جامعة أم درمان الإسلامية
كلية اللغة العربية
كلية الدراسات العليا
شعر محمد بن عمّار الأندلسي
دراسة تحليلية أسلوبية
رسالة مقدمة لنتيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية وال النقدية

إعداد الطالب
محمد عبد الله سيدي محمد

إشراف
الدكتور محمد محمد عثمان

٤٣٤٨ هـ/ ٢٠١٢ م
الإهـداء

إلى من جُرِّع الحـرّ كِي يذيفني العـسل، و كنـع كـي أسـعد ..
إلى والدي العزيز رَحْمَة الله، وادعى فسِين جَانِته.
إلى من أحبّتني فسالت دموعها لكلّ فراق ، وعند كلّ لقاء ..
إلى والدتي أُكَبِّيت اُنف الله في عَمرها.
شكر وتقدير

"سبيحانك لا علم لنا إلاً ما علّمنا إِنّك أنت العليم الحكيم"

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيّدها محمد

إمام المتقنين وخدام الأنبياء والمرسلين المبعوث رحمته للعالمين،

وعلى ﷺ وصيّه أجمعين، وبعد:

أحمد الله وأشكره على كل حال، وأحمده سبّحانه وأشكره أن
منّ علىٍّ بأكمله هذه الدراسة. وأسأله القبول وأن تكون خالصة لوجهه
الكريم. قال رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم: «لا شكر الله من
لا شكر الناس»، لذا فإنّي أتّقدّم بالشكر الجزيل والعفان الجميل
لمن غمرني بالفضل وخصوصي بالنصيح والتوحيه، وأعطاني من وقته
وجهته الكثير، وقبل هذا وذاك تفضّل بقبول الإشراف على أطروحتي،
ألا وهو أسّاتذتي الجليل الدكتور حمد محمد عثمان، فله منّي
الذّعا بالصحة والعافية وطول العمر والعمل الصالح.

ولايفوتني في هذا المقام، أن أتّقدّم بالشكر والتقدير
للأخوة الأفاضل الدكتور محمد السيد أحمد عبد الله العلوي، والدكتور
إبراهيم النكينة والدكتور عبدالرحيم يحيى حاج، الذين لم يخلقو عليّ
أبداً بسديد توجيهاتهم وإرشاداتهم، والبشير موصل إلى الإخوة
الافاضل في كلية اللغة العربية وأخصّ بالذكر الأسّاتذ حسن محمد
أحمد علي منسّق الدراسات العليا وزملاء الكرام، والشكر يمتند
للناشئ عنم الصادق جماد.

كما أشكر كلّ الإخوة والأصدقاء الذين وقفوا بجانبي شجعيوني
على إنجاز هذه الأطروحة.

الباحث
المقدمة

انتهت الدولة الأمويّة بالأندلس بعد الأحداث الخطيرة التي حدثت في أوائل القرن الخامس الهجري ، الحادي عشر الميلادي ، جرّاء الحرب الضاريّة التي نشبت بين حكّامها . فنشأت دول الطوائف في الأندلس بعد انهيار الدولة وانقسامها ، وبعد أن ذُكِت الروح في هذه الدولات بدأت تتناقص في المكارم والأخلاق وفي دعوة العلماء والأدباء ، رغم الاضطرابات التي كانت سائدة . وكانت دولة بني عبّاد في إشبيلية أقواها وأعلاها شأنًا ، وقد توالى على حكمها ثلاثة ملوك ؛ فمؤسسّتها الفاضي أبو القاسم بن عبّاد ، وابنّه المعتضد ، ثمّ حفيده المعتمد ، وكانوا أكثر ملوك الطوائف حظًا في وفود الأدباء والعلماء والشعراء . وكان بلاط بني عبّاد في إشبيلية مركز إشعاع علميّ وأدبيّ ، شهد سطوع نجوم أكبر شعراء الأندلس ، وكان من هؤلاء أبوى مهدي محمد بن عمّار الذي كانت ملوك الأندلس تهابه ، لإبداء لسانه وبراعة شعره ، كما قيل .

وقد أسهم المؤرخون في الحديث عن حياة محمد بن عمّار ، وعلاقته بالمعتمد بن عبّاد . وأشاروا بشعره حتى إن بعضهم قدمه على كبار الشعراء الأندلسيين ؛ فقال المراكشي في المعجب إنه : " كان أحد الشعراء المجدين على طريقة أبي القاسم بن هاني الأندلسي ، وربما كان أعلى منزعاً منه في كثير من شعره ... ولم ألف أحداً ممّن أدركه سِنّي من أهل الآداب ، الذين أخذت عنهم إلاّ رأيتة مقدّماً له مؤثراً لشعره ، وربما تعال بعضهم فشيئه بأبي الطيب ". لكن قليلة هي الدراسات التي خصّ بها شعره ، قديمًا وحديثًا . وما وقفت عليه من دراسات ، ككتاب " ابن عمّار " لمؤلفه ثروت أباظة لم يعد كونه
سردًا لأحداث تاريخية بأسلوب روائي، مع عرض لبعض مقطوعات
من شعر ابن عمّار. وهناك بحثان قدّما لنيل درجة الماجستير،
الأول بعنوان "ابن عمّار: عصر وحياته وشعره"، قدمته الطالب
أحمد محمد الشريف في معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة.
والثاني بعنوان "أبوكر محمد بن عمّار: حياته وشعره"، قدمته
الطالب دباب راشد في كلية الآداب بجامعة دمشق. فالباحثان
ركّزا في دراستهما على الجانب التاريخي فأسهما فيه، ولا سيّما
عصر الشاعر، وعلاقة الشاعر بالعصر، وبخاصة في البحث الأول.
وقد كانت ملاحظاتهم تقتصر على الشرح وثّر مضمون الشعر، في
جوائز كثيرة، وغبّب عليها السياق السردي. وفي المجمل فإنّ
الدراستين لم تتناولا شعر ابن عمّار تناولاً فتياً، كما هو شأن
دراستي هذه، التي تعتمد على رصد حركة شعر ابن عمّار
التعبيرية وكشف ظواهره الدلالية، من خلال الاكتئاب الباطني، أي
مبدأ الانطلاق من داخل النص الشعري، وليس الإقبال عليه من
الخارج، كما هي الحال بالنسبة إلى تلك الدراسات. ورغم ذلك
فإنّه يسجل للباحثين أنهما تصدوا لشاعر كبير أهمله كثير من
الدارسين، ونفضوا الغبار عن كثير من تصوره الشعرية كانت
مذكورة في بطون مخطوطات كانت أيضاً مجهولة.

وقد اخترت شعر ابن عمّار موضوعًا لرسالتها لعزة أمور منها:

١- أنه يعدّ من أبرز شعراء الأندلس في عصره، وأفلّهم حظًا
بالاهتمام.

٢- كان شعره صدّى لانفعالاته، واستجابة للمؤثرات التي حوله.
وليس أصفق ولا أبلغ في تصوير أعماق النفس، وآلامها
وأمالها من مشاعر شاعر مرهف تكوّى نفسه بلهيب الوقائع
والأحداث.
3- يمثل شعر ابن عمّار أبرز جوانب المجتمع الأندلسي في القرن الخامس الهجري، الحادي عشر الميلادي، من ناحية الثقافية وتجاربه السياسية، ومبادئه و pomysłاته، وبانتصاراته وهزائمه.

وقد اعتمدت في دراستي هذه، على منهج التحليل الداخلي الذي يقوم على دراسة نصوص المعتمد الشعرية وتحليلها، انطلاقًا من داخلها، وفق المبادئ الألسنوية البنائية بقدر ممكن من استنطاق هذه النصوص، والكشف عن عالمها من دون أن يعني ذلك أن أن أطبُّق البنية حرفيًا، محاولاً إدراك حقيقتها إدراكًا موضوعيًا، بعيدًا عن العاطف والانحياز. كما أفادني هذا النوع في دراسة الخصائص الفنية والأسلوبية لشعره.

وبالرغم من التوام بالانطلاق من داخل النص الشعري، فإني لم أستطيع إغفال اتصال الدراسة ببعض الجوانب الاجتماعيّة أو التاريخيّة التي اقتضتها طبيعتها، إذ لا يمكن أن أهينًا الكشف عن المعنى الداخلي للنص إلاّ بمثل هذه الإسعافات الخارجية عليه.

وقد جاء هذا البحث في خمسة فصول يتصدرها تمهيد وتعميقهما خاطمة، ثم ثبت المصادر والمراجع، ومجموعة من الفهرس الفنيّة. وقد عرّضت في التمهيد لعلاقة شعر محمد بن عمّار بالبيئة السياحيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، والحياة الثقافيّة والأدبيّة السائدة في هذه البيئة، وعلاقاته برجاله عصره من ساسة وأدباء وشعراء، إذ رأينا أنّ مثل هذا التمهيد ضروري قبل الولوج في صلب البحث للاطلاع على الأجواء التي نشأ فيها الشاعر، وكونت شخصيته. وقد عولت على كثير من المعطيات التي وقفت عليها فيه.
و أفاضى التمهد إلى الفصل الأول الذي خصـصـته للتعريف

بـمحمد بن عمـار وـبـمنهجـيـة دراـستي لــشعره، فقسـمـته إلـى

محورين رئيـسيين وهما: سيرته الاجتماعيـة والثقافيـة والسياسـيـة؛

ثم منهجيـة دراـسة شعره. فتـحدثـت في المحور الأول عن وـلادته 

ونشه، وأهم صفاته الخلقية، وثقفته، وعلاقته بـلاط بني عـيـاد

في إـشبيلية، ثم شـعره، وأمـا المحور الثاني فـتناولت فيه منهج

الأسلوبـيـة الذي اـعتمـدـته في تـحليل شعر محمد بن عمـار، حيث

سيـشـكل فيما بعد المـسار الرئيـس لـدراـسة شعره، وفـك رموزه.

بعد كل ما جاء في التمهد وفي مـحورى الفصل الأول،

وجدت نفسى مهيئاً لـمـقاربة تـحليلـيـة أكـثر عـمـقاً ودقة، فـتناولت

في الفصول الأربعة الأخيرة الخصائـص الفنيـة والأسلوبـية في

نصوص ابن عمـار الشعرية، حيث رصـدت كـوـاـم الإـبـداع الفائـمة

في هذه النصوص، ثم تقـسـمت أبعادها الدلالية معتمداً على

مبادئ الأـلـستـيـة البـنيـائيـة وعلم الأـسلوب القائم على الإحصاء

في بعض الجوانب، وعلى التحليل الداخلي. فـتناولت المستوى

الصوتي في الفصل الثاني، والمستوى البـيـاني في الفصل الثالث،

والـمستوى المـعـجمي في الفصل الرابع، وفي الفصل الخامس

تـناولت المستوى التركيبي. وقد حـرصت في هذه الفصول على

تـناول نصوص الدـيوان، دون أن تـجسد باـالمعاـلة الفـجة لـتطبيقات

البـني المـعـجميـة والتركيـبية والـبيـانـية وـغيرها من دلالاتها، إذ كـان

هـدفـي الأسـاسـي هو إـبـراز الظـاهرـة الفـنيـة عند ابن عمـار، من

خلال التـبتـيـع الـواـعـي والمـوضـوعي لـأشـعاره. وفي الخاتمة

استعرضت أهم النـتائج التي توصـلت إليها الدراسة.

وـقد اعتمدت على عدد من المصادر، كانت رأـيـداً قويـًا لـي

في هذه الرسالة، منها: فـلاـئد العـقـيان وـمـحاسـن الأـعيـان.
والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ومنجح الطيب من
غصن الأندلس الرطيب، والمجعب في تلخيص أخبار
المغرب، والحلة السّيّرة، فقد استعتن بها في دراسة عصر
ابن عمّار والإطلاع على الحياة السياسيّة والثقافيّة والأدبِيّة،
وعلى الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة في بلاد الأندلس عامة،
وفي دولة بني عبّاد خاصة. كما أفادتني في دراسة علاقات ابن
عمّار بجرالات دولته من الأمراء والوزراء والشعراء، وكذلك في ضبط
نصوص الديوان وتحقيقها. كما استعتن بكثير من المراجع، منها
إلياذة هوميروس، وموسّع الشعر، وخصائص الأسلوب
في الشوقيات، وبنيّة اللغة الشعرية، وعلم الأسلوب:
مبادئه وإجراءاته، وهذه المراجع وغيرها أفادت منها كثيرًا في
معالجة الدراسة الفنيّة والأسلوبيّة.

وكانت جميع المصادر والمراجع التي عدت إليها، روافد
مغطاء وخير زاد في رحلتي الشائقة مع محمد بن عمّار، وإن
كنت قد واجهت بعض الصعاب التي تمتّلت في تناثر الموجود من
شعره بين أمّهات المصادر الأندلسية، التي كان لابد من البحث
عنها لاستضاح كثير من نصوص الديوان لعدم وضوحها، ولعدم
ضبطها بالشكل، وكذلك ندرة الدراسات التي تناولت شعره،
والفنية منها خاصة.

