

شعر ابن عَنِين: دراسة أسلوبية

إعداد

نواف الحميدي الرشيدى

المشرف

الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في

اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

تعتمد كلية الدراسات العليا  
هذه النسخة من الرسالة  
التأريخ: ٦/٤/٢٠١٦

نيسان، ٢٠١٦م

## قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة بعنوان: \* شعر ابن عَنِين: دراسة أسلوبية \*  
وأجيزت بتاريخ: ٢٠١٦ / ٤ / ٢٥ م.

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة، مشرفاً  
أستاذ الأدب والنقد الحديث

الأستاذ الدكتور محمد حسن إسماعيل عواد، عضواً  
أستاذ اللغة والنحو

الأستاذ الدكتور إبراهيم محمد الكوفحي، عضواً  
أستاذ الأدب والنقد الحديث

الدكتور موفق رياض مقادري، عضواً خارجياً  
أستاذ الأدب الحديث المشارك

جامعة العلوم الإسلامية العالمية

تعتمد كلية الدراسات العليا  
هذه النسخة من الرسالة  
التوقيع: ..... التاريخ: .....  
أ.ب.ب

# الإهداء

إلى من أنارت لي الطريق بدعائها ومصدر الأمل

ومنبع الحنان والأمان ... أمي الحبيبة ...

إلى من قدم وبذل وأعطى دون مقابل ...

أخي نايف الحميدي ...

إلى مصدر ثقتي وقوتي في الحياة ...

أخي عبد الرحمن ...

إلى زوجتي ... الغالية ...

إلى إخواني وأخواتي ...

إلى فلذات كبدي " شاكر ... محمد ... عبد العزيز ... شريف "

إليهم جميعاً أهدي هذا الجهد المتواضع ...

## الشكر والتقدير

الشكر لله سبحانه وتعالى أولاً وأخيراً على ما تفضل علي من نعمه الجزيلة، وأفضاله الجميلة، والحمد له سبحانه في كل وقت وحين.

ثم الشكر تالياً لمشري وشيخي وأستاذي في هذه الدراسة، الذي قدم لي كل عون، وبذل جهده البالغ في تجميع هذه الدراسة، وتدقيقها، كي تخرج على أتم صورة، وأكمل حال، فله مني الشكر الجزيل، والعرفان الجميل.

كما لا يفوتني أن أشكر في هذا المقام أعضاء هيئة المناقشة الأجلاء، والعلماء الفضلاء، الذين تجشموا عناء قراءة هذه الرسالة، وتوجيهها خير توجيه، ووضع ملاحظاتهم عليها، إذ إن هذه الملاحظات ستكون محط اهتمامي، ومبلغ اجتهادي، فلهم مني عظيم الشكر والتقدير.

وفي هذا المقام أتقدم كذلك بالشكر العظيم لقسم اللغة العربية، وكلية الآداب في الجامعة الأردنية، الذين هم الفضل علي بعد الله تعالى في تحصيل العلم، واكتساب المعرفة، فقد نهلت من معينهم على مدار سنوات مضت كل علم ومعرفة، فأسأل الله تعالى أن يثيبهم خيراً على ما قدموا وأعطوا.

## قائمة المحتويات

الصفحة	الموضوع
ب	قرار لجنة المناقشة
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	قائمة المحتويات
ز	الملخص باللغة العربية
١	المقدمة
٤	التمهيد:
٤	مفهوم الأسلوبية:
٩	علاقة الأسلوبية بالبلاغة:
١١	أثر نظرية النظم في الدراسات الأسلوبية:
<b>الفصل الأول: المستوى الموسيقي في شعر ابن عنين</b>	
١٤	الإيقاع الخارجي:
٢٣	الإيقاع الداخلي:
٢٤	التكرار
٢٥	تكرار حرف من بنية الكلمة:
٢٧	تكرار حرف ذي وظيفة مستقلة:
٣٥	تكرار البنى المتشابهة صوتاً وبنياً ودلالة:
٣٧	تشابه الأطراف:
٤١	التوازي:
٤٢	١ . التوازي التركيبي:
٤٦	٢ . التوازي الصرفي:
٤٨	٣ . التوازي القائم على بنى التضاد:
<b>الفصل الثاني: المستوى التركيبي في شعر ابن عنين</b>	
٥٤	أولاً: الحذف:
٦٣	ثانياً: التقديم والتأخير:

الصفحة	الموضوع
٧٠	ثالثاً: التعريف والتذكير:
٧٦	رابعاً: الالتفات:
٨٢	خامساً: التراكيب الجاهزة:
٨٤	سادساً: الجمل وأنواعها:
<b>الفصل الثالث: المستوى التصويري في شعر ابن عنين</b>	
٨٩	أولاً: مصادر الصورة عند ابن عنين:
٨٩	١ . المصادر الثقافية للصورة الفنية عند ابن عنين:
٩٠	أ. القرآن الكريم
٩٥	ب . المصادر التراثية:
٩٥	الشعر:
٩٨	١.النثر:
١٠٠	٢ . المصادر الطبيعية للصورة عند ابن عنين:
١٠٨	ثانياً: تشكيل الصورة الفنية عند ابن عنين:
١٠٩	١ . الصورة الحركية:
١١٥	٢ . الصورة اللونية:
١١٩	٣ . الصورة الصوتية:
<b>الفصل الرابع: المستوى الدلالي في شعر ابن عنين</b>	
١٢٣	١ . أسلحة الحرب:
١٢٨	٢ . البيئة والأماكن:
١٣٤	٣ . العدو:
١٣٨	٤ . الخيل:
١٤٠	٥ . اللون:
١٤٤	٦ . البطولة والشجاعة:
١٤٧	الخاتمة
١٥١	قائمة المصادر والمراجع
١٥٨	الملخص باللغة الإنجليزية

## شعر ابن عَنِين: دراسة أسلوبيّة

إعداد

نواف الحميدي الرشيدى

المشرف

الأستاذ الدكتور محمد القضاة

الملخص

تتناول هذه الدراسة الحديث عن واحد من أبرز شعراء العصر المملوكي في القرنين السادس والسابع الهجريين، ألا وهو ابن عنين، وقد أخذت هذه الدراسة المنحى الأسلوبي في تناول شعر هذا الشاعر، واستطاعت أن تكشف لنا عن شخصيته الشعرية الفذة، وتبرز لنا نواحي الإبداع والابتكار الفني لديه.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى تمهيد وأربعة فصول، وهي على النحو الآتي:

**التمهيد:** ويتناول الحديث عن مفهوم الأسلوب عند المحدثين من ثلاث زوايا هي: زاوية المنشئ وزاوية النص وزاوية المتلقي، وعلاقة الأسلوب بالدراسات البلاغية القديمة ممثلة بعلم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، ثم أثر نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني في الدراسات الأسلوبية، ثم علاقة الأسلوبية بالدراسات اللغوية.

**الفصل الأول:** وقد حُصص للحديث عن المستوى الإيقاعي في شعر ابن عنين، الذي يتناول الإيقاع الخارجي ممثلاً بإيقاع الأوزان، والقافية، والإيقاع الداخلي، وعناصره تتمثل في الإيقاع في مستوى الأصوات وهو الإيقاع المفرد الذي قسمته إلى قسمين هما تكرار حرف من بنية الكلمة، وتكرار حرف ذي وظيفة مستقلة وليس من بنية الكلمة. ثم الإيقاع المركب وهو إيقاع الألفاظ المتشابهة في بنيتها الخارجية صوتاً وبناءً ودلالة، ثم تشابه الأطراف وهو تكرار يتصل بالدلالة، والإرصاد أو التسهيم، ثم التشاكل النحوي والتوازي الصرفي والتوازي القائم على بنى التضاد المتجاورة والتقابل أو المقابلة.

**الفصل الثاني:** ويتحدث عن المستوى التركيبي، الذي يهتم بدراسة الشكل النحوي التركيبي الناتج عن العلاقة بين الكلمات، والصيغة الصرفية والشكل النحوي لها في النص الذي وضعت فيه، وهذا يعني ربط البنى الأسلوبية وطرائق تشكلها بالدلالة والإيقاع ونفسية الشاعر. وقد خصصته للحديث عن الحذف وشروطه وأشكاله، ثم التقديم والتأخير وأشكاله، والتعريف والتكثير، والالتفات وأشكاله، والعدول في كل من الأفعال والحروف، وأنواع الجمل وأركانها وهي: الجمل الخبرية: اسمية وفعلية وصور كلّ منهما، والجمل الإنشائية وهي: الاستفهامية، والندائية، والجمل الاعتراضية، وأنواعها ووظيفتها. كما سأدرس فيه التراكيب الجاهزة وعلاقات التأثير والتأثير بالنصوص السابقة.

**والفصل الثالث:** ويتناول الحديث عن المستوى التصويري: الذي يتحدث عن مصادر الصورة التي استقى منها ابن عَنَيْن، وهي متنوعة ومتعددة منها الثقافية، المستمدة من القرآن الكريم ومن التراث، والمصادر الطبيعية المستمدة من الطبيعة الجامدة والطبيعة المتحركة. ثم تشكيل الصورة، وهي الصورة الحركية والصورة الصوتية والصورة اللونية.

**أما الفصل الرابع:** فيعتمد للحديث عن المستوى الدلالي: الذي يتناول البنية الدلالية للألفاظ سواء الدالة على أسلحة الحرب، وعلى العدو، وعلى الأبطال وعلى اللون وعلى الأماكن وعلى البيئة وعلى الفروسية والشجاعة وعلى الفرس وصفاته.



## بسم الله الرحمن الرحيم

### المقدمة:

الحمد لله الأول والآخر، والظاهر والباطن، الفرد الصمد، والصلاة والسلام على سيد الناس أجمعين، وقائد الغر المحجلين، محمد بن عبد الله، عليه أفضل السلام، وأتم التسليم، وبعد: فقد أخذ الدرس الأسلوبي مكانه الأوسع في الدراسات الأدبية واللغوية في عصرنا الحاضر؛ لما لهذا الدرس من مكانة في إمكانية تحليل النصوص، والنظر إلى مكوناتها وفقاً لما تقتضيه عناصر الكلام من وحدات تسلسلية، ومكونات ترابطية، الأمر الذي يمنح الشاعر أو الأديب بصمته الخاصة التي لا يمكن إيجادها عند غيره.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها مرتبطة بهذا العلم الأسلوبي القادر على كشف شخصية الشاعر الفنية، الذي يمكن من خلالها معرفة سماته الخاصة، والوصول إلى كينونته الداخلية، كما تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تتناول واحداً من الشعراء الذين كان لهم حضور واسع في الساحة الشعرية في القرنين السادس والسابع الهجريين، وهو ابن عنين.

كما تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تستتق النصوص الشعرية ذاتها؛ لتعطي صورة الخصائص الأسلوبية لهذا الشعر من النصوص لا من الاستقراء الخارجي عن النصوص، وهي دراسة تعتمد على قدرة الباحث على تأويل هذه النصوص الشعرية؛ للتوصل إلى الدلالات التي تتبثق عنها؛ لأن النص الشعري كما ترى الدراسة قديمه وحديثه قابل للدراسة والتأويل مهما كان زمنه.

ومن هنا فإن هذه الدراسة جاءت لتجيب عن الأسئلة الآتية:

- كيف ظهرت ملامح الأسلوبية عند ابن عنين في جوانب الإيقاع الداخلي والخارجي؟
- ما عناصر الأسلوب التركيبي عند ابن عنين؟
- ما مظاهر الأسلوبية في المستوى التصويري عند ابن عنين؟
- كيف ظهرت مظاهر الوحدات الدلالية في شعر هذا الشاعر؟

وبناء على هذه الأسئلة التي تحاول أن تجيب عنها الدراسة فقد هدفت إلى بيان مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند كل من اللغويين، وأصحاب المعاجم، والأدباء، والنقاد، كما تناولت الحديث عن ملامح الأسلوبية الإيقاعية، والتركيبية، والتصويرية والدلالية، عند ابن عنين، وبينت السمات العامة التي اتسم بها أسلوبه.

ولا بد لهذه الدراسة من منهج تسيير وفقه للوصول إلى نتائجها، إذ يتمثل هذا المنهج بالمنهج التكاملي، الذي ينظر إلى العمل الأدبي من جوانبه كافة، التركيبية، والتصويرية، والإيقاعية والدلالية، ويربط بين هذه الجوانب فنياً، علاوة على نظرتة إلى بعض الملامح الاجتماعية والتاريخية والنفسية التي يُعتمد عليها في تحليل هذه النصوص الأدبية ونقدها.

وقد قسم الباحث حديثه في هذه الدراسة إلى الفصول الآتية:

**التمهيد:** ويتناول الحديث عن مفهوم الأسلوب عند المحدثين من ثلاث زوايا هي: زاوية المنشئ، وزاوية النص، وزاوية المتلقي. ويتحدث عن علاقة الأسلوب بالدراسات البلاغية القديمة ممثلة بعلم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، ثم أثر نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني في الدراسات الأسلوبية، ثم علاقة الأسلوبية بالدراسات اللغوية.

**الفصل الأول:** وقد خُصص للحديث عن المستوى الإيقاعي في شعر ابن عنين، الذي يتناول الإيقاع الخارجي ممثلاً بإيقاع الأوزان، والقافية، والإيقاع الداخلي، وعناصره التي تتمثل في الإيقاع في مستوى الأصوات وهو الإيقاع المفرد الذي قسمته إلى قسمين هما: تكرار حرف من بنية الكلمة، وتكرار حرف ذي وظيفة مستقلة وليس من بنية الكلمة، ثم الإيقاع المركب، وهو: إيقاع الألفاظ المتشابهة في بنيتها الخارجية صوتاً وبناء ودلالة، ثم تشابه الأطراف وهو تكرار يتصل بالدلالة، والإرصاد أو التسهيم، ثم التشاكل النحوي والتوازي الصرفي والتوازي القائم على بنى التضاد المتجاورة والتقابل أو المقابلة.

**الفصل الثاني:** ويتحدث عن المستوى التركيبي، الذي يهتم بدراسة الشكل النحوي التركيبي الناتج عن العلاقة بين الكلمات، والصيغة الصرفية والشكل النحوي لها في النص الذي وضعت فيه، وهذا يعني ربط البنى الأسلوبية وطرائق تشكلها بالدلالة والإيقاع ونفسية الشاعر. وقد خصصته للحديث عن الحذف وشروطه وأشكاله، ثم التقديم والتأخير وأشكاله، والتعريف والتكثير، والالتفات وأشكاله، والعدول في كل من الأفعال والحروف، وأنواع الجمل وأركانها وهي: الجمل الخبرية: اسمية وفعلية وصور كلّ منهما، والجمل الإنشائية وهي: الاستفهامية،

والندائية، والجمل الاعترافية، وأنواعها ووظيفتها. و التراكيب الجاهزة وعلاقات التأثر والتأثير بالنصوص السابقة.

**والفصل الثالث:** ويتناول الحديث عن المستوى التصويري، الذي يتحدث عن مصادر الصورة التي استقى منها ابن عُنَيْن، وهي متنوعة ومتعددة منها الثقافية، المستمدة من القرآن الكريم ومن التراث، والمصادر الطبيعية المستمدة من الطبيعة الجامدة والطبيعة المتحركة. ثم تشكيل الصورة، وهي الصورة الحركية والصورة الصوتية والصورة اللونية.

**أما الفصل الرابع:** فخصص للحديث عن المستوى الدلالي، الذي يتناول البنية الدلالية للألفاظ سواء الدالة على أسلحة الحرب، وعلى العدو، وعلى الأبطال وعلى اللون وعلى الأماكن وعلى البيئة وعلى الفروسية والشجاعة وعلى الفرس وصفاته.

ثم يلي ذلك كله خاتمة تشتمل على إيراد لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وثبتت بمصادر ومراجع هذه الدراسة.

وفي نهاية هذه المقدمة، فإني أرجو الله العلي القدير، أن يكتب في هذه الدراسة الخير والنعف والبركة، وأن يجعلها سبيلاً للعلم والمعرفة، وطريقاً لاهتداء طلبة العلم، إنه ولي ذلك والقادر عليه، والحمد لله رب العالمين.

## التمهيد:

تمثل الأسلوبية واحدة من أهم المنجزات الأدبية في عصرنا الحديث، إذ تعنى بكيونيات الخطاب الأدبي، وتجعل من هذا الخطاب حقلاً للدراسة، فتسهم في إبراز الجوانب الإبداعية كافة ضمن هذا الخطاب الأدبي، مضافاً إليها عناصر مهمة في علائقية ذلك الخطاب بعناصر التداول التي تتشكل من مكونات المرسل والمتلقي والرسالة الخطابية التي ينطلق منها المتلقي.

لذا فإن هذا التمهيد سيسعى جاهداً إلى إبراز صورة الأسلوبية بمفهومها النظري والتطبيقي بكافة منابرها عند العلماء والباحثين الأسلوبيين في عصرنا الحديث، متناولاً بعض نواحي التعالق بينها وبين البلاغة القديمة، وآثار عبد القاهر الجرجاني ضمن هذا السياق.

## مفهوم الأسلوبية:

يطلق الأسلوب في اللغة على الطريق الواضح المستقيم المستوي، ومن هذه اللفظة أخذ قولنا: أخذ في أساليب من القول، أي ضروب منه<sup>(١)</sup>، ويطلق الأسلوب أيضاً على الفن والطريقة، وجمعه أساليب، وقيل: إن كل شيء امتد من غير اتساع فهو أسلوب<sup>(٢)</sup>، ويقال للشجر سلب لأنه إذا أخذ ورقه وسعفه امتد وطال<sup>(٣)</sup>.

يتضح من الكلام السابق أن لفظ "أسلوب" ليس بغريب على اللسان العربي، فقد عرف العرب لفظ "أسلوب" وكانت لهم معانيهم الخاصة به، لذا فإن لفظ "أسلوب" ليس جديداً على الذائقة العربية من جهة، ولا وارداً عليها من لغات أخرى، أو آداب أخرى، وإنما ورد عليها تلك الطرائقية الجديدة في معالجة الأشكال الأدبية ذات العلاقة بالأسلوبية.

ومن خلال المعنى اللغوي أيضاً يتضح لنا أن لفظ "أسلوب" ذو معانٍ كثيرة في اللغة، إلا أن ثمة معنى واحداً يهمننا في هذه الدراسة، ألا وهو مفهوم الطريقة والمذهب، فإن الأسلوب في معناه اللغوي يدل على معنى الطريقة في الفن، وهو معنى يلتقي شيئاً ما مع المعنى الاصطلاحي الذي ستحاول الدراسة توضيحه في ما يلي.

(١). ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل : المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ج: ٣، ص: ٣٠٩.

(٢). الحميري، نشوان بن سعيد : شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري، ومظهر بن علي الإيراني، ويوسف محمد عبد الله، دار الفكر المعاصر، بيروت-لبنان، ودار الفكر، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ج: ٥، ص: ٣١٥٨.

(٣). الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى : الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، د.ت، ص: ٨٢ - ٨٣.

وليس من السهولة بمكان أن يصل الباحث إلى معنى دقيق للأسلوبية والأسلوب، إذ إن هذا المصطلح خضع لوجهات نظر كثيرة، منها ما كان لغوياً، ومنها ما كان أدبياً، ومنها ما يتصل بالباحثين العرب، ومنها ما يتصل بالباحثين الغربيين، وعلاوة على ذلك كله فإن الناظرين لمفهوم الأسلوبية والأسلوب انطلقوا من تخصيص ركن ما من عناصر التواصل اللغوي بمفهوم الأسلوبية، فمن ناظر إلى هذا المفهوم باعتبار المبدع، ومن ناظر إليه باعتبار المتلقي، ومن ناظر إليه باعتبار الخطاب الأدبي ذاته<sup>(١)</sup>، وهو ما سيرد في الصفحات المقبلة بإذن الله تعالى.

ينظر بوفون إلى مفهوم الأسلوبية انطلاقاً من المبدع أو الكاتب، فإن الأسلوب عنده يعني الكاتب أو المبدع، وليس لسائر عناصر التواصل الخطابي أثر في مفهوم الأسلوبية عنده<sup>(٢)</sup>.

ومن خلال تعريف بوفون السابق للأسلوب يمكننا أن نرى شيئاً من التضليل في هذا التعريف، إذ لا يمكن تحديد مفهوم دقيق للأسلوبية أو الأسلوب من خلال تعريف بوفون السابق، صحيح أن الكاتب أو المبدع له دوره الكبير في خلق الأسلوب الخاص به إلا أنه لا يمكن أن يكون بذاته مفهوماً للأسلوبية والأسلوب، ويزيد فلوبيير على مفهوم بوفون السابق بيانه بأن هذا الأسلوب يدل على طريقة الكاتب الخاصة في رؤية الأشياء<sup>(٣)</sup>، وما هذا المفهوم إلا زيادة يسيرة على ما جاء به بوفون في تعريفه السابق للأسلوب.

وطور فلوبيير من تعريفه للأسلوب بأن ربطه بالتفكير أو الشعور، فأصبح التعريف عنده: طريقة الكاتب الخاصة بالتفكير أو الشعور، وهذه الطريقة تفرض طريقة خاصة في استخدام اللغة، فالشعور الصادق تعبير لغوي كافٍ يكشف عن طريقة الكاتب في الشعور<sup>(٤)</sup>.

غير أن هذا التطوير الذي أداه فلوبيير في مفهوم الأسلوب عنده أدخل مجموعة من العناصر غير الأدبية ضمن جسم هذا المفهوم الأدبي، إذ أدخل التفكير، والشعور إلى عناصر المفهوم، وهذه العناصر تبتعد قليلاً عن الموضوعية في إنشاء عناصر الدلالة المفهومية ضمن الجانب الدلالي لهذا المصطلح الأدبي.

(١). عبد الجواد، إبراهيم عبد الله أحمد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان - الأردن، ١٩٩٦م، ص: ٤٠ - ٤٦.

(٢). إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، د.ت، ص: ٢١.

(٣). المصدر السابق، ص ٢١.

(٤). المصدر نفسه، ص ٢١.

فالأسلوب عند فلوبير مرتبط بناحيتين: الأولى التفكير، والثانية الشعور، والشعور بطبيعة الحال يتعلق تعلقاً كبيراً بالعاطفة، فإذا تغلبت الأفكار على أسلوب الكاتب كان أداؤه وتعبيره نثراً، في حين إذا تغلبت العاطفة على التفكير كان نتاج الكاتب إما نثراً أو شعراً، ويكون أسلوب الكاتب مكتملاً إذا استطاع أن يوصل أفكاره وعواطفه بطريقة لغوية سليمة على أكمل وجه للمتلقي، فيكون الأسلوب على هذه الحال الطريقة اللغوية المثلى التي يستطيع الكاتب من خلالها إيصال ما يفكر به أو يشعر به إلى المتلقي، ولا يمكن تقليد أسلوب كاتب ما؛ لأن المقلد إنما يعرض شخصية مختلفة، لذا لا يكون له أسلوبه المميز، فالكاتب لا يتكررون، وإنما هم أفراد متميزون، وكذلك الأسلوب فإنه خاصية فردية متميزة<sup>(١)</sup>.

ومن بين التعريفات التي ربطت بين الأسلوبية والأسلوب والمتلقي يعدّه جوهر هذا المفهوم تعريف عبد السلام المسدي لهذا المصطلح، وذلك حين بين أن الأسلوب هو قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه<sup>(٢)</sup>.

والمبدع هو الذي يقوم بترتيب أفكاره، وصوغ معانيه، وتنظيم مشاعره في صياغة لغوية سليمة، كما أنه ينتقي الكلمات التي تناسب الأفكار التي تدور في ذهنه، وهو بهذه الطريقة يسعى نحو هدفه المتمثل بالتأثير في المتلقي، وإقناعه فيما يقول، من خلال طريقته في عرض النص<sup>(٣)</sup>.

ارتكزت التعريفات السابقة للأسلوبية والأسلوب على عنصر واحد من عناصر التلقي الخطابي، ألا وهو المبدع أو الكاتب كما رأينا، إذ ينظر العلماء والباحثون الذين قالوا بتلك التعريفات إلى المبدع على أنه أساس العملية التواصلية بجميع أطرافها، فالمبدع هو الذي ينشئ الخطاب الأدبي، ومن ثم يوصله إلى المتلقي، فهو الأولى أن يكون أساس تلك العملية التواصلية، والركن الذي ينطلق منه تعريف الأسلوب والأسلوبية.

أما الفريق الثاني الذي ينظر إلى تعريف الأسلوب من خلال المتلقي فإنه يرى أن المتلقي ذو دور فاعل في ميلاد العمل الإبداعي، وأنه لولا وجوده لا يمكن للعمل الإبداعي أن يظهر إلى حيز الوجود، بل يبقى في مكونات الاملفوظ إلى أن يأتي متلقٍ يخرج من هذا الحيز، وذلك باعتباره متأثراً بهذا العمل الإبداعي، وناقداً له<sup>(٤)</sup>.

(١). إسماعيل. الأدب وفنونه، ص: ٢٢.

(٢). المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م، ص: ٦٤.

(٣). عبد الجواد. الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص: ٤٠.

(٤). المسدي. الأسلوبية والأسلوب، ص: ٨١، والجواد. الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص: ٤٢.

ولما كان دور المتلقي فاعلاً ومؤثراً في العملية الإبداعية، وبوصفه ركيزة مهمة من ركائز التوصيل الإبداعي، فهو القادر على إخراج الإبداع من عالم اللاملفوظ إلى عالم الملفوظ؛ فإن بعض الباحثين ربطوا تعريف الأسلوب بهذا المتلقي، وجعلوا منه – أي المتلقي – مميّزاً مهماً من مميزات الأسلوب، حيث عرّف هؤلاء الباحثون الأسلوب بأنه قوة ضاغطة على المتلقي، وهذه القوة الضاغطة لا بد لها من مكونات تتكون منها، يتمثل بعضها بردود الفعل والانفعالات التي تسيطر على المتلقي باعتباره العنصر المستهدف من العملية الإبداعية، هذه النوازع وردود الفعل تنجم عن استفزاز يحركها في نفس المتلقي، كما أن لسلسلة الكلام دورها في شد ذهن هذا المتلقي إلى ما هو ملفوظ، بحيث إنه لو غفل عن شيء من هذه السلسلة تشوه المعنى عنده، ولو حاول أن يحلل تلك الأفكار التي تلقاها من النص يجد لها دلالات ومعاني كثيرة<sup>(١)</sup>.

يُعلي التعريف السابق من دور المتلقي في ميلاد العمل الأدبي، إذ ينظر إلى الخطاب الأدبي على أنه لن يكون ذا تأثير ضمن إطاره التواصلية إلا من علاقته بذلك المتلقي الذي يستطيع أن يميز ذلك الأسلوب، ويجعل من الخطاب الأدبي مكوناً مرموقاً خارجاً من دائرة الملفوظ إلى دائرة الملفوظ، غير أن الباحث يأخذ على هذا المفهوم جانبين: الأول: أن يكون المتلقي غير قادر على تمييز جيد الأسلوب من رديئه؟ ففي هذه الحالة ربما يكون الأسلوب جيداً غير أن المتلقي لم يستطع أن يخرج من دائرة الملفوظ، أما المأخذ الثاني: فيتمثل بأن ارتباط مفهوم الأسلوب بالمتلقي يجعل الخطاب الأدبي خاضعاً للذوقية والانطباعية، وهذا ما لا تهدف له الأسلوبية، بل لا بد من وجود عناصر ثابتة في تكوين الخطاب الأدبي تجعل منه قدرة كامنة على تمييز عناصر الخطاب الأسلوبي الجيد من عناصر الخطاب الأسلوبي الرديء، فهذان المأخذان – من وجهة نظر الباحث – تُضعف من موقف القائلين بتعريف الأسلوبية انطلاقاً من المتلقي.

أما الفريق الثالث فيرى أن مفهوم الأسلوبية يجب أن ينطلق من عناصر الخطاب نفسه، والنص الأدبي ذاته، إذ لا بد من الترابط الوثيق بين مفهوم الأسلوبية من جهة، ومكونات العمل الأدبي من جهة أخرى، وهذا المفهوم للأسلوبية عائد إلى ما أنتجه "دي سوسير" في نظريته اللغوية، التي تشتمل على فكرتين أساسيتين: تتمثل الأولى بتفريقه بين اللغة والكلام، أما الثانية

(١). المسدي. الأسلوبية والأسلوب، ص: ٨٣، والجواد. الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص: ٤٢.

فتتمثل بنظرته إلى اللغة على أنها مجموعة من العلاقات، وطبيعة هذه العلاقات، ومن هنا استفاد بعض الباحثين في تعريفهم للأسلوب من خلال النص<sup>(١)</sup>.

ويصوغ جاكبسون تعريفه للأسلوب من فكرة السنية بحثة، حيث إن الأداء الألسني يتكون من عمليتين أساسيتين، هما: عملية اختيار المفردات من الرصيد المعجمي للمتكلم، والعملية الثانية تمثل تركيب هذه المفردات المختارة وفق قواعد النحو، ونظام التصريف، إذن فالأسلوب هو عبارة عن توافق بين هاتين العمليتين؛ أي تطابق جدول الاختيار مع جدول التأليف<sup>(٢)</sup>.

فالمفهوم السابق لجاكبسون يربط بين عنصرين اثنين من عناصر التواصل اللغوي، ألا وهما: المبدع، وهو الذي يقوم باختيار الكلمات والألفاظ من الرصيد المعجمي المخزن في ذاكرته، والثاني: عناصر تكوين الخطاب الأدبي، أو النص، وذلك ناتج عن توازن عامة بين جداول الاختيار وجدول التأليف لدى المرسل، في حين أنه لا يظهر لنا وجود للمتلقى ذاته في تكوين هذا المفهوم الأسلوبي، بالرغم من أن هذا المفهوم للأسلوبية يعتمد على النص الأدبي في تحديد مفهومه.

ومن خلال ما سبق يمكننا القول بأن الأسلوب يخضع لوجهات نظر كثيرة، منها ما ينظر له باعتبار المرسل، ومنها ما ينظر له باعتبار المتلقي، ومنها ما ينظر له باعتبار النص الأدبي ذاته، وعموماً فإن بعض الباحثين فرّق بين الأسلوب والأسلوبية على اعتبار أن الأسلوب شيء، والأسلوبية شيء آخر، إذ فرق اللويمي بين الأسلوب والأسلوبية من حيث إن الأسلوب وصف للكلام، في حين أن الأسلوبية علم له أسسه وقواعده ومجاله، ومن ناحية ثانية فإن الأسلوب يُعنى بإنزال القيمة التأثرية منزلة خاصة في السياق، في حين أن الأسلوبية تُعنى بالكشف عن النواحي الجمالية والنفسية والعاطفية لهذه القيمة التأثرية، ومن ناحية ثالثة فإن الأسلوب ما هو إلا تعبير لسانی، في حين أن الأسلوبية دراسة لذلك التعبير اللسانی، ومن هنا فرّق محمد اللويمي بين الأسلوبية والأسلوب<sup>(٣)</sup>.

وانطلاقاً من المفاهيم السابقة للأسلوبية والأسلوب فإنه لا يمكننا أن نضع تعريفاً شاملاً لهذه الطريقة النسقية في دراسة النص الأدبي، غير أن الباحث يشير إلى أن أقرب هذه المفاهيم إلى واقع المعنى ما يتصل بتعريف الأسلوبية من وجهة النظر التي تقول بأن مفهوم الأسلوبية ينطلق من النص الأدبي، وليس من الكاتب أو المتلقي.

(١). عبد الجواد. الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص: ٤٤.

(٢). المسدي. الأسلوبية والأسلوب، ص: ٩٦.

(٣). اللويمي، محمد: في الأسلوبية والأسلوب، مطابع الحميضي للنشر والتوزيع، ط ١، د.ت، ص: ٤٢.



## علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

ثمة علاقة وثيقة بين الأسلوبية والبلاغة، وذلك بوصفهما يتناولان الحديث عن النص الأدبي، وأن محور الدراسة في كل منهما هو الأدب نفسه، هكذا تتقارب العلاقة بين علم الأسلوبية والبلاغة عموماً، غير أن عناصر البلاغة القديمة لم تعد قادرة على الوفاء بما يقتضيه النص الأدبي، إذ ثمة كثير من جوانب القصور في الجوانب البلاغية القديمة لا يمكن للبلاغة أن تتجاوزها لولا وجود الأسلوبية، فمن ذلك مثلاً أن علم البلاغة علم معياري خالص، عدّ فيه البلاغيون أنفسهم أوصياء على العمل الأدبي، وذلك من خلال تلك التوصيات التي وضعوها وفندوها فصارت سيفاً مسلطاً على رقاب المبدعين والأدباء<sup>(١)</sup>.

ومن ناحية ثانية فإن البلاغة القديمة قد أغفلت مجموعة من العناصر الخارجة عن النص الأدبي غير أن لها أثراً في كينونة هذا العمل الأدبي، ومن ذلك الجوانب النفسية المحيطة بالمبدع، والجوانب الاجتماعية التي تتحكم بموقعية ذلك المبدع وتأثير تلك الموقعية عليه<sup>(٢)</sup>.

والبلاغة القديمة تعنى بالشواهد المتفرقة والأمثلة المجتزأة، فهي بلاغة الشاهد والمثال والجملة المفردة في معظمها؛ أما الدرس اللساني فلا يأخذ مادته من الشاهد والمثال، وإنما يعالج نصاً أو خطاباً أو مجموعة من النصوص يجمعها جامع واحد من مؤلف أو موضوع أو فن أو عصر<sup>(٣)</sup>.

ومن ناحية أخرى فإن البلاغة القديمة اهتمت بالحديث عن جزئيات النص الأدبي والعمل الإبداعي، ولم تنتظر إلى ذلك العمل الإبداعي من منظور متكامل يتطلع إلى اعتبار النص الأدبي كلاً متكاملًا في عناصره الفنية<sup>(٤)</sup>.

هذا يعني أن البلاغة القديمة يغلب عليها الجانب التفنيني التجزيئي للعناصر المكونة للعمل الأدبي، في حين أن الأسلوبية تركز في دراساتها على الجوانب البنوية والنسقية واستخراج العلاقات<sup>(٥)</sup>.

(١). عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ص: ٢٥٨.

(٢). المصدر السابق، ص ص ٢٥٨ - ٢٥٩.

(٣). مصلوح، سعد عبد العزيز: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ط١، ٢٠٠٣م، ص: ٦٧.

(٤). عبد المطلب "البلاغة والأسلوبية"، ص: ٢٥٩.

(٥). مصلوح: في البلاغة العربية، ص: ٦٨ - ٦٩.

ومن خلال هذه العناصر يمكن أن نرى تلك الفروق التي أثرت في طبيعة العلاقة بين البلاغة والأسلوبية، والناحية الشمولية التي تميزت بها الأسلوبية عن البلاغة القديمة، إذ إن جوانب القصور التي افتقدتها البلاغة استطاعت الأسلوبية أن تعوضها من خلال نظرتها الشمولية إلى الإبداع الأدبي.

تبين لنا من خلال الفقرات السابقة ذلك الاختلاف المائل بين علمي البلاغة والأسلوبية، ولكن ليس ذلك كل شيء، إذ ثمة مجموعة من العناصر التي تلتقي فيها البلاغة مع الأسلوبية، خاصة في ما يتعلق بجوانب المبدع، فإن المبدع يتصرف بقواعد النحو والصرف عندما يريد إنتاج نص أدبي ما وفق مبدأ الاختيار الذي يمليه عليه المعنى، وهو مفهوم تطرقت له البلاغة القديمة خاصة عند عبد القاهر الجرجاني، وتتفق البلاغة مع الأسلوبية في ذلك، إذ ثمة مبدأ الانتقاء النحوي أو الانتقاء السياقي في الأسلوبية الحديثة<sup>(١)</sup>.

ومن جانب آخر فقد اهتمت البلاغة القديمة بنواحي التقديم والتأخير، والحذف والذكر، والفصل والوصل، وهذه القواعد القديمة في تراثنا البلاغي لها مكانها في الدراسات الأسلوبية الحديثة، ولكن وفق مسمى جديد هو قواعد النص، وهو العلم الذي يدرس قواعد اللغة بطريقة تهدف إلى ضبط قواعد البلاغة على أساس المعنى، وبذلك فثمة تقارب واضح بين قواعد النحو وقواعد البلاغة فيما يتعلق بخدمة المعنى والدلالة<sup>(٢)</sup>.

تتناول البلاغة القديمة مجموعة من عناصر المجاز وهي: المجاز العقلي، والمجاز المرسل، والاستعارة، وهذه المجازات التي تناولتها البلاغة القديمة تُعرف في الدرس الأسلوبية الحديث بعناصر الانزياح الدلالي، فهذا تقارب بين علم البلاغة وعلم الأسلوبية الحديث<sup>(٣)</sup>.

ومن خلال ما سبق يمكن لنا أن نرى ذلك التوافق بين علمي البلاغة القديمة من جهة، والأسلوبية الحديثة من جهة أخرى، إذ لا يقف هذان العلمان على طرفي نقيض في الدرس الأدبي، بل ثمة نقاط التقاء تجمع بينهما، كما أنه ثمة نقاط افتراق تميز كل منهما عن الآخر.

(١). انظر: عتيق، عمر عبد الهادي: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، عمان - الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص: ٣١٥.

(٢). المصدر السابق، ص ٣١٥.

(٣). المصدر نفسه، ص: ٣١٥.

## أثر نظرية النظم في الدراسات الأسلوبية:

هناك مجموعة من العناصر التي تلتقي فيها نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني بالدرس الأسلوبي الحديث، فقد تمازجت آراء عبد القاهر الجرجاني مع إنتاجات العصر الحديث للأسلوبية، ومن ذلك ما ورد عنده في حديثه عن اللفظ والمعنى، وذلك إذ يقول: "إنَّ العقلاء قد اتَّفَقوا على أنَّه يصيْحُ أنْ يُعبَّرَ عن المعنى الواحدِ بلفظين، ثم يكونُ أحدهما فصيحاً، والآخرُ غيرَ فصيحٍ. وذلك، قالوا، يقتضي أن يكونَ لِلفظِ نصيبٌ في المزيَّة، لأنها لو كانت مقصورةً على المعنى، لكان مُحالاً أنْ يُجْعَلَ لأحدِ اللفظينِ فضلٌ على الآخر، مع أنَّ المعبَّرَ عنه واحدٌ"<sup>(١)</sup>.

أشار عبد القاهر الجرجاني في نصه السابق إلى طريقة الاختيار التي يقوم بها المبدع للألفاظ المتناسقة ضمن عملية الإبداع الأدبي التي يقوم بها، وهذا المبدأ الذي أشار إليه عبد القاهر الجرجاني هو نفسه مبدأ الانتقاء النحوي، والانتقاء السياقي الذي تهدف إليه النظرية الأسلوبية، إذ يقوم المبدع بالاختيارات النحوية والسياقية بما يوائم المعنى والدلالة<sup>(٢)</sup>.

ومن ناحية أخرى فقد تناول الجرجاني الحديث عن تلك العلاقات التي تربط بين الألفاظ في السياقات المختلفة وطرائق نظمها، إذ إنه ثمة علاقات ناظمة لتلك الألفاظ المتجاورة، ولا يظهر حسن تلك اللفظة أو نبوها إلا من خلال علاقتها بسواها من الألفاظ المتجاورة، يقول عبد القاهر في ذلك: "وهل تجد أحداً يقول: "هذه اللفظة فصيحة"، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لخواتمها؟ وهل قالوا: "لفظة متمكنة، ومقبولة"، وفي خلافه: "قلقة، ونابية، ومستكرهة"، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكين عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناه، وبالقلق والنُّبُو عن سوء التلاؤم، وأنَّ الأولى لم تلقَ بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لِقاً للتالية في مؤادها"<sup>(٣)</sup>.

وهذه العلاقات التي أشار إليها الجرجاني في نصه السابق يلتقي مع ما ذهبت إليه البلاغة الجديدة من النظرة إلى قواعد النص، الذي يهتم بجوانب ضبط قواعد النحو بما هو ملائم للمعنى والدلالة، وهي ما يمكن أن نطلق عليها في الدراسات البلاغية القديمة قواعد التقديم والتأخير،

(١). الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - مصر، ودار المدني، جدة - السعودية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص: ٤٢١.

(٢). انظر: عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص: ٣١٥.

(٣). الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: ٤٤ - ٤٥.

والحذف والذكر، والفصل والوصل، فإن هذه جميعها تؤدي إلى آثار كبيرة في طبيعة علاقة تلك اللفظة مع ما يجاورها من ألفاظ<sup>(١)</sup>.

وفي موضع آخر يشير فيه الجرجاني إلى المبدأ ذاته من علاقة اللفظة بما يجاورها، وعلاقتها بقواعد النحو التي تحكم موقعها، يقول: "ليس "النظم" شيئاً إلا توخّي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم وأنتك قد تبينّت أنه إذا رُفِعَ معاني النَّحو وأحكامه مما بينَ الكلم حتى لا تُرادَ فيها في جملةٍ ولا تفصيلٍ، خرجت الكلم المنطوقُ ببعضها في أثر بعض في البيت من الشعر والفصل من النَّثر، عن أن يكونَ لكونها في مواضعها التي وُضِعَتْ فيها مُوجبٌ ومُقتضٍ، وعن أن يُتصوّرَ أن يقالَ في كلمة منها إنها مرتبطةٌ بصاحبةٍ لها، ومتعلّقةٌ بها، وكائنةٌ بسببِ منها"<sup>(٢)</sup>.

فالنص السابق للجرجاني يبين أيضاً تلك العلاقات التي لا بد من تصورها في نظم الكلام، وهذه العلاقات تخضع في أكثرها لقواعد النحو، من تقديم وتأخير، وحذف وذكر، وفصل ووصل، إذ بهذه العلاقات يمكن تحديد النظم للكلمة، حتى بلغ الأمر بالجرجاني أن حصر النظم في معرفة هذه العلاقات، وهو ما هدفت إليه الأسلوبية الحديثة كما رأينا.

فمن خلال ما سبق من كلام يتضح لنا ذلك الأثر الواضح لنظرية النظم في الأسلوبية الحديثة، وذلك أنه ثمة تلاقٍ كبير بين ما ذهب إليه الجرجاني وما ذهبت إليه النظرية الأسلوبية الحديثة في تناول قضايا الإبداع، واتخاذ النص الأدبي موضعاً للدرس.

(١). انظر: عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص: ٣١٥.

(٢). دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص: ٥٢٥.

## الفصل الأول

المستوى الموسيقي في شعر ابن عنين

## الفصل الأول

### المستوى الموسيقي في شعر ابن عنين

يتناول هذا الفصل الحديث عن المستوى الموسيقي في شعر ابن عنين، لذا فهو يعمد للحديث عن قضايا الموسيقى الداخلية والخارجية وعناصرهما، والحديث عن التوازي التركيبي والصرفي وبنى الألفاظ المتغايرة، فهذه كلها تسعى نحو إيجاد إيقاع موسيقي متزن من جهة، وإيجاد نظام أسلوبى خاضع لعناصر داخلية وخارجية ضمن اللون الأدبي الذي يتناوله الباحث.

وربما كان المستوى الموسيقي من بين أهم عناصر النقد الأدبي قديماً وحديثاً؛ لأنه يرتبط بأشكال موسيقية ظاهرة للمتلقى، تستطيع أن تنقدها الأذن الموسيقية الواعية، وتصل إلى مواطن الضعف، وهو ما أئقته النقاد العرب القدماء، الذين سعوا دائماً إلى إيجاد انتظام موسيقي خارجي متعلق بالأوزان والقوافي، وكان جُل اهتمامهم في العناصر الموسيقية بانتظام الوزن العروضي، واستيعاب عناصر الزحاف والعلل التي أوجدها الخليل بن أحمد الفراهيدي<sup>(١)</sup>.

يرتكز المستوى الصوتي في الأسلوبية على الحديث عن قضايا الأوزان والقوافي هذا من جهة الموسيقى الخارجية، أما من ناحية الموسيقى الداخلية فيعتمد على أنماط التكرار المختلفة، والتركيز على جوانب الإرصاد والتسهيم، وإبراز نواحي التوازي بأنواعه المختلفة؛ لأن جميع هذه العناصر تؤدي بالشعر إلى إيقاع موسيقي متزن، الأمر الذي يكون أكثر تأثيراً في المتلقى.

#### الإيقاع الخارجي:

يرتبط الإيقاع بفكرة الموسيقى الشعرية، وهو ينقسم إلى خارجي وداخلي، بالرغم من أن عدداً من النقاد لا يرون من الصحة بمكان أن ينقسم الإيقاع إلى خارجي وداخلي؛ لأنهما يؤديان معاً الوظيفة الشعرية المنوطة بهما، ولا بد من اندماج عناصر الإيقاع الخارجي مع عناصر الإيقاع الداخلي من أجل الوصول إلى تناغم موسيقي ضمن مستويات الشعر المختلفة، إلا أن هذا التقسيم يصبح لزومياً في بعض الأحوال من أجل الوصول إلى تحليل سليم للخطاب الشعري، إذ لا بد من هذا التقسيم الإيقاعي كي يسهل على الباحثين الوصول إلى دراسة الخطاب الشعري وتحليله تحليلاً علمياً سليماً<sup>(٢)</sup>.

(١). انظر: شوقي، عيد الجليل: قضايا البناء الفني في النقد الأدبي خلال القرن الهجري الثامن، أشكال التلقي ومظاهر التجديد، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م، ص: ٢١.

(٢). انظر: عبد الحافظ، صلاح: الموسيقى الشعرية، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط٢، ١٩٩٥م، ص: ٩.

ويشير مصطلح الإيقاع ضمن الميدان الفني الصرف إلى النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دوراً، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم<sup>(١)</sup>.

وعموماً فإن كلمة "إيقاع" مأخوذة من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، وهي ليست حكراً على الأعمال الموسيقية أو الشعرية فحسب، بل إن الإيقاع داخل ضمن عناصر الفن جميعاً، إذ هو علاقة الجزء بالكل، أو علاقة الجزء بالجزء الآخر، وهو منطلق من فكرة التتابع المنتظم بين الحركة والسكون، أو بين الظلام والنور، أو بين الصمت والكلام، أو بين القوة والضعف، أو بين الشدة والرخاوة، إلى غير ذلك من التتابعات التي من شأنها أن توجد حركة منتظمة، فالإيقاع يدخل في جوانب الفن جميعاً شعراً ونثراً، ورسمياً، وموسيقياً، ونحتاً، وغير ذلك من ألوان الفن التي من شأنها أن تعتمد أسلوباً منتظماً في الأداء، يتمثل بال تكرار أو التعاقب أو الترابط<sup>(٢)</sup>.

بل لا يقف الأمر في الإيقاع عند الجانب الفني الأدبي فحسب، بل إن الإيقاع يكاد يدخل في أشكال حياتنا اليومية كافة، فما هو إلا النقطة الفاصلة التي تفصل بين الحركة والسكون، أو الضوء والظلام، فثمة إيقاع للطبيعة من حولنا، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للكائنات الحية بأجسامها الحيوية وهكذا، يعني ذلك أن الإيقاع عنصر لا يتجزأ من حياتنا اليومية التي نعيشها بكافة تفاصيلها وأشكالها وعناصرها<sup>(٣)</sup>.

وأياً يكن فإن للإيقاع الخارجي أهميته في دراسة المستوى الصوتي ضمن الخطاب الشعري، إذ يعتمد الإيقاع الخارجي على الأصوات اعتماداً كبيراً، فهذه الأصوات المتمثلة أو

(١). الأرموني، صفي الدين عبد المؤمن: كتاب الأدوار، تحقيق وشرح: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد، بغداد - العراق، ط١، ١٩٨٠م، ص: ١٣٩ - ١٤٠.

(٢). انظر: وهبة، مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، ص: ٧١، و عبّيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعري الأولى جبل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العربي، دمشق - سوريا، ط١، ٢٠٠١م، ص: ١٦.

(٣). انظر: ويليك، رينيه، ودارين، أوستين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط١، ١٩٧٢م، ص: ٢١٢.

المتشاكلة أو المتقاربة لها أثرها في خلق النظام الإيقاعي ضمن الخطاب الشعري، وهو ما يختلف به الإيقاع الخارجي عن الإيقاع الداخلي من حيث البنية والتكوين<sup>(١)</sup>.

ومن هنا فإن الإيقاع الخارجي في الخطاب الشعري يرتكز على الوزن والقافية، اللذين يتمثلان بالشكل الوزني المعتمد على البحر الشعري من جهة، والتفعيل من جهة أخرى، إذ من خلال هذين العنصرين يمكن التوصل إلى الوزن من جهة الإيقاع الخارجي، أما القافية فهي وحدة موسيقية تحافظ على وحدة الإيقاع الخارجي من خلال انتظام الأصوات المقفاة في نهايات الأبيات الشعرية.

وبالرغم من اهتمام النقاد العرب القدماء بالوزن والقافية، إلا أنهم لم يهتموا بهذا الوزن في سياق يبتعدون فيه عن المعاني، بل لا بد من وحدة الوزن، مع المحافظة على المعاني، فليس المهم من الوزن إقامة النسق الموسيقي التفعيلي في الشعر دون الاهتمام بالمعنى، بل لا بد من موافقة المعنى لما عليه مقتضى الحال كي يتماشى مع الوزن الموسيقي، فالغاية تتمثل بالمعنى، وما الوزن إلا وسيلة لتناسق الأصوات ضمن التفعيلات الشعرية مع بعضها بعضاً<sup>(٢)</sup>.

أما بالنسبة لابن عنين، فإن الوزن الشعري عنده يتمثل بالأوزان الخليلية المعروفة، إذ هو عاش في الفترة التي تمتد من عام ٥٤٩هـ، إلى عام ٦٣٠هـ<sup>(٣)</sup>.

إن أول ما يطالعنا من الملحوظات الأسلوبية التي وجدناها عند ابن عنين ما يتمثل باعتماده الكبير على البحور صافية التفعيلة، أو ذوات التفعيلة الموحدة، كالبحر الكامل مثلاً، إذ نجد عدداً كبيراً من قصائد ابن عنين اعتمدت البحر الكامل بتفعيلته الموحدة "متفاعلن"، ومن بين القصائد التي اعتمدت البحر الكامل في نظمها، قوله<sup>(٤)</sup>:

لَوْ لَمْ يُخَالِطْ بَيْنَيْكَ أَضْلَعِي      قَانِي دَمِي مَا كُنْتُ إِلَّا مُدَّعِي

(١). عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص: ٦١.

(٢). انظر: ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقويو، دار ومكتبة الهلال، ودار البحار، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٤م، ج: ٢، ص: ٤٤٤.

(٣). انظر: الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة عشرة، ٢٠٠٢م، ج: ٧، ص: ١٢٥.

(٤). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٢.



