا يبقى راسخاً في مكان واحد، والشيء الآخر الذي تطرق إليه الشاعر هو تلك الصورة التي شبّه فيها ممدوحه بالرايتين، والراية - أيضاً - تدرك بالبصر، ونلتبس حركتها في خفوقها ورفرقتها، وتمايلها في الجو.

وتتواصل الصورة المتحركة - في البيت الثاني - والتي توسّمت فيها الكتائب بشرف القيادة من قبل المظفر وعبد الرحمن؛ فتجوب الأرجاء، متحركة تشقّ ظلام ليل حالك، لكن الشاعر وصف لنا مشهد متحرك، صوّر فيه الانتقال من حالة ساكنة إلى أخرى متحركة، هي لحظة انقشاع الظلام وحلول البدر محلّه، وهو انتقال تدريجي يرسم منحى بصري حركي ولوني يتصاعد فيه مستوى النور، وينخفض مستوى الظلام.

إنّ الشاعر إنسان كباقي البشر، يفرح ويحزن، يتألم يخاف، بل إنّه أكثر حساسية، واهتزازاً لمشاعره من غيره، ولذلك نجده - لما يتعرّض لموقف ما - يصوّر لنا ما يحسّه وما يعيشه بطريقة مختلفة، طريقة غير عادية، مؤثرة تنبع عن تداعيات ذلك الموقف، وترسخ لنا إحساس الشاعر، كما حلّ بابن دراج واصفاً لنا موقف خوف في واحدة من رحلاته قائلا⁽⁵⁾:

¹ - زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات - أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية - الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط1، 1425، ج1 ص203.

² - المرجع السابق، ص204.

³ - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص374.

⁴ - بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (زحف)، ص234.

⁵ - ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص190.

كَانَ خُفُوقَ الْقَلْبِ مَدَّ جَ وَانِحِي بِأَجْنَحَةٍ رِيَشَتْ مِنَ الرُّوعِ وَالذُّعْرِ

ها هو الشاعر يصوّر لنا ما عاشه في البراري المخيفة، ويسرد معاناته مع الخوف؛ فهي صورة تنبض بالحركة الحسيّة، كحركة عضلات القلب؛ إذ «خفقان القلب محسوس أيضاً في كلّ موضع، بل يتبدّى، عند رصده من الخارج، وكأنّه من العلام الرئيسيّة للحياة»⁽¹⁾؛ أي أنّ حركة نبضات القلب من الداخل يمكن أن نبصرها ونحسّها من الخارج لمّا تكون ضرباته قويّة متسارعة ومتزايدة؛ فهو رمز للحياة، والحياة تعني الاستمرار والحركة والنشاط، ويعبّر الشاعر عن الحركة - أيضاً - بمد الأجنحة من جهة، و حركة الهروب واللّوذ بالفرار من شدّة الرعب من جهة أخرى.

ولعلّ الشاعر - هنا - رسم لنا صوراً توالّت فيها الأحداث؛ لأنّها بينت ميكانيكيّة عضو القلب وعلاقته بالانفعال وبالمؤثرات الخارجيّة؛ فأول ما يتأثّر أثناء الشعور بالخوف هو حدوث الهلع والذعر؛ فيبدأ القلب بالخفقان، وتتسارع دقاته منبئة بخطر كبير؛ ليدبّ بعدها في جميع أوصاله؛ فلا تشلّ حركته، وإنّما العكس تحفّزه على الانطلاق واللّوذ بالفرار، وقد شبّه الشاعر تلك اللحظة بلحظة مدّ الطائر لأجنحته، واستعداده للإقلاع عندما يرى شيئاً يفرّعه، أو يحسّ بخطر يهدّده، ويفسد استقراره.

وينقلنا الشاعر إلى صورة بصرية تعجّ بالحركة، يعدّد فيها مناقب المظفر⁽²⁾:

وَمَنْ رَكِبَ الْفُلْكَ السَّوَابِحَ فِي الْوَعْيِ إِلَى كُلِّ هَوْلٍ يَنْتَحِيهِ بِأَهْوَالٍ

وَرَفَعَ أَعْلَامًا كَانَ خُفُوقًا هَاهَا عَلَى عِلْمِ الْإِشْرَاكِ إِرْجَافُ زَلْزَالٍ

إنّها صورة تتابعّت فيها الحركة، دلّ عليها الشاعر بعدّة أفعال توحى بالحركة "ركب، ينتحي، رفع"؛ ممّا يخلق ديناميكيّة تتحرّك داخلها الصوّر، وإضافة إلى ذلك توظيفه لكلمات "الفلك، السوابح، الوعي، هول، أعلام، خفوق، إرجاف، زلزال"، وفي هذه الكلمات ارتباط وتتابع دلالي حقّقته الأفعال السابقة؛ فالفلك تتحرّك، والحرب كلّها حركة وضوضاء، من حركة الخيول، والفرسان والسلاح؛ ممّا ينبئ بهولها وبشاعتها.

وتظهر الحركة أكثر مع التشبيه الذي يظهر «في الهيئات التي تقع عليها الحركات»⁽³⁾، كتشبيه ابن دراج حركة خفوق الأعلام التي يحملها المسلمون بقوة اهتزاز الزلزال، الذي مثّل الحركة في أبعد معانيها؛ فالشاعر نجح في رسم صورة بصرية متحركة تتدرّج فيها الحركة بوتيرة متسارعة، من لحظة خروج قوافل الجيش حتى نشوب الحرب، وأثارها المزلزلة على العدو.

وفي صورة أخرى يرتسم فعل الحركة عن طريق رقص جارية، بقوله على لسانها⁽⁴⁾:

وَالْغُصْنُ يَسْرِقُ مِنْ قَدِّي تَنْبِيَهُ رَقْصًا وَحَاشَى لَهُ مَمَّنْ غَدَتْ نِعَمُكَ

يصف الشاعر على لسان جارية - موظفاً الصوّة البصريّة الحركيّة - تباهاها وتفاخرها برقصها للمظفر عبد الملك، ولحسنها وجمالها والمبالغة فيهما شبّهت الغصن بقدها؛ إنّما يسرق تأنّيه من تنبّئها في حركاتها الراقصة، وتمايلها الخفيف الذي يحرك معه مشاعر

1- هيجل، المدخل إلى علم الجمال - فكرة الجمال - ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، 1988، بيروت، ص 238.

2- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 279.

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 94.

4- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 467.

الممدوح، وكل ما تتمتع به من غنج ودلال الفضل فيه للممدوح الذي يغمرها بنعمه، وأفضاله.

1-2 - الصورة البصريّة الساكنة:

مقابل الصورة المتحرّكة نجد الصورة البصريّة الساكنة، «وهي كل صورة اعتمدت في جزئياتها على حاسة البصر لكنّها خلت من الحركة أو أنّ الحركة ليست مرادة فيها»⁽¹⁾، وقد وظّفها ابن درّاج في عدّة صور، خاصة تلك التي تتطلّب الثبات والخلوّ من الحركة، كوصف المعالم الطبيعيّة الثابتة أو تصوير موقف معيّن في لحظة محدّدة تكون فيها الصورة ساكنة جامدة، ومن أمثلة هذا النمط من الصور قول الشاعر⁽²⁾:

فَحَمَلَتْهُمْ وَزَرًا وَلَوْ خَفَّ مِنْهُمْ جَنَاحِي لَكَانَ الطَّوْدُ أَيْسَرَ مِنْ وَزْرِي

زاد حمل الشاعر، وثقلت أوزاره عليه، وشبّه ذلك بالجبل، بل أنّ جملة وإعالتة لأولاده أثقل من الجبل، هذا الأخير الذي يوحي بالثبات والجلد والشموخ والرزانة، وهي صورة ساكنة راسخة رسوخ الجبل، ولعلّ هذا التوظيف يقودنا إلى أنّ السكون يدلّ على الثبات، والثبات ينفي الحركة، وعدم الحركة يعني لا تغيير؛ وهو ما يعكس حياة الشاعر- التي لا تتغيّر- الذي جثمت عليه الهموم، وأثقلت كاهله معاناة إعالتة لأطفاله. ومن الصور الساكنة التي تواجدت في شعر ابن درّاج، تغني الشاعر بكتابات شعراً ونثراً، وتشبيهه إيّاها بالروضة⁽³⁾:

إِنْ شِئْتَ أَمْلِي بَدِيعَ الشَّعْرِ أَوْ كَتَبَا أَوْ شِئْتَ خَاطِبَ الْمَنْثُورِ أَوْ خَطَبَا
كروضة الحزن أهدى الوشي منظرها والماء والزهر والأنوار والعشبَا

هذه الصورة تُحاكي منظرًا معيّنًا في لحظة معيّنّة، وكأنّها صورة فوتوغرافية لمنظر حاكي الطبيعة؛ فالشاعر «كالمصوّر لا يختلف عنه في شيء إلّا في المادة التي يصوّر بها كان لحسن الجمع في رقعة أو قصيدته من المكانة والأهميّة ما علمت مثله في رقعة المصوّر»⁽⁴⁾، وهذا المنظر الساكن جسده ابن درّاج في صورة روضة بارزة ظاهرة للعيان، كما بيّنته لفظة "الحزن"، وهذه الروضة موشاة بمجموعة من الحلل من ماء وزهر وأنوار وعشب؛ فالصورة ماثلة أمامنا؛ إنّه دور الخيال، وهو الوتر الذي لعب عليه الشاعر لينقلنا لصورة بصرية ساكنة الثقت لروضة غناء رائعة.

وتطالعنا صورة بصرية أخرى ساكنة، يصف فيها الشاعر نظرة ابن ميرة⁽⁵⁾ بقوله⁽¹⁾ :

¹- زيد محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنيّة في المفضليات ، ص 210.

²- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 190.

³- المصدر نفسه ، ص 366.

⁴- مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، ص 257.

⁵ - لم يتحقّق منه ولعله كما ذكر محقق الديوان أن مير هو حفيد لقومس بليارش المسمى ريمند الأول الذي حكم إمارة بليارش ما بين 271 هـ و304 هـ ، (ينظر: ابن دراج القسطلبي: الديوان، ص201).

وَرَفَعَتْ نَازِرَهُ بِنَظَرَةٍ بَاسِطٍ لِلأَمْنِ مَبْلُوغًا بِهَا تَأْمِينُهُ

استقى الشاعر معاني صورته من النظرتين المتبادلتين بين منذر بن يحيى التجيني وابن ميره؛ ففعل الشاعر النظرة الأولى بصورة بصرية ساكنة جسدت نظرة ناشرة للأمن، وباعثه للأمل، وجالبة للارتياح، وأنت النظرة الثانية - نظرة ابن ميره - كرد فعل عكسي للأولى، وقد حملها الشاعر الإحساس بالشكر والامتنان، والشعور بالطمأنينة، وهي صورة ساكنة يودّ ابن ميرة أن تبقى ثابتة ولا تتغير، لأنها صورت موقف منذر بن يحيى الثابت اتجاهه من جهة، وأيضاً أدخلت عليه السكينة والارتياح من جهة أخرى.

1-3- الصورة البصرية اللونية :

هي صورة بصرية تعتمد على اللون، كون «اللون جزء من العالم المحيط بنا، وهو يلزمنا في حياتنا، ويدخل في كلّ ما حولنا»⁽²⁾، وهذه الأهمية التي اكتسها اللون جعلت منه المكوّن الأساسي في تشكّل الصورة البصرية، حتى وإن كان عنصراً «أقرب ما يكون إلى عالم الرسم، فإنّه يمتلك فاعليّة بصرية تخاطب الوجدان والشعور»⁽³⁾، ويستغل الشاعر هذه الفاعليّة، التي تنتج عن طريق توظيفه للألوان المختلفة في رسم صور ملوّنة تساهم في نقل الأفكار والمشاعر والأحاسيس، بشكل واضح وجلي للعيان.

ووظّف ابن درّاج الألوان كعناصر دلاليّة مهمّة، تساهم في تكوين صورهِ البصرية، ومن ذلك مدحه لمنذر بن يحيى، ووصف قدوم ابن ميرة عليه، طالباً المساعدة للقضاء على ابن شانجة قائلاً:⁽⁴⁾

وَمَعَالِمُ لُعْلَاكَ لَا تَعْظِيمُهُ لِسَوَى مَشَاهِدِهَا وَلَا تَجْجِيلُهُ
فَلَهَا بِقَدْرِ الرُّومِ وَهِيَ أَرْوَمُهُ وَزَرَى بِمُلْكِ الصُّفْرِ وَهِيَ أَصْوَلُهُ

فقد وقع الكفار في أيدي بعض، وتمكّنت العداوة بينهم، ورغم أنّ أصولهم واحدة إلا أنّ الشقاق فرّقهم، وأشار ابن درّاج إليهم بكلمة "الصفّر"، مشيراً إلى جنسهم، كما أنّ اللون الأصفر يحمل دلالات نفسيّة؛ فمن معانيه ارتباطه «بالمريض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والخيانة والغيرة»⁽⁵⁾، وهي أبعاد رسمتها صورة استفحال العداوة بين أبناء الجنس الواحد؛ إذ لم تشفع أصولهم المشتركة في فضّ النزاع بينهم، وقوّة منذر بن يحيى وسلطته المهيمنة، هي التي قادت ابن ميرة إليه مستنجداً باحثاً عن من ينصره.

ووظف الشاعر اللون الأزرق، لما يحمله من معنى الصفاء واللمعان⁽⁶⁾:

وَزُرْقًا تَعَالَى لِلْعُدَاةِ كَأَنَّمَا تَطَايَرَ مِنْ زُنْدِ الْمَنُونِ لَهَا قَدْحُ

1- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 206.

2- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، 1997، القاهرة، ص 13.

3- موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي- دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011، عمّان، ص46.

4- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 207.

5- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 184.

6- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 388.

شبه الشاعر أسنة الرماح في زرققتها ولمعانها وصفائها، بزرقة النار التي تقدح من الزناد، وربط ذلك بالموت، وفيه إشارة إلى أن ضربات تلك الأسنة الموجهة نحو الأعداء تكون نافذة وطعناتها قاتلة.⁽¹⁾ وفي السياق ذاته يقول الشاعر:

وقد أضرم الآفاق من حر بأسه لظى لهب زرق الوشيج⁽²⁾ شراره

تعتمد هذه الصورة في تشكيلها على اللون الأزرق، الذي اتخذ الشاعر منه معنى عميق، خاصة أنه لون قد يدل «على التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها»⁽³⁾، وتجسدت مسؤولية الممدوح في ما يقدمه في ساحة الوعى من بأس وشدة في القتال، شبه الشاعر لظاها بما ينشره اشتجار الرماح من شرار. ويصور لنا الشاعر لوحة تعددت ألوانها بقوله⁽⁴⁾:

ولولاهم لم أبد صفحة معدم ولم أسمع الأعداء دعوة مضطر
ولا جدت للدنيا بخلة⁽⁵⁾ واصل ولو برزت لي في غلائلها الخضر

وناديت في بيض النضار وصفرها لغيري فابيضني إذا شئت واصفري
ولكن أبي ما في الفؤاد من الأسى وأعضل ما بين الضلوع من الجمر

يتحسر الشاعر على ما حلّ به، وبأولاده من معاناة السفر ومشاق الترحال؛ فهو ذل - من أجلهم - نفسه للغير، وتجده يعاتب الدنيا ويواجهها بالفقر والحاجة، لكنها صكت أبوابها في وجهه، رغم أنها فتحت أحضانها لغيره، وأغدقت بمختلف الخيرات، لذلك فلا يهتم ما يحلّ بهذه الدنيا، وقد استغلّ في توثيق هذه الصور البصرية ما تحمله الألوان من دلالات قويّة، مرتكزا على اللون الأخضر، والأصفر، والأبيض، والأحمر.