ولا ينبغي إلا أن أقدّم جزيل الشكر والتقدير لأستاذي
الفضل الدكتور حمد محمد عثمان المشرف العلمي على
أطروحتي، الذي لم يخل عليّ بجهدي ووقت وعلمه، فكان
إرشاداته وملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إبراز هذا البحث على
ما هو عليه. وقد نهلت من فيض علمه الغزير، واستفدت من
توجيهاته التي ستكون خير معين لي في حياتي العلمية، كما
كانت خير معين لي في هذا البحث. وأسأل الله أن يُطيل عمره ويرفظه ذكرى لغة العربية التي كادت أن تصبح غريبة في أوطانها.

وأما أضع قلمي جانبي بعد كتابة السطر الأخير في رسالتي، شاعرًا بالزهو والسعادة، فإنني لا أدعى البلوغ الکمال، وإنما حسبي أنني بذلت جهدًا صادقًا بحدود ما تهيأ لي. آملًا أن يكون قد وفيت هذا الشاعر والإنسان العصامي حقًا، وحق شعره، وأن تكون هذه الدراسة خطوة في طريق دراسات فنيّة وأسلوبيّة مستفيضة لأشعار محمد بن عمّار.

والله ولي التوفيق،..
التمهيد

على الرغم من شيوع اسم ابن عمار في كتب الأدب والتاريخ، وإجماع من ترجموا له بوصفه واحداً من شعراء الطبيعة في عصر الطوائف ومن ألمع شخصياته السياسيّة، إلا أنّه لم ينل من الشهرة ما ناله أقرانه من شعراء عصره أمثال ابن زيدون وابن هانيء والمعتمد بن عبّاد وابن خفاجة؛ فمن منّا لا يذكر هؤلاء في عدد من قصائدهم، لكنّ لا نحفظ بيتاً واحداً من شعر ابن عمّار، فضلاً عن قصيدة له، إذ إنّه لم يحظ ولا حظيت أشعاره بدراسات علميّة شاملة. وقد رأيت من الضروري قبل الولوج في موضوع دراستي، أن نتعرّف على شاعرنا وعلى أهمّ المحطّات في حياته رغم أنّ الدراسة لا تستدعي ذلك الإطار التاريخي، لأنّ منهجنا في البحث سيكون تحليليّاً أسلوبياً ينطلق من النصّ ذاته.

إذا كانت دراستي تنصب على شعر أبي بكر محمد بن عمّار، منه نتقصُّي كوامن الإبداع القائمة في تفاصيل نصوص شعره، بعيداً عن المؤثّرات الخارجيّة، فإنّه لا يمكن إغفال علاقه الشعر، بوصفه ظاهرة تعبيريّة جماليّة، بالبيئة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، والحياة الثقافيّة السائدة في هذه البيئة؛ لذلك رأيت قبل الولوج في الموضوع، إعطاء لمحة موجزة عن عصر ابن عمّار، وعلاقته بملوك إشبيلية، وبخاصّة المعتمد بن عبّاد، إذ لا يمكن الحديث عن ابن عمّار دون ذكر المعتمد وعصره، حيث كانت البيئة الحاضنة لابن عمّار وشعره.
وقد قسمت هذه النزيلة إلى ثلاث فقرات:

أولاً: الحياة السياسية.

ثانيًا: الحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ثالثًا: الحياة الثقافية والأدبية.

أولاً: الحياة السياسية:
انتهت الدولة الأموية بالأندلس بعد الحروب البارزة التي
نشبت بين حكام مستبددين وولاة طامعين عاشوا في الأرض،
فخرجت البلاد من الفتنة أشرفت ممارسة ومفسّرة إلى دولتين اتبعتا
القوى منها الضعف، وبرزت أربع دول رئيسة غلبت باقي الدول أو
حالفتها، وهي: دولة بني حماد، ودولة بني النون، ودولة بني
عمر، ودولة بني عبّاد. وتولى على هذه الدول أمراء عرّفوا بملوك
الطوائف، وكان أشهرهم بني عبّاد، ملوك إشبيلية(1) وغربيّ
الأندلس، وأشهر هؤلاء المعتمد بن عبّاد.

وقد تولى المعتمد زمام الحكم بعد وفاة أبيه المعتضد(2)
عام 461/1079، وكان آنذاك، فتى في الثلاثين من عمره(3)، وقد
شهدت الدولة في عهد أبيه عصرًا زاهياً، نعمت فيه البلاد بالأمن

(1) إشبيلية، مدينة كبيرة، ومن أعظم مدن الأندلس، وتسمى حمص أيضًا،
كانت قاعدة الجانب الغربي من جزيرة الأندلس، وتقع على شاطئ الوداد
الكبر، اتخذها نون عبّاد عاصمة لملوكهم. ابن بسام، الأخبار، 1/111: ياقوت
الحسوي، جامع البلدان، 1/1300.

(2) هو أبو عمرو عبّاد ابن القاضي أبي القاسم بن عبّاد الخميسي، أفضى إلى العهد
الراقب 422/1032، وتسمى أوّلًا بخور الدولة، ثمّ بالمعتضد: وغطى خليفة
القلمية، منتهي غلبة البحرين؛ وكان زعيم جماعة أمراء الأندلس في حياته. ابن
بسام الأخبار، 2/231; المقر، نفح الطب، 2/2450.

(3) ابن الآبار، الجهة السير، 53.
والاستقرار والهدوء والازدهار والرفاهية؛ فورت المعتمد دولة مستقرة، متزامنة الأطراف، جعلت منه أعظم ملوك الطوائف.(1)

وقد خاض المعتمد مثل أبيه سلسلة طويلة من الحروب والأحداث، فتدخّل في حوادث قرطبة حينما هدّها المأمون بن ذي النون(2)، وانتهى الأمر باستيلاء قوات إسبيلية على قرطبة، ومكّنته المعارك التي دارت بين أبيه وملوك البربر من القضاء على كلّ الإمارات البربرية المتاخمة لإسبيلية من الشرق والجنوب الشرقي، وأمّن جناحها الدفاعي من هذه الناحيّة، ولم يبق جنوبي الأندلس من الإمارات البربرية سوى مملكة ابن باديس(3) في غرناطة(4) ومالقة(5). وهكذا استطاعت دولة بني عبّاد أن توطّد أركانها، وتشتّت دعائمها بعد الجهود العظيمة، التي بذلها القاضي أبو القاسم بن عبّاد وابنه المعتمد؛ فأجبرت الأرستقراطيّة الإسبيلية على الاعتراف بسلطة بني عبّاد، ولم يبق فيها من يستطيع التمرّد على هذه السلطة(6)، وتابع المعتمد

---

(1) يوسف حوالة، بنو عبّاد في إسبيلية، ص 187.
(2) هو حبي بن إسماعيل، الملك بالمأمون، صاحب طليطلة، من أعظم ملوك الطوائف وكان على نزاع مع المعتمد. المقر، نفح الطيب، 1/144.
(3) هو أبو إسحاق إبراهيم بن يوسف بن إبراهيم بن عبد الله بن باديس المعروف بابن قوقول، ولد بالمريتة سنة (1111/500)، وتوفي في قاس سنة 619/1123.
(4) تفحصة: وقائع الأعيان، 10/201.
(5) غرناطة: وقائع الصحاب أعرابية للألف أسقطها العامة، وهي مدينة محدثة أزدهرت بعد خراب إلبراء في القرنين الثاني والثالث، مدّتها وحضن أسوارها وبنى قصتها خيوس الصنايجي ثم خلفه ابنه بادريس، فصارت مدينة عظيمة، اتخذها بنو نصر دار حكمهم وسقطوا تلالي الحكم العربي للأندلس.
(6) ياقوت الحموي، معجم البلدان، 195/4.
(7) مالقة: مدن الأندلسية العامة، تقع على ساحل البحر، وهي من أعمال رية، بين الجزيرة الحضرية والمرينة. وينسب إليها جماحة من أهل العلم، ياقوت الحموي، معجم البلدان، 195/4.
(8) صلاح خالص، المعتمد بن عبّاد، ص 100.
سياسة أبيه المعتضد في التوجّه من البربر، والقضاء على سلطانهم(1).

وكانت الحقيقة التي تولّى فيها المعتمد السلطة حقيقة مخاض سياسيّ عسير، بالنسبة إلى الأندلس الإسلاميّة، تؤذن بأخطار جسام؛ إذ شهدت الممالك والإمارات الإسلاميّة اضطرابات كثيرة، وتغييرات في القوى السياسيّة المهيمنة عليها، على الرغم مما بلغته هذه الممالك والإمارات من رفاهية، ورقيّ اجتماعيّ وثقافيّ.

أما الوضع السياسيّ في ممالك النصارى، فقد كان مغايراً للوضع في الممالك الإسلاميّة، إذ كانت تلك الممالك تعيش على قوّة عهد المعتضد، عام (765/1365)، الذي توفي في عهد المعتضد. وقُد نشرت الخلافات بين أبنائه، وازدادت الخلافات حدة بين أبناء فرديناند بعد تولّي المعتمد السلطة وخصوصاً بعد وفاة أبيه، حيث استمرت نيران الحرب لتنهي بتوالي ألفونسو السادس الحكم على مملكة إسبانيا الكبرى، كما كانت في عهد والده فرديناند، وكان ذلك بعد خمس سنوات من تولّي المعتمد السلطة(2).

وأهم ما تمسّ عهد المعتمد من عهد أبيه وجدّه، في وضع مملكته الخارجيّ، التطور السريع الذي حدث في العلاقات بين إشبيلية ومسيحيّ الشمال، وإن لم يستطع المعتمد النجاة من

(1) محمد عبد الله عبان، دول الطوائف، ص. 32.
(2) فرديناند الأول: الأندلس مدينة ملك الإفرنج بالأندلس، كانت ملوك الطوائف من المسلمين بالجنود ويؤدون إليه ضريبة. ابن خلكان، وفيات الأعيان، 5/77.
(3) يوسف حولاة، بنو عباس في إشبيلية، ص. 191.
نير الجزء المرهق الذي استطاع ألفونسو السادس أن يفرضه على كل ملل الطوائف، بل يبدو أن المعتمد رأى فوق ذلك، أنه لن يستطيع المشي في حمه آمنًا إلا بتوثيق أواصر المودة مع ألفونسو ومحالته(1).

ثانياً: الحياة الاجتماعية والاقتصادية:
ترك المعتضد بن عياد لأبنه المعتمد دولة مزهرة، مستقرة الأحوال، مترامية الأطراف، جعلها أعظم ممالك الطوائف، فكان لذلك أثره الكبير في الأحوال الاجتماعية والاقتصادية. وكانت إشبيلية، كغيرها من ممالك الطوائف، تضم أخطاطاً بشرى عرقية ودينية مختلفة، من العرب والبربر والصقلياء والمستعربين والمؤندين واليهود، ولكلاً فئة أو مجموعة من هذه المجموعات العرقية والدينية عاداتها وتقاليدها وأعرافها التي تحرص على إلا تذوب وتتلاشي في وسط ذلك الخضم البشري المتعدد الأحاسى(2). وكان المجتمع الأندلسي ينقسم - بصفة عامة - بكل عناصره العرقية والدينية، إلى طبقات ثلاث: الطبقة الأرستقراطية، والطبقة الوسطى، والطبقة العامة. وكل طبقة من هذه الطبقات الثلاث تجمع في رحابها العناصر العرقية والدينية القائمة في الأندلس. وكل طبقة من هذه الطبقات لها تطليعاتها، وأوضاعها، وهمومها الذاتية، وفلسفتها، ونظرتها الخاصة إلى الحياة. ففي عهد القاضي أبي القاسم وابنه المعتضد، ابتدأ المركز الأرستقراطي الجديد يأخذ مظهراً أكثر تفاهاً ويذخاً، ويتسع باتساع نفوذ الدولة وتشعب أعمالها. فزادت الحاشية، وكثر الأتباع.

---

(1) محمد عبد الله عنان، دول الطوائف، ص 72.
(2) يوسف ح玟ة، مرس، ص 299.
والموظَّفون، وتوافد على بلاط بني عباد، الذي يمثل هذا المركز، الشعراء من كل حدب وصوب، وأصبح نطاق نفوذه يمتد باستمرار (1)، وظهرت عناصر أرستقراطية جديدة نمت وترعرعت تحت ظلهم، فاحتلَّت مكانة رافضة في الحياة الاجتماعية، وأسهمت في إدارة الحكم؛ فشهدنا صعود نجم ابن زيدون (3) في زمن المعتضد في إشبيلية، وكان من أسرة متوسطة في قرطبة، ثم يزغ نجم شاعراً محمد ابن عمّار (3) في عهد المعتمد، وكان من أسرة فقيرة مغمورة في شلب (4).