فهذه القصيدة اعتمدت وزن البحر الكامل صافي التفعيلة، وكذلك قوله<sup>(١)</sup>:

قَسَمًا يَمِنْ ضَمَّتْ أَبَاطِحُ مَكَّةِ      وَيَمِنْ حَوَاهُ مِنْ الْحَجِيحِ الْمَوْقِفُ  
وقوله كذلك<sup>(٢)</sup>:

مَا سِرُّ سُكَّانِ الْحَمَى يُمْدَاعِ      عِنْدِي وَلَا عَهْدُ الْهَوَى بِمُضَاعِ  
وقوله أيضاً<sup>(٣)</sup>:

لَا يَخْدَعَنَّكَ صِحَّةٌ وَيَسَارُ      مَا لَا يَدُومُ عَلَيْكَ فَهُوَ مُعَارُ  
وقوله كذلك<sup>(٤)</sup>:

أَفْدِيكَ مِنْ مَوْلَى تَمَلَّكَ خَلَّتِي      بِخَلَائِقِ غُرٍّ فَأَسْجَحَ إِذَا مَلَّكَ

والنماذج الشعرية على اعتماد ابن عنين على البحر الكامل في أشعاره كثيرة لا مجال لنقلها جميعاً في هذه الصفحات، والبحر الكامل هو من أكثر البحور الخليلية عللاً وزحافات، لما يطرأ على تفعيلته: متفاعلن، من الاعتلال خاصة في تفعيلتي الضرب والعروض، الأمر الذي يجعله من أكثر البحور نظماً في العربية<sup>(٥)</sup>.

وما يطرأ على تفعيلة البحر الكامل من علل وزحافات لا تخرجه عن كونه واحداً من البحور الشعرية الصافية، إذ حتى البحور الصافية تعتريها الزحافات والعلل؛ لما في هذه التحولات الموسيقية من أثر في تلوين الموسيقى الخارجية التي يعتمد عليها الشاعر في نظم قصيدته، فالبحر صافي التفعيلة لا بد أن تعتريه مجموعة من الزحافات والعلل التي تؤدي إلى تحول النمط الموسيقي عن أساسه المنتظم إلى إيقاع آخر يمثل تحولاً موسيقياً في تفعيلات البحر ولا يمثل تحولاً ناشراً في قالب الموسيقى للقصيدة الواحدة<sup>(٦)</sup>.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٤.

(٢). المصدر السابق، ص: ٢٢.

(٣). المصدر نفسه، ص: ٦٤.

(٤). المصدر نفسه، ص ١٠٥.

(٥). انظر: مصطفى، محمود: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف، القاهرة - مصر، ط ١، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، ص: ٤٠.

(٦). انظر: الملائكة، نازك صادق: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة، د.ت، ص: ٨٨.

إن اعتماد ابن عنين على واحد من البحور الشعرية صافية التفعيلة يقودنا إلى القول بأن ابن عنين حاول المحافظة على رتبة الوزن الموسيقي الخارجي للقصيدة، فإن البحور الشعرية الصافية تمتاز كما ذكرنا بوحدة التفعيلة، فالبحر الكامل مثلاً لا تتحول فيه تفعيلة "متفاعلن" إلى تفعيلة أخرى، بالرغم من وقوع بعض الزحافات والعلل عليها.

ومن ناحية ثانية فإن ابن عنين كان أكثرأ في الاعتماد على البحر الكامل في قصائده، يليه في ذلك البحر الطويل الذي سنتحدث عنه تالياً، وهو بهذا الاعتماد على واحد من البحور الصافية يدلنا على أنه يعتمد على مافي هذا البحر من موسيقا عالية ومايستطيع حمله من شحن وفروسية، مبتعداً في ذلك عن تنويع الأوزان الشعرية الكثيرة.

ومن البحور التي اعتمد عليها ابن عنين كثيراً في نظمه، البحر الطويل، وهو بحر ثنائي التفعيلة، يقوم على أساس تفعيلتين هما: فعولن، ومفاعيلن<sup>(١)</sup>، ومن بين القصائد التي نظمها ابن عنين على البحر الطويل قوله<sup>(٢)</sup>:

حَنِينٌ إِلَى الْوَطَانِ لَيْسَ يَزُولُ      وَقَلْبٌ عَنِ الْأَشْوَاقِ لَيْسَ يَحُولُ

ومن ذلك قوله أيضاً<sup>(٣)</sup>:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ نَبَيْتُ مَعْدَةَ      رَكَابِي مَا بَيْنَ النَّعَائِمِ<sup>(٤)</sup> وَالنَّسْرِ<sup>(٥)</sup>

وكذلك قوله<sup>(٦)</sup>:

وَلِي حَاجَةٌ فِي جَبِّ جُودِكَ سَهْلَةٌ      وَلَكِنَّهَا عِنْدِي تَجَلُّ وَتَعْظُمُ

(١). انظر: عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، د.ت، ص: ٢٨.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٨.

(٣). المصدر السابق، ص ٨٧.

(٤). النعائم موضع في السماء، تعزى له ثمانية كواكب، وقيل هو منزلة من منازل القمر، انظر: ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ج: ٢، ص: ٩٥٤.

(٥). النسر: موضع في نيسابور، وقيل هو اسم نجم في السماء، انظر: الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله: معجم البلدان، دار صادر، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م، ج: ٣، ص: ٣٠٨، وج: ٥، ص: ٢٤٩.

(٦). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠٦.

وكذلك قوله<sup>(١)</sup>:

أَبُو الْفَضْلِ وَابْنُ الْفَضْلِ أَنْتَ وَتَرَبُّهُ      فَعَيْرُ بَدِيعٍ أَنْ يَكُونَ لَكَ الْفَضْلُ

ولو تحدثنا عن القصائد التي جاءت منظومة على البحر الطويل عند ابن عنين لطال بنا المقام، غير أننا أشرنا بمجموعة الأبيات السابقة إلى انتشار البحر الطويل في منظومات ابن عنين الشعرية، وهذا أمر ليس بغريب أبداً في الشعر العربي، إذ إن البحر الطويل من بين البحور الشعرية التي نظم عليها العرب أشعارهم كثيراً<sup>(٢)</sup>.

وبالرغم من أن البحر الطويل ليس من البحور صافية التفعيلة إلا أن ابن عنين قد نظم عليه مجموعة كبيرة جداً من أشعاره، الأمر الذي يدلنا على طول النفس الشعري لدى هذا الشاعر، فإن مميزات البحر الطويل تتسم بكثرة مقاطعه الطويلة، الأمر الذي يدل على بطء حركة الشاعر، كما أن عدد الكلمات في البيت الشعري الواحد كثير مقارنة بسواه من البحور الشعرية الأخرى، الأمر الذي يدل كذلك على بطء الشاعر، موسيقياً، فالموسيقا ضمن البحر الطويل تسير ببطء، في حين أنها في البحر الكامل تسير بسرعة أكثر لقلة عدد الكلمات وكثرة المقاطع القصيرة مقارنة بالمقاطع الطويلة<sup>(٣)</sup>.

إن اعتماد ابن عنين على بحرین من بحور الشعر العربية أحدهما من البحور الصافية وهو الكامل، والآخر من البحور مثناة التفعيلة وهو البحر الطويل يدلنا على أنه شاعر ينوع من إيقاعاته الموسيقية الخارجية، فهو يوازن بين الرتابة الموسيقية والانتظام في البحر الكامل من جهة، وبين تخلخل النظام الموسيقي ضمن التفعيلات الشعرية في البحر الطويل، مما يخلق توازناً موسيقياً خارجياً ضمن قصائد هذا الشاعر.

وبالانتقال إلى العنصر الثاني المكون للإيقاع الخارجي وهو القافية، يظهر لنا أن هذه القافية تسهم في تكوين الموسيقا الخارجية التي يتألف بها الخطاب الشعري، فمن خلال هذه الموسيقا الخارجية يمكن لعناصر الإيقاع أن تكون ظاهرة للعيان، ماثلة في لفظها المباشر المنتظم في القصيدة، وهي عنصر لا يتجزأ عند الشعراء القدماء مقارنة بالمحدثين، فالقدماء لا يمكن لهم الاستغناء عن القافية بوصفها شرطاً أساسياً من شرائط البناء الإيقاعي للقصيدة

(١). ابن عنين: ديوانه، ص ١٣٤.

(٢). انظر: مصطفى: أهدى سبيل، ص: ٢٨.

(٣). انظر: نافع، عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقا في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء - الأردن، ط ١، ١٩٨٥م، ص: ٥٩.

الشعرية، الأمر الذي لا نجده عند النقاد المحدثين وحتى الشعراء الذين يرون في تنويع القوافي وتشكيلها تشكيلاً ممتزجاً سبيلاً إلى إثراء الموسيقى الخارجية للخطاب الشعري، والوصول إلى إيقاع شعري أكثر عمقاً من إيقاع القافية الموحدة<sup>(١)</sup>.

ويشير مصطلح القافية إلى ذلك العنصر الختامي في نهاية البيت الشعري أو السطر الشعري، وهو مصطلح اختلف فيه العروضيون العرب القدماء، فهي عند الخليل تمثل آخر ساكن في البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن، في حين أنها عند الأخفش تعني آخر كلمة من البيت الشعري، وسُميت القافية بذلك لأنها تقفو الشعر، أو لأن الشاعر يقفوها، أي هي بمعنى مقفية، مثل: راضية بمعنى مرضية<sup>(٢)</sup>.

وتمثل القافية حداً فاصلاً بين الشعر والنثر، إذ هي معقودة بالوزن الشعري تكمل مكونات الشعر في العربية، فما الشعر إلا مزيج بين الوزن والقافية، وربما وُجد بعض الكلام الموزون غير المقفى، فالفاصل بينه وبين الشعر وجود القافية، فإذا لم توجد هذه القافية فلا يعود الكلام شعراً، ومن هنا فالقافية مجموعة من الأصوات التي تتكرر وفقاً لنظام موسيقي ما، تتألف فيه الأصوات، الأمر الذي يجعل تلك الأصوات المعينة تتكرر ضمن منظومة زمنية متساوية، يصبح المتلقي في لحظة ما يتوقعها، ويعرف مواضع تكرارها، مما يجعله أكثر استمتاعاً واندماجاً في النص الشعري، فوجود القافية سبيل إلى وجود الموسيقى المنتظمة في البيت الشعري<sup>(٣)</sup>.

أما بالنسبة للشاعر ابن عنين، فهو واحد من الشعراء القدماء، والتزامه بالقافية أمر حتمي في نظر القدماء جميعاً، لذا فإننا نجده لا يغفل القافية أبداً في أي من أبياته الشعرية، كما نجده نوعاً في القوافي في ديوانه، فأورد القافية المطلقة، نحو قوله<sup>(٤)</sup>:

وَمُنْبَجِسٌ فِي ظِلِّ أَحْوَى كَأَنَّهُ      ثِيَابُ عَرُوسٍ فَاحَ مِنْهَا عَيْرُهَا

فالقافية "ببرها" قافية مطلقة، إذ لم يقف الشاعر فيها على حرف ساكن، بل وقف على حرف متحرك وهي ألف الإطلاق الشعري، الأمر الذي منح القافية مزيداً من النغم الموسيقي الناشئ عن طبيعة الأصوات الصائتة التي تختتم بها قوافي الأبيات الشعرية.

(١). انظر: أطميشن، محسن: دبر الملاك - دراسة نقدية لظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد - العراق، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص: ٣٤٥.

(٢). وهبة: معجم المصطلحات العربية، ص: ٢٨٢.

(٣). انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقا الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة - مصر، ط٥، ١٩٨١م، ص: ٢٤٦.

(٤). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٥.

ومن بين التنغيمات الموسيقية التي يعتمدها ابن عنين في قوافيه أرداف القوافي، إذ لا يكتفي بإيراد قافية مطلقة، بل يجعل لها ردفًا يزيد في مستوى النغم الموسيقي الخارجي للبيت الشعري، وذلك نحو قوله<sup>(١)</sup>:

وَإِذَا الْبَصَائِرُ عَنْ طَرَائِقِ رُشْدِهَا عَمِيَتْ فَمَاذَا تَنْفَعُ الْأَبْصَارُ

فإن القافية في هذا البيت: صار، وهي قافية مطلقة كما نرى، وحرف الروي فيها مضموم، وجعل الشاعر ابن عنين لهذه القافية ردفًا تمثل بصوت الألف، هذا الصوت من شأنه أن يتناسق مع صوت الضمة التي حُرِّك بها حرف الروي، مما يمنح القافية مزيداً من التمازج الموسيقي، والتناغم الإيقاعي بتتويع أصوات اللين ضمن القافية الواحدة.

ولا يُغفل الشاعر ابن عنين القوافي المقيدة، فيوردها في قصائده، ومن ذلك قوله<sup>(٢)</sup>:

وَيَا حَبَّأَ الْهَضْبُ الَّذِي دُونَ عَزَّتَا<sup>(٣)</sup> إِذَا مَا بَدَا وَالسَّلْجُ قَدْ عَمَّ الْفَنْنَ

فهذه القصيدة بُنيت على قافية مقيدة، وهي منتهية بصوت النون الساكن، وفيه انقطاع للصوت، وبيان لما جرى للشاعر من شوق عظيم في ذكرياته القديمة، إذ بانقطاع الصوت فجأة كما نرى دليل على ما يكابده الشاعر من صراع نفسي مع ذاته وذكرياته ومايعانيه من حيرة وحزن.

وليس الأمر مرتبطاً بالقافية كلاً متكاملاً، بل إن بعض أجزاء القافية نفسها له أثره الكبير في الموسيقى والإيقاع الخارجي، فحرف الروي مثلاً له دوره الموسيقي المهم في تكوينات القوافي، وله أثره البالغ في صياغة الأحاسيس الشعرية لدى الشاعر، ونضرب لذلك مثلاً من قول ابن عنين<sup>(٤)</sup>:

لَوْ لَمْ يُخَالِطْ بَيْنِكَ أَضْلَعِي قَانِي دَمِي مَا كُنْتُ إِلَّا مُدَّعِي  
قَدْ صَحَّ عِنْدَكَ شَاهِدٌ مِنْ عَبْرَتِي فَسَلِ الدُّجَى وَنُجُومِهِ عَنْ مَضْجَعِي  
عَاقِبَتِي بِجِنَايَةٍ لَمْ أَجْهَهَا ظُلْمًا وَكَمْ مِنْ حَاصِدٍ لَمْ يَزْرَعِ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٤.

(٢). المصدر السابق، ص ٧٨.

(٣). موضع في دمشق.

(٤). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٢.

فإن حرف الروي في هذه القصيدة يتمثل بصوت العين، وصوت العين صوت حلقي، يخرج من الحلقوم، وهو صوت احتكاكي، مجهور، أي تتذبذب معه الأوتار الصوتية<sup>(١)</sup>.

وهذه الصفات التي يتصف بها صوت العين ليست مجرد صفات مادية صوتية فحسب، بل لها ارتباط وثيق بطبيعة المعنى الذي يقصده الشاعر في قصائده، فإن الأصوات بصفاتها وخصائصها تؤثر تأثيراً كبيراً في المعاني، إذ إن الشعر يعتمد اعتماداً كلياً على موسيقى هذه الأصوات، ومن خلال علاقتها مع بعضها بعضاً يمكن الوصول إلى إيقاعية صوتية متمازجة بالمعنى، وهو ما يقصده الشاعر من خلال اختياره لهذه الأصوات<sup>(٢)</sup>.

فابن عنين حين اختار صوت العين رويماً لهذه القصيدة استطاع أن يمنح هذا الصوت عناصر إيقاعية لا يمكن لصوت آخر أن يتقنها، فموضوع القصيدة يتمثل بالعتاب والشكوى من المحبوب، لذا فإنه جاء بصوت العين الخارج من الحلقوم، والمشتغل على ذبذبات صوتية مجهورة، واحتكاك حلقي للصوت في مخرجه، الأمر الذي يمنح القافية مزيداً من الترابط الموسيقي بالمعنى، فلما كان العتاب قليباً، عاطفياً، ناسب أن يكون صوت الروي المرتبط بالقافية صوت العين؛ لأنه من أقرب الأصوات إلى الجوف والقلب تحديداً، فهو خارج من الحلق كما ذكرنا، مما يؤدي إلى إشاعة فكرة أن الشاعر يخرج ألفاظه من أعماق قلبه، ومن أعماق جوفه، واحتكاك هذا الصوت في مخرجه يدل على شدة هذا العتاب والشكوى من هذا المحبوب، فالاحتكاك وذبذبات الأوتار الصوتية يدلان على الحركة والاضطراب، وهو ما يريد الشاعر أن يوصله في ما يتعلق بناحية العتاب الشديد لمحبيه.

إن القافية الشعرية قديماً وحديثاً عنصر مهم من عناصر الموسيقى الخارجية التي يعتمدها الشاعر في قصائده، ولو لم يكن لها أثرها الكبير في النسق الموسيقي الشعري لما كانت إحدى الركائز الأساسية التي اعتمدها النقاد قديماً وحديثاً، إذ جعل القدماء الشرط الأساسي في اعتبار الكلام شعراً الوزن والقافية، إذ نُقل عنهم قولهم: إن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن: معرفة حد الشعر الحائز له عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز - مع تمام الدلالة - من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى<sup>(٣)</sup>.

(١). انظر: عبد التواب، رمضان: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ط٣، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م، ص: ٣٢.

(٢). انظر: السامرائي، إبراهيم: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط١، د.ت، ص: ٧٣.

(٣). انظر: الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص: ٢٨٦.

فهذا كله دليل على اهتمام القدماء بالقافية، وحصرهم شرائط الشعر التي تميزه عما هو ليس بشعر في هذه الخصيصة الفنية الإيقاعية، وهو ما جعل من القافية موضعاً لاهتمام النقاد والشعراء على حد سواء.

### الإيقاع الداخلي:

لا شك أن ارتباط الشعر بالموسيقا عموماً والإيقاع خصوصاً ارتباط وثيق منذ البدايات الأولى للشعر بمفهومه الحالي، فإن الإيقاع ركن مهم من أركان الشعر، ويرى كثيرون أنه لا يمكن وصف الكلام بالشعر إلا بتوافر هذا العنصر الموسيقي البحت، وحين تحولت القصيدة العربية المعاصرة عن نمطية الإيقاع التي اعتاد عليها الشعراء قديماً لم تكن تهدف من وراء ذلك الوصول إلى تحطيم هذا العنصر المهم من عناصر الشعر، بل أرادت أن تستفيد من كافة الوحدات الكلامية المكونة للخطاب الشعري، كما أرادت أن تبعد شيئاً ما عن طبيعة الاعتماد على النظام الصوتي في تشكيل عناصر الإيقاع الشعري<sup>(١)</sup>.

ومن هنا فإن الإيقاع الداخلي يبتعد عن نظامية الإيقاع الخارجي ورتابته، فهو يعتمد على الوحدات الكلامية بأكملها المكونة للخطاب الشعري، وهي محاولة للاستفادة من العلاقات الداخلية بين تلك العناصر الكلامية، والاستفادة من كافة مستويات اللغة بأشكالها وطرائقها، وصور العلاقات الكلامية ضمن التخالف والتضاد والتكرار والانسجام الدلالي، وليس مجرد الاكتفاء بعناصر الصوت والإيقاع الصوتي بين الكلام<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا فإن الإيقاع الداخلي يرقى إلى كونه عنصراً شاملاً للإيقاع الخارجي، فهو لا يغفل الأهمية البالغة للأصوات، وعلاقة هذه الأصوات ببعضها بعضاً، بل يتناول الحديث عن تلك الأصوات من خلال انتظامها في الكلام، وتكرارها ضمن مستويات كلامية متساوية، وعلاوة على ذلك فإن الإيقاع الداخلي يهتم بقضايا الصورة الشعرية، والشكل الدلالي، وعناصر العلاقات التركيبية ضمن الخطاب الشعري، والرموز الشعرية، وبذا فإن الإيقاع الداخلي يبتعد في كونه

(١). انظر: أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٧١م، ص: ١١٦.

(٢). انظر: اليوسفي، محمد لطيفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص: ١٤٢.

نظاماً سطحياً بسيطاً ضمن الخطاب الشعري، ليغدو كونه عنصراً لا يستهان به في تكوين العلاقات الداخلية بين وحدات الكلام المختلفة<sup>(١)</sup>.

ومن هنا اكتسب الإيقاع الداخلي أهميته في الخطاب النقدي الحديث، فهو عنصر شعري ينمو ويتطور، وهذا النمو والتطور ناشئ من طبيعته المتميزة في القصيدة الشعرية الحديثة، وهو لا يركز على جانب الموسيقى والإيقاع الصوتي فحسب، بل يهتم كثيراً بجوانب الدلالة<sup>(٢)</sup>.

أما بالنسبة لابن عنين، فهو شاعر من بين الشعراء الذين تظهر لديهم ملامح الإيقاع الداخلي، وتتبنى على أساسه علاقات وثيقة بين وحدات الخطاب الشعري، وفيما يلي سنتحدث عن مجموعة من هذه العناصر الداخلة ضمن علاقات الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري.

### التكرار:

يلعب التكرار دوراً مهماً في خلق الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري، إذ يقوم الإيقاع عموماً على أسس متعلقة بالتكرارات والتعاقبات بين عناصر الخطاب الشعري عموماً، وهذه التكرارات الصوتية والتعاقبات الموسيقية من شأنها أن تخلق عناصر الإيقاع الداخلي، وهو ما يميز الإيقاع الداخلي عن عناصر الإيقاع الخارجي بالرغم من الترابط الوثيق بينهما<sup>(٣)</sup>.

وإذا تمازج التكرار ضمن الخطاب الشعري مع علاقات التجانس، والتوازي، والتآلف، والتناسق، وغيرها من العلاقات الداخلية بين عناصر الخطاب الشعري يتشكل لدينا ما يمكن لنا أن نطلق عليه اسم الانتظام، وهو عبارة عن علاقة وثيقة من التناسق الصوتي الموسيقي بين عناصر الخطاب الشعري، تسهم في تشكيل بنيته مجموعة من العناصر يمثل التكرار أهمها؛ وذلك لأن التكرار عنصر مهم يعتمد على إحدائيات الصوت المكرر، ويمكن للأذن المتدربة تدريباً فنياً عميقاً أن تصل إلى ملامح التكرار بأقل قدر من الجهد، كما يمكنها أن تصل إلى مواضع تناغم التكرارات موسيقياً<sup>(٤)</sup>.

(١). المعمدى، عبد السلام: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨١م، ص: ٢٤.

(٢). انظر: عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص: ٦٢.

(٣). انظر: وهبة: معجم المصطلحات العربية، ص: ٧١.

(٤). انظر: عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص: ١٨.



إن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، "إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تتجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي<sup>(١)</sup>.

وفيما يلي سنعرض مجموعة من عناصر التكرار التي وردت عند ابن عنين في شعره.

### تكرار حرف من بنية الكلمة:

إن التكرار يؤدي إلى فكرة التركيز على ما كرره الشاعر، فتكرار صوت من بنية الكلمة يدل على تركيز الشاعر على هذا الحرف ضمن شعره، ومن النماذج عليه قوله<sup>(٢)</sup>:

فَحْتَامَ لَا أَنْفَكُ فِي ظَهْرٍ سَبَسَبٍ      أَهَجَّرُ أَوْ فِي بَطْنٍ دُوَيَّةٍ قَفَرٍ

فإن كلمة "سبب" اشتملت على تكرار صوتين في بنية الكلمة ذاتها، وهما: صوت السين، وصوت الباء، وهذا التكرار ذو ارتباط بطبيعة نفسية الشاعر، فإن السبب في اللغة تعني المفازة أو الصحراء، أو الأرض المقفرة<sup>(٣)</sup>، والشاعر يقول إلى متى يبقى هكذا في ظهر القفار والصحراء، فإنه ضائق بهذه الحال التي هو عليها.

ومن هنا يظهر لنا أهمية تكرار صوتي السين والباء ضمن البيت الشعري في كلمة "سبب"، إذ هي تشير إلى توالي شيء بعد شيء، فالسين جاءت بعدها سين، والباء جاءت بعدها باء كذلك، وهذه الكلمة تشير إلى حالة الشاعر التي يعيشها، فإنه يتحول من مفازة إلى مفازة، ومن قفر إلى قفر، كما تحولت الكلمة من السين إلى السين، ومن الباء إلى الباء.

(١). فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ط٣، ١٩٨٧م، ص: ٢٩١.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٩.

(٣). ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، ط٣، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م، ج: ١، ص: ٤٦٠.

فالإيقاع الداخلي لكلمة "سبب" بهيئتها التي تكرر فيها صوتان: السين والباء، يدل على حال الشاعر المتكررة التي ملها، وأراد لها أن تتحول عما هي عليه، فعبر بهذه الكلمة تعبيراً إيقاعياً عن تكرار حاله بتكرار هذه الأصوات الداخلة في بناء الكلمة ذاتها. ومن النماذج التي اشتملت أيضاً على تكرار صوت من بنية الكلمة ما نجده في قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

بَاتَتْ وَسَاوَسُ فِكْرِي فِيكَ تَخْدَعُنِي أَطْمَاعُهَا وَتُرْيِينِي آلُهُ غُدْرًا

إن الكلمة التي تشتمل على تكرار صوت من بنيتها نفسها هي: "وساوس" واشتملت على تكرار صوتين: صوت الواو، وصوت السين.

والوساوس جمع "وسوسة"، وهو الحديث المختلط الذي لا يفهم ما فيه من كلام ومعنى، ومنه الوسواس، وهو الشيطان، لما يعترى العبد من الأفكار التي لا يفهمها من وسوسته<sup>(٢)</sup>.

إن السياق العام للمعنى في البيت الشعري السابق يتمثل في اختلاط الأفكار والأمور على الشاعر نتيجة ما جرى له من حب محبوبته، فاختلطت مشاعره، واختلفت أفكاره، وهذا ما عبر عنه بلفظ "وساوس فكري".

إن التكرار الذي دخل كلمة "وساوس" يشير إلى اختلاط الأمور على الشاعر، فالمعنى معنى الاختلاط والاختلاف وعدم الوضوح، فناسب أن يأتي هذا المعنى بالصيغة التكرارية التي تشير إلى اختلاط الأصوات ببعضها بعضاً، فصوت الواو جاء أولاً، ثم صوت السين ثم الألف، ثم الواو فالسين، الأمر الذي خلق تخلخلاً واضطراباً في الكلمة صوتياً، هذا التخلخل والاضطراب مساوٍ لتلك الأفكار المختلطة التي أحس بها الشاعر نتيجة لحيته الشديد لمحبوبته.

ومن هنا فإن تكرار صوتين من بنية الكلمة كان له أثره الإيقاعي في لفت انتباه المتلقي إلى معنى يريد الشاعر أن يركز عليه في خطابه الشعري، وهو معنى الاضطراب واختلاط الأفكار نتيجة ما آل إليه من حال لشدة حبه لمحبوبته، فجعل من الكلمة التكرارية "وساوس" سبيلاً لجذب انتباه المتلقي إلى هذه الفكرة، وذلك باضطراب هذه الكلمة صوتياً، واختلال عناصرها الصوتية، الأمر الذي يمنحها مزيداً من الجاذبية للمتلقي.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٥٥.

(٢). انظر: ابن منظور: لسان العرب، ج: ٦، ص: ٢٥٥.

## تكرار حرف ذي وظيفة مستقلة:

كان الحديث في الأمثلة السابقة عن تكرار صوت ضمن كلمة واحدة، في حين أن حديثنا الآتي سيكون منصباً على تكرار صوت ضمن مجموعة من الوحدات الكلامية المكونة للخطاب الشعري، ومحاولة الربط بين تكرار هذا الصوت وسياق الإيقاع العام ضمن الخطاب الشعري، ومن بين المواضيع ما جاء في قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

مَآذَا عَلَى طَيْفِ الْأَحْبَبَةِ لَوْ سَرَى      وَعَلَيْهِمْ لَوْ سَامْحُونِي يَا كَرَى  
جَئِحُوا إِلَى قَوْلِ الْوَشَاةِ فَأَعْرَضُوا      وَاللَّهِ يَعْلَمُ أَنَّ ذَلِكَ مُفْتَرَى  
يَا مُعْرَضًا عَنِّي بَغَيْرِ جِنَايَةٍ      إِلَّا لِمَا رَقَشَ الْحُسُودُ وَزَوَّرَا  
هَبْنِي أَسَأْتُ كَمَا تَقُولُ وَاقْتَرَى      وَأَتَيْتُ فِي حَبِيكَ أَمْرًا مُنْكَرَا  
مَا بَعْدَ بُعْدِكَ وَالصُّدُودِ عُقُوبَةً      يَا هَاجِرِي قَدْ أَنَا لِي أَنْ تَغْفِرَا

فمن خلال النظرة الأولى لهذه المقطوعة الشعرية من افتتاحية ديوان ابن عنين يظهر لنا تكرار صوت الراء، فقد تكرر هذا الصوت في المقطوعة السابقة ثلاث عشرة مرة، في الكلمات: سرى، الكرى، أعرضوا، مفترى، معرضاً، بغير، رقص، زوراً، افترى، أمراً، منكرأ، هاجري، تغفرا، فهذه كلها تكرر فيها صوت الراء كما هو واضح لنا من خلال المقطوعة السابقة.

إن صوت الراء في العربية يتميز عن سواه من الأصوات اللغوية الأخرى، فهو ذو صفة خاصة به لا يشاركه فيها صوت آخر، وهي الصفة التكرارية، وتأتي هذه الصفة من طبيعة النطق بهذا الصوت، فعند نطق صوت الراء يتصل طرف اللسان باللثة العليا من الحنك الصلب، ثم إن هذا الاتصال لا يكون محكماً بالقدر الذي يجعل الهواء محبوساً خلفه، أو ماراً بجواره، بل إن هذا الاتصال يسمح بمرور الهواء بين اللثة واللسان، الأمر الذي يؤدي إلى قرع اللسان للثة مجموعة من القرعات المتتالية التي يتشكل منها صوت الراء<sup>(٢)</sup>.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣.

(٢). انظر: السعران، محمود: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، ط٢، ١٩٩٧م، ص: ١٤٢.

وتكرار مثل هذا الصوت يكون سبيلاً إلى إيجاد إيقاع داخلي ضمن المقطوعة الشعرية التي بدأ بها الشاعر قصيدته "ماذا على طيف الأحبة لو سرى"، فهذا التكرار لصوت الراء يشير إلى توالي قرعات اللسان للثة، الأمر الذي يخلف إيقاعاً داخلياً، يشير إلى الدلالة العامة التي جاءت بها هذه الأبيات.

يمثل موضوع الأبيات السابقة استعطافاً من الشاعر لمحجوبه الذي تركه ولم يبق سوى طيفه في مخيلته، فهو يطلب منه أن يسامحه ولا يستمع لقول الوشاة الذين يسعون إلى تخريب العلاقة الرابطة بينه وبين محجوبه، فبين له أن أعظم عقوبة يتعرض لها تتمثل بالصدود والفرق الذي يحياه بعيداً عن معشوقه<sup>(١)</sup>.

وهذا المعنى العام للأبيات ذو ارتباط بتكرار صوت الراء، فإن صوت الراء تكراري كما أشرنا، يقوم على أساس تكرار مجموعة من الضربات لسقف الحنك الأعلى من اللسان، فإذا تكرر هذا الصوت غير مرة في الكلام، تكررت هذه الضربات السريعة للسان في مواضع كثيرة من الكلام، وهي إشارة صوتية من الشاعر إلى محجوبه بتكرار الاعتذار بعد الاعتذار، والرجاء بعد الرجاء كي يصفح عنه هذا المحبوب، وينتهي ما بينهما من الانقطاع والهجر، والخلص من مساعي الوشاة الذين فرقوا بينهما.

كما أن تكرار صوت الراء في المقطوعة السابقة يحمل وظيفة إيقاعية أخرى تتمثل بارتباط هذا الصوت المكرر في حشو الأبيات الشعرية السابقة مع حرف الروي الذي يمثل جزءاً من القافية، فهذا الارتباط الوثيق بينهما يؤدي إلى تقارب هذه الأصوات ضمن الخطاب الشعري، مما يحمل معه عنصراً موسيقياً واضحاً ضمن الأبيات الشعرية، ويخلق شيئاً من التناسق بين الألفاظ عبر الخطاب الشعري بأكمله.

مما سبق يتضح لنا أن صوت الراء في المقطوعة الشعرية السابقة يحمل وظيفة إيقاعية موسيقية، وأخرى تتعلق بالدلالة، والفكرة الدلالية وثيقة الاتصال بالإيقاع، كما أن الجانب الموسيقي ذو صلة أوثق بذلك الإيقاع، الأمر الذي يمنح المقطوعة الشعرية مزيداً من التماسك والانسجام الأسلوبية ضمن المستوى الموسيقي.

(١). انظر: ابن حجة الحموي: خزنة الأدب، ج: ١، ص: ٢٦ - ٢٧.

ومن تكرار صوت الراء أيضاً ما جاء في قول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

لَا يَخْدَعُكَ صِحَّةٌ وَيَسَارُ      مَا لَا يَدُومُ عَلَيْكَ فَهُوَ مُعَارُ  
يَغْشَى الْفَتَى حُبَّ الْحَيَاةِ وَرَيْنَةَ الـ      دُنْيَا وَيَنْسَى مَا إِلَيْهِ يُصَارُ  
وَإِذَا الْبَصَائِرُ عَنِ طَرَائِقِ رُشْدِهَا      عَمِيَتْ فَمَاذَا تَنْفَعُ الْأَبْصَارُ  
لَا تَعْتَرِرُ بِالذَّهْرِ إِنْ وَافَاكَ      حَالَ يَسْرُكَ إِنَّهُ غَرَارُ  
انظُرْ إِلَى مَنْ كَانَ قَبْلَكَ وَاعْتَبِرْ      سَتَصِيرُ عَنِ كُتُبِ إِلَى مَا صَارُوا

فقد تكرر حرف الراء التكراري في الأبيات السابقة سبع عشرة مرة، في الكلمات: يسار، معار، ي صار، البصائر، طرائق، رشدها، الأبصار، تغترر، بالدهر، يسرك، غرار، انظر، اعتبر، ستصير، صاروا.

إن هذا التكرار الواضح لصوت الراء في الأبيات السابقة له وظيفته الإيقاعية، ولم يكن مجرد تكرار صوتي لا قيمة له، بل له اتصال بمعاني الأبيات السابقة وموضوعها العام، وهو نسق إيقاعي داخلي لا بد من الإشارة إليه.

تتناول الأبيات السابقة مجموعة من النصائح والعظات التي يزجها ابن عنين للمتلقي، وتشتمل هذه النصائح على عدم الركون للدنيا، والزهد بما فيها، فإن الدنيا تغر أصحابها، وعلى الإنسان العاقل ألا يغتر بما في هذه الدنيا من النعيم؛ لأنه نعيم زائل، وأن من ذهبوا عن هذه الدنيا أكبر دليل على أن كل امرئ سيذهب عنها كذلك.

وبناء على فكرة الوعظ والإرشاد التي تبنتها الأبيات الشعرية السابقة، فإن تكرار حرف الراء جاء لوظيفة إيقاعية مهمة، هذه الوظيفة تأخذ ماهيتها من طبيعة صفات هذا الصوت، فالراء كما سبق وذكرنا صوت تكراري، أي يقوم على أساس تكرار قرعات متتالية من طرف اللسان لسقف الحنك الأعلى، فكانت هذه الصفة التكرارية لصوت الراء بمثابة السبيل الإيقاعي للشاعر كي يؤكد فكرته للمتلقي، فهو يريد أن يقول بأن هذه النصائح لا بد أن تتكرر في ذهنك كما يتكرر حرف الراء هذا، فتكرار حرف الراء في الأبيات السابقة، وهو بطبيعته صوت تكراري إشارة من الشاعر إلى تكرار هذه النصائح والإلحاح عليها.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٤ - ٦٥.

ومن بين مواضع التكرار التي نراها في ديوان ابن عنين ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

مَا سِرُّ سُكَّانِ الْحِمَى بِمُذَاعِ عِنْدِي وَلَا عَهْدُ الْهَوَى بِمُضَاعِ  
 أَيْنَ الْحِمَى مَنِّي سَقَى اللَّهُ الْحِمَى رِيًّا وَكَانَ لَهُ الْحَفِيظُ الرَّاعِي  
 وَمَنَازِلًا بَيْنَ الْبِقَاعِ<sup>(٢)</sup> وَرَاهِطٍ<sup>(٣)</sup> أَكْرَمَ بِهَا مِنْ أَرْبَعٍ وَبِقَاعِ  
 تِلْكَ الْمَنَازِلُ لَا مَنَازِلُ أَنْهَجَتْ بَيْنَ الْكَثِيبِ الْقَرْدِ وَالْأَجْرَاعِ  
 كَمْ بَاتَ يُلْهِئُنِي بِهَا مَصْنُوعَةٌ أَلْحَانَ أَوْ مَطْبُوعَةٌ الْأَسْجَاعِ

يتكرر ضمن هذه المقطوعة صوت العين اثنتا عشرة مرة، وذلك في الكلمات: بمذاع، عندي، عهد، بمضاع، الراعي، بقاع، أربع، بقاع، الأجرع، مصنوعة، مطبوعة، الأسجاع. إن صوت العين يخرج من الحلق، بل هو من وسط الحلق، فهو من الأصوات الأقرب إلى الجوف، وهو صوت احتكاكي مجهور، أي أن الأوتار الصوتية تتذبذب مع النطق به<sup>(٤)</sup>.

تبين الأبيات السابقة تلذذ الشاعر بما يلاقيه في الحمى من طيب الكلام، وجميل الهوى، إلى غير ذلك من الأحاسيس المرهفة التي تتناول شوق الشاعر لتلك الحمى، وتبين كم هو تواق إلى تلك الأربعة والبقاع، فكانت هذه الأبيات مفعمة بالأحاسيس، مليئة بالمشاعر الجياشة، وهي معان ذات ارتباط بتكرار صوت العين في الأبيات السابقة.

إن تكرار صوت العين بالقدر الذي رأيناه ضمن الأبيات السابقة ذو أهمية إيقاعية كبيرة في خلق المعنى، وتوافق العناصر الكلامية ضمن الخطاب الشعري السابق، إذ لما كان الحديث عن الحنين والشوق والأحاسيس الجياشة، تكرر صوت يخرج من أعماق القناة النطقية، وهو صوت العين الذي يخرج من وسط الحلق، وهي بمثابة إشارة من الشاعر إلى أن هذه الأحاسيس التي يسوقها في أبياته الشعرية تخرج من أعماقه، لذا كرر هذا الصوت العميق في مخرجه.

ومن هنا يمكننا أن نعي تماماً أن صوت العين ضمن المقطوعة الشعرية السابقة كان حاضراً حضوراً ملحوظاً، الأمر الذي جعله ركناً رئيساً في تشكيل البنية الإيقاعية لمجموعة الأبيات السابقة، كما كان له أثره في اتصال المعنى والدلالة بالإيقاع، وهو اتصال ذو أهمية

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٢.

(٢). البقاع: منطقة في الشام، هي بالقرب من بعلبك، انظر: الإدريسي، محمد بن محمد بن عبد الله: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، دار عالم الكتب، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ، ج: ١، ص: ٣٧٧.

(٣). راهط: اسم موضع في الشام، وهي مما يلي الحجاز، انظر: الإدريسي: نزهة المشتاق، ج: ١، ص: ٣٤٧.

(٤). انظر: عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص: ٨٢.

كبيرة في تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية، فكما مر بنا فإن الإيقاع الداخلي ليس مجرد ترديد لأصوات اللغة، بل هو ذو ارتباط بسائر العناصر الكلامية التي تظهر ضمن الخطاب الشعري. وقد لا يتكرر في الخطاب الشعري صوت واحد، بل يتكرر مجموعة من الأصوات يجمعها جامع في الصفات أو السمات التي تميزها، أو يجمعها موضعها من المخرج، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

سَلُّوا صَهَوَاتِ الْخَيْلِ يَوْمَ الْوَعَى عَنَّا إِذَا جَهَلْتِ آيَاتُنَا وَالْفَقَا الْأَدْنَا

إن هذا البيت يمثل افتتاحية لقصيدة نظمها ابن عنين في مدح آل أيوب، فابتدأها بصوتين هما: صوت السين، وصوت الصاد، وهذان الصوتان من مجموعة تسمى حروف الصفير.

وحروف الصفير تشترك في المخرج والصفة، وهي: الزاي، والسين والصاد، وتخرج هذه الأصوات الثلاثة من طرف اللسان مع ما بين الثنايا العليا والسفلى، وسُميت أصوات صفير لأن النطق بها يحدث صوتاً كصفير الطائر، فمن هنا اشتركت هذه الأصوات في الصفة والمخرج<sup>(٢)</sup>.

إن افتتاح الشاعر لقصيدته بأصوات الصفير يقودنا إلى القول بأنه جاء بهذه الأصوات لهدف ما، ويتمثل هذا الهدف بتوظيف هذه الأصوات الصفيرية الظاهرة في نطقها وسماعها من أجل تنبيه المتلقي إلى ما يريد قوله، وإلى ما سيمتدح به ممدوحه، فإن هذه الأصوات الصفيرية أوضح في السمع من سواها من الأصوات الأخرى، فكان لها صفة التنبيه بذلك.

ويستمر الشاعر بالتركيز على إيراد هذه الأصوات في قصيدته المدحية، ومن ذلك قوله<sup>(٣)</sup>:

يَسِيرُ بِنَا مِنْ آلِ أَيُّوبَ مَاجِدٌ      أَبِي عَزْمُهُ أَنْ يَسْتَقَرَّ بِهِ مَعْنَى  
كَرِيمُ الثَّنَا عَارٍ مِنَ الْعَارِ بَاسِلٌ      جَمِيلُ الْمُحْيَا كَامِلُ الْحُسْنِ وَالْحُسْنَى  
لَعَمْرُكَ مَا آيَاتُ عَيْسَى خَفِيَّةٌ      هِيَ الشَّمْسُ لِلْأَقْصَى سَنَاءً وَلِلْأَدْنَى  
سَرَى نَحْوِ دِمْيَاطٍ بِكُلِّ سُمَيْذِعٍ      نَجِيبٍ يَرَى وَرَدَ الْوَعَى الْمَوْرَدَ الْأَهْنَى

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٩.

(٢). انظر: عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص: ٢١٥.

(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣١.

ففي المقطوعة الشعرية السابقة تكرر صوت الصفيّر: ز، س، ص، اثنتا عشرة مرة، وهو تركيز من الشاعر على مجموعة الأصوات الصفييرية من أجل تنبيه السامعين إلى ما يريد قوله في مدح آل أيوب، فإن الأصوات الصفييرية أوضح في السمع من سواها من الأصوات الأخرى، إذ تتميز بعض الأصوات بحدة الإسماع، وهذا ناتج عن طبيعة الصوت ذاتها، فإذا تميز الصوت بعلوه، وزيادة الضغط على موضعه فإنه يكون أكثر إسماعاً مما سواه من الأصوات، وهذا ما جرى مع الأصوات الصفييرية في اللغة العربية<sup>(١)</sup>.

وبناء على ما سبق يتضح لنا أن تكرار أصوات الصفيير في القصيدة التي امتدح فيها ابن عنين آل أيوب كان لغاية إيقاعية دلالية، إذ أسهمت هذه الأصوات المتكررة في ربط الإيقاع الداخلي بالمعنى، فإن المعنى يركز على المدح، فأراد الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي ما أمكنه إلى هذا الممدوح، فما كان منه إلا أن اختار مجموعة من الأصوات الواضحة في السمع، وهي الأصوات الصفييرية كي يجعل المتلقي متنبهاً إلى ما يقوله في مدح آل أيوب.

ومن المواضيع التي تكرر فيها حرف ضمن عناصر كلامية متعددة في الخطاب الشعري ما جاء من تكرار حرف الدال في قول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

يَا دَهْرُ وَيَحْكَ مَا عَدَا مَمَّا بَدَا	أرْسَلْتَ سَهْمَ الْحَادِثَاتِ فَأَقْصَدَا
أَغْمَدْتَ سَيْفًا مُرْهَفًا شَفْرَانُهُ	قَدْ كَانَ فِي ذَاتِ الْإِلَهِ مُجَرِّدًا
فَأَفْعَلْ بِجَهْدِكَ مَا تَشَاءُ فَإِنِّي	بَعْدَ الْمُعْظَمِ لَا أَبَالِي بِالرَّدَى
مَا خَلْتُهُ يَفْنَى وَأَبْقَى بَعْدَهُ	يَا بُؤْسَ عَيْشِي مَا أَمْرٌ وَأَنْكَدَا

يظهر لنا من الأبيات السابقة أن الشاعر يرثي الملك المعظم، وأنه في غاية الحسرة على فراقه، حتى إنه تمنى لو أنه لم يعيش إلى حين موته، فهو لم يتخيل يوماً أنه سيبقى حياً بعد موت هذا الملك.

وظاهر لنا من خلال الأبيات السابقة تكرار صوت الدال كثيراً، فعلاوة على أنه حرف الروي في هذه القصيدة إلا أنه تكرر كثيراً في المقطوعة الشعرية التي سقناها سابقاً، إذ ورد حرف الدال ثلاث عشرة مرة، في الكلمات: دهر، عدا، بداء، الحادثات، فأقصدا، أغمدت، قد، مجردا، بجهدك، بعد، بالردى، بعده، أنكدا.

(١). انظر: حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، دار عالم الكتب، القاهرة - مصر، الطبعة الخامسة، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م، ص: ١٧١.  
(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٥٩.



ينضوي حرف الدال في العربية ضمن مجموعة من الأصوات اللغوية التي يُطلق عليها الأصوات الانفجارية، وهي مجموعة من الأصوات التي ينغلق فيها مجرى الهواء عند النطق بها انغلاقاً تاماً، فيحبس الهواء خلف هذه الانغلاق، ثم ينفث مجرى الهواء فجأة، ليندفع الصوت انفجارياً دفعة واحدة<sup>(١)</sup>.

وصوت الدال كما ذكرنا صوت انفجاري، يحدث عن طريق اتصال طرف اللسان بأصول الثنايا العليا من الحنك الأعلى واللثة، يحبس الهواء خلف هذا الاتصال المباشر للسان، ثم فجأة ينطلق الهواء بعد فك هذه الحبسة في طرف اللسان، فيخرج صوت الدال انفجارياً مجهوراً تتذبذب معه الأوتار الصوتية<sup>(٢)</sup>.

وبناء على هذا الوصف يظهر لنا أن تكرار صوت الدال أمر ذو فائدة إيقاعية ضمن هذه المقطوعة الشعرية التي تتناول رثاء الملك المعظم، فإن ضغط طرف اللسان على أصول الثنايا العليا من اللثة والحنك الأعلى يشير إلى شدة الحسرة على ما حل بالشاعر، فإن شدة الضغط على موضع هذا الحرف يمثل انعكاساً لشدة الألم التي يقاسيها نتيجة فقده لهذا الملك، فأراد الشاعر أن يعبر عن هذا الألم الشديد بهذا الضغط الشديد على موضع الحرف.

وأمر طبيعي أن يضغظ الإنسان على شيء ما في حال ندمه أو حزنه الشديد، أو حسرته، أكد ذلك كتاب الله عز وجل، يقول سبحانه: وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا<sup>(٣)</sup>.

فإن الظالم يوم القيامة لشدة غيظه وحسرتة يعض على يديه حسرة وندامة على ما فرط في حياته الدنيا؛ ولأنه لم يتخذ مع النبي الكريم سبيلاً للهداية والرشاد<sup>(٤)</sup>.

ومن هنا يظهر لنا أن تكرار حرف الدال لم يكن مجرد تكرار عادي، بل كان تكراراً معتمداً على الإيقاع، إذ أسهم هذا التكرار في خلق الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري في القصيدة التي رثى ابن عنين الملك الأعظم، فكان لهذا التكرار الإيقاعي أثر في الدلالة والمعنى، إذ أشار إلى عمق التحسر والفاجعة التي أحس بها الشاعر بفقد هذا الملك.

(١). انظر: السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص: ١٣٣.

(٢). انظر: عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص: ٤٦.

(٣). سورة الفرقان، آية: ٢٧.

(٤). انظر: النسفي، أبو البركات حافظ الدين عبد الله بن أحمد بن محمود: مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تحقيق: يوسف علي بديوي، راجعه وقدم له وخرج أحاديثه: محيي الدين ديب مستو، دار الكلم الطيب، بيروت - لبنان، ط ١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، ج: ٢، ص: ٥٣٤.

ومن النماذج كذلك قول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

وَلَقَدْ كَتَمْتُ اسْمَ الَّذِي أَحْبَبْتُهُ      وَدَقَقْتُ سِرَّ حَدِيثِهِ بَيْنَ الْحَشَا  
وَرَأَيْتُ نَقْضَ الْعَهْدِ ذَنْبًا يُحْتَوَى      أَبْدَأُ وَكَشَفَ السِّرَّ شَيْئًا مَفْحَشَا  
فَجَعَلْتُ سِرَّ الْقَلْبِ سِثْرًا دُونَهُ      فَمَنْ الْأَمِينُ الْبَرُّ إِنْ قَلْبًا وَشَى  
إِنِّي لِأَخْشَى الْقَلْبَ يَكْشِفُ سِرَّهُ      إِنْ طَارَ عَنْهُ النَّسْرُ وَأَصْطَادَ الرَّشَا

يظهر لنا من خلال الأبيات الشعرية السابقة تكرار حرف من حروف الهجاء تكراراً ملحوظاً، ألا وهو حرف الشين، فقد ورد في الأبيات السابقة ثماني مرات، في الكلمات: الحشا، كشف، شيئاً، مفعشاً، وشى، اخشى، يكشف، الرشا، وهذا التكرار الملحوظ لهذا الحرف الهجائي ليس مجرد تكرار دون هدف إيقاعي يصبو له الشاعر.

صوت الشين في العربية من الأصوات المتفشية، وهو أيضاً صوت مهموس، أي لا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، ويمتد صوته في الفم هامساً<sup>(٢)</sup>.

تحدثت الأبيات الشعرية السابقة لابن عنين عن ولعه بمحبوبته، واشتمل حديثه عن السر وكتمانه، فهو قد كتم اسم محبوبه، وكتم سره بين الحشا، ولا يريد أن يكشف هذا السر، ومن هنا فهو يحاول إخفاؤه دائماً، وكتمانه في قلبه، إذ من الفواحش مع المحبوب أن يُفشي المحب سر محبوبه.

وبناء على هذا المعنى فإن صوت الشين المهموس يتناسب مع السياق العام للخطاب الشعري في المقطوعة السابقة، فهو صوت يُستعمل للدلالة على إخفاض الصوت كثيراً، فيقال مثلاً في العامية: إش، لأحدهم بمعنى اصمت، أو اخفض صوتك، وهي قد تستعمل أيضاً لمعنى التعجب مع رفع الكلفة بين الطرفين<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا فلم يكن تكرار صوت الشين في الأبيات السابقة مجرد تكرار لا قيمة له، وإنما أضفى هذا التكرار إيقاعاً موسيقياً بتكراره في وحدات الكلام المختلفة، علاوة على ارتباط هذا الصوت بطبيعته بفكرة خفض الصوت، والهمس، وهي الفكرة التي دارت حولها الأبيات السابقة،

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٥٩.

(٢). انظر: عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص: ٥١.

(٣). حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: ٣٦٨.

إذ أراد الشاعر أن ينقل لنا صورة هذا الهمس من خلال أحد حروف الهجاء المشتملة على هذه الصفات.