فعبّر بالأخضر - بما يحمله من معنى الخير والخصب والنماء - عن الرداء الزاهي الذي تزدهي به الدنيا، وأكمل ذلك بالحلة الباهية من ذهب وفضّة، والمجسد في اللونين الأصفر والأبيض على التوالي، في حين يبرز اللون الأحمر في ما يحمله الجمر من دلالة على الحمة والتوهج، وفي ذلك رمز لما يعانيه الشاعر من المآسي، والتي اضطرم جمرها بين ضلوعه.

ومن الصور البصرية التي اعتمدت في تشكيلها على اللون، مدحه لابن المظفر⁽⁶⁾ في قوله⁽⁷⁾:

وأصبح الدهر من كسائه في حمر استبرق وخضر

يوصل ابن دراج تحميل اللون معاني صورته العميقة والمؤثرة، ويتّجه في هذا البيت إلى الدهر الذي اكتسى بلونين مختلفين، أمّا الأحمر فرمز به الشاعر إلى ما أبلاه الممدوح من

1- المصدر نفسه، ص 498.

2- الوشيج : شجر الرماح، (ينظر : الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (وشج)، ص 209).

3- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 183.

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 194.

5- الخلة : الحاجة والفقر، (ينظر : بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (خل)، ص 159).

6- هو محمد أبو عامر ابن عبد الملك المظفر، ولد سنة 392 هـ، وتوفي سنة 421 هـ، (ينظر: الديوان، ص 30).

7- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 32.

معارك وغزوات، خلّفت ورائها الدّماء والموت والهلاك في صفوف الأعداء، أمّا اللّون الأخضر؛ فرمز إلى العيشة الهنيئة والتفاؤل في صفوف المسلمين. كما أنّنا نلاحظ صراعاً خفياً بين اللّونين، مجسّداً في (أحمر/أخضر)، (شر/خير)، (هزيمة/انتصار)، (نار/جنة)، والثنائية الأخيرة تظهر في علاقة اللّون بالمعتقدات والديانات المختلفة؛ إذ «أعطت كثير من الديانات للألوان قيمة خاصة، واتّخذت لها دلالات رمزية، ومنها ما ربط بعض الممارسات الدينية بألوان خاصة⁽¹⁾»؛ فمثلاً اللّون الأحمر هو «رمز لجهنّم في كثير من الديانات حيث توصف جهنّم بأنّها حمراء»⁽²⁾، أمّا اللّون الأخضر «ولارتباطه بالحقول والحدائق، والأشجار ارتبط بالنعيم والجنة في الآخرة»⁽³⁾؛ إذ ورد في القرآن الكريم للدلالة على ملابس المسلمين في الجنة، في قوله تعالى: (عَالِيَهُمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَخُلُواْ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا)⁽⁴⁾؛ فالشاعر حريص على توظيف ثقافته الدينية في بناء صورته؛ فاقتبس من القرآن الكريم ما يتوسّل به في رسم صورة بصرية لونية، يوصل من خلالها المعاني المقصودة، وتترسّخ الدلالات أكثر.

وله في منذر بن يحيى⁽⁵⁾:

وَمَشَاهِدُ لَكَ لَمْ تَكُنْ أَيَّامُهَا ظَنًّا يَرِيبُ وَلَا حَدِيثًا يُفْتَرَى
لَاقَيْتَ فِيهَا الْمَوْتَ أَسْوَدًا أَدْهَمًا فَذَعَرَتْهُ بِالسَّيْفِ أَبْيَضَ أَحْمَرًا

يبدو أنّ الشاعر رصد لنا مشاهداً من الأيام التي خاض فيها منذر بن يحيى المعترك مع الأعداء؛ فأقرّها حقيقة، ونفى عنها الشك، والريب، وأبعد عنها الافتراء والكذب؛ فهو الذي لاقى الموت ودغره بسيفه شجاعة وقوة، وتوسّل الشاعر بالألوان من أسود وأبيض وأحمر في تصوير هذا المشهد؛ إذ تتقلّب بين هذه الألوان واصفاً الموت بالسواد لأنّه «رمز الحزن والألم والموت»⁽⁶⁾، وزاد الشاعر من درجة هذا السواد بإلحاق لفظة "أدهما"؛ ليزيد معه شدة هذا الموت، لكن الممدوح غلبه بالبياض، وهي صفة ألحقها الشاعر بسيف الممدوح؛ لتدلّ على الشجاعة والقوة والبأس في القتال، ويحوّل الأبيض إلى الأحمر لشدة سفك الدّماء وكثرة القتلى؛ فالممدوح بثّ الرّعب في العدو ونشر الذعر، وواجه الموت بنصاعة سيفه الذي يغمد في أجسادهم أبيضاً، ويخرج أحمرًا منتصراً قاضياً على بطش الأعداء.

لطالما عبّر اللّون الأسود عن الهموم والأحزان، وعن الظلم والظلام، وها هو الشاعر يُخاطب علي بن حمود⁽⁷⁾، وأخيه القاسم بن حمود، ويستعطفهما بطريقة مجازيّة قائلاً⁽⁸⁾ :

يَا أَيُّهَا الْقَمْرَانِ أَيْنَ سَنَاكُمَا عَنْ مُطْبِقٍ فِي لَيْلٍ هَمٌّ أَسْوَدُ؟

1- أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 163.

2- المرجع نفسه، ص 164.

3- المرجع نفسه، ص 164.

4- سورة الإنسان، آية 21.

5- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 130.

6- أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 186.

7- علي بن حمود الحسني، تلقب بالناصر، بقي مستمر الحكم بقرطبة نحو عامين، قتله صقالبته بالحمام سنة 408، (ينظر: المقرّي، نفح الطيب، ج2، ص431).

8- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 73.

فمثّلها بالقمرين وبحث عن ضوئهما؛ ليستدلّ به في ليله المظلم الطويل المثقل بالهموم والأحزان، وعبر عنه الشاعر بعبارة "ليل همّ أسود"، خاصة أنّ «اللون الأسود من منظور نفسي يرمز إلى الحزن حيناً عند معظم الشعوب، ويحمل إحساساً بالوحشة، والكآبة، والهم، والغم»⁽¹⁾؛ فالشاعر جعل من اللون الأسود آخر ما يُعبّر به عن همومه لما يحمله من دلالة قويّة على قتامة تلك الهموم، وتمكّنها من حال الشاعر؛ فأصبغت حياته وعصفت بها، واختصر به الشاعر كل معاناته، أمّا اللون الأبيض الذي صوّر في نور القمر، وجد فيه الشاعر الحل، والسبيل لاجتياز عقبة الظلام، وتبديده بضوء ساطع يبهر البصر.

كما خلق الشاعر توليفة مميزة جمعت النداء والاستفهام، وأيضاً ابتكر جو بديعي جمع الطباق البارز في ثنائية "النور والظلام" والمجسّدة في كلمات "قمران، وسناكما، ومطبق، وليل، وأسود"؛ ليتّضح أسلوب الشاعر المتمكّن الذي يوظّف الأساليب المختلفة خدمة لمعانيه.

وأوحى الشاعر إلى اللون الأحمر، كمدرّك بصري من خلال طبيعة لون الدّم بقوله⁽²⁾:

فَعَمَّ الْقَرِيبَ نَدَى وَالْبَعِيدَ وَرَوَى السُّيُوفَ دَمًا وَالرِّمَاحَ

اشتق الشاعر من مشهد السيوف والرّماح - التي تشربت بالدماء حتى الارتواء- أدق التفاصيل وعبر بها عن معاني صورته، التي أسفرت عن شجاعة عبد الملك المظفر، وما يُخلّفه سيفه من ضربات، ورمحه من طعنات، أخرجها الشاعر في صورة بصرية ملوّنة بالأحمر في منظر دموي ساخن.

ووظّف ابن درّاج أكثر من لون في مدحه أيضاً لعبد الملك المظفر، بقوله⁽³⁾:

وَسُمَرًا جَلَوْتَ بِهَا لِلْعُيُونِ وَجُوهَ الْمَهَالِكِ حُمْرًا وَسُودًا

وصف الشاعر الرمح بالأسمر، وهو من أسمائه؛ إذ عبّر بصورة حسّية تعجّ بالمدرّكات البصريّة، وهي "سمر، العيون، حمراء، سوداء"، ولجأ إلى هذا المزيج؛ ليظهر بسالة وشجاعة المظفر في معترك الحرب، الذي اتخذ من الرّمح وسيلة للبلاء الحسن في ساحة القتال، ويخلّف الموت والدمار في معاقل العدو.

ورغم أنّ اللون الأسمر يحمل معنى الوسطيّة بين الأبيض والأسود، إلا أنّه أميل إلى السواد؛ لأنّ «البياض واحد، والسواد يشمل السّمرة»⁽⁴⁾، ذلك أنّ الشاعر وظّفه في هذا السياق لما نتج عنه من مهالك، والتي عبّر عنها باللّونين الأحمر والأسود.

وله في خيران العامري⁽⁵⁾:

كَأَنَّ الْعِدَى لَمَّا اصْطَلُّوا حَرَّ نَارِهِ أَصْهَابُ⁽⁶⁾ هَوَادِيهِمْ⁽¹⁾ مِنَ الْجَوِّ حُسْبَانُ⁽²⁾

1- نجاح عبد الرحمان المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة مؤتة، 2010، ص 48.

2- ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 39.

3- المصدر السابق، ص 269.

4- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص - ص 183.

5- ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 93.

6- الأصهب الشعر ونحوه وهو دون اللون الأصفر الضارب إلى شيء من الحمرة والبياض، وهي صهباء، ج صهب، (ينظر: مجمع اللغة العربية المعجم الوسيط، مادة (صهب)، ص 526).

يصف حالة الأعداء لما وقع عليهم سيف خيران العامري، وجربوا قوّته وحرارته، والشاعر خلق توازن لوني بين شطري البيت؛ فلون النار الذي سبّبه اضطرام السيوف - يكون بين الحمرة والصفرة - انطبع على مقدّمة رؤوس الأعداء فصُهدت، وأصبحت صهباء؛ ليروا العذاب ويصلوه في الدّنيا قبل الآخرة.

واعتمد الشاعر على بعض الثنائيات التي تركز على مقوّمات اللونين الأبيض والأسود؛ لتبرز في ثنائيتي (الليل والنهار)، و(الشيب والشباب)، في قوله - أيضًا - في خيران العامري⁽³⁾:

وَفِي طَيِّ أَسْمَالِ الْغَرِيبِ غَرَائِبٌ سَكَنَ شَغَافَ الْقَلْبِ شَيْبٌ وَوِلْدَانُ
يُرْدِدُنْ فِي الْأَحْشَاءِ حَرَّ مَصَائِبِ تَزِيدُ ظِلَامًا وَهِيَ نِيرَانُ

في تصوير دقيق مثير، عذب المعاني موفور الدلالات تظهر معاناة الشاعر، التي خلقتها أهوال الغربة، وابتعاده عن الأهل والأحباب؛ فقلبه يحمل من همومه الكبيرة والصغيرة، القديمة والحديثة الكثير، اختزلها في لفظتي (شيب وولدان)، ولفظتي (ظلاما ونيران)، وهذا ينم عن قوّة قريحة الشاعر؛ إذ أنّ «دراسة هذا النوع من الصور مهم جدًا لأنّه يكشف قيمة الشعر، والأبعاد الروحية والفكرية للشاعر المبدع من ناحية، ويثير كوامنها في القارئ المتلقي من ناحية أخرى»⁽⁴⁾.

وهذه الثنائيات المتناقضة والمتداخلة في ما بينها، أعطت للسّواد في البيت الأول الإيجابية؛ فسواد شعر الوليد دليل على الصّغر والصّحة والقوّة، والبياض أخذ الجانب السلبي الدال على الضّعف والهرم في السّن، أمّا ثنائية (الظلام والنيران)، بسوادها وبياضها تتجذب إلى تهويل المصائب المشتعلة في أحشاء الشاعر، وكلّما زاد لهيبها، كلّما انتشر ظلامها في حياته؛ أي أنّ هذا البياض بضابيّته وظلاميّته يوحي بالحالة المضطربة التي يعيشها ابن دراج، والتي تفسّر بعدم الاستقرار، والاكتواء بنار الغربة.

افتتن الشاعر بالزهر الأصفر؛ فأخذ جمال هذا اللون من النّرجس وأسقطه على الخمر⁽⁵⁾:

شَكْلَانِ مِنْ رَاحٍ وَرَوْضَةٍ نَرْجِسِ يَتَنَازَعَانِ الشَّبَّهَ وَسَطَ الْمَجْلِسِ
مُتَبَاهِيَيْنِ تَلَوْنًا بِتَلَوْنٍ مُتَبَارِيَيْنِ تَنْفُسًا بِتَنْفُسٍ

تغزل الشاعر بصفرة الخمر والنّرجس، وحاول ربط أبعاد صورته بأكثر من تفصيل؛ فأبدع في خلق وجه الشبه بين الخمرة وزهرة النرجس، متخذًا اللون وأيضًا ذكاء الرائحة كوجه شبه لذلك التقارب، الذي ابتكره الشاعر في مخيلته أثناء جلسة جمعته بالمظفر؛ فكان دقيق الوصف استغرق التفاصيل معتمدًا على الجانب الجمالي للون.

ويشد الشاعر بشجاعة ممدوحه، الذي لا يهاب المخاطر في قوله⁽¹⁾:

1- الهادية من كل شيء أوله وما تقدم منه، ج: هوادي، (ينظر : ابن منظور، لسان العرب، ج15، (هدي)، ص 61)

2- الحسبانُ : العذاب والبلاء، (ينظر : نفسه، ج3، مادة (حسب)، ص 165).

3- ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص 88، 87.

4- عبد القادر الرّباعي، في تشكيل الخطاب النقدي - مقاربات منهجيّة معاصرة - الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1998، لبنان، ص166.

5- ابن درّاج القسطلّي، الديوان، ص39، 38.

وَلِلْمَوْتِ فِي نَفْسِ الشُّجَاعِ تَخَيُّلٌ وَلِلذُّعْرِ فِي عَيْنِ الْمُخَاطِرِ أَلْوَانٌ

يقتحم الشجاع الأهوال ولا يهاب الموت، كما أن المخاطر لا يخشى الصعاب وله في الذعر ألوان؛ فالشاعر- هنا - وظّف لفظة "ألوان"؛ لتدلّ على كثرة وتنوع المخاطر؛ فكل إنسان يصبغ عليه اللون الذي يريد أن يظهره قوة وضعفاً، جمالاً وتأثيراً، وهذا ما يؤكد «أن كلمة اللون وحدها لا تعني، شيئاً خارج السياق، بل تصطدم مباشرة به»⁽²⁾، والشاعر قصد بألوان أنواع مختلفة تتلون حسب مستعملها، وما يفرضه السياق الذي وضعت لأجله.