وما إن جاء المعتمد حتى كانت الأرستقراطية الإشبيلية قد ارتبطت بلاط بني عباد، وأصبحت جزءًا من حاشيتهما. أمّا الطبقة الوسطى والطبقة العامة، فقد نأتراها أيضًا بتطوُّر الأوضاع السياسية، إلا أن هذا التأطر لم يكن من الشدة بالدرجة التي تعرضت لها الأرستقراطية، وإنما جاءت نتيجة حتميّة لزيادة ثراء المدينة، وتوسع نفوذ أرستقراطيّتها الحاكمة.

---

(1) صلاح خالص، المعتمد بـن عباد، ص. 16.
(2) هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن غالب بن زيدون المخزومي القرطي، (3) ق Alfred Dehbi, "Al-Andalus en la etapa romana", Al-Andalus, 1984, pp. 57-84. (4) Silves (Algarve): مدينة غربي الأندلس في البرتغال، في الولاية المعروفة باسم الغرب (Algarve)، واشتهر أهلها بقول الشعر. ابن بسام، الذخرية، 1/559، 208/2005.
فأتـساع رقعة المملكة، وتعاظم نفوذها، أصبحهما زيادة في أهميتها وثرائها، وتسع، تبعًا لذلك، نشاط الدولة، وإزداد ترف البلاط وذخه، ونشاط الفعاليات التجارية والحرفية إلى حد كبير(1).

وترك المعتضد، عند وفاته، لابنه المعتمد، مملكة واسعة الأركان، غنيّة بالأموال، وغدت إشبيلية مركزًا مهمًا للحركات التجارية والصناعية والحرفية ومركزًا عسكريًا ذا خطر كبير، وكان لكل ذلك أثره في حياة الطبقتين الوسطى والعامة(2).

نالًا: الحياة الثقافية والأدبية:

وكمما كان لتوسع إشبيلية وزيادة قوتها وثرائها أثر كبير في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فإن ذلك قد انعكس أيضاً على الحياة الثقافية والأدبية.

وشهدت بلاد الأندلس تطورًا علميًا وأدبيًا منذ عهد الخليفة عبدالرحمن الناصر(3)، واستمر هذا التقدم في عهد ابنه الحكم (305/916 - 311/922) وخليفته الحاجب المنصور ابن أبي عامر(4)، إلى أن جاء عصر ملوك الطوائف، فمسا هؤلاء بالأندلس، سياسيًا وعلمياً وأدبيًا وعمرانيًا، إلى درجات رفيعة(1).

(1) صلاح خالص، المعتمد بن عياد، ص 14.
(2) صلاح خالص، م. ن. ص 14.
(3) هو عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله الناصر لدين الله، ثامن أمراء بنى أمية، تولى الحكم بعد وفاة جده، وهو شاب يافع، استقامت له الأندلس بعد نيف وعشرين سنة من حكمه الذي دام خمسين سنة، وقد وجدتها مقطوعة بينان المعتدين والمحلفين، واستحلل ملك بنى أمية في عهده، وتسمى بأمير المؤمنين وخلافة المسلمين، وكانت وفاته سنة (305/916). تاريخ العالم والرواية للعلم بالأندلس، ص 14: المغربي، نفح الطب، 203/1.
(4) أمير الأندلس في دولة هشام المويه الأموي، أصله من الجبيرة الخضراء، ورد شايبًا على قرطبة طلب العلم والأدب وسمع الحديث، وتميز في ذلك استغل صغر سن المؤيد فأخذ الجبابة وقام بشؤون الدولة وزعم، وفتح.
وقد كانت إشبيلية من المدن الأندلسية التي تتوفر فيها كل ما يشجع على تنشيط الثقافة والأدب، واتجاه العلماء والأدباء، كما كانت مرکزاً مهمًا للثقافة حتى قبل استقلالها. ولما جاء بنو عباس بدأ النشاط الأدبي والفكري عامًا ينمو ويتزأر حول بلائهم. فعندما تولى المعتضد، ومع انسحاب الدولة واستقرار أحوالها الداخلية، رأينا هذا النشاط يؤدي ثمارة الناضجة، ويشع على الأندلس كلها نبورة وحِاج، فقصدها العلماء والأدباء من كل بلاد الأندلس.

وهكذا عرفت إشبيلية، في عصرها هذا، ازدهارًا ثقافيًا و أدبيًا لم تعرفه من قبل، أفسح المجال للكثير من أبناء الطبقة الوسطى لينهلوا من العلم والأدب، في حين كان أكثر الأدباء الذين نعرفهم من أبناء الطبقة الأرستقراطية أو شبيها.

أما عصر المعتضد، فكان أكثر عهود الأدب ازدهارًا، وفي ذلك يقول ابن خاقان: "كانت حضرة مطيعًا للهمم ومسرحة لأمال الأمم، ومقدراً لكل كمي، وموقفًا لذي أنهي حمي، لم تخل من وفد، ولم يصح جواً من انسجام رفًد. فاجتمع تحت لوائه من جماهير الكماة ومشاهير الحماة أعداد يغص بها الفضاء، وأنجاد يبزى بهم النفوذ وphants، وطبع في سمائه كل نجم منّ مُثقل، وكل فهم متنقّد، فأصبحت حضرة ميدانًا لرمان الأذان، وغاية لرمي هدف البيان، ومضمارًا لإحلار خصل، في كل مبنى وفضل".

ودامت له الإمارة 36 سنة المراكشي، المعجم، ص 77، الزركلي، الأعلام، 1/226. 4
(1) يوسف حواله، بنعوين في إشبيلية، ص 149.
(2) صلاح خالص، المعتضد بن عواد، ص 15.
(3) هو الفتح بن محمد بن عبد الله بن خاقان القيسي الإشبيلي، من أهل الأندلس، اديب فاضل، شاعر بلغ فضيحة يد الفاسد قويّ الجفاء، يحذف الأعيان، من في حدود (1350/1250)، ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 3/243.
(4) ابن خاقان، فللاد العقابي، ص 20.
ومن الأسماء الأدبيّة التي لمعت في عهد المعتمد، وهي كثيرة، الشاعر عبدالجليل بن وهبوب (102/1623) (1)، والشاعر الصقلّي ابن حمديس (102/1623) (2)، وهو من أبرز شعراء الدولة، والشاعر ابن اللبّانة (3)، الذي جاء جلّ شعره في مدح العبّاديّين ورثائهم. وإذا كانت الحركة الثقافية والأدبيّة قد نمت وتطورت في المرحلة التي سبقت حكم المعتمد؛ فإنّها آتت أكملها في عهده، وزادها إتمامًا شخصيّة المعتمد، واهتمامه بالعلم والأدب.

(1) هو أبو محمد عبد الجليل بن وهبوب الملقب بالدمعة المرمسيّ، من كبار شعراء بلاد المعتمد وذماته، المراكشي، المعجب، ص.109.
(2) هو أبو محمد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي الصقلّي، شاعر مبعد ولد في جزيرة صقلية وتعلم فيها، ورحل إلى الأندلس حيث أصبح من شعراء بلاد المعتمد وتوفي في مبوبة في نحو 80 عاماً. ابن خلكان، وفيات الأعيان، 2/370؛ الزركلي، الأعلام، 2/74.
(3) هو أبو بكر محمد بن عيسى شاعر دولة المعتمد وصاحب المراثي فيه، ومن أهل دانية وكان من كبار دولة ابن صمادج. توفي سنة (1112/1707) بمبوبة. ابن سعيد، المغرب. 2/104؛ ابن خلكان، قواعد الوفيات، 2/514.
الزركي، الأعلام، 2/372.
الفصل الأول
التعريف بمحمد بن عمّار
وبمنهجيّة دراسة شعره
الفصل الأول

التعريف بمحمد بن عمَّار ومنهجية دراسة شعره

تنصُّ دراستي في هذا الفصل على محورين رئيسيين

وهما : سيرته الاجتماعية والثقافية والسياسية ; ثم منهجية دراسة شعره فتناول في المجموعات الأول وثوابته ، ونسبه ، وأهم صفاته الخلقية ، وثقافته ، وعلاقته ببلاغة بني عباد في إشبيلية ، ثم شعره . وأما المجموعات الثانية فتناول في منهج الأساليب الذي اعتمده في تحليل شعر محمد بن عمَّار .

أولاً : التعريف بابن عمَّار :

۱ - سيرته :

أ - ولادته :

هو أبو بكر محمد بن عمَّار بن الحسين بن عمَّار ولد في قرية "شنبوس" من أعمال مدينة "شلب" عام (١٣٢٢/١٩٠١) "نبراس" في "شجب". و عائلة فقيرة متواضعة اجتماعياً ، " ليس له ولا لأسلافه في الرياسة في قديم الزمان ولا حديثة حظ ولا ذكر منهم بها أحد " .

كما يقول المراكشي (١) ، وكلما تستطيع استخلاصه من كتب التاريخ هو أن آله كان يدعى عمَّار ابن الحسين ، وأنه كان ينتسب إلى قبيلة مهرة العربية التي ادعى انتماء إليها أنذاك كثير من الناس ، وهي فرع من قبيلة قضاعة العربية اليمنية الأصل (٢) . وقد أشار ابن عمَّار إلى أصله العربي حين قال في قصيدة كتبها إلى المعتمد :

( من الطويل )

وَمَا حَالَ مِنْ رَبِّهِ أَرْضٌ أَعْمَرَ وَأَلَقَّتْ بِهِ الأُقْدَارُ بِنَآَءَبَ رَبِّهِ

(١) المراكشي ، المعجم ، ص ١١٤.

(٢) المقري ، نفح الطيب ، ٢٧٧/١ ، ابن خلّكان ، وفيات الأعيان ، ٣ ص ٣٦٩.

(٣) الديوان ، ص ٢١٣.
يا شمسَ ذاك القصرَ كيفَ فيهٌ إليكُ طوارقَ الأقدار
لما تتُلك شِعوبٌ حَتىٌ غَلبَ الرجال وِسامي الأسوار

وجاء في الجلَّة السيرة أن المقصود بـ" شَمس " أمّ ابن عمّار (3). هذا كلٌّ ما نمتلك من أخبار عن عائلة ابن عمّار مع إجماع المؤرخين على أنه كان عربي الأرّومة فقير المنيت ينحدر من عائلة مغمورة فقيرة دون ماضٍ تعتدى به ولاحاضر تزهو به. وقد كان لهذا الأصل المغمور أثر كبير في حياة الشاعر، أسهم في تكوين نفسيته وطريقة تفكيره. فلم تكن الحياة هيئة بسيرة أندلسية لأمثاله من الفقراء، حتى إنه كان يحول في نواحي الأندلس في ملبس مستنكرة، يمدح هذا وذاك، لا يخص بشعري الملك دون غيرهم. ونجح في ذلك بعض الأوضاع السياسية المضطربة في الأندلس أنداسًا من جهة، وفصل خيره ببطائع الناس، التي كسبها من تجارب الحياة المجيدة من جهة أخرى (4)، فعرف ابن عمّار كيف يستغل ذلك كلّه. وقد يكون نشأته في تلك البيئة البائسة أيضًا، حافز كبير على خوض غمار الحياة الشاقة المتعَّبة لِحقِّ مطامعه الواسعة العريضة.

بـ أهـم صفاته:
ويَب ابن عمّار ذكاء وقُداً وطموحًا واسعاً وفصاحة، وشخصية قادرة على الإقناع والإغراء (5). مما ساعدته على الإفادة من تجاربه وخبراته في الوصول إلى مطامعه ومطامعه. ولم تكن النموذج الخلقيّ، بل وحتى الشعر نفسه سوي وسائل تعينه على بلوغ أهدافه وتحقيق مأربه، ما جعل منه شخصًا مهروباً الجانب كثير المكر والدهاء. ولم يكن اهتمام ابن عمّار محدودًا فقط بطبب المجد والمناصب الرفيعة، بل كانت " الحياة نفسها بكل ما فيها من معطة وأت وافرح وتجلة غرضاً من أغراضه ومايرأ من ماريه، كان يحب الحفر ويهوي حلقات الأنس ويعشق

(1) المعتمد بن عبّاد، الديوان، ص 73.
(2) ابن الأثير، الجلَّة السيرة، 158.
(3) المراكيش، المعجب، ص 100. الاندلس، تاريخ الفكر الإسلامي.
(4) الديوان، ص 98-99.
(5) المراكيش، المغرب، ص 157، 156.
العلماء مستسلمًا لجميع ملاذِ الجسد(1) شاهد في ذلك شأن الطبقة الأرستقراطية في المجتمع الأندلسي، الذي كانت الخمر ومجالسها تمثل سمة بارزة من سماته.