### تكرار البنى المتشابهة صوتاً وبناءً ودلالة:

ثمة بعض المواضع التي يقوم الشاعر فيها بتكرار وحدات كلامية متشابهة في شكلها الخارجي، وبنيتها الصوتية، كما أنها متشابهة في دلالتها، وهذا التكرار ذو أهمية بالغة في توضيح أفكار الشاعر، والوصول إلى أسلوبه في الخطاب الشعري.

ومن بين الملامح التكرارية في شعر ابن عنين كلمة: واش، إذ وردت في شعره سبع مرات، والواشون ثلاث مرات، والوشاة ثلاث مرات كذلك، يظهر لنا من ذلك أن الواشي وجمعه قد ورد في شعر ابن عنين ست عشرة مرة، منها قوله<sup>(١)</sup>:

وَمَا كَانَ يَدْرِي مَا الصُّدُودُ وَإِنَّمَا      تَصَدَّى لَهُ الْوَأَشُونَ حَتَّى تَعَلَّمَا

والواشي في اللغة العاذل، والنام، وهو الشخص الذي يسير بين الناس في النميمة واللوم كي يفرق بين الأحباب<sup>(٢)</sup>.

وقد اعتاد الشعراء في غزلهم والحديث عن لوعتهم أن يتحدثوا عن الوشاة ودورهم في الإيقاع بينهم وبين محبوباتهم، فإن صورة الواشي لا تتفك عن أشعار الشعراء المحبين، كما أن الواشي يسعى دائماً إلى هدم تلك العلاقة العاطفية بين الشاعر ومحبوبه، سواء أكانت مساعيه حقيقية واقعية، أم كان ما يسعى به من الوشي مفترى لا صحة له، فالمهم عنده الإيقاع بهذين العاشقين<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا فإن ابن عنين شاعر عاشق، كثيراً ما نجد له أبياتاً في الغزل، وكثيراً ما نراه يعاتب محبوبه، ويطلب منه العودة عما هو عليه من الصدود والفراق، لذا كان منه أن كرس فكرة الواشي الذي أشاع تلك الفرقة بينه وبين محبوبه، فكان السبيل إلى ذلك تكرار هذه الوحدة الكلامية وما شاكلها للوصول إلى إيقاع داخلي عند المتلقي يستطيع به الإبقاء على صورة الواشي بغیضة لدى هذا المتلقي.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٢.

(٢). انظر: ابن منظور: لسان العرب، ج: ١٥، ص: ٣٩٣.

(٣). انظر: ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد: طوق الحمامة في الألفه والألاف، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٧م، ص: ١٧١.

ولما كان الشاعر ابن عنين شاعراً غزلياً في كثير من نواحي قصائده، كان لا بد من وجود بعض الوحدات الكلامية ذات الصلة المباشرة بالغزل، مثل كلمة "ريم" وهو الظبي<sup>(١)</sup>، وكثيراً ما كان الشعراء يشبهون محبوباتهم بهذا الظبي، وابن عنين شأنه في ذلك شأن سائر الشعراء، إذ وردت كلمة "ريم" في ديوانه ما ينوف عن بضع عشرة مرة، منها قوله<sup>(٢)</sup>:

جَعَلَ الْعَيْنَابَ إِلَى الصُّدُودِ تَوْصِيلاً      رَيْمٌ رَمَى فَأَصَابَ مَنِّي الْمَقْتَلَا

فكما ذكرنا فإن الشاعر قد كرر هذه الكلمة في غير موضع من ديوانه، الأمر الذي يدل على أن هذه الكلمة بشكلها وتركيبها ودلالاتها تحمل وقعاً إيقاعياً من شأنه أن يمنح الخطاب الشعري الغزلي مزيداً من الرونق والجمال، وذلك من خلال خلق إيقاع داخلي ذي أهمية بالغة في تكوين العلاقات الإيقاعية بين الوحدات الكلامية ضمن الخطاب الشعري.

وهناك عدد كبير من الكلمات التي تتكرر في ديوان ابن عنين، مثل: الكرى، الكمد، الكريم، وغيرها، وجميع هذه المواضع التي تتكرر فيها الوحدات الكلامية المتشابهة في شكلها وبنيتها الصوتية ودلالاتها تسهم إسهاماً مباشراً في خلق توافق إيقاعي بين الوحدات الكلامية المتناثرة في أشعار ابن عنين، وتسهم في تعميق الإيقاع الداخلي القائم على منظومة الأفكار والأشكال والبنى المختلفة، فإن تكرار مثل هذه الوحدات الكلامية من شأنه أن يسهم في تعميق هذا الإيقاع الداخلي.

(١). انظر: ابن منظور: لسان العرب، ج: ١٢، ص: ٢٦١.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩.

## تشابه الأطراف:

فيما سبق من صفحات كان الحديث منصباً على تكرار بنائي صوتي واضح المعالم، إما بتكرار حرف واحد، أو بتكرار كلمة بعينها، أو تركيب بعينه، غير أن ما سبق ليس كل شيء عن التكرار، بل هناك عناصر تكرارية لا تحمل الصفة المباشرة للتكرار، أو الصورة الشكلية البنائية ذاتها، وإنما تحمل شيئاً من الإيقاع المترابط مع عناصر كلامية أخرى ضمن البيت الشعري أو القطعة النثرية، وهو ما أطلق عليه القدماء بالإرصاد أو التسهيم.

الإرصاد أو التسهيم مصطلح بلاغي بديعي يدل على أن يؤسس الكلام على وجه يدل على بناء ما بعده، وأن يُجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدل على ما بعده، إذا عُرف الروي<sup>(١)</sup>.

هذا يعني أن الإرصاد أو تشابه الأطراف نوع من أنواع التكرار، غير أنه تكرار لا يقوم على أساس تكرار حرف معين، أو وحدة كلامية معينة، وإنما يقوم على الإشارة إلى ما هو آت من الكلام بصيغة شبيهة لما تُختتم به الفقرة، أو ما يكون قافية للبيت، مع الأخذ بعين الاعتبار معرفة الروي.

يقول يحيى الطالبي في مفهوم الإرصاد: " وهو - أي الإرصاد - في لسان علماء البيان مقبول في المنظوم والمنثور على أن يكون أول الكلام مرصداً لفهم آخره، ويكون مشعراً به، فمتى قرع سمع السامع أول الكلام فإنه يفهم آخره لا محالة، فما هذا حاله من منثور اللفظ ومنظومه يقال له الإرصاد"<sup>(٢)</sup>.

هذا يعني أن الإرصاد يرتبط بعناصر البيت الشعري بأكمله، أي أن يُجعل في صدر البيت أو حشوه ما يدل على ما سيأتي من عجز البيت، وهذا ترابط إيقاعي بين الوحدات الكلامية المكونة للخطاب الشعري، علاوة على ما يحمله من عناصر التكرار الموسيقي غير المباشر.

(١). السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين: معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، تحقيق: محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة - مصر، ط١، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م، ص: ١٠١.

(٢). الطالبي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٢٣هـ، ج: ٢، ص: ١٦٨.

ومن المواضع الشعرية التي اعتمدت على تشابه الأطراف عند ابن عنين ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

يُلَاقِي بَنِي الْأَمَالِ طَلْقاً فَبَشْرَهُ      يَمَّا أَمْلِئُهُ مِنْ نَجَاحِ بَشِيرِهَا  
فَمَا نِعْمَةٌ مَشْكُورَةٌ لَهَا يَبْنُهَا      وَمَا سَيْرَةٌ مَحْمُودَةٌ لَهَا يَسِيرُهَا

فالإرصاد قائم على أن يُجعل في الكلام ما يدل على خاتمته أو نهايته بشرط معرفة القافية، فالمتلقي حين يسمع البيت الأول، ويمر به قوله: فبشره، يتبادر إلى ذهنه أن هذه الكلمة قد تعاد إلى القافية، فإنها تدل على نهاية الكلام، فالقافية مشتملة على صوت الراء والهاء، ومن هنا فإن هذه الكلمة تصلح للقافية، فيتوقع المتلقي أن تكون "بشيرها" هي القافية، لاحتوائها على صوت الراء والهاء، ولاتصالها بكلمة "فبشره".

أما البيت الثاني فهو مشتمل على الإرصاد أيضاً، فالمتلقي حين يتلقى الوحدة الكلامية: سيرة، يتبادر إلى ذهنه أن تكون هذه الكلمة في قافية الشعر، وهذا ما جرى فعلاً، فقد أعادها ابن عنين إلى القافية بقوله: يسيرها، فهذا ترديد لأصوات كلمة "سيرة" ولكن وفق صورة أخرى تتشابه في بعض الأصوات وتتخالف في أخرى.

يسهم هذا التشابه المتعلق بالأطراف الكلامية في تعميق الإيقاع الداخلي للكلام، فهو شكل من أشكال التكرار، غير أنه ليس تكراراً مباشراً موافقاً تماماً للصيغة الكلامية التي يكون عليها التركيب، بل هو تكرار مرتبط بالنمط الصوتي، فأصوات: الباء والشين والراء، هي المستهدفة في تكرار الكلمتين: بشره، وبشيرها، فاجتماع هذه الأصوات في كلمة واحدة يمنحها جرساً إيقاعياً يربط الوحدة الكلامية الأولى بالثانية، وهكذا، والأمر ذاته وقع مع كلمتي: سيرة، يسيرها، فليس الهدف تكرار الكلمة بذاتها، بل إن الهدف يتمثل في تكرار أصوات: السين والياء والراء.

ومن النماذج الشعرية على الإرصاد كذلك قول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

وَإِنَّ قَرِيْباً لَهَا يُرْجَى لِقَاؤُهُ      بَعِيدٌ تَنَاءَى وَالْمَدَى مُتَقَارِبٌ

جعل الشاعر في صدر البيت كلمة: قريباً، وهي كلمة قد تمنح المتلقي شيئاً من التوقع إلى ما سيأتي من خاتمة البيت ذاته، خاصة أن المتلقي يعرف قبلاً أن القافية مشتملة على صوت الباء، فالقصيدة بائية، والكلمة المنتهية بصوت الباء، فيتوقع المتلقي أن هذه الكلمة قد تُعاد إلى

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٨.

(٢). المصدر السابق، ص: ٣٤.

القافية لاشتمالها على بعض أصواتها، وهذا ما كان حقاً من الشاعر، فقد جاء بكلمة: متقارب، وهي مشتقة من الأصل نفسه الذي اشتقت منه كلمة "قريباً"، فكان ذلك تكراراً متصلاً بالأطراف.

هذا يعني أن ما جرى من علاقة صوتية تكرارية بين كلمتي: قريباً، ومتقارب، اسهم إسهاماً مباشراً في تعميق الإيقاع الداخلي للبيت الشعري، ومنحه مزيداً من الموسيقى الداخلية التي من شأنها أن تقوي الرابطة بين المتلقي والخطاب الشعري، فإن هذه الموسيقى الداخلية ذات أثر بالغ في تحقيق الإيقاع الرصين للخطاب الأدبي، فإن كلمة "قريباً" ذات علاقة وثيقة بكلمة "متقارب"؛ لما بين هاتين الوجدتين الكلاميتين من تشابه صوتي في الأصوات المكونة لها، فالأصل فيهما: القاف والباء والراء، وهذا الأصل موجود في كلا الكلمتين، ومن هنا فإن كلمة: متقارب، تكرر متعلق بالأطراف لكلمة "قريباً".

ومن النماذج الشعرية كذلك قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

أَيْقُنَانِي ظَمَائِي وَأَنْتَ جَارِي      وَكَيْفَ بَيِّتُ جَارُ الْبَحْرِ ظَمَائِي

يظهر لنا الإرصاد أو التسهيم في البيت السابق في كلمتي: ظمائي، وظمائي، فإن المتلقي حين يسمع هذه القصيدة الشعرية يعرف أن القافية مشتملة على صوت الميم المكسورة، فينظر في البيت الشعري السابق، فيجد كلمة "ظمائي"، وهي كلمة تصلح أن تقع في موقع القافية بالمجيء بصيغة اسم الفاعل منها، فتكون "ظمائي" وبذا يقع الإرصاد ضمن هذا البيت الشعري، فقد ربط الكلام بين هاتين الكلمتين ربطاً موسيقياً واضحاً، فإن كلمة "ظمائي" مشتقة من كلمة "ظما".

يعني ذلك أن ما جرى في هذا البيت الشعري من تشابه الأطراف بين كلمتي "ظمائي، وظمائي" عمق الموسيقى الداخلية لهذا البيت الشعري من ناحية، وللقصيدة الشعرية بأسلوبها من ناحية أخرى، فإن الصورة التكرارية لكلمتي: ظمائي وظمائي، لا تتشابه تماماً في أصواتها وهيئتها التركيبية وشكلها الصرفي، وإنما وقع التشابه الذي يقود إلى التكرار في مجموعة الأصوات التي تمثل جذر هاتين الكلمتين، ومن هنا وقع التشابه، فقد تكرر في كلا الكلمتين أصوات: الظاء، والميم، والألف، وهذا من شأنه أن يقوي أواصر الإيقاع الداخلي للكلام، ويمنح البيت الشعري قوة في موسيقاه الداخلية.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠٤.

ومن النماذج كذلك قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

وَقُلْتَ بِأَنَّ الْعَيْنَ تُبْطِلُ حُكْمَهُ نَعَمْ يَحْتَوِي عَيْنًا وَتُمْضِي لَهُ الْحُكْمَا

يظهر الإرصاد في البيت السابق بين كلمتي: حكمه، والحكما، فإن هاتين الكلمتين تمثلان عنصرين تكراريين من الوحدات الكلامية للبيت الشعري، وهما مشتملتان على مجموعة الأصوات التي تسهم في تكوين التشابه الصوتي بينهما، فإنهما مشتملتان على صوت الحاء والكاف والميم، وهذه الأصوات تمثل الأصل اللغوي الذي اشتقت منه هاتان الكلمتان، ومن ناحية أخرى فإن المتلقي الذي يعلم تماماً أن قافية هذا البيت ستنتهي بحرف الميم رويًا، فإنه يتوقع أن تعاد كلمة "حكمه" بهيئة مغايرة تتناسب فيها مع طبيعة القافية وحرف الروي، وهذا ما كان فعلاً من الشاعر، فقد عادت كلمة "حكمه" بهيئة مغايرة لما كانت عليه في صدر البيت، فقد عادت: الحكماء، وهذا التبدل الصوتي الذي وقع في الكلمة إنما جرى لموافقة القافية والروي الذي بُنيت عليهما القصيدة الشعرية.

ومن هنا فقد أسهمت هاتان الكلمتان في تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة أو البيت الشعري تحديداً، فإن تكرار مثل هذه الكلمات وفقاً لنمطية تشابه الأطراف يقود إلى ربط المتلقي إيقاعياً بأطراف الوحدة الشعرية، فيبقى هذا المتلقي متصلاً بهذا الإيقاع الداخلي من صدر البيت إلى عجزه.

وبناء على ما سبق كله يظهر لنا أن تشابه الأطراف أو الإرصاد كما كان يُسمى عند البلاغيين العرب القدماء يسهم إسهاماً كبيراً في تعميق عناصر الإيقاع الداخلي، بل إنه يحمل نمطاً مغايراً لما عليه التكرار المباشر، فيكون هذا التكرار ملمحاً موسيقياً ذا غاية إيقاعية لا يمكن التغاضي عنها في تشكيل البنية الإيقاعية للخطاب الشعري، فهو وإن كان لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بالنواحي الدلالية، إلا أنه ذو ارتباط غير مباشر بها، فهو في ناحيته الصوتية تكرار لمجموعة الأصوات التي تتكون منها الودعتان الكلاميتان، ومن الناحية الدلالية اشتقاق كلمة من أخرى، يربط بين هاتين الكلمتين رابط وثيق يتمثل بالجزر اللغوي الذي يمنحها دلالة متقاربة مع شيء من التحول الناتج عن طبيعة الصيغة الاشتقاقية، وهذا كله من شأنه أن يمنح الخطاب الشعري مزيداً من الإيقاع الداخلي، الذي بدوره يمنح القصيدة جمالاً وفناً في مستواها الصوتي المسموع.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص ١٥٥.



## التوازي:

تتعلق تقنية التوازي من موضوع الإيقاع، وليس المقصود بالإيقاع هاهنا المفهوم المحدود الذي ينطلق من الرؤية الشعرية العروضية البحتة، وإنما يُقصد بالإيقاع هاهنا ذلك النظام المتساق من التجانسات والتوازيات والتقابلات والتقطيعات، والتكرارات وغيرها من الملامح الموسيقية التي تمنح الخطاب مزيداً من الإحساس بالتمائل، وتؤدي إلى إحياء داخلي ضمن جسم ذلك الخطاب برمزيات معينة، مما يدفع في نهاية المطاف إلى الإحساس بالانسجام التماثلي داخل ذلك الخطاب<sup>(١)</sup>.

ومفهوم التوازي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر، إذ بين كوهين أن الشعر عبارة عن تكرارات للصورة الكلامية ذاتها، أو جزء منها، يعني ذلك أن الشعر عبارة عن تشاكلات تركيبية وبنائية وصوتية تتكرر في الخطاب الشعري<sup>(٢)</sup>.

يقود مفهوم التوازي إلى معنى التشاكل المباشر بين عناصر الخطاب، غير أن هذا التشاكل مهما كان مباشراً فإنه لا يقود إلى التماثل الكلي بين عناصر الخطاب، بل لا بد من تحقيق مميزات خاصة لكل عنصر من عناصر الكلام، ولا بد من وجود الاختلافات الكافية بين هذه العناصر الكلامية، هذا الاختلاف هو الذي يقود إلى تمايز هذه العناصر، واستقرار كينونتها ضمن الفضاء الشعري، أما الضدية التي تظهر ضمن هذه العناصر فهي تعزز فكرة الحضور والغياب داخل الفضاء الشعري ذاته<sup>(٣)</sup>.

وليس من السهولة بمكان على الباحث أن يحدد مفهوم التوازي تحديداً دقيقاً، فقد خضع هذا المصطلح الحدائي إلى وجهات نظر كثيرة، وآراء متعددة أسهمت في تعدد الأقوال في بيان مفهومه، إلا أن من أبرز هذه التعريفات ما يشير إلى أن التوازي هو ذلك التماثل القائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها، وهذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها، حيث تقع بين هذين الطرفين علاقة متينة تقوم على أساس المشابهة، أو على أساس من التضاد<sup>(٤)</sup>.

(١). انظر: كنوني، محمد: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد - العراق، ط ١، ١٩٩٧م، ص: ٢، و خليل، إبراهيم: الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ودار الفارس، عمان - الأردن، ط ١، ١٩٩٧م، ص: ١٠٥، والمسدي، عبد السلام: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، ط ١، ١٩٩٤م، ص: ٣٤.

(٢). انظر: كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط ١، ١٩٨٦م، ص: ٥٢ - ٥٣.

(٣). أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٧٩م، ص: ١١٠.

(٤). انظر: كنوني، محمد: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد: ١٨، ١٩٩٩م، ص: ٧٩.

وثمة تعريف ثانٍ للتوازي يتمثل بتشابه البنيات واختلاف المعاني<sup>(١)</sup>، كما عُرِف بأنه توازن المنطلقات على مستوى التطابق أو التعارض<sup>(٢)</sup>.

وبصرف النظر عن هذه التعريفات التي قال بها كثير من العلماء والنقاد، يمكننا القول بأن التوازي الشعري قائم على أساس البرهنة على تشابه نصين أو تشاكلهما في نواحي البنية الشكلية القائمة على أساس بنائي، والبنية التركيبية، والبنية الصوتية، وهذا التشابه لا يقود إلى التماثل، بل ربما قاد إلى التضاد والاختلاف، كما أن هذا التشاكل قائم على أساس مزيج من العلاقات اللغوية المتعددة<sup>(٣)</sup>.

فالتوازي يقصد إلى تنمية نواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بركام قسري أو اختياري، وذلك ضمناً لانسجام الرسالة<sup>(٤)</sup>.

وبناء على ما سبق يمكننا القول بأن التوازي بأشكاله المختلفة، وأنماطه المتعددة لا بد من حضورها حضوراً واقعياً في تكوين الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري، وهو ما نجده عند سائر الشعراء والكتاب، وسنركز في حديثنا في هذا الفصل على ثلاثة أنواع من التوازي، هي: التوازي التركيبي، والتوازي الصرفي، والتوازي القائم على أساس البنى المتخالفة أو المتضادة.

## ١ . التوازي التركيبي:

يتكون الخطاب الأدبي من مجموعة من وحدات صغيرة يمكن لنا أن نطلق عليها اسم الجملة، هذه الجملة تتكون من وحدات كلامية أصغر، فإذا اجتمعت هذه الوحدات الكلامية الصغرى مع بعضها بعضاً شكلت الجملة، ومجموعة الجمل تشكل معاً الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة، ولا يمكن فهم دلالة الوحدة الكلامية أو فهم وظيفتها إلا من خلال النظر في علاقاتها مع ما يجاورها من الوحدات الكلامية الأخرى، فثمة علاقات وثيقة ناظمة لوحدات الكلام المكونة للخطاب الشعري، هذه العلاقات الناظمة للوحدات الكلامية تنقلها إلى مستوى التراكيب، ومن ناحية ثانية فإن المعنى الناشئ عن هذه الوحدات الكلامية يؤدي إلى بيان معنى

(١). مفتاح، محمد: مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، المجلد: ١٦، العدد: ١، ١٩٩٧م، ص: ٢٥٩.

(٢). الحياي، عبد الله خليف: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، إشراف: هاني صبري علي آل يونس، جامعة الموصل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، الموصل - العراق، ٢٠٠٤م، ص: ٧.

(٣). انظر: الخطيب، إبراهيم: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨٢م، ص: ٢٢٩.

(٤). مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير، بيروت - لبنان، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط ١، ١٩٨٥م، ص: ٢٥.

الجملة، ومن ثم فإن مجموع المعاني المتعاقبة بين الجمل تشكل دلالة عامة للخطاب الأدبي ذاته، فلا يمكن فهم الخطاب الشعري إلا بفهم تلك العلاقات النازمة بين عناصر الكلام المختلفة<sup>(١)</sup>.

فمفهوم التوازي التركيبي يتعلق بسلسلتين متواليتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو اختلافات إيقاعية، وصوتية، ومعجمية دلالية، وبذلك يكون التوازي التركيبي: تأليفاً لمجموعة من الثوابت والمتغيرات، فالثوابت عبارة عن تكرارات خالصة، في مقابل المتغيرات التي هي بمثابة اختلافات خالصة، فالموازاة تأليف ثنائي، والموازاة تعادل - تماثل، وليست تطابقاً، إلا أن مفهوم التماثل فضلاً عن ذلك يحو بطريقة ما عدم التساوي بين الطرفين<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا فإن التوازي التركيبي قائم على أساس التشاكل في بين متواليتين كلاميتين ضمن الخطاب الشعري في الشكل التركيبي والوظيفة النحوية، وهذا ما سنورد بعض الأمثلة عليه في ما يلي من صفحات.  
يقول ابن عنين<sup>(٣)</sup>:

أندى الملوك ندى وأطولهم يداً وأعزهم خالاً وأكرمهم أبا

يشتمل البيت الشعري السابق على متوالية كلامية تحمل معها توازياً نحوياً تركيبياً أفقياً، قائماً على أساس العلاقات الأفقية بين التراكيب ضمن السلسلة الكلامية، إذ لا يتشكل التوازي التركيبي إلا من خلال العلاقات الأفقية بين عناصر المتوالية الكلامية<sup>(٤)</sup>.

ويمكننا أن نتمثل هذه المتوالية الكلامية وفقاً لما يلي:

أندى الملوك ندى

وأطولهم يداً

وأعزهم خالاً

(١). انظر: خطابي، محمد: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨م، ص: ١٣، حميدة، مصطفى: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، دار نوبار للطباعة، القاهرة - مصر، ط١، ١٩٩٧م، ص: ١٣٠.  
(٢). انظر: ياكيسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص: ١١٣، والحياتي: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، ص: ٢٤.  
(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٩.  
(٤). انظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: النحو والدلالة مدخل إلى دراسة المعنى النحوي الدلالي، القاهرة - مصر، ط١، ١٩٨٣م، ص: ١١٣.

وأكرمهم أبا

يظهر لنا من خلال العرض المباشر للسلسلة الكلامية أنها تتكون من أربعة جمل متوازية تركيبياً نحوياً، إذ تتكون هذه الجمل من عناصر متشابهة في نوعها النحوي، وهي كما يلي:

اسم تفضيل + مضاف إليه + اسم منصوب على التمييز

هذه السلسلة الكلامية التركيبية نجدها في المكونات الأربعة للمتوالية الكلامية، إذ لا تختلف أحدهما عن الأخرى.

ومما يزيد من فاعلية هذا التوازي أن الضمائر المتصلة في: أطولهم، وأعزهم، وأكرمهم، تعود على عنصر من السلسلة التركيبية الأولى في المتوالية الكلامية، وهي الوحدة الكلامية "الملوك"، الأمر الذي يخلق مزيداً من التجانس بين العناصر الكلامية المتوازية، وعلاوة على ذلك كله فإن الوحدات الكلامية التي تقع في موقع التمييز جميعها نكرة، وهي: ندى، يداً، خالاً، أبا، وهذا من شأنه أيضاً أن يخلق مزيداً من التوازي التركيبي بين عناصر المتوالية الكلامية. ومن النماذج الشعرية كذلك قوله<sup>(١)</sup>:

كَسَبُوا الْمَكَارِمَ مِنْ مُتُونِ صَوَارِمٍ      وَجَنُّوا الْمَعَالِي مِنْ صُدُورِ صِعَادٍ

إن البيت السابق قاله ابن عنين في مدح آل أيوب، فقد وصفهم بأنهم كسبوا المكارم من السيوف، وجنوا المعالي من الصعود والراقي والارتفاع بما حصلوا عليه من تأييد وبطولة. يمثل صدر البيت السابق جملة فعلية، تتوازي مع الجملة الفعلية التالية التي تظهر في العجز مباشرة، وهما:

كسبوا المكارم من متون صوارم

جنوا المعالي من صدور صعادٍ

يظهر لنا من خلال عرض الشكل النحوي التركيبي للجملتين الفعليتين أنهما تتكونان من العناصر التركيبية نفسها، وهي كما يلي:

فعل ماضٍ + ضمير متصل في موضع الفاعل + مفعول به + حرف جر "من" + اسم مجرور مضاف + مضاف إليه.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٢.

هذا النظام التركيبي يظهر في كلتا الجملتين، الأمر الذي يمنحهما مزيداً من التوافق والتناسق التركيبي القائم على أساس التوازي بينهما، وهو توازٍ أفقي كما نرى.

ومما يعمق إيقاع التوازي التركيبي في هذه المتوالية الكلامية تساوي السلسلة التركيبية بين طرفي المتوالية في أمور عدة منها:

أ- التعريف في كلمتي: المكارم في طرف المتوالية الأول، والمعالي في طرف المتوالية الثانية.

ب- الجمع في: المكارم، متون، صوارم، في الطرف الأول من المتوالية، يقابله جمع في: المعالي، صدور، سعاداً، في الطرف الثاني من المتوالية الكلامية.

ج- حرف الجر "من" المتشابه بين طرفي المتوالية.

وبهذه العناصر يزداد التوازي إيقاعاً، ويغدو أكثر تجانساً، إذ إن العناصر التركيبية متشابهة ومتجانسة في ملامحها الوصفية تعريفاً وتكثيراً، وإفراداً وجمعاً، وغير ذلك من الملامح التركيبية التي من شأنها أن تزيد من إيقاعية هذا التوازي التركيبي.

ومن النماذج أيضاً على التوازي التركيبي القائم على العلاقة الأفقية بين عناصر المتوالية الكلامية ما جاء في قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

حَنِينٌ إِلَى الْوَطَانِ لَيْسَ يَزُولُ      وَقَلْبٌ عَنِ الْأَشْوَاقِ لَيْسَ يَحُولُ

يقوم هذا التوازي التركيبي على العلاقة الأفقية بين عناصر المتوالية الكلامية، وهي العلاقة التي يُشار إليها دائماً ضمن التوازي التركيبي النحوي، وهذا التوازي في هذه المرة جاء مرتبطاً بالجملة الاسمية، وذلك كما يلي:

حنين إلى الأوطان ليس يزول

قلبٌ عن الأشواق ليس يحول

تقوم هذه المتوالية الكلامية على علاقة التوازي بين سلسلتين كلاميتين اسميتين وفقاً لما

يلي:

اسم مرفوع + حرف جر "إلى" + اسم مجرور + فعل ماضي جامد "ليس" + فعل مضارع

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٨.

إن هذا التشابه التركيبي بين عناصر المتوالية الكلامية في طرفيها يؤدي إلى خلق إيقاع داخلي قائم على أساس التركيب، ومعتمد اعتماداً كبيراً على التوازي التركيبي المائل بين عناصر هذه المتوالية، الأمر الذي يمنح هذا التوازي مزيداً من الإيقاع.

كما تسهم مجموعة من العوامل المضافة إلى الأركان التركيبية في طرفي المتوالية الكلامية في زيادة مستوى الإيقاع الداخلي، من خلال تجانس هذه العوامل المزيدة على التركيب، ومن بينها:

أ- التذكير في: حنين، في طرف المتوالية الأول، يقابله: قلب، نكرة في طرف المتوالية الثاني.

ب- التعريف والجمع في: الأوطان، في طرف المتوالية الأول، يقابله تعريف وجمع في: الأشواق، في طرف المتوالية الثاني.

إن هذه العناصر التركيبية بالإضافة إلى العناصر الأخرى المضافة إليها تمنح الخطاب الشعري توازياً تركيبياً قائماً على أساس العلاقات الأفقية، الأمر الذي يعمق من مستوى الإيقاع الداخلي ضمن هذا الخطاب الشعري، ويجعل من الإيقاع سبيلاً للوصول إلى استثارة السامع، وأسلوباً مميزاً في الخطاب الشعري للشاعر.

## ٢. التوازي الصرفي:

مر بنا سابقاً الحديث عن التوازي التركيبي بين عناصر المتوالية الكلامية، وهذا التوازي التركيبي يقوم دائماً على أساس أفقي، كما يقوم على أساس من العناصر التركيبية، في حين أنه ثمة نوع ثان من أنواع التوازي ضمن الخطاب الأدبي، وهو التوازي الصرفي، وهذا النوع من أنواع التوازي يقوم على أساس التشابه أو التجانس بين عناصر المتوالية من وجهة نظر صرفية، أي في بنيتها الشكلية، يدخل في ذلك بعض العناصر الصوتية<sup>(١)</sup>.

وكما كان التوازي التركيبي النحوي قائماً على أساس البنى التركيبية المعتمدة على التراكيب والعلاقات الإسنادية بين عناصر المتوالية الكلامية، فإن التوازي الصرفي يعتمد على التشاكل والتجانس بين عناصر المتوالية الكلامية من ناحية البنية الشكلية، فإن هذه العناصر

(١). انظر: كنوني: التوازي ولغة الشعر، ص: ٨٠.

الشكلية تؤثر تأثيراً مباشراً في العلاقات الدلالية للمتوالية الكلامية، وبعد فإنها تؤثر في العلاقات الدلالية في الخطاب الأدبي أو الشعري بأكمله<sup>(١)</sup>.

وفي ما يلي سيعرض الباحث بعضاً من نماذج التوازي الصرفي القائم على أساس التجانس الشكلي بين عناصر المتوالية الكلامية.  
يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

أثْبَعُ جَمَالَكَ بِالْجَمِيلِ لِنَا مَا أَلْيَقَ الْإِحْسَانَ بِالْحُسْنِ

يشتمل البيت السابق على متوالية كلامية متضمنة توازياً صرفياً قائماً على أساس التجانس بين العناصر الصرفية المكونة لها، إذ تتكون المتوالية الكلامية من سلسلتين هما:

• جمالك بالجميل

• الإحسان بالحسن

وعند النظر في هذه المتوالية الكلامية يظهر لنا أن كل طرف من طرفي المتوالية الكلامية يتكون من العناصر:

مصدر صريح + حرف جر + صفة مشبهة

فالطرف الأول يتكون من "جمال" وهو مصدر صريح، و"جميل" وهو صفة مشبهة، أما الطرف الثاني فمكون من "إحسان" وهو مصدر صريح كذلك، و"حُسن" وهو صفة مشبهة، فإن هذا التقابل بين عناصر المتوالية الكلامية يقود إلى توازٍ صرفي قائم على أساس التوازي الأفقي. وهذا التوازي الصرفي يسهم في منح الخطاب الشعري مزيداً من الإيقاع الداخلي، الذي يسهم بدوره في تعميق الموسيقى لدى المتلقي، وربط عناصر التركيب الكلامي بشكله الصرفي، وبنيته الصوتية.

ومما يزيد في إيقاعية هذه المتوالية الكلامية ما نجده من تشاكل البنى الصرفية صوتياً في كل سلسلة كلامية من السلسلتين، فـ "جمال وجميل" تتناسقان صوتياً مع بعضهما، و"إحسان، وحسن" تتناسقان كذلك صوتياً، الأمر الذي يمنح الكلام مزيداً من الإيقاع والموسيقا.

(١). الحيناني: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، ص: ١٥ - ١٦.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠٥.

ومن النماذج الشعرية كذلك قول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

الْحَابِسِينَ أَوْ أَنَّ الْخَصْبَ كَلَّبَهُمْ  
وَالْمُوقِدِي النَّارَ بَيْنَ السَّجْفِ وَالنَّضْدِ

يظهر لنا التوازي الصرفي بين العنصرين الكلاميين الآتيين:

• الحابسين...

• والموقدي....

فالتشاكل بين الوجدتين الكلاميتين واضح، فكلا الوجدتين اسم فاعل، وكلاهما مجموع جمع مذكر سالم، الأمر الذي يمنح المتوالية الكلامية مزيداً من الإيقاع الداخلي ضمن الخطاب الشعري.

وثمة تداخل صوتي في هذا التوازي الصرفي القائم على الأساس الأفقي، وذلك أن صوت النون في "الحابسين" لا يقابله صوت النون في "الموقدي"، وهو نوع من التباين الصرفي الذي يسهم في كسر حدة الإيقاع الموسيقي ضمن المتوالية الكلامية.

وهكذا فإن التوازي الصرفي يسهم إسهاماً مباشراً في تعميق عناصر الإيقاع الداخلي ضمن الخطاب الأدبي عموماً، والخطاب الشعري خصوصاً، مع الإشارة إلى أن التداخل بين أنماط التوازي المختلفة واضح في العبارات السابقة، إذ لا بد للتوازي التركيبي أن يتداخل مع التوازي الصرفي، وكذلك الحال مع التوازي الصوتي، وهكذا.

### ٣ . التوازي القائم على بنى التضاد:

يهتم التوازي بكافة أشكال الإيقاع الداخلي المتولد بين العناصر الكلامية ضمن وحداتها المنطوقة، هذا يعني أن التوازي لا يعتمد فقط على إيجاد العلاقات القائمة على أساس من التشابه أو التماثل، أو حتى التجانس، بل إن دائرة التوازي تتسع لتصل حتماً أبعد من ذلك، فتشمل نواحي الضدية، إذ قد يقوم التوازي على أساس البنى المتغايرة، أو المكونات المتضادة ضمن الخطاب الشعري، وهو أمر لا يقل أهمية عن ملامح التشاكل أو التجانس<sup>(٢)</sup>.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠٨.

(٢). انظر: كنوني: التوازي ولغة الشعر، ص: ٧٩.



ويقوم توازي البنى المتضادة على أساس من التباين أو التناقض، حيث ينفي أحد أجزاء المتواليات الكلامية جزءاً آخر، أو ربما ينكره، فيحصل بذلك التضاد، وهو ما يُطلق عليه القدماء الطباق أو المطابقة<sup>(١)</sup>.

ومن هنا فإن التوازي القائم على بنى التضاد يقود إلى تجانس لفظي دلالي بين عناصر المتواليات الكلامية، فهو يقرب المعاني من خلال ربطها بأضدادها، ومن النماذج الشعرية عليه من شعر ابن عنين قوله<sup>(٢)</sup>:

لَا تَعْرِضَنَّ لِضَيْقِ الْمُقَلِّ      فَتَيَّبْتِ مِنْ أَمْنِ عَلَى وَجَلِّ

يظهر لنا من خلال البيت الشعري السابق وجود متواليات كلامية تشتمل على توازن قائم على أساس البنى المتضادة، وذلك في كلمتي: أمن، وجل.

إن كلمة "أمن" في البيت السابق تليها كلمة تضادها في المعنى مباشرة، وهي كلمة "وجل" وتعني الخوف، فكان لهاتين الوجدتين الكلاميتين توافق في طبيعتهما الدلالية، وعلاقتهم البنائية، فإن هذا التوازي المائل قائم على أساس التضاد، حيث جمع الشاعر بين ضدين: الأمن والخوف، وذلك ضمن سلسلة كلامية متوازية.

أسهم هذا التوازي القائم على التضاد في إثراء الدلالة، إذ يظهر دلالة العنصر الأول من عناصر المتواليات الكلامية "أمن" بمعناه المتوقع من خلال ارتباطه بالعنصر الثاني من المتواليات "وجل" فإن تجاوز هاتين الوجدتين الكلاميتين يؤدي إلى إبراز معنى كل منهما بالأخرى، هذا علاوة على الجانب الإيقاعي الناشئ من طبيعة تعالق هاتين الوجدتين مع بعضهما بعضاً. ومن النماذج كذلك ما جاء في قوله<sup>(٣)</sup>:

لَوْلَا دِفَاعُكَ يَا صَوَّارِمَ وَالْقَنَا      عَنْ حَوَزَةِ الْإِسْلَامِ عَادَ كَمَا بَدَا

(١). انظر: روائية، سامح: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد: ١٦، العدد: ٢، ١٩٩٨م، ص: ٢٣.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٤٠.

(٣). المصدر السابق، ص: ٦١.

يشتمل البيت الشعري السابق على مظهر من مظاهر التوازي القائم على أساس التضاد، وذلك في قوله:

عاد كما بدا

إذ إن كلمة "عاد" تعني الرجوع، وكلمة "بدا" تعني الابتداء، ومن هنا يظهر التضاد بين هاتين الوجدتين ضمن السلسلة الكلامية.

يسهم هذا التوازي في خلق إيقاع داخلي موسيقي للبيت الشعري، إذ إنه على اتصال وثيق بالمعنى، فالمعنى القائم على أساس التضاد يبين بعضه بعضاً، ويؤثر بعضه في بعضه الآخر، فلا يمكن تمثل معنى "عاد" ضمن سياقها السابق إلا بوجود الوحدة الكلامية "بدا".

ومما يمنح هذا التوازي مزيداً من الاتساق والانسجام ما يترتب على تشابه الأصوات المكونة لعناصر المتواليات الكلامية، فإن الوجدتين الكلاميتين تشتملان على حرفي: الألف والذال، وهذا يؤدي إلى توازن موسيقي صوتي بين هاتين الوجدتين علاوة على التوازي القائم على بنى التضاد بينهما.

ويظهر لنا التوازي القائم على التضاد أيضاً في قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

وَلِي صَاحِبٌ يَعْشَى الْوَعَى وَهُوَ فَارِسٌ      وَيَعْجَزُ أَنْ يَعْشَى الْوَعَى وَهُوَ رَاجِلٌ

يظهر لنا من خلال البيت الشعري السابق التوازي القائم على البنى المتضادة في قوله:

● وهو فارس

● وهو راجل

فإن الحال المتضادة لهذا صاحب الذي ذكره الشاعر تشير إلى ضدية كلامية كذلك، فالفارس في الحرب هو الذي يمتطي الفرس، والراجل هو الذي لا فرس له أو حصان، فهذا ضد هذا في ميدان الوعى.

إن هذا التضاد في الحال التي عليها صاحب الشاعر، قادنا إلى التضاد في العناصر الكلامية المكونة للمتواليات الكلامية، وهذا بدوره يخلق نوعاً من الإيقاع الداخلي بين عناصر الكلام، فدلالة عناصر هذه المتواليات ترتبط بدلالة سائر مكوناتها، ومن هنا يظهر أثر التضاد بين

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٦٣.

هذه العناصر، إذ يوحي العنصر الأول بمعنى العنصر الثاني، ويقابله في طبيعة المعنى، الأمر الذي يجعل من هذا التوازي سبيلاً لتدعيم الإيقاع الداخلي ضمن الخطاب الشعري.

ومما يزيد في جمالية هذا التوازي القائم على بنى التضاد ما نجده من تناسق صرفي بين "فارس، وراجل" فكلاهما من صيغة اسم الفاعل، الأمر الذي منحهما مزيداً من التأثير في صياغة عناصر الإيقاع الداخلي.

## الفصل الثاني

المستوى التركيبي في شعر ابن عنين

## الفصل الثاني

### المستوى التركيبي في شعر ابن عنين

تحدثنا في الفصل السابق عن المستوى الصوتي في شعر ابن عنين، وتناولنا فيه الحديث عن مظاهر الموسيقى الخارجية والداخلية، كما بيّنا علاقة الأصوات التي تتناغم في إيقاعية منتظمة ضمن مكونات القصائد الشعرية، أما هذا الفصل فيقصد للحديث عن عناصر الأسلوبية ضمن المستوى التركيبي في شعر ابن عنين، من حيث المظاهر الأسلوبية فيه، حذفاً، وتقديماً وتأخيراً، وتكثيراً ومعرفة، كما سيتناول هذا الفصل الحديث عن مظاهر القوالب الثابتة ضمن عناصر الشكل التركيبي، وبيان مقومات الجمل ومكوناتها من حيث هي إخبارية أو إنشائية أو اعتراضية.

والمستوى التركيبي يهدف إلى دراسة التراكيب وأشكالها ضمن العناصر الكلامية، كما يهدف إلى المزج بين عناصر هذا التركيب وطبيعة المعاني المخصصة له، فلا يمكن بحال من الأحوال الفصل بين عناصر التركيب بكافة أنماطه، والأفكار والمعاني التي تدور ضمن عناصر هذا التركيب، فلا يُفصل ضمن الدرس الأسلوبي بين عناصر الشكل التركيبي والمعاني المنوطة به<sup>(١)</sup>.

والعناصر التركيبية تفترض أن يكون للبلّغ أو الشاعر أسلوباً تأليفيّاً بين الوحدات الكلامية يختلف تماماً عن تلك الأنماط التي ينتهجها غيره في المناسقة بين العبارات الأدبية، فيفترض أن يكون له أسلوبه الخاص في تركيب الكلمات بعضها ببعض، مما يمنحه سمة خاصة تميزه عن غيره من البلغاء أو الأدباء، وهو ما يتمكن الأديب من الوصول إليه من خلال تراكيبه المميزة له<sup>(٢)</sup>.

وحين يريد الشاعر أن يخلق لنفسه جواً من الابتكار والإبداع خاصة في العناصر التركيبية المختلفة، فإنه يسعى إلى هذا الابتكار بكافة الوسائل والطرق التركيبية؛ لأن في تنويع الأسلوب إمتاع للقارئ، وإخراجه من جو إلى آخر، ونقله من طبيعة تركيبية ذات سمات معيارية إلى طبيعة تركيبية أخرى ذات سمات ابتكارية قائمة على المساحة اللغوية الممنوحة لدى الأديب أو

(١). الشايب، أحمد: الأسلوب، دار النهضة المصرية، القاهرة - مصر، ط١٢، ٢٠٠٣م، ص: ٣٧.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٩٠.

الشاعر، ومن هنا ينوع الشاعر في أساليبه المتاحة، كالحذف، والتقديم والتأخير والمفارقة، والانزياح<sup>(١)</sup>.

كما يتوجب على الأديب أو الشاعر أن يسم أسلوبه التركيبي بالقوة، وهذا ناشئ من طبيعة المعاني التي ترتبط بذلك التركيب، فإذا أراد أن يعتني بعنصر تركيبي ما فإنه يقدمه على سائر العناصر الكلامية الأخرى، ومن جانب آخر إذا أراد أن يبعد عنصراً ما عن ذهن المتلقي وإخفائه، فإنه يعتمد إلى التأخير، وإذا أراد أن يمنح العبارة مزيداً من القوة فإنه يلجأ إلى الحصر والقصر، وهكذا، فإن عناصر التركيب المختلفة تستمد قوتها ودلائلها من طبيعة المعاني التي يقصد إليها الأديب، ومن خلال تلك التراكمات المتجانسة يستطيع هذا الأديب الوصول إلى غايته في ذلك.

ينظر النحاة إلى اللغة من وجهة نظر، كما ينظر الأسلوبيون إلى اللغة من وجهة نظر مختلفة شيئاً ما، فالنحاة ينظرون إلى اللغة على أساس تقعيدي بحت، وأن هذه القواعد هي السبيل لتشكيل عناصر الكلام، في حين أن الأسلوبيين ينظرون إلى اللغة على مقدار انتهاكها لتلك القواعد التي وضعها النحاة، فما الحذف والتقديم والتأخير، والزيادة، والتعريف والتكثير، والالتفات، وغيرها من عناصر الانتهاك النحوي إلا أنماط أسلوبية يسعى من خلالها الأسلوبيون من أجل تشكيل عناصر التركيب ذات السمة الانتهاكية لقواعد النحو التقليدي<sup>(٢)</sup>.

وفيما يلي سنتحدث عن عناصر المستوى التركيبي ضمن الإطار الأسلوبي عند ابن عنين.

### أولاً: الحذف:

يعد الحذف واحداً من أهم العناصر التركيبية، التي يسعى الأديب إلى الإفادة من دلالتها العميقة، ليتمكن بها من الوصول إلى المعاني المهمة للمتلقي، فينسج بتلك الوحدات الكلامية المحذوفة مزيداً من المعنى والدلالة، ومن هنا فإن الحذف باب مهم جداً، واسع في دلائله وتطبيقاته، إذ إن الحذف في كثير من الأحيان أبلغ من الذكر، كما يعد الحذف عنصراً مهماً من عناصر التركيب سواء في درس النحوي، أو في درس الأسلوبي، وأبلغ ما يمكن أن يقال في الحذف ما قاله عبد القاهر الجرجاني عنه، وذلك إذ يقول: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المآخذ،

(١). انظر: إسماعيل: الأدب وفنونه — دراسة ونقد، ص: ٧٧.

(٢). عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، ص: ٢٧٦.

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 تبين<sup>(١)</sup>.

ومن جانب آخر فإن الحذف نمط غير مألوف يقع على عناصر الكلام المختلفة، فالأصل في بعض العناصر الكلامية الذكر في الكلام، إلا أن هذه العناصر قد تُحذف في بعض الأحيان، فيعد هذا الحذف نمطاً غير مألوف، إذ هو خروج على الأصل اللغوي، وانزياح للوحدات الكلامية ضمن سياقاتها التركيبية المختلفة، والشاعر يستطيع أن يجعل من أشكال الحذف وعناصره سبيلاً للوصول إلى أسلوبية تركيبية ذات مقومات معيارية من جهة، وأخرى لا معيارية من جهة ثانية<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا فإن الحديث عن الأسلوبية عند شاعر ما يُحتم علينا قبل كل شيء أن نتناول الحديث عن الحذف، وأن نبين عناصر ذلك الحذف، وأول تلك المواضع ما نجده في قول ابن عنين<sup>(٣)</sup>:

غَدَاةً لَقِينَا دُونَ دِمْيَاطٍ جَحْفَلًا      مِنْ الرُّومِ لَا يُحْصَى يَفِينًا وَلَا ظَنًّا  
قَدِ انْفَقُوا رَأْيًا وَعَزْمًا وَهَمَّةً      وَدِينًا وَإِنْ كَانُوا قَدِ اخْتَلَفُوا لُسْنًا

تشير الأبيات السابقة إلى حديث ابن عنين عن لقاءهم أولئك الأعداء من الروم في دمياط، فكانوا جحفاً لا يحصى عددهم، ولا يمكن إحصاؤه لا في الظن ولا في اليقين، ويضاف إلى عددهم الكبير ذاك اتفاقهم وعدم اختلافهم، فكانت المطابقة بين معنى الاختلاف والاتفاق سبيلاً إلى وسم هذه الأبيات بالجمالية والإبداع.

ولا يقف جمال هذه الأبيات عند النواحي الفنية فحسب، بل إن الشاعر اعتمد على الحذف في تشكيل صورته الإبداعية، وذلك في حذف الفعل "انفقوا" من الوحدات الكلامية التالية للعنصر، فالتركيب الأصلي:

رأياً

انفقوا ← عزماً همّة ديناً

(١). الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: ١٤٦.

(٢). بحيري، سعيد حسن: من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، مجلة الدراسات الشرقية، العدد الخامس عشر، جامعة القاهرة، مصر، ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٩ - ٣٠.

كما يظهر لنا فإن الشاعر قام بحذف عنصر التركيب "اتفقوا" من المنظومة التركيبية التالية، فالمعنى: اتفقوا رأياً، واتفقوا ديناً، واتفقوا عزمًا، واتفقوا همة، إلا أن هذا التكرار لو وقع لوسم العبارة الشعرية بالركاكة وقلة البلاغة، فأثر الشاعر أن يأتي بهذا التركيب وفقاً لما عليه عنصر الحذف، فجعل من حذف الفعل سبيلاً للوصول إلى الإيجاز في التركيب، مما جعل عبارته متممة بالوضوح والإبداع، وبعيدة عن التكلف والغموض؛ لأن الغموض ليس من سمات الأسلوب الجيد، بل يعد مثلباً يجعل الأسلوب ركيكاً<sup>(١)</sup>.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

فَيَزِيدُهُ طُولُ النَّذْلِ عِزَّةً      أَبَدًا وَقَرَطُ الْأَعْتِدَارِ تَعْتِبًا  
عَجَبًا لَهُ اتَّخَذَ الْوَشَاةَ وَقَوْلَهُمْ      صِدْقًا وَعَايِنَ مَا لَقِيَتْ وَكَذَّبًا

يتحدث البيتان السابقان عن شكوى ابن عنين من محبوبه، فهو يتذلل له، ويعتذر منه، إلا أن هذه الأمور لا تزيد هذا المحبوب إلا عتاباً، وعزة، فلا يغفر له الذنب، ولا يعيد له الود، ويبقى مستمعا لما يقوله الوشاة، ويتخذ قول الشاعر كذبا أبداً.

ويظهر لنا الحذف في نهاية البيت الثاني، عند قوله: وكذبا، أي: وكذب قولي أو كلامي، وهذا مستفاد من حديثه عن تصديق هذا المحبوب لقول الوشاة، وكلامهم، فالتقدير: وكذب قولي وكلامي، هذا ما يناسب ما جاء به من حديث عن قول الوشاة.

إن هذا الحذف التركيبي في البيت السابق منح أسلوب الشاعر تميزاً وابتكاراً، وذلك أن حذف مفعول الفعل "كذب" في سياق الشعر بلاغة وإتقان، إذ إن حذفه هذا المفعول أبلغ من قوله لو قال: وكذب كلامي وقولي؛ لأن صدر البيت السابق دليل على هذا المحذوف، فحين يذكر الشاعر تصديق محبوبه لكلام الوشاة والعدال، وتكذيبه، دليل على أنه يكذب قوله وكلامه، ولما كان الكلام دالاً على ما حذف، كان الحذف أولى من الذكر في هذا البيت.