2 - الصورة السمعية

يعتمد الإنسان في إدراكه للأشياء وتصويرها، والإحساس بها على الحواس، التي حباه بها الله سبحانه وتعالى، والسمع أحد هذه الحواس ولعلّه أقواها، كما بينه إبراهيم أنيس بقوله «والسمع أقوى من الحواس الأخرى وأعمّ نفعاً للإنسان من النظر مثلاً في تمييز المرئيات، ومن الشّم في التعرف على الروائح»⁽³⁾، وهذا ما يؤكد الدور الفعال للسمع في تشكيل الصورة السمعية وكشف معانيها، معتمداً في ذلك على الأصوات؛ فالسمع «يدرك الأصوات من مسافة قد لا يستطيع النظر عندها إدراكاً، فحين تحول موانع من جبال ووديان لا يستطيع المرء أن يستغل حاستي النظر والشّم ولكنه يدرك رغم هذا الأصوات واتجاهاتها»⁽⁴⁾.

وتعد الصور السمعية في شعر ابن دراج وسيلة هامة لكشف معانيه، وإبراز مشاعره وانفعالاته، ومن الأمثلة التي جسدت ذلك، قوله في المنصور بن أبي عامر⁽⁵⁾:

مَجْهَزًا فِي سَبِيلِ اللَّهِ جَيْشٌ هُدًى السَّمْعُ وَالطُّوعُ لِلْمَنْصُورِ مِنْ عُدَدِهِ

استعان الشاعر بالصورة السمعية "السمع والطوع من عدده"؛ لإكمال صورة التجهيزات لعتاد الحرب؛ فاشتراط "السمع والطوع" من بين مستلزمات العتاد للتأهب للمعارك واقتحام أهوال الحروب، والواضح أنه عطف الطوع على السمع، مركزاً في ذلك على ثنائية التنبيه والاستجابة؛ فكما يتجهّز الجيش مادياً ومعنوياً بحشد العدة والعتاد؛ فإنّه يخضع لأمر القائد أو الحاكم الذي له القدرة على التحكم في زمام الأمور، وهيبة في إسماع الصوّت وإصدار الأوامر والعمل بها؛ إذ يترجم هذا المسموع - أمر الممدوح - إلى استجابة قد تستغرق وقتاً لتنفيذ الأمر، والمتجسّد في تحقيق الانتصارات في المعارك.

واستغلّ الشاعر ما توقّره الصورة السمعية في كشف مكامن الأشياء وإبراز جمالياتها، ومن أمثلة ذلك قوله⁽⁶⁾:

وَأُسْمِعُهَا دَاعِيكَ فِي كُلِّ مَنْهَلٍ هَلُمَّ إِلَى الْإِكْرَامِ وَالْمَنْزِلِ الرَّحْبِ

الواضح أن ابن دراج في البيت السابق أوكل إلى نفسه مهمة الإعلان - إن صحّ التعبير - لمكارم ممدوحه الفتح بن أفلح؛ فدعم بيته بكلمات تقوم على حاسة السمع "أسمعها، داعيك، هلم" واستخدم اسم فعل الأمر "هلم" ليوجّه دعوة عامة، ويفصح عن الأثر الذي يخلفه ندائه،

1- المصدر السابق ص56.

2- إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص231، 232.

3- إبراهيم أنيس، علم الأصوات، ملتزم للنشر، مكتبة نهضة مصر، ص 14.

4- المرجع نفسه، ص 14.

5- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 146.

6- المصدر نفسه، ص96.

ويعلن عن النتيجة المتمخضة عن هذه الدعوة، والمتمثلة في عطاء مبذول، وعيش رغيد، وحياة هنية لا تشوبها شائبة، ولا يعكر صفوها ضيق أو احتياج. وفي السياق الدلالي ذاته، اتخذ الشاعر من الصورة السمعية وسيلة لتوضيح المعنى وإيصال المراد بقوله⁽¹⁾:

وَدَوْلَةٌ سَبَقَتْ آمَانَنَا كَرَمًا كَأَنَّ مَا قَدْ تَمَنَيْنَا تَمَانًا

وعودة أعلن الداعي فاسمعهَا من قصر قرطبة إلى أقصى خراسانَا⁽²⁾
وبيعة عرف الإسلام آيتَهَا فلم يخرؤوا لها صمًا
وعُميانَا

كادت تحرك للأشجار السنّة تدعوا وتخرق للأحجار آذانَا
للقاسم القائم الهادي الذي هديت إليه طاعتنا سرًا وإعلانَا

تشير هذه الأبيات بالتزام منذر بن يحي طاعة القاسم بن حمود، وأعلن الولاء له ما بين 21 مارس 1018 و29 أبريل 1018⁽³⁾، وفي خضم هذه البيعة التي لم تدم طويلاً، أشاد الشاعر بهذه العلاقة المميزة؛ فوظف صوراً مختلفة تحاكي هذا الواقع، متكئاً على الطاقة الإيحائية للسمع، وحشد لذلك مفردات مختلفة في معانيها، ومتناقضة في ما بينها، وتتمثل في "أعلن، أسمعها، يخرؤا، صمًا، السنة، تخرق، آذانًا، سرًا، إعلانًا" والشاعر مزج هذه الدوال؛ ليخرج مزيجاً تعالقت فيه المعاني أولاً بإصدار الصوت، ونشر الإعلان بإسماع الدعوة؛ ليحصل التجاوب أو الإعراض عنها، أما شدتها وقوة تأثيرها بينها الشاعر في صورة استعارية جميلة أنطقت الأشجار، وجعلت للأحجار آذاناً؛ بل خرقت مجالها، وأسمعت صوتها همساً وصخباً، ومن هنا تتأتى قدرة الشاعر على جعل الحواس - حاسة السمع خاصة - كآلة منتظمة تحسّ وتشعر، وتقوم بدورها على أكمل وجه.

ومن الصور السمعية التي تجسد حسية المعارك، والتي تضافرت فيها الجنود والخيول، قوله⁽⁴⁾:

وقد زارت حولي أسود تهامست لها الأسد أن كفي عن السمع زارك
وأرضي سيول من خيول مظفر وليلي نجوم من سماء مبارك

جمع الشاعر في تشكيل صورته الحسية على الصور السمعية الصاخبة ونظيرتها الهامسة؛ فجمع بين ما هو مسموع وصاخب، وما هو هامس يلقه الخفوت، وقد ذكر زئير الأسود المدوي الذي يبعث الرعب والخيفة في القلوب، ويعكس قوة جيوش مظفر ومبارك صاحبي بلنسية، التي تحمل غضب الأسود وتضاهيها بل تفوقها شجاعة وبأساً، وذكر الأسد

1- المصدر نفسه، ص 132.

2- خراسان بلاد واسعة أقل حدودها مما يلي العراق، وآخر حدودها مما يلي، الهند، (ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، المجلد الثاني، ص 350).

3- ينظر: ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 132.

4- المصدر نفسه، ص 104.

الحقيقية والتي همست بصوت خافت، وحذّرت من قوّة وبطش وعلو أصوات الجيوش، التي هزّت المكان بعددها وعتادها.

وإن أجرينا مقارنة بسيطة بين الكلمتين الدالّتين على الصخب والهمس، وهما "زأرت" و"تهامست" من ناحية خصائص الأصوات وصفاتها، نجد أن الأولى - زأرت - تمثل فيها الأصوات المجهورة نسبة $\frac{3}{4}$ ، والأصوات المهموسة بنسبة $\frac{1}{4}$ ، والمتماثلة في حرف التاء، في حين نجد الثانية - تهامست - تمثل فيها الأصوات المهموسة بنسبة $\frac{6}{4}$ ، والأصوات المجهورة بنسبة $\frac{6}{2}$ ، وهذه المعطيات تؤكّد على أنّ الشاعر وظّف الكلمات بطريقة ملائمة، نشعر فيها مع "زأرت" بقوة الأصوات المجهورة، ونلتمس فيها مع "تهامست" خفوت الأصوات المهموسة.

وبما أنّ الصورة السمعيّة هي «كل صورة اعتمد الشاعر في رسمها على حاسة السمع، وليس من الضروري ألا تشاركها حاسة أخرى، لكن الغالب عليها هو هذه الحاسة»⁽¹⁾؛ فإنّ ذلك يظهر من خلال البيت الموالي، وصوّر فيه ابن دراج صوت الرّعد المزلزل معلناً تحقّق النصر، وجسّد ضوء البرق اللّامع في تحقيق الفتح بقوله⁽²⁾:

يُقَعِّعُ رَعْدُ النَّصْرِ مِنْ جَنَابَتِهَا وَيُومِضُ بَرْقُ الْفَتْحِ بَيْنَ صُفُوفِهَا

يصف الشاعر الخيل في ساحة الوغى، ويسجّل انتصاراتها في الفتوحات باعتبارها الشريك الأول للجيوش في معترك الحرب، ولجأ للصورة السمعيّة أولاً، ثم البصرية ليرسّخ الأحداث، وأشار صلاح فضل إلى العامل الذي تقوم عليه كل صورة بالاعتماد في ذلك على «خاصيّة مهمّة تفصل بين الرموز السمعيّة والبصريّة، بشكل حاسم وهي اعتماد الرموز السمعيّة على عنصر الزّمان كعامل جوهري في تركيبها»⁽³⁾، ويظهر العامل الزمني في تتابع ضربات الرّعد وقوتها التي أسقطها على النصر؛ فتتابعه لا يترك فرصة للأعداء للنهوض أو الاسترجاع.

ويضيف صلاح فضل «بينما نجد أن بنية الرمز البصري تجعل من الضروري تدخل المكان»⁽⁴⁾؛ فالجانب المكاني في الصورة البصرية جسّدته ومضات البرق التي تضيء أماكن معنيّة، وهي الأماكن التي وقع عليها الفتح؛ فتطهرها من يد الكفّار.

ومن نماذج الصورة السمعيّة التي تألّق ابن دراج في تقديمها، قوله⁽⁵⁾:

وَصَوْتُ ثَنَاءٍ أَسْمَعَ اللَّهَ ذِكْرَهُ لِيُسْمَعَ مِنْهُ الصَّمُّ أَوْ يَهْدِيَ الْعُمَيَّا

يحظى منذر بن يحيى بمكانة مرموقة ولدت الثناء الجميل، وخلفت الذكر الحسن بين الناس، وحاول الشاعر عن طريق صوته الناطق بالمدح والثناء أن يشيد به عن طريق الصورة السمعيّة، بتوظيف مفردات تنتمي للحقل السمعي، وهي: "صوت، ثناء، أسمع، ذكره، ليسمع، الصّم"؛ ممّا يزيد المعاني قوّة، والدلالة رسوخاً، ويثري الصورة السمعيّة أكثر،

¹- زيد بن محمد غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ج 1، ص 231.

²- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 209.

³- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 309.

⁴- المرجع السابق، ص 309.

⁵- ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 174.

خاصة أنّ «السَّمْع حاسة تستغل ليلاً ونهاراً، وفي الظلام والنور»⁽¹⁾، حتى أنّ الشاعر وبواسطة قوّة الصوت، وبتعبير مجازي عميق جعل هذا الصوت يعمل حتى وإن كانت حاسة السَّمْع معطّلة، كما اعتبره بمثابة النور الذي يقود الأعمى إلى برّ الأمان.

3 - الصورة اللمسيّة

تقوم هذه الصّورة على حاسة اللمس، واللمس هو «إحدى الحواس الخمس الظاهرة وهي قوّة منبئة في العصب تدرك بها الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة ونحو ذلك عند التماس»⁽²⁾، ونظراً لدورها وتأثيرها المباشر على الحس؛ فإنه يمكن أن «يقال لها القوّة اللامسة أيضاً»⁽³⁾، وبواسطتها يرسم الشاعر صوراً تحاكي مدركات لمسيّة، تدخل في إرساء التجربة الشعريّة له، وتعبّر عنها بشكل حسي ملموس.

ووظّفها ابن درّاج خدمة لمعانيه خاصة تلك التي عبّرت عن ما عاناه في حياته القاسية، لما لللمس من قدرة في رسم صور حاكت واقع الشاعر، في الفيافي والمضارب المترامية، وأيضاً لامست ما وفّرت له الطبيعة من مدركات حسيّة كالحرارة والبرودة وغيرهما.

ومن الصّور اللمسيّة التي تواجدت في شعر ابن درّاج، تلك التي عبّرت عن كرم ممدوحه، بقوله في المنصور بن أبي عامر⁽⁴⁾:

وقد احتللتُ لديك أَمْنَع مَعْقِلٍ وحطّطتُ رحلي في أعزّ جنابٍ
في ذمّة الملك الذي أماننا من راحتيه تحت صوبٍ سحابٍ

قدّم ابن درّاج الكرم في صورة حسيّة بديعة، تعتمد على اللمس، بواسطة اليدين، وعبّر عنهما الشاعر بالراحتين، وفيهما تجتمع آمال الشاعر التي يتمناها في ممدوحه المنصور بن أبي عامر، وما يُفعل حاسة اللمس أكثر ذلك التماس الذي يحدث جرّاء ملامسة حبّات المطر الغزير لراحة اليد، وهذه الصّورة حقّقت صفة الكرم وأكّدتها لدى المنصور. ويصوّر الشاعر تشرّده وما يلاقيه من صعاب بقوله⁽⁵⁾:

تشرّد أفاقُ البلاد فتؤوؤونا وتجرّحُ أيدي النائبات فتأسؤنا

حاول ابن درّاج من خلال الصّورة اللمسيّة تصوير حالة التشرّد والمصائب والنوائب التي تلاحقه، وقد رسم ذلك في صورة استعاريّة اعتمدت على آليّة التشخيص، بجعل للنائبات أيدي تخدش وتجرّح، والجرح يحدث باحتكاك اليد بشيء خشن أو ملامسة آلة حادة، وهذا الجرح لامس روح الشاعر، قبل أن يلامس أدمة جلده وعمقه بعمق المصائب، وهول النوائب التي اعترضته.

وعبّر الشاعر عن كبر معاناته، والتي تظهر بشكل لافت في صراع الشاعر مع ما يلاقيه من نوائب، وقد جسّدت في صور صراعه مع الحيوان المفترس، ونظراً لذلك التماس بينهما، وما يخلفه من صور لمسيّة موحية تكشف الغطاء عن معاناة أليمة يعيشها الشاعر، كقوله⁽⁶⁾ :

1- إبراهيم أنيس، علم الأصوات، ص 14.

2- لويس معلوف، المنجد في اللغة، مادة (لمس)، ص 733، و(ينظر: المعجم الوسيط، مادة (لمس)، ص 838).

3- بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (لمس)، ص 553.

4- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 17.

5- المصدر نفسه، ص 241.

6- المصدر نفسه، ص 169.

كَمْ أُنْشِبْتُ فِي الْخُطُوبِ مَخَالِبًا حَتَّى انْتَبَتْ عَنِّي بِغَيْرِ مَخَالِبٍ

فتكت الخطوب به، وجسدت في صورة حيوان مفترس له مخالب قاطعة، ولعل ذلك الأثر الذي تحدثه المخالب بتمزيق الجلد وتقطيع الأوصال، يعبر بصدق عن عمق آلام الشاعر، واستفحال معاناته واستمرارها باستمرار الخطوب والمصائب، التي تنهش جسده وروحه دون أية رحمة.