جـ- ثقافته:

بدأ ابن عمّار تعليمه في قريته "شنيوس"، مثل جميع أطفال بلاده، يتردد إلى المدارس الابتدائية التي كانت تُعَج بها المساجد في الأندلس، حيث يتّعلمون القراءة والكتابة وتلاوة القرآن الكريم ومبادئ الدين وقواعد اللغة العربية، إضافة إلى دروس عامة في التاريخ والأدب والحساب(2). وكان ابن عمár من الأطفال الأذكاء، فأدا طموح ورغبة في طلب العلم، ورد مدينة شبل، مدينة الشعراء، فكان يحضر دروس أبي الحجاج يوسف بن الأعلم أحد علماء زمنه في علوم العربية، والذي يعد أستاذه الأول، فقد درس عليه بيد علمه النحو واللغة والأدب، وقرأ عليه أشعار كبار الشعراء من أمثال أبي تمام والمنتبِّي والعمري وغيرهم(3).

وبعد أن أنهى دراسته الأولى في شبل انقل إلى قرطبة لمتابعة تجربته العلمي وكانت آنذاك دارًا للعلم والعلماء تتّشر فيها حلقات الأدباء والعلماء. ونذر لمكتباتها بنفاس الكتب، وقيل إنّها كانت "أكبر بلاد الله كتباً" (4). وقد كان يُوعَس أولئك الذين يرغبون في التوسّع في العلم والعمق في المعرفة، في بلاد الأندلس، أن يواصلوا الدرس والتحصيل، حيث الحياة الثقافية مردهة وكبار العلماء منثورون في كل مكان ولاسيّما في المدن الكبيرة، يجتمع حولهم طلاب العلم وعشاق المعرفة، فبِقدّمهم لهم ثمار الحضارة الإسلامية التي وصلت إلى الأوج في هذا القرن(5). وكان ابن عمّار من هؤلاء الشباب الطموحين الذين لهم الرغبة، وعدهم القدرة على مواجهة التحصيل العلمي. ففي ذلك الجو العلمي والثقافي تمت موهبته الأدبية واللغوية، وابتعت وبغاجة في مجال الشعرة؛ فغدا شاعراً قريناً من كبار الطبقة الأولى من شعراء الأندلس.

(1) الديوان، ص ٣١.
(2) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ٢٠۰٧: الزركلي، الأعلام، ٢٣٣/٨.
(3) المرازيشي. مرسوم، ص ١٠٠.
(4) المقرئ، نفح الطيب، ١٠٣٧/٣، ٢٤٨٣.
(5) أنخل بالشيا، تاريخ الفكر الإسلامي، ص ٨٩. الديوان، ص ٢٣.
إنَّ ما اطلعنا عليه من حياة ابن عمَّار ومن شعره، لا يشير إلى أنه كان عالماً لغوياً أو قفيّاً مبتعداً في العلوم الشرعية. فكلما نستطيع قوله هنا، هو أنه كان شاعراً وشاعراً مجيداً، فليس بين أيدينا إلا نتاجه في المجال الأدبي فقط.

ولم يكد ابن عمَّار يشعر أنه قد بلغ في مجال الأدب والشعر مبلغًا يؤهله لارتقائه سلم المجد الأدبي، حتى غداً واحدًا من جماعة المعامرين الذين راح يذعون بلاد الأندلس. يقول المدائح فيمن يمنحه الطعاء، ولم يقصر هذه المدائح على الأمراء والرؤساء، على ما جرى به عادة كبار الشعراء إذ ذاك (١); إلى أن حط به الرحالة في بلاط بني عياد.

٢ - ابن عمَّار في بَلاط بني عياد:

أ - ابن عمَّار والمعتضَد بن عياد:

ولم يزل ابن عمَّار يتنقل بين مدن الأندلس للاستُقِاء والاستطاف، ناحيًا عن مجد مفقود وشهرة عصية، إلى أن استقر به الحال في كنف المعتضد بن عياد ملك إشبيليّة وكان حينها في قمة مجده بعد انطرازاته على ابن الأفطس وعلى أمراء البربر، فمدحه براءتَه المشهورة ومطلعها:

أُدِّر الزُّرَجاَجَة فَالْثَّقْفَمَ قِدَّ وَالْتَّجَّمَ قِدْ سَرَفَ العَنَانَ عِن
وَالصَّبِحَ قِدْ أَهْدَى لَنَا كَافُورَةٍ لَمْ يُسَتَّرَدَّ اللَّيْلَ مِنْهَا

وقد يُخَلَدُ هذا اللقاء بداية تحوّل كبير في حياة ابن عمَّار في أشبيليّة، وعمره آنذاك ثلاث عشر سنوات، إذ أصبح من شعراء البَلاط وتحلق طموحاته الأدبيّة والمادّية. وفي بلاط المعتضد تعرَّف على الأمير محمد (المعتمد) بن المعتضد، وكان هذا هو الصديق الذي يبتغيه، فهو شاعر من أفضل شعراء عصره، وفيه ميل إلى اللهو والمجون، فسرّ به ورقه إلى مجلسه، ومنحه منزلة وغنيٍّ. فكان يحضره مجالس أنثى ويستدعِيه إليها، ويؤثره على خاصِّيته (٢) حتى إذا ما عين المعتمد أميراً على شَلِب

١ - (١) آنخل بالنُعُي، تاريخ الفكر الأندلسيّ، ص ٨٩.
(٢) الديوان، ص ١٨٩.
(٣) فاضل والي، الفنون والنكبات الكبرى وأثرها في الشعر، ص ٢٣٩.
اصطحب معه ابن عمّار ليعود إلى مسقط رأسه وغمي شبابه
عوداً حميداً، حيث أصبح الساعد الأيمن للأمير، ثم وزيره في
إمارة شلب يصرف شؤون الإمارة وينظر في كلّ شئونها، في
حين كان الأمير يمرح مع الشعراء ويلهو مع الغيد الحسان، لكنه
لا يستغني عن جلسات صديقه ابن عمّار الشاعر يطارجه الشعر
أو يجزيه(1). إلى أن شعر المعتصم يخطر ابن عمّار على ابنه
المعتمد فأمر بإياده عن شلب سنة (٣٠٠/٨٠٨)؛ فعاد ابن
عمّار إلى التجوال مرة أخرى يقصد أقصائي الأندلس، حيث حطّ
rالراح في المريّة، ثم انتقل إلى السهلة ليستقرّ أخيراً في
سرقسطة عند بني هود(2) ومن هناك ظلّ يرسل شعره إلى
المعتمد يطلب به ودّ والده المعتصم علّه يغفو عنه. ومن ذلك
قصيدة من أروع ماقاله في مدح المعتمد يقول فيها:
(من الطويل)
عليّ وإلا ما بُغاً الغمائيم
وفيّ وإلا ما يباح الجماهيم
ليّأر وده برمق صفحه صأرم
وما كمست زهّر التّجوم
ب - ابن عمّار والمعتمد:
ولما توقي المعنيّ سنة (٤٧١/١٠٧٩) ونُولى الملك المعتمد
عاد ابن عمّار إلى صديقه القديم، فأمن عوائد الدّهر وطاب له
المقام إلى جانبه إلى أن أرسله عاملًا له على شبل بناء على
رغبته(٣). ووفّه المعتمد بقصيدة يقول فيها:

(١) المراكيشي، المعجب، ص ١١٧.
(٢) فاطر وأبي، مس.، ص ٢٣٩.
(٣) الدوران، ص ٢٠٩.
(٤) ابن الأبات، الجلالة السراء، ص ١٣٢; المراكيشي، المعجب، ص ١٠٨.
ألاَحِيَّةِ أُوْطَانِيُّ بِشِيْلِي، أَباَِّيْهِ،
وَسِلَّهُنَّ هُلْ عَهْدُ الوُسَاحُ كَمَا
لَهُ آَبَادُ شَوَّهُ إِلَى ذِلِّكَ الْقَصْر
فَتاهِكَ مِنْ غِيلٍ وَتاهِكَ مِنْ
حدٍّ (١).

استمرّ ابن عمّار والياً على شلب إلى أن اشتّق شوقي المعتمد إليه فاستدعاه إلى إشبيليّة ليصبح وزير دولة بني عياد كلها (٢)، ومن ساسة الدولة البارزين، بل من ألمع الشخصيات السياسية في بلاد الأندلس، تجاوز نفوذه وتؤوله مملكة إشبيليّة حتى إن ملك الروم الأدفنش كان "اذ ذكر عنيه ابن عمّار قال: هو رجل الجزيرة " (٣). حتى بلغه الأمر أن تمّد على المعتمد نفسه، بعد استلمائه على مرسيّة بجيش جهزم له المعتمد، فأعلن استقلاله بها بعد أن أخرج عنها حاكمها أبا عبدالله جهمي محمد بن طاهر، ولم يكتف بذلك، بل دفعه طموحه إلى محاولة الاستيلاء على طليطلة فخرج إليها لكنّه محاولة باءت بالفشل، ولما أراد العودة إلى مرسيّة مرة أخرى صدّ خليفته قائد عسكره عبد الرحمن بن شقيق، الذي استناد بها ومنعه من دخولها: فهام ابن عمّار على وجهة مرة أخرى. ولم تزل حاله عند المعتمد تزداد فساداً، وزاد في حدة العداوة بينهما أنه السبب في اعتقال ولده الرشيد بأيدي نصاري الإفرنجة في مرسيّة (٤).

ولّى ابن عمّار وجهه شطر جليقية (٥) لاحقاً بأذوفوش بن فردن، وشاكياً إليه غدر ابن شقيق رجاء استعداده عليه، لكنّه لم يجد صلّته عنه: فتوجه إلى المؤمنين أبي عمر بن سيف بن المقتدر بن هود ملك سرقسطة، فأحسن مأواه وأمر له بدار تحمله ومن معه. وساعده ابن عمّار في التغلب على أحد أتباعه المتمردين عليه وإخضاعه، فزاد ثقته فيه وأرسله في حملة

---

(١) المعتمد بن عياد، الديوان، ص ١١: ابن البار ، الحجة السراء، ص ١٣٣.
(٢) ابن خافك، قلائد العقاب، ص ٨٧.
(٣) المراكشي، المعجب، ص ١٠٨.
(٤) فاض والي، الفنّ النكبات وأثّرها في الشعر، ص ٢٤٠.
(٥) جليقية: ناحية قرب ساحل البحر المتوسط من ناحية شمال الأندلس في أقصاء من جهة الغرب وصل إليه موسى بن نصير لما فتح الأندلس وهي بلاد لا يطيب سكانها لغير أهلها. ياقوت الحموي، معجم البلدان، ٣/٨٨.
أخرى للقضاء على تمرد بني سهيل في قلعة شقرة(1)، لكنّ ابن عمّار لم تنفعه حيلته في هذه المرّة فوقع أسيرًا في أيدي بني سهيل، فيبيعونه للمعتمد بمبلغ كبير من المال، ثم ينقل إلى قرطبة على دابّة هجينة يرفس في قيودهم؛ ثمّ منها إلى إشبيلية ليودّع سجنه(2)، وظلّ يستطع المعتمد بأشعار قال عنها المراكشيّ: "لو توسّل بها إلى الدهر لنزع عن جوره، أو إلى الفلك لكب عن دورة، فكانت رقى لم تنفع، ودعوات لم تسمع، وتمائم لم تنفع"(3). ومنها قصيدته المشهورة وملعّبها

(من الطويل):

سّجاءك إنّ عاقبّت عندي وعذرّك إنّ عاقبّت أجلي
وأنّي كان بين الخطتين مزية قائّت إلى الأدنى من الله
وهلّ ابن عمّار في السجن يستطع المعتمد وأولاده
ويسترعنهم دون جدوى حتى دخل عليه المعتمد فعلّ أنّه جاء لبيك سراحه لكنّه فأهانه بضربة من طبرز كأن في يده، هوى بها على رأسه فأنهت حياته، فدفن في قيوده خارج باب القصر المبارك المعروف في إشبيلية باب النخيل وكان ذلك في عام 88/1089(1).

2- شعر ابن عمّار:
تشير المصادر الأدبية الأندلسية أنّ لابن عمّار ديوانًا شعريًا،
وأنّه كان كثير الانتشار في الأندلس. وهناك من وقف على ديوانه
الجمعًا ومرتّبًا ترتّبًا على حروف الهجاء، فابن الآبار يذكر أنّ أبا

---

(1) شقرة: حصن كالمدينة، عامر بأهله، شمالي مرسية، وهو رأس جبل
عظم متصل منبع الجهة، ويخرج من أسفله نهران، النهر الكبير الذي يمر
بقرطبة، والنهر الأبيض الذي يمر ببلنسية المراكشي. المعجب، ص 111.
(2) ابن الآبار، الحلة السيراء، 132/144.
(3) ابن بسام، الذخيره، 132/144، المراكشي، المعجب، ص 112.
(4) المراكشي، مرن، ص 112.
(5) الديوان، ص 219.
(6) ابن الآبار، م. س. 160/115; المراكشي، م. س. 115.
طاهر محمد بن يوسف التميمي (1) استغرق جهده في جمع شعر ابن عمار في مؤلف ورثه على حروف المعجم، إلاّ أنّه لم يقع له على غير تقريظ المعتمد (2). وقال المراكشيّ: إنّه "كان أحد الشعراء المبدعين على طريقة أبي القاسم بن هاني الأندلسي (3)، وربما كان أوثقًا منه في كثير من شعره، ولشعره ديوان يدور بين أديأهل الأندلس، ولم ألف أحدًا ممن أدركته سنّي من أهل الآداب الذين أخذت عنهم إلاّ رأيته مقدماً له مؤثراً لشعره، وربما تعال بعضهم فشيّعه بأبي الطيب (4)، كما يقول ابن دحية: "وشعره -أي ابن عمّار- مدون كثر، وقد ذكرا منه ما أقيضه التخريب (5). ويخبرنا ابن بسّام أنّه جمع أشعار ابن عمّار في مؤلف سماه 'نخبة الاختيار من أشعار ذي الوزراءين أبّي بكر بن عمّار (1)، يبدّل عنوان الكتاب على أنّ مؤلفه لم يضمّه كلّ أشعار ابن عمّار التي بين يديه، بل انتقى منها مجموعة فقط. وقد صرح نفسه بذلك حين قال: فاستوفيت في هذه التواليف لكلّ فرقة مرادها وخلصت لها مرادها (6)".