كما ظهر لنا في المثال السابق فإن ابن عنين جعل من سياق الكلام دليلاً على العناصر التركيبية المحذوفة من الكلام، ومن الأمثلة على هذا النمط من الحذف قوله أيضاً<sup>(٣)</sup>:

كَمْ أَوْرِي عَنِ لَوْعَتِي وَأَوَارِي      مَا أَجَبْتُ أَضَالِعِي مِنْ أَوَارِي

(١). انظر: الشايب: الأسلوب، ص: ٩٧.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٩.

(٣). المصدر السابق، ص: ٧٤.



يبين البيت السابق موقف ابن عنين من لوعة الحب والهوى التي تتأجج في نفسه وقلبه، إلا أنه لا يُخرج تلك اللوعة والأسى في ظاهر حياته، وإنما يوارى عنها، ويورّي عنها، بأن يتخذ ما يستر عليه تلك اللوعة والهوى.

اعتمد الشاعر في البيت السابق على ملمح من ملامح الحذف التركيبي لأجل الوصول إلى غايته من الابتكار والفرادة في تشكيل عناصر الكلام التركيبية، وذلك في نهاية صدر البيت حين قال: وأواري، إذ إن المعنى: وأواري عنها، أو عن لوعتي، هذا ما يدل عليه سياق الكلام، فالتركيب:

أورّي عن لوعتي.

أواري عن لوعتي.

غير أن هذا التركيب لو حصل لكان فيه تكرار مذموم في الشعر، ولم يكن الكلام متصفاً بالبلاغة والفصاحة؛ لأن التكرار هاهنا تكرار مذموم، ومن ناحية ثانية فإن الحذف أبلغ من الذكر، فسياق الكلام يدل على معنى هذا الحذف، ومن هنا فلا فائدة جديدة تُرتجى من الذكر لو وقع في الكلام.

ومن بين العناصر التركيبية التي يعتمد عليها الشعراء في تشكيل جملهم وتراكيبهم اللغوية التي من شأنها أن تتصف بالبلاغة والفصاحة ما يتعلق بأدوات المعاني المختلفة، كأدوات النداء مثلاً، فهذه الأدوات يغني ذكر بعضها عن ذكر غيرها، فمن المستحسن في الأسلوب أن يأتي الشاعر بحذف تلك الأداة في موضعها المناسب، ومن ذلك قول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

يَا سَيِّدِي وَأَخِي لَقَدْ أَذْكَرْتَنِي      عَهْدَ الصَّبَا وَوَعَظْتَنِي وَنَصَحْتَ لِي

يتحدث البيت السابق عن تلك الموعظة التي تلقاها الشاعر من سيده وأخيه، فقد وعظه ونصحه، وذكره بأيام الصبا، فسياق الحديث في هذا البيت يدور حول معنى الوعظ والانتكار والنصيحة.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٤.

ومن هنا فقد بدأ الشاعر كلامه في هذا البيت بأداة النداء: يا، وهذه الأداة تستعمل لكافة أشكال النداء، إذ تستعمل للقريب والبعيد، كما يمكن حذفها في الكلام<sup>(١)</sup>، وهو ما كان من الشاعر حين كرر المنادى، فقال: يا سيدي وأخي، والتركيب الأولى أن يقال: يا سيدي ويا أخي.

إن هذا الحذف التركيبي الذي طرأ على عناصر البيت السابق لم يكن إلا لسبب أسلوبى بحت، إذ إن الشاعر لا يريد أن يكرر المعنى، كما لا يريد أن يكرر العناصر التركيبية ذاتها؛ لأن في هذا التكرار إضعاف لمضامين البيت الشعرية، فالشاعر يكتفي بإيراد أداة النداء في المرة الأولى، وتبقى هي الدليل على معنى النداء في الاسم الثاني، ولا حاجة ماسة إلى إعادة هذا النداء، وتكرار العناصر التركيبية مضافاً إليها معانيها ذاتها، ومن هنا كان الحذف أولى في نظر الشاعر، وفي نظرنا نحن، إذ إن هذا الحذف منح الكلام مزيداً من الحسن والمباشرة للمتلقي، فكان بذلك أقرب إلى ذهن المتلقي مما لو أعاد أداة النداء مرة ثانية.

في المثال السابق اعتمد الشاعر عند حذفه لأداة النداء على ذكرها سابقاً، إذ قال: يا سيدي وأخي، فاستعاض عن ذكرها ثانياً بذكرها أولاً، وقد لا نجد هذا الأسلوب في كل الأحيان التي يحذف فيها الشاعر أداة النداء، فقد يحذفها دون ذكر سابق لها، وذلك نحو قوله<sup>(٢)</sup>:

رِيحَ الشَّمَالِ عَسَاكَ أَنْ تَتَحَمَّلِي      خِدْمِي إِلَى الْمَوْلَى الْإِمَامِ الْأَفْضَلِ

واضح لنا من خلال هذا البيت أن الشاعر قاله في مدح الإمام الأفضل، وهو أحد الأمراء، إذ بدأ الشاعر قصيدته بأن حمل ريح الشمال خِدمه إلى هذا الإمام الأفضل، فكانت الريح هي رسوله إليه.

والشاعر بدأ هذا البيت بحذف أداة النداء، إذ التقدير: يا ريح الشمال، وهذا الحذف حذف تركيبى طال واحداً من العناصر التركيبية من الجملة، ولو لم يكن للشاعر هدف من هذا الحذف، لما أوقعه على هذا التركيب، ولجاء بأداة النداء في أوله.

والهدف في ظن الباحث يتلخص بأن جعل الكلام مباشراً؛ لما في نفسه من الحب الشديد لهذا الإمام الأفضل، فأراد الشاعر أن يكون رسوله إليه الريح، وهي سريعة، فالرسول إلى الإمام الأفضل سريع، والكلام سريع، ولسرعة نظم الشاعر حذف أداة النداء من مطلع البيت، وذلك مناسبة لسرعة الريح التي تحمل رسالته إلى الإمام الأفضل، فالحذف دليل على سرعة الكلام.

(١). انظر: الغلابيني، مصطفى بن محمد سليم: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت - لبنان، الطبعة الثامنة والعشرون، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م، ج: ٢، ص: ١٤١.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٥٣.

استطاع الشاعر بهذا الحذف أن يكثف المعاني المنوطة بهذه الوحدات الكلامية، ولو أنه لم يحذف لطل الكلام شيئاً يسيراً، إلا أنه جعل من حذف أداة النداء سبيلاً إلى تقوية التركيب، ودعماً للمعاني والدلالات التي تناط بهذه العبارة، فكان في هذا النمط الأسلوبي مجيداً وموفقاً، واستطاع به أن ينقل العبارة إلى الدقة والرصانة والقوة.

ومن بين العناصر التركيبية التي يطالها الحذف من الأدوات، ما يُحذف مثلاً من أدوات الاستفهام حين يتكرر المعنى، وذلك نحو ما نجده من حذف "كيف" في قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

أَبْلَغُ رِسَالَتِي الصَّغِيِّ وَقُلُّ لَهْ      كَيْفَ اسْتَحَالَ صَفَاؤُهُ وَتَكَدَّرَا

يتحدث هذا البيت عن هجاء "الصفي"، إذ إن الشاعر يشير في البيت إلى ضد اسم هذا المسمى، فهو الصفي، غير أن الشاعر يسأل متهكماً: كيف استحال صفاؤه؟ وكيف تكدر؟ في إشارة منه إلى تكدر حال هذا الصفي بعد أن كان اسمه صفيّاً، فلم يكن الاسم دالاً على المعنى الذي تحته.

واعتمد الشاعر في هذا البيت على تلوين أسلوبه متعلق بحذف عنصر تركيبه وهو أداة الاستفهام: كيف، من عجز البيت، إذ إن المعنى يشير إلى: كيف استحال صفاؤه، وكيف تكدر؟ غير أن الشاعر حذف أداة الاستفهام من الجملة الاستفهامية السابقة، واكتفى بإيراد "كيف" في الجزء الأول من السؤال فحسب.

إن هذا الحذف الذي وقع على أداة الاستفهام منحها مزيداً من الدقة والقوة، إذ لو كرر الشاعر أداة الاستفهام مرة أخرى في هذا البيت لكان تكراراً مذموماً، ولم يكن له دور دلالي مهم في سياق الحديث، لذا كان من الأبلغ والأمتل أن يحذف الأداة في القسم الثاني من السؤال، مكتفياً بإيرادها في الجزء الأول، مما جعل العبارة الشعرية أكثر رونقاً، وأشد تعلقاً في ذهن المتلقي.

وقد يطال الحذف في بعض الأحيان عناصر الجملة الأساسية، أي العمدة، فيحذف الفعل مثلاً، كما نجد ذلك في تركيب المفعول المطلق في قول الشاعر:

أَصَالِعُ تَنْطَوِي عَلَى كَرْبِ      وَمَقْلَةً مُسْتَهْلَةً الْعَرْبِ  
شَوْقاً إِلَى سَاكِنِي دِمَشْقَ فُلَا      عَدَّتْ رَبَاهَا مَوَاطِرُ السُّحْبِ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٠٦.

يصف الشاعر في البيتين السابقين ما وقع في نفسه من الأسى والحزن، والكرب، والبكاء الشديد، فقد انطوت أضلعه على الكرب العظيم، وأخذت عينه بالبكاء، كل هذا لأنه اشتاق إلى من أحبهم في دمشق، فهو يدعو لتلك البلاد بمواطر السحب التي تغدوها.

اشتملت عناصر التركيب السابقة على حذف واحد من العناصر التركيبية ذات الدلالة والإسناد، وهو الفعل الناصب للمفعول المطلق في قوله: شوقاً، إذ إن التقدير التركيبي: اشتاق شوقاً، غير أن الشاعر لم يذكر هذا الفعل الناصب، واكتفى بإيراد المفعول المطلق مباشرة دون فعل ناصب له.

إن هذا الإيراد المباشر للمفعول المطلق في البيت السابق ذو دلالة أسلوبية على ما يجيش في نفس الشاعر من آلام وأحزان، فهو لا يريد أن يطيل على نفسه الحديث كي يبين سبب ما حل في أضلعه من الكرب والأسى، وما حل به من البكاء والحزن، فأراد أن يبين للمتلقي مباشرة سبب هذا كله، وهو الشوق لمن يسكن دمشق، فأتى بالمفعول المطلق دون أن يورد الفعل الناصب له.

اعتمد الشاعر في البيت السابق على الحذف كوسيلة من وسائل الأسلوب التركيبي للوصول إلى التميز الأسلوبي، والابتعاد عن عناصر الركافة الأسلوبية، فكان ذلك من خلال حذف ناصب المفعول المطلق، والوصول إلى المعنى المراد بأقل قدر من العناصر التركيبية، وهذا ما منح البيت مزيداً من الجودة والقوة في عناصره التركيبية.

وكثيراً ما نجد الحذف عند ابن عنين وعند سواه من الشعراء يعتمد على الذكر أولاً، ثم يأخذ الشاعر بالتكنية والإضمار عن ذلك الاسم الأول، ومن ثم حذفه من الكلام، نجد ذلك مثلاً في قوله<sup>(١)</sup>:

لَنَا أَمِيرٌ قَرْنُهُ	يَنْطُحُ فِي الْأَفْقِ الْفَلَاكُ
عَطَاؤُهُ وَطَعْنُهُ	مَا غَيَّرَ دَقَّ بِالْحَنَّاكُ
فَهُوَ الدُّبَانِي أَبَدًا	فِي أَيْمَانَ جَيْشِ سَالِكُ
كَأَنَّهُ فِي قَلْعَةِ الْعِ	بِيرَةِ صَايَا السَّمَاءِ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٠٣.

يمدح الشاعر في أبياته السابقة أحد الأمراء الذين عاصروهم في حياته، فهو شديد القوة، عظيم المهابة، لا يخشى الجيوش التي تلقاه، وهو علاوة على قوته وشجاعته وبطولته فيه من المروءة ما فيه، وفيه من الكرم والجود ما فيه، ومن هنا فهو لا يعبأ بأعدائه، إلا كما يعبأ الصياد بالسمك.

وقد اعتمد الشاعر في أبياته السابقة على حذف الممدوح "الأمير" من الأبيات التي تلي البيت الأول، والتكنية عنه بالضمير، فحيثما يوجد ضمير "هـ" المتصلة أو المنفصلة فإنه عائد على هذا الأمير.

فالأصل في التراكيب:

قرنه ← قرن الأمير.

عطاؤه ← عطاء الأمير

طعانه ← طعان الأمير

فهو ← فالأمير

كانه ← كأن الأمير

غير أن الشاعر استعاض عن هذه التكرارات بالحذف، والتكنية عن هذا الأمير بالضمير، إذ إن الحذف في هذه الأبيات أبلغ من الذكر، إذ لو قال القائل: جاءني زيد وهو مسرع، كان ذلك بليغاً، في حين أنه لو قال: جاءني زيد وزيد مسرع، كان ذلك ليس ببليغ؛ لأن التكرار هاهنا تكرر مدموم، والأولى أن يُستعاض عن تكرير الاسم الظاهر بالضمير<sup>(١)</sup>.

وقد لا تكون التكنية بالضمير، وإنما تكون بعناصر تركيبية أخرى، كالموصول مثلاً، أو اسم الإشارة، وهو ما نجده في قول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

الْبَعْلُ وَالْجَامُوسُ فِي جَدْلَيْهِمَا      قَدْ أَصْبَحَا مَثَلًا لِكُلِّ مُنَاطِرٍ  
بَرَزَا عَشِيَّةً لَيْلَةً فَتَنَّاظِرَا      هَذَا يقرئُـه وَذَا بِالْحَافِرِ

(١). انظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: ٢١٥.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٠٥.

يتحدث الشاعر في البيتين السابقين عن المناظرات العقيمة التي لا طائل منها، فالمتناظرون فيها لا يقدم أحدهم للآخر شيئاً، حتى ولا يسمع أحدهم للآخر، فهم في ذلك كالبغل والجاموس لو تناظرا، فكيف سيسمع البغل من الجاموس، وكيف سيسمع الجاموس من البغل، لا شك أن المناظرة بينهما ستقوم على الضرب والطعن، والنطح، وهو مثال لكل من لا يجيد المناظرة، ولا يجيد دفع الحجة بالحجة، وإنما يعتمد في مناظراته على الصوت والبلبله دون نتائج حقيقية.

وحين ضرب الشاعر هذا المثل لسوء التناظر بين بعض البشر، جاء بالحديث عن الحيوان، ولكنه لم يكرر ذكر البغل والجاموس في البيت الثاني، وإنما كنى عنهما بأسماء الإشارة، فقال:

هذا بقرنيه ← الجاموس

وذا بالحافر ← البغل

فكانت هذه التكنية سبيلاً للخلاص من تكرار هذين الاسمين؛ لأن في تكرارهما إضعاف للتركيب، وبعد عن الأسلوب الجيد الرصين، فلو أن الشاعر كرر هذين العنصرين لكان مثلباً عليه، وكان مدخلاً سيئاً يُدخل به على هذا المثل الذي ضربه في سوء الجدل.

ومن هنا فقد اكتسبت العبارة الشعرية مزيداً من الدقة والقوة في عناصرها التركيبية، التي قادت بدورها إلى قوة في الأسلوب، وقادت بدورها إلى رصانة في الأداء، مما منح عبارة الشاعر شيئاً من الحسن والجمال، ودفع بالمعنى نحو القرب والترابط في ذهن المتلقي.

ومن خلال ما سبق يمكننا أن نلاحظ أن ابن عنين يعتمد على الحذف في ملامحه الأسلوبية ضمن قصائده الشعرية السابقة، وذلك ضمن طرائق مختلفة ومتغايرة، مما يمنح العبارة الشعرية رونقاً جمالياً من جهة، وحسناً تركيبياً من جهة أخرى، علاوة على اتصاف تلك العبارات بالرصانة والقوة والدقة؛ لأن الحذف في كثير من الأحيان يغني عن التكرار المذموم، فلو أن الشاعر لم يعتمد على هذا الحذف، لاعتمد على التكرار، مما يمنح عبارته الشعرية رداءة وسوءاً في التعبير.

ومن بين الأنماط التي ارتكز عليها ابن عنين في الحذف:

- أ- حذف الفعل أو عمدة الكلام.
- ب- حذف الأدوات، كأداة النداء، وأداة الاستفهام.
- ج- حذف الاسم والتكنية عنه.
- د- حذف مركب بأكمله والتدليل عليه من سياق الكلام.

### ثانياً: التقديم والتأخير:

لا يقل التقديم والتأخير أهمية في صياغة التركيب عن الحذف، ولا يقل كذلك عن التنكير والتعريف، أو حتى عن الصيغ الإنشائية والإخبارية، فكل هذه العناصر تسهم إسهاماً مباشراً ورئيسياً في تشكيل العمل الأدبي وفقاً لما يقتضيه واقع التركيب المطلوب، والتقديم والتأخير يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجانب الرتبة، وعلاقة عناصر التركيب النحوي بعضها ببعض، إلا أن عناصر هذا التقديم والتأخير لا تؤثر في أهمية الرتبة، فكل عنصر من العناصر التركيبية يبقى محتفظاً بموضعه التركيبي وإن تأخر عنه، ويزيد التقديم والتأخير العبارة التركيبية رونقاً وبلاغة، وملمحاً دلاليّاً لا يمكن لتركيب العبارة الأصلي أن يصل إليه<sup>(١)</sup>.

كما يعد التقديم والتأخير اختياراً على اللغة الأصل، إذ إن الأصل في قواعد اللغة أن يأخذ كل عنصر من عناصر الكلام موضعه الذي وُضع له في العبارة التركيبية، إلا أن التقديم والتأخير يعد خرقاً لهذه الموقعية والرتبة لعناصر الكلام، ومن هنا فالتقديم والتأخير انزياح في الهيئة التركيبية للوحدات الكلامية ضمن العبارة التركيبية<sup>(٢)</sup>.

وربما قادنا التقديم والتأخير في بعض النماذج الأدبية إلى الإحساس بالتناقض والاختلاف بين المعنى والدلالة من جهة، والتركيب من جهة أخرى، إلا أن حقيقة الأمر تشير إلى أن التقديم والتأخير، يضاف إليه عناصر تركيبية أخرى، له القدرة على تشكيل عناصر اللغة بما يساعد المتلقي على الغوص في أعماق الخطاب الشعري، وسبر أغواره، والتحليق في فضاء الغموض الشعري وضبابيته، من أجل الوصول إلى غاية دلالية ذات ترابط بعيد الأفق بالنسبة لعناصر ذلك التركيب<sup>(٣)</sup>.

(١). انظر: الشايب: الأسلوب، ص: ٢٧.

(٢). انظر: كوهن. بنية اللغة الشعرية، ص: ١٥.

(٣). انظر: الرواشدة، سامح: فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، إربد- الأردن، ط١، ١٩٩٩م، ص: ١٣.

تظهر لنا ملامح التقديم والتأخير في أسلوب ابن عنين الشعري في بعض الجوانب، من أهمها تقديم الخبر على المبتدأ، كما نجده في قوله<sup>(١)</sup>:

عَلَيْهِمْ مِنَ الْمَازِي كُلِّ مَفَاضَةٍ دِلَاصَ كَفَرْنَ الشَّمْسُ قَدْ أَحْكَمَتْ وَضُنَا

اعتمد الشاعر في بيته السابق على تقديم عنصر من عناصر التركيب وهو الخبر على المبتدأ، وكان هذا التقديم تقديماً واجباً، إذ إن القاعدة النحوية تشير إلى أنه إذا كان الخبر شبه جملة، وكان المبتدأ نكرة، فإن الخبر يتقدم وجوباً على المبتدأ النكرة، نحو: عند زيد نمرة<sup>(٢)</sup>.

وفي البيت السابق فإن التركيب الأساسي القائم على أساس الرتبة يتمثل بقوله: كل مفاضة عليهم من المازي، إلا أن هذا التركيب لم يأت وفقاً لما تقتضيه أصل الرتبة في الكلام، وإنما تقدم الخبر على المبتدأ، وبالرغم من أن تقدمه كان وجوباً إلا أن هذا التقديم ذو إشارة واضحة إلى جانب دلالي يتمثل بكون التركيز على المعنى متمثل بما عليهم من المازي وهو العسل، فالشاعر قدم الحديث عن المازي قبل الحديث عن "كل مفاضة" لاهتمامه بهذا العنصر التركيبي في السلسلة الكلامية، وتأخير ما ليس له أهمية قصوى في تشكيل المعنى والدلالة.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٣)</sup>:

لَطِيْفُكُمْ عِنْدِي يَدٌ لَا أَضِيْعُهَا سَأَشْكُرُهَا شُكْرَ الرِّيَاضِ يَدَ الْقَطْرِ

يمدح الشاعر في بيته السابق أحد ممدوحيه، ويبين أنه قد أفاض عليه من النعم الكثيرة ما يوازي ما تفيض به السماء من المطر على الرياض، ومن هنا فإن عليه أن يشكر هذا الكرم شكراً جزيلاً، كما تشكر الرياض المورقة السماء بما أنبتت من الزرع والثمار.

والشاعر في هذا المعنى يعتمد على تركيب التقديم والتأخير، وهو لا يختلف من ناحية نحوية عن المثال الذي سبقه، فتقديم الخبر هاهنا تقديم وجوبي؛ لأن الخبر شبه جملة، والمبتدأ نكرة، ومن هنا تقدم الخبر وجوباً على المبتدأ، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود عناصر دلالية معنوية قصدتها الشاعر من هذا التقديم، ولا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذا التقديم.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٠.

(٢). انظر: المرادي، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم: توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٨م، ج: ١، ص: ٤٨٠.

(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٠.



فالأصل في هذا التركيب هو: يد لا أضيعها لطيفكم عندي، غير أن الشاعر قدم: لطيفكم، وهو يقصد بذلك ممدوحه، وتقديم الممدوح على الغاية التي مُدِح لأجلها تأدب من الشاعر أمامه، فلا يعقل أن يقدم عطايا الممدوح عليه، ومن هنا قدم الشاعر العنصر التركيبي: لطيفكم، على سواه من العناصر الأخرى؛ لبيان مرتبته وقيمته عند الشاعر، بالرغم من أنه في تركيب الكلام خبرٌ عن مبتدأ ثم قدم الشاعر قوله: عندي، على المبتدأ أيضاً، وهذا فيه تخصيص لتلك العطايا دون سواها من الأمور الحياتية الأخرى، فإن تقديم شبه الجملة "عندي" في المعنى دليل على اهتمام الشاعر بهذا العنصر التركيبي، وبيان خصوصية ما يرتبط به من معنى ودلالة، ومن هنا قدمه.

وبناء على ما سبق يمكننا القول بأن الشاعر قد أجاد في تشكيل العناصر التركيبية ضمن البيت السابق، إذ تناسبت تلك المعاني تقديماً وتأخيراً مع الدلالة والموضوع التي جاء لأجلهما هذا المديح.

ما كان في الأمثلة السابقة من تقديم الخبر على المبتدأ إنما هو على سبيل الوجوب، وطلباً للقاعدة النحوية، وربما كان هذا الأمر مدخلاً على الشاعر، إلا أن أسلوب التقديم والتأخير يتضح لنا في الجملة الاسمية من حيث الجانب الجوازي في المثال الآتي<sup>(١)</sup>:

إِذَا لَقِيتَ الْأَعَادِي يَوْمَ مَعْرَكَةٍ      فَإِنَّ جَمْعَهُمُ الْمَعْرُورَ مُنْتَهَبٌ  
لَكَ الْنُفُوسُ وَاللِّطَائِرُ اللَّحُومُ وَاللِّ—      وَحُشَّ الْعِظَامِ وَاللِّخْيَالِ السَّلْبُ

يتحدث الشاعر في البيت السابق عن مدح أحد القواد المهرة، الذين كانت لهم الهيبة، والقوة، فهم لا يبالون بالأعداء، وهم قادرون على مقاتلتهم أيما قتال، كما أنهم يستطيعون الانتصار عليهم، فلهم نفوسهم، وللطير اللحوم والجيف، وللوحش العظام، ولجيشه السلب والغنائم.

بنى الشاعر البيت الثاني على أسلوب التقديم والتأخير في عناصر الجملة الاسمية، إذ قدم الخبر في أربعة مواضع هي:

لك النفوس: الأصل: النفوس لك.

وللطير اللحوم: الأصل: اللحوم للطير.

وللوحش العظام: الأصل: العظام للوحش.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٣.

وللخيالة السلب: الأصل: السلب للخيانة.

وهذا التقديم لا يحمل صفة الوجوب كما كان في الأمثلة السابقة، وإنما يحمل صفة الجواز، فالخبر شبه جملة، غير أن المبتدأ معرفة، مما ينفي قاعدة وجوب تقدم الخبر على المبتدأ في مثل هذه الحالة، غير أن الشاعر لجأ إلى هذا الأسلوب التركيبي طلباً للمعنى والدلالة، فإن الشاعر يهمله الممدوح، والممدوح يمثل قائد ذلك الشاعر، ومن هنا قدمه وقدم مستلزماته على ما كان للأعداء، فالكاف في "لك" عائدة على الممدوح، ومن هنا تقدم على نفوس أعدائه، والطيير للممدوح تطير كي تنقض على لحوم أعدائه، فقدم الطير على لحوم الأعداء، وكذلك قدم الوحش على عظامهم، وكذلك قدم الخيالة الفرسان الذين يقاتلون مع هذا الممدوح على السلب والغنائم التي تحصلوا عليها من تلك المعركة، فمن هنا كان اهتمام الشاعر بتقديم ما يتعلق بالممدوح أولى من اهتمامه بتقديم ما يتعلق بأعدائه.

استطاع الشاعر من خلال أسلوب التقديم السابق أن يتميز في تشكيل العناصر التركيبية ضمن المنظومة الكلامية، إذ كان لهذه المنظومة الكلامية دلالتها التي تميزت بها عن الدلالة الأصلية لو أن الشاعر أبقى على التركيب على حاله ذلك، وجعل من المبتدأ متقدماً، والخبر متأخراً.

ما سبق من الأمثلة كان التقديم فيها إما واجباً، أو أنه جائزاً لا اختلاف كبير بينه وبين التقديم الواجب، أما المثال الآتي فيشتمل على حديث عن التقديم والتأخير بدافع بلاغي دلالي أراد الشاعر<sup>(١)</sup>:

يَسِيرُ بِنَا مِنْ آلِ أَيُّوبَ مَاجِدٌ      أَبِي عَزْمُهُ أَنْ يَسْتَقِرَّ بِهِ مَعْنَى

يمدح الشاعر في بيته السابق صلاح الدين الأيوبي، ويبين أنه ماجد من آل أيوب، فهو لا يرضى أن يسكن في مسكن دون حرب أو قتال، وما هذا إلا لشدة عزمه.

والشاعر في البيت السابق معتمد على التقديم والتأخير في تشكيل الأسلوب التركيبي في البيت، وهو تقديم وتأخير لا يقع في الكلام نتيجة لحتمية القاعدة، أو لجبرية التركيب، وإنما هو آتٍ برغبة من الشاعر، هذه الرغبة تشير إلى معنى داخلي في نفسه، وذلك في قوله: يسير بنا من آل أيوب ماجد، ففاعل الفعل "يسير" هو "ماجد"، إلا أن الشاعر قد أخره بعد أن ذكر شبه الجملة من الجار والمجرور، والأولى أن يقال ضمن هذا التركيب: يسير ماجد بنا من آل أيوب.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣١.

إن الشاعر حين قدم شبه الجملة "بنا" وشبه الجملة "من آل أيوب" إنما أراد بيان أهمية هذه العناصر التركيبية في تشكيل المعنى، وبيان أهمية هذه العناصر في نفسه، فالشاعر يهيمه أن السير بهم، وليس بغيرهم، ومن هنا قدم شبه الجملة "بنا" تخصيصاً لهم عن سواهم من الناس، ثم يهيمه أنهم يسرون بمعية قائد من قوم شرفاء، يستأمنونه على هذه المسيرة، فهو من آل أيوب، لذا قدم الحديث عن آل أيوب قبل الحديث عن "ماجد" وهو الفاعل، ثم جاء بالفاعل، ومن هنا كان التقديم في هذه الجملة لغاية دلالية تمثلت في تشكيل أهمية عناصر التركيب بعضها عن بعض.

ومن ملامح التقديم عند ابن عنين ما نجده من تقديم المفعول لأجله، في قوله<sup>(١)</sup>:

جَلَدًا أَظْهَرَ السُّرُورَ وَإِنْ أَضُّ — مَرَّتْ حُزْنًا بَيْنَ الْحَشَا مُتَوَّارِي

يبين الشاعر في بيته السابق الحديث عما كان من تصبره واحتماله مما حل به من الأسى والحزن، فهو يظهر للناس من حوله السرور، في حين أنه يوارى في أضلاعه الأسى والحزن.

ولقد اعتمد الشاعر في بيان هذا المعنى على تقديم المفعول لأجله على فعله وفاعله، فقد قال: جلدًا أظهر السرور، والتركيب الأصلي هو: أظهر السرور جلدًا، إلا أن هذا التقديم كان لغاية دلالية يرجوها الشاعر، فلم يقدم المفعول لأجله هكذا دون غاية أو هدف.

وتتمثل غاية الشاعر من تقديم المفعول لأجله في البيت السابق في بيان أهمية المعنى المرتبط بهذا المفعول، وهو معنى الجلد والتصبر، فالشاعر يريد أن يبين لنا أنه متجلد على هذا الأسى والحزن، وهو لا يأبه به، وإنما يتصبر عليه، ومن هنا قدم الحديث عنه دون سواه من الأمور الأخرى، ومن تجلده أنه لم يتحدث عن الأسى والحزن قبل حديثه عن التجلد، بل قدم حديثه عن التجلد، ثم تحدث عن الأسى والحزن.

ومن هنا يظهر لنا أن تقديم المفعول لأجله في البيت السابق قاد الشاعر إلى نظام تركيبى معتمد على أسلوب تركيبى يشير في أساسه إلى دلالة لا يمكن للتركيب الأصلي أن يشير إليها لولا دخول التقديم والتأخير على التركيب، ومن ناحية ثانية فإن هذا التقديم لم يؤثر مطلقاً في قيمة الرتبة التركيبية بين عناصر الكلام، فإن المفعول لأجله لم تتغير رتبته في جملته حتى بعد تقديمه على ما سواه من عناصر الكلام الأخرى.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٥.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُعْظَمُ سُنَّةٌ أَحْدَثْتَهَا تَبَقَى عَلَى الْأَبَادِ

يشير الشاعر في بيته السابق إلى أن ما أحدثه الملك المعظم من الأفعال والأعمال الحسنة، إنما هي سنة تبقى على مدار الزمان، ومدى الأيام، فقد سن هذا الملك سنة حسنة باقية في ذاكرة الزمان إلى الأبد.

والشاعر في هذا المدح يعتمد على أسلوب التقديم والتأخير؛ لأن من شأن هذا التقديم أن يمنح الأهمية لبعض عناصر الكلام دون بعضها الآخر، فقد قدم كلمة "سنة" على فعلها وفاعلها في المعنى، فالتركيب عند الشاعر: سنة أحدثتها تبقى على الأباد، في حين أن التركيب الأصلي لهذه العبارة يتمثل بـ أحدثت سنة تبقى على الأباد، ولكن لما كانت أهمية السنة أولى من أهمية إحداثها عند الشاعر قدمها في التركيب؛ لأنها مقدمة في المعنى، فالشاعر قدم الحديث عنها لأنها أهم تلك العناصر التركيبية؛ ولأنه يريد التركيز على هذه السنة، فيبقى المتلقي مهتماً بهذه السنة في ذهنه قبل مجيء ما سواها من عناصر الكلام الأخرى، الأمر الذي يجعل هذا العنصر التركيبي سبيلاً لوصف هذا البيت بالقوة والجودة.

ومن هنا فإن اعتماد الشاعر على أسلوب التقديم والتأخير في البيت السابق منح العناصر التركيبية مزيداً من القوة والجودة ضمن سياقها، كما أتاح للشاعر أن يبين أهمية بعض تلك العناصر التركيبية دون بعضها الآخر، فلأهمية هذه العناصر أثر كبير في تشكيل معنى المديح الذي أراده الشاعر للملك المعظم.

ومن خلال ما سبق يمكننا أن نتبين أن الشاعر قد اهتم ببعض عناصر التركيب، فقدمها على سواها من العناصر الأخرى، ونجد ذلك مثلاً في تقديم المفعول به في قوله<sup>(٢)</sup>:

أَبُو الْفَضْلِ وَابْنُ الْفَضْلِ أَنْتَ وَتَرْبَةُ

أَتَتْني أَيَادِيكَ الَّتِي لَا أَعُدُّهَا لِكثْرَتِهَا لِأَكْفَرِ عُنْدِي وَلَا جَهْلُ

يبين الشاعر في البيتين السابقين ما كان من أمر مديحه لأبي الفضل، فهو يشير في البيت الأول إلى أن هذه الكنية التي تكنى بها الممدوح جاءت وفقاً لما عليه حاله، فهو أبو الفضل فعلاً، فليس غريباً أن ينتسب الفضل إليه، ثم يبين ما كان من إكرام هذا الممدوح للشاعر، وكيف أن

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٣.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٣٤.

أيديه غمرته بالفضل والعطاء، حتى أنه لم يعد قادراً على عدها، فلا ينكر تلك الأفضال، ولا يكفرها، ولا يجهلها.

ويمكننا أن نرى في البيت الثاني تقديم المفعول به على الفاعل، وهو ضمير المتكلم في قوله: أنتني، في حين أن الفاعل: أياديك، وما هذا التقديم إلا لغاية دلالية معنوية أرادها الشاعر، ولم يُرد أن تكون هكذا دون غاية، فهو يريد أن يخصص الحديث عن نفسه، ويبين لممدوحه أنه لا ينسى له الفضل، فبدأ بالحديث عن نفسه، وذلك من خلال الضمير، ثم انتقل إلى إكرام هذا الممدوح له، فلم يرد أن يبدأ بالحديث عن الكرم والإكرام، وإنما أراد أن يبين للمتلقي أنه يحفظ هذا العهد بينه وبين ممدوحه، ومن هنا قدم الحديث عن نفسه.

استطاع الشاعر من خلال هذا الأسلوب التركيبي أن يجعل التركيب أكثر قوة وتأثيراً في نفس المتلقي، إذ إن تقديم عنصر عن موضعه يجعل المتلقي يبحث في أهمية هذا العنصر، فيعلق المعنى في ذهنه أكثر مما لو كان متأخراً في موضعه.

ومن بين المواضع التي استعمل الشاعر فيها أسلوب التقديم والتأخير ضمن عناصر التركيب ما كان من هجائه لأحد المدعين، حيث قال<sup>(١)</sup>:

مَا طَالَ فِي اللَّيْلِ الْبَهِيمِ سُجُودُهُ      إِلَّا لِيُرْكَعَ فَوْقَهُ السُّودَانُ

يبين البيت السابق أن هذا المقصود بشعر الشاعر لا يعمل الخير لله تعالى، ولا يعبد الله سبحانه لإيمانه به، وإنما هو يعمل الخير كي يستميل به قلوب الناس، ويأخذ عقولهم، فهو لا يسجد إلا ليركع الناس من حوله.

اعتمد الشاعر في البيت السابق على التقديم والتأخير، وذلك في عجز البيت، فالأصل أن يقال: إلا ليركع السودان فوقه، غير أنه قدم شبه الجملة الظرفية على الفاعل.

إن السبب الكامن وراء تقديم شبه الجملة الظرفية على الفاعل في التركيب السابق يتمثل بالقيمة الدلالية لشبه الجملة هذه، فهي ذات قيمة دلالية كبيرة تخدم البيت الشعري، فالشاعر يركز في حديثه ضمن هذا السياق على المهجو، لذا حاول أن يقدمه على من سواه، وشبه الجملة تشتمل على ضمير عائد على هذا المهجو، من هنا أراد الشاعر تقديم شبه الجملة على الفاعل، لبيان مقصوده من هذا الهجاء.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٨٨.

وفي موضع آخر يقدم فيه ابن عنين شبه الجملة المتعلقة بـ خبر "بات"، فيقول<sup>(١)</sup>:

بَكَرَ الْخَلِيْطُ إِلَى اللَّعِيْنِ يَعُوْدُهُ إِذْ بَاتَ مِنْ حُمَى الْأَكْفِ نَهِيْكََا

يبين البيت السابق هجاء ابن عنين لأحد الأشخاص الذين وصفهم بأنه لعين، فإن الناس الذين يخالطونه قد جاؤوا إليه كي يعودونه بعد أن أنهكتهم الأكف التي ضربته.

اعتمد الشاعر في البيت السابق على تشكيل الصورة الفنية والتركيب على التقديم والتأخير، فالأصل أن يقول: بات نهيكاً من حمى الأكف، إذ إن "من حمى" متعلق بـ "بات"، وهو متأخر في رتبته من رتبة خبر بات، إلا أن الشاعر فضّل تقديمه على خبر "بات" وذلك لدلالة يرجوها في هذا التقديم، إذ إن اهتمام الشاعر على حمى الأكف أكثر من اهتمامه بالنهك الذي وقع على هذا المهجو، فالشاعر يريد أن يُبرز جانب الضرب الذي وقع عليه قبل أن يبرز ما حل به تالياً من الإنهاك.

ومن هنا استطاع الشاعر أن يوظف أسلوب التقديم والتأخير توظيفاً إيجابياً يتوافق وطبيعة المعنى الذي يريده، كما استطاع أن يجعل من التركيب أكثر قوة ورسانة، فالمعنى ذو أولوية كبيرة ضمن هذا السياق.

وفي نهاية الحديث عن التقديم والتأخير في الجوانب التركيبية ضمن شعر ابن عنين يتضح لنا أنه يهتم بمواضع التقديم والتأخير، ويأخذ بجواز التقديم أو التأخير حين يقتضي المعنى والأهمية ذلك، فيصل بهذا التقديم والتأخير إلى تراكيب أكثر قوة وتأثيراً في نفس المتلقي.

### ثالثاً: التعريف والتذكير:

يشير الجرجاني إلى أن وظيفة التعريف والتذكير لا تقف عند الحدود البسيطة التي أشار لها النحاة في كتبهم المتعددة، وإنما للتعريف والتذكير أهمية قصوى في ربط عناصر الكلام بعضه ببعض، فإن ورود كلمة معرفة في سياق سبقت به النكرة، فذلك ناشئ عن تكرار ورودها في ذلك السياق، مما يمنح القارئ معرفة مسبقة بها، وهذا ما يمنح النص مزيداً من الترابط والتماسك<sup>(٢)</sup>.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٩٨.

(٢). انظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: ٩١.

والتعريف في بعض المواطن، يعد كسراً لأفق التوقعات لدى المتلقي، كما أن التتكير كذلك، وعموماً فإن الدراسات الأسلوبية والشعرية تسعى إلى رصد هذه النماذج الشعرية التي ينكسر فيها أفق التوقع لدى المتلقي، إذ إن الأداء اللغوي القياسي والمعياري لا يشكل أي تمرد على النمطية التعقيدية للقالب التركيبي، في حين أن كسر أفق هذه التوقعات التركيبية يقود المتلقي إلى البحث في أسلوب الشاعر التركيبي الذي دفعه إلى هذا الكسر<sup>(١)</sup>.

ومن هنا فإن التعريف والتتكير لهما دورهما الكبير في صياغة التركيب الشعري، سواء من حيث تعريف بعض العناصر الشعرية، أو تتكير بعضها الآخر، والباحث في الصفحات القادمة سيركز حديثه على التتكير، بوصفه ذو دلالة أوسع من دلالة التعريف، إذ يقول الشاعر<sup>(٢)</sup>:

مُلُوكٌ دَابُّهُمُ شَرَفٌ وَمَجْدٌ      وَدَابُّ سِوَاهُمْ طَرَبٌ وَكَاسٌ  
فَلَوْلَا آلُ أَيُّوبَ بَنَ شَاذِي      لَكَانَ لِمَعَهَدِ الْجُودِ اثْرَاسٌ

جاءت هذه الأبيات وغيرها في قصيدة يمدح فيها الشاعر آل أيوب، إذ بين أنهم ملوك تعاهدوا المجد والشرف، في وقت أضع فيه سائر الملوك الآخرين المجد والشرف، ودأبوا على تعاطي الخمر، فإن هؤلاء الملوك يستحقون المدح، إذ لولاهم لاننكس الجود والكرم والبطولة. بدأ الشاعر بيته الأول بقوله: ملوك، وهي نكرة كما نرى، إلا أنه جاء بما يُعرفها في البيت الثاني حين قال: ولولا آل أيوب، فإن مجيء المعرفة بعد النكرة سبيل إلى تعريف النكرة التي بدأ بها الكلام.

إن الشاعر حين ربط بين النكرة الأولى، وتعريفها في البيت الثاني، منح هذين البيتين نمطاً من الترابط التركيبي المعتمد على إحالة المعاني والعناصر التركيبية إلى بعضها بعضاً، فيكون ذلك سبيلاً إلى جعل المتلقي أكثر اتصالاً بالخطاب الشعري، فيبقى ذهنه مشدوداً تجاه هذه العناصر، كي يتعرف على معنى تلك النكرة التي بدأ بها الكلام من قبل.

(١). هولب، روبرت: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة—  
مصر، ط١، ٢٠٠٠م، ص: ٩٧٠.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٣.

ومن بين النماذج التي اعتمد فيها الشاعر على التتكير كأسلوب تركيبى يصل من خلاله إلى الانفراد والتفرد، ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

وَلَسْتُ أَرْجِي بَعْدَ سَبْعِينَ حَجَّةً حَيَاةً وَقَدْ لَاقَيْتُ فِيهَا الدَّوَاهِيَا

يبين الشاعر في البيت السابق ما وقع في نفسه من كراهية الحياة، وانقطاع الأمل فيها، فإن حياته التي عاشها على مدار سبعين سنة مضت، لقي فيها ما لقي من الدواهي التي تجعله يزهده في هذه الحياة.

اعتمد الشاعر في البيت السابق على التتكير كأسلوب تركيبى في تشكيل عناصر الكلام المختلفة، وجعل من هذا الأسلوب سبيلاً إلى الوصول إلى المعنى المراد، وذلك في قوله: حياة، فإن هذه الكلمة نكرة، والتتكير هاهنا أفاد العموم، أي حياة يرجوها، سواء أكانت حياة سعيدة، أم غير سعيدة، فإن أي شكل من أشكال الحياة لم يعد مهماً بالنسبة للشاعر، إنه قد لاقى من الحياة السابقة ما لاقى، فلا مطمع له بمزيد من العيش.

وهكذا استطاع الشاعر من خلال تتكيره لكلمة "حياة" أن يوصل المعنى المراد، وهو المقصود من كون زهده في الحياة جعله لا ينظر بعين الطمع إلى أي حياة أخرى. ومن بين المواضع كذلك قوله<sup>(٢)</sup>:

سَبَقَ السَّرَاةَ بِسَيْرَةٍ وَسَرِيرَةٍ مَحْسُودَتَيْنِ وَسَارَ سَيْرَ رَئِيسٍ

إن الشاعر في بيته السابق يمتدح أحد الأمراء بأنه سابق في صفاته من يقارن به، فكل من يقارن به قاصر عن اللحاق به، فسيرته سبقت الجميع، وسريرته سبقت كذلك، فهو يرأس كل من يقارن به.

بنى الشاعر بيته السابق على التتكير، وذلك في الوحدات الكلامية الآتية:

سيرة ← سريرة ← محسودتين ← سير ← رئيس

وبناء على هذا الوصف يكون الشاعر قد جعل للتتكير المساحة الكبرى في هذا البيت، إذ لم يرد معرفة فيه سوى قوله: السراة، أما ما سوى ذلك فهو من النكرة.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٤.

(٢). المصدر السابق، ص ٩٧.



استطاع الشاعر أن يستفيد من التذكير في هذا البيت الشعري لإيصال تلك الصفات غير المحدودة التي اتصف بها الممدوح، فسيرته غير محدودة، وسريرته كذلك، وسيره كذلك، وراثته أيضاً، فهذه كلها لا حد لها، ولا مقدار، فلم يجد الشاعر أسلوباً أمثل للتعبير عن هذه المعاني إلا أن يأتي بهذه النكرات المتتالية ليبين ما أراده من المعنى.

وبذا يكون الشاعر قد أبدع في استعمال أسلوب التذكير ضمن هذا البيت الشعري، واستطاع أن يوظف هذا الأسلوب التركيبي في تشكيل عناصر المعنى والدلالة في هذا البيت الشعري، منسقاً هذا كله مع معنى المدح الذي بنى عليه قصيدته.

ولا يختلف الأمر كثيراً في المثال السابق عن المثال الآتي، إذ يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

سُحِبَ يَوْشَجُهَا لَمْوَحُ مَلْقَحٍ      وَيَحْفُ حَافِلُهَا حَفِيفُ رِيَّاحٍ  
حَمَّالَةٌ حَنَّانَةٌ فَحَنِيئُهَا      وَالرِّيْحُ تَحْفِزُهَا حَنِينُ رَزَّاحٍ

تشير هذه الأبيات إلى مجموعة من العناصر التركيبية والوحدات الكلامية التي بناها الشاعر على أسلوب التذكير، ولما استعمل المعرفة في هذه العناصر التركيبية، فقد ذكر الشاعر:

سحب ← لموح ← ملقح ← حفيف ← رياح ← حمالة ← حنانة ← حنين ← رزاح

إن هذه الوحدات الكلامية التي جاء بها الشاعر إنما اشتملت على أسلوب التذكير، فقد جعله الشاعر سبيلاً للإبانة في هذين البيتين، ويرى الباحث أن الشاعر لم يكن موفقاً في هذا الأسلوب؛ لأن تكلف التذكير واضح في هذه الأبيات، إذ لا يكاد المعنى يُخدم بهذا الأسلوب، وإنما سار المعنى وراء عناصر التركيب التذكيري، والأصل أن يسير الأسلوب وراء المعنى، فمن هنا يرى الباحث أن ابن عنين لم يكن موفقاً في حشده هذه الوحدات الكلامية النكرة ضمن سياق البيتين السابقين.

وكثيراً ما نجد الشاعر يزاوج بين اللفظين النكرتين، فإذا أورد لفظاً نكرة، حسن أن يزاوج بينه وبين لفظ آخر نكرة هو أيضاً، وتزداد هذه المزوجة حسناً وجمالاً حين يكون اللفظان ضمن سياق دلالي واحد، ومن ذلك قول الشاعر<sup>(٢)</sup>:

فَلِإِنْ أَنَا لَمْ أَبْلُغْ مَقَاماً أَرْوَمُهُ      فَكَمْ حَسْرَاتٍ فِي نَفْسِ كِرَامٍ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٨.

(٢). المصدر السابق، ص: ١١٧.

يبين البيت السابق أن الإنسان إذا كان طامحاً للوصول إلى مقام ما، ثم إنه لم يصل إليه، فإن ذلك ليس بغريب؛ لأن نفوس الكرام ملأى بالحسرات التي كثيراً ما صبت لها نفوسهم.

والشاعر في إيصال هذا المعنى معتمد على أسلوب تركيبى متمثل بالتكثير، وهو قوله: حسرات في نفوس كرام، فهذه العناصر التركيبية نكرة، ولها دلالتها ضمن سياقها الدلالي في هذا البيت الشعري.

لما تحدث الشاعر عن الحسرات جاء بها نكرة ليدلل بذلك على عمومها وكثرتها؛ لأن النكرة تدل على العموم والكثرة، ثم إنه جاء بنفوس كرام للدلالة أيضاً على العموم والكثرة، وقد زواج الشاعر بين هذه الألفاظ، إذ لم يحسن أن يقول: حسرات في نفوس الكرام، أو حسرات في النفوس الكرام، وإنما جاء بهذه الوحدات الكلامية كلها نكرة، فكان ذلك تناسباً أسلوبياً ضمن هذا البيت الشعري.

وبناء على ذلك، فالشاعر مجيد في اختيار أسلوب التكثير في البيت السابق؛ لأنه دلّ به على الكثرة والعموم، كما أنه حين أتبع "حسرات" بـ "نفوس كرام" وهي نكرات أيضاً، دلّ ذلك على المزوجة والتناسق بين عناصر الكلام بعضها مع بعض، مما يمنح التركيب الكلامي مزيداً من الجودة والحسن.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

قَالُوا نِفَاقًا وَلَيْسَ يَفْرُقُ فِي الْإِ  
سْلَامَ بَيْنَ النَّفَاقِ وَالْكَفْرِ  
مَا ذَاكَ إِلَّا سِثْرٌ عَلَى عُمَرُ  
رُبَّ انْتِهَاكِ خَيْرٌ مِنَ السِّتْرِ

بين الشاعر في بيته السابق وصفاً لأناس قالوا قولاً منكراً، فجعل هذا القول كالنفاق، ثم بين أن النفاق والكفر سيان في أصل الدين، يعني ذلك أن ما قالوه لا يفترق عن كلام الأعداء، وما كان هذا الكلام الموري إلا ستراً على شيء، غير أن الشاعر يبين أن بعض الانتهاك أولى من الستر.

يظهر لنا في البيت الأول من هذين البيتين تناسق بين نكرة ومعرفة، وهي قوله: نفاقاً... النفاق، فإن كلمة النفاق المعرفة في عجز البيت إنما اكتسبت معرفتها من خلال ارتباطها بكلمة "نفاق" النكرة الأولى، فورود "نفاق" نكرة في صدر البيت منحها التعريف في عجزه.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٩٤.

وبهذا يكون الشاعر قد اعتمد على أسلوب التتكير والتعريف في بناء هذا البيت الشعري، وجعل من هذا الأسلوب طريقاً إلى تقوية التركيب، وتدعيم عناصره.

ونجد ابن عنين يبني بعض مقطوعاته على التتكير، قاصداً بذلك التقليل من شأن الموضوع، خاصة إذا كان في معنى الهجاء، ومن ذلك قوله<sup>(١)</sup>:

جاءَ الشِّتَاءُ وَلَيْسَ عِنْدِي جُبَّةٌ	فَطَفَقْتُ أَطْلُبُ دَارَ بَدْرِ الدِّينِ
فَتَصَحَّقتْ لَمَّا قَرَأَهَا حَبَّةٌ	فَبَدَا يُوَأصِلُ زَقْرَةً بِأُنِينِ
وَشَاكَانِيَاطُ فُوَادِهِ وَحَرَارَةٌ	فِي قَلْبِهِ تَرْبِي عَلَى سَجِينِ
وَعَدَّتْ فَرَائِصُهُ تَهْزُ كَأَنَّهَا	سَعْفٌ عَرْتُهُ الرِّيحُ فِي تَشْرِينِ
يَنْسَى فَيَسْكُنُ مَا بِهِ وَتَعُوذُهُ الـ	دُكْرَى فَيُصْرَعُ صَرَعَةَ المَجْنُونِ
فَشَكَرْتُ رَبِّي لَوْ قَرَأَهَا جُبَّةٌ	لَقَتَّانُهُ عَمَداً يَلْسَا سِكِينِ

جاء ابن عنين بهذه الأبيات في هجاء بدر الدين، إذ بلغ الأمر به من البخل أنه لما قرأ طلب الشاعر جبة، قرأها "حبة" أصيب بالصرع، والويلات، وأخذ يشكو الآلام، والأوجاع، فشكر الشاعر ربه على أنه لم يقرأها جبة، لأنه لو قرأها كذلك لمات في موضعه.