وله - في السياق ذاته - مستعطفًا ابن باق⁽¹⁾:

وَأَنْسَيْتَ مِنْ نَظْرِي تَذَلُّلَ مُوقِفِي وَوَجَسْتَ فِي الْأَحْشَاءِ حَرَ أَوَامِي
وَرَأَيْتَ فِي أَنْيَابِ عَادِيَةِ الْعَدَى لَحْمِي وَظَفْرُ الظُّلَمِ مِنِّي دَامِي

إنه مشهد عنيف يصور وحشية ما يعانيه الشاعر، بصورة لمسية تعبّر عن قساوة ما تعرّض له، والتي أظهرت أعدائه في صورة وحش له أنياب وأظافر تنهش الشاعر، ودعم المشهد بصور بصرية لونية مثلها الدم بلونه الأحمر، مما زاد من فضاغة المشهد، وأيضًا نلمح صورة لمسية أخرى توجس فيها الشاعر تلك الحرارة التي تحرق داخله، وهذه الصور بقساوتها أسقطت على حياة الشاعر، لتمثل ما يلحقه من شر أعدائه، إضافة إلى ألم الفراق من جهة، والتشرّد والغربة من جهة أخرى.

وله من ذلك أيضا، قوله⁽²⁾:

وَلَكُمْ أَصَابَتْنِي الْخُطُوبُ بِشَكَّةٍ⁽³⁾ تُغِيي التَّجَلُّدَ وَاحْتَسَبْتُ مُصَابِي

شبه ما يلاقيه من الخطوب بالوخز الذي يخلف إحساسًا موضوعيًا بالوجع، رغم خشونة جلده، التي عكست تجلده وقوة صبره، لكنه احتسب ذلك الألم عند الله سبحانه وتعالى. واستخدم ابن دراج - أيضا - الصور اللمسية التي تعتمد على الإحساس بالحرارة والبرودة، كقوله مصورًا ما تجشّمه وأولاده من تشرّد في الفلاة⁽⁴⁾:

وَمَاذَا تَلَطَّيَ الْحَرُّ فِي حَرِّ أَوْجِهِ تَنَسَّمَ فِيهِ بَرْدَ ظِلِّ عَلَى نَهْرٍ

وظف ابن دراج الصورة الحسية اللمسية في صيغة تساؤل يصور الإحساس بالحرارة التي تلفح بالوجوه، ويحاول الشاعر التخلص منها بوجود برودة الظل، وبرودة مياه النهر، وهذه التضاريس التي ذكرها الشاعر، تؤكد صعوبة الحياة التي يقاسيها وأبنائه، وصعوبة المناطق التي يجوبونها. وله متغزلًا بحبيبته⁽⁵⁾:

وَفِي كَيْدِي حَرٌّ مِنَ الشَّوْقِ لَا عِجَّ⁽⁶⁾ وَفِي عَضْدِي غُصْنٌ مِنَ الْبَانِ نَاعِمٌ

1- المصدر السابق، ص 491.

2- المصدر نفسه، ص 16.

3- الشَّكَّةُ : الوجع الناجم في الجنب أو الكتف أو غيرهما، (ينظر: المنجد في اللغة، مادة (شكك)، ص 397).

4- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 192.

5- المصدر السابق، ص 160.

6- اللاعج : الهوى المحرق، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (لعج)، المجلد الثاني، ص 35).

تبيّن الصّورة جمال المحبوبة، حيث عبّر عن شوقه لها بشدّة الحر تحرق داخله وتكوي كبده، وأضاف صورة حسّية أخرى دعّمت الأولى؛ إذ شبّها بغصن البان الناعم، ليرسم صورة قوامها حاسة اللمس تبرز جمال وملاسه ونعومة حبيبته. وأتت الصّورة اللمسية في شعر ابن دراج - أحياناً - مقترنة بحاسة البصر؛ إذ ما يدرك باللمس يمكن إدراكه بالبصر، كقوله مخاطباً زوجته مشيداً بجمالها ونعومتها بقوله⁽¹⁾:

ويا سُنَّرَ البِيضِ النَّوَاعِمِ أَغْنِي **إِلَى الْيَعْمَلَاتِ⁽²⁾ وَالرَّحَالِ سِرَارِكِ**
بأسلوب النداء أعلم ابن دراج زوجته أنّ وقت الرّحيل قد حان، معتمداً على الصورة الحسّية البصرية اللونية - في قوله البيض -، والصّورة الحسّية اللمسية - في قوله النّواعم -، وهذا التّضافر بين الصّورتين أبرز جمالها أكثر.

وقد تأتي الصّورة اللمسية أيضاً مرتبطة بالحواس الأخرى، كقوله⁽³⁾:

وَعَيْمٌ مِنَ الْعُودِ الذِّكِيِّ تَرَكَمَتْ **أَعَالِيهِ حَتَّى كُنَّ يُوجَدَنَّ بِاللَّمْسِ**
في صورة أولى شبّه الشاعر البخار الذي يوجده اشتعال العود - بذكاء رائحته وتراكمه - بالغيم، وهذا التراكم يُدرك بالعين ليرسم صورة بصرية تعبّر عن كثافة هذا الدخان المتصاعد، ويكتمل المشهد بصورة ثانية، صورة لمسية عبّرت عن قوة الصّورة، التي أظهرت جزيئات البخور في شكل حسي يكاد لحقيقته أن يُدرك باللمس، لنتحسّسه ونشعر بوجوده.

4 - الصّورة الشميّة:

تعدّ من الصّور الحسّية التي يعتمدها الشاعر في التعبير عن تجربته الشعريّة، متّكناً في ذلك على حاسة الشم، والتي مصدرها الأنف؛ ليميّز مختلف الروائح، وابن دراج سلك في رصد هذه الصّورة المثيرات الشميّة التي تتواجد معظمها في حقل الروائح الطيبة والذكيّة، وتتواجد بطبيعتها في محيط الشاعر؛ فهي من مكّونات البيئة التي يعيش فيها. وتبرز الصّورة الشميّة في قوله⁽⁴⁾:

وإنَّ أَمْطَرَ الْمِسْكِ كَافُورَ أَرْضٍ **فَقَدْ فَضَّ عَنْ كُلِّ طِيبٍ خِتَامَهُ**
اعتمد الشاعر على حاسة الشم للتّكنية على كل ما هو جميل وطيب في ممدوحه؛ إذ شبّه بالمسك الذي يمطر كافوراً على الأرض كلّها؛ فينشر من طيب ذكره ما يطغى على كل رائحة ذكيّة، وكأنّ المسك تولّد عنه رائحة الكافور، وامتزاج الطيب بالطيب لا ينتج إلا طيباً. وله مشبّهاً رائحة الخمرة بالمسك، قائلاً⁽⁵⁾ :

وَالسِّحْرُ يُسْحَرُ مِنْ لَفْظٍ يُنَازِعُنِي **وَالْمِسْكِ يَعْبِقُ مِنْ كَأْسٍ أُنَازِعُهُ**
اتّجه الشاعر إلى ما يدرك من رائحة المشروبات، وهنا ترتسم حسّية الصّورة، لأنّ الخمرة مادة يمكن إدراكها بالحواس لمساً ولوناً، وذوقاً وشمّاً، ولكن نوازع الشاعر اتّجهت

¹- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 107.

²- اليعلمة: من الإبل النجيبة المعتملة المطبوعة على العمل، والناقاة السريعة، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد،

مادة (عمل)، ص 318).

³- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 511.

⁴- المصدر السابق، ص 116.

⁵- المصدر نفسه، ص 140.

إلى الشّم للتّفنّن في رصد الصّورة؛ فبعدما عبّر عن ما وجود به من ألفاظ وقعها كالسّحر لجمالها وبهائها، يرصد جمالاً من نوع آخر يظهر في تشبيهه لرائحة الخمرة بالمسك؛ إذ افتكّ من كأسها رشفات تعبق برائحة ذكيّة جذبت الشاعر وسيطرت عليه. والشاعر محب للجمال، ويستهو به ذكاء الرّائحة وطيبها، خاصة تلك التي تنتجها الطبيعة، وبما أن «التصوير في الشعر استثارة للحواس بواسطة الكلمات»⁽¹⁾؛ فقد استغلّ هذه الميزة في إبداع صورة شميّة غزيرة بالألفاظ الدّالة على طيب الرّائحة، كقوله مادحاً منذر بن يحيى⁽²⁾:

أَوْ مَا غَنَاءُ الْمِسْكِ فِي الدُّنْيَا وَقَدْ مُلِئْتُ بِطِيبِ ثَنَائِكَ الْأُمَصَارُ
فَبِهِ تَأَنَّقَتِ الْحَدَائِقُ وَأَزْدَهَى زَهْرُ الرَّبِيِّ وَتَفَتَّحَ النُّوَارُ
وَتَنَافَحَتْ بِنَسِيمِهَا رِيحُ الصَّبَا وَتَفَاوَحَتْ بِرِيَاضِهَا الْأَسْحَارُ

يتّخذ الشاعر طريق المبالغة والغلو في المدح؛ فيوظّف حشداً من الكلمات التي تأسست عليها الصورة الشميّة، وهي: "المسك، طيب، الحدايق، زهر، الرّبي، النّوار، تنافحت، نسيم، ريح، تفاوحت، رياضها"، ولعلّ الشاعر بهذا التوظيف المكثّف، ينقلنا عبر حاسة الشّم لاستنشاق عبق تلك الروائح، ونستشعر طيبها وكأننا في روضة اختلفت أزهارها، ومما زاد تعزيز الدّلالة، ورسوخ معانيها توظيفه لعبارات رفعت من درجة وتركيز قوّة هذه الرّوائح وهي: "تفتّح النّوار، وريح الصّبا، والأسحار"؛ ففتّح الأزهار يفوح الجو بأطيب ريح، خاصة في وقت الأسحار؛ إذ تطلق الأزهار أبهى ما فيها من روائح ذكيّة.

وله أيضاً⁽³⁾:

وَتَعَبَّقُ الْأَرْضُ مِنْ مِسْكِ وَغَالِيَةٍ وَتُمْطَرُ الْمُزْنُ يَأْفُوتًا وَمَرْجَانًا

تقيم الطبيعة الأفراح معلنة ولانها لمنذر بن يحيى؛ إذ تسخر له كل ما يريده خدمة للرّعيّة؛ فتتشارك الأرض والسّماء في إدرار الخير، ولجأ الشاعر إلى إحياءات الصّورة الشميّة في ما تنشره الأرض من خيرات طاب منسمها، دلّ عليه بكلمات "تعبق، مسك، وغالية"، وترك للسّماء دورها الطبيعي في ما تجود به السّحب من عطاء، وأي عطاء، عطاء مُحلّى بالياقوت والمرجان، وهو دليل على أنّ ما يقدّمه منذر بن يحيى قيّم وغالي. وقد تتفاعل العواطف والأحاسيس، وتظهر في «الشعور الواقع على النّفس مباشرة عن طريق الحواس»⁽⁴⁾، كقول ابن دراج على لسان جاريه في ممدوحه المظفر عبد الملك بن المنصور⁽⁵⁾:

وَلَا تَنْسَمَ مِنْ عَادَاكَ مَنْفَسَهُ حَتَّى تَحِلَّ بِأَقْصَى دَارِهِ نِقْمُكَ

انتهج الشاعر أسلوب الشرط؛ ليفصل بين حسن الشّيء ورديئه، وقد نفى طيب الذّكر وحسنه - والذي كئى عنه بالشرط الأول - على من يغضب عليه الممدوح؛ فيُلعن وتُحلّ عليه

¹ - ميدلتون موري، مورجي بولتون وآخرون، اللّغة الفنيّة، تقديم محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 72.

² - ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 153.

³ - المصدر نفسه، ص 131.

⁴ - مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، ص 153.

⁵ - ابن دراج القسطلّي، الديوان، ص 468.

نقمه، ويحظى بما يكره وينفر من الروائح، وليتم بذلك تلقائياً ربط الذكر الطيب الحسن بمن رضي عليه الممدوح؛ فتحلّ بذلك عليه نعمه، بأزكى المشمومات.

وعبر ابن دراج عن ما يكره من الروائح بقوله⁽¹⁾:

ولا أسهكتهم⁽²⁾ في سبيلك لبسةً بإسهاكها طابوا ومن ريحها فأحوا

نفى ابن دراج الريح الكريهة التي قد تنبعث من لباس الجيش، رغم المجهود الذي يبذلونه، وما يتصّيب منهم من العرق، وإنما تحوّلت تلك الرائحة الكريهة من عرق ونحوه إلى طيب يفوح من أجسادهم، وهنا تبرز قدرته على مزج المتناقضات في قوله: "إسهاكها طابوا"؛ فمزج المتناقضات « من أبرز الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر... في بناء صورته، وتعني أن الشاعر يمزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه»⁽³⁾؛ فأجسادهم لم تقبل تلك الرائحة المنفرة، رغم أنها إفراز طبيعي للجسم نتيجة مؤثرات، كبذل مجهود أو ارتفاع في درجات حرارة الجو.

5- الصورة الذوقية:

هي الصورة التي تعتمد على الذوق، كحاسة «تميّز بها خواص الأجسام الطعمية بواسطة الجهاز الحسي في الفم، ومركزه اللسان»⁽⁴⁾، ووظفها ابن دراج في العديد من الصور الحسية، خاصة تلك التي صوّرت خصال الممدوح من شجاعة وجود، أو تلك التي تتحدّث عن المرأة وريقها المعسول، أو الخمرة ولذة انتشائها. وله مادحاً⁽⁵⁾:

ساقِي الحَيَاةِ لِمَنْ سَالَمَتْ مُطْعِمُهَا دُعَاةَ⁽⁶⁾ سَمِّ لِمَنْ حَارَبَتْ نَاقِعُهُ

اعتمد الشاعر على مقومات الصورة الذوقية، والتي صنّف دورها في تأدية الدلالة، ونسب لكلّ دلالة الكلمات التي تتناسب ومعانيها؛ فربط السّلم بالحياة والسّقاوية ومطعمها، وربط الحرب بالسّم ودعاف، وناقعه، في صورة ذوقية تحمل أبعاداً إيجابية تبعث على الحياة - جسّدت السّقاوية - في السّلم، وأبعاداً سلبية قاتلة تؤدي إلى الموت - جسّدها السّم - في الحرب. وله في السياق ذاته⁽⁷⁾:

وَدُوحٌ تَعَالَتْ فِي السَّمَاءِ فُرُوعُهُ وَلَكِنْ دَنَتْ لِلْمُجْتَنِينَ ثِمَارُهُ

بِمَطْعَمٍ سَلِمٍ لَا يَمَلُّ مَسَاغُهُ وَمَطْعَمٍ حَرْبٍ لَا يُسَاغُ مَرَارُهُ

شبه ابن دراج ممدوحة بالشجرة التي عظمت فروعها، وامتدّت برفعها وجمالها، لتعانق السّماء في كبرياء وشموخ، لكن وفي الشطر الثاني من البيت، كنى الشاعر عن جوده

1- المصدر نفسه، ص 479.

2- السّهك، ريح كريهة ممّن عرق، وقبح رائحة اللحم وريح السّمك، (ينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (سهك)، ص 360).

3- مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 96.

4- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (ذاق)، ص 318.

5- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 143.

6- الذعاف: السّم يقتل من ساعته، (ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (ذعف)، ص 312).

7- ابن دراج القسطلي، الديوان، ص 489.