(1) هو أبو طاهر محمد التميمي السرقسطي الأندلسي، المعروف بالإشتراقيّة نسبة إلى إشتراقه ، له مجموعة "مقامات" لأزلت مخطوطة في مكتبة برلين. أدخل باللتيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ص 181.
(2) ابن الآثار، الحلة السيرة، 132/3.
(3) هو أبو القاسم محمد بن هاني الأزدي الأندلسي الشاعر المشهور، توفي 872/1372، ولد بمدينة إشبيلية ونشأ بها واشتغل. له ديوان شعري كبير، وليس في المغارة من هو في طبّته، بل هو أشاعره على الإطلاق. ابن خلكان، وفيات الأعيان، 4/231.
(4) المراكشي، م. س. 102.
(5) ابن دحية، المطر باحث أهل المغرب، ص 174.
(6) ابن بسّام، الذخيرة، 2/178.
(7) مرن، 2/177.
ومما يؤكد وجود ديوان ابن عمّار بين أيدي أهل الأندلس حتى أواخر القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، ماذكره ابن سعيد المغربي (1) حين أورد بعضًا من أشعار ابن عمّار، فقال: 

جميع هذا من كتاب الذخيرة ومن ديوانه (2).

وذكر ابن الأَّبَّار أيضاً، أنّ أبا القاسم الشَّلَّبَي، معاصر ابن عمّار، قد كتب تاريخاً جمع فيه أخبار المعتمد بن عبّاد، وضمّنه أخبار ابن عمّار بسبب العلاقة المتينة التي كانت بين الرحلين، ووصفه بأنّه أمنٌ علمًا بها، وأحسن سردًا بها (3).

نستطيع ممّا سبق أنّ شعر ابن عمّار كان مدوّناً و كثير الانتشار في بلاد الأندلس، وأنّ ما بين أيدينا ليس كل ما كتبه، وقد لا يكون إلاّ النّثر اليسير منه. فلم يصلك ما جمعه الطاهر التميمي، ولا مصنّف ابن يسّام، ولا ما كتبه أبو القاسم الشَّلَّبَي، فضلاً عن الديوان ذاته. فيبدو أنّ أيادي الزمن قد عبثت بها، كما عبثت بكثير من تراثان العلّمي والأدبي في الأندلس وأصحابه، ومن هنا يمكن القول إنّ مصادر شعر ابن عمّار هذه ما تزال غائبة عننا، فقد يكشف الزمن يوماً ما عنها، كما كشف عن كثير من كنوزنا التراثية التي كانت إلى عهد قريب محجوبة عننا. وعلى الرغم من ضياع هذه المصنفات التي تعد المصادر الأولى لشعر ابن عمّار، إلاّ أنّ المؤلفات التي كتبت بعدها نقلت عنها وأفادت منها عند كتابتها عن ابن عمّار وعن أشعاره، فإنّها بذلك تعدّ ذات أهمية كبيرة بالنسبة لدراستي.

أمّا فقائد الأشعار التي نظمها قبل لقائه بني عبّاد، حين كان يجوب بلاد الأندلس يسترذق بها، فلم تكن هناك فائدة ترجى من الاحتفاظ بها، وقد يكون الشاعر نفسه أخفىها، كما يذكر ابن الأَّبَّار (4). ولم يوجد من رحلات الأندلس من أعجب به تلك الأشعار رغم أنه قد قص قسماً كبيراً منهم، مما يدلّ على أنّها

---

(1) ابن سعيد المغربي، رياض المبرزين . 89.
(2) ابن سعيد المغربي، م. ن. ص. 89.
(3) ابن الأَّبَّار، الجلّة السبّراء ، 127/2.
(4) ابن الأَّبَّار، م. ن. 132/2.
لم تحظ بتقدير معاصر له في تلك الحقبة ولا بتقدير الشاعر نفسه، ومن ثم فإن فقدانها ليست خسارة ينسف عليها (1).
 وما لدينا من أشعاره، المتناثرة بين صفحات هذه المؤلفات، على قلّتها يعدّ نماذج قيمة لأروع ما نظم ابن عمار وخير ما قدمه من مساهمات في التراث الأدبي والأندلسي. لذا حرص صاحب خالص حين أخذ على عاتقه جمع أشعاره أن يعتمد على هذه المصادر، سواء كانت متقدمة أو متأخرة، المطبوع منها والذى ما زال مخطوطةً، وبحث عنها في كل مظاناتها في مختلف مكتبات العالم العامة الخاصة؛ فجمعها في كتاب واحد هو آخر منصف بين أبيدين ضم هذه الأشعار المتناثرة.

ويعد هذا العمل الجليل الذي أتى به صالح خالص للمكتبة العربية الديوان الشعري الحالي لابن عمّار، وعليه يعتمد أي باحث يرغب في دراسة شعر أبي بكر محمد ابن عمار. فهو يكفيه مؤونة البحث والتنقيب في مصدر قد لا تسعه إمكاناته الوصول إليها، لذا جعلته مادة دراستي هذه.

ثانيًّا: التعريف بمنهج الأسلوبية:
تعتبر الدراسات العلمية للغة البشريّة، كما تعرّفها المعجمات اللسانية (1)، وقد ظهر علم الألسنية (linguistique) بوصفه فتحًا جديداً في مجال البحوث اللغوية، إذ وضع قواعد متجهّة دقيقة لدراسة اللغة من حيث هي تظاهرة مميزة للإنسان، ولمدى ارتفاع تفكيره، وتطور مستواه الحضاري (2). ولذلك أصبح مدخلاً ضروريًا للدراسات الأدبية التي تجعل من التحليل الأدبي للخطاب اللفظي متجهاً لرصد الدلالات الجزئية والمعنى الكلي للتنوّع الأدبيّ ومحاولة فهله رومه، وغدا في الوقت ذاته ضمانة علمية لتحليله. كما تشكلت منه ناهج جديدة يعالج كل منها النصّ الأدبيّ من زاوية، إلاّ أنها تعتمد جميعها اللغة أساساً في قراءة النص، فظهرت البنية والتفكيكية، والسمتائية، والشعرية، والأسلوبية وغيرها.

فعلم الأسلوب أو "الأسلوبية" آخر ما تمّتخت عنه الدراسات من علوم اللغة في العصر الحديث، وقد أصبح يفاضل تراكم الكثير

(1) الديوان، ص 27.
(2) Jean dubois، et autres, dictionnaire de linguistique، p300.
(3) على إبراهيم، جمالات اللغة، ص 17-18.
من الملاحظات علمياً خاصّاً بدراسة جماهير الشعر والنشر، يُعنى بالتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبيّة أو للاختيارات اللغوّية، التي يقوم بها المرسل متحدثاً كان أو كاتباً، من خلال السياقات الأدبيّة وغير الأدبيّة.

وقد ظهرت الأسلوبية بوصفها مجالاً معرفيّاً في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوّية الحديثة التي اتخذت من "الأسلوب" علميّاً مستقلّاً يوظّف لخدمة التحليل الأدبيّ أو النفسيّ أو الاجتماعيّ تبعاً لاختلاف المدارس. وأضحّت بعض الكثير من الملاحظات المتراكمة علمياً خاصّاً بدراسة جماهير الشعر والنشر.

قبل الخوض في تحديدات الأسلوبية المختلفة، لا بدّ من التطرق لتحديد ماهية الأسلوب باعتباره موضوع الأسلوبية.

1 - تعريف الأسلوب:

الأسلوب في اللغة لفظ استعمل في غير ما وضع له أصلاً من قبيل المجاز. يقول ابن منظور في لسان العرب: "يمّال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريقة ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، قال: أنت في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، والأسلوب الطريق يؤخذ فيه، والأسلوب بالضمّ: الفن، يقول: أخذ فلان في أساليب القول من القول أي أفانين منه .."(1).

ويذكر الزمخشري في مادة (سلب): سلبة ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، وليس الثكالى السلاب، أي الحداد، وتسلبت، وسلبت على ميتها، فهو مسنلب، والحاد على الزوج والتسليب عام..وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة..وشجرة سليب،

---

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سلب، مج. 234/4.
أخذ ورقها وثرّها، وشجرة سُلْب وناقة سلّوب: أخذ ولدها،
وتنوّق سلّامً..." (1).

فمن خلال التعريف اللغوي للأسلوب، يُضح لنا بُعد مادي
نجه في تحديد الكلمة (أسلوب ) من حيث ارتباط مدلولها
بمعنى السطر من النخيل أو الطريق الممتد، وُجد فني يُضح
من خلال ارتباطها بأساليب القول؛ كان هذا من الناحية اللغوية
البحثة. أمّا مفهوم الأسلوب في التراث العربي، فإنّ أدق تحديد
له، يعود إلى ابن خلدون الذي يقول: إنّ الأسلوب "عبارة عن
المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه،
ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص
التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما
استعماله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنّما يرجع إلى
صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار اطلاعها على تركيب
خاص، وتلك الصورة ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشباهها
، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب
الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيوصفها فيه رضاً
كما يفعل البناة في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع
القالب بحصول التركيب الواقف بمقصود الكلام، ويقع على الصورة
الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإنّ لكلّ فنّ من
الكلام أساليب تختصّ فيه وتوجد فيه على أنجاء مختلفة "(2).

وإذا ما تأملنا النصّ السابق فلن نجد في قول ابن خلدون
فأرقاً كبيراً مع المفاهيم السابقة. وبرى أستاذنا شكري عياد أنّ
كلمة ( أسلوب ) مهيّة لأن تشجع بمعنى اصطلاحي معيّن في

(1) الزمخشري، أساس البلاغة، مادة سلب، ٤٦٨/١.
(2) ابن خلدون، المقدمة، ص ٢٣٣-٣٣٦.
اللغة العربية مادامت صلتها ضعيفة بأصل مادّتّها " سلب "، لما جعل البلاغيين العرب القدماء يفكون كثيراً عندها إذ " بقيت عندهم مبهمة المعنى، تشرب لمنزلة المصطلح من دون أن تبلغها، لأنّهم فهما منها - تارة - (النوع الأدبي) (الموضوع) وتارة طريقة الصياغة"(1).

ويصل شكري عياد، بعد استقرائه آراء بعض البلاغيين، إلى أنّ الأسلوب يقابل النظم عند القرطاجي، إذ يشمل الأول النص الأدبي كله ويتحدّد تتأليف المعاني في حين يبتدأ عن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائص فردية، وقد سار ابن خلدون على الطريق نفسها التي سار عليها القرطاجي، إذ جعله متعلقاً بالمعاني وعبارة عن مناهج اللغة الفنّية(2). وهذا ما يحمله أحمد الشابي بقوله: " إنّ الأسلوب منذ القدام كان يحظ في معناه ناحية شكلية خاصة في طريقة الأداء ، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأدب من تصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية. ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه . هذا تعريف الأسلوب الأدبي بمعناه العام "(3). لذا يرى أنّ المعاني وحدها هي المجسّمة لجوهر الأسلوب، وهو ما يؤكدّه أيضاً الناقد الأدبي عبد السلام المسدي بقوله " إنّ اعتماد هذا المقياس في تحديد الأسلوب عريق في القدم، متجدّد ما انفك يستهوي رواد التنظير، والسبب في ذلك أنّ

(1) شكري عياد، مبادئ الأسلوب العربي ، ص 15-18.
(2) شكري عياد ، مبادئ الأسلوب العربي ، ص 20-19.
(3) أحمد الشابي ، الأسلوب ، ص 44.
العلاقة العضوية بين اللفظ والملفوظ من العمق والجدّة أحياناً 
(1).
إذا ما انتقلنا عن تعريف الأسلوب في الكتب العربية إلى 
تعريفه في الكتب العربية، فإننا نجد قاموس لاروس الفرنسي 
"stylus" (1) جاء من الكلمة اللاتينية "stilus" وتعني الريشة التي كانت تستخدم في الكتابة، وفي 
الفيزياء تعني الإبرة الحادة التي تتم بيواسطتها التسجيلات 
الصوتية على جهاز آلي (2). ثمّ انتقلت من معناها الأصلي "عن 
طريق المجاز إلى مفاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط 
أوّلًا بطريقة الكتابة اليدوية، دالًا على المخطوطات، ثمّ أخذ يطلق 
على التعبيرات اللغوية الأدبية؛ فاستخدم في العصر الروماني، 
في أيام خطيبهم الشهير "شيشينو"، كاستعارة تشير إلى 
صفات اللغة المستعملة؛ لا من قبل الشعراء، بل من قبل 
الخطباء والبلاغاء، وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حدما بكلمة 
حتى الآن في هذه اللغات " (3). ويري بعض الباحثين أن 
أشتاق كلمة "أسلوب" من الأصل اللاتيني وليس من الأصل 
الإغريقي كما هو الشأن بالنسبة لكثير من المصطلحات البلاغية 
الأخرى له أهمية خاصة إذ إنّ أرسطو استخدم 
أي لغة أو 
كلمة مقابل أي نظام التي تترجم عادة بقول أو أسلوب.امّا 
كلمة فإنّها تعني في اللغة الإغريقية "عمداً "(4). 