والمقطوعة بأكملها تقوم على التتكير، إذ هي من البداية تتحدث عن "جبة" وهي نكرة، وقصد الشاعر من تتكيرها عمومها، أي، إنه يريد أي جبة يستر بها نفسه ويقيها من برد الشتاء، ثم إنه ربطها بـ "حبة" يعني حبة واحدة، إلا أن بدر الدين لفرط بخله حتى حبة واحدة أصابته بكل هذا الألم والأسى والأوجاع، فكان ذلك مناسباً أن جاء الشاعر بالتتكير في هذه الكلمة كذلك.

ولا يكتفي الشاعر بهاتين الكلمتين النكرتين ضمن هذه المقطوعة الشعرية، بل هناك كلمات نكرات أخرى، مثل: زفرة، أنين، حرارة، سجين، سعف، سكين، فهذه العناصر الكلامية كلها جاءت نكرة، مما يزيد في اعتماد الشاعر على هذا الأسلوب ضمن المقطوعة السابقة، كما ناسب الشاعر بين هذه النكرات وكلمة: جبة، وحبّة، فإنه أراد أن يبني هذه المقطوعة على التتكير لتذكير المتلقي أنه لم يرد إلا جبة، وأي جبة كانت، المهم أن تقيه برد الشتاء.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٠٣ - ٢٠٤.

استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يوظف أسلوب التكرير توظيفاً إيجابياً في جانب التركيب، الأمر الذي منح التركيب مزيداً من القوة والابتكار، وجعل الأسلوب مناسباً لما عليه الحال، ومتوافقاً مع المعنى والدلالة التي قصدها الشاعر ضمن هذه المقطوعة الشعرية.

ومما سبق يمكننا القول بأن ابن عنين لا يقل اعتماده على أسلوب التعريف والتكرير في تشكيل البنى التركيبية ضمن أبياته الشعرية، عن اعتماده على الحذف والتقديم والتأخير، فإن هذه الأساليب التركيبية مجتمعة تمنح الخطاب الشعري مزيداً من التماسك، ومزيداً من القوة والإبداع، كما أن لأسلوب التعريف والتكرير أثراً بالغاً في تشكيل المعاني والدلالات، إذ ليس الأمر مقتصرًا على جانب التركيب فحسب، بل لا بد لهذه التراكمات أن تؤثر تأثيراً مباشراً في عناصر المعنى والدلالة.

#### رابعاً: الالتفات:

يعبر عن الالتفات بمعنى العدول، أو الانتهاك الذي يأخذ الكلام عن سياقه الأصلي الموضوع له، والذي يجعل من التحول في طبيعة التركيب أساساً في تشكيل عناصر الأسلوب، بل ربما وُصف الأسلوب كله بالالتفات<sup>(١)</sup>.

وقد عرف أدباء العرب وعلمائهم هذا الالتفات، وهذا الانتهاك الذي يطرأ على الكلام، فالعرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب<sup>(٢)</sup>.

وانطلاقاً من فكرة الالتفات القائمة على أساس التحول من هيئة كلامية إلى هيئة كلامية أخرى، فيمكننا أن نورد الأمثلة الآتية على هذا الالتفات عند ابن عنين، وذلك إذ يقول<sup>(٣)</sup>:

يَا مُخْجِلَ الْغَيْثِ الْمُلْتَّ إِذَا هَمَى      وَمَهْجَنَ الْبَحْرِ الْمُحِيطِ إِذَا طَمَا  
أَنْتَ الَّذِي مَا زَالَ وَاضِحُ رَأْيِهِ      كَالصُّبْحِ إِنْ لَيْلُ الْحَوَادِثِ أَظْلَمَا

جاءت هذه الأبيات الشعرية في المدح، إذ إن الشاعر يمتدح أحد الأمراء، ويبين ما فيه من الصفات الحسنة، فهو مخجل الغيث، ومهجن البحر المحيط، وهو ذو رأي سديد لا يجانبه الصواب، ولشدة صواب رأيه كان رأيه كالصبح للمستتيرين به.

(١). انظر: عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، ص: ٢٦٨.

(٢). الميرد، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، ط٣، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م، ج: ٣، ص: ١٧.

(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ٤٣.

وقد اعتمد الشاعر في هذين البيتين على أسلوب الالتفات كما هو ظاهر، إذ كان في البيت الأول يُرجع الضمير بضمير الغائب في قوله: مخجل الغيث، أي: مخجل هو الغيث، وومهجن البحر، أي مهجن هو البحر، ثم ابتداء البيت الثاني بالضمير المنفصل: أنت، فهذا يعني تحول الكلام من الغيبة إلى التخاطب، ويشفع لهذا الانتقال من الغيبة إلى التخاطب أسلوب النداء الذي بدأ به الشاعر حديثه في البيت الأول، إذ إن النداء شبيه بالخطاب، فكان ذلك مناسباً للانتقال من الغيبة إلى التخاطب.

ومن هنا فقد جعل الشاعر هذا التحول في الضمير ضمن الأبيات الشعرية السابقة سبيلاً للفت انتباه المتلقي إلى مديحه لهذا الممدوح، وذلك من خلال التحول في الضمير من الغيبة إلى التخاطب.

وقد ينتقل الشاعر في مجموعة من الأبيات من ضمير إلى آخر، ثم يعود إلى الضمير ذاته الأول، وذلك نحو قوله<sup>(١)</sup>:

وَمَا حَائِمَاتٌ تَمَّ فِي الصَّيْفِ ظَمُؤُهَا      فَجَاءَتْ وَلِلرَّمْضَاءِ غَلِي الْمَرَاجِلُ  
فَلَمَّا رَأَيْنَ الْمَاءَ عَدْبًا وَأَقْبَلَتْ      عَلَيْهِ رَأَيْنَ الْمَوْتَ دُونَ الْمَنَاهِلِ  
فَعَادَتْ وَلَمْ تَنْقَعْ غَلِيلاً وَقَدْ طَوَتْ      حَشَاهَا عَلَى سُمِّ الْأَفَاعِي الْقَوَاتِلِ

يظهر لنا من خلال الأبيات الشعرية السابقة كيف أن الشاعر نوع في إدخال الضمائر على الكلام، فتارة نراه يتحدث بضمير الغائب المفرد، ثم يتحدث بضمير الغائب الجمع، ثم يعود إلى المفرد، وذلك كله ضمن حديثه عن شيء واحد، إذ يمكننا بيان ذلك كما يلي:

الغائب المفرد: ظمؤها، فجاءت

الغائب الجمع: رأين الماء، رأين الموت

الغائب المفرد: عادت، طوت

دلالة الضمير المفرد ليست كدلالة الضمير المجموع، وإن كان ثمة توافق بين هذه الضمائر، فالشاعر حين نوع في هذه الضمائر أراد أن ينقل المتلقي من دلالة إلى أخرى ضمن سياق الحديث، ويجعل من هذا الانتقال سبيلاً إلى التنويع في أسلوبه الشعري المخصص في هذه الأبيات.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٣.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

أَنَّ حَنَّ مُشْتَاقٌ فَفَاضَتْ دُمُوعُهُ      عَدَتْ عَدْلٌ شَتَّى حَوَالِيهِ تَعَكِفُ  
وَمَا زَالَ فِي النَّاسِ الْمَوَدَّةُ وَالْوَفَا      فَمَالِي عَلَى حِفْظِ الْعُهُودِ أَعْتَفُ  
نَعَمْ إِنَِّّي صَبُّ مَتَى لَحَ بَارِقٌ      مِنْ الْغَرْبِ لَأُتَّفِكَ عَيْنِي تَدْرِفُ

يبين الشاعر في أبياته السابقة حبه الشديد لأهل الغرب كما اتضح في البيت الثالث، وهو يحفظ تلك العهود التي بينهم، حتى وإن كان بعضهم يعنفه على حفظ تلك العهود، فإن الناس لا تتفك عنهم المودة والوفا.

وقد بنى الشاعر هذه الأبيات على أسلوب الالتفات، إذ بدأ الحديث بضمير الغائب، وهو يقصد نفسه، ثم تحول للحديث بضمير المتكلم، ويظهر لنا ذلك في الوحدات الكلامية الآتية:

ضمائر الغائب: حنّ، ففاضت، حوالية

ضمائر المتكلم: مالي، أعنف، إنني، عيني

فالشاعر في بيته الأول لا يقصد إنساناً آخر، وإنما يقصد نفسه، غير أنه أتى بالحديث عن هذا المعنى بضمير الغائب ليلفت انتباه المتلقي إلى أنه يتكلم عن شخص آخر، ثم ينتقل لبيان أن هذا الحديث عنه هو وليس عن شخص آخر، وإنما جاء بالحديث بضمير الغائب كي يصل إلى المعنى المراد وفقاً لمفارقة دلالية أرادها، ثم انتقل للحديث بضمير المتكلم، ليخلع تلك المعاني الأولى من ضمير الغائب، ثم يسبغها على نفسه بتحول ذلك الضمير.

ومن هنا يظهر لنا أن الشاعر قد اعتمد اعتماداً كبيراً على الالتفات في صياغة أسلوبه التركيبي ضمن هذه الأبيات، واستطاع من خلال هذا الالتفات أن يمنح أسلوبه التركيبي مزيداً من الجمال والحسن، انطلاقاً من تنويع العناصر التركيبية ضمن سياقها الدلالي المخصص.

ومن بين المواضع التي تحدث فيها الشاعر بضمير الغائب قاصداً نفسه، ما جاء في قوله<sup>(٢)</sup>:

ضَمَانٌ عَلَى عَيْنَيْهِ إِنْ طَاشَ سَهْمُهُ      إِذَا مَا رَمَى أَنْ لَا يَطِيشَ أَحْوَارُهُ  
خَلِيلِي لَا وَاللَّهِ مَا الْقَوْمُ قَوْمُهُ      إِذَا غَابَ مَنْ يَهْوَى وَلَا الدَّارُ دَارُهُ  
فَإِنْ أَنْتُمْ لَمْ تُسْعِدَانِي عَلَى الْهَوَى      ذَرَانِي وَشَوْقِي عِزُّهُ لِي وَعَارُهُ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٣.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩١ - ٩٢.

يتحدث الشاعر في الأبيات السابقة عن شوقه إلى محبوبه، غير أنه لم يبدأ هذا الحديث بإيراد ضمير المتكلم الدال عليه، وإنما بدأه بالحديث من خلال ضمير الغائب، فلما استقرت المعاني في ذهن المتلقي عاد إلى ضمير المتكلم، ليكشف لهذا المتلقي أن الغائب الذي بدأ الحديث عنه إنما هو نفسه الشاعر.

وضمائر الغائب في البيتين الأولين تتمثل بقوله: عيني، طاش، سهمه، رمى، احوراره...، ثم جاء بضمائر المتكلم في البيت الثاني والثالث، ليبين للمتلقي أنه يقصد نفسه، وضمائر المتكلم في هذه الأبيات هي: خليلي، تسعداني، ذراني، لي، فهذه الضمائر المتصلة بضمائر متكلم، وهي تدلنا على تحول الكلام من الغيبة إلى المتكلم، لينقل الشاعر من هذا التحول أفكاره من الغيبة إلى التكلم، فيدفع المتلقي إلى مزيد من الترابط في نسق الأبيات، كما يدفعه نحو التفاعل مع هذه الأبيات، فحين يسمع بدءاً بالغائب يتوقع أن الشاعر يتحدث عن شخص آخر، ثم ينتقل به الشعر للحديث عن المتكلم، فيربط تلك المعاني الأولى بالمعاني الثانية، ليصل في نهاية المطاف إلى أن المقصود بالضميرين واحد، وهو الشاعر نفسه.

وبناء على ذلك، فإن الشاعر قد أجاد في استعمال أسلوب الالتفات في هذه الأبيات، إذ استطاع من خلالها أن يجعل أسلوبه التركيبي أكثر رصانة وتماسكاً، حين يجعل المتلقي قادراً على أن يوظف المعاني الأولى في سبيل ترابط المعاني التالية، فيكون بذلك أكثر تمثلاً للدلالات ضمن هذا السياق الشعري.

وقد تتقلب الصورة عند الشاعر، فيبدأ الحديث عن المتكلم، ثم ينتقل للحديث عن الغائب، وذلك ما نراه في قوله<sup>(١)</sup>:

يَا خَلِيلِيَّ لَا تُطِيلَا سُؤَالَي      سِرُّ مِثْلِي فِي الْحُبِّ لَا يُبْدِيهِ  
سَأَلَا الْقَلْبَ إِنْ قَدَرْتُمْ عَلَيَّ أَنْ      تَسْأَلَاهُ عَنْ اسْمِ مَنْ حَلَّ فِيهِ

تتحدث هذه الأبيات عن الحب الشديد الذي يكنه الشاعر لمحبوبه، فقد سكن هذا المحبوب في قلبه، فيطلب الشاعر من خليليه أن يسألاه عن هذا المحبوب، إن قدروا على سؤال هذا القلب، إذ إن الشاعر نفسه لا يشي باسم هذا المحبوب، فهو يحفظ سره، فسر الحب لا يُفشى عند الشاعر.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٦٠ - ١٦١.

وقد اعتمد الشاعر في البيتين السابقين على أسلوب الالتفات في تشكيل عناصر التركيب بين وحدات الكلام المختلفة، فجعل من ضمير المتكلم أولاً، ثم جاء بضمير الغائب، وهو في كلا الحالين يتحدث عن نفسه.

فضمير المتكلم في البيتين السابقين يتمثل بقوله: خليلي، سؤالي، مثلي، أما ضمير الغائب فيتمثل بقوله: بيديه، تسألاه، فيه، فهذا التنوع في إدخال الضمائر على الكلام يقود إلى تنوع في الدلالة والمعنى.

فحينما بدأ الشاعر الحديث بضمير المتكلم جعل المتلقي متنبهاً على أن الحديث في الأبيات الآتية عن هذا المتكلم، إلا أنه انتقل للحديث عن الغائب، وذلك بعد كلمة: مثلي، فكأن الشاعر خلق نموذجاً ثانياً من شخصيته، أخذ يتحدث عنها بضمير الغائب، وهو ما أكمل به البيت الثاني، مما أورد نمطاً من التنوع في الضمائر ضمن هذين البيتين.

استطاع الشاعر من خلال أسلوب الالتفات في البيتين السابقين أن يوجد نمطاً من التحول التركيبي في عناصر الكلام ووحداته، هذا التحول يقود المتلقي إلى مزيد من الانجذاب نحو المعاني والدلالات التي ترد في هذه الأبيات، بعيداً عن النمطية التركيبية التي ربما قادت المتلقي إلى الإحساس بالرتابة المقيتة، ومن هنا فالشاعر مجيد في تحوله من المتكلم إلى الغائب ضمن هذه الأبيات الشعرية.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

صَعَدَ الدِّينُ يَسْتَعِيثُ إِلَى اللَّهِ — وَوَقَالَ الْأَنَامُ قَدْ ظَلَمُونِي  
يَسْمَوْنَ بِي وَحَقَّكَ لَا أَعُو — رَفُّ شَخْصاً مِنْهُمْ وَلَا يَعْرِفُونِي

جاءت هذه الأبيات للحديث عن حال الأمة التي يعيش فيها الشاعر من الناحية الدينية، فإن الناس في زمانه يدعون الدين إلا أنهم بعيدون كل البعد عنه، مما دفع الشاعر إلى أن يجعل هذا الدين شخصاً يصعد إلى السماء شاكياً، فيشكو إلى الله ظلم الناس، الذين ادعوا الدين وهم عنه بعيدون، فهو لا يعرفهم، وهم لا يعرفونه.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٠٩.



والشاعر حين أتى بهذا المعنى اعتمد اعتماداً كبيراً على أسلوب الالتفات في تشكيل عناصر التركيب الأسلوبي ضمن هذه الأبيات، فجعل من الضمير الغائب سبيلاً لابتداء الحديث، وذلك في قوله: يستغيث، قال، ثم انتقل إلى ضمير المتكلم، وذلك في قوله: ظلموني، بي، أعرفهم، يعرفوني.

إن هذا التحول التركيبي من الغائب إلى التكلم دفع بالمتلقي إلى الانتقال من صورة الوصف، إلى المعاينة الذهنية لهذا الموقف الحوارية، فصار المتلقي كأنه ناظرٌ إلى ما يجري من شكوى هذا الدين، وذلك حين انتقل الشاعر به من الحديث عن ضمير الغائب، إلى الحديث عن التكلم.

استطاع الشاعر بهذا التحول الأسلوبي أن يمنح التركيب مزيداً من الجمال والابتكار، إذ لم يبقَ على نهج واحد من الكلام، وإنما انتقل بالوحدات الكلامية عبر الضمائر لتدل على معانٍ أخرى ذات علاقة وثيقة بهذه المعاني التي يتحدث عنها، غير أن ذلك كان من خلال أسلوب تركيبى يتصف بالقوة والرصانة، وهو أسلوب الالتفات.

وبناء على ما سبق كله، يمكننا القول إن اعتماد ابن عنين على أسلوب الالتفات في تشكيل عناصر التركيب لديه لم يكن بأقل قدرًا من اعتماده على سائر الأنماط الأسلوبية التركيبية الأخرى، وهو ما منح أشعاره مزيداً من القوة والإبداع، ونقل المعاني من جانب إلى جانب آخر، كما أسهم الالتفات في تشكيل عناصر الوحدات الكلامية بما يخدم الدلالة، ويسهم في لفت انتباه المتلقي إلى تلك المعاني التي أرادها الشاعر وفقاً لما تقتضيه الدلالة.

### خامساً: التراكيب الجاهزة:

يشير هذا المصطلح إلى مجموعة من التراكيب الجاهزة التي اعتاد عليها الشعراء والأدباء في صياغة أفكارهم، والحديث عن مشاعرهم، وهذه التراكيب الجاهزة في أساسها قائمة على طبيعة الملاحظة الظاهرة للأشياء، إذ تستمد عناصر قوتها من مظاهر المعرفة المباشرة المتأتية من حواس الإنسان، ومن هنا فإن هذه المظاهر المباشرة لها دورها في تشكيل عناصر الفكرة لدى المتلقي، علاوة على منحه القدرة على توظيفها توظيفاً جديداً مختلفاً عما كان عليه الحال في نظراته السطحية المباشرة لعناصر التكوين الظاهري<sup>(١)</sup>.

ثمة مجموعة من التراكيب المقولبة تدور على أسنة أبناء اللغة، فيوردونها في أمثالهم، وحكمهم، وشعرهم، ونثرهم، فهي بمثابة المثل السائر، والقول الدائر، ولا شك أن ابن عنين شأنه في ذلك شأن سائر الشعراء الذين يعتمدون على هذه القوالب الثابتة، والتراكيب الجاهزة، ومن ذلك تركيب: "ألا ليت شعري"، وهو تركيب جاهز يستعمله الشاعر للتحسر وإبداء الأسى، ومن المواضع التي وردت عند ابن عنين واشتملت على هذا التركيب الجاهز قوله<sup>(٢)</sup>:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَيَّبْتُ مُغَدَّةَ كَابِي مَابَيْنَ النَّعَائِمِ وَالنَّسْرِ

فالشاعر في البيت السابق جاء بهذا القالب الثابت، والتركيب الجاهز للتعبير عن المعاني ذاتها التي يُعبر بهذا التركيب الثابت عنها، إذ لا تتغير دلالة هذا القالب من موضع إلى آخر، أو من شاعر إلى آخر.

ومن التراكيب الجاهزة أيضاً قولهم: سقى الله، وهو كالمثل السائر أيضاً، ويعني الدعاء بالسقيا لشيء ماض، أو لحال فائت.

ومن المواضع التي ذكرها ابن عنين واشتملت على هذا التركيب الجاهز قوله<sup>(٣)</sup>:

أَيْنَ الْحَمَى مَيِّ سَقَى اللَّهُ الْحَمَى رِيًّا وَكَانَ لَهُ الْحَفِيظُ الرَّاعِي

(١). سليمان، مازن أكرم: الانزياح في الشعر الجاهلي المعلقات أنموذجاً، رسالة ماجستير بإشراف: أحمد علي

محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سوريا، ٢٠٠٩م، ص: ٣٨.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٧.

(٣). المصدر السابق، ص: ٢٢.

يظهر لنا من خلال هذا البيت استعمال الشاعر لتركيب: سقى الله، وهو للتحسر والدعاء بالخير لتلك الحمى التي غادرها، وابتعدت عنه، فإنه يدعو لها بسقيا الخير من الله سبحانه وتعالى.

ومن بينها أيضاً قوله<sup>(١)</sup>:

وَإِذَا سَقَى اللهُ الْبِلَادَ فَلَا سَقَى      بَلَدَ الْهُنُودِ سِوَى الصَّوَاعِقِ وَالْدِّمَاءِ

يبين الشاعر في البيت السابق دعاءه على بلد الهند بأن يسقيهم الله الصواعق والدماء بدلا من الماء، وهذا نتيجة لكرهه الشديد لهؤلاء الهنود، ومن ذلك أيضاً قوله<sup>(٢)</sup>:

فَسَقَى اللهُ بَيْنَ آيِلٍ وَالْمَرِّ      جِثْقَالاً مِنَ الْغَوَادِي السَّوَارِي

لا يختلف حديث الشاعر في هذا الموضع عما سبقه من المواضع، فهو يدعو لتلك البلاد التي هجرها بالسقيا والخير، وذلك من خلال التركيب الجاهز: سقى الله.

ومن المواضع كذلك قوله<sup>(٣)</sup>:

سَقَى اللهُ ذَاكَ الرَّوْضَ عَنِّي مُدْلِحاً      مِنْ السُّحْبِ مُوَشَّى الْجَوَانِبِ أَسْحَمَا

استطاع الشاعر في الأبيات الشعرية السابقة أن يوظف واحداً من التراكيب الثابتة التي عرفها العرب في شعرهم ونثرهم، وهو قوله: سقى الله، فلا شك أن هذا التركيب الثابت لا يمكن التغاضي عنه من قبل أكثر الشعراء، إذ لا يكاد شاعر إلا وأورد هذا التركيب في شعره، مما يبين ديمومة هذا التركيب، وسيرورته على ألسنة الناس، وذلك عائد إلى طبيعة المعنى والدلالة التي ترتبط بهذا القالب الثابت، وتسعى إلى إيصالها إلى المتلقي.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٩.

(٢). المصدر السابق، ص ٧٤.

(٣). المصدر نفسه، ص: ٨١.

## سادساً: الجمل وأنواعها:

تختلف العبارات التركيبية في كونها عبارة أدبية، عن كونها عبارة نحوية أو لغوية؛ لأن المساحة الإبداعية التي تمنحها العبارة الأدبية للشاعر أو الكاتب أكبر بكثير من تلك المساحة التي تمنحه إياها العبارة اللغوية، فالشاعر يستطيع أن يوظف جوانب اللغة المختلفة في سبيل تشكيل عبارات أدبية متميزة، في حين أن اللغوي لا يستطيع فعل ذلك؛ لأن محدودية القواعد لا تجعله قادراً على تنظيم تلك العناصر التركيبية إلا وفقاً لما تقتضيه القاعدة نفسها، أما العبارة الأدبية ففيها من المساحة ما يكفي لإبراز قدرات الشاعر الإبداعية، وتشكيل أنماط من التراكيب المتميزة، التي تنمرد في هيئتها العامة على الطبيعة التقليدية للتراكيب اللغوية<sup>(١)</sup>.

لا يمكننا أن نقول بأن ابن عنين قد استعمل جملاً جديدة لم يستعملها أحد قبله، بل إن ابن عنين شأنه في هذا الباب شأن سائر الشعراء، فهو يورد الجمل الخبرية، والأخرى الإنشائية، وفقاً لما يقتضيه المعنى والدلالة، ونضرب ذلك مثلاً بالمقطوعة الآتية<sup>(٢)</sup>:

يَا كَعْبَةَ الْفَضْلِ الَّذِي نَادَيْتِهِ	يَا الْحَجَّ أَقْدِمَنِي إِلَيْهَا مُحْرَمَا
مَا كَانَ بَرَقَكَ خُلباً إِذْ شَمَمْتَهُ	فَعَلَّمَ بَتُّ وَقَدْ هَمَى أَشْكَو الظَّمَا
حَاشَا لِمَجْدِكَ أَنْ أَلُوذَ بَطْلِهِ	وَأَكُونَ فِي أَتْبَاعِهِ صِلَةَ لِمَا
وَمَرَامِي الْأَقْصَى يَرَاهُ سَمَاحُكُمْ	سَهْلاً وَإِقْتَارِي يَرَاهُ مَعْتَمَا

إن الناظر في هذه المقطوعة الشعرية التي نقلناها لابن عنين، يجده منقلباً في تشكيل جملة بين الإخبار والإنشاء، فقد أورد في الأبيات السابقة، معنى الأمر، والنفي، والاستفهام، والنداء، وغيرها من أشكال الإنشاء المختلفة، في حين كان في بقية المواضع الأخرى مورداً كلامه عن الإخبار.

وما نراه عند ابن عنين في المقطوعة السابقة لا يختلف عما نراه عند من سواه من الشعراء، فاللغة تقتضي التنويع في أساليبها، وعناصرها، وتراكيبها، فلا يعقل أن يعتمد المرء على الاستفهام أو النفي مطلقاً، وكذلك الحال لا يعقل أن يعتمد على الإخبار فحسب.

(١). ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٥م، ص: ١٢٠.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٤٣ - ٤٤.

وإن أهم ما نشير إليه في هذا الموضوع ضمن الحديث عن الجمل وأنواعها ما كان من الجملة المعترضة عند ابن عنين، ويظهر ذلك في قوله<sup>(١)</sup>:

يَا مَعْشَرَ النَّاسِ حَالِي بَيْنَكُمْ عَجَبٌ      وَلَيْسَ لِي بَيْنَكُمْ يَا قَوْمُ أَنْصَارُ

يتحدث الشاعر في البيت السابق عن حاله بين قومه، فحاله عجيب، إذ ليس فيهم من ينصره، وهو بهذا الكلام يشكو ما وصلت إليه أموره عند هؤلاء القوم.

والشاعر يورد في عجز البيت جملة معترضة بين خبر "ليس" واسمها، وذلك في قوله: ليس لي بينكم يا قوم أنصار، إذ الأصل أن يقول: ليس لي بينكم أنصار، إلا أنه اعترض بين هذين الركنين بقوله: يا قوم.

إن هذه الجملة المعترضة لم تأت في هذا الموضع عبثاً، أو لمجرد بناء شعري فحسب، وإنما جاءت هاهنا لتأدية دلالة معينة لا يمكن تأديتها إلا بهذه الجملة المعترضة، إذ أراد الشاعر أن يذكر المتلقي أولاً، وقومه ثانياً بأنهم قومه، وليس له قوم سواهم، وهذه الشكوى إنما يشكوها لعلمه بأن له على هؤلاء القوم حق، ويتوجب عليهم نصره، فمن هنا أراد أن يعترض بهذه الجملة بين اسم "ليس" وخبرها كي تكون جملة ظاهرة للعيان في تركيبها، ماثلة أمام المتلقي لا يشوبها شائبة.

ومن ناحية ثانية فقد قدم الشاعر الحديث عن هذه الجملة المعترضة قبل حديثه عن الأنصار، وفي هذا تركيز على معنى القومية عنده، وأنه يعتب على هؤلاء القوم لأنهم قومه.

وبناء على ما سبق يمكننا القول بأن ابن عنين قد أجاد في إقحام الجملة المعترضة بين خبر "ليس" واسمها المتأخر عنها، وذلك من أجل تأدية معنى لا يمكن تأديته إلا بهذه الجملة المعترضة، الأمر الذي منح التركيب مزيداً من الحسن والدقة في التعبير والدلالة.

ومن بين المواضع التي اعتمد فيها ابن عنين على الجملة المعترضة ما جاء في قوله<sup>(٢)</sup>:

وَإِنَّ كُـلَّ الصَّيِّدِ لَوُـ      يَعْـقِلُ فِي جَـوْفِ الْفِرَا

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٣٨.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٩٣.

جاء الشاعر بهذا البيت متأثراً بواحد من أمثال العرب: كل الصيد في جوف الفرا، والفرا الحمار الوحشي، وذلك يعني أن أفضل ما يصيده الصائد هو الحمار الوحشي، ولا شيء يفوقه في القيمة، ويضرب هذا المثل لمن يفضل أقرانه بما أوتي من زيادة عليهم<sup>(١)</sup>.

ومن خلال النظرة الأولى لهذا البيت الشعري يتضح لنا موضع الجملة المعترضة فيه، وهي قوله: لو يعقل، إذ وقعت هذه الجملة معترضة بين اسم "إن" وخبرها، فاسم إن: كل الصيد، وخبرها: في جوف الفرا، فكانت هذه الجملة المعترضة بين اسم "إن" وخبرها.

والشاعر حين جعل هذه الجملة المعترضة بين اسم "إن" وخبرها، لم يضعها هذا الموضع هكذا دون معنى أو دلالة يريدها، فالشاعر يريد أن يقدم العقل على بقية المعنى، فقوله: لو يعقل، دليل على أن الشاعر يتمنى لهذا المقصود بالبيت العقلان، فجاء بهذه الجملة المعترضة بين أركان جملة أخرى، كي يستطيع إبراز أهمية هذا المعنى عند اقترانه بالمعاني والدلالات الأخرى.

ومن خلال هذا الكلام يمكننا القول بأن ابن عنين قد أحسن التعبير في البيت السابق، كما أجاد في استعمال الجملة المعترضة ضمن سياق الكلام الذي جاء به، مما منح العبارة دقة أكبر، وتأثيراً أكثر في المتلقي.

(١). انظر: الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط ١، د.ت، ج: ٢، ص: ١٣٦.

## الفصل الثالث

المستوى التصويري في شعر ابن عنين

## الفصل الثالث

### المستوى التصويري في شعر ابن عنين

نتناول في هذا الفصل الحديث عن مجموعة من العناصر التي تتعلق بالجانب التصويري في شعر ابن عنين، سواء أكانت تلك العناصر متعلقة بالصورة الشعرية ذاتها، أم بمصادرها، أم بأشكالها وأنماطها، وذلك انطلاقاً من أهمية الحديث عن الصورة الفنية الشعرية عند الحديث عن ملامح الأسلوبية لشاعر ما.

وللمستوى التصويري أهمية بالغة في تشكيل عناصر المعنى والدلالة، ووسم الأسلوب الخاص بالشاعر سمة تدل عليه، وتشير إلى طريفته في طرح الصورة، إذ تقوم على العلاقات التشبيهية والاستعارية والجمالية، ممزوجة بها الخيال، لينتج بعد ذلك حالة تصويرية معقدة قائمة على أساس من التخيل الإبداعي، هي ما تُسمى بالصورة الفنية، فهي حالة إبداعية تخيلية في أكثر الأحيان، تتأثر بالبلاغة والعلاقات الإسنادية بين عناصر الكلام المختلفة، لتصل في نهاية المطاف إلى تكوين تصويري مبدع مبتكر<sup>(١)</sup>.

ومن هنا فلا بد من بيان مفهوم الصورة الفنية، إذ يشير هذا المصطلح إلى أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية بأن، أما مفهومها الخاص فهي صورة تركيبية عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أغلب الأحيان عنصر ظاهري وعنصر باطني، وأن جمال ذلك يحدد بعنصرين هما الحافز والقيمة؛ لأن كل صورة غنية تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة، ويفهم مما سبق كما لخصه الدكتور حسن الربابعة من مصادر دراسات الصورة المتعددة بأن للصورة أربعة عناصر؛ هي عنصر ظاهري وعنصر باطني، وعنصر الدافع وعنصر القيمة، وآية ذلك أن العناصر الظاهرة تلتقط من عالم المحسوس بالحواس الخمس المعروفة، وهذه تنقل المعاني المجردة إلى الخيال الإنساني، وهو العنصر الباطني، وفيه تتحوّل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال؛ تنقل بالحواس وتنقسم كل واحدة من الصور الحسية إلى أعداد أخرى، اعتماداً على طبيعة الحاسة ودرجة تلقّيها للصورة شدة ورخاء، وارتفاعاً وانخفاضاً، حتى عد بعض النقدة أن طبيعة الحاسة ودرجة تلقّيها للصورة هي الصورة الوحيدة التي تشكل مادة الإبداع الفني بينما لا تولّف الأحاسيس الأخرى كالشم والذوق تراكييب ثابتة يمكن أن ترتبط فكرة من الاحتكار<sup>(٢)</sup>.

(١). انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة، القاهرة- مصر، ط١، ١٩٧٤م، ص: ٩ - ١٠.

(٢). الربابعة، حسن محمد: الصورة الفنية في شعر البحري، المركز القومي للنشر، اربد، ط١، ٢٠٠٠م، ص: ٦.



ومن هنا فإن الصورة الفنية ترتبط بعالم اللاواقع، ولا تنتمي إلى الواقع الحقيقي الذي نعرفه ونعيشه، فهي إذن نابعة من علاقات مزاحة بين وحدات الكلام المختلفة، وهذا الوصف باللاواقعية للصورة الفنية نابع من الطبيعة التخيلية للصورة الفنية، إذ إنها ترتبط بالعناصر الذهنية التي لها دورها في تشكيلها وإثرائها، ولا تسير وفقاً لعناصر قائمة على أساس من الواقع الحي<sup>(١)</sup>.

وهذه الحالة اللاواقعية للصورة الشعرية تتأتى من طبيعة العلاقات التي تربط وحدات الكلام بعضها ببعض، فكلما استطاع المبدع أن يتحول في طبيعة خلق العلاقات الناظمة بين وحدات الكلام المختلفة، كان قادراً على خلق صورة فنية أكثر ابتكاراً، وأعمق إبداعاً، وإنما ينشأ ذلك عموماً عند الأدباء من طبيعة الانزياح بين الوحدات الكلامية وعلاقاتها، ليؤدي في نهاية المطاف إلى تحول في المعنى والدلالة<sup>(٢)</sup>.

يعد الانزياح كسراً لأفق التوقع لدى المتلقي، ولا بد أن يكون هذا الكسر نابعاً من هدف عميق لدى الكاتب، إذ لو كان ذلك الكسر فوضوياً عشوائياً لأصبحت اللغة مجرد عبث، ولكان كلام المجانين والحمقى سبيلاً لاسترعاء انتباهنا بما يحمله من كسر لأفق التوقعات لدينا<sup>(٣)</sup>.

### أولاً: مصادر الصورة عند ابن عنين:

ويمكننا أن نقسم مصادر الصورة الفنية عند ابن عنين إلى قسمين: الأول: مصادر ثقافية، ترتبط بالقرآن الكريم وكلام العرب، والثاني: مصادر طبيعية، ترتبط بالطبيعة الثابتة والمتحركة.

#### ١ . المصادر الثقافية للصورة الفنية عند ابن عنين:

تأخذ الموروثات الأدبية النصية مكانها الأوسع عند الشاعر، وذلك لأنه لا بد له من الأخذ بهذه الموروثات الأدبية، ولا بد له من التأثر بها، سواء أكانت هذه الموروثات الأدبية الثقافية قرآناً، أم شعراً، أم نثرأ<sup>(٤)</sup>.

(١). انظر: صبح، علي علي: الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، بيروت - لبنان، ط١، دت، ص: ١٤٦.

(٢). انظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: ١٥.

(٣). هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص: ٩٧٠.

(٤). انظر: هيكلم، أحمد عبد المقصود: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٦، ١٩٩٤م، ص: ٤٠٤.

هذا يعني أن الشاعر أو الأديب عند اطلاعه على مجموعة من المصادر الثقافية الموروثة يستطيع أن يخلق نمطاً من التقاطع الأسلوبي بين أسلوبه هو، وأسلوب تلك النصوص الماضية عليه، يعني ذلك أن الشاعر يمزج بين الأسلوبين<sup>(١)</sup>.

وفيما يلي عرض لأهم تلك المصادر الثقافية التي اهتم بها الشاعر في خلق صورته الفنية.

#### أ . القرآن الكريم:

ومن المواضيع التي تأثر فيها ابن عنين بالصياغة التصويرية في القرآن الكريم ما جاء في قوله<sup>(٢)</sup>:

وَقَدْ مَاتَتْ الْأَمَالُ عِنْدِي وَإِنَّمَا إِلَى شَرَفِ الدِّينِ الْمَلِيكَ نُشُورُهَا

يتحدث الشاعر في البيت السابق عما كان من موت أماله، فجعل من هذه الآمال عنصراً حياً يموت كما يموت البشر أو الكائن الحي، فشبه هذه الآمال بالكائن الحي الذي يموت، غير أن بعثها إلى ملك يُدعى شرف الدين، فأراد الشاعر أن يبين أن موضع تلك الآمال مرتبط بالملك شرف الدين.

وهذه الصياغة التصويرية لا شك تفودنا إلى تذكر بعض آيات القرآن الكريم التي تتحدث عن الموت والبعث والنشور، ومن ذلك قوله سبحانه وتعالى: " هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ ذُلُولًا فَامشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهِ وَإِلَيْهِ النُّشُورُ"<sup>(٣)</sup>.

فالشاعر يقول: إلى شرف الدين الملك نشورها، والله عز وجل يقول: " وإليه النشور"، فواضح أن الشاعر قد استطاع أن يوظف النص القرآني في خدمة الصورة الفنية لديه، إذ جعل من التركيب القرآني سبيلاً إلى تشكيل عناصر التركيب في هذه الصورة، فكأن هذه الآمال نفس حية، ولكنها ماتت، وذهبت إلى حياة أخرى، ولا يمكن بعثها ونشرها إلا من خلال الملك شرف الدين، فهو بمثابة يوم القيامة لديها.

(١). السعدني، مصطفى: التناص الشعري قراءة أخرى في قضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية — مصر، ط١، ١٩٩١م، ص: ٧٧.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٨.

(٣). سورة الملك، آية: ١٥.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

رِيحَ الشَّمَالِ عَسَاكَ أَنْ تَتَحَمَّلِي      خِدْمِي إِلَى الْمَوْلَى الْإِمَامِ الْأَفْضَلِ  
وَقَفِي بِوَادِيهِ الْمُقَدَّسِ وَأَنْظُرِي      نُورَ الْهُدَى مُتَأَلِّقًا لَا يَأْتَلِي

يتبين لنا من خلال البيتين السابقين كيف أن الشاعر قد جعل من ريح الشمال شخصاً يخاطبه، فقد شبهها بالإنسان المخاطب، وهو يطلب منها أن تذهب إلى الإمام الأفضل، كما يطلب منها أن تقف بواديه المقدس، وذلك على سبيل الاستعارة.

إن هذه التراكيب والتصويرات السابقة تقودنا إلى تذكر بسورة قرآنية كريمة نتحدث عن مخاطبة الله سبحانه وتعالى موسى - عليه السلام - حيث يقول سبحانه: "إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاحْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى"<sup>(٢)</sup>.

كما يقول سبحانه وتعالى: " إِذْ نَادَاهُ رَبُّهُ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى"<sup>(٣)</sup>.

يظهر لنا من خلال الأبيتين الكريمتين ذلك التناسب التركيبي والدلالي بينهما وبين التركيب الشعري في بيتي ابن عنين السابقين، فإن موسى، عليه السلام، قد وقف بالواد المقدس، والشاعر يريد من ريح الشمال أن تقف بالواد المقدس عند الملك الأفضل، هذا يعني أن الشاعر قد تأثر بآيات القرآن الكريم التي تتحدث عن مثل سيدنا موسى، عليه السلام، بين يدي الله، عز وجل، بالواد المقدس، الأمر الذي يقودنا إلى القول بأن ابن عنين قد جعل من هذه الآية الكريمة مصدراً تصويرياً له في هذا البيت الشعري، وفي هذه الصورة الفنية.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٤)</sup>:

فَقَدْتُ الصِّبَا وَالْأَهْلَ وَالِدَارَ وَالْهَوَى      فَلِلَّهِ صَبْرِي إِنَّهُ لَجَمِيلٌ

يتبين لنا من خلال البيت الشعري السابق أن الشاعر يتحدث عن صبره، ويبين أنه صبر جميل، أي أنه غاية في الصبر، وهذا التركيب المتضام يذكرنا بآية قرآنية كريمة يقول فيها

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٥٣.

(٢). سورة طه، آية: ١٢.

(٣). سورة النازعات، آية: ١٦.

(٤). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٠.

سبحانه وتعالى على لسان يعقوب- عليه السلام - : "وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ"<sup>(١)</sup>.

استطاع الشاعر أن يوظف عناصر التركيب القرآني في وصف الصبر كي يصل إلى صورة أكثر تناسقاً في بيته الشعري، فالآية القرآنية الكريمة تقول: فصبر جميل، في حين أن الشاعر في بيته الشعري يقول: فله صبري إنه لجميل، فقد زاد على موضع الآية القرآنية الكريمة بعض العناصر التركيبية التي من شأنها أن تمنح النص مزيداً من التوكيد، وهي: إنه، واللام المزحلقة في "جميل"، هذه العناصر التي أدت بدورها إلى تعميق الصورة الفنية لدى الشاعر، وزيادة التأكيد الدلالي الذي يبحث عنه في هذه الصورة. وفي موضع آخر يقول أيضاً<sup>(٢)</sup>:

فَسَائِرُ أَيَّامِي لَدَيْكُمْ مَوَاسِمٌ      وَكُلُّ اللَّيَالِي عِنْدَكُمْ لَيْلَةُ الْقَدْرِ

يتحدث الشاعر عن الليالي التي يقضيها عند أحبائه، ويبين أنها ليالٍ جميلة مشرقة، مليئة بالخير والبركة، ثم إنه يشبها بليلة القدر، فليست ليلة القدر عند هؤلاء الأحبة ليلة واحدة، وإنما هي جميع الليالي، فكل هذه الليالي التي يعيشها عندهم ما هي إلا ليلة القدر، فكان التشبيه قائماً على تشبيه تلك الليالي بليلة القدر.

وإن هذه الصورة الفنية التي رأيناها في البيت السابق تذكرنا بأية قرآنية كريمة يقول فيها سبحانه وتعالى: "إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ (١) وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ (٢) لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ"<sup>(٣)</sup>.

استطاع ابن عنين في بيته الشعري السابق المتضمن على الصورة الفنية أن يفيد من التركيب القرآني في خلق الصورة الفنية لديه، فجعل من قوله: ليلة القدر، رابطاً لفظياً يقودنا إلى استذكار الآية الكريمة التي تشتمل على هذا اللفظ، الأمر الذي يجعل المتلقي في غاية الترقب لما يمكن أن يكون في تلك الليالي التي وصفها الشاعر بأنها كليلة القدر في إشراقها، وجمالها، وحسنها، فكان لهذا التأثر القرآني في صياغة الصورة الفنية دوره البارز في تشكيل عناصر المعنى التي تقود المتلقي إلى مزيد من التشويق والترابط مع القرآن الكريم بوصفه أكثر النصوص تعلقاً بأذهان العرب.

(١). سورة يوسف، آية: ١٨.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٠.

(٣). سورة القدر، آية: ١ - ٣.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين أيضاً<sup>(١)</sup>:

قَرْمٌ لِمَوَاهُ الْقُوتِ حَتَّى ظَلُمَهُ      بِإِزَائِهِ يَجْرِي بِقَلْبٍ وَأَجْفٍ

يظهر لنا من خلال البيت الشعري السابق أن الشاعر قد شبه القلب بأنه في غاية الخوف والأسى، ومن هنا وصفه بالواجف، أي أنه شديد الخوف، وهذا الوصف للقلب لم يكن من ابتكار الشاعر نفسه، وإنما كان متأثراً بالآية القرآنية الكريمة التي يقول فيها سبحانه وتعالى: " قُلُوبٌ يَوْمَئِذٍ وَاجِفَةٌ"<sup>(٢)</sup>.

لقد استقى الشاعر هذا الوصف للقلب في الصورة الفنية السابقة من الآية القرآنية الكريمة، الأمر الذي يجعل من هذه الآية مصدراً مهماً من مصادر تشكيل الصورة لدى الشاعر، فإنها تتطرق من فكرة أن هذه القلوب خائفة، فأراد الشاعر أن يصف القلب بأنه خائف، فجعله قلباً واجفاً، وحاله في ذلك الموقف كحال القلوب يوم القيامة بين يدي الله عز وجل، فإنها شديدة الخوف لما عليه أمر الحساب والعقاب.

ويقول ابن عنين أيضاً<sup>(٣)</sup>:

أَنْسَتُ مِنْ أَسْتَارِ سُودِّهِ سَنَا      قَبَسٌ فَسَقَتْ نَفْسَهُ لِنَفْسِيسِ

يبين الشاعر في البيت السابق أنه حين نظر إلى سدة ذلك الممدوح استطاع أن يرى شيئاً من السنا، فاستأنس بذلك السنا، فشبه ما عليه الحال عند سدة ذلك الممدوح بما كان عليه الحال في لقاء سيدنا موسى - عليه السلام - بالله عز وجل وتكليمه بالواد المقدس، وذلك حيث يقول سبحانه وتعالى: " إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَى النَّارِ هُدًى"<sup>(٤)</sup>.

يظهر لنا من خلال إيراد الآية القرآنية الكريمة مجموعة من العناصر الترابطية بين هذه الآية الكريمة والبيت الشعري، من بينها: أنست، قبس، وتاء المتكلم، فهذه العناصر التركيبية والدلالية تقود إلى ذلك الترابط الكبير بين الآية الكريمة والبيت الشعري، إذ لولا هذه العناصر التركيبية والوحدات الكلامية لما استطعنا أن نجد هذا الرابط بينهما، علاوة على تشكيل عناصر الصورة التي اعتمد عليها الشاعر في بيته السابق، فإن تلك العناصر تتقاسم مع الوحدات

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٦.

(٢). سورة النازعات، آية: ٨.

(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٧.

(٤). سورة طه، آية: ١٠.

الكلامية في الآية الكريمة، الأمر الذي يقود إلى اعتبار أن الشاعر قد جعل من الآية الكريمة مصدراً مهماً من مصادر استقاء الصورة الشعرية لديه.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

فَأَوْقَعْنَا فِي تَيْهِ مُوسَى فَكُنَّا حَيَارَى وَلَا مَنُّ لَدَيْهِ وَلَا سَلْوَى

يبين الشاعر في البيت السابق الحال الذي كان عليه هو ومن معه المشتغل على الضياع والتهيه، فكان حالهم ذاك كحال بني إسرائيل حين كانوا مع موسى - عليه السلام - في التيه، وربط بين هذا التيه وذلك الحال الذي هم عليه.

إن هذا الربط من الشاعر يذكرنا بالآية القرآنية الكريمة التي اعتمدها الشاعر مصدراً مهماً استقى منه صورته الشعرية الفنية، وهو قوله سبحانه وتعالى: "وَقَطَعْنَا لَهُمُ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ أَسْبَاطًا أُمَمًا وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرِبَهُمْ وَظَلَّلْنَا عَلَيْهِمُ الْغَمَامَ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْهِمُ الْمَنَّٰنَ وَالسَّلْوَىٰ كُلُّوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ"<sup>(٢)</sup>.

واضح لنا من خلال الآية القرآنية الكريمة ذلك التأثير الذي انتهجه ابن عنين في تشكيل الصورة الفنية بالآية القرآنية الكريمة، فإن هذه الآية الكريمة تمثل سبيلاً للوصول إلى الصورة الفنية لدى الشاعر، كما تشكل مصدراً مهماً من مصادر تشكيل هذه الصورة، وهذا النهج رأيناه في سائر النماذج الشعرية السابقة عند ابن عنين، فقد استطاع الشاعر أن يجعل المتلقي مرتبطاً بعناصر الآية القرآنية الكريمة عند سماعه للبيت الشعري، الأمر الذي يجعل من هذا المتلقي قادراً على أن يتمثل المعاني القرآنية المرتبطة بالصورة الشعرية في البيت الشعري.

ومن خلال ما سبق كله يمكننا القول بأن القرآن الكريم يمثل مصدراً مهماً من مصادر تشكيل الصورة الفنية لدى ابن عنين، والنماذج السابقة تدل على تلك الأهمية لهذا المصدر الديني أولاً، والثقافي ثانياً، إذ لا يوجد شاعر أو كاتب أو أديب لم يتأثر بالقرآن الكريم قديماً وحديثاً؛ وذلك لما لأسلوب القرآن الكريم من روعة وحلاوة وجمال، الأمر الذي لا يوجد في سواه من النصوص الأدبية الأخرى.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٣٢.

(٢). سورة الأعراف، آية: ١٦٠.

## ب . المصادر التراثية:

تتلخص هذه المصادر بما توارثه الشعراء عن سبقهم من أهل الأدب والثقافة والإبداع، كالشعراء والبلغاء وأهل اللغة، وتتضح هذه العلاقة بين الموروثات الثقافية والشعر الذي نحن بصدد الحديث عنه من خلال عناصر التلاقي بين هذه النصوص، ومن خلال استفادة الشاعر من هذه النصوص في رسم صورته الشعرية الفنية.

### - الشعر:

ومن المواضع التي تأثر فيها ابن عنين بمن سبقه من الشعراء ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

مَاتَتْ بِهِ يَدَعُ تَمَادَى عُمُرُهَا      دَهْرًا وَكَانَ ظَلَامُهَا لَا يَنْجَلِي

يبين الشاعر في هذا البيت ضمن الصورة الشعرية أن هذا الظلام لا ينجلي، فكأنه صار أزلياً مع الدهر، فهو باق كما أن الدهر باق أيضاً.

وهذه الصورة الفنية تذكرنا بواحد من أبيات الشعر التي يحفظها لنا تراثنا الأدبي العربي، ألا وهو قول امرئ القيس<sup>(٢)</sup>:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي      يَصُبُّحٌ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَل

فإن البيت السابق لامرئ القيس يمثل عنصراً أساسياً استقى منه الشاعر صورته الفنية في بيته، إذ يعد بيت امرئ القيس مصدراً مهماً من مصادر هذه الصورة التي أوردها الشاعر، وتمثل فكرة عدم انتهاء الليل، وطوله البعيد نقطة الوصل بين الصورتين، فإن ابن عنين قد استفاد من صورة امرئ القيس التي جعل فيها الليل طويلاً لا ينتهي، فاشتق من هذه الصورة صورته التي تقوم على الفكرة ذاتها، التي تتمثل بعدم انتهاء هذا الليل، وامتداده خلال الدهر البعيد.

وفي موضع آخر تأثر فيه ابن عنين بامرئ القيس كذلك، وذلك في قوله<sup>(٣)</sup>:

أَيُّقُنَانِي ظَمَائِي وَأَنْتَ جَارِي      وَكَيْفَ يَبِيْتُ جَارُ البَحْرِ ظَامِي

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٥٤.

(٢). الكندي، امرئ القيس بن حجر بن الحارث: ديوان امرئ القيس، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط٢، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، ص: ٤٩.

(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠٤.

يستنكر الشاعر في هذا البيت أنه سيموت من شدة الظمأ، وهو في جوار ممدوحه، إذ إن هذا الممدوح كالبحر الذي لا تنفد عطاياه، فكيف إذن سيموت وهو في جواره؟ وهي صورة فنية جعل فيها الشاعر من ممدوحه غاية في الكرم، إذ كثيراً ما يوصف الكريم بالبحر الفياض.