وسخائه بالثمار التي تدنوا متواضعة بتواضع الممدوح؛ لتقطف منها الرعية ما لذ وطاب، حيث عبّر بصورتين متقابلتين دلاليًا عن دور الممدوح في مواقف السلم والحرب متخذًا حاسة الذوق كمعيار يقاس به درجة الاستساغة، التي عبرت عن سلمه، الذي لا يُمل بالمطعم المستساغ المحبوب والمقبول، وعبر عن بأسه وقوته في الحرب بالمرارة، التي لا يستساغ مطعمها ولا يُتقبل، وهو دليل على أنه ليس بالفريسة السهلة لمرارته واستحالة ابتلاعه.

وله في بعض رؤساء الكتاب⁽¹⁾:

وَلَا ظَمَى الدَّهْرُ إِلَّا سَكَبَتْ عَلَيْهِ سَحَابٌ تَرَوِي أَوَامَهُ⁽²⁾

يتضمن البيت صورة ذوقية تقوم على إذهاب الظم بالارتواء، وهي صورة تعكس كرم وجود الممدوح، وزادت تشكيلة الألفاظ التي انتقاها الشاعر من رسوخ المعنى أكثر؛ فالفعل المضارع "تروي" يدل على الشرب من عذب الماء للقضاء على ذلك الأوام المفسر للعطش الشديد، أما الفعل الماضي "سكبت"؛ فيدل على الغزارة لأن من معاني السكب «الهطلان الدائم من المطر وغيره، والسريع الجريان»⁽³⁾، وكلها دلالات دعمت الصورة الذوقية وأظهرت حسيتها، وحققت معنى الارتواء بالفعل، والشعور بذهاب الظم.

وله في الصبا⁽⁴⁾:

وَأَسْتَفْظُ الشُّهْدَ اللَّدِيدَ مذاقُهُ لِمَطْعَمِهِ المَوْجُودِ فِي شَفْتَيْكَ

فالشاعر يستحضر لقائه بحبيبه، وعن طريق حاسة الذوق يصور تلذذه بمذاق الرقيق؛ فشبهه بالشهد لحلاوته، وهو لا يكتفي بذلك بل هالته تلك اللحظة، وهزت إحساسه، والتي عبّر عنها بالفعل "أستفزع" الذي زاد المعنى قوة، والصورة رسوخًا، وجسد متعة الشاعر الكبيرة التي جعلت إحساسه المرهف يطفوا للمتلقى، ويؤثر فيه بصورة حسية ذوقية بديعة تنضح جمالية وتفوح إبداعًا.

ويعمد الشاعر إلى توثيق كل لحظة يكون فيها مع ممدوحه، وهذه المرة يصف لحظة انتشائه للخمرة في مجلس ممدوحه منذر بن يحيى التجيني، معتمدًا على معطيات الصورة الذوقية⁽⁵⁾:

**أُتْرِعَ الكَأْسَ وَحَيَاتِي بِهَا فَأَخَذْتُ النِّجْمَ مِنْ كَفِّ الْهَالِ
فَكَأَنِّي وَاجِدٌ فِي شَرْبِهَا لَذَّةُ المُنْصُورِ فِي بَذْلِ النُّوَالِ**

شبه ابن دراج لحظة شربه للخمرة، وتلذذه بها بلحظة نشوته وسعاده لما يتكرّم عليه ممدوحه ببذل من الجود والسّخاء؛ إذ ينقلنا إلى عالمها- الخمرة - الخاص على متن رحلة مزجت بين الماديّات والأحاسيس، وكأنّ تلك الخمرة حُظرت وفق وصفة خاصة لا يعرف أسرار مكوّناتها، ولا طريقة تحضيرها إلا من لامس كفّ منذر بن يحيى المعطاء، واختبر جود كرمه وسخائه.

ويحظر وليمة زواج يحيى بن منذر، ويصف مجلساً للهو والشراب في قصره⁽¹⁾:

1- المصدر السابق، ص 117.

2- الأوام : شدة العطش وحزّه، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 12، مادة (أوم)، ص 90).

3- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (سكب)، ص 483.

4- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 348.

5- المصدر نفسه، ص 486.

وَسَقَى يُنَسِّي الْإِلْفَ رِيقَةً إِنْفِهِ وَأُمَوَاهُ وَرَدَّ فِي وَرُودٍ حَيَاضَهَا
وَطَعَمَ لَهُ وَقَعُ الْحَيَاةِ مِنَ النَّفْسِ شِفَاءُ الظَّمَاءِ الْهَيْمِ مِنْ غُلَّةِ الْخَمْسِ⁽²⁾

تألفت الصورة الذوقية بتألق أنواع الشراب، واختلاف أنواعها وأشكالها على الشاعر، ووقع الخمرة على نفسه قوي جداً، لدرجة أنساه لذة ريق الحبيب وطيبها؛ فمطعمها ردّ فيه الحياة، ونشوتها بعثت فيه الروح، وتتواصل الصورة الذوقية؛ فشبه ماء الورد في أحواضها، والناس يريدون عليها، بالإبل التي ترد على الماء بعد أن هدها الظمأ من شدة العطش وحرارة الجوف؛ فترعى ثلاث أيام وترد الرابع.

واختار الشاعر سبيل التّضحية من أجل عياله⁽³⁾:

فَعَفَوْ لَهُمْ جَهْدِي وَحُلُّو لَهُمْ مُرِّي وَصَفُّو لَهُمْ طَرْفِي⁽⁴⁾ وَيُسَرُّ لَهُمْ عُسْرِي

كل شيء يهون - من جهد، مصاريف وصعوبات - مقابل راحة أولاده وما يتحمّله من ضيم لا يُهم؛ فيكفي أن يكونوا بخير، وينعموا بالراحة والطمأنينة، واستعمل الشاعر الصورة الذوقية التي عبرت عن ما يلاقيه من محن جسدت مرارة الحياة لديه، لكنّها وفّرت حلو الحياة، وذلت الصعاب لأولاده.

6 - تراسل الحواس :

استخدم ابن درّاج في تشكيل صورته الحسيّة - أيضاً - ما يُعرف بتراسل الحواس، وفيها يحدث «إنابة حاسة عن حاسة أخرى في تأليف بعض الصور»⁽⁵⁾، ومعنى ذلك «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة...»⁽⁶⁾. وهذا التنوّع الذي ينشأ من تمازج حاستين أو أكثر يرتقي بالعمل الفنّي، ويعكس التنقل بين الحواس انفعالات الشاعر؛ إذ أنّ هذا التنقل وسيلة لإبراز الأثر النفسي والإحساس الدقيق الذي يُحيل إلى كشف العلاقات الخفيّة بين الحواس، ممّا يشدّ انتباه المتلقّي ويحفّز ذهنه إلى ابتكار صور تحوي تشكيلة حسيّة تميّزت بانصهار الحواس في ما بينها؛ ليبرز جماليات العمل الفنّي بطريقة مميّزة ومختلفة.

وابن درّاج استنّارته هذه التّقنية؛ فلجأ إلى استخدامها في رسم صور تنمّ عن قوّة إبداع، وفنّيّة في التوظيف، وقدرة على استيعاب ما تدركه حاسة مكان أخرى، ومن ذلك قوله مازجاً بين السّم والسمع⁽⁷⁾ :

بِصْنَعٍ أَعْجَزَ الْأَمَالَ قَدَمًا أَلَذَّ عَلَى الْمَسَامِعِ مِنْ حَيَاةٍ
وَقَصَّرَ دُنَهُ أَمَدُ الرَّجَاءِ وَأُنَجِّحُ فِي النَّفُوسِ مِنَ الشِّفَاءِ

1- المصدر السابق، ص 511.

2- الخمس من أظماء الإبل أن ترعى ثلاثة أيام وترد الرابع، (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (خمس)، ص 216).

3- ابن دراج القسطلبي، الديوان، ص 192.

4- الطّرف: الحديث من المال، والكريم، (ينظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، مادة (طرف)، ص 345).

5- عبد القادر الرباعي، في تشكيل الخطاب النقدي - مقاربات منهجية معاصرة - ص 167.

6- محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395.

7- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 436.

أشاد ابن درّاج بالصنّيع الذي قام به المنصور - أسره لغرسيه بن فرلند - ووصف هذا الخبر على المسامع بالذّيد، وكأنّ لذلك الخبر طعم لذّيد محبوب يجذب المسامع، ووقعه فاق الشعور بملذّات الحياة، إنّما هو أكثر نجاعة من مداواة النفوس الطّامحة للإطاحة بمثل هذه الشخصية.

وله في خيران العامري⁽¹⁾:

وَأَسْمُرُ يَسْرِي فِي بَحَارِ مَنْ النَّدَى بِئِمْنَاكَ لَكِنْ يَغْتَدِي وَهُوَ ظَمَانٌ

وصف الشاعر الرّمح بالأسمر، وهو من أسمائه؛ فهو يتحرّك بسرعة في يد خيران، ورغم ذلك فهو لم يرتوي بعد من دم الأعداء، والبيت كتّى به الشاعر عن نفسه؛ فرغم جود وكرم خيران الذي عبّر عنه الشاعر ببحر من النّدى إلا أنّ الشاعر لا يطول منه شيء، ويتحقّق تراسل الحواس بين الصورة البصرية اللّونية، والصّورة الدّوقية؛ فالأولى دلّ عليها لفظ "أسمر"، والثّانية دلّ عليها لفظ "ظمان".

وظهر التراسل بين الحواس أكثر في انصهار حاستي البصر والذوق، كقوله⁽²⁾:

وَإِذَا سَقَانِي مِنْ عَقَارِ جُفُونِهِ أَبْقَى عَلَيَّ فَشَجَّتْهَا بِرُضَابِ

السّقاية من مدركات حاسة الذوق، والشّاعر أحالها إلى حاسة البصر في قوله "وإذا سقاني من عقار جفونه"، ليعبّر عن عمق الأحاسيس، ومعاني الحب التي يكتّنها لمحبوّته، ودلّ على تلك النظرات بالعقار، الذي يشير إلى أخير وأجود أنواع الخمر، كما أنّه يمتزج بالرّضاب؛ فيجعل للرّيق طعمًا من ذوق ذلك العقار.

وفي السياق ذاته، يشيد بعودة منذر بن يحي من سرقسطة، ويفتخر بشمائله قائلا⁽³⁾:

أَهْدَى إِلَى شَغَفِ الْقُلُوبِ مِنَ الْهَوَى وَأَلَذَّ فِي الْأَجْفَانِ مِنْ طَعْمِ الْكَرَى⁽⁴⁾

عن طريق صيغة التفضيل "أفعل"، والتي ظهرت في "أهدى" و"ألذ"، بيّن الشّاعر أنّ ما يتمتّع به منذر هو بالنسبة للقلوب أهدى من الهوى الذي يكون تأثيره - عادة - قويًا جدًّا على الشاعر، أمّا الصورة المستهدفة التي يريد فيها إبراز تراسل الحواس هي امتزاج الذّوق والبصر، والتي أبرزت أنّ هذه الشمائل هي ألذّ من النّعاس والنّوم، الذي لا يمكن للمرء أن يقاومه، وهو له غالب في معظم الأحيان.

وظّف الشاعر صورة تراسلية أخرى يقول فيها⁽⁵⁾:

خُضْتُ الْمَهَالِكَ دُونَ صَفْوِ حَيَاتِهَا وَهَجَرْتُ غَمْضَكَ عَنْ لَذِيذِ رُقَادِهَا

أراد الشاعر أن يلفت القارئ إلى صور غير مألوف سياقها؛ ليظهر شجاعة وبأس المنصور بن أبي عامر الذي خاض المهالك واقتحم الأهوال ولم ينعم بصفو الحياة، وجفونه لم تعرف النّوم لكثرة ما قام به من حروب وغزوات، وعبّر عن هذه البسالة والشجاعة

1- المصدر السابق، ص 94.

2- المصدر نفسه، ص 183.

3- المصدر نفسه، ص 130.

4- الكرى : النعاس والنوم، ج : أكرء، (ينظر : ابن منظور، لسان العرب، ج 12، مادة (كري)، ص 84).

5- ابن درّاج القسطلبي، الديوان، ص 434.

بصورة جعلت النّوم مجسّداً في صورة طعام لذيذ؛ فامتزج البصر والذوق ليخرج بصورة رسمت إقدام المنصور، وإصراره على تحقيق النّصر. وخلع الشاعر صفة الذّوق على حاسة الشّم في قوله⁽¹⁾:

ومن قبل ما أوسعتها صدر صافح ونفساً يلذّ المسك أنفاسها شماً

فتلك الحمى استقبلها منذر بن يحيى بصدر رحب، بل تظهر صورة لمسيّة تبين تصافح الصدر والحمى، أمّا التراسل بين الذوق والشّم؛ فيظهر في قوله "نفساً يلذّ المسك أنفاسها شماً"، صورة جعلت المسك يلذّ بنفس الممدوح، ويستطعم رائحة أنفاسه التي تولدت من مقاومة جسده وأنفاسه لتلك الحمى.

وما يمكن قوله في نهاية هذا الفصل أن الصورة في شعر ابن دراج شكّلت ملمح أسلوبى بارز، سواء الصورة البلاغية بمختلف أنواعها من تشبيه استعارة وكناية، أو الصورة الحسية بأنماطها الإدراكية المختلفة، والتي أدّت فيها الحواس دوراً كبيراً في تشكيل وإبراز ملامح الصورة في شعر ابن دراج؛ إذ عبرت بدقة وصدق عن تجربته الشعرية.

¹ - المصدر نفسه، ص434.

خاتمة

خاتمة:

بعد دراسة بحث وتقصى، وقراءة لشعر ابن دراج القسطلبي، من خلال استنتاج مضامينه الشعرية، المحملة بشحنات دلالية توحى بشعريته العالية، وفنائه الراقية، نتحسس فيها انفعالاته، ونستشعر عواطفه الجياشة، لتبرز شخصية أندلسية رائدة، لكن قليلة الحظ، امتنهن المدح وعاش الغرب، وتمثلها واقعا وشعرا، رسم عن طريق شعره مشوار تألق وإبداع، ورحلة تميز وتفرد، في القرن الرابع هجري.

والدراسة المقدمة هي محاولة لإبراز الخصائص الأسلوبية والسمات اللغوية، التي تميز بها الخطاب الشعري عند ابن دراج خاصة، والعهد الأندلسي عامة، بدءا بتقديم نظري، للمصطلحات والمفاهيم التي مثلت الموضوع، مروراً إلى العمل التطبيقي الذي يركز عليه البحث دراسة وتحليلاً في مستوياته المختلفة من إيقاع وتركيب ودلالة، وصولاً إلى مجموعة من النتائج التي يمكن تقسيمها إلى أربعة عناصر، أولها يتماشى وتجربة الشاعر، وثانيها وثالثها ورابعها، تبعاً لمستويات الدراسة من الناحية الصوتية والتركيبية والدلالية على التوالي، والتي يمكن تلخيصها في مايلي:

أولاً:

- سجل شعر ابن دراج فترة من حياة الأندلس، جمعت بين فترتين متتابعيتين ومتناقضتين، الأولى عرفت ازدهارا كبيرا وتطوّراً ورفاهية في ظلّ الحاجب المنصور ابن أبي عامر- الذي كان رمزا لمجد الإسلام وعزّته - وابنه المظفر عبد الملك، أمّا الثانية؛ فهي فترة سقوط الدولة العامرية، التي تصدّعت فيها الأندلس، نتيجة المحن والفتن.