(1) عبد السلام المسديّ، الأسلوب والأسلوبيّه، ص ٦٤ . 
Larouss classique, Dictionnaire Encyclopedique, P 1140 
(2) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ٩٣ . 
(3) م. ن. ص ٩٣ . 
(4) م. ن. ص ٩٣ .
ودخل مصطلح "الأسلوب" اللغات الأوربية الحديثة في أوائل القرن التاسع عشر، إذ استخدم في اللغة الألمانية في معجم Grimm وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية باعتباره مصطلحاً في قاموس Oxford في عام 1846، ودخل القاموس الفرنسي مصطلحاً أيضاً في عام 1872. وتطلق معظم الدراسات الغربية من مفهوم الكونت دي بوفون (1707-1788) الذي يقول:

"إنّه من السهولة يمكن أن تنتج المعارف والوقائع والمكتشفات أو أن تُغيّر، وقد تنتقل من شخص لأخر ليعالجها من هو أكثر مهارة. فكل هذه الأشياء خارجة عن ذات الإنسان. أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه" (1). ويُفهم من هذا النص أنّ مفهوم الأسلوب، عند صاحبه، ينطلق من شخصية المؤلف، إذ جعل الأسلوب بمثابة مراة تعكس نفسية الأديب وظروف حياته الخاصة. كما يُفهم على أنه "تأكيد (تعبيري، أو وجداني، أو جمالي) يضاف إلى المعلومات التي تؤديها البنية اللغوية ولا يُبِّر معناها" (2) وتأسياً عليه يمكن القول إنّ الأسلوب طويلة الكاتب في التعبير عن تجربته الشخصية المميزة، وبخاصة في اختيار مفرداته وصياغة معانيه؛ وجسر إلى مقصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنيّة فحسب؛ بل الوجودية مطلقاً، كما يذكر المسمّي (3).

2 – تعريف الأسلوبية:

وقد انتقل الأسلوب من كونه يعني الطريق أو الوظيفة، أو الفن، إلى علم ومنهج نقيّ يُقوم برصد السمات المميزة

(1) صحّاح فضل، علم الأسلوب، ص 94، و
(2) شكري عبيد، اتجاهات البحث الأسلوبية، ص 134.
(3) ينظر عبد السلام المسّي، الأسلوب والأسلوبية، ص 68.
للخطاب الأدبيّ، ومن هنا جاء مصطلحه الجديد "الأسلوبية" أو علم الأسلوب.

وهكذا نلاحظ أن الأسلوبية نشأت مرتبطة بالدراسات اللغوية.
ثم استفاد منها النقاد في دراسة النص وتحليله، إذ إنها تجمع بين المنهج العلمي في دراسة اللغة والمنهج النصدي في دراسة النص الأدبي، أي أنها تجمع بين العلم والمنهج.

وقد ركزت المدرسة السويسرية على الدراسات اللغوية في اعتماد المنهج الأسلوبي حيث اعتبرت الأسلوبية أساس الأدب والندق، ولولاها لما تشكلت صورة أدبية نقدية عن النص، فاهتمت بدراسة الواقعة اللغوية وكل السمات اللسانية الأصلية لأدبي من الأدباء، أو العمل من الأعمال الأدبية، وتركت للندق وتفنيد النص موضوع دمجهم وتأويلهم ضمن حالاتهم الخاصّة، فتوخّت بذلك الحفاظ على علم مستقل للأسلوب يتجه إلى الشكل اللسانيّ كمنهج مهمّته في إعطاء تعريف وتصنيف وملاحظات للندق.

ومن خلال تلك المبادئ اللغوية انطلق شارل بالي (Charles Bally ) في عام 1912 (1947 مستفيداً من آراء أستاذه سوسيير (1857-1947) الذي يعدّ واعيا علم الأسلوب وأول من جعل من الأسلوبية علمًا مستقلاً بذاته، حيث اعتبر العناصر اللغوية جزءًا لا يتجزأ من الأسلوبية، واللغة عنصر التعبير والكلام والعاطفة التي يعبر بها الكاتب عن نفسه، فثنائيّة اللغة كانت من أهمّ الثنائيات التي فتح بها سوسيير عهداً جديداً في اللسانيات.

---
(1) حيرو، الأسلوبية، ص 76.
(2) حسن ناظم، البني الأسلوبية، ص 25.
فبالي يرى أن الأسلوبية تدرس الصيغ التعبيرية في لغة النص استنادًا إلى مضمونها المؤثر. ويوضح العالم الألماني ساندرس ذاك بقوله إن الأسلوبية تدرس الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي (1) . فهو، عنده، كما يفسر شكري عياد، لا يعد واحداً من العلوم اللغوية ينصب على دراسة الواقع اللفظي التي تلتقي بالمؤلف نفسه، وهو هنا ينطي مع يوسف في مقولته "الأسلوب هو الإنسان نفسه " لكنه يميز بين استعمال الفرد للكلام في ظروف معينة تشارك فيها مجموعة لسانية وبين الاستعمال الذي يقوم به شاعر أو روائي أو كاتب من الكتاب (2) . كما يرى بالي كذلك أن الأسلوبية أحد مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنية اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية، أي أنها تعنى بدراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير.

وبعدِ شارل بالي مؤسس علم الأسلوب الفرنسي و من أهم مؤسسي الأسلوبية الحديثة، بل المؤسس الحقيقي لها. لذا كان يعتمد إلى إثبات وجود الأسلوبية في وجه المشككين في شرعية وجودها، ثمّ ينقل شكري عن بالي نفسه في ردّه على أولئك المشككين ومناقشتهم لآراء كروتشي، حيث يقول إنّ بالي:

" ينكر السيد كروتشي على علم الأسلوب حقه في الوجود، فيذهب إلى أن كل خلق فنّي نابع من حدس مركب، وأنّ هذا الحدس لا يخضع للتحليل الأسلوبي، وأنّ (علم الكتابة) الذي

(1) سانديرس ، فيلي ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص 32.
(2) شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، ص 36. 37
بعمّ انّه يقدّم قواعد لإيجاد هذا الحدس أشدّ سخفاً. والحجة تبدو مقنعة في الظاهر، ولكنها تتجاهل حقيقة خشنة، وهي ضرورة الإفهام. ولنجد سائر الفنون مكتفين بالحديث عن الأعمال الأدبية: إنّا نسلم بصدرها عن الحدس، فهذه حقيقة مؤكدة، ولو أنّ الإلهام لا يحدث لجميع الكتاب بصورة تلقائية ومستعصمية على التحليل كما نميل إلى الظنّ عادة؛ ولكن التعبير الصادر لا يمكن أن يكون حدسياً ومباشرًا وغير منقسم بصورة مطلقة. إنّ من المستحيل تأدية الفكر الخاص بواسطة الكلمات. أشدّ اللغات تلقائياً لا تخلو أبداً من قدر من الإيضاح، ولهذا من الممكن تفسير بعض الشعر - مثل شعر مالارميه ويرنيه جيل - بأنه محاولة للاقتباس من الحدس الكلي. لولا أن هذا الشعر يستلح فهمه في كثير من الأحيان، وفيما يخصّ اللغة لا بدّ لنا من أحد الخيارين: إما أن نخلق تعبيراً من كلّ ما يقع بين أيدينا من أجزاء، وإما أن نتكلم لأنفسنا فقط وأقول ما يمكن أن نستخدم جزءًا من المسالك التي تبّسّرها اللغة للجميع، وإذا لا يبقى للحدس الخاص محلي. فيما أنّ اللغة منظومة اجتماعية، فهي تقضينا دائماً أن نضحي بفكرنا الخاص من أجل فكر الناس جميعاً وعلى قدر اختصاص الكاتب بتركيباته اللغوية يمكننا أن نتحدث عن أسلوبه، ولكن الفرق يظلّ فرقاً في الدرجة لا في النوع"1).

وهكذا يحاول البالي الدفاع عن شرعية وجود الأسلوبية باعتباره علماً جديدًا قابلاً بذاته يبحث عن القيم التأثيرية لأشكال التعبير التي تقدّمها اللغة، والتفاعلية المتبادلة بين هذه الأشكال التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائط اللغوية المعبّرة. فاللغة عند البالي هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة.

(1) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص. 30.
للفكر، ويوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلي موضوعي يتواجد مع الواقع بقدر ممكن، إلا أنه كثيراً ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئياً ذاته من ناحية والقوى الاجتماعية المرتبطة بها من ناحية أخرى. وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغة المنتظمة من وجهة نظر محتواها التأثير(1).

فمفهوم الأسلوبية إذاً محددة عند الباحث عند علاقة التفكير بالتعبير، فهو يركز على الصيغ التعبيرية التي تستخدمها اللغة التي ينقل بها الكاتب أو الشاعر تجربته الشعرية بأشكال تعبيرية محددة يؤكد هذا قوله: "إن المصاريع الممثّلة للغة لا تنكشف من خلال الكلمات المفردة، بل من خلال البناء ذاته لمن اللغة، أي الميول التي تلاحظ في تكوين الكلمات الجديدة. فميل الألمانية إلى التركيب والاشتقاق يجب أن يدرس من وجهة علم الأسلوب؛ وكثيراً ما نصادر لدى الذهن الألماني هذه الحاجة إلى تسجيل مجرى الأفعال من خلال عمليات وصفية تركيبية في نفس الوقت، وتصوير المفاهيم بصورة عمليات، أي في حالة الصورة، وهنا فرق بينه وبين الفرنسي "(2).

وكان تحتوي بالي منصة على التحليل الأسلوبي لوسائل التعبير في اللغة الفرنسية، ويعد أحياناً إلى المقارنة والترجمة، كما رأينا في نصه السابق، لبضوح السمات الأسلوبية في لغة من اللغات. فهذه الخاصية اللغوية، كما يوضح صلاح فضل، "قد لاتعني المتحدث الذي يستخدمها كل يوم بطريقة عفوية؛ لكنها تدهش الملاحظ الذي يقارنها بغيرها من اللغات، خاصة إذا كان

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 98.
(2) شكري عباد، اتجاهات البحث العلمي، ص 28.
هذا الملاحظ أجنبياً، وعلى العكس من ذلك هناك خاصية قد ندهشنا في لغتنا الأمّ دون أن يكون لها تأثير يذكر على المستمع أو القارئ الأجنبي "(1)". يعني ذلك أن الأسلوب يعكس نمط التفكير لدى المشتهي وكذلك اقتناعه ومشاعره، فضلاً عن العادات اللغوية العامة للبيئة التي يعيش فيها: كما يدلّ على أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والأسلوب أو بين علم اللغة والأسلوبية.

نستنتج مما سبق أن الأسلوبية عند بالي تعتمد على البنى اللغوية ذات التعبير الوجداني، المؤثر في المشتشي أو المتلكي وتتجاوز في مقارنتها الآثار الأدبيّة في النص. فليس ببلاغة ولا نقداً وإنّما وظيفتها البحث في علاقة التفكير بالتعبير. لذا يطلق على هذا الاتجاه في التحليل الأساسيّ "المدرسة التعبيرية"، أو الأسلوبية التعبيرية.

وبالرغم من أن الأسلوبية نشأت في كنف علم اللغة، وأن روادها الأوائل في الأصل لغويون، وعلى الرغم من آراء بالي المنطلقة من العلاقة الوثيقة بين اللغة والأسلوبية، وآراء من سار في ركبة من الأساليب، إلاّ أنّ ثمة آراء أخرى في تحديد موقع الأسلوبية من اللسانات ستنعّض لها فيما بلي.