وتركيب الصورة الفنية التي رأيناها في البيت السابق يقودنا إلى تذكر واحد من أكثر الأبيات المسموعة عن العرب شيوعاً على الألسنة، وهو بيت لامرئ القيس يستنكر فيه الموت ما دامت المشرفية في جواره، يقول<sup>(١)</sup>:

أَيْقُنُنِي وَالْمَشْرَفِي مُضَاجِعِي وَمَسْتُوْنَةُ زُرُقٍ كَأَنْيَابِ أَعْوَالِ

فالشاعر في بيته السابق متأثر ببيت امرئ القيس، وذلك في كثير من النواحي، من بينها طبيعة التركيب اللفظي المبدوء بكلمة: أيقنني، وهو استفهام يفيد الاستنكار، وكذلك فإن سبب هذا الاستنكار والإنكار على هذا القتل عائد إلى جوار عزيز، فالشاعر في جوار ممدوحه، في حين أن امرئ القيس في جوار سيفه البتار، ومن هنا كان سبب الاستنكار.

وبناء على هذا يظهر لنا أن ابن عنين قد استطاع أن يوظف بيت امرئ القيس توظيفاً تصويرياً رائعاً، تمكن من خلاله أن يربط هذه الصورة بترائنا العربي القديم، علاوة على ربط المتلقي بواحد من أجود أبيات العربية، كل ذلك جعل من أسلوبه التصويري متصفاً بالإبداع والابتكار.

ونجد ابن عنين كثير التأثر بالشعراء الذين سبقوه، خاصة من كان منهم في العصر الجاهلي، فتأثر مثلاً ببيت الشنفرى، وذلك حين يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

طَرِيدُ زَمَانٍ لَمْ يَجِدْ لِمَصْرُوفِهِ بَغَيْرِ ذَرَا الْبَابِ الْعَزِيزِيِّ مِنْ وَرْدِ

يبين الشاعر في هذا البيت الحال الذي وصل إليه في زمانه الذي يعيش فيه، وهذه الحال تتمثل بأنه صار طريداً في الزمان، كأنه صاحب جنایات، الأمر الذي دفعه إلى اللجوء إلى العزيزي، فإن المكوث ببابه سبيل للوصول إلى العافية والورود السليم في حياته.

(١). الكندي: ديوان امرئ القيس، ص: ١٢.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٤.



وهذا البيت بصياغته وصورته يذكرنا ببيت الشاعر الصعلوك الشنفرى، وذلك حيث يقول<sup>(١)</sup>:

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَّاسَرْنَ لِحَمَّةِ عَقِيرُئِهِ لِيَّهَا حُمْمٌ أَوَّلُ

يتضح لنا من خلال نظرتنا الأولية في بيت ابن عنين أنه قد تأثر ببيت الشنفرى السابق، خاصة بتركيب "طريد جنایات" فإن ابن عنين قد أفاد من هذه الفكرة التصويرية عند الشنفرى، وهي فكرة المطاردة، فقد شبه الشاعر نفسه بالجاني أو الطريدة من الحيوانات، وشبه الجنایات بالعدو الذي يطارده ويريد قتله، فكذلك الحال عند ابن عنين، فقد شبه نفسه بالجاني أو الحيوان الضعيف الذي يطارده الزمان يريد قتله، الأمر الذي ألجأه إلى باب العزيمي.

ومن بين المواضع كذلك ما جاء في قول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

عَهْدِي بِأَنْيَابِ النَّوَابِ عِنْدَهُ دُرْدَا وَظَفَرِ الْحَادِثَاتِ مَقْلَمًا

يبين الشاعر في هذا البيت ما كان من أمر الحوادث والنائبات التي تغتال الناس في هذه الحياة الدنيا، فهو في حضرة ممدوحه لا مكان لأنياب تلك النواب، ولا سبيل لظفرها كي تصل إليه، فأنياب النواب درد، وظفرها مقلّم، وهذا دليل على مكانة هذا الممدوح عند الشاعر.

ويمكننا القول بأن هذا البيت مشتق في صورته من بيت أبي ذؤيب الهذلي حين قال<sup>(٣)</sup>:

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

إن النظر في بيت أبي ذؤيب الهذلي يقودنا إلى القول بأن ابن عنين قد أفاد من بيت أبي ذؤيب، وجعل منه مصدراً لتشكيل عناصر الصورة الفنية لديه، إذ من هذه العناصر تشكلت الصورة التي رأيناها تشبيهية في حديث ابن عنين عن أنياب النواب، وأظفار الحادثات، فهذا كله مأخوذ من صورة أبي ذؤيب للمنية التي تنشب أظفارها في الإنسان وكأنها دابة مفترسة لا سبيل إلى ردها.

(١). البيت في: العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله: إعراب لامية الشنفرى، تحقيق: محمد أديب عبد الواحد، المكتب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م، ص: ١١٦.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٩.

(٣). الهذليون: ديوان الهذليين، المكتبة العربية، الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة - مصر، ط١، ١٩٦٥م، ج: ١، ص: ٤.

ومن هنا فقد استطاع ابن عنين أن يوظف واحداً من عناصر التراث الشعري العربي في سبيل إخراج صورته الفنية على أتم وجه، وأحسن حال، فأخذ من عناصر الصورة التي وردت عند أبي ذؤيب، واستطاع توظيفها في صورته الشعرية التي أرادها، مع قلب للمشهد بين اليأس والرجاء.

ربما كان ابن عنين مشدوهاً ببيت أبي ذؤيب السابق، حتى إنه وظفه توظيفاً آخر في صورة فنية ثانية، وذلك في قوله<sup>(١)</sup>:

وَإِذَا الشُّتَاءُ أَتَى وَمَا لِي فَرَوَّةٌ      أَلْقَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

إن هذا البيت أكثر وضوحاً في تأثيره ببيت أبي ذؤيب الهذلي، كيف لا وقد جاء عجز البيت متوافقاً تماماً مع عجز بيت أبي ذؤيب الهذلي، علاوة على طبيعة التركيب التصويري التي من شأنها أن تمنح العبارة مزيداً من الارتباط بالعناصر التصويرية الموجودة في بيت أبي ذؤيب الهذلي، الأمر الذي منح الصورة الشعرية في هذا البيت نمطاً من التأثير التراثي بواحد من أهم شعراء العربية في عصورها الشعرية الأولى.

إن المواضع التي سبق الحديث عنها اشتملت على اتخاذ ابن عنين من التراث الشعري العربي سبيلاً إلى رفق صورته الشعرية بمزيد من العناصر الجذابة، التي من شأنها أن تمنح الصورة مزيداً من الإبداع والفنية، فتمثلت تلك المصادر بالشعر العربي المشتمل على عناصر تصويرية كثيرة ومتعددة، وكان أكثرها حضوراً عند ابن عنين متمثلاً بشعر الحقة الأولى من العصر الجاهلي وصدر الإسلام، إذ كانت تلك الأشعار أكثر حضوراً عنده من سواها من العصور الأخرى.

## ١. النشر:

وبالرغم من أن الشاعر ابن عنين قد تأثر بكثير من الأبيات الشعرية السابقة عليه، إلا أننا لا نجد كثيراً من الاعتماد على المصادر النثرية للتراث العربي، بل كانت مظاهرها قليلة جداً، ومن بين أبرز المواضع التي اشتملت على تأثر بعناصر التراث النثري عند ابن عنين ما جاء في قوله<sup>(٢)</sup>:

لَا يُوقَعَنَّكَ عَدْبُ رِيْقَتِهَا      أَنَا مَنْ سُقَيْتُ السُّمَّ فِي الْعَسَلِ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠٧.

(٢). المصدر السابق، ص: ٤٠.

يبين البيت السابق ما كان من أمر الشاعر المخدوع برقة كلام تلك المحبوبة، فكان ذلك الكلام عسلاً، غير أنه مشتملاً على السم، فالسم مدسوس في العسل، ومن هنا انطلق الشاعر في تحذيره للمخاطب، فإن عليه أن يحذر من هذه الخبيثة التي تدس السم في العسل.

وهذه الصورة الفنية التي أتى بها الشاعر تذكرنا بما يشيع على ألسنة العرب من وصفهم الرياء وتخبئة الدسائس بقولهم: يضع السم في العسل، أو يدس السم في العسل، أي أنه يأتي للإنسان من الموضع الذي يحبه، فيجعل مقتله فيه<sup>(١)</sup>.

استطاع الشاعر ابن عنين أن يوظف هذا المعنى وهذه العبارة التصويرية في بيته السابق، غير أنه قام بتحويل التراكيب ليبين أنه قد وقع في هذا المأزق، وفي تلك المصيدة، فقد سقى السم في العسل وانتهى به المطاف، أي أنه قد وقع في الخداع وانتهى، الأمر الذي جعله منتقياً لواحد من أبرز الأمثال والأقوال شيوخاً على ألسنة العرب، وهو المثل الدارج حتى يومنا هذا، فكان لهذا القول النثري المنقول عن العرب بالغ الأثر في تعميق عناصر الصورة، ومنحها مزيداً من الإبداع والجدة والابتكار.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

يا دَهْرُ وَيَحَاكَ مَا عَدَا مَمَّا بَدَا      أُرْسَلْتَ سَهْمَ الْحَادِثَاتِ فَأَقْصَدَا

يمثل البيت السابق حالة من التذمر التي يعيشها الشاعر من الأمور التي تحيط به في حياته التي يعيشها، الأمر الذي دفعه إلى مخاطبة الدهر، ليبين له ما الذي جرى كي تقع عليه سهم الحادثات والبلوى، فتكون قاصدة له، فتزيد حياته أسى وحرناً.

ويظهر لنا من البيت السابق تأثر ابن عنين بترائنا النثري العربي، وذلك في قوله: ما عدا مما بدا، وهي عبارة تقال في ترائنا النثري العربي لتدل على ما يقع من الهجر والبعد عن الأهل والأقارب، فيقولون: ما عدا مما بدا، أي: ما عداك عني مما بدا لك مني، والمقصود بـ "عدا" أي صرفك عني<sup>(٣)</sup>.

(١). انظر: الخوارزمي، أبو بكر محمد بن العباس: مفيد العلوم ومبيد الهموم، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ط ١، ١٤١٨هـ، ص: ٢٤١.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٥٩.

(٣). انظر: أبو طالب، المفضل بن سلمة بن الحارث: الفخر، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة - مصر، ط ١، ١٣٨٠هـ، ص: ٣٠١.

ومن هنا فإن ابن عنين قد استطاع أن يوظف هذه العبارة التراثية المعهودة عند العرب في تصويره الفني، وفي إبداء ما حل به من الجفاء والأسى من الدهر، فما الذي صرف الدهر عن الشاعر، وما الذي جعل حاله تتبدل من الخير إلى التعاسة، ومن هنا فإن هذه العبارة قد لعبت دوراً مهماً في تشكيل عناصر الصورة الفنية لدى الشاعر في بيته السابق، وخلقت من هذه الصورة نمطاً من الإبداع والابتكار الذي قد لا يوجد في سواها من العبارات.

## ٢ . المصادر الطبيعية للصورة عند ابن عنين:

لا تقل الطبيعة أهمية عن المصادر الثقافية التراثية التي تعرضنا للحديث عنها في الفقرات السابقة؛ لما لهذه الطبيعة الجامدة والمتحركة من أثر بالغ في نفسية الشاعر، وأثر في تشكيل عناصر الصورة لديه، إذ إن الشاعر تأثر بالبيئة التي تحيط به، وتتشكل لديه من خلال هذه البيئة والطبيعة بعض العناصر الفنية الذهنية، الأمر الذي يدفعه إلى ترجمة هذه العناصر الفنية إلى صور شعرية رائعة، وكل ذلك ناشئ من طبيعة هذا التأثر بين الشاعر وبيئته، فإن الشاعر ينقل عن بيئته لا عن أي بيئة أخرى<sup>(١)</sup>.

وفيما يلي سنورد مجموعة من النماذج الشعرية التي ندلل بها على أن ابن عنين قد اعتمد على النواحي الطبيعية من حوله في تشكيل عناصر الصورة الشعرية. ومن ذلك ما جاء في قوله<sup>(٢)</sup>:

فَيَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُعْظَمُ دَعْوَةٌ إِلَيْكَ لِمَطْوِي الضُّلُوعِ عَلَى جَمْرٍ

في هذا البيت يبين الشاعر شكواه إلى الملك الممدح عنده، وهذه الشكوى تشتمل على لوعة وأسى واحتراق فؤاد، حتى صارت ضلوعه كأنها أعواد من الحطب قد طويت على الجمر، فجعل من أحشائه جمرًا لشدة ما يقاسيه من الحزن والأسى واللوعة، فقد شبه هذه الأحشاء التي في صدره، بالجمر الملتهب، وشبه ضلوعه التي هي فوقها بالحطب الذي يستقر فوق النار الحقيقية.

ومن هنا فقد استل الشاعر هذه العناصر التي تكون الصورة الشعرية لديه من واقع الطبيعة والبيئة التي يعيش فيها، وهو واقع مشتمل على الحطب، والجمر الناشئ عن احتراق هذا

(١). انظر: جمعة، حسن: المسبار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، ودت، ص: ٤١.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٩.

الحطب، وهي طبيعة جامدة لا تتحرك، وظفها الشاعر من أجل مزيد من الجمال والفنية في تشكيل عناصر الصورة لديه.

ومن بين المواضع التي اعتمد فيها الشاعر كذلك على البيئة والطبيعة من حوله في تشكيل عناصر الصورة لديه ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

أَبَيْتُ وَأَسْرَابُ النُّجُومِ كَأَنَّهَا      فُقُولٌ تَهَادَى إِثْرَهُنَّ فُقُولٌ

يعبر الشاعر في بيته الشعري السابق عن طول الليالي التي يعيشها، حتى صارت النجوم كأنها أسراب من الكائنات الحية، كالطيور مثلاً، وهذه الأسراب تمضي وتتهادى في السماء كأنها قوافل تتبع بعضها بعضاً، وذلك كناية عن طول تلك الليالي التي يعيشها.

ومن خلال الصورة السابقة يمكننا أن نلاحظ اعتماد الشاعر الكبير على الطبيعة التي من حوله، فهو لم يكتفِ بالطبيعة الأرضية التي تحيط به في بيئته، وإنما انتقل إلى الطبيعة السماوية التي يراها في لياليه الطويلة، من نجوم وأجرام سماوية، فإن هذه العناصر لها دورها كذلك في تشكيل الصورة الشعرية لديه، إذ تمكن الشاعر من توظيف هذه العناصر الطبيعية في خلق صورة أكثر جدة وابتكاراً، ولولا هذه العناصر الطبيعية لما كانت الصورة لديه بهذا القدر من الجمال والفنية.

ولا يقف أمر الطبيعة في شعر ابن عنين عند المظاهر الطبيعية الكونية، بل نجده يستغل عناصر الطبيعة الحياتية لديه، والمكونات المادية المتحولة، ومن ذلك مثلاً ما جاء في وصف بعض الغلمان<sup>(٢)</sup>:

مَنْ يَدِي كُلُّ مُتَرْفٍ سَاحِرِ الطَّرِ      فَجَمِيلِ الْأَوْصَافِ كَالدِّينَارِ

يبين الشاعر في البيت السابق ما وصل إليه ذلك الفتى والغلام من الجمال والروعة ما يفوق الوصف، حتى إنه صار ساحراً في طرفه، الأمر الذي جعله يشبهه بالدينار، فالغلام الجميل الوسيم ساحر الطرف بوجهه المستدير الأخاذ، والبراق كالدينار في استدارته وجماله، ونقائه، ولمعانه.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٨.

(٢). المصدر السابق، ص: ٧٥.

استطاع الشاعر أن يوظف بعض عناصر البيئة المتحولة الصناعية من حوله كي يصل إلى صورة شعرية متناسقة، وذلك من خلال تشبيه الغلام ساحر الطرف بالدينار، وإقامة هذا التشبيه عنصراً مهماً من عناصر تشكيل المعنى في البيت الشعري السابق لدى الشاعر.

ويتابع الشاعر في تصوير هذا الغلام ووصفه بالأوصاف الرقيقة، إذ يقول<sup>(١)</sup>:

يَجَبِينِ مِثْلَ الصَّبَاحِ مُنِيرِ      تَحْتَ لَيْلٍ تَضِلُّ فِيهِ الْمَدَارِي  
مَا رَأَى النَّاسُ قَبْلَهُ بَدْرَ لَيْلٍ      طَافَ فِي مَجْلِسِ بِشَمْسِ نَهَارِ

اشتملت الصورة الشعرية السابقة على وصف هذا الغلام بأنه يحمل وجهاً مشرقاً كأنه البدر، وهذا البدر يقع تحت ليل تضل فيه المدار، وقد قصد الشاعر بهذا الليل شدة سواد شعر الغلام، ثم إن الشاعر ينفي أن يكون الناس قد رؤوا من قبل بدمراً يطوف بينهم في النهار، إذ إن الناس قد اعتادوا أن يروا البدر في الليل، أما هذا البدر فهو في النهار.

لقد شبه الشاعر وجه هذا الغلام في استدارته بالدينار، وفي بياضه بالبدر، وشبه سواد شعره بالليل الطويل شديد الحلكة، وما هذه التشبيهات إلا لغاية تتمثل في بيان جمال هذا الفتى، وتتمثل في انبهار الشاعر بهذا الجمال الفائق.

استطاع الشاعر أن يوظف مجموعة من العناصر الطبيعية والبيئية من حوله في تشكيل الصورة الفنية في البيتين السابقين، فوظف النهار، والليل، والبدر، من أجل إيجاد مجموعة من العناصر التي تؤدي موقفه من الصورة الفنية التي يراها في هذا الغلام، ويريد من جانب آخر أن يوصلها إلى المتلقي على الوجه الصحيح السليم.

وفي موضع آخر يتحدث فيه الشاعر عن ذكرياته في دمشق، ويبين جمال تلك الطبيعة التي تعودها فيها، إذ يقول<sup>(٢)</sup>:

أَدْكُرْتَنِي وَادِي دِمَشْقَ وَظِلَّهُ الْـ      ضَافِي عَلَى صَافِي الْبُرُودِ السَّلْسَلِ

يتحدث الشاعر في البيت السابق عما رآه من هذا المخاطب الذي جعله يتذكر وادي دمشق، حيث إن الظل فيه يضفي جمالاً على المياه الجارية في الأنهار التي شبهها بالبرود، فقد شبه الشاعر هذه المياه بالبرود والملابس التي يرتديها الإنسان، وهذا الظل في وادي دمشق يضفي عليها مزيداً من الجمال.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٥ - ٧٦.

(٢). المصدر السابق، ص: ٨٤.

يظهر لنا مما سبق من الصورة الفنية ما اعتمد عليه الشاعر من العناصر الطبيعية والبيئية في تشكيل صورته الفنية، كالواد، والظل، والبرود، والماء السلسل، فهذه العناصر جميعاً أسهمت إسهاماً مباشراً في تعميق الصورة لدى المتلقي، ومنحها مزيداً من الجمال والإبداع، والشاعر في هذه الصورة اتكأً واتكأً واضحاً على عناصر البيئة والطبيعة كما رأينا، وهي عناصر متوقعة من شاعر عاش في بيئة مشتملة على نواحي الجمال الطبيعي كلها.

وفي موضع آخر يتحدث ابن عنين عما يعتريه من الشوق والذكريات الجميلة تجاه القاهرة، فيقول<sup>(١)</sup>:

إِذَا نَفْحَةٌ مَرَّتْ بِهِ قَاهِرِيَّةً      ذَكَتْ فِي الْحَشَا بَيْنَ الْجَوَانِحِ نَارُهُ

يصف الشاعر في بيته السابق ما حل به من الأسى والحزن والشوق الشديد إلى مدينة القاهرة، هذه المدينة التي إذا وجد شيئاً من رائحتها، أو نفح من نفحاتها أدى به الشوق إلى اشتعال النار في صدره، وانبعث ذلك الأسى بين الأحشاء، وما هذا إلا لشدة ارتباط الشاعر بهذه المدينة، فهو يشعر دائماً بالحزن الشديد لفراقها.

ويمكننا من خلال النظر في الصورة الشعرية السابقة أن نرى كيف أن الشاعر قد اعتمد اعتماداً كبيراً على العناصر البيئية المحيطة به في تشكيل الصورة الشعرية لديه، فقد ذكر: النفحة، والضلع، والنار، وجميع هذه العناصر عناصر بيئية طبيعية تحيط بهذا الشاعر، وتسهم في تشكيل عناصر الإبداع لديه، ومن هنا كان اعتماده عليها سبيلاً للوصول إلى صورة شعرية أكثر اتساقاً وجمالاً.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

قَدْ كَانَ لِي مِنْ بَنَاتِ الزَّجِّجِ جَارِيَّةً      صَبُورَةً عِنْدَ إِعْسَارِي وَإِيسَارِي  
لَهَا مِنَ الرُّومِ أَوْلَادٌ كَأَنَّهُمْ      قِدَاحُ نَبْعِ أُحْيَلْتِ بَيْنَ أَيُّسَارِ

يبين الشاعر في بيته السابق ما هو عليه حال أولاد تلك الجارية الزنجية، فهم مثل القداح في شكلهم، ومن ناحية ثانية فإن حركة هؤلاء الأولاد تشبه حركة القداح التي يلعب بها في اليسار.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٢.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٠٠.

وهذه الصورة التي جاء بها الشاعر إنما هي مشتقة من البيئة التي يعيش فيها، وذلك أن القداح والأيسار وما يرتبط بهما أمور بيئية متحركة يعيشها الشاعر، وهي وإن كانت صناعية، إلا أنه يمكننا القول بأنها داخلة ضمن بيئة الشاعر، لما لها من أثر بالغ في حياته، ودور مهم في أيامه المتوالية.

ومن هنا فقد استطاع الشاعر أن يوظف البيئة التي حوله لتشكيل صورة شعرية متميزة، تحمل في طياتها المعنى والدلالة التي يريد أن يوصلها إلى المتلقي، علاوة على كون هذه الصورة سبيلاً للوصول إلى تعميق ملامح الجمال في نفس المتلقي بما تحمله من العناصر الشعرية الفنية الجذابة.

وفي موضع آخر يستثمر فيه ابن عنين الطبيعة من حوله في رسم الصورة الشعرية لديه، فيقول<sup>(١)</sup>:

وَالرَّوْضُ قَدْ رُقِمَتْ وَشَاعٍ بُرْدُهُ كَفَ الْعَمَائِمِ

يبين الشاعر في هذه الصورة الشعرية ذلك الجمال الذي علق في ذهنه نتيجة للمطر الشديد الذي انهمر على الروض من حوله، فصارت كأنها ترتدي الملابس، وصارت الغمائم من فوقه كأنها البرود التي يرتديها، ومن هنا كانت الصورة مليئة بالعناصر النابضة بالحياة ضمن التشبيه المائل أمامنا.

وإننا حين ننظر في هذه الصورة نجد أنها قد استقت عناصرها الأولية التي تكونت منها من الطبيعة التي يعيشها الشاعر، فالروض، والغمائم، والكف، والبرد، وغيرها من العناصر الفنية التي اكتست بها هذه الصورة اشتقها الشاعر من الطبيعة التي تحيط به، فكان لها الأثر البالغ في تعميق عناصر الابتكار فيها، ومنحها مزيداً من الجمال والفنية.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

وَبَدَا هَلالٌ كَزَرَوْقٍ مِنْ فِضَّةٍ فِي الْبَحْرِ عَائِمِ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠١.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٠١.



يتضح من النظر في هذه الصورة الفنية أنها معتمدة اعتماداً كبيراً على التشبيه، فقد شبه الشاعر الهلال وقد مضى يسري في السماء، بالزورق الفضي الذي يسبح في الماء، وهي صورة مباشرة استطاع من خلالها الشاعر أن يوظف عناصر التشبيه لإعطاء المتلقي صورة غاية في الوضوح والجمال.

وهذه الصورة التي اشتقها الشاعر للهلال في كبد السماء ليلاً إنما اتخذت موقع عناصرها من الطبيعة المحيطة به، فالهلال، والزورق، والفضة، والبحر، كلها عناصر طبيعية ذات حضور حقيقي في حياة الشاعر، فهو يوظف هذه العناصر من أجل الوصول إلى صورة فنية متسقة، علاوة على كونها صورة متميزة بجمالها وابتكارها.

ولا تختفي عناصر الطبيعة من تصويرات الشاعر حتى في حال كونه يمدح ممدوحه، فإنه يصفه بصفات الطبيعة، ومن ذلك ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

كَلَّمَا يَدِيكَ لِصُنْعِهَا مَبْسُوطَةٌ      يَنْبَارِيَانِ كَلْمَعِ بَرَقِ أَوْمَضَا

يبين الشاعر في بيته السابق الحال التي عليها ذلك الممدوح في الكرم والجود، فإن يديه الاثنتين مبسوطتان في بذل المال، ومنحه لمن حوله، حتى إنهما لسرعتهما في البسط والجود وإعطاء المال صارتا سريعتين، إذ تكادان تسبقان البرق في سرعتهما، وهذا دليل على كثرة البذل والجود.

لقد اعتمد الشاعر في صورته الشعرية السابقة على التشبيه، فقد شبه يدي الممدوح في حال إعطاء الهبات والمال لمن يستحق، بلمعان البرق، والمقصود هاهنا بيان سرعة العطاء.

استطاع الشاعر أن يوظف بعض عناصر الطبيعة التي تحيط به من أجل تحقيق صفة البذل والعطاء للممدوح، وذلك بذكره لمعان البرق، وجعله مشبهاً به، فإن هذا التشبيه يتضمن حديثاً عن واحد من العناصر الطبيعية التي يعرفها الناس جميعاً، فكان لهذه المعرفة أثرها في المتلقي الذي يستطيع أن يتصور سرعة هذا العطاء وقوته، بسرعة البرق وقوته، فخلع الشاعر صفات الطبيعة المعطاة للبرق على الممدوح الذي يبذل العطايا والأموال في سبيل إكرام من حوله من الشعراء والأدباء، فازدادت الصورة الفنية عند الشاعر إبداعاً وتقانة بهذه العناصر الطبيعية.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص ١٢٨.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

يَرُومُونَ خُبْزِي وَالْكَوَاكِبُ دُوَّتَهُ      لَقَدْ ضَلَّ عَنْهُمْ رَأْيُهُمْ وَتَأَى الْقَهْمُ  
أَمَا عَلِمُوا أَنَّ الذُّبَابَةَ لَا تَرَى      طَعَامِي وَأَنَّ الْفَأْرَ عِنْدِي لَهَا لُجْمُ

يبين الشاعر في الصورة الفنية السابقة حرصه الشديد على طعامه وشرابه، حتى إن الوصول إلى الكواكب في السماء أسهل عنده من الوصول إلى خبزه، بل إن الأمر لا يقف عند هذا الحد، ولكن يتجاوز إلى كون هذا الطعام لا تصل إليه الذبابة ولا الفأرة، فكيف يصل إليه هؤلاء الذين يريدون أن يصلوا إلى رزقه.

وهذا الكلام ليس على المستوى الحقيقي، بل إنه على سبيل الكناية، فكفى بحديثه عن الذبابة والفأرة عن صعوبة الوصول إلى طعامه وشرابه، وصعوبة قطع رزقه المتأني له من عمله واهتمامه.

وهذه الصورة الفنية كما نرى تعتمد اعتماداً كبيراً على النواحي الطبيعية التي تحيط بالشاعر، فالكواكب، والخبز، والذبابة، والفأرة، كلها عناصر طبيعية استطاع الشاعر أن يوظفها في خدمة الصورة الفنية الشعرية، واستطاع أن يجعل منها طريقاً للوصول إلى المعنى المراد في ذهنه، كما استطاع أن يكتفي بها عما يجول في خاطره، وما يحاول أن يوصله إلى المتلقي من صعوبة التأثير عليه في المأكل والمشرب، أو في أي منحي من مناحي الحياة الأخرى.

ويقول ابن عنين مصوراً الحال الذي هو عليه من تبدل أمره من الأمل والطموح في من يطلب بابهم، إلى الخسارة والخذلان، فيجعل من الطبيعة سبيلاً للوصول إلى هذه المعاني، إذ يقول<sup>(٢)</sup>:

مِثْلِي وَقَدْ وَافَيْتُ أَطْلُبُ رَفْدَكُمْ      جَهْلًا وَلَمْ يَكُ لِي حِجَى يَنْهَانِي  
مِثْلُ الظِّلِيمِ مَضَى يَرُومُ بِجَهْلِهِ      قَرْنًا فَعَادَ مُصَلِّمَ الْأَذَانِ

بين البيتان السابقان ما كان من الخذلان الذي وقع فيه الشاعر نتيجة لما كان من أمر الذين رامهم كي يرفدوه بالرفد الحسن، فكانت هذه الصورة المنبئة عن الحال النفسي الذي وصل إليه الشاعر.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٢٩.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٤٠.

وقد تكونت هذه الصورة من عناصر متداخلة، فهي صورة تصويرية، فصورة الشاعر وقد خذله من طلب رفدهم في حياته، تقابل صورة الظليم الذي مضى في الأرض يطلب قرناً، فلما عاد عاد مقطوع الأذنين، فذلك حال الشاعر بين الناس الذين من حوله، والذين طلب رفدهم.

وإننا حين ننظر في هذه الصورة نجد أن الشاعر قد استعان بعناصر الطبيعة من حوله كي يصور لنا حاله تصويراً واقعياً يصل من خلاله إلى تعميق المعنى لدى المتلقي، وإعطائه مزيداً من المعنى والابتكار والإبداع في خلق هذه الصورة، إذ في حدود ظني فإنه لم يسبق إلى هذه الصورة أحد قبل ابن عنين، وهذا دليل على ابتكار الشاعر التصويري، وقدرته على استثمار عناصر الطبيعة من حوله بوصفها مصدراً مهماً من مصادر استقاء الصورة الشعرية لدى الشعراء.

ولا يقف الحال عند ابن عنين في الاستعانة بعناصر الطبيعة من حوله في حديثه عن المدح، أو الوصف، بل وصل به الأمر إلى أن يستعمل عناصر هذه الطبيعة في الهجاء، إذ يقول<sup>(١)</sup>:

الْقِرْدُ فِي شَبَاكِهِ حَاكِمٌ      وَالتَّيْسُ فِي قُبَّةِ مَحْرَابِهِ

يبين الشاعر في بيته السابق أن بعض الحكام لا دور لهم في الحكم، ولا سبيل لهم في الفصل بين الناس، وإنما يجعلون لهم أعواناً هم أقرب إلى الحيوانات من الأدمية، وهؤلاء الأعوان يرون في أنفسهم الكفاءة والقدرة على إدارة الأمور، حتى إنهم ليمكثون في مكان القرار وصنع الأحكام عند هذا الحاكم الساذج.

ولأجل أن يصل الشاعر إلى هذا المعنى المبتكر استعان ببعض الحيوانات التي تعيش مع البشر، فجعل من الحاكم قرداً يجلس في شبابه لا دور له في صنع قرارات الحكم من حوله، وجعل من الأعوان الذين يسرون حوله تيوساً يحكمون في قبة المحراب، وهم في حقيقة الأمر لا يصلون إلى حد الأدمية التي تخولهم من المكوث في هذا المكان.

هذا يعني أن الشاعر قد أفاد من العناصر الطبيعية للبيئة من حوله، وجعل منها عناصر تصويرية محملة بقدر كافٍ من المعاني والدلالات التي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذه العناصر الطبيعية، علاوة على أن هذه العناصر الطبيعية التي تحيط بالشاعر ما هي إلا سبيل

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٤٣.

لتعمية المعنى المقصود، والتخفي عن الحقيقة التي لا يريد الشاعر أن يفصح عنها، فجعل من هذه الرموز سبيلاً للوصول إلى المعنى دون أن يتعرض لأحد بعينه من الناس.

وبناء على ما سبق كله يمكننا أن نصل إلى مجموعة من النتائج التي تمثل اعتماد الشاعر على مصادر الصورة الفنية في تشكيل الصورة الشعرية لديه، وهي كما يلي:

- استطاع ابن عنين أن يوظف بعض مصادر التراث العربي، كالقرآن الكريم، والشعر، والنثر، غير أن توظيفه للقرآن الكريم وقصص الأنبياء خاصة كان من أبرز الأمور التي رأيناها في توظيف ابن عنين لمصادر التراث الديني، ولم يعثر الشاعر على تأثر بالحديث الشريف عند ابن عنين.

- كانت أكثر المواضع التي اعتمد فيها ابن عنين على مصادر التراث العربي الشعري تتمثل بأشعار أهل الجاهلية، وربما تطرق لبعض شعراء صدر الإسلام، وذلك دليل على اهتمام الشاعر بهذه الأشعار وشعراء تلك الحقبة الزمانية دون غيرهم من شعراء العصور التالية.

- لم يكن اهتمام ابن عنين كبيراً بالتراث النثري المنقول عن العرب في خلق صورته الشعرية، بل كان قليلاً جداً، إذ لم يعثر الباحث إلا على مجموعة قليلة من الشواهد التي يظهر فيها اعتماد ابن عنين على عناصر من التراث النثري في تشكيل صورته الشعرية.

- كانت الطبيعة الحية والجمادة حاضرة حضوراً واسعاً في تصويرات ابن عنين، فقد استعان بهذه العناصر الطبيعية في كافة الأغراض الشعرية، إذ نجده يستعين بها في المدح، والهجاء، والوصف، والشوق، والنسيب، وغيرها من المواضع التي نوقشت ضمن هذا الفصل.

### ثانياً: تشكيل الصورة الفنية عند ابن عنين:

تتعدد أشكال الصورة عند ابن عنين وفقاً لما تقتضيه الحاجة الدلالية، ووفقاً لما تقتضيه الصورة نفسها في أحيان أخرى، وإن كان الفصل في ميدان الدراسة البحثية متاحاً، فإنه في واقعه ليس متاحاً، إذ إن التصويرات تتعدد وتتنوع وتتشكل، وتتمازج مع بعضها بعضاً، لتكون في نهاية المطاف عنصراً تصويرياً متلاحماً، فلا يمكن فصل اللون عن الحركة مثلاً، كما لا

يمكن فصلهما عن الصوت، فالعناصر التصويرية متشابكة في العمل الفني الشعري، وكل من عناصر الصورة الفنية يؤثر في الآخر<sup>(١)</sup>.

ويمكننا أن نشير في هذا الفصل إلى بعض أشكال هذه الصورة عند ابن عنين، وهي كما يلي:

### ١ . الصورة الحركية:

تأخذ الصورة الحركية دوراً مهماً وبارزاً في تشكيل عناصر الصورة الفنية في الخطاب الشعري؛ وذلك ناشئ من طبيعة هذه الصورة القائمة على أساس الحركة والوصف الناجح لنواحي حركة عناصر الصورة تلك، وقد يصحبها بعض السرد القصصي، مما يزيد في جمالية تلك الصورة، ويعمق فهم المتلقي لها<sup>(٢)</sup>.

ومن بين النماذج التي تشهد للصورة الحركية عند ابن عنين قوله<sup>(٣)</sup>:

فِي فَيْثَةٍ مِثْلَ النُّجُومِ تَسْتَمُّوا      فِي الْيَيْدِ أَمْثَالَ الْأَهْلِةِ ضُمُّرًا

يبين الشاعر في هذا البيت ما كان من ثبات بعض الفتية في البيداء، فإنهم قد تسنموا دون حراك، حتى صاروا ضامري الأعضاء، فكانوا كالهلال في انحنائه، وهذا دليل على طول مكوثهم وبقائهم على حالهم تلك.

والشاعر في هذه الصورة الفنية يعتمد على بعض العناصر الحركية التي تمنح الصورة مزيداً من الجمال والإيقان، إذ تدل كلمة "تسنموا" على الحركة التي كان عليها هؤلاء الفتية، ومن هنا منحت هذه الكلمة الصورة الفنية علاقة حركية لها دورها في تعميق المعنى، وإعطائه مزيداً من الفنية والجمال.

استطاع الشاعر من خلال هذا العنصر الحركي أن يجعل المتلقي قادراً على تصور تلك الأحداث التي جرت، وذلك من العبارات السليمة المنقاة من قبل الشاعر، مما يزيد في مقدرة هذا المتلقي على فهم الدلالات التي أرادها الشاعر من هذه العناصر الكلامية المضمنة في الصورة الفنية الحركية.

(١). انظر: الهاشمي، علوي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ط١،

١٩٨٩م، ص: ١٥١ - ١٥٢.

(٢). القاضي، نعمان عبد العال: شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة -

مصر، ط١، ٢٠٠٥م، ص: ١٩٦.

(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ٥.

ومن بين تلك النماذج كذلك قوله<sup>(١)</sup>:

هُمُ تَرَكُوا صَالِيْبَ الْكُفْرِ أَرْضاً      يُدَاسُ وَكَانَ مَعْبُوداً يُبَاسُ

يبين الشاعر في البيت السابق الحال الذي كان عليه هؤلاء النصارى الذين هُزموا من قبل المسلمين في المعركة التي دارت بينهم، فكان ما آل إليه أمرهم بأن وقع صليبيهم على الأرض، وديس تحت الأقدام، وهو من قبل المعارك التي دارت بينهم كان تحت أرجل أهل الإسلام يُداس. اعتمد الشاعر في هذا المعنى على الصورة الحركية، وذلك يتضح من خلال عناصر الحركة الماثلة في البيت السابق، مثل: يداس، وتركوا، فإن هذين الفعلين يدلان على معنى الحركة الذي يقود بدوره إلى الصورة الحركية ذاتها، فالشاعر كَتَبَ بهذه المعاني عن حال الذل الذي وصل إليه المحتلون بعد أن انتصر عليهم أهل الإسلام.

وبناء على ما سبق يتضح لنا كيف أن ابن عنين استطاع أن يجعل من عناصر الحركة سبيلاً للوصول إلى معنى الهزيمة والخذلان والذل الذي وصل إليه المحتلون، وذلك ناشئ عن طبيعة هذه الأفعال الدالة على الحركة، وناشئ كذلك عن معنى القتال والمعارك المرتبط بهزيمة هؤلاء المحتلين أمام أهل الإسلام.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين واصفاً الطرب الذي حل في الجو المحيط به<sup>(٢)</sup>:

وَكَأَنَّ كَفَّ الْجَوِّ مِنْ طَرَبٍ      نُثِرَتْ عَلَيْهَا أَنْجُمَ الْحَمَلِ

يشتمل البيت السابق على صورة فنية حركية، اعتمد فيها الشاعر على الحركة لبيان ما كان من الطرب الهائل الذي ملأ الجو المحيط به، هذا الطرب كأنه أدى إلى تساقط نجوم السماء على جو الطرب الذي يعيش فيه، فشبه الجو كأنه إنسان وكأن له يداً، وهو في حالة من الطرب، والناس يلقون عليه الدنانير كما يلقونها في مجلس اللهو والطرب، ولكن هذه الدنانير ليست كالدنانير التي نعرفها، وإنما هي نجوم السماء، وفي ذلك مبالغة للحال التي وصل إليها الشاعر ومن معه في مجلس الطرب واللهو ذلك.

يظهر لنا من خلال نظرتنا في هذه الصورة الشعرية أنها اعتمدت على عنصر الحركة اعتماداً كبيراً، فثمة عناصر كلامية تدلنا على ملامح الحركة فيها، مثل: طرب، ونُثِرَتْ، فإن الطرب يستوجب حركة تدل عليه، والنثر يستوجب كذلك حركة، ومن هنا كانت الصورة حركية

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٣.

(٢). المصدر السابق، ص: ٤١.

في هذا البيت الشعري، ودلت على ما كان من شدة الطرب الذي حل بالشاعر ومن معه في مجلس اللهو ذلك.

ويصف ابن عنين الورد الشقيق الذي تمزقت أوراقه بسبب الريح، فجعل هذه الأوراق كالملابس، يقول<sup>(١)</sup>:

شَقَّ الشَّقِيقُ بِهَا مَلَابِسَهُ حُزْناً عَلَى دِيْبَاجَةِ الْأَصْلِ

يشبه الشاعر هاهنا الشقيق - نوع من الورد - بالإنسان شديد الحزن، وذلك لما وقع عليه من المأساة، وفقد الأحبة، فكذلك الحال هاهنا، فكما يشق المبتلى بفقد الأحبة ملابسه حزناً عليهم، فإن الشقيق قد شق ملابسه حزناً على ما كان من فراق هؤلاء الأحبة.

استطاع الشاعر في هذا البيت الشعري أن يوظف عناصر الصورة الحركية لمنحها مزيداً من الدقة والجمال، وجعلها أكثر إبداعاً وإتقاناً، وذلك أن عنصر الحركة يظهر في هذه الصورة في قوله: شقّ، فإن هذا الفعل يدل على الحركة، كما أن مجاورته لـ "الشقيق" بما فيهما من حروف متناسبة دل على حركة صوتية في اللفظ، مما يزيد المعنى مزيداً من الحركة، فقام الشاعر بتوظيف هذه العناصر الحركية للدلالة على ما حل بهذا الشقيق من تضارب الرياح، وهو بذلك يخلع هذه المعاني على نفسه ليدل على ما حل به من الأسى والحزن لفراق الأحبة، فجعل من الشقيق معادلاً موضوعياً لحاله تلك.

وفي موضع آخر يمدح فيه الشاعر أحد الملوك، ويبين ما له من قدرة قتالية في ساحة الوغى، فيقول<sup>(٢)</sup>:

تَمْضِي الْمَنَائِيَا بِمَا شَاءَتْ أَسِنَّةُ إِذَا الْقَنَا بَيْنَ فُرْسَانَ الْوَعَى اشْتَجَرَا

يبين الشاعر في هذا البيت ما كان من أمر ممدوحه في القوة والبطولة والشجاعة، فإن المنايا لا تسير وفق هواها، وإنما تسير مع أسنة هذا الملك البطل، وذلك في مواطن الحرب والقتال إذا اشتجرت الرماح بالرماح، وتقابل الفارس بالفارس، فإن هذه المنايا تسير وفقاً لما تقتضيه أسنة هذا البطل الشجاع.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٤٢.

(٢). المصدر السابق، ص: ٥٧.

ولقد استطاع الشاعر أن يمنح هذا المعنى مزيداً من التوثيق في نفس المتلقي من خلال رفق عناصر الصورة بمجموعة من المكونات التصويرية الحركية التي كان لها أثرها البالغ في تحقيق عناصر هذه الصورة، وجعلها قادرة على التأثير بقدر أكبر في نفس المتلقي، وذلك في وحدات الكلام: تمضي، واشتجرا، فإن هذه الأفعال تدل على الحركة، والتحول، الأمر الذي أعطى الصورة الفنية هذه الحركة، وجعلها قادرة على تحقيق المعنى والدلالة المنوطة بها على نحو أكثر شمولاً مما لو كانت الصورة لا تعتمد على الحركة والتحريك.

ومن بين المواضع التي يظهر فيها أثر الصورة الحركية عند ابن عنين قوله<sup>(١)</sup>:

تَعْرِضَ وَهَنًا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تُشَبُّ عَلَى بُعْدِ

يبين الشاعر في هذه الصورة مظهر تلك النجوم البعيدة في السماء، بأنها تشبه مصابيح الرهبان التي تُشب ليلاً على بعد من الناس، فقد جعل صورة النجوم في صفحة السماء، معادلة لصورة مصابيح الرهبان في الليل البهيم.

والشاعر في هذه الصورة يعتمد على عناصر الحركة، إذ تُظهر بعض الوحدات الكلامية دور تلك الحركة في تشكيل هذه الصورة، مثل: تعرض، تُشب، فإن هذين الفعلين يقودان إلى معنى حركي يتبادر إلى ذهن المتلقي في حال سماعه هذين الفعلين، الأمر الذي يجعل من هذه الصورة أكثر لصوقاً في ذهن هذا المتلقي، وتجعله قادراً على فهم عناصرها وفقاً لما يريده الشاعر.

ويتحدث لنا ابن عنين عن المقدار الكبير من الشوق الذي يحمله في نفسه إلى الأحبة، فيقول<sup>(٢)</sup>:

كَمْ أَحْمِلُ الشُّوقَ الْمُبْرَحَ وَالْأَسَى لَوْ كَانَ قَلْبِي صَخْرَةً لَتَفَنَّتَا

بين الشاعر في بيته السابق أنه يحمل في صدره مقداراً كبيراً من الشوق والأسى، وأن هذا الشوق والأسى ينوء بحملهما قلبه، حتى إن قلبه لو كان صخرة لتفتت بسبب ثقلهما، فشبه قلبه هاهنا بالصخرة، وشبه الأسى والشوق بالحمل الكبير الذي ينوء به هذه الصخرة.

إن الشاعر في الصورة الفنية السابقة يعتمد اعتماداً كبيراً على ملامح الحركة، وذلك ظاهر في الفعل "تفتت" إذ إن هذا الفعل يدل على الحركة، بل يدل على الحركة الشديدة الناشئة عن تفتت شيء ما، إذ إن الأمر ليس مقتصرًا على الكسر أو التحطيم، وإنما يصل إلى مرحلة

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٢.

(٢). المصدر السابق، ص: ٨٦.



التفتيت، ومن هنا اشتملت الصورة على قدر كبير من الحركة، مما جعلها أكثر تأثيراً في نفس المتلقي، ومنح المعنى مزيداً من العمق، إذ يتصور المتلقي لو كان قلب الشاعر صخرة لشدة الأسى والشوق فإنه أن له أن يتفتت ويصير حطاماً.

ونجد الشاعر يمتدح الفرسان الأبطال في ساحة الوغى، فيجعل من الصورة الحركية سبيلاً لبيان قوتهم، وذلك إذ يقول<sup>(١)</sup>:

العاصمين إذا النُّفوسُ تَطَايَرَتْ      بَيْنَ الصَّوَارِمِ وَالْوَشِيحِ الرَّاعِفِ

يبين الشاعر في هذا البيت أن هؤلاء الفرسان الأبطال فيهم من القوة والبطولة ما يجعلهم قادرين على حماية من يلوذ بهم في حال اشتجار الحرب، وتطير الصوارم، وانقذاح الرماح، فإنهم من القوة والبطولة واليسالة قادرين على عصمة من يلوذ بهم.

ولكي يصل الشاعر إلى تعميق المعنى في نفس المتلقي جعل من الصورة الحركية سبيلاً إلى ذلك، فإن الصوارم تتطير في ساحة الحرب إما على سبيل الحقيقة، أو على سبيل الكناية، أي أنه أراد كثرة الصوارم والسيوف التي تتضارب في الحرب وساحة الوغى، فالصورة إذن معتمدة على الحركة، وهي تطير السيوف، وتضارب الرماح، وهي تدل على قدرة هؤلاء الفرسان الأبطال في حماية من يلوذ بهم، وبهذه الصورة استطاع الشاعر أن يعمق معنى البطولة والشجاعة عند هؤلاء الأبطال الفرسان، وأن يمنحهم مزيداً من الروعة التصويرية من خلال هذه المظاهر الحركية في الصورة الفنية.

ويبين الشاعر في موضع آخر مقدار الكرم والجود لبعض ممدوحيه، فيقول<sup>(٢)</sup>:

قَوْمٌ بَيَّيْتُ الْمَالَ عِنْدَهُمْ      فِي غُرْبَةٍ وَالْمَجْدُ فِي وَطَنِ

يبين الشاعر في هذا البيت صفة هؤلاء القوم الذين يمدحهم في شعره، فيبين أنهم على تناقض في جانبيين، الجانب الأول: المال، فالمال عندهم يبيت في غربة عنهم، وذلك دليل على كرمهم الكبير، فلا يبقى المال عندهم، والثاني: يبيت المجد في وطن، فلا يذهب عنهم أبداً، وهذا دليل على أمجادهم الكثيرة، وأنهم أصحاب همة وبطولة لا يصل إليهم العار أو الخذلان.

والشاعر في هذه الصورة الفنية التي بناها على الكناية جعل من العناصر الحركية سبيلاً للوصول إلى هذا المعنى، فإن كلمة "يبيت" تدل على الحركة، حركة الإنسان الذي يبحث عن المبيت، أو يسعى إلى المبيت، ومن هنا بُنيت هذه الصورة على الحركة، وكان لها دورها المؤثر

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٥.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٠٥.

في تعميق المعنى، ومنح المتلقي مزيداً من الاهتمام بهذه العناصر الحركية التي جعلها الشاعر سبيلاً للوصول إلى الدلالة المخصوصة.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

قَدْ كَانَ إِنْ سَابَقَتْهُ الرِّيحُ غَادَرَهَا      كَأَنَّ أْخْمَصَهَا بِالشَّوْكِ يَنْتَعِلُ

يبين الشاعر في هذا البيت سرعة الجواد الذي يعدو مع الريح، فهو في غاية السرعة، إلى الحد الذي قيست معه سرعته بالريح، فهو إن سابقته الريح ابتعد عنها كثيراً كما لو أنها قد انتعلت شوكة في أخصص قدمها، الأمر الذي يدل على بطء حركتها مقارنة مع حركته وفي هذا تناس مع بيت الأعشى<sup>(٢)</sup> في معلقته أفاد الصورة وقواها.

وواضح لنا من خلال عناصر هذه الصورة الفنية أنها معتمدة على الجانب الحركي، إذ ثمة مجموعة من الوحدات الكلامية التي تقود إلى معنى الحركة في هذه الصورة، ومن بينها: سابقتها، غدرها، ينتعل، فإن هذه الأفعال جميعها تدل على الحركة، فالسباق، والمغادرة، والانتعال، كلها قائمة على أشياء حركية لا بد أن يقوم بها صاحبها كي يصل إلى تحقيقها.

استطاع الشاعر بهذه العناصر الحركية أن يمنح الصورة مزيداً من الجمال والفنية، وأن يجعل المتلقي أكثر انبهاراً في تحقق المعنى في نفسه، علاوة على مقدار الجمال البالغ إليه، وهو ما يريده الشاعر من هذه الصورة.

ويمكننا أن نلاحظ من النماذج الشعرية السابقة أن الصورة الفنية الحركية عند ابن عنين كانت في أكثرها ترتبط بالقتال، والبطولة، والفروسية، وهو أمر متوقع؛ لأن هذه المعاني والدلالات لا بد لها من عناصر حركية تزيد في قوتها، وتدفعها نحو الرسوخ في ذهن المتلقي، علاوة على قدرتها الدالة على اضطراب الأحداث، وتقلب الأمور، وهو ما تقوم عليه الحرب والفروسية عموماً وهي سمة العصر الذي عاش فيه الشاعر.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٤١.

(٢). هيركولة فُئِقَ دُرْمٌ مَرَّافُهَا      كَأَنَّ أْخْمَصَهَا بِالشَّوْكِ مُنْتَعِلُ

## ٢ . الصورة اللونية:

هذا هو الشكل التالي من أشكال الصورة عند ابن عنين في ديوانه الشعري ضمن الحديث عن المستوى التصويري عنده، ويختص هذا القسم بالحديث عن مظاهر اللون في تشكيل الصورة الفنية عند ابن عنين، إذ تعتمد هذه الصورة اللونية اعتماداً كبيراً على حاسة البصر، وذلك من أجل تحقيق عناصر التصوير الفني لهذه الصورة، ومن جانب آخر فإنها مرتبطة بالصورة الحسية، التي لها دورها في خلق التمازج الحقيقي بين حواس الإنسان وطبيعة تلقيه لعناصر الصورة الفنية التي ترد على ذهنه<sup>(١)</sup>.