- غرض المدح هو الموضوع الرئيس والغالب في شعره، وركّز عليه لأجل التكسّب، ويعتبر المنصور بن أبي عامر أوّل ممدوحيه؛ فتجده يحرك أطماع الممدوح ، ويغالي في تعظيمه؛ ليجزل له العطاء، ويتميّز شعره أيضا - رغم طغيان الجانب المدحي - التعبير عن أفكاره وخلجات نفسه، من ألم الغربة والابتعاد عن الوطن والأحباب، والتهاب الشوق والحنين لأهله وعائلته.

- ومن خلال تتبع قصائده، تبين أنه لا يمكن إغفال دوره في تأريخ الأحداث، والذي نلمح فيه رسدا وتوثيقا لأحداث تاريخية، من خلال تصوير شعره لمختلف المعارك والغزوات، وحتى المعاهدات، خاصة في فترة حجابة المنصور ابن أبي عامر الذي عُرف بكثرة غزواته، وحروبه وانتصاراته.

- مثل شعره فضاء واسعاً، توقّرت فيه مختلف الخصائص الأسلوبية، شاع بعضها وبرز الآخر؛ إذ لم يركّز الشاعر على خصيصة واحدة يبني عليها شعره، وأثر التنوع سواء كان ذلك على المستوى الصوتي، أو التركيبي ، أو حتّى الدلالي.

ثانياً:

- جاءت موسيقاه الخارجية متماشية مع أوزان الخليل العروضية، وظهر تميّزه في ربط الأوزان بالدلالة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، والتي تظهر- أغلبها- في غرض المدح، وتطويعها واستعطاف الممدوح، وشد انتباهه، وهذا يعني عدم تخصيص وزن معين لغرض ما؛ فالشاعر يمكنه أن يبدع في غرض واحد بعدة أوزان؛ أي يستطيع التعبير عن تجربته الشعرية بأكثر من وزن.

- نوّع ابن دراج في الأوزان؛ فكان ترتيبها كمياً محاكياً لترتيبها في الشعر العربي، والمنطقية تقودنا لذلك؛ لتأثر الشعر الأندلسي بالموروث الشعري المشرقي، واحتلّ الطويل الصدارة، ويظهر هذا التأثير أيضاً في تفضيله البحور الثّامة على المجزوءة، برحابة صدرها، وقوّة تأثيرها، وقدرة استيعابها، ومزج بين البحور الصافية والمركبة، وهذا التنوع في الأوزان ساهم في نقل انفعالات الشاعر، ومعانيه للمتلقّي بشكل لائق وجذاب، بما يخدم غرض المدح واستعطاف الممدوح، وأيضاً إبراز الجانب الموسيقي وتأثيره الجمالي؛ مما يكسب قصائده تلوين موسيقي بتشكيلات مختلفة، تمنح الإيقاع الخارجي التنوّع والاختلاف.

- ولجأ الشاعر للزّحافات والعلل للقضاء على الرّتابة، وكسر التواتر الروتيني للأوزان، كما كان لتلك التغيّرات هدف جمالي، يشدّ الأذهان، ويأسر القلوب، وما تنوع الشاعر للتفعيلات، ومآثرته للاختلاف إلا رغبة منه في تلوين إيقاعاته الشعرية، ناهيك عن توظيفه التدوير- ولو بشكل ضئيل - لكن ذلك لم يلغي دوره في المنظومة الإيقاعية والدلالية، لما يوفّره من استمرار دلالي، وعدم انكسار إيقاعي.

- اعتمد ابن دراج على كل ما توفّره القافية من حروف وحركات لخدمة الإيقاع، مستغلاً كل طاقاتها من قوّة إسماع واضح؛ فنوّع في حرف الروي، ودعّم سماته الصوتية بالرّدف والوصل والتأسييس، والشّيء المميّز هو تنوع حروف الوصل بين الألف والواو والياء والهاء، وحتى الكاف، وقد أسهم ذلك التنوّع في نشر نغم مختلف جميل على نهاية القافية.

- إن أكثر القوافي استخداماً عند ابن دراج هي القوافي المطلقة، ومجيء القافية المقيدة بنسبة أقل انسجاماً مع ما ورد في الشعر القديم، وورود القافية المطلقة بمختلف مجاريها لإثراء الإيقاع أكثر، ومآثرته للقافية المطلقة بمجرى مكسور، يؤكّد حالة الانكسار، ومسحة الحزن، التي تتجسّد في عدم الاستقرار، وألم الغربة والبعد والشّوق للوطن والأهل.

- نوّع ابن دراج قوافيه بين قافية المتواتر والمتدارك والمتراكب، ولم يخرج الشاعر عن النمط العربي المتعارف عليه في احتفائه بقافية المتواتر، وتنوّع قوافيه بهذا الشكل، يؤكّد حرصه على توفير الإيقاع اللازم والنّغم المناسب، ليقضي على الرّتابة التي قد تنقص من جماليّة الإيقاع، وتجعله مملاً.

- وظّف الشاعر الجهر والهمس بشكل متفاوت، تغلّب فيها الأول عن الثاني، وذلك جعله لم يخرج عمّا استعمله القدماء، وأيضاً لما يمتاز به من وضوح سمعي، وما يوفّره من جوّ موسيقي ملائم، ويغمر حالته النفسية بكل تناقضاتها؛ ليقيس وفقه تجربته الشعرية، كإيصال صوته للممدوح، ومحاولة إقناعه، وبثّ شكواه بين الحين والآخر.

- تعتبر الملامح البديعية من طباق ومقابلة وجناس سمة بارزة وظاهرة طاغية في شعر ابن دراج، وخاصيّة بديعية مميّزة لشعره، حيث وظّفه بشكل مكثّف ولافت، ليعبر عن الحالة غير المستقرة جرّاء الغربة، ولجلب الانتباه وتحقيق التأثير في المتلقي.

- شكّل الترصيع لمسة جماليّة راقية، وفّرت الاتّزان الدلالي، والانسجام الإيقاعي، لأنّ التّساوي في الوزن، والتماثل في القافية يجعل المتلقّي ينبهر بهذا التوازن في المقاطع، وهنا

تكمُن قيمة التّرصيع، كعنصر بديعي، وعامل إيقاعي غني بموسيقى جذابة لحسن توزيعها، وجمال تموقعها.

- اعتمد ابن دراج على التّصريع، وشكّل في شعره ظاهرة شائعة؛ فجّل قصائده مصرّعة؛ إذ جارى القدماء في ذلك، وهو دليل تمكّن وفراصة، ينمّ عن قدرة لغويّة عالية، كونه لازمة موسيقيّة، يتمّ المرور عبرها إلى إيقاع القصيدة، مما يحفّز على متابعة القصيدة، والتمتّع بجمالياتها.

- يمثل التّكرار خاصيّة بارزة، في خطاب ابن دراج، لها قيمتها في المنظومة الإيقاعيّة، وعلى صعيد التّكثيف الدّلالي؛ إذ وظّف ذلك بذكاء كبير، ومهارة حاذقة منحت أشعاره الإيقاع الذي تستحقّه في إطار دلالي استوعب تجربته الشعرية والشّعوريّة، وانسجم مع انفعالاته النفسيّة، وأفكاره وخواطره.

- سخر ابن دراج كل الإمكانيات التي أتاحها له الموسيقى الداخليّة التي شكّلت الجعبة الفنيّة الغنيّة بالظواهر الأسلوبية، ليبرهن جدارته، ويثبت تميّزه، مستغلا ما في الحروف من طاقات دلاليّة، وجماليّات إيقاعيّة، وأبدع في التّشكيل البديعي الذي مُثّل بالحضور المكثّف للمحسنات بأنواعها، لتزويده بالحسن اللفظي ونظيره المعنوي، وأيضا شيوع ظاهرة التّكرار، ولعلّ هذا التّنوّع أثرى الشق الموسيقي وملاً محتواه بزيادة دلالي وفير يعجّ بمعان تُرسّخ أفكار الشاعر وتنفس عن مكنوناته من جهة، ومن أخرى تؤثر بشكل ملحوظ على الممدوح الذي يعدّ المستقبل الأوّل لهذا الخطاب الشعري؛ المنسوج في قالب مدحي مميّز ومثير.

ثالثاً:

- تتوّعت تراكيب الجمل في شعر ابن دراج بين الخبري والإنشائي، والتي تمثّل مظاهر اللّغة المختلفة؛ إذ يعتمد عليها المبدع في التّعبير عن كل ما يجول في فكره، وما يدور في عاطفته، ويلامس أحاسيسه المرهفة، وفي الوقت ذاته يتّخذها وسيلة فعّالة للتّأثير على المتلقّي، وتحفيزه للتّجاوب معه، واجتذابه للمشاركة والتّفاعل مع تجربته الشعريّة.

- ساهم الأسلوب الخبري بما فيه من جمل مؤكّدة، ومنفيّة، وشرطيّة، بسياقاتها المختلفة في الإشادة بالممدوح وتأكيد حميد صفاته، وفصائل قيمه، ووصف بطولاته، وسرد معاركه، ونفي وإبعاد غير ذلك عنه، أما الشرط - بتنوّع أدواته - فقد كان له دوره في التّعبير عن المواقف المختلفة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقّي.

- أما الأسلوب الإنشائي؛ فوظّفه ابن دراج بنوعيه الطّلبّي، وغير الطّلبّي، وسجّلت صورته الأولى حضوراً أكثر من الثانية، من استفهام ونداء وأمر ونهي وتمنّي، وغير طلبي من تعجّب وقسم، وورود كم الخبرية؛ واستغل ابن دراج ما تحمله هذه الأساليب الإنشائية على اختلافها من قدرات تعبيرية تساهم بحركيتها في خلق حيويّة فنيّة، وتعمل على نشر فاعليّة جماليّة مميّزة، ومثيرة تجذب المتلقّي وتؤثّر فيه.

- وبما أنّ المفاهيم النظريّة للإنشاء تشير إلى أنّه لا يمكن أن يقال لصاحبه صادق أو كاذب، ولا يتحقّق معناه إلا إذا تلفّظ به؛ فإنّ ذلك حقّق للشاعر المراد، بتوفير امتيازات قدّمت له الأداة المناسبة في إلقاء أشعاره في حضرة الممدوح، وإن بالغ وغالى في كنسبه ذلك؛ فلا

جناح عليه، وهنا يظهر الانسجام الكبير بين المعطيات النظرية، وتحليل المضمون الشعري لابن دراج.

- أما على مستوى البنى التركيبية؛ فقد شهد هذا الجانب انزياحات على ما هو متعارف عليه في النظام التركيبي، كاعتماده على التقديم والتأخير، وأيضا الحذف، كتقنيات ارتكز عليها الشاعر في تنويع تراكيبه، وساهمت بشكل مخصوص في إيصال الفكرة بصورة مميزة، مختصرة وسريعة.

- يشكّل التقديم والتأخير بنية تركيبية حاضرة بقوة في شعر ابن دراج اختلفت صورها، وتعددت أنماطها، ويعدّ التقديم الفاعل الظاهرة البارزة في هذا التشكيل، لوروده - في كثير من الأحيان - هو الممدوح، والشاعر يستأثر تقديمه لتعظيمه وإبراز أهميته؛ فهي تقنية وردت خدمة للمادح والممدوح، وأيضا ومثلما جاء التقديم والتأخير إثراء للدلالة؛ فقد ورد أيضا تماشيا مع الإيقاع، وخدمة للقافية، وانسجاما مع الوزن.

- تواجد الحذف في الديوان بشكل حقّق الإيجاز، والسرعة في إيصال الفكرة، والاختصار في التركيب دون الإخلال بالمعنى، وبرز هذا الملمح مع حذف لاسم الممدوح، لاكتفائه بدلالة السياق عليه، ولكثرة مناقبه وجمال خصاله، التي تغني عن الذكر والتّصريح.

- والملاحظ تمكّن الشاعر من أدواته الإجرائية، وتقنياته التعبيرية، فإن كان في التقنية الأولى - التقديم والتأخير - أظهر الممدوح وأولاه الاهتمام بالتقديم؛ فإنه من خلال الثانية - الحذف - أظهر أهميته بطريقة مغايرة؛ إذ حصلت العملية العكسية، في إبراز شخصه، ومليح صفاته؛ فأغنى حذفه وجوده أكثر، وعوّض غيابه حضوره؛ فالمعنى أدّى الغرض المطلوب في التقنيتين، وهنا تكمن القدرة اللغوية، والبراعة التركيبية في إنتاج عملية الإبداع.

رابعا:

- برزت قدرة ابن دراج في رسم الصورة، والتفنّن في إبداء تفاصيلها، والبراعة في تشكيل جمالياتها، معتمدا في ذلك على أنماطها البلاغية المختلفة، والحسية المتنوّعة، متّخذا الخيال الوسيلة الناقلة من الواقع إلى الشعرية، ليعزز أسلوبه المتميّز، وذوقه الرفيع، وحسّه المرهف الرّاقى، في عالم الصورة الكبير ومجالها الواسع، والذي ينضج جمالا وفنية وإبداعا.

- اتّخذ من الصورة الشعرية وسيلة فنية، وخاصة إبداعية، لعرض أفكاره والتّعبير عن أحاسيسه؛ فبرزت الصورة البلاغية بمختلف أنواعها من تشبيه واستعارة وكناية، ويمثّل التشبيه المرتكز التصويري الأوّل في بنية خطابه الشعري، بمختلف أنماطه، ويأتي في معظم الأحيان لتعظيم المشبّه، والاحتفاء به، بما أنّ المقام مقام مدح، وتأتي الصورة - أيضا - مرتبطة بالحالة النفسية للشاعر، وكل ما يحيط به، كشعوره بالغربة، وتشرّده في الفيافي الواسعة.

- تتفاوت الصورة الشعرية الاستعارية في شعر ابن دراج بين المكنية والتّصريحية، غير أن حضور المكنية وتوظيفها هو الطّاغى؛ ليبين نزوع الشاعر في بناء صورته إلى الابتعاد عن السطحية، وتجنّب المباشرة في الطرح، ويجعل المتلقي يُعمل فكره، ويوظّف مهاراته لفهم الصورة، ووضوح معالمها، معتمدا في ذلك على تشخيص الأشياء وتجسيدها، ببث الحركة في الجماد، وبعث الحيوية في المجرّد، وزاد من تلك الديناميكية دور العلاقات بين طرفي الصورة، والتي تكون حاضرة بروابط دلالية تحقّق لها العمق والدقة في التصوير.

- جاءت الاستعارة التصريحية واضحة بعيدة عن الغموض، يحسن للمتلقى التمكن منها بسهولة، سواء لتقارب طرفيها من ناحية الحقل الدلالي المنتميان إليه، أو لكثرة ورودها في الشعر القديم، كاستعارة الجواهر للنظم والثناء، واستعارة البدر والقمر للرفعة والبهاء.

- تمثل الكناية في شعر ابن دراج منتهى الإبداع، باعتبارها آلية فنية لها وزنها في تشكيل الصورة، وتبرز فاعليتها بشكل متوار عن الأنظار، يلمح له ولا يصرح به مباشرة، لنستشف عمق الفكرة، وبعد الدلالة، وجمال التصوير، ودقة الخيال، المجتمعة في نقطة يكشف أغوارها المتلقي بحذاقته وسرعة بذاهته.