أ - الأسلوبية حضر بين اللسانات والأدب:
يرى أنصار هذا الاتجاه أن الأسلوبية ليست مجردَ فرع من فروع اللسانات، بل نظام مواز يدرس الظاهرة نفسها من وجهة نظرها الخاصة، ويمكن أن يكون حلقه وصل بين دراسة اللسانات وتاريخ الأدب(1). وأسهم في بلورة هذا الفكر الأسلوبيَّ مجموعة

(1) صالح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 27.
(2) فتح الله سليمان، الأسلوب، ص 50.
من علماء اللسانيات ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع اجتمعوا في جامعة أنيكانا بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1960 في ندوة عالمية كان محورها "الأسلوب" . ألقى فيها العالم اللغاني الروسي رومان جاكيوسون محاضرة حول "اللسانيات والإنشائية " ؛ وقد أشار فيها إلى شرعية علم الأسلوب بشراً بسلامة الجسر الواعظ بين اللسانيات والأدب (1).

إضافة إلى دعوته إلى مدبّج الس على الدراسات اللسانية وال النقد الأدبي من خلال الأسلوبية، أكّد جاكيوسون دور الأسلوب في الخطاب الأدبي باعتباره ركيزة أساسية في الوظيفة الشعرية كما قام بوصف التصورات البلاغية القديمة: ثمّ أعاد صباغتها على ضوء اللسانيات الحديثة ونظريات السيمبولوجيا (2). وذلك يثير جاكيوسون مقارنة شمولية، إذ يعرف الأسلوبية " بأنها بحث عمّ يتمّيز به الكلام الفني عن بقيق مستوى الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً "(3). فتكون الأسلوبية بهذا المعنى بحثًا خاصًا يسعى إلى إجلاء

خصوصية النص من خلال إبراز الوظيفة الشعرية فيه، مما يجعل هذه الوظيفة ذاتها وظيفة أسلوبية بحثاً هدفها تحقيق أدبيّة النص، استنادًا إلى محوري الاختيار والتّأليف. وهذا ما ينطبق على نظرية الاتنفّاح (L écart) لدى جان كوهين الذي يرى بأن الأسلوب اتّنفّاح فرديّ (Ecart individuel) أي طريقة في الكتابة خاصة بمُؤَلّف واحد. فالشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس وأنّ لغته غير عادية وهذا ما يمنحها أسلوبًا نسبه بـ " الشعرية " و هي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعرى.

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 23.
(2) صالح فضل، نظرية النانية في النقد الأدبي، ص 170.
(3) عبد السلام المسدي، مس.، ص 27.
science du style poetique

على هذا الأساس تأسست الأسلوبية البنائية التي تعنى بدراسة الأسلوب الفعلي ذاته لا بدراسة الأسلوب كطائفة كامنة في اللغة.

ومن أبرز دعاة الربط بين اللسانيات والأدب في دراسة الأسلوب أيضاً، الناقد التمساوي سيبرتر (1960-1887) الذي نقل الدراسات الأسلوبية من تحليل الظواهر اللغوية إلى تحليل الاستعمال الفردى في النصوص الأدبية، إذ كان ينظر إلى اللغة بوصفها تجارب فنية خلافاً عن الذات، فلم يكن يفصل بين الدراسات الأدبية واللغوية فحسب، بل كرس جهده لدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلالتها الخاصة (1). وهو بعمله هذا يعمد إلى قيام جسر بين اللسانيات والأدب علمًا علم الأسلوب؛ فيقول: "فما كشفت عنه دراسة لغة (رباليه) يمكن أن تؤديه الدراسة الأدبية ولا يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك لأن اللغة ليست إلا بقلباً خارجية واحدًا لشكل داخلي، أو - إذا أردنا مجازًا آخر - إن دم الحياة للإبداع الشعري واحد حيثما اتجهنا: سواء عمرو الكائن عند اللغة أم الأفكار أم العقيدة أم التكوين. وعن هذا الأخير كان يمكن أن يبدأ أيضاً بدراسة التكوين الأدبي الفضفاض في كتابات رابليه، لأن ينتقل من ثمة أفكاره وعقدته ولغته..وين أن لا ينبغي أن يلزم دارس آخر باتباع هذا النهج نفسه. ولكن الذي يجب أن يطلب به، على ما أعتقد، هو أن يتفقد من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني (2). لما كان هم ستتر ينتخَص في العناية الكبرى لدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلالتها الخاصة ويعيد ذلك قوله: "وأما أن أحسن سجل أ."

J. Cohen, Structure du Langage Poetique, p. 13

(1) صلاح فاضل، علم الأسلوب: مبادئه وإحراءاته، ص 50.
(2) شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 78.
لنفسية أمّة هو أدبها، وما أن أدبها لا يعود أن يكون لغتها، كما
دونها خيرة المتكلمين بها - أفلا يجوز لنا أن نأمل في أن نضع
أيدينا على روح الأمة من خلال لغة أعمالها الأدبية الكبرى؟ "(1).
وهكذا تبدو أهمية البحث الأسلوبي، في نظر سيتزر، في
تجلي سمات الأمّة وخصائصها الفكرية من خلال دراسة لغة أدبها
لكن سيتزر لم يتوقف عند هذا الحد، بل فادته دراساته حول
الأسلوبية إلى اكتشاف التوازي بين الانحرافات الأسلوبية عن
الاستعمال المألوف وبين التحوّل الذي يحدث في نفسية أفراد
عصر معين إذ يقول : " إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج
قياسي، لا يدّ وأن يكشف عن تحوّل في نفسية العصر، تحوّل
شعر به الكاتب وأراد أن تترجمه إلى شكل لغوي، ولا بد أن يكون
هذا الشكل جديداً، فهلّ يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسها
والغويّة على السواء؟ ومن المسلم به أن تحديد بداية تجديد
لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف
أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المنتقدّين "(2).
وهو بذلك يحاول أن يجد تعريفاً علمياً دقيقاً لأسلوب الكاتب بدلاً
عن تلك الملاحظات التي درج النقد عليها. فكان يرى أن
الأسلوبية ستملا هذه الفجوة القائمة بين اللسانيات وتاريخ
الأدب. ولا ينكر سيتزر تأثير نظريات فريد عليه في معالجته
للنصوص الأدبية في مراحله الأولى، وتخليه بعد ذلك عن العقد
النفسية التي تصبح أعمق كبار الكتاب ليهم بما يسميه "
القوالب الأيديولوجية" وحضورها في تاريخ الذاكرة البشرية "(3).

---
(1) شكري عياد. م.ن. ص 30.
(2) شكري عياد. م.ن. ص 71.
(3) صالح فضل. علم الأسلوب : مبادئه والإجراءات. ص 77.
ويمثل منهج سيتزر، في رأي صلاح فضل، أهم اتجاهات التحليل الأساليبي الذي يعتمد على التدفق الشخصي، وإن كان يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ، ويحاول أن يُحدّد نظام التحليل على هذا الأساس ليوسّس بذلك منهجاً يهتمّ بدراسة الاستعمال اللغوي فردياً كان أو جماعياً. وأصبح بذلك "داعية للتفسير الأساليبي المثيرق من الجزء والمنطق على الكلّ، وهو تفسير يعتبر النصوص الأدبية وحدات متفرّدة متراجعة تحيل كلّ خاصية جزئية فيها إلى الكلّ في مجموعة" (1).

ومع هذا يمكن القول إنّ أساليب سيتزر تهدف إلى الكشف عن شخصية المؤلف من خلال دراسة أساليبه، أو سماته الأساليبيّة في النص الأدبي وربطها بالمناخ الأدبي والفكري المعاصر. وبالرغم من بعض المآخذ عليها وبخاصة الانطباقيّة في معالجتها للنصوص، حيث تنطلق من الوقائع اللفسانيّة إلى الحالات النفسية، أي الانطلاق من سطح النص إلى عمقه، والذي لا يتم إلاّ من خلال فرضية قوامها الحدس، ما يفقده الطابع العلمي؛ إلا أنها غدت مدرسة لها اتجاهها الخاص في معالجة النصوص الأدبية، ولها أنصارها الذي يدعون إلى ربط اللسانيات بالأدب وهو مبدأ أساسي في علم الأساليب الحديث؛ ويمكن تلخيص أهمّ معالمه في الخطوات التالية (2):

1- ينطلق علم الأساليب من العمل الأدبيّ ذاته، فمهما يستخلص النقد جميع مقولاته، لامن خارجه أو استنادًا إلى فكرة مسبقة.

(1) صلاح فضل، مرن، ص 59.
(2) صلاح فضل، مرن، ص 79.
3- يمثّل العمل الأدبيّ وحدة شاملة محورها روح المؤلّف الذي يضمّ تماسك النصّ.

4- ي ينبغي لكلّ مḷمح تفصيليّ أن يسمح بالتفاذيل إلى محور العمل الأدبيّ، حيث يعتبر هذا العمل وحدة كلية يدخل الم),$ في تكوينه المتكامل.

4- يتم الوصول إلى هذا العمل من خلال الحدث الذي يخضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات. فالملاحظة الحدسيّة الأولى تدعّد مفتاح التشغيل العقلي الذي يضمن علي الطريق الصحيح لتنشيف السمات المميزة لأعمال عصر معيّن أو مكان معيّن.

تعكس روح المؤلّف روحه.

5- تقيّم الأسولوية جسراً بين اللسانيات وتاريخ الأدب، ويمثل الملمح اللسانيّ هذا انحرافاً أسولوبيّاً فرديّاً يختلف عن الاستعمال المألوف للغة.

6- ينبغي معالجة العمل الأدبيّ من داخله وفي شموليته، مما يتطلب نقداً متعاقداً معه ومع مبدعه.

ب- الأسولوية بين اللسانيات والنقد الأدبيّ:

فإذا كان أنصار أسولوبيّة الفرد التي ظهرت على يد ليو سبنزر يرون أن الأسولوبيّة يمكن أن تقيّم جسراً بين اللسانيات والأدب، ردّاً على أسولوبيّة بالي التي ترى أن البحث الأسولوبيّ ينبغي أن يكون فرعاً من اللسانيات يعنى بمعالجة تعبير اللغة باعتباره ترجمان أفكارنا دون مراعاة للبعد الجماليّ أو الأدبيّ في النصّ؛ فإن هناك اتجاهًا ثالثًا يعتبر الأسولوبيّة مرحلة وسطى بين اللسانيات والنقد الأدبيّ. بن إن الأسولوبيّة، في رأي أصحاب هذا الاتجاه، تحوي كلها معاً؛ فتندفع الأسولوبيّة شرحاً للعلاقة بين

---

450
اللغة ووظيفتها الفنية، حيث يتركز اهتمامها على تأويل النصوص الأدبية انطلاقاً من اللغة.

فموضوع الأسلوبية الأساسي، لدى هذه المدرسة النقدية، ليس "ماذا"، بقدر ما هو "كيف" و "لماذا". إنها تربط العنصرين الأساسيين المتكاملين، الأدبي / الجمالي للناقد، والوصف اللغويا اللساني، الذي تقوم به "ماذا". أما "كيف" ولماذا" فتقوم بهما السمات الأسلوبية ووظائفها وتأثيراتها. ولا يمكن لأي من هذين العنصرين أن يكون كافياً بذاته لتأويل النصوص الأدبية وتقديرها (1); ما يعني أن هناك مواجهة ما بين الجوانب اللغويا والأدبية، فليس لأي منهما القدرة على إعطاء صورة شاملة للمعنى بمفرده. وهذا ما يذهب إليه بعض الدارسين حيث يقر أن النص منظوم لغويته يتجه بها المرسل (الكاتب) إلى متلقي (القارئ)؛ إلا أن النص خطاب يحيله نظامه اللغوي إلى جنسه أيضًا ما يدعو الأسلوبية إلى الرجوع إلى نظرية في الأدب والأجناس الأدبية ليتمكن الباحث الأسلوبي من القيام بعمل متهجي في دراسته للنص وتمييزه عما ليس بنص، ثم تحديد الجنس الأبوي الذي ينتمي إليه، شعرًا كان، أو نقدًا أدبيًا، أو قصة، أو غير ذلك (2).

ينصح من هذه الآراء أن علم الأسلوب يدرس اللغة باعتبارها فنًا أو تعبيرًا أدبيًا يتطلب من الدارس حساسية فنية وموهبة ليستشفى مشاعر الآخرين. وهذا ما يوضحه ستيفن ألمان الذي يرى أن الأسلوبية علمع mundus " فهو يواجه الدارس بتحدي مزدج " Falzompos يقتصر على وقته على الحدود بين علم

1. حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، ص 51.
2. منذر عباس، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 70.
اللغة والنقد الأدبي، بل يتطلب الأمر منه أن يجمع بين المواهب الفنية والصفات العلمية، ويرجع ألمان تسمية "علم الأسلوب" (الأسلوبية) إلى العصر الرومانسي، ولم تقر في شكلها الحديث إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين. وتطور هذا العلم الحديث في اتجاهين مختلفين، أحدهما يعنى بالحيل التعبيرية التي تضعها اللغة بين يدي الكاتب، وبمعنى بذلك معرفة الإمكانات الأسلوبية للغة معينة من خلال استعمال الكاتب المبدع لهذه الإمكانات، والاختيار بينها لكي يضمن لرسالته أكبر قدر من الإيحاء والتأثير. وأما الاتجاه الثاني فيعنى بأسلوب كاتب ما أو ما يعرف بـ "اللغة الخاصة" (Idiolect) وهي "مجموعة العادات اللغوية لشخص واحد في وقت معين". ويعمد هذا الاتجاه إلى دراسة المؤلف باستخدام الوسائل الإحصائية والمدخل النفسي، والمدخل الوظيفي الذي يسعى إلى تفسير دور الأسلوب في البنية الكلية للعمل الأدبي، وكذلك من خلال كلماته المفاتيح (key-words، أو les mots clefs).