ولا يحمل اللون وحده القوة التصويرية في الصورة الشعرية، بل لا بد لهذا اللون من التمازج مع عناصر شعرية أخرى لها دورها في تحقيق الصورة الشعرية الأمتل، فاللون والحركة، والصوت، كلها تقود إلى رؤية تصويرية أكثر إتقاناً، وهذا لا يمكن للشاعر فصله أو تعمله، إذ إن هذه العناصر تتلاقى تلقائياً ضمن العمل الفني، وتأخذ مكانها في تشكيل عناصر هذه الصورة أو تلك<sup>(٢)</sup>.

ومن النماذج الشعرية على ذلك ما جاء في قوله<sup>(٣)</sup>:

وَمُنْبَجِسٍ فِي ظِلِّ أَحْوَى كَأَنَّهُ      ثِيَابُ عَرُوسٍ فَاحَ مِنْهَا عَيْبُرُهَا

يبين الشاعر في البيت السابق صورة تلك الأنوار التي تظهر من بين الظل والاخضرار بين الأشجار، فإن هذا النور يشبه صورة بياض ثياب العروس حين تفوح بعبيرها.

اعتمد الشاعر في الصورة الشعرية السابقة على العناصر اللونية، وهي: الظل، والأحوى، وثياب العروس، فهذه العناصر تمنح الصورة الفنية في البيت السابق مزيداً من الترابط اللوني الذي من شأنه أن يجعل الصورة أكثر وضوحاً عند المتلقي، إذ لا يمكن وصف تلك الحال التي كانت عليه الأنوار التي تخترق الظل من بين خضرة الأشجار إلا بثياب العروس التي تخترق الأبصار ببياضها وفوح عبيرها، فالشاعر في هذه الصورة الفنية يعتمد على اللون الأخضر والأبيض اعتماداً واضحاً، وقد استطاع بهذه الألوان أن يمنح الصورة مزيداً من التأثير في نفس المتلقي، ومزيداً من الابتكار في تشكيل الصورة الفنية.

١ . مندور، محمد: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص: ٩٦.

(٢). انظر: أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط٢، ١٩٧٨م، ص: ١٣٤.

(٣). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٥.

ومن النماذج كذلك قوله<sup>(١)</sup>:

مِنَ الثَّرَكِ مَيَّاسُ الْقَوَامِ مُهَفَّهْفُ لهُ الدُّرُّ ثَعْرٌ وَالزُّمْرُدُ شَارِبٌ

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن غلام من الترك، فيجعل وصفه من قبيل الصورة الفنية، فقد شبه أسنانه بالدر في لمعانها وبياضها، وشبه اخضرار شاربه الغض بالزمرد الأخضر الكريم، فكان هذا التشبيه سبيلاً لوصف هذا الغلام من الترك.

إن الشاعر بهذا التصوير اعتمد اعتماداً كلياً على اللون، فإنه حين شبه الأسنان بالدر أراد أن يبين لنا لون تلك الأسنان، ويبين لنا بريقها، فلم يجد أمامه إلا لون الدر سبيلاً لبيان لون تلك الأسنان، وكذلك الحال حينما أراد أن يبين لنا غضاضة شاربه، واخضرار شعر هذا الشارب، جعل المعنى منوطاً بتشبيه هذا الشارب بالزمرد الأخضر، مما منح الصورة مزيداً من التركيز على جانب اللون لبيان المعنى المراد.

استطاع الشاعر في الصورة الفنية السابقة أن يوظف اللون توظيفاً دلاليًا مهمًا، إذ إنه جعل من اللون طريقاً لوصف ذلك البياض في أسنان التركي، والزمرد الأخضر طريقاً لبيان اخضرار شاربه، وهو دليل على صغر سنه - أي الغلام - ومن هنا كان للون في الصورة الشعرية السابقة دور مهم في تشكيل عناصرها، وبناء دلالتها.

ومن الصور التي تشبه الصورة السابقة في طريقتها اللونية ما كان من وصف محبوب الشاعر ووصف خده، إذ يقول<sup>(٢)</sup>:

أخْفِي اسْمَ مَنْ أَحْبَبَهُ مَخَافَةَ وَدَكْرُهُ فِي الْقَلْبِ شَوْقٌ وَأَرْقُ  
شُبَّهَ بِالْوَرْدِ الْجَنِيِّ خَدَهُ وَخَدَّهُ مِنْ ذَلِكَ أُنْدَى وَأَرْقُ

يبين الشاعر في الصورة السابقة ما كان عليه حاله مع محبوبه، فإنه لا يبوح باسمه، خشية أن تفتضح أمورهم بين الناس، غير أنه لا يجد بداً من التكنية عنه، وذلك بوصف خده المملوء بالجمال بأنه كالورد، غير أنه في حاله تلك يفوق الورد في الرقة والأناقة والندى.

والشاعر في هذه الصورة الفنية يعتمد اعتماداً واضحاً على الجوانب اللونية، وذلك أنه جعل من الورد سبيلاً لبيان لون خد ذلك المحبوب، وهو لون محمر، ولا يمكن أن يوصف بالحمرة إلا من ربط هذه الحمرة بحمرة الورد، وهو ما كان حقاً من الشاعر، فاستطاع من هذا

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٥.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٥٧.

الربط الدقيق بين عناصر الصورة الفنية من جعل هذه الصورة مزيجاً لونياً يحمل معه عمقاً في الصورة، وأكثر تأثيراً في المتلقي، علاوة على زيادة الترابط الدلالي بين عناصر الصورة المختلفة وفقاً لما تقتضيه هذه العناصر اللونية.

وفي موضع آخر يبين فيه الشاعر أيضاً وصفاً للمحبيب، إذ يقول<sup>(١)</sup>:

وَحَافَ عَلَى الْوَرْدِ الَّذِي غَرَسَ الْحَيَا      بُوَجِّنْتَهُ مِنْ أَنْ يُنَالَ وَيُلْتَمَا

يبين الشاعر في هذا البيت ما كان من أمر الحياء الذي اتسم به هذا المحبوب، فهو لشدة حيائه صارت وجنتاه حمراوان كالورد، فشبهه وجنة هذا المحبوب بالورد في شدة احمراره، مما منح الصورة لونا قادراً على إضفاء معنى جمالياً عليها، فالمحبيب لشدة حيائه خاف على هذه الوجنات من أن تتال وتلتئم.

حمل الشاعر في هذه الصورة لونا استطاع به أن يجعل الصورة أكثر عمقاً وتأثيراً في المتلقي، كما استطاع هذا اللون الظاهر في عبارة "الورد الذي غرس الحياء" أن يجعل الصورة الفنية في هذا البيت الشعري أكثر لصوقاً بذهن المتلقي، إذ إن هذه العبارة تخلق في ذهن المتلقي تخيلاً تلك العناصر اللونية المرتبطة بلون الورد، وأنها أخذت مكانها في خد ذلك المحبوب.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

وَلَا حَتَّ جِبَالُ التَّلْجِ زُهْرًا كَأَنَّهَا      ضِيَاءُ صَبَاحٍ أَوْ مَفَارِقُ أَشْيَبِ

يتحدث الشاعر في هذا البيت الشعري عن وصف جبال الثلج التي لاحت له، والثلج كما نعلم ذو لون أبيض، فأراد الشاعر أن يبين لنا مقدار هذا البياض الذي يراه في جبال الثلج تلك، فما كان منه إلا أن خلق لها صورة مقابلة شبهها بها، فببياض الثلج كالصباح الأبيض البهيج، أو هو كشر الإنسان الأشيب الذي لم يبق فيه شيء من السواد.

اعتمد الشاعر في تشكيل صورته الفنية السابقة على العناصر اللونية اعتماداً واضحاً، فاللون هو الغاية والوسيلة في هذه الصورة الفنية، الغاية التي تتمثل بتشبيهه ببياض الثلج، وبيان شدة ذلك البياض، والوسيلة تتمثل بتشبيهه ببياض الثلج ببياض شيء آخر يقود إلى تقريب الصورة اللونية لدى المتلقي، وكان ذلك من خلال ضياء النهار، أو مفارق الإنسان الأشيب، ومن هنا

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٢.

(٢). المصدر السابق، ص: ٨٩.

استطاع الشاعر وهذه العناصر اللونية من صياغة الصورة الفنية في البيت السابق، ومنحها مزيداً من الأناقة والجمال، وجعلها أكثر تعلقاً في عقل المتلقي.

وفي موضع آخر يصف فيه الشاعر محبوبته، فيقول<sup>(١)</sup>:

إِذَا قَابَلْتِ بَدْرَ السَّمَاءِ بَوَجْهِهَا      تَيَقَّنْتَ أَنَّ الْبَدْرَ قُوْبِلَ بِالْبَدْرِ

يبين الشاعر في هذا البيت الشعري المشتمل على صورة فنية رائعة أن محبوبته لو وُضعت في مقابل البدر الذي يراه الناس في كبد السماء، لكان كل ناظر إليهما يقول بأن البدر قد قابل البدر، فلا فرق بينهما.

والشاعر في هذه الصورة يعتمد اعتماداً واضحاً على جانب اللون، إذ إنه أراد منها - أي الصورة - أن تبين مدى بياض وجه محبوبته، إذ لا يوصف البدر إلا بالبياض والإشراق، وهو ما أراده الشاعر فعلاً من هذه الصورة الفنية، إذ أراد أن يبين بياض وجه محبوبته في مقابل البدر.

ومن هنا فقد استطاع الشاعر أن يوظف شيئاً من العناصر المعروفة لدى المتلقي ليبين فيه ما أراد توضيحه من بياض وجه محبوبته، وذلك حينما قابل وجهها بالبدر، وبين أن الناظر إلى هذين المتقابلين لا يشك أنهما مختلفان، بل يجد أن البدر قد قوبل بالبدر.

ويُلاحظ مما سبق أن الصورة اللونية في شعر ابن عنين ترتبط عادة بالحديث عن الغزل أو وصف الغلمان، أو النسب، فإن هذه الأغراض الشعرية تحتاج من الشاعر غالباً إلى بعض العناصر اللونية من أجل توضيحها وفقاً لما يريده من المتلقي، ومن هنا كان الشاعر معتمداً على اللون في إبراز عناصر تلك الصور الفنية اللونية.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٦٦.

## ٣ . الصورة الصوتية:

يقول ورود هذا الشكل من أشكال الصورة الفنية عند ابن عنين وعند غيره من الشعراء؛ لما لهذا الشكل التصويري من صعوبة في الأداء، إذ ليس من السهولة بمكان أن يجعل الشاعر من الصوت سبيلاً لبناء الصورة الفنية عنده، وذلك لأن الصوت لا يمكن تمثيله كلامياً، في حين أن الحركة واللون أكثر مقدرة على التمثيل الكلامي من الصوت، غير أن ذلك لا يخرج الصورة الفنية الصوتية من كونها صورة حسية تعتمد على بعض حواس الإنسان في تلقيها، إذ لا بد للصورة الصوتية من حاسة السمع، باعتبارها السبيل للوصول إلى هذه الصورة، ومن خلال هذه الحاسة التي تمثل مدخلاً إلى الذهن الإنساني يمكن للمتلقي أن يقيم تمازجاً بين عناصر الصورة من جهة، ونفسه من جهة أخرى، على اعتبار أن الصورة الصوتية تمثل أحد السبل الحقيقية لصنع العلاقات الذهنية في تلقي الخطاب الأدبي عموماً، والشعري خصوصاً<sup>(١)</sup>.

ومن النماذج على الصورة الصوتية عند ابن عنين قوله<sup>(٢)</sup>:

قَدْ صَحَّ عِنْدَكَ شَاهِدٌ مِنْ عَبْرَتِي فَسَلِ الدُّجَى وَنُجُومِهِ عَنْ مَضْجَعِي

يعاتب الشاعر في هذا البيت محبوبه على ما كان منه من الجفا والصدود، بالرغم من أن هذا المحبوب يعلم أن الشاعر شديد التعلق به، عظيم الحب له، حتى إنه ليملك من الشهود ما يدل على عظمة هذا الحب، ومقدار تعلق الشاعر بهذا المحبوب، وذلك الشاهد متمثل بالعبارة التي تسيل على خده، والليل، والنجوم التي تطلع في الليل فتري الشاعر قد أقض الحب مضجعه لا يستطيع النوم نتيجة ما كان في قلبه من الحب.

يبني الشاعر صورته الفنية السابقة على عناصر صوتية تتمثل بالشاهد الذي يتكلم ويشهد له بالحب، ألا وهو العبارة التي تسيل على خده، كما يتمثل الصوت في هذه الصورة بالسؤال الذي طلبه الشاعر من محبوبه كي يؤديه لليل ونجومه، فإن هذا السؤال يستوجب صوتاً صادراً من هذا المحبوب كي يسأل الليل، ويسأل تلك النجوم عن حال الشاعر، فكانت هذه العناصر الصوتية سبيلاً إلى توضيح المعنى وتعميقه للمتلقي، علاوة على قدرتها في تحسين الصورة ومنحها مزيداً من الجمال والفنية.

(١). انظر: مندور: في الميزان الجديد، ص: ٩٦.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٢.

ومن المواضع كذلك قوله<sup>(١)</sup>:

إِذَا ضَاعَ رِيَّاهُ أَذَاعَتْ طَيْرُهُ الْـ حَدِيثَ فَنُغِنِّي عَنْ قِيَانٍ وَمُشْحَبٍ

يبين الشاعر في هذا البيت صورة الطيور التي تفوق في جمال صوتها صوت القيان والمشحب في الغناء، فإذا ضاعت هذه العناصر الصوتية، فإن الطيور تؤدي ما عليها وفقاً لما يريده السامع، وبإبداع لا نظير له.

اعتمد الشاعر في صورته الشعرية السابقة على الجانب الصوتي في تشكيل هذه الصورة، إذ انطلق من فكرة توضيح دور صوت الطيور في الجمال السماعي، فجمال صوتها يفوق جماله أصوات المغنيات والقينات، والمشاحب، وهذا ما يجعل المتلقي أكثر قبولاً لهذه الصورة، وأكثر مقدرة على تمثّل المعنى المنوط بها.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٩.



## الفصل الرابع

المستوى الدلالي في شعر ابن عنيين

## الفصل الرابع

### المستوى الدلالي في شعر ابن عنين

يمثل المستوى الدلالي أحد العناصر المهمة في عملية التواصل الأدبية خاصة، إذ إن كافة مستويات اللغة الأخرى: صوتية وإيقاعية، وتركيبية، وتصويرية تسعى للوصول إلى الدلالة المطلوبة من العمل الأدبي، أي أن المستوى الدلالي يلعب دوراً مهماً في سياق الخطاب الأدبي بين المرسل والمتلقي<sup>(١)</sup>.

ولا بد للمستوى الدلالي من القيام على مجموعة الوحدات الكلامية التي تتشابه مع بعضها بعضاً لتكون شبكة من العلاقات التي تمثل بدورها عنصراً مهماً في تشكيل المستوى الدلالي ضمن الخطاب الأدبي، وذلك بالتمازج مع سواه من مستويات الخطاب الأدبي الأخرى، كالمستوى الإيقاعي مثلاً، والمستوى التصويري، وهذا الاهتمام بتلك العلاقات القائمة بين وحدات الكلام يفتح الباب أمام الشاعر كي يستطيع متابعة المعاني والدلالات التي يريدها، أما إذا تباعدت تلك العلاقات فإن شعر هذا الشاعر سيقفز من معنى إلى معنى، دون تحقيق الغاية من هذا الخطاب الأدبي<sup>(٢)</sup>.

ويتناول هذا الفصل الحديث عن عناصر المستوى الدلالي في شعر ابن عنين ومكوناته، وذلك وفقاً لما تقتضيه تلك الحقول الدلالية ذات العلاقات المتشابهة مع بعضها بعضاً، إذ لا بد لهذه الحقول أن تسير وفقاً لما عليه حال المعاني المنوطة بها، وفي هذا الفصل سنركز الحديث على مجموعة من هذه الحقول الدلالية، التي انبثقت أصلاً من نظرية الحقول الدلالية، إذ تسعى هذه النظرية إلى إيضاح أن الكلمات المتناثرة تتجمع في حقل دلالي واحد، يمثل هذا الحقل إطاراً عاماً يجمع تحته كافة أشكال تلك المادة اللغوية، فالحقل الدلالي عبارة عن قطاع كامل من المادة يعبر عن مجال الخبرة اللغوية، إذ هو يتكون من قطاع لغوي متكامل مترابط، هذا المجال الحقل يعبر عن تصور لغوي ما، أو فكرة، أو خبرة معينة، ولا بد من ارتباط هذا الحقل الدلالي بمجموعة من العلاقات الناظمة له، كعلاقة الجزء بالكل، والسبب بالمسبب، والضد بالضد، وغير ذلك من العلاقات التي تنظم عملية الحقل الدلالي وارتباط عناصره مع بعضها بعضاً<sup>(٣)</sup>.

(١). انظر: عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص: ٩٥.

(٢). انظر: جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، ط٢، ١٩٦٥م، ص: ٢٠٥.

(٣). عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، دار عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط٥، ١٩٩٨م، ص: ٧٩.

ومن هنا فإن فكرة الحقل الدلالي تنطلق من منطلق ذهني بحث، فالذهن يميل دائماً إلى جمع المفردات والألفاظ المترابطة مع بعضها بعضاً، ومن ناحية ثانية فإن هذه العناصر المترابطة تحمل مجموعة من العلاقات التي ينظمها الذهن كي يستطيع فهم تلك المنظومات المتشابهة ضمن إطار الحقل الدلالي، والذهن يسعى دائماً إلى اكتشاف تلك العلاقات التي تنظم الألفاظ بعلاقتها مع بعضها بعضاً، وربطها ضمن عائلة لغوية واحدة<sup>(١)</sup>.

وبناء على ما سبق فإن نظرية الحقول الدلالية تهدف إلى جمع مجموعة الكلمات التي تترايط مع بعضها بعضاً ضمن الحقل الدلالي الواحد، والكشف عن مجموعة العلاقات التي تصل كل منها بالأخرى، وصلة كل كلمة بالمفهوم العام للحقل، ومن ثم فإن فهم أي مفردة معجمية يقوم على فهم علاقتها بالحقل الدلالي الذي تنضوي تحته، ومعرفة علاقتها بالعناصر المعجمية التي ترتبط معها تلك الوحدة المعجمية ذاتها<sup>(٢)</sup>.

وتتمثل هذه الحقول الدلالية بما يلي:

#### ١ . أسلحة الحرب:

للحرب مجموعة من الأسلحة يقتنيها الفرسان، سواء أكانت سيوفاً أم دروعاً، أم رماحاً، وهذه الأسلحة تتجاوز فيما بينها عند ذكر بعضها في القصيدة، فحيثما يُذكر السيف مثلاً يُذكر معه الرمح، ومن ذلك قول ابن عنين:

صَلِيلُ الْمَوَاضِي وَاهْتِرَازُ الْقَنَا السُّمْرِ      بَغَيْرِهِمَا لَا يُجَنَّتِي تَمَرُ النَّصْرِ

ففي هذا البيت يبين الشاعر موضع النصر والمجد في المعركة، إذ إنهما مرتبطان بصليل السيوف أولاً، ثم باهتزاز الرماح، فجعل الشاعر من عناصر أسلحة الحرب متجاوزة بصفاتها وأشكالها، فإن الوحدات الكلامية: صليل، المواضي، اهتزاز، القنا، السمر، كلها ترتبط بأسلحة الحرب.

وثمة علاقة بين هذه العناصر الكلامية المرتبطة بأسلحة الحرب، فالقنا والمواضي هي بذاتها أسلحة، في حين أن الصليل والاهتزاز ما هي إلا صفات تُطلق على هذه الأسلحة، وتطلق على صوتها في المعركة، أما "السمر" فهي صفة لون هذه الرماح التي تهتز في المعركة، ومن

(١). فنديس، ج: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة — مصر، ط١، ١٩٥٠م، ص: ٣٣٣.

(٢). عمر: علم الدلالة، ص: ٨٠، والمرحلة، شهيرة حمد: جماليات اللغة الشعرية دراسة في ديوان راشد عيسى، رسالة ماجستير، إشراف: الدكتور سامح الرواشدة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الكرك — الأردن، ٢٠١٥م، ص: ١٧ - ١٨.

خلال تجاور هذه الألفاظ الدالة على أسلحة الحرب يمكن للذهن أن يفهم تماماً طبيعة هذه العلاقة بين الألفاظ إذا اجتمعت مع بعضها في وصف الحرب.

ومن النماذج الشعرية كذلك التي اشتملت على ذكر لأسلحة القتال ما جاء في قول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

وَأَطَالَمَا غَشِيَ الْوَعَى بَثْلَاثَةً      فِي ظَهْرٍ مَّنْسُوبٍ يَطِيرُ بِأَرْبَعٍ  
بِأَصَمِّ مُعْتَدِلٍ وَأَبْيَضَ صَارِمٍ      وَجَنَانَ مَضَاءِ الْعَزِيمِ مُشِيْعٍ  
كَمْ مَوْقِفٍ ضَنْكٍ فَلَوْلَا صَبْرُهُ      فِيهِ لَوْ قَعِ الْبَيْضُ لَمْ يَتَّوَسَّعِ

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن مدح أحد الملوك الفرسان، فيبين أنه في ساحة الحرب تصحبه مجموعة من الأصحاب، هي القلب الشجاع، والصارم الفتاك، والرمح الأصم، والجواد البطل الذي يكاد لشدة سرعته أن يطير، هذه كلها يصحبها صبره الشديد في ساحة الوعى تلك، فلولا صبره العظيم في كثير من المواقف الصعبة الضنكة لما كان النصر حليفه، إلا أنه في غاية الصبر في تلك المواقف، وذلك نتيجة لصحبته تلك.

إن النظر المدقق في هذه الأبيات يجد أنها مفعمة بالحديث عن الأسلحة وما يتعلق بها، فالأصم، والصارم، سلاحان معروفان، وهما السيف والرمح، غير أن الأمر لم يقف عند هذا الحد بالنسبة لعلاقة هذه الوحدات بالأسلحة الحربية، بل ثمة وحدات كلامية ذات علاقة وثيقة بالأسلحة، فالوعى مثلاً التي ترد في البيت الأول موضع يستعمل فيه السلاح، ومن هنا فإن السلاح يعد جزءاً منها، فعلاقة الأسلحة بالوعى علاقة الجزء بالكل.

أما القلب المشيع فله ارتباط كذلك بالأسلحة، فالإنسان ذو القلب الشجاع يستطيع أن يستعمل السلاح استعمالاً سليماً، وأن يفيد من قدرات هذا السلاح، ومن هنا فالعلاقة بين القلب والأسلحة علاقة السبب بالمسبب.

أما الحصان "منسوب يطير بأربع"، فهو الوسيلة التي يركبها الفارس كي ينتقل في الحرب، ويستفيد من الأسلحة التي يحملها، ومن هنا فالعلاقة هاهنا بين الأسلحة والحصان علاقة مكانية بحتة.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٤.

أما الصبر فهو ذو علاقة أيضاً بالأسلحة، فإن أهم سلاح عند البطل صبره، ولولا هذا الصبر لما كان منتصراً، لذا يعد الصبر سلاحاً معنوياً بالنسبة للفرسان الأبطال.

وهكذا تظهر لنا العلاقة بين هذه الوحدات الكلامية باعتبارها تنتمي إلى حقل دلالي واحد ألا وهو حقل الأسلحة، وتتنظم هذه الوحدات الكلامية بعلاقات ثابتة تقود إلى ربطها بالأسلحة التي هي عنوان هذا الحقل الدلالي.

أما الموضوع التالي فيقول فيه ابن عنين<sup>(١)</sup>:

يَفُوقُ سَهْمًا مِنْ كَحِيلٍ مُضَيِّقٍ      لَهُ الْهُدْبُ رِيْشٌ وَالْقَسِيُّ الْحَوَاجِبُ

يمزج الشاعر هاهنا بين حقل الأسلحة الحربية والحب والهوى، فهو يجعل من هذا المحبوب سبيلاً لتذكر عناصر الأسلحة الحربية، فالسهم، والريش الذي يكسى به السهم، والقوس، كلها أسلحة حربية، إلا أن الشاعر لم يجعلها في ديباجة حربية، وإنما جعلها في ديباجة نسيب، فاللحظ سهم، والأهداب ريش لذلك السهم، والحواجب القوس التي انطلق منها ذلك السهم.

وهذه الوحدات الكلامية ذات انتماء محدد إلى حقل دلالي معين ألا وهو حقل الأسلحة الحربية، إذ إن السهم، والريش الذي يكسى به ذلك السهم، والقوس "القيسي" كلها أسلحة حربية ذات علاقة مباشرة بعنوان الحقل الدلالي، فعلاقتها بها علاقة الجزء بالكل.

ولكن السؤال هاهنا ما علاقة اللحظ، والهدب، والحواجب، بالأسلحة الحربية؟ إن اللحظ يشبه في سرعته سرعة السهم، والأهداب تشبه ذلك الريش الذي يكسى به السهم عند إطلاقه، والحواجب بتقويسها تشبه القوس التي ينطلق منها السهم، يعني ذلك أن هذه الوحدات الكلامية ذات علاقة تشبيهية بالأسلحة الحربية، ومن هنا ناسب أن تتجاوز هي والأسلحة الحربية السابقة في صورة فنية رائعة.

وبناء على ما سبق فإن الشاعر استطاع أن يوظف مجموعة من الوحدات الكلامية المتناسقة في دلالاتها ضمن حقل دلالي واحد ألا وهو حقل الأسلحة، فكان له التوفيق في ذلك، وكانت العلاقات النازمة لتلك الوحدات الكلامية علاقات مباشرة يمكن للمتلقي أن يلحظها بكل سهولة ويسر.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٥.

وفي موضع آخر يتحدث فيه ابن عنين رثاء الملك المعظم عند وفاته عنين<sup>(١)</sup>:

أَغْمَدْتَ سَيْفًا مُرْهَفًا شَفْرَائِهِ قَدْ كَانَ فِي ذَاتِ الْإِلَهِ مُجَرِّدًا

يتحدث ابن عنين عن هذا الملك الذي وافته المنية، فبيّن أنه قد انتقل إلى الحياة الآخرة سيف من السيوف المرهفة، شديدة القتال، وقد كان هذا السيف طوال عمره مجرداً في القتال والجهاد في سبيل الله، غير أن الموت أدى إلى إغماده، وإنهاء تلك البطولة والشجاعة والجهاد التي تجرد لها في ذات الله عز وجل.

ويظهر لنا من خلال النظرة المدققة في هذا البيت أن أكثر الوحدات الكلامية فيه تنتمي إلى حقل دلالي واحد، ألا وهو حقل الأسلحة الحربية، فالفعل: أغمدت، فعل يستعمل لإدخال السيف في قرابه، فالعلاقة بينهما علاقة السبب بالمسبب، والسيف معروف بأنه سلاح حربي، ومرهف: صفة تطلق على السيف في حال كونه مضرراً بالدماء الناشئة عن القتال، وشفراته: بعض أجزاء السيف، أما مجرداً: فهي حالة من حالات السيف، فهو إما أن يكون مغمداً أو مجرداً، فالعلاقة هاهنا علاقة حالية.

ومن هنا يتبين لنا أن الشاعر قد بنى هذه الوحدات الكلامية في البيت الشعري السابق على أساس الحقل الدلالي الدال على الأسلحة، فالصفات والعناصر الكلامية بأسرها دالة على معاني تلك الأسلحة، ومشيرة إشارة واضحة إليها، الأمر الذي يساعد المتلقي ذهنياً في فهم العلاقات الترابطية بين وحدات الكلام المختلفة، مما يساعده في التوصل إلى فهم المغزى من البيت الشعري على الوجه التام الذي يريده الشاعر.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين واصفاً أحد الملوك الأبطال الذين يدافعون عن حوزة الإسلام<sup>(٢)</sup>:

لَوْلَا دِفَاعُكَ بِالصَّوَارِمِ وَالْقَنَا عَنْ حَوْزَةِ الْإِسْلَامِ عَادَ كَمَا بَدَا

يبين الشاعر في هذا البيت أن هذا الملك هو المدافع عن حوزة الإسلام، ولولا هذا الدفاع الكبير له لما بقي الإسلام على حاله من العز والإباء، ولعاد هذا الدين الإسلامي كما بدأ ضعيفاً في أول عهده، يعني أن الله سبحانه وتعالى قد حمى هذا الدين بهذا الملك.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٥٩.

(٢). المصدر السابق، ص: ٦١.

ويظهر لنا في هذا البيت أن الشاعر قد بنى هذا المعنى على حقل دلالي يتمثل بالأسلحة الحربية، فالصوارم جمع صارم، وهو السيف، أما القنا فهو الرمح، يعني هذا أن الوحدتين الكلاميتين تنتميان إلى الحقل انتماء مباشراً، أما "دفاعك" فهو وصف لهذا البطل، والمدافع لا بد له من سلاح يدافع به عن الإسلام أو عن حوزته، فالسلاح هاهنا يمثل جزءاً من هذا الدفاع، الأمر الذي يمنح كلمة "دفاعك" علاقة الكل بالجزء مع الأسلحة.

أما "حوزة الإسلام" فهي المقصودة بهذا الدفاع، وهي الغاية التي يسعى إليها المدافع، والوسيلة إلى هذه الغاية الدفاع بالأسلحة، يعني ذلك أن العلاقة بين "حوزة الإسلام" والأسلحة علاقة السبب بالمسبب.

ومن هنا يظهر لنا أن الشاعر قد استطاع أن يوظف مجموعة من الوحدات الكلامية في خدمة المعنى الدلالي، وهذه الوحدات الكلامية تنتمي إلى حقل دلالي واحد، ألا وهو حقل الأسلحة، وهذا الانتماء إلى هذا الحقل وسيلة للوصول إلى المعاني التي يريد الشاعر من خلال ربط الوحدات الكلامية بمجموعة العلاقات النازمة لها، كي تكون متناسقة في علاقاتها، ودالة دلالة واضحة على غاية قصد الشاعر.

وفي موضع آخر يصف فيه الشاعر الأبطال والفرسان، فيقول<sup>(١)</sup>:

مِنْ كَلِّ وَضَّاحٍ إِذَا شَهِدَ الْوَعَى      رَوَى الْأَسِنَّةَ مِنْ دَمِ الْأَكْبَادِ  
كَسَبُوا الْمَكَارِمَ مِنْ مُؤُونِ صَوَارِمٍ      وَجَنُّوا الْمَعَالِي مِنْ صُدُورِ صِعَادِ

يبين الشاعر في هذين البيتين حال الفرسان الأبطال الذين كسبوا المكارم، وجنوا البطولات من خلال اهتمامهم بالأسلحة في المعارك، ووصولهم إلى تلك الغاية التي يريدونها من خلال هذه الأسلحة، وتلك البطولة والشجاعة.

وهذان البيتان يحملان دلالة واضحة على حقل الأسلحة، فالوحدات الكلامية إما أنها منتمية إلى هذا الحقل، أو تربطها علاقة ما به فالأسنة، والصوارم، والصعاد، كلها أسلحة حربية ذات انتماء مباشر لهذا الحقل الدلالي، ومن هنا فلا داعي إلى الحديث عن العلاقة بينها وهذا الحقل.

أما الوعى، فقد أشرنا سابقاً إلى أن الحرب هي الساحة التي يستعمل فيها الأبطال أسلحتهم، فهي مكان تلك الأسلحة، فالعلاقة مكانية بينها وهذه الأسلحة.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٢.

أما وحدة "دم الأكباد" فهي النتيجة التي يصل إليها البطل أو الفارس في القتال، وهي إراقة الدماء، فالدم المراق نتيجة لتضارب تلك الأسلحة، يعني ذلك أن الدماء سبب للأسلحة، فالعلاقة سببية.

في حين أن المكارم والمعالي، صفات بشرية يصل إليها الإنسان إذا بذل نفسه وقوته وشجاعته في سبيل إحقاق الحق، والدفاع عن أهله وقومه ودينه، وبهذا فلا يمكن الوصول إلى هذه الغايات إلا من خلال الأسلحة الحربية، وبذا تتضح العلاقة بين الأسلحة وهذه المعاني والصفات.

ومن خلال ما سبق يظهر لنا كيف أن هذه الوحدات الكلامية قد تضامت إلى بعضها بعضاً بواسطة مجموعة العلاقات النازمة لها، وذلك من أجل الوصول إلى المعنى المراد، إذ إن الشاعر جعل من حقل الأسلحة قالباً رئيساً مؤدياً إلى هذا المعنى وتلك الدلالة، فالمتلقي حين ترد على ذهنه هذه الوحدات الكلامية يستطيع أن يربطها ببعضها من خلال علاقاتها، فيصل إلى تمازج مهم بين هذه الوحدات، ليكون بذلك متمثلاً للمعنى على الوجه الذي أراده الشاعر.

ومن هنا يمكننا القول بأن ابن عنين قد اهتم اهتماماً واضحاً بحقل الأسلحة الحربية، وجعل منه وسيلة للوصول إلى المعاني التي يريدها، وذلك في غير موضع من شعره، وقد كان هذا الحقل ذا ارتباط وثيق بالمعاني التي أرادها الشاعر، مدحاً، وهجاءً، وغزلاً، ووصفاً، هذا بالإضافة إلى عناصر الترابط التي أوجدها الشاعر بين وحدات الكلام المختلفة ضمن القالب الدلالي الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، الأمر الذي منح هذه المعاني مزيداً من الترابط، ومزيداً من التماسك الذهني لدى هذا المتلقي، وما ذاك إلا دليل على براعة الشاعر الذي استطاع أن يظهر هذه العلاقات بين الوحدات الكلامية على الوجه الذي يخدم المعنى ضمن الحقل الدلالي الواحد.

## ٢. البيئة والأماكن:

كان للبيئة والأماكن حضوراً واسعاً في ديوان ابن عنين، وفيما يلي إيراد لبعض النماذج الشعرية التي تشتمل على حديث عن البيئة والأماكن، إذ يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

قَسَمَا يَمَنْ زَمَّتْ أَبَاطِحُ مَكَّةِ      وَيَمَنْ حَوَّاهُ مِنَ الْحَجَّيْجِ الْمَوْقِفُ  
لَوْ لَمْ يَقُمْ مُوسَى بِنَصْرِ مُحَمَّدٍ      لَعَلَّا عَلَى دَرَجِ الْخَطِيبِ الْأَسْفَفُ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٤ - ١٥.



لَوْلَاهُ مَا ذَلَّ الصَّيِّبُ وَأَهْلُهُ فِي ثَغْرِ دِمْيَاطٍ وَعَزَّ الْمُصْحَفُ

يقسم الشاعر في هذه الأبيات قسماً مغلظاً بالله سبحانه وتعالى إنه لو كان موسى - عليه السلام - حياً زمن بعثة سيدنا محمد، لما وسعه إلا أن يدخل في الإسلام، ولو حصل هذا الشيء لكان الأسقف رجل الدين اليهودي أو النصراني في موضع خطيب المسلمين، ولكن ذلك لم يكن فالله سبحانه وتعالى هو من أذلهم في ثغر دمياط وغيرها من الأماكن الأخرى.

وحين ننظر في هذه الأبيات نجد أنها ذات حقل دلالي واحد ألا وهو حقل الأمكنة، إذ إن الأباطح، ومكة، والموقف، والدرج، والثغر، ودمياط، كلها أماكن، وهي كما نرى تمثل نسبة كبيرة من الوحدات الكلامية في المقطوعة الشعرية السابقة.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، فالوحدات الكلامية الأخرى ذات علاقة مباشرة بالمكان، سواء أهدت الأمكنة التي ذكرناها صراحة، أم المكان على عمومته، فالخطيب، والأسقف يمثلان رجال الدين، ورجل الدين حين يخاطب من حوله من الناس لا بد له من مكان يقف فيه، أو يجلس، كالمنبر مثلاً، لذا فإن علاقة الخطيب والأسقف بالمكان علاقة حالية، أي أنهما يحلان في هذا المكان.

أما الحجيج فهم الذين يقصدون بيت الله تعالى، أي أنهم يقصدون موضعاً ومكاناً في الأرض، فالمكان هو الغاية التي ينتهي إليها حجهم، ومن هنا تظهر العلاقة بين هذه الوحدة الكلامية والحقل الدلالي المرتبط بالبيئة والمكان.

أما الصليب، فهو في أصله موضع الصلب، وفي معناه المتطور يدل على ما يحمله النصراني من شكل الصليب الذي يرمز عندهم إلى عيسى - عليه السلام - وموضع الصلب مكان، والشكل الذي يحمله النصراني إنما هو تصوير لذلك المكان، ومن هنا تظهر علاقة الصليب بالمكان.

في حين أن المصحف الشريف كتاب الله، وهو لا بد له من مكان يحتويه، ويستعز به كما ذكرت الأبيات، فالمصحف بمثابة الحال في ذلك المكان، ومن هنا فالعلاقة حالية بالمكان.

وبناء على ما سبق يظهر لنا أن المقطوعة الشعرية السابقة قد بُنيت على حقل دلالي يتمثل بالمكان، إذ عدد الشاعر مجموعة من الأمكنة واضحة المعنى والدلالة عند المتلقي، ورغد هذه الأمكنة بمجموعة من الوحدات الكلامية ذات العلاقات المباشرة وغير المباشرة بالمكان، الأمر الذي جعلها تتضوي تحت هذا الحقل الدلالي، وتكتسب عناصر دلالية ذات ترابط معنوي بهذا

الحقل الدلالي، الأمر الذي يقودنا إلى القول بأن الشاعر قد نجح في توظيف هذا الحقل الدلالي ضمن المقطوعة الشعرية السابقة.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

وَمَنَازِلًا بَيْنَ الْبِقَاعِ وَرَاهِطٍ      أَكْرَمَ بِهَا مِنْ أَرْبَعِ وَبِقَاعِ  
تِلْكَ الْمَنَازِلُ لَا مَنَازِلُ أَنْهَجَتْ      بَيْنَ الْكَثِيبِ الْفَرْدِ وَالْأَجْرَاعِ

يبين الشاعر في البيتين السابقين ما حل به من الأسى والشوق إلى تلك المنازل التي اعتادها، فإن تلك المنازل لا تشبهها منازل أخرى في أي موضع من الدنيا، ومن هنا كان لها المكانة الأوسع في قلب الشاعر.

والشاعر في هذين البيتين يهتم اهتماماً كبيراً بالحقل الدلالي المختص بالمكان، فالمنازل أصلاً ما هي إلا أماكن وُجدت للسكن، ومن هنا كان انتماء هذه الوحدة الكلامية التي تكررت في البيتين السابقين ثلاث مرات إلى الحقل الدلالي انتماء مباشراً لا بعد فيه.

ثم إن الشاعر أخذ بتسمية بعض الأماكن، مثل: البقاع، وراهط، والكثيب، والأربع، فكل هذه الكلمات تنتمي إلى الحقل الدلالي، وهو حقل الأماكن والبيئة، وذلك من خلال علاقة الجزء بالكل، فإن هذه الأماكن التي سماها الشاعر ما هي إلا جزء من المجموعة الأوسع للأماكن التي يعرفها هو، فكان انتماءؤها من خلال علاقة ناظمة بينها وبين الحقل الدلالي.

لقد استطاع الشاعر في البيتين السابقين أن يوظف مجموعة من المفردات والوحدات الكلامية من أجل تحقيق تناسق دلالي ضمن حقل دلالي معين ومحدد، الأمر الذي يمنح المتلقي مزيداً من تمثّل المعنى الذهني لهذه الوحدات الكلامية، وفهم علاقاتها يؤدي إلى فهم سليم للدلالة المخصصة لتلك الوحدات الكلامية.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

يُذَكِّرُنِي عَصْرًا تَقَضَى عَلَى الْحِمَى      وَأَيَّامَنَا فِي أَيْمِنِ الْعَلَمِ الْفَرْدِ  
وَإِذْ أُمُّ عَمْرٍو كَالْغَزَالَةِ تَرْتَعِي      بُوَادِي الْخُرَامِي رَوْضَ ذَاتِ ثَرَى جَعِدِ

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٢.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٢.

يبث الشاعر في هذه الأبيات شكواه من الشوق الشديد الذي يعتصر نفسه على ما كان من فراق بعض الأماكن التي يحبها، كهذا المكان، المليء بالجمال والرياض، فجعل من هذه العناصر المكانية سبيلاً إلى بث تلك الأشواق، ومنحها مزيداً من التأثير في نفس المتلقي.

وحين ننظر في هذه الأبيات الشعرية نجد أنها تنتمي إلى حقل البيئة والأماكن، وذلك أن الشاعر ذكر فيها مجموعة من الأماكن وبعض العناصر الكلامية الأخرى ذات الارتباط السببي بالبيئة والأماكن عموماً، فالأماكن التي ذكرها صراحة هي: الحمى، والعلم الفرد، والوادي، والروضة، فهذه الوحدات الكلامية هي بذاتها أماكن، فهي إذن تنتمي إلى الحقل الدلالي دون علاقة تتوسط بينها وبين هذا الحقل الدلالي.

غير أن ثمة مجموعة من الوحدات الكلامية التي لا بد من توضيح العلاقة التي تربطها بالحقل الدلالي وهو حقل البيئة والأماكن، ومن ذلك كلمة: أيمن، فهي كلمة تدل على الجهة، والجهات كما نعلم دوال على الأماكن، فتقول: أيمن الشيء، أي في الموضع الذي عن يمينه، والموضع مكان، ومن هنا ارتبطت هذه الوحدة الكلامية بالحقل الدلالي المخصص.

أما كلمة الغزالة، فهي دالة على عنصر بيئي يتمثل بالحيوان، والبيئة أصلاً ذات طابع مكاني، ولا بد لهذا الحيوان من مكان يحل فيه، فالعلاقة بين هذه الوحدة الكلامية وأصل الحقل الدلالي علاقة حالية.

أما كلمة الخزامى، فهي أيضاً عنصر من عناصر البيئة التي لا بد لها من مكان تكون فيه، وكذلك الأمر نفسه يقال في كلمة "الثرى"، يعني ذلك أن هذه الوحدات الكلامية ذات ارتباط بالحقل الدلالي بعلاقة الحال والمحل، فإن الثرى والخزامى لها مكان تمكث فيه، ومن هنا تظهر العلاقة الحالية والمحلية في هذه الوحدات الكلامية.

ومن خلال ما سبق نستطيع القول بأن الشاعر قد اهتم بالوحدات الكلامية ذات الارتباط بحقل الأماكن والبيئة في أبياته السابقة، وذلك كي يبين علاقة هذه الوحدات الكلامية مع بعضها بعضاً، وبيان آليات التمازج القادرة على رقد المعنى بمزيد من العلاقات الدلالية بين وحدات الكلام المختلفة.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

وَيَا حَبْدًا الْهَضْبُ الَّذِي دُونَ عِزَّتِنَا      إِذَا مَا بَدَا وَالسَّلْجُ قَدْ عَمَّ الْفُنُنْ  
أَحْبَابِنَا لَا أَسْأَلُ الطَّيْفَ زُورَةً      وَهَيْهَاتَ أَيْنَ الدِّلْمِيَّاتُ مِنْ عَدَنْ

وهذه الأبيات التي جاء بها ابن عنين كذلك مرتبطة بالشوق والحنين إلى بعض الأماكن التي اعتادها هذا الشاعر، فلم يجد أمامه إلا أن يبيث هذا الشوق والحنين في ثنايا شعره.

والشاعر في أبياته السابقة يتكئ على الوحدات الكلامية التي تنتمي إلى الحقل الدلالي المختص بالبيئة والأماكن، وذلك واضح في تعداده لبعض هذه الأماكن، مثل: الهضب، والقنن وهي قمم الجبال، والديلميات، وعدن، فهذه الأماكن واضحة الانتماء إلى الحقل الدلالي المخصص ضمن هذه المقطوعة الشعرية، أما سائر الوحدات الكلامية الأخرى فكثير منها يرتبط بعلاقة غير مباشرة بهذا الحقل الدلالي.

فكلمة: الثلج، ذات علاقة وثيقة بالمكان، إذ إن الثلج يغطي قمم الجبال كما ورد في البيت، هذا يعني أنه حال في المكان، مما يدل على أن العلاقة بين الثلج والمكان علاقة الحال بالمحل، ومن هنا بدا ارتباطه بهذا الحقل الدلالي.

أما كلمة الطيف، فهي مرتبطة بالمكان كذلك، إذ وصف الشاعر أنه لا يسأل الطيف زورة، والزورة تدل على الميل، والميل ما هو إلا انحراف في مكان ما، الأمر الذي يدل على علاقة المحل كذلك.

يعني هذا أن أكثر الوحدات الكلامية السابقة ترتبط بالحقل الدلالي ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر، الأمر الذي يجعل المتلقي أكثر استحضاراً للمعاني في ذهنه، نتيجة لما في هذه الوحدات الكلامية من تقارب في علاقاتها، وقوة ترابطها ضمن الحقل الدلالي المخصص.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

وَأَيَّامَ دَوْحِ الْغُوطَتَيْنِ وَظَاهَا —      ظَلِيلَ إِذَا صَامَ الْهَجِيرُ وَصَمَّمَا  
وَرَوْضاً إِذَا مَا الرِّيْحُ فِيهِ تَنَسَّمَتْ      سُحَيْراً تَخَالَ الْمُنْدَلِ الرَّطْبَ أَضْرَمَا

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٨.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٨٢.

يصف الشاعر في البيتين السابقين مجموعة من العناصر البيئية ذات العلاقات المكانية الواضحة بينها، وهذه الأوصاف تتبع من العاطفة الشديدة التي تدل على صدق التشوق لهذه العناصر البيئية، الأمر الذي أدى بدوره إلى إيجاد مجموعة العلاقات التي من شأنها أن تدفع بالمعنى نحو الوضوح والبيان.

فقد ذكر الشاعر في البيتين السابقين مجموعة من الأماكن واضحة المعالم، من بينها: دوح، والغوطتين، والروض، والمندل الرطب، فهذه الوحدات الكلامية ما هي إلا عناصر واضحة الدلالة على الأماكن والبيئة ضمن هذا الحقل الدلالي، غير أن بقية الوحدات الكلامية الأخرى لها علاقات تنظم اتصالها بالحقل الدلالي المخصص.

فالظل لا يكون إلا على مكان من الأرض، إذ لا يمكن أن نصف الظل إلا من ظهوره على مكان، أي حلوله فيه، الأمر الذي يدلنا على أن الظل في هذه المنظومة الشعرية ذو علاقة حالية بالمكان.

وكلمة الريح تشير إلى المكان، وذلك من جريان هذه الريح في الأرض، وما الأرض إلا مكان، فالريح حال في هذا المكان، والعلاقة حالية.

أما الفعل "تنسمت" فهو ذو إسناد إلى الريح، الأمر الذي يمنحه دلالة على المكان مكتسبة من دلالة الريح عليه.

ومن هنا يظهر لنا أن عموم الوحدات الكلامية في البيتين السابقين يشير إلى الحقل الدلالي المخصص للمكان والبيئة، وهذا ما أراده الشاعر فهو أراد أن يظهر ضمن هذه الأبيات الشعرية، وذلك كي ترتبط هذه المعاني ذهنياً بالوحدات الكلامية النازمة للشعر، الأمر الذي يسهل إيصال المعنى للمتلقي إذا استوعب هذه العلاقات التي تربط وحدات الكلام مع بعضها بعضاً.

وبناء على ما سبق كله يظهر لنا أن الحقل الدلالي المرتبط بالبيئة والأماكن له حضوره الواسع في شعر ابن عنين، كما يظهر لنا أن أكثر العلاقات التي تنظم ارتباط الوحدات الكلامية مع بعضها بعضاً تقوم على العلاقات الحالية والمحلية، وهو أمر متوقع من الوحدات الكلامية ضمن حقل البيئة والأماكن، إذ لا بد أن تنتمي هذه الوحدات الكلامية إلى الحقل الدلالي من خلال علاقة الحال والمحل، انطلاقاً من طبيعة المعنى المرتبط بالمكان.

## ٣ . العدو:

وللحقل الدلالي المرتبط بالعدو حضوره عند ابن عنين في شعره، وفيما يلي سنعرض لبعض النماذج الشعرية الدالة على حضور هذا الحقل الدلالي عنده، ومن ذلك ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

تَدَاعُوا بِأَنْصَارِ الصَّلِيبِ فَأَقْبَلْتُ      وُلُوعًا وَكَنَّا مُلْكَنَا فَأَسْجَحْنَا

يتحدث الشاعر في البيت السابق عن الأعداء، ويبين أنهم قد وقفوا للمسلمين بالمرصاد، وهذه الوقفة كانت بسبب أن هؤلاء الأعداء يتصفون بأنهم من أنصار الصليب، وهذا هو السبب الحقيقي من وراء المعادة بين الفريقين.

ثمة بعض الوحدات الكلامية الدالة على أن الشاعر يقصد الأعداء في هذا البيت الشعري، منها: تداعوا، وهذه الكلمة تدل على التآمر، ومن هنا لا تطلق إلا على الأعداء، فكان اختيارها دالاً على العدو.

وكلمة "الصليب" فإنها تدل على الصليبيين العدو في إبان حياة الشاعر، القادم لاحتلال بلاد المسلمين، فإن الشاعر كنى بهذه الوحدة الكلامية عن هؤلاء الأعداء بذكر شيء من مستلزماتهم، وهو الصليب.

ويظهر لنا أن الشاعر قد أجاد في رفق المعنى بمجموعة من الوحدات الكلامية ذات الدلالة المباشرة وغير المباشرة على الحقل الدلالي المرتبط بالعدو، الأمر الذي جعل المتلقي قادراً على استحضار المعاني المرتبطة بهذا الحقل من علاقة هذه الوحدات الكلامية مع بعضها بعضاً. وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

وَلَكَمْ بَرَأَيْكَ مِنْ وَرَائِكَ قَدْ سَرَى      نَحْوَ الْأَعَادِي جَحَقْلٌ جَرَّارٌ

يمتدح الشاعر في هذا البيت أحد الملوك الأبطال الذين أخذوا على عاتقهم قتال الأعداء، حتى إنه صار مثلاً يضرب في حسن رأيه عند قتال الأعداء.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٠.

(٢). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٦.

ويبني الشاعر هذا البيت على حقل دلالي يرتبط بالعدو والأعداء، كان من أبرز وحداته الكلامية كلمة "الأعادي" فهي دالة دلالة مباشرة على هذا الحقل دون علاقة تربط بينها وبين أصل هذا الحقل.

كما أنه ثمة مجموعة من الوحدات الكلامية التي تشير إلى هذا الحقل، فكلمة: سرى، تدل على المشي ليلاً، وهي في البيت تدل على مسيرة الجيش ليلاً للقتال، ولا بد في القتال من عدو، ومن هنا تظهر العلاقة بين الوحدة الكلامية وأصل الحقل الدلالي.

كما أن كلمة "جحفل جرار" تدل على الجيش الكبير الذي لا نهاية له لشدة كبره، وعظم حجمه، وهذا الجيش يُجهز من أجل قتال الأعداء، وهذا يعني أن هذه الوحدة الكلامية ذات علاقة مباشرة بالحقل الدلالي المرتبط بالعدو.