- وظف الشاعر الكناية عن صفة أكثر من نظيرتها الكناية عن موصوف، لقدرتها على تجسيد أفكاره ومشاعره في صورة حسية؛ إذ يستغلها - في كثير من الأحيان - لإيصال حاجاته عند الممدوح، ويعبر بها عن تلك الصفات المثالية، التي ترتقي بممدوحه، وتمجد مآثره وشمائله، وفي الوقت ذاته يسلط الضوء على معاشه المتأرجح بين الأسى والمعاناة، والأمل ورغد الحياة.

- أما الكناية عن موصوف تبرز أكثر في توجه الشاعر في الإعلاء من شأن الممدوح، والحث من قدر لأعداء، وتصوير إذلالهم، والدلالة على ضعفهم.

- تتعدد أنماط الصور الحسية، وذلك يتوافق مع طبيعة الإدراك الإنساني، وطغيان الصورة المدركة بحاسة البصر، لاتصالها المباشر بالمحيط الخارجي، واحتكاكها بمختلف الوقائع التي سجلتها عدسة الشاعر، خاصة تلك الحروب ببطولة فرسانها، واشتجار أسلحتها، وتضارب حوافر خيلها، واكتحال الجو برهج غبارها.

نتوصل في الأخير إلى قابلية الخطاب الشعري الأندلسي للمقاربة الأسلوبية، من خلال قراءة فاحصة لديوان ابن دراج القسطلّي، في محاولة تنير خفايا أسلوبه، وتبرز ثرائه الإبداعي؛ إذ تحققت شعريته بتواشج عناصر تشكيله الفني من إيقاع متدفق، وتركيب متنوع، ودلالة موحية، وتصوير دقيق؛ فاتضح أسلوبه المتفرد، والمتميز بموهبته الشعرية الفذة، واتساع ثقافته، التي انعكست على عمله الشعري، من خلال قصائد عانق فيها الإبداع بجمالياتها الفنية، وطاقاتها الدلالية.

وأخيرا تبقى هذه الدراسة محاولة للمساهمة - ولو بالقليل - في إحياء التراث الأندلسي، كجزء من حضارتنا العربية، وتمثيلا لهويتنا الإسلامية، ولفت الانتباه إلى التنوع الأسلوبي في ديوان ابن دراج القسطلّي؛ ليحظى بدراسات أخرى تنير جوانب جديدة من شعره.

ومن الله التوفيق والسداد، والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا : المصادر:

1. ابن دراج القسطلي، الديوان، تحقيق: محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي، ط1، دمشق، 1967.

ثانيا : المراجع :

2. الأمدي علي بن محمد، الإحكام في أصول الأحكام، علق عليه: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 2003.
3. ابن الأبار أبو عبد الله محمد ابن عبد الله القضاعي، التكملة لكتاب الصلة، حققه وضبط نصه، وعلق عليه: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، تونس، 2011.
4. إبراهيم أمين عبد الجواد، العروض بين الأصالة و الحداثة، دار الشروق، ط1، الأردن، 2002.
5. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.
6. ، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1985.
7. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1991.
8. إبراهيم قلاتي، قصص الإعراب - كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التعليمية- دار الهدى، ط2009، عين مليلة.
9. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، 1994.
10. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
11. أحمد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين - دراسة تاريخية فنية - منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.
12. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1994.
13. ، الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية - مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة، 1991.
14. أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف للطباعة والنشر، ط2، سوسة، تونس، 1998.
15. أحمد فؤاد الأهواني، المدارس الفلسفية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965.

16. أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو، والمعنى، والإيقاع، دار غريب، القاهرة، 2004.
17. أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية - دراسة في الوظيفة والبنية و النمط - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت.
18. أحمد محمد وسين، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق.
19. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997.
20. أحمد مصطفى المراغي، تفسير المراغي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
21. أحمد مطلوب، مصطلحات النقد الأدبي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2001.
22. أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، 1985.
23. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.
24. إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة و النشر، ط1، لبنان، 1983.
25. أماني سليمان داود، الأسلوبية الصوفية - دراسة في شعر الحسن ابن منصور الحلاج - دار مجد لاوي، الأردن، ط1، 2002.
26. إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1986.
27. بابوي مولاي، حفيظ مشارك، وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين منصور، اتحاد الكتاب العرب، القدس، 1998.
28. البدراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، 1982.
29. بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع - دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع - مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1998.
30. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.
31. بطرس البستاني، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، لبنان، 1995.
32. بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري - قراءة أسلوبية في قصيدة خذي بعينيك - الجزائر عاصمة للثقافة العربية، الجزائر، 2007.
33. تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994.
34. الثعالبي أبو منصور عبد الملك النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1983.
35. جابر عصفور، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة، 1995.
36. ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، لبنان، 1992.

37. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998.
38. ، الحيوان، شرح وتحقيق: نهى الشامي، دار مكتبة الهلال، ط1 القاهرة، 2003.
39. ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، 1976.
40. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، القاهرة، 2005.
41. ، أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي للنشر والطبع والتوزيع، ط1، القاهرة، 2010.
42. جمال مبارك، التناسخ وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003.
43. ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية للكتاب، ط4.
44. حازم القرطنجي، منهاج البلغاء، و سراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط3، 1986.
45. حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، علم الأصوات، ط1، القاهرة، 2004.
46. أبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1997.
47. حسن المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، ط1، القاهرة، 1292هـ.
48. حسن ناظم، البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسياب - المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2002.
49. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي- دراسة فنية وعروضية - الهيئة المصرية للكتاب، 1989 .
50. حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2000.
51. حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1988.
52. حمدي محمود عبد المطلب، النحو الميسر، دار الآفاق العربية، ط1، مصر، 2001.
53. الحميدي أبو عبد الله محمد بن فتوح بن عبد الله، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، حققه وعلق عليه: بشار عواد معروف، محمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، ط1، تونس، 2008.
54. حنفي ناصف وآخرون، شرح دروس البلاغة، دار ابن الجوزي، ط1، مصر، 2012.
55. خالد الصوفي، تاريخ العرب في إسبانيا - نهاية الخلافة الأموية في الأندلس - مكتبة دار الشرق، ط1، حلب، 1963.

56. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، علق عليه ووضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.
57. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي للطبع والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2010.
58. ابن خلكان أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978.
59. خلود عموش، الخطاب القرآني - دراسة في العلاقة بين النص والسياق - جدار للكتاب العالمي، ط1، الأردن، 2008.
60. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003.
61. رجا عيد، فلسفة البلاغة - بين التقنية والتطور- منشأة المعارف، ط2، الإسكندرية.
62. رجب إبراهيم عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002.
63. الرازي محمد ابن أبي بكر ابن عبد القادر، مختار الصحاح، إخراج: دائرة المعاجم مكتبة لبنان، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1986.
64. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق عليه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، لبنان، 1981.
65. الزركشي بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة.
66. الزمخشري أبو القاسم جار الله، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعلوم الأقاويل في وجوه التأويل، اعتنى به وخرج أحاديثه وعلق عليه: خليل مأمون شيحا، دار المعارف، ط3، لبنان، 2009.
67. ، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998.
68. زين بن محمد غانم الجهيني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، فهرس مكتبة فهد الوطنية، ط1، المدينة المنورة، 1425 هـ.
69. زين كامل الخويسكي، الأصوات اللغوية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008.
70. سامي شهاب أحمد الجبوري، شعر ابن الجوزي - دراسة أسلوبية - دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2011.
71. سبويه أبو بشر بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1988.
72. سعد مصلوح، الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية - عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1992.

73. ، في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية- عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، مصر.
74. أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
75. السكاكي أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد ابن علي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1987.
76. ابن سعيد المغربي، المغرب في حلا المغرب، حققه وعلق عليه: شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1995.
77. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997.
78. سمير شريف استيتية، الأصوات اللغوية، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر، ط3، عمان، 2003.
79. سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، لبنان، 1999.
80. ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه: حسني عبد الجليل يوسف، ط1، القاهرة، 1997.
81. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي - محاولة لإنتاج معرفة علمية - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
82. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتياع والابتداع، دار غريب، ط4، القاهرة، 2005.
83. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والتكسير، القاهرة، ط2، 1992.
84. شكيب أرسلان، الحل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.
85. شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان النهبي، تهذيب سير الأعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، هذبه: أحمد فايز الحمصي، راجعه: عادل مرشد، الرسالة للنشر، ط1، بيروت، 1991.
86. شمس الدين محمد بن محمد الدلجي العثماني، رفع حاجب العيون الغامرة عن كنوز الرامزة في علمي العروض والقافية، تحقيق ودراسة: أحمد إسماعيل عبد الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2011.
87. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1933.
88. صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993.
89. صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل - تحولات فاجعة الماء أنموذجاً- دار الألمعية للنشر و التوزيع، ط1، الجزائر، 2014.

90. صلاح الدين عبد التواب، الصور الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان - ط1، القاهرة، 1995.
91. صلاح فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.
92. ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
93. ، البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
94. ، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002.
95. الضبي، بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق: إبراهيم الأنباري، دار الكتاب المصري، ط1، القاهرة، 1989.
96. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982.
97. الطبري أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان في تفسير القرآن، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط4، بيروت، 1980.
98. طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى، عين مليلة، 2011.
99. الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية - نظرية حازم القرطنجي في تحليل الخطاب الشعري- موفم للنشر، الجزائر، 2007.
100. الطاهر خليفة القراضي، الأسس النحوية والإملائية في اللغة العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2002.
101. عبد الرحمان تبرماسن، البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
102. ، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
103. عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية -أسسها، وعلومها، وفنونها وصور من تطبيقاتها- هيكل جديد من طريف- دار القلم، دمشق، ط1، 1996.
104. عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2010.
105. عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989.
106. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمه و حديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
107. عبد السلام حيمر، من سوسيولوجيا الخطاب إلى سوسيولوجيا الفعل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان.
108. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 2001.

109. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 1982.
110. عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة بن غازي، ط1، 1997.
111. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البديع - دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.
112. ، في البلاغة العربية - علم البيان - دار النهضة العربية، بيروت، 1985.
113. ، في البلاغة العربية - علم المعاني - دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2009.
114. عبد العزيز بن علي الحربي، البلاغة الميسرة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، بيروت، 2011.
115. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
116. أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطيب، كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
117. عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة، وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، الأردن، 2001.
118. عبد الملك بن جمال الدين العصامي الاسفراييني، الكافي الوافي بعلم القوافي، تحقيق: عدنان عمر الخطيب، التقويم، دمشق، ط1، 2009.
119. عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2004.
120. عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، ط1، بيروت، 1987.
121. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات دار اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
122. ابن عذاري أبو العباس أحمد بن محمد، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، حققه وضبط نصّه وعلق عليه: بشار عواد معروف ومحمود بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، ط1، تونس، 2013.
123. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
124. عزيزة فوال بابستي، المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1992.
125. العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن حن بن سعيد، الفروق اللغوية، حققه وعلق حواشيه ووضع فهرسه: جمال عبد الغني مدغمش، مؤسسة الرسالة، ط1، 2002.

126. الصناعتين، الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، 1998.
127. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتنورها - دار الأندلس، ط2، لبنان، 1981.
128. علي بهاء الدين بوخرود، المدخل النحوي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1987.
129. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة - البيان والمعاني والبديع - دار قباء الحديثة، الطبعة الشرعية، القاهرة، 2011.
130. علي الجندي، فن الجنس، دار الفكر العربي، مصر، 1954.
131. علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ وتقد، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.
132. علي أبو المكارم، التراكيب الإسنادية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2008.
133. علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد - السياب نموذجاً - أبحاث للترجمة ونشر والتوزيع، ط1، 2007 .
134. عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر.
135. عيسى علي العاكوب، موسيقا الشعر العربي، دار الفكر، ط1، دمشق، 1997.
136. ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، علق عليه ووضح حواشيه: أحمد حسن يسبح، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1997.
137. ، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط3، القاهرة، 1979 .
138. فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط2، عمان، الأردن، 2007.
139. ، معاني النحو، دار الفكر، ط1، عمان، الأردن، 2000.
140. فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية- مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
141. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت، لبنان، 2005.
142. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1978.
143. القرطبي أبو الحسن حازم بن محمد، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، لبنان، 1986.
144. القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، اعتنى به: محمد فاضلي، دار الأبحاث، ط1، الجزائر، 2007.

145. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
146. كمال الدين أبي الفضل عبد الرزاق بن أحمد المعروف بابن الفوطي الشيباني، مجمع الآداب في معجم الألقاب، تحقيق: محمد الكاظم، مؤسسة الطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ط1، قم، إيران، 1416هـ.
147. لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، ط9، بيروت.
148. المبرد أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخلود عزيمة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط1، القاهرة، 1994.
149. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 1984.
150. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004.
151. محسن علي عطية، الأساليب النحوية - عرض وتطبيق - دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2003.
152. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.
153. محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2001.
154. محمد خان، لغة القرآن الكريم - دراسة لسانية للجملة في سورة البقرة - دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عين مليلة، 2004.
155. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1994.
156. محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2004.
157. محمد صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، ط9، لبنان، 1973.
158. محمد عبد الله عنان، تراجم إسلامية شرقية وأندلسية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط2، القاهرة، 1970.
159. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 1994.
160. ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة - التكوين البديعي - دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995.
161. محمد عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، معجم جغرافي، تحقيق: إحسان عباس، مكتبة لبنان.
162. محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1992.

163. محمد علي قطب، أبطال الفتح الإسلامي، دار الدعوة، ط1، الإسكندرية، 2006.
164. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.
165. محمد محمد أبو موسى - دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني - أميرة للطباعة، ط4، القاهرة، 1996.
166. محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية بشرح المقدمة الأجرومية، مكتبة السنة، القاهرة، 1989.
167. محمد مصطفى أبو الشوارب، علم العروض وتطبيقاته دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، ط1، 2004.
168. محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.
169. محمد الهاشمي، التوضيحات الجلية في شرح الأجرومية، اعتنى به: حاييف النبهان، دار الظاهرية للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2011.
170. محمد يحي سالم الجبوري، مفهوم القوة و الضعف في أصوات العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006 .
171. محمود سمران، علم اللغة، دار النهضة المصرية للطباعة و النشر، والتوزيع، د ط، بيروت.
172. محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي - شوقي نموذجاً - مكتبة بستان المعرفة، دط، الإسكندرية، 2000.
173. محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996.
174. محمود علي السمان، العروض القديمة، أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1986.
175. مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999.
176. مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1998.
177. مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية.
178. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تحقيق: أحمد جاد، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007.
179. المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق، بيروت، ط42، 2007.
180. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2000.
181. ابن منظور، لسان العرب، اعتنى به: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1999.
182. منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية، 1997.

183. مهدي المخزومي، في النحو العربي - نقد وتوجيه - دار الرائد العربي، ط2، لبنان، 1986.
184. موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي دار البصائر للنشر والتوزيع، طبعة خاصة، 2009.
185. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003 .
186. ، تشكيل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي - دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011.
187. نازك الملائكة، قضايا الشعر الجديد، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
188. نور الدين السد، الشعرية العربية - دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي - ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
189. ، الأسلوبية وتحليل الخطاب - دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسرد - دار هصصة، ط1، الجزائر.
190. هاني علي سعيد محمد، شعر محمد محمد الشهاوي - دراسة أسلوبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2009 .
191. ابن هشام الأنصاري، كتاب النحو الشهير، قطر الندى وبل الصدى، عني بتبويبه و تخريج هوامشه: إبراهيم قلاتي، دار الهدى، الجزائر، 2012.
192. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1990.
193. ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1977.
194. ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2001.
195. يمني العيد، في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي- منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985.
196. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية - الرؤية والتطبيق- دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 2010.
197. يوسف و غليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2015.
198. ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2008.

ثالثا : المراجع الأجنبية :

199. باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القاهر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008.
200. بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى- ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006.
201. بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط 2، 1994.

202. جون ستروك، البنيوية وبعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
203. جون سكوت، خمسون عالما اجتماعيا أساسيا، المنظرون المعاصرون، ترجمة: محمد حلمي، الشركة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2009.
204. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.
205. ديوجين لايرتيوس، مختصر ترجمة مشاهير قدماء الفلاسفة، ترجمة: عبد الله حسين، أول ترجمة في مصر الحديثة لمصدر فلسفي يوناني، 1836.
206. رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2003.
207. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.
208. ريفاتير مايكل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، ط1، المغرب، 1993.
209. سارا ميليز، مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، ترجمة وتقديم: عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر، مصر، 2003.
210. ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، التنوير.
211. حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يافوت، المركز الثقافي العربي، ط2، لبنان، 1987.
212. هيدلتون موري، اللغة الفنية، تقديم: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1985.
213. هيقل، المدخل إلى علم الجمال- فكرة الجمال- ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، لبنان، 1988.

رابعاً : المراجع الأجنبية:

214. Stephen ullmann: Language and style: bames and noble, INC, New York 1966
215. Wales, Katie-A dictionary of stylistics –longman-london and new York.

خامساً : المجلات و الدوريات:

216. أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، العدد 13، سبتمبر، 2000.
217. سهير كاظم حسن، الحركات وأنصاف الحركات، وأشبه الحركات - دراسة وصفية مقارنة - مجلة آداب، البصرة، العدد 55، 2011.
218. علي حسن مزيان، أصوات الذلاقة في البحث اللغوي، مجلة كلية الآداب، العدد التاسع.

219. منال محمد هاشم النجار، أصوات الحركات العربية، دراسة دلالية جمالية،
المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 6، العدد 3، رجب 1431،
تموز 2010.

220. ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: هاشم صالح، مؤسسة بيسان للصحافة
والنشر والتوزيع، مجلة الكرمل، العدد 10، قبرص، 1982.

سادسا: الرسائل الجامعية:

221. فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة
دكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989.

222. نجاح عبد الرحمان المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم، رسالة ماجستير
في الأدب، جامعة مؤتة، 2010.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

223. . بتاريخ أوت 2020 <http://www.aliabriabed.net>
224. بتاريخ 2018 <https://arab.ency.com.sy>
225. بتاريخ أكتوبر 2019 <https://fr.m.wikipedia.org>
226. بتاريخ أكتوبر 2019 [www.arabnaionleague .Com](http://www.arabnaionleague.com)
227. بتاريخ 2018 [www. Arab - ency.com.sy](http://www.Arab-ency.com.sy)
228. بتاريخ 2019 [ar. m.wikipedia.org](http://ar.m.wikipedia.org)
229. بتاريخ 2020 ar.m.wikipedia.org

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

أ- ح	مقدمة
66 - 3	الفصل الأول: مفاهيم ومصطلحات
14 - 3	المبحث الأول: الخطاب
11-3	أولاً: ماهية الخطاب:
3	1- الخطاب لغة:
4	2 - الخطاب اصطلاحاً:
4	2 - 1- الخطاب في التراث الغربي والعربي القديم:
7	2- 2- الخطاب في الفكر الغربي والعربي الحديث:
14-11	ثانياً: أنواع الخطاب
37-14	المبحث الثاني: الأسلوب
30-14	أولاً: المفاهيم النظرية للأسلوب:
14	1 - الأسلوب لغة:
15	2 - الأسلوب اصطلاحاً
15	2- 1- مفهومه في النقد القديم:
15	2- 1- 1- الأسلوب في النقد الغربي القديم:
16	2- 1- 2- الأسلوب في النقد العربي القديم:
20	2- 2- مفهومه في النقد الحديث:
20	2- 2- 1- عند الغرب
25	2- 2- 2- عند العرب
37 - 30	ثانياً: محددات الأسلوب:
30	1- الأسلوب اختيار
31	2- الأسلوب إضافة
33	3- الأسلوب تركيب
35	4- الأسلوب انزياح
56-38	المبحث الثالث: الأسلوبية
40 - 38	أولاً: الأسلوبية النشأة والتطور:
44 - 40	ثانياً: مفهوم الأسلوبية
40	1- في الثقافة الغربية:
42	2- في الثقافة العربية:
56-44	ثالثاً: اتجاهات الأسلوبية
44	1- الأسلوبية التعبيرية
46	2 - الأسلوبية النفسية
48	3 - الأسلوبية البنيوية
53	4 - الأسلوبية الإحصائية
66-56	المبحث الرابع: الشاعر:
56	1- مولده ونسبه:
57	2- طفولته، نشأته وصباه:

- 3- اتصاله بالمنصور:.....60
- 4- ابن دراج والمدح.....64
- 5- وفاته وإنتاجه الشعري:.....65
- الفصل الثاني: المستوى الصوتي في ديوان ابن دراج القسطلي.....69-182
- المبحث الأول: تشكيل الإيقاع الخارجي في شعر ابن دراج:.....69-144
- أولاً: إيقاعية البحور وأوزانها في الخطاب الشعري:.....69-111
- 1 - إحصاء البحور المستخدمة.....69
- 2 - البحور التامة و البحور المجزوءة.....77
- 3 - البحور الصافية والبحور المركبة.....81
- 4 - الزحافات والعلل.....87
- 4-1- الزحافات.....88
- 4-2- العلل.....95
- 5 - التدوير.....105
- ثانياً: إيقاعية القافية في الخطاب الشعري:.....111-144
- 1- القافية لغة واصطلاحاً.....111
- 2- حروف القافية وحركاتها.....113
- 3- أنواع القافية:.....129
- 3-1- وفقاً لحركة الروي.....129
- 3-2- وفقاً لعدد المتحركات بين ساكنيها.....137
- 4- عيوب القافية.....140
- المبحث الثاني: تشكيل الإيقاع الداخلي في شعر ابن دراج:.....144-150
- 1- الأصوات المتواترة وعلاقتها بالمعنى.....144
- 1-1- الأصوات المجهورة.....145
- 1-2- الأصوات المهموسة.....147
- المبحث الثالث: التشكيل البديعي في الخطاب الشعري:.....150-182
- أولاً: المحسنات المعنوية:.....150-159
- 1- الطباق.....150
- 2- المقابلة.....156
- ثانياً المحسنات اللفظية:.....159-172
- 1- الجناس.....159
- 2- الترصيع.....167
- 3- التصريع.....170
- ثالثاً: بنية التكرار:.....172-182
- 1- تكرار الحرف.....172
- 2- تكرار الكلمة.....174
- 3- تكرار العبارات.....180
- الفصل الثالث: المستوى التركيبي في ديوان ابن دراج القسطلي.....184-283
- المبحث الأول: الأساليب الخبرية و الأساليب الإنشائية:.....184-259

تمهيد:	184
الخبرية:	218-185
1- التوكيد	186
2- النفي	200
3- الشرط	208
ثانيا: الأساليب الإنشائية:	258-218
1- الإنشاء الطلبي	219
1-1- الاستفهام	219
1-2- النداء	228
1-3- الأمر	237
1-4- النهي	246
1-5- التمني	248
2- الإنشاء غير الطلبي	251
1-2- التعجب	251
2-2- القسم	254
2-3- كم الخبرية	256
المبحث الثاني: الانزياح في البنى التركيبية	283-258
أولا: التقديم والتأخير	271-258
1- تقديم الفاعل على الفعل	258
2- تقديم المفعول به	261
3- تقديم الجار والمجرور	262
4- تقديم الظرف والمضاف إليه	268
5- التقديم في التركيب الشرطي	269
ثانيا: الحذف	283-270
1- حذف الفعل	271
2- حذف الفاعل	272
3- حذف المفعول به	273
4- حذف المبتدأ	274
5- الحذف في الجملة المنسوخة	276
6- حذف الحروف	277
7- حذف الاسم المجرور	280
8- حذف صيغة السؤال	280
9- حذف كم الخبرية	281
الفصل الرابع: المستوى الدلالي في ديوان الن دراج القسطلي	373-285
المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية	296-286
1- مفهومها في التراث القديم	286
2- مفهومها في النقد الحديث	289

المبحث الثاني: الأنواع البلاغية للصورة الشعرية:.....	345-296
أولاً: الصورة التشبيهية.....	314-297
1- مفهوم التشبيه:.....	297
2- أنواع التشبيه:.....	299
1-2- التشبه المرسل.....	300
2-2- التشبيه البليغ.....	307
3-2- التشبيه المقلوب.....	309
4-2- التشبيه الضمني.....	311
ثانياً: الصورة الاستعارية:.....	326-313
1- مفهوم الاستعارة.....	313
2- أنواع الاستعارة.....	314
1-2- الاستعارة المكنية وآلياتها:.....	315
1-1-2- التشخيص:.....	315
2-1-2- التجسيم.....	323
2-2- الاستعارة التصريحية.....	326
ثالثاً: الصورة الكنائية:.....	345-331
1- مفهوم الكناية.....	331
2- أنواع الكناية:.....	333
1-2- الكناية عن صفة.....	333
2-2- الكناية عن موصوف.....	341
المبحث الثالث: الأنماط الإدراكية للصورة الحسية.....	374-345
تمهيد.....	345
1- الصورة البصرية.....	346
1-1- الصورة البصرية المتحركة.....	346
2-1- الصورة البصرية الساكنة.....	349
3-1- الصورة البصرية الملونة.....	351
2- الصورة السمعية.....	358
3- الصورة اللمسية.....	362
4- الصورة الشمية.....	366
5- الصورة الذوقية.....	369
6- تراسل الحواس.....	372
خاتمة.....	381-375
قائمة المصادر والمراجع.....	401-383
فهرس الموضوعات.....	408-403
ملخص البحث.....	409

يدور موضوع البحث حول الخطاب الشعري في ديوان ابن دراج القسطلّي، الذي تمّت دراسته وفق المناهج النقدية الحديثة، وبالضبط خضوعه لإجراءات الدراسة الأسلوبية؛ وذلك لمعرفة الظواهر الأسلوبية الشائعة في خطابه، والتي تمثّلت في مختلف اختياراته الإيقاعية، والتركيبية، والدلالية.

وتتمّ تقسيم البحث إلى مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة.

وتعرّض الفصل الأول للمصطلحات التي اعتمد عليها البحث وهي: الخطاب، الأسلوب والأسلوبية وتحديد مفاهيمها، ودلالاتها وأبعادها المعرفية، إضافة إلى التعريف بالشاعر- ابن دراج القسطلّي- منذ الولادة مروراً بالمراحل المختلفة من حياته حتى وفاته.

وتطرّق الفصل الثاني إلى التشكيل الإيقاعي في ديوان ابن دراج بنوعيه الخارجي والداخلي، وأيضاً التشكيل البديعي، والوقوف على ما يميّز كل منها بالدراسة والتحليل، بالاعتماد على إجراءات تطبيقية تركز على الإحصاء.

أما الفصل الثالث؛ فركز على الجانب التركيبي في شعر ابن دراج، ودراسة مختلف الظواهر التركيبية التي شكّلت سمة أسلوبية بارزة في شعره، كالأسلوب الخبري، والأسلوب الإنشائي، وظاهرة التقديم والتأخير، وأيضاً ظاهرة الحذف.

واعتمد الفصل الرابع على المستوى الدلالي، الذي تم فيه دراسة العنصر الدلالي الأكثر هيمنة وانتشاراً، وهو الصورة الشعرية في ديوان ابن دراج، وتحديد مفهومها، وأنواعها البلاغية والحسية، والتأكيد على دورها الفعّال في خلق إبداعات جمالية، دقيقة التصوير، وزاخرة الخيال.

وتوصلت الدراسة التي اتّكأت على آليات التحليل الأسلوبي في ديوان ابن دراج إلى أنّ خطابه الشعري متميز برّقي تعابيره، وبتشكيله اللغوي المتكامل الذي استوعب تجربته الشعرية، وكان صدى لانفعالاته، واستجابة لمؤثرات العالم الخارجي الذي فرضه عصره.

Abstract

The topic of the research revolves around the poetic discourse in the diwan of Ibn Darraj al - Kastally , which was studied to the modern critical approach and precisely subjecting to the stylistic study procedures in order to know the common stylistic phenomena in his poetic discourse ,which were represented in his various rhythmic, compositional and semantic choices .

His research has been divided into an introduction and four chapters, and conclusion.

The first chapter deals with the terms on which the research relied, namely: discourse, style and stylistics, and defining their concept,

connotations and cognitive dimensions, additionally introducing the poet Ibn Darraj al- kastali since through the various stages of his life and until his death.

The second chapter dealt with the rhythmic formation in Ibn Darraj's diwan, in its external and internal forms, as well as the creative formation, and examining what distinguishes each of them by study and analysis, relying on applied procedures based on statistics.

As for the third chapter, it focused on the compositional aspect of Ibn Darraj's poetry, and studying the various compositional phenomena that formed a prominent stylistic feature in his poetry, such as the informative style, the structural style, the phenomenon of fronting and postponement, and also the phenomenon of omission.

The fourth chapter relied on the semantic level, in which the most dominant and widespread semantic element has been studied, which is the poetic image in Ibn Darraj's Diwan, the definition of its concept, its rhetorical and sensual types, and the emphasis on its effective role in creating aesthetic creation, accurately depicted and full of imagination.

The study, which relied on the mechanisms of stylistic analysis in Ibn Darraj's diwan, concluded that his poetic discourse is distinguished by the sophistication of his expressions, and by his integrated linguistic formation that absorbed his poetic experience, and was an echo of his emotions, and a response to the influences to the outside world imposed by his time.



The People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research
20 August 1955 University – Skikda –
College of Arts and Languages
Department of Arabic Language and Literature



Poetic Discourse In The Divan Of Ibn Darraj al - Kastally

Thesis submitted for a ph.D.in science in Arabic language and literature

Specialization : Linguistics and Literary Text

Prepared by the student :FatmaKherouf

Memorandum Director :Abdellatif HENNI

Rank : Professor of Higher Education

Institution :ChadliBendjedid University El - Tarf

Discussion Committee :

Name and Surname	Rank	University	Adjective
AbdelkaderNattopur	Professor of higher education	20 August 1955 University Skikda	President
Abdellatif Henni	Professor of higher education	ChadliBendjedid University El –Tarf	Supervisor and Rapporteur
Sofiane Bouninba	Lecturer A	20 August 1955 University Skikda	Discussing
Sabrina Boushaba	Lecturer A	20 August 1955 University Skikda	Discussing
Madani Zikem	Lecturer A	CerifMessaadia University souk Ahras	Discussing
Abdelhakim Sahalia	Lecturer A	ChadliBendjedid University El –Tarf	Discussing

University year 1441 AH – 1442 AH

2020 AD – 2021 AD