ومن هنا فإن الشاعر قد استطاع توظيف مجموعة من الوحدات الكلامية في منظومة دلالية ذات اتصال مباشر بالحقل الدلالي المرتبط بالعدو.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

وَصَدَقْتَ إِنَّ دِمَشْقَ جَنَّةَ هَذِهِ الـ      دُنْيَا وَلَكِنَّ الْجَحِيمَ أَلْدُ لِي  
لَا الْحَاكِمُ الْمِصْرِيُّ يَنْفُذُ حُكْمَهُ      فِيهَا عَلَيَّ وَلَا الْعَوَانِي الْمَوْصِلِي  
هِيَ هَاتَ أَنْ أَوْي دِمَشْقَ وَمَلْكَهَا      يُعْزَى إِلَى غَيْرِ الْمَلِكِ الْأَفْضَلِ

يبين الشاعر في بداية هذه المقطوعة الشعرية أن دمشق جنة هذه الدنيا، غير أنه لم يعد يراها كذلك، بل صار يراها الجحيم، وذلك لأنها لم تعد في قبضة الملك الأفضل، بل هي بين الحاكم الموصللي، والحاكم المصري، ومن هنا أعلن الشاعر معارضته لهذا الحكم، فهو لا يرى أن حكمهما فيه نافذ، بل هو مردود عليهم.

والشاعر بهذه الصيغ الكلامية يشير إلى العداء الواضح بينه وبين الحاكم المصري من جهة، والحاكم الموصللي من جهة أخرى، وذلك باستخدام بعض الوحدات الكلامية ذات الارتباط بالحقل الدلالي المخصوص.

(١). المصدر السابق، ص: ٨٤ - ٨٥.

فإن كلمة الجحيم، التي أشار إليها الشاعر في وصف دمشق خير دليل على معاداته لمن يحكمها، فهي وصف لهذا العدو من حكمه، وكذلك الحال فإن كلمة "لا ينفذ" دالة على العصيان، ولا بد أن الإنسان لا يعصي إلا عدوه، فكانت دليلاً على الحقل الدلالي المختص بالعدو.

أما كلمة "هيهات" فهي اسم فعل ماض بمعنى "بعد" وهي في سياقها العام تدل على أن الشاعر ابتعد عن هذه المدينة بعد أن حل بها من لا يستحقها، وهذا البعد لا بد أن يكون نتيجة لوجود عدو ما يحول دون الشاعر ودمشق، ومن هنا غادرها، ووصف مغادرته إياها بالبعد.

ومن هنا يظهر لنا كيف أن الشاعر قد وظف مجموعة من الوحدات الكلامية ذات الارتباط بالحقل الدلالي الخاص بالعدو، وكانت هذه العلاقات واضحة الترابط مع هذا الحقل، الأمر الذي جعلها تزداد وضوحاً من خلال تضامها إلى بعضها بعضاً، وذلك نتيجة ارتباطها الذهني عند المتلقي، فيسهل بذلك الوصول إلى الغاية الدلالية من خلال هذه الوحدات المتعلقة.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

هَجَوْتُ الْأَكَابِرَ فِي جَلْقٍ      وَرَعْتُ الْوَضِيعَ بِهَجْوِ الرَّفِيعِ

وَأَخْرَجْتُ مِنْهَا وَلَكِنِّي      رَجَعْتُ عَلَى رَغْمِ أَنْفِ الْجَمِيعِ

يبين الشاعر في هذه الأبيات أنه قد هجا كل شخص في مدينة "جلق" وأنه قد أخاف الوضيع بما كان من هجاء الرفيع، ولكنه بالرغم من كل ذلك بعد إخراجه منها، عاد إليها برغم أنف الجميع.

والشاعر في هذه الأبيات يبني معانيه على مجموعة من الوحدات الكلامية ذات العلاقة بالحقل الدلالي المرتبط بالعدو، وهذه الوحدات تتقارب وتتباعد في علاقاتها وفقاً لما تقتضيه المعاني، فكلمة: هجوت، تدل على التعادي بين الشاعر وشخص آخر، الأمر الذي دفعه إلى هجائه.

أما كلمة "الوضيع" فهي دالة على الاستهزاء، ودالة على الهجاء، ولا يقولها الشاعر إلا لشخص يعاديه، ومن هنا تظهر علاقتها بالحقل الدلالي.

وكلمة "أخرجت" تدل على الإبعاد، يعني أنه ابتعد رغماً عنه، ولا يكون هذا الإرغام إلا بسبب تعادي مع شخص آخر.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩٤.



وكلمة "رغم" تدل أيضاً على القصر والإرغام، وهي أيضاً تتقارب في دلالتها مع كلمة "أبعدت" الأمر الذي يقود إلى الحقل الدلالي المرتبط بالعدو.

ومن هنا ظهرت لنا مجموعة العلاقات التي تنظم هذه الوحدات الكلامية المتجاوزة، كما اتضح لنا ذلك الترابط بين هذه الوحدات الكلامية وأصل هذا الحقل الدلالي، وهو الدال على العدو، الأمر الذي يسهم في إظهار المعنى بصورة أمثل في ذهن المتلقي انطلاقاً من هذه العلاقات الناظمة بين الوحدات الكلامية.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

وَإِنْ أَرَدْتَ جِهَاداً رَوَّ سَيْفَكَ مِنْ قَوْمٍ أَضَاعُوا فُرُوضَ اللَّهِ وَالسُّنَنَّا  
 طَهَّرَ بِسَيْفِكَ بَيْتَ اللَّهِ مِنْ دَنَسٍ وَمَا أَحَاطَ بِهِ مِنْ خُسَّةٍ وَخَنَا  
 وَلَا تَقُلْ إِنَّهُمْ مِنْ آلِ فَاطِمَةَ لَوْ أَدْرَكُوا آلَ حَرْبٍ قَاتَلُوا الْحَسَنَّا

يحرص الشاعر في هذه الأبيات الملك الفاطمي لقتال أعداء دولته، ولا يريد منه أن يرحمهم، أو أن يلتمس لهم عذراً، حتى لو أنهم ادعوا أنهم من آل فاطمة، فإنهم كاذبون في ذلك، بل هم أعداء دنسوا البيت الحرام، وأضاعوا الفروض والسنن، فاستحقوا بذلك القتال.

وهذه المقطوعة الشعرية تشتمل على مجموعة من الوحدات الكلامية ذات التعالق مع أساس هذا الحقل، وهو العدو، وهذه الوحدات كما يلي:

- الجهاد: وهو يدل على القتال، الأمر الذي يشير إلى الأعداء.
- سيفك: وهو السلاح الذي يقاتل فيه، ومن هنا فلا بد من عدو يقاتله.
- أضاعوا فروض الله: وهذه السلسلة الكلامية تدل على المخالفة الواقعة بين هذا الملك وأعدائه، الأمر الذي سبب الحرب بينهما.
- طهر بسيفك: والتطهير هاهنا دليل على القتال، الأمر الذي يشير بدوره إلى العدو.
- الخسة والخنا: وصفان سيئان يوصف بهما الأعداء خاصة، ومن هنا كانت هاتان الكلمتان تدلان على الحقل الدلالي.
- قاتلوا: وهو فعل يدل على المقابلة بالقتال بينهما، الأمر الذي يشير بدوره إلى التعادي.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠٢.

ومن هنا يمكننا أن نلاحظ أن هذه المقطوعة الشعرية مألوفة بالوحدات الكلامية ذات الارتباط المباشر وغير المباشر بأصل هذا الحقل الدلالي، الأمر الذي يمنح المتلقي مزيداً من التوضيح والبيان في المعنى ذهنياً.

ويمكننا أن نرى مما سبق حضور هذا الحقل الدلالي في شعر ابن عنين، فهو حقل ذو حضور مباشر خاصة في الهجاء والتحريض على القتال بين الممدوح وأعدائه.

#### ٤ . الخيل:

للخيل أهمية كبيرة في أعمال الشعراء الفرسان، وذلك منذ بدء المنظومات الشعرية الأولى في العصر الجاهلي، ثم امتدت عبر العصور المتوالية، وهذا الحال نجده عند ابن عنين في ديوانه، إذ للخيل حضور واسع في ثنايا قصائده، وفيما يلي سنعرض لبعض النماذج الشعرية التي اشتملت على حديث عن الخيل أو بعض مستلزماتنا، ومن ذلك قوله<sup>(١)</sup>:

سَلُوا صَهَوَاتِ الْخَيْلِ يَوْمَ الْوَعَى عَنَّا إِذَا جَهَلْتِ أَيَّائُنَا وَالْقَنَا الْأُدْنَا

يبين الشاعر في هذا البيت الشعري مكانة هذه الخيل في تحقيق الشرف لقومه، فإن الخيل إذا سئلت عنهم ستجيبهم بكل وضوح عن شرف مكانتهم، وارتفاع عزتهم، فهم في الوعى أبطال.

ويشتمل هذا البيت الشعري على حقل دلالي يتمثل بالخيل، وذلك في كلمة: صهوات، والخيل، فإنهما تنتميان لهذا الحقل الدلالي انتماءً مباشراً، الأمر الذي يسهم في تشكيل صورة دلالية واضحة للمعنى.

كما يشتمل البيت على بعض الوحدات الكلامية ذات التعالق غير المباشر بحقل الخيل، ومن ذلك كلمة: الوعى، فإن الحرب تستلزم الخيل، إذ لا يمكن قيام الحرب في زمن الشاعر إلا بوجود الخيل والفرسان، ومن هنا كانت هذه الوحدة الكلامية تمثل مستلزماً من مستلزمات الخيل المكانية، مما يجعلها تنتمي إلى هذا الحقل الدلالي.

استطاع الشاعر وهذه الوحدات الكلامية ذات الترابط الدلالي من رقد المعنى بمزيد من العناصر الدالة عليه، الأمر الذي يجعل المتلقي قادراً على استحضار هذه المعاني ذهنياً، ومحاولة ربط هذه المعاني مع بعضها بعضاً، ليصل إلى الدلالة الكبرى التي يريدها الشاعر من هذا البيت.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٣٠.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

وَلَأَصْبَحَتْ خَيْلُ الْفِرَنْجِ مُغِيرَةً      تَجْتَابُ مَا بَيْنَ الْبَقَاعِ إِلَى كَدَى

يشير الشاعر في هذا البيت إلى معنى الهزيمة التي تلحق بالفرنج عند قتال المسلمين، فإن خيلهم تهرب من هذه الهزيمة، وتصير مغيرة على البقاع الأخرى، وتبتعد عنهم.

والشاعر في هذا البيت بنى وحداته الكلامية على أساس من الحقل الدلالي المرتبط بالخيل، إذ إن أكثر هذه الوحدات الكلامية ترتبط بهذا الحقل، فكلمة "الخيل" هي بذاتها تمثل عنوان هذا الحقل، فارتباطها به ارتباط واضح ومباشر.

أما كلمة "مغيرة" فهو وصف يطلق على الخيل في حال هجمتها على الأعداء، أو في حال دخولها في المعارك، فالكلمة من وصف الخيل، ومن هنا انتمت إلى هذا الحقل الدلالي.

أما كلمة "تجتاب" فهو فعل توصف به الخيل في انطلاقها، الأمر الذي يجعل هذا الفعل داخلاً ضمن عناصر المعجم الدلالي المرتبط بالخيل.

ومن هنا فقد أجاد الشاعر الربط بين وحدات الكلام المختلفة ضمن إطار المعنى والدلالة ذات التعالق بحقل الخيل الدلالي، فكان لذلك أثره البالغ في تعميق المعنى، ومزيد من التوضيح له.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين كذلك<sup>(٢)</sup>:

وَلَا غُنْيَةٌ فِيهِ يَغَيِّرُ أَخْلَهُ      شَدِيدُ الْقَوَى صَعْبٌ عَلَى الْخَيْلِ بَاسِلِ

يظهر لنا من هذا البيت أنه ليس قريباً من عناصر الحقل الدلالي المرتبط بالخيل، إلا أنه يحمل بعض الوحدات الكلامية التي لها تعالق بالخيل، فكلمة "الخيل" هي بذاتها تمثل العلاقة المباشرة بين الوحدة الكلامية والحقل الدلالي المخصوص.

في حين أن كلمة "باسل" ذات علاقة غير مباشرة بهذا الحقل، فالباسل وصف يطلق على البطل الفارس، ولا يكون المرء باسلاً في عرف ذلك الزمان إلا من خلال البطولة وامتطاء صهوات الخيل، فالعلاقة بين هذه الوحدة الكلامية والحقل الدلالي علاقة الحال بالمحل.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦١.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٦٤.

ومن خلال ما سبق كله يمكننا القول بأن حقل الخيل كان له حضوره عند ابن عنين، واستطاع أن يحمل هذا الحقل مجموعة من المعاني التي لا يمكن بلوغها إلا من خلال هذه العلاقات الناعمة بين وحدات الكلام المختلفة، إذ من خلال هذه العلاقات يمكن للمتلقى أن يصل ذهنياً إلى عناصر المعنى المخصص في البيت الشعري، أو المقطوعة الشعرية، ويمكن أن يتأتى هذا للمتلقى من خلال انتقاء دقيق لعناصر الوحدات الكلامية من الشاعر ضمن بيته الشعري.

#### ٥ . اللون:

ربما كان اللون واحداً من أبرز الحقول الدلالية التي يركز عليها الشعراء جميعاً، وابن عنين خاصة، إذ لا بد من تشكيل عناصر اللون ضمن النصوص الشعرية لما لها من أثر في إيصال المعنى للمتلقى، ومن النماذج الشعرية التي تركز على حقل اللون في وحداتها الكلامية ما جاء في قول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

مَا عَمَّهُ بِالْحُسْنِ عَنَبَرُ خَالِهِ      إِلَّا لِيُصْبِحَ بِالسَّوَادِ مُجَمَّلاً  
صَافِي أَيْمِ الْوَجْهِ مَا خَطَّتْ يَدُ الْـ      أَيَّامٍ فِي خَدَّيْهِ سَطْرًا مُشْكِلاً

يتحدث الشاعر في البيتين السابقين عن أحد الغلمان الذين جعل من اللون سبيلاً لوصفهم، فوصف الخال الذي يظهر في خده كأنه قطرة من العنبر، فكان هذا السواد في وجنته سبيلاً لاتصافه بالحسن، ثم إن وجهه متصف بالصفاء، ولا يوجد لعثرات الدهر أثر على وجهه. والشاعر في هذا البيت يبني وحداته الكلامية وفقاً لما يقتضيه حقل اللون الدلالي، فالسواد كلمة صريحة دلت على اللون الأسود، وهو أحد الألوان؛ لذا كانت هذه الوحدة الكلامية جزءاً من أجزاء هذا الحقل.

أما كلمة "عنبر خاله" فإنها وحدة كلامية تدل على اللون كذلك، إذ أراد أن يبين الشاعر أن الخال الذي في وجه هذا المقصود بالكلام لونها من لون العنبر؛ لذا جعل العنبر سبيلاً للتوصل إلى هذا اللون.

أما كلمة "صافي" فهي تدل على النقاء وعدم وجود ما يشوب وجه هذا المقصود، والصفاء لا بد له من اللون الصافي، أي أن الوحدة الكلامية "صافي" تدل على اللون بعلاقة وثيقة جداً.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٩.

أما الفعل "خطت" فهو أيضاً دال على اللون، إذ إن الخط ما هو إلا أثر للكتابة أو القلم في مكان ما، ولا بد أن يكون هذا الأثر بلون يخالف لون ما يُحَطُّ عليه، ومن هنا تتبين العلاقة بين كلمة "خطت" واللون بَعْدَهُ عنصراً من عناصر هذا الحقل الدلالي.

وبناء على ما سبق فالشاعر استطاع أن يجعل من اللون سبيلاً لتشكيل المعنى والدلالة، إذ ربط بين وحدات الكلام المختلفة بهذه العلاقات الدالة على اللون، التي تشير بدورها إلى متانة هذه الوحدات المتضامة إلى بعضها بعضاً.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ نَأَى عَنْهُ صَاحِبِهِ      فَلَيْسَ لَهُ فَجْرٌ إِلَيْهِ يَوُؤُلُ  
أَمَّا لِعُقُودِ النَّجْمِ فِيهِ تَصْرُمٌ      أَمَّا لِخَضَابِ اللَّيْلِ فِيهِ نُصُؤُلُ  
كَأَنَّ الثَّرِيَّا غُرَّةٌ وَهُوَ أَذْهَمٌ      لَهُ مِنْ وَمَيْضِ الشَّعْرِيِّينَ حُجُولُ

يبين الشاعر في الأبيات السابقة مقدار طول ذلك الليل الذي أنقل عاتقه، فهو بلغ من الطول حداً صار معه هؤلاء الصحب يظنون أنه ليس له فجر سيأتي، ثم بين الشاعر أن الثريا التي في السماء كغرة الحصان، وهذا الحصان أدهم، وأن نجمي الشعريين يمثلان تحجيلاً لهذا الحصان.

وحين ننظر في هذه الأبيات نجد أن بعض وحداتها الكلامية دالة دلالة واضحة على اللون، في حين أن بعضها الآخر ذو علاقة باللون مباشرة أو غير مباشرة، فالأدهم وصف يطلق على الحصان الأسود، لذا كانت هذه الوحدة الكلامية دالة دلالة مباشرة على اللون.

أما الغرة، فهي تدل على اللون الأبيض في الحصان، وذلك حين ضُمَّتْ إلى "الثريا" فكانت هاتان الوحدتان الكلاميتان تدلان على اللون حين اجتماعهما.

أما كلمة "حجول" فتدل أيضاً على اللون الأبيض الذي يكون في قوائم الحصان، وهذا ناشئ من طبيعة النجمين الشعريين، فالشاعر جعل من هذين النجمين تحجيلاً لهذا الليل.

أما كلمة "الخضاب" فهي دالة كذلك على اللون؛ لأن الخضاب ما هو إلا تلوين لبعض أجزاء الجسم بلون الحناء، فكان بذلك هذا الخضاب سبيلاً لارتباط باللون.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٦٨ - ٦٩.

ومن هنا يظهر لنا أن أكثر وحدات هذه المقطوعة الشعرية الكلامية دالة على حقل دلالي واحد ألا وهو حقل اللون، إذ استطاع الشاعر من خلال هذه الوحدات الكلامية الدالة على اللون أن يوصل المعنى إلى المتلقي على وجه أكثر وضوحاً، وأشد دقة في نفس المتلقي، الأمر الذي يمنح المعنى مزيداً من الترابط الذهني الذي من شأنه أن يخدم المعنى ويزيد في وضوحه. ويقول ابن عنين كذلك<sup>(١)</sup>:

فِي رِيَاضٍ مِثْلِ السَّمَاءِ إِخْضِرَارًا      زَيْنَتْهَا أَزْهَارٌ كَالدَّرَارِي

يصف الشاعر في هذا البيت بعضاً من الرياض التي هي من حوله، فهذه الرياض في اتساعها كالسما، وهي خضراء وقد تزينت بأجمل الأزهار التي صارت كالدر الثمين فيها.

- أما رياض: فتدل على الخضرة والجمال، إذن فاللون عنصر أساسي فيها.
- أما السماء: فتدل على اللون الأزرق، وإن كان قصد الشاعر هاهنا الاتساع.
- أما الدراري: فهي المجوهرات اللامعة أشكالها كافة، وهذا دلالة على اللون أيضاً.

ومن هنا يظهر لنا أن الشاعر قد اعتمد في بيته السابق على اللون في تشكيل المعنى والدلالة، الأمر الذي منح الوحدات الكلامية قدراً كبيراً من الوضوح والدقة، نتيجة للترابط الوثيق بين هذه الوحدات الكلامية.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

وَقَدْ شَقِيْتُ فَخَلَّصَنِي بِضُرَّتِيهَا الـ      بِيَضَاءٍ وَأَخْتِيهَا السَّوْدَاءِ مِنْ قَارِ

يبين الشاعر في هذا البيت أنه شقي بهاتين الأختين: البيضاء والسوداء، مع العلم بأننا لا ندري ماذا قصد بهما، إلا أنه بين أنهما سبب شقائه، فأراد الخلاص منهما.

والشاعر في هذا البيت يبني معناه على اللون، إذ ثمة مجموعة من الوحدات الكلامية الدالة على اللون، فالبيضاء لون، والسوداء لون كذلك، أما "القار" فهو طلاء تُطلى به الأخشاب وما شاكلها، وهو أسود اللون، ومن هنا دلت هذه الكلمة على السواد كذلك، فكانت داخلة ضمن إطار الحقل اللغوي الدال على اللون.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٧٦.

(٢). المصدر السابق، ص: ١٠٠.

لقد استطاع الشاعر في هذا البيت أن يبني معناه على حقل لغوي واحد دال على اللون، الأمر الذي منح المعنى مزيداً من الترابط بين وحداته الكلامية، وهو ما يُقصد إليه من خلال ربط هذه العناصر الكلامية مع بعضها بعضاً.

ويقول ابن عنين كذلك<sup>(١)</sup>:

فَنَاشَدْنُهُ مَا تَشْتَهِي قَالَ قِيَّةٌ      وَقَاسَمْتُهُ مَا شَقَّهَ قَالَ لِي الْكُلُّ  
فَأَحْضَرْتُهَا خَضِرَاءَ مَجَاجَةَ الثَّرَى      مُسَلِّمَةً مَا حَصَّ أَوْرَاقَهَا الْفَتْلُ

يبين الشاعر ما كان من حوار بينه وبين أحد الأصدقاء، وأنه كان يشتهي الطعام، فأحضر له الشاعر نوعاً من النبات الأخضر، وهي في غاية الإبداع والرقعة.

والشاعر هاهنا يبني معناه على أساس من الحقل الدلالي المرتبط باللون، فكلمة "خضراء" دالة على اللون الأخضر، وكلمة "الثرى" تدل على لون التراب المختلط بشيء من الماء، وكلمة "أوراقها" دالة أيضاً على اللون الأخضر.

ومن هنا فثمة مجموعة من العناصر الكلامية في البيتين السابقين تدل على اللون، لذا كان لها الأثر الأكبر في تشكيل عناصر المعنى ضمن هذه الأبيات، ومنحها مزيداً من الدقة والوضوح، خاصة من خلال الترابط العلائقي بين هذه الوحدات الكلامية.

وبناء على ما سبق كله يظهر لنا أن الشاعر قد اعتمد اعتماداً كبيراً على عناصر اللون في تشكيل الدلالة والمعنى لديه في أشعاره، إذ إن هذه العناصر اللونية لها دورها في إعطاء الشعر واقعية أكثر، وتسمح للمتلقي أن يبتعد في خياله، فيزداد فهماً لمقتضيات المعنى ضمن هذه الأشعار، وهو ما رأيناه عند ابن عنين في أشعاره السابقة.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص ١٣٤.

## ٦ . البطولة والشجاعة:

وهذا الحقل مرتبط بحقول دلالية سبقت الإشارة إليها، كالخيل، والأسلحة، والعدو، غير أننا ارتأينا أن نفرده له فقرة خاصة ضمن هذه الحقول الدلالية، للإشارة إلى الأبطال الشجعان في شعر ابن عنين، ومن ذلك ما جاء في قوله<sup>(١)</sup>:

مِنَ الْقَوْمِ وَضَّاحَ الْأَسْرَةِ مَا جَدُّ      إِلَى آلِ أَيُّوبَ الْكِرَامِ انْتِسَابُهُ  
فَقَرَجَ ضَيْقَ الْقَوْمِ عَنَّا طِعَانُهُ      وَشَنَّتْ شَمْلَ الْكُفْرِ عَنَّا ضِرَابُهُ  
وَأَصْبَحَ وَجْهَ الدِّينِ بَعْدَ عُبُوسِهِ      طَلِيقًا وَلَوْلَاهُ لَطَالَ اكْتِنَابُهُ  
جِهَادٌ لَوْجِهِ اللَّهُ فِي نَصْرِ دِينِهِ      وَفِي طَاعَةِ اللَّهِ الْعَزِيزِ احْتِسَابُهُ  
حَمَيْتَ حِمَى الْإِسْلَامِ قَالِدِينَ آمِنٌ      نُذَادُ أَقَاصِيهِ وَيُخَشَى جَنَابُهُ

تمثل هذه الأبيات مجموعة من المدائح التي جاء بها ابن عنين لأحد هؤلاء الملوك الأبطال الشجعان، الذين استطاعوا أن يحموا حمى الإسلام، إذ إن هذا الملك البطل الشجاع منتسب لآل أيوب، ومن هنا اكتسب الشرف والمجد، ومن هنا كان سبباً في تفريج الهموم، وإبعاد الأعداء عنهم، ومن هذا البطل نشأ العز والإباء، وحميت حمى الإسلام، ولم يكن فعله ذلك إلا جهاداً في سبيل الله تعالى.

وعند النظر في هذه المقطوعة الشعرية نجد أن أكثر وحداتها الكلامية دالة على معاني البطولة والشجاعة، وهذه الوحدات الكلامية هي:

- وضاح: وهي دالة على الوضوح، إذ إن البطل لا بد له من الوضوح أمام الناس من حوله. ماجد: أي أنه متصف بالمجد، وهو ما يكتسبه البطل الشجاع من بطولته وشجاعته.
- الطعان: وهو الطعن بالرمح، وهو عمل لا بد للشجاع من فعله.
- الضراب: وهو الضرب بالسيف، وكذلك الحال لا بد للشجاع البطل من أن يضرب بالسيف.
- الجهاد: وهو القتال في سبيل الله، ومنه تكتسب المعالي والبطولة.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢١ - ٢٢.



- النصر: وهو غاية هذه البطولة والشجاعة.

- الحمى: وهو كل ما يُذاد عنه، ولا بد من وجود أبطال شجعان ليذودوا عن هذه الحمى.

ومن خلال هذه الوحدات الكلامية استطاع الشاعر أن يبيّن معناه المرتبط بالحقل الدلالي الدال على البطولة والشجاعة، إذ إننا رأينا أن أكثر هذه الوحدات الكلامية الواردة في المقطوعة الشعرية لها ارتباطها بمعنى البطولة والشجاعة.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين كذلك<sup>(١)</sup>:

وَصَبْرُ الْقَتَى فِي الْمَأْزِقِ الضَّنْكَ فَادْحٌ      وَرَكَئِهِ أَهْدَى طَرِيقَ إِلَى الْقَرِّ  
وَتَحْتَ ظِلْمِ النَّعْمِ نُشْرِقُ أَوْجُهُ الـ      تَنَاءً وَجَمْعُ الْمَجْدِ فِي فِرْقَةِ الْوَقْرِ

يبيّن الشاعر هذين البيتين على الحقل الدلالي المرتبط بالبطولة والشجاعة، إذ ثمة مجموعة من الوحدات الكلامية التي تدل على معنى البطولة والشجاعة، من بينها:

- الصبر: وهو التحمل، ولا بد للبطل الشجاع من الصبر.

- الضنك: وهو الضيق، وإذا لم يمر البطل الشجاع بما يضيق عليه، فلن يحتمل الضيق في حال وقوعه فيه، ولن يظهر صبره .

- النعم: وهو غبار المعارك، والمعارك هي موطن الأبطال الشجعان.

- المجد: وهو الغاية التي يريجوها البطل الشجاع.

ونلاحظ مما سبق تلك العلاقات التي تربط بين الوحدات الكلامية السابقة وعنوان هذا الحقل الدلالي، إذ إن لهذه العلاقات دورها المباشر في ربط المعاني بعضها بعضاً، الأمر الذي يخلق نوعاً من التماسك الذهني بين هذه الوحدات الكلامية، مما يزيد في توثيق المعنى وتوضيحه للمتلقى.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(٢)</sup>:

وَلَدَافَعَتْ عَنْكَ الْمُنُونِ قَوَارِسُ      بِيضُ الْوُجُوهِ كَرِيمَةُ النَّجْدَادِ  
قَوْمٌ بَنَى شَاذِي وَأَيُّوبٌ لَهُمْ      فَخْرًا تَلِيداً فَوْقَ مَجْدِ عَادِي

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ٢٧.

(٢). المصدر السابق، ص: ٦٢.

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن البطولة والشرف التي يتصف بهما هؤلاء القوم، وكان لمعنى البطولة والشجاعة في هذه الأبيات حضور واضح، إذ ثمة مجموعة من الوحدات الكلامية الدالة على معاني البطولة والشجاعة، ومن بينها:

- فوارس: وهم الأبطال الشجعان الذين يمتنون الخيل.

- فخرًا تليدًا: وهو ما يسعى إليه البطل الشجاع من بطولته.

- مجد: وهو أيضاً ما يسعى له البطل الشجاع.

ومن هنا تظهر لنا هذه العلاقات النازمة بين هذه الوحدات الكلامية وأصل الحقل الدلالي وهو حقل البطولة والشجاعة.

وفي موضع آخر يقول ابن عنين<sup>(١)</sup>:

يَا ابْنَ الْكِرَامِ الْأَوْلِيَّ —————  
الْأَوْلِيَّ إِلَى الْوَعَى وَالْآخِرِينَ إِلَى الْغَنَائِمِ  
نَ السَّائِقِينَ إِلَى الْمَكَارِمِ

يمدح الشاعر أحد الملوك في هذه الأبيات، فيبين أنه من نسل يتصفون بصفات البطولة والشجاعة، فهم آخذون المجد، سابقون إلى الحروب، متأخرون عند توزيع الغنائم، دلالة على عفتهم وحسن معاملتهم، وعظم بطولتهم وشجاعتهم.

وقد بنى الشاعر هذه الأبيات على نحو مشابه للمواضع التي سبقت، إذ ارتكز فيها على الحقل الدلالي الدال على البطولة والشجاعة، إذ تمثل هذه الوحدات طرفاً من هذه البطولة والشجاعة:

- الأكارم: وهو وصف يطلق في أكثر الأحيان على الأبطال الشجعان.

- الوعى: وهي الحرب، وهي موضع الأبطال الشجعان.

- الغنائم: وهي ما يجنيها الفوارس من الحرب، لذا فهي ذات ارتباط بالبطولة والشجاعة.

ومن هنا يظهر لنا أن هذه الأبيات تحمل دلالة واضحة على حقل البطولة والشجاعة.

(١). ابن عنين: ديوانه، ص: ١٠٠.

## الخاتمة

وفي نهاية هذه الدراسة لا بد أن يتحدث الباحث عن مجموعة من النتائج التي تمثل ثمرة هذه الدراسة، والغاية التي وُجِدَت لأجلها، وهي على النحو الآتي:

أولاً: تظهر عناصر الإيقاع الخارجي جلية في ديوان ابن عنين، وذلك من البحور الشعرية والأوزان والقوافي، إذ ارتبطت هذه الأوزان والقوافي ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المعاني، وشكلية الدلالة، فكان لها أثرها في تعميق الأفكار التي أراد الشاعر أن يوصلها من خلال خطابه الشعري.

ثانياً: كان للإيقاع الداخلي حضوراً لافتاً ضمن الخطاب الشعري عند ابن عنين، إذ تميز بتنوع أشكال هذا الإيقاع، انطلاقاً من التكرار الصوتي، وتكرار وحدات كلامية معينة، وتكرار الأطراف المتشابهة، فجميع هذه العناصر أسهمت في تعميق الإيقاع الداخلي، ومنح الخطاب الشعرية مزيداً من الجاذبية والجمال.

ثالثاً: ارتبط تكرار بعض الحروف المفردة ضمن وحدات كلامية متعددة بطبيعة السياق الدلالي للخطاب الشعري، كتكرار حرف الراء التكراري في النصيحة والزهد، الأمر الذي دل على تأكيد الشاعر هذا المعنى، وربطه ذهنياً بتكرار صوت الراء، فكما أن الراء مكررة، فمعنى الزهد والنصيحة يتكرر على المتلقي، وكذلك صوت الشين في الحديث عن السرية بعلاقته مع محبوبه، فكرر صوت الشين الدال على الهمس والتفشي، وربط هذا الوصف بطبيعة المعنى العام وسياق الخطاب الشعري.

رابعاً: يظهر التوازي ماثلاً في الخطاب الشعري عند ابن عنين، وهو تواز يسهم في تعميق الإيقاع الداخلي للشعر، وينحو به نحو الفنية والموسيقا.

خامساً: لا يمكن فصل أنماط التوازي عن بعضها بعضاً، فالتوازي التركيبي يتداخل مع التوازي الصرفي، وكذلك الحال مع توازي البنى المتضادة.

سادساً: اعتمد ابن عنين على مجموعة من الأساليب التركيبية في اتخاذ موقف مميز له عن سواه من الشعراء، سواء في التقديم أو التأخير، أو الحذف، أو التثكير والتعريف، أو الالتفات، أو بقية الأساليب الأخرى.

سابعاً: لم يكن ابن عنين موقفاً دائماً في اختيار الأسلوب التركيبي المناسب في تشكيل تراكيبه، بالرغم من أن أكثر المواضع اشتملت على اختيار صائب منه، إلا أننا رأينا في موضع اختار فيه أسلوب التنكير في مقطوعة شعرية ازدادت به قبحاً، ولم يكن موقفاً في اختيار الأسلوب الملائم للمعاني والوحدات الكلامية.

ثامناً: نجد ابن عنين يتشابه مع سواه من الشعراء في بعض الملامح الأسلوبية المتعلقة بالتركيب، كالحديث عن التراكيب الجاهزة، والحديث عن أشكال الجمل بين الإخبار والإنشاء، إلا أن ذلك لا ينفي عنه التميز في بعض الأحوال التركيبية الأخرى.

تاسعاً: ارتكز ابن عنين في بعض الأحيان على أساليب تركيبية دون غيرها في تميزه، فنجد في باب الحذف والتقديم والتأخير مكثرًا، في حين أننا نجد مقلًا في باب التراكيب الجاهزة، والجمل المعترضة، ويعود ذلك إلى تقديم ابن عنين بعض الأساليب التركيبية في أهميتها على بعضها الآخر.

عاشراً: استطاعت هذه الأساليب التركيبية التي وردت عند ابن عنين في شعره أن تؤثر تأثيراً مباشراً في تشكيل المعاني والدلالات ضمن الأبيات الشعرية، فهذه التراكيب الأسلوبية تضيف معاني أخرى على المعاني والدلالات التي يحملها البيت الشعري، مما يجعل هذه التراكيب ذات أهمية بالغة في صياغة المعنى والأسلوب.

حادي عشر: استطاع ابن عنين أن يوظف بعض مصادر التراث العربي، كالقرآن الكريم، والشعر، والنثر، وغير أن توظيفه للقرآن الكريم وقصص الأنبياء خاصة كان من أبرز الأمور التي رأيناها في توظيف ابن عنين لمصادر التراث العربي الإسلامي، ولم يعثر في شعره على تأثير بالحديث الشريف.

ثاني عشر: كانت أكثر المواضع التي اعتمد فيها ابن عنين على مصادر التراث العربي الشعري تتمثل بأشعار أهل الجاهلية، وربما تطرق لبعض شعراء صدر الإسلام، وفي ذلك دليل على اهتمام الشاعر بهذه الأشعار وشعراء تلك الحقبة الزمانية دون غيرها من شعراء العصور التالية.

ثالث عشر: لم يكن اهتمام ابن عنين كبيراً بالتراث النثري المنقول عن العرب في خلق صورته الشعرية، بل كان قليلاً جداً، إذ لم يعثر الباحث إلا على مجموعة قليلة من الشواهد التي يظهر فيها اعتماد ابن عنين على عناصر من التراث النثري في تشكيل صورته الشعرية.

رابع عشر: كانت الطبيعة الحية والجمادة حاضرة حضوراً واسعاً في تصويرات ابن عنين، فقد استعان بهذه العناصر الطبيعية في كافة الأغراض الشعرية، إذ نجده يستعين بها في المدح، والهجاء، والوصف، والشوق، والنسيب، وغيرها من المواضع التي نوقشت ضمن هذا الفصل.

خامس عشر: اهتم ابن عنين بإيراد الحقول الدلالية، وكان مجيداً في أكثرها، إذ تمثلت عنده في: الأسلحة، واللون، والعدو، والبطولة والشجاعة، والخيل، والأماكن والبيئة.

سادس عشر: كان الحقل الدلالي المرتبط بالأسلحة يظهر في نواح عديدة من الأغراض الشعرية، إذ مزج الشاعر هذه الأسلحة بالمدح، والهجاء، والغزل، ووصف الغلمان.

سابع عشر: ثمة مجموعة كبيرة من الوحدات الكلامية التي لا تنتمي انتماءً مباشراً للحقل الدلالي، إذ لا بد لها من علاقة تربطها به، كأن تكون علاقة الجزء بالكل، أو السبب بالمسبب، أو الحال بالمحل، أو غير ذلك، وبالنسبة لحقل الأماكن والبيئة فالعلاقة عادة ما تكون حالية أو محلية.

ثامن عشر: تتشابه الحقول الدلالية في بعض الحالات، خاصة في الحقول المتقاربة أصلاً في تكوينها، كالعدو، والخيل، والأسلحة، فهذه الحقول جميعاً تتشابه، إذ لا بد للخيل من فارس يركبها، ليقاتل عدواً، بالأسلحة التي يحملها، ومن هنا يظهر التشابه بين هذه الحقول الدلالية.

## قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

- أحمد، محمد فتوح (١٩٧٨م)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، القاهرة - مصر: دار المعارف.
- الإدريسي، محمد بن محمد بن عبد الله (١٤٠٩هـ-)، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، ط١، لبنان: دار عالم الكتب، بيروت.
- أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٧١م)، مقدمة للشعر العربي، ط١، بيروت - لبنان: دار العودة.
- الأرموني، صفي الدين عبد المؤمن (١٩٨٠م)، كتاب الأدوار، ط١، تحقيق وشرح: هاشم محمد الرجب، بغداد - العراق: دار الرشيد.
- إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، بيروت - لبنان: دار الفكر العربي.
- أطميشن، محسن (١٩٨٢م)، دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ط١، بغداد - العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- أنيس، إبراهيم (١٩٨١م)، موسيقا الشعر، ط٥، القاهرة - مصر: مكتبة الإنجلو المصرية.
- بحيري، سعيد حسن (١٩٩٥م) من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، مجلة الدراسات الشرقية، العدد الخامس عشر، جامعة القاهرة، مصر.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (١٩٩٢م)، دلالات الإعجاز، ط٣، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة - مصر: مطبعة المدني، جدة - السعودية: دار المدني.
- جمعة، حسن: المسبار في النقد الأدبي، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ودت.
- جويو (١٩٦٥م)، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ط٢، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق - سوريا: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر.
- ابن حجة الحموي (٢٠٠٤م)، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد: خزنة الأدب وغاية الأرب، ط٣، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، ودار البحار، بيروت - لبنان.
- حسان، تمام (٢٠٠٦م)، اللغة العربية معناها ومبناها، ط٥، القاهرة - مصر: دار عالم الكتب.

ابن حزم الأندلسي (١٩٨٧م)، أبو محمد علي بن أحمد: **طوق الحمامة في الألفاظ والألغاز**، ط٢، تحقيق: إحسان عباس، بيروت - لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله (١٩٩٥م)، **معجم البلدان**، ط٢، بيروت - لبنان: دار صادر.

حميدة، مصطفى (١٩٩٧م)، **نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية**، ط١، القاهرة - مصر: دار نوبار للطباعة.

الحميري، نشوان بن سعيد (١٩٩٩م)، **شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم**، ط١، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري، ومطهر بن علي الإيراني، ويوسف محمد عبد الله، بيروت - لبنان: دار الفكر المعاصر، دمشق - سوريا: دار الفكر.

الحياني، عبد الله خليف (٢٠٠٤)، **التوازي التركيبي في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، إشراف: هاني صبري علي آل يونس، جامعة الموصل، الموصل - العراق.

خطابي، محمد (١٩٨٨م)، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط١، المركز الثقافي العربي.

الخطيب، إبراهيم (١٩٨٢م)، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت - لبنان.

الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد (١٩٨٢م)، **سر الفصاحة**، ط١، بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.

خليل، إبراهيم (١٩٩٧م)، **الأسلوبية ونظرية النص**، ط١، بيروت - لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان - الأردن: ودار الفارس.

الخوارزمي، أبو بكر محمد بن العباس (١٤١٨هـ)، **مفيد العلوم ومبيد الهموم**، ط١، بيروت - لبنان: المكتبة العصرية.

ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (١٩٨٧م) **جمهرة اللغة**، ط١، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، بيروت - لبنان: دار العلم للملايين.

أبو ديب، كمال (١٩٧٩م)، **جدلية الخفاء والتجلي**، دراسات بنيوية في الشعر، ط١، بيروت - لبنان: دار العلم للملايين.



الربابعة، حسن محمد (٢٠٠٠م)، الصورة الفنية في شعر البحري، ط١، اربد: المركز القومي للنشر،

الرواشدة، سامح (١٩٩٨م)، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد: ١٦، العدد: ٢.

\_\_\_\_\_ (١٩٩٩م)، فضاءات شعرية، ط١، إربد - الأردن: المركز القومي للنشر.

الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي (٢٠٠٢م)، الأعلام، ط٥، بيروت - لبنان: دار العلم للملايين.

السامرائي، إبراهيم: في لغة الشعر، ط١، عمان - الأردن: دار الفكر للنشر والتوزيع.

السعدني، مصطفى (١٩٩١م)، التناسل الشعري قراءة أخرى في قضية السرقات، ط١، الإسكندرية- مصر: منشأة المعارف.

السعران، محمود (١٩٩٧م)، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ط٢، القاهرة - مصر: دار الفكر العربي.

سليمان، مازن أكنم (٢٠٠٩)، الانزياح في الشعر الجاهلي المعلقة أنموذجاً، رسالة ماجستير جامعة البعث، سوريا، دمشق.

ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل (١٩٩٦م)، المخصص، ط١، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، بيروت - لبنان: دار إحياء التراث العربي.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين (٢٠٠٤م)، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، ط١، تحقيق: محمد إبراهيم عبادة، القاهرة - مصر: مكتبة الآداب.

الشايب، أحمد (٢٠٠٣م)، الأسلوب، ط١٢، القاهرة - مصر: دار النهضة المصرية.

شوقي، عبد الجليل (٢٠١١م)، قضايا البناء الفني في النقد الأدبي خلال القرن الهجري الثامن، أشكال التلقي ومظاهر التجديد.

صبح، علي علي: الصورة الأدبية تاريخ ونقد، ط١، بيروت - لبنان: دار إحياء الكتب العربية.

أبو طالب، المفضل بن سلمة بن الحارث (١٣٨٠هـ) الفاخر، ط١، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، القاهرة - مصر: دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي.

الطالبي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم (١٤٢٣هـ-)، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط١، بيروت - لبنان: المكتبة العصرية.

عبد التواب، رمضان (١٩٩٧م)، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط٣، القاهرة - مصر: مكتبة الخانجي.

عبد الجواد، إبراهيم عبد الله أحمد (١٩٩٦م)، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، عمان - الأردن: منشورات وزارة الثقافة الأردنية.

عبد الحافظ، صلاح (١٩٩٥م)، الموسيقى الشعرية، ط٢، القاهرة - مصر: دار المعارف.

عبد اللطيف، محمد حماسة (١٩٨٣م)، النحو والدلالة مدخل إلى دراسة المعنى النحوي الدلالي، ط١، القاهرة - مصر.

عبد المطلب، محمد (١٩٩٤م)، البلاغة والأسلوبية، ط١، بيروت - لبنان: مكتبة لبنان للنشر والتوزيع.

عبيد، محمد صابر (٢٠٠١م)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الاتبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والسنتين، ط١، دمشق - سوريا: اتحاد الكتاب العربي.

عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، ط١، بيروت - لبنان: دار النهضة العربية.

عتيق، عمر عبد الهادي (٢٠١٢م)، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ط١، عمان - الأردن. عصفور، جابر (١٩٧٤م)، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، ط١، القاهرة - مصر: دار الثقافة.

العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله (١٩٨٤م)، إعراب لامية الشنفرى، ط١، تحقيق: محمد أديب عبد الواحد، بيروت - لبنان: المكتب الإسلامي.

عمر، أحمد مختار عبد الحميد (١٩٩٨م)، علم الدلالة، ط٥، القاهرة - مصر: دار عالم الكتب.

ابن عنين، أبو المحاسن شرف الدين محمد بن نصر: ديوان ابن عنين، ط١، عُنِي بنشره وتحقيقه: خليل مردم بك، دمشق - سوريا: مطبوعات المجمع العلمي العربي.

الغلابيني، مصطفى بن محمد سليم (١٩٩٣م)، جامع الدروس العربية، الطبعة الثامنة والعشرون، صيدا - بيروت - لبنان: المكتبة العصرية.

فضل، صلاح (١٩٨٧م)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، بغداد - العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

فندريس، ج(١٩٥٠م)، اللغة، ط١، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، القاهرة - مصر: مكتبة الإنجلو المصرية.

القاضي، النعمان عبد العال (٢٠٠٥)، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، ط١، القاهرة - مصر: مكتبة الثقافة الدينية.

الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى : الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، بيروت - لبنان: مؤسسة الرسالة.

الكندي، امرئ القيس بن حجر بن الحارث (٢٠٠٤م)، ديوان امرئ القيس، ط٢، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت - لبنان: دار المعرفة.

كنوني، محمد (١٩٩٩م)، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد: ١٨.

اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد (١٩٩٧م)، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد - العراق كوهين، جان (١٩٨٦م)، بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، المغرب - الدار البيضاء: دار توبقال.

اللويمي، محمد: في الأسلوبية والأسلوب، ط١، مطابع الحميضي للنشر والتوزيع، د.ت.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (١٩٩٧م)، الكامل في اللغة والأدب، ط٣، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة - مصر: دار الفكر العربي.

المراحلة، شهيرة حمد (٢٠١٥)، جماليات اللغة الشعرية دراسة في ديوان راشد عيسى، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الكرك - الأردن.

المرادي، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم (٢٠٠٨)، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، ط١، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، بيروت - لبنان: دار الفكر العربي.

المسدي، عبد السلام (١٩٩٤م)، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ط١، دمشق - سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

المسدي، عبد السلام (١٩٩٧م)، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب.

مصطفى، محمود (٢٠٠٢م)، *أهدى سبيل إلى علمي الخليل*، ط١، القاهرة - مصر: مكتبة المعارف.

مصلوح، سعد عبد العزيز (٢٠٠٣)، *في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة*، ط١، جامعة الكويت، الكويت: مجلس النشر العلمي.

المعمدي، عبد السلام (١٩٨١م)، *قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون*، ط١، تونس: الشركة التونسية للتوزيع.

مفتاح، محمد (١٩٨٥م)، *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*، ط١، دار التنوير، بيروت - لبنان، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب.

مدخل إلى قراءة النص الشعري، *مجلة فصول*، (١٩٩٧م)، المجلد: ١٦، العدد: ١.

الملائكة، نازك صادق: *قضايا الشعر المعاصر*، ط٥، بيروت - لبنان: دار العلم للملايين.

مندور، محمد (٢٠٠٤م)، *في الميزان الجديد*، ط١، القاهرة - مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي (١٩٩٣م)، *لسان العرب*، ط٣، بيروت - لبنان: دار صادر.

الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم: *مجمع الأمثال*، ط١، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت - لبنان: دار المعرفة.

نافع، عبد الفتاح صالح (١٩٨٥م)، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ط١، الزرقاء - الأردن: مكتبة المنار.

النسفي، أبو البركات حافظ الدين عبد الله بن أحمد بن محمود (١٩٩٨م)، *مدارك التنزيل وحقائق التأويل*، ط١، تحقيق: يوسف علي بديوي، راجعه وقدم له وخرج أحاديثه: محيي الدين ديب مستو، بيروت - لبنان: دار الكلم الطيب.

الهاشمي، علوي (١٩٨٩م)، *قراءة نقدية في قصيدة حياة*، ط١، بغداد - العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

الهدليون: ديوان الهدليين (١٩٦٥م)، *المكتبة العربية، الجمهورية العربية المتحدة*، ط١، القاهرة - مصر.

هولب، روبرت (٢٠٠٠م)، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ط١، ترجمة: عز الدين إسماعيل، القاهرة- مصر: المكتبة الأكاديمية.

هيكل، أحمد عبد المقصود (١٩٩٤م)، تطور الأدب الحديث في مصر، ط٦، القاهرة- مصر: دار المعارف.

وهبة، مجدي (١٩٨٤م)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت- لبنان: مكتبة لبنان.

ويس، أحمد محمد (٢٠٠٥م)، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

ويليك، رينيه، ودارين، أوستين (١٩٧٢م)، نظرية الأدب، ط١، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

ياكبسون، رومان (١٩٨٨م)، قضايا الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون، الدار البيضاء - المغرب: دار توبقال.

اليوسفي، محمد لطيفي (١٩٨٥م)، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط١، تونس: دار سراس للنشر والتوزيع.

# IBN ONAYN POETRY: A STYLISTIC STUDY

By

**Nawaf Al-himaidy Arrasheidy**

**Supervisor**

**Dr. Mohammed Al-qudah, Prof**

## ABSTRACT

This study discusses one of the most prominent poets of the *Mamluki* era in the sixth and seventh *Hijri* centuries, namely, *Ibn Onayn*. This study used the stylistic methodology in discussing this poet's poetry. It was able to tell us about his inimitable poetic character, and it could highlight his artistic creativity and innovation capacity.

The study was divided into a preamble and four chapters, as follow:

The preamble: identified the style concept by novelists from three angles: composer, text and receiver and the relationship between style and the old rhetorical studies such as semantics, statement and Al- badee' sciences. Then it has discussed the impact of versification theory by *Abdul qahir Al-gerjani* on stylistic studies, and finally the relationship between stylistic and linguistic studies.

**Chapter one:** it has been devoted to discuss the rhythmic level in *Ibn Onayn's* poetry, which deals with the external rhythm represented by: weights rhythm, rhyme and internal rhythm, which its elements are represented by the level of sounds, i.e the single rhythm which I have divided into two sections: character frequency of a word structure and frequency of independent function character from outside a word structure. Then the compound rhythm, which is a rhythm of similar external structures pronunciations in terms of its sound, structure and semantic. Then the similarity of terminals; which is a frequency related to semantics, *Irsad* or *Tasheem*, and then isomorphism grammar and morphological parallelism based on adjacent antagonism, concordance and oppositeness.

**Chapter two:** it has discussed the compositional level which is concerned with studying the structural grammatical shape resulting from the relationship between words, the morphological formula and grammatical shape of it within the text that it was put into. This means the linking between stylistic structures and its formation methods

with semantic, rhythm and psychological case of a poet. I have devoted it to talk about deletions' conditions and forms, and then rendering and delays forms, and the definite and the indefinite, and attention and its forms, and reverse in both verbs and characters, and the types of sentences and its pillars, namely: noun and phrase sentence, construction sentences, namely: a question, call and occasional sentences, and their types and functions. As well, I will study the ready compositions and the vulnerability and impact relationships against previous texts.

**Chapter three:** will discuss the scenic level: which talks about the sources of the image drawn by *Ibn Onayn's* , which is diverse and multiple: such as the cultural one derived from the Qur'an and heritage, and the natural one derived from active and inactive nature. Then the formation of an image which is either: kinetic, sound or color image.

**Chapter four:** this chapter talked about the semantic level: which deals with the semantic structure of words, whether indicated the war weapons, the enemy, the heroes as well as the color and the places and the media and the equestrian, courage and the horse and its features.