ويرى بعض الدارسين أن الأسلوبية الأدبية تتفق على الأسلوبية اللسانية ويعزو ذلك التفوق لاختلاف منهجية الأولى. ولأن هذه أيضًا تختلف صميم النصوص الأدبية وتضع التأويل نصب عينيها باعتباره هدفًا لها، لكنهم لا يجدون في هذا الاختلاف تناقضاً إذ لايعدو مسألة تركز فقط. فالعلاقة بين اللسانية والأسلوبية علاقة تكاملاً وتبادل بين مصطلحين. فهذا التزاحم لديهم، "ضرورة لاغنى عنها، بل شريط مسبق لأيّ تحليل أسلوبي أدبي، كما يوضح الشكل التالي"(3).

1. (1) شكري عياش، اتجاهات البحث الأسلوبى، ص. 3، و، 5، 8، 8، 105، 160.
2. (2) حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، ص. 58.
3. (3) م.5، ص. 58.

47
العلاقة بين الأسلوبية الأدبية والأسلوبية اللسانية

ويقول الناقد الأإلصليوي ميكل ريفاتير: "إن الأساليب الأدبية هى كل شكل مكتوب وفريد قصد به أن يكون أدباً، أي أساليب مؤلف ما، أو بالأحرى عمل أدبي ما، يمكن أن تكون على شكل منظورات، أو حتى فقرة قابلة لأن تبحث منفردة. ويبدو هذا التعريف غير واضح شيئاً ما، فيعمل ريفاتير نفسه إلى التعقيب عليه فيقول: والأفضل أن يقال "كل شكل ثابت" بدلاً من "كل شيء مكتوب" حتى يشمل الأدب الشفوي، لأن هذا النبات لا يكون فقط بالمحافظة المادية على جسم النص، بل يوجد خصائص شكلية في النص، تجعل من فكل رموزه والتعرف عليه أمراً يسيرًا؛ ثم يضرب لذاك

Michael Riffaterre

(1) شكري عيد، إنجاهات البحث الأدبي، ص 132.
(2) شكري عيد، م.ن.، ص 132.
مثلاً يرمز النوتة الموسيقية، التي فإن وقعت بعض الاختلافات أو الأخطاء في الطرقية التي يلعب بها القراء المختلفون فإنها تظل قابلة لأن تعرف عليها رغم ذلك كله. كما يضيف ريفاتير موضحاً: أما عبارة "قصد به أن يكون أديبا " فلا تعني ما أراد المؤلف أن يقوله ولا تهدف إلى المقابلة بين ما هو أدب حيد وما هو أدب ردي. فهذه العبارة يجب أن تنصرف إلى أن ثمة خصائص معينة في النص تشير إلى اختياره عدلاً قليلاً وليس مجرد تعابق كلمات، ومن هذه الخصائص شكل الطباعة وشكل العروض وعلامات الأحجام الأدبية(1). فكانه يريد أن يقول صراحة إن الأدب كل كتابة ذات طابع أثري فني تجذب الانتباه بصياغتها وشكلها.

ثم يعود ريفاتير إلى تعريف الأسلوب موضحا أنه كل "تأكيد تعبيري، أو وجداني، أو جمالي، يضاف إلى المعلومات التي تؤديها البنية اللغوية ولا يغير معناها(2). كما يركز على دور المتلقي في اكتشاف الطاقات الأسلوبية الكامنة في النص الأدبي، التي استطاع الكاتب (الرسول) أن يفرض بها وجهة نظره في الفهم والإدراك على المتلقي(3).

وإن النتائج من آراء ريفاتير السابقة أن الأسلوبية الأدبية منهج أساسي للغة، وليست دراسة لغوية تطبيقية، فهي تعتمد اعتماداً كاملاً على التنظيم الأسلوبية للغة الأدبية، فالأسلوبية الأدبية تنطلق من الوصف اللغوي للسمات الأسلوبية للنص، وهي عملية إبداع من الكاتب /الرسول، واستجابة من الفارئ/المتلقي؛ فهو يرتبط بين الأسلوبية ونظرية النصي، إذ إن الموضوع يتعلق بإثارة القارئ من خلال لغة النص وطبيعة بناء.

وقد أستخدم نقاد أسلوبيون كثر في دراسة منهج الأسلوبية الأدبية، حيث وجدوا أنها المجال الأفضل لمعالجة وتأويل النصوص الأدبية. في عام 1940 عم استطاع الباحث الإسباني أمادو ألونسو Amado Alonso (1) شكري عباس، م.ن. ص 124-130.
(2) شكري عباس، م.ن. ص 125.
(3) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 49.
مبادئ محددة. وقدّم عناصر نظريته هذه من خلال تحليل أشعار "بابلو نيرودا" مقارنةً وجهة نظره بالانجادات السابقة عليه، وبمبادئ البلاغة التقليدية وفرن الشعر؛ وتوصى إلى أن الأسلاوية النقدية يمكن أن تطبق على الأعمال الأدبية المعاصرة والقديمة معاً، مما يتطلب إعادة بناء العناصر المكونة للعمل الأدبي من الداخل لا من الخارج. حتى تساعد متعلقة بأحيال الصيغة اللغوية المتميزة لاستشراف التجربة الجمالية الأصلية التي تنتجها (1). وهكذا نلحظ أن الأسلاوية لدى ألونسو تهدف إلى معرفة العمل الأدبي ومعرفة كاتبه من خلال الأسلاوب، الذي يجب أن يتضمن تفاعلاً بين التعبير اللغوي والعمل الفني، ومن هنا يمكن القول إن التحليل الأسلاوي والتنظيم له يتحولان إلى أضواء كشفية.

يدعى، فالدراسة الأسلاويّة الحديثة تفيدنا كثيراً في فهم النص الأدبي واستكشاف ما يكتنبه من أبعاد جمالية، بما تتيحه للدرايّس من فترات على التعامل مع الاستخدامات اللغوية ودلائلها في العمل الأدبي. فهذا التفاعل مع الخصائص الأسلاوية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة تصبح مميزات النص وخصائصه الفنية.

وإذا كانت الأسلاوية تنتمي إلى اللسانيات التطبيقية من الوجهة التصنيفية، فإن التحليل الأسلاوي يقترب من الدراسات الأدبية والبلاغية، حيث أصبح النقد الأسلاوي أحد ضروب النقد الحديث الذي تشهد إقبال الدارسين عليها، لما تميز به الأسلاويّة من استعمال على العناصر اللغوية في تحليل هو أقرب ما يكون إلى العلم المضبوط، إلا أن هذا لا يعني أن الأسلاوية أصبحت بديلًا للنقد أو البلاغة بأي شك من الأشكال (1).

كما أنه لا يمكن أيضاً تجاهل علاقة الدرس الأسلاوي بالبلاغة، وكذلك بالنحو والعروض، فهذه العلوم تدرس الإمكانيات التعبيرية للغة، في حين يعتمد التحليل الأسلاوي إلى تحليل أشكال التعبير ووسائطه لكنّه لا توقف عند البلاغة وإفادتها كمال المعنى، ولا عند الإعراب وإفادتها أصل المعنى، ولا عند العروض وإفادتها الانسجام الإيفاعي، وإنما يعرض لذلك من جهة النظم

(1) صلاح فضل، علم الأسلاوب، مبادئه وإجراءاته، ص 42.
(2) أحمد قدورة، صورة من التحليل الأسلاوي، ص 7.
وإفادته التأثير عبر ما يتكبّره منه من أساليب الجمل ودلّات التراكيب ومعاني المفردات وإيجاء الصور. وهو ينطوي على تلك الأدوات أداة لتعزيز الفهم عن المعاني ضمن قواعد الفن الأدبي وخصائص اللغة الأدبية (1).

ويرى شكري عباد، وهو أحد كبار أساتذة علم الأساليب العربي، أنّ ينبغي أن ينصب الاهتمام على تحليل الظاهرة الأسلوبية، التي يتحدد معناها بالاستعمال الأدبي للغة، كما ينبغي وصفها بتعين الخصائص التي تميز الاستعمال الأدبي للغة من غيره من الاستعمالات الأخرى (2). ويعتبر الناقد عباد، وهو أيضًا من المهتمين بالدراسات الأسلوبية، حيث يؤكد أنه لم يعد ثمة شك بين الدارسين العربي للنص الأدبي، في أن المنهج الأدبي قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرةً على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية تعيد مجال النص إلى مكانه الصحيح، وهو دراسة الأدب من جانب اللغة (3).

وبناءً على ما سبق يمكننا أن نوجز تعريف علم الأساليب أو الأسلوبية على أنها: منهج نشيبي حديث يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر الجمالية والأسلوبية، بأشكال يكشف الظواهر الجمالية في النص، ويقوم أساليب مبديها محددًا المميزات التي أسهمت في إبراز رؤاه وأفكاره، وتظهر ما وراء الألفاظ والسياق من معان وحيوها النص.

وقد ارتأيت أن لا أسبح في معالجة المادة النظرية للأسلوب والأسلوبية في هذا المدخل، كما دأبت عليه مثل هذه الدراسة، مفصلاً أن أورطها في تحليل النصوص، كلما استهدفت خصائص النص في ذلك، يهدف تناول المعاني الأسلوبية تطبيقياً، لكي يساعدنا النص في توضيح النظرية، كما تساعد النظرية في سير أغوار النص لاستكشاف سماته الأسلوبية.

---
(1) أحمد قدوت، م. ن. ص 7.
(2) شكري عباد، اللغة والإبداع، ص 67.
(3) فتح الله سليمان، الأسلوب، ص 3.
الفصل الثاني

المستوى الصوتي في شعر ابن عمّار
الفصل الثاني

المستوى الصوتي في شعر ابن عمّار

ينظر علماء الألسن النحو إلى النص الأدبي شعرًا كان، أو نشرا، على أنها مجموعة من الرموز الصوتيّة، مثله مثل اللغة التي استقى منها رموزها؛ ما يعني أن "طبيعة النص اللغويّة هي في المقام الأول ظاهرة صوتيّة قبل أن تأتي الكتابة في المقام الثاني لتترجمها إلى ظاهرة مرئيّة بواسطة الحروف" (1).

إذا كانت لغة نحو الشاعر، في المقام الأول، مجموعة من الرموز الصوتيّة، فمن الطبيعي أن يكون اختيار الشاعر المبدئي في نظم شعره الإيقاع الصوتي المتمثّل في الموسيقى الشعرية، لذلك تأتي أن يتلقى تحليلنا من أول المستويات اللغويّة، وهو المستوى الصوتي، وتعرض دراستي للمستوى الصوتي في محورين رئيسيين:

الإيقاع الخارجي: يشمل البحور الشعرية التي وظفتها ابن عمّار توظيفًا جمالياً لافتاً في أشعاره، وإبراز خصائصها الأسلوبيّة، ثم القوافي ودلالياتها.

الإيقاع الداخلي: يشمل المحسنات اللغوية التي لاحظنا أنها تشكّلك سمات أسلوبية بارزة لدى شاعرنا، وهي التصريعة، والتصدير والتكرار.

(1) موريس أبو ناصر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص. 132.
أولاً: الإيقاع الخارجي:

1- البحر الشعريّة:

تعدّ الوزن من العناصر الأساسية لمقاربة اللغة الشعريّة. وهو يضطلع بوظيفة جمالية ودلاليّة داخل القصيدة، إذ يمكّن الشاعر من رسم صورة انفعاله، والإيحاء بما قدّمه إليه. ويربط الدكتور عز الدين إسماعيل بين الوزن والمحتوى الشعوريّ والفكريّ الذي ينطوي عليه الشعر؛ فيرى أن الشاعر حين يعبّر عن نفسه من خلال الوزن المُتّبع، إنما يختار أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالتة الشعورية، عندئذ يمكن أن يقال "إن الوزن، رغم أنه صورة مجردة، يحمل دلالة شعورية عامة، ممبئحة. وترتك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة" (1).

فالوزن إذًا، تركيب صوتيّ دلاليّ، وهذا ما يؤكد عالم اللغة الفرنسيّ كوهين، الذي يرى أن الوزن ليس سوى علاقة بين الصوت والمعنى، وهو ما يميزه من سائر وسائل النظام كالاستعارة - مثلاً - التي تأتي ضمن المستوى الدلاليّ فقط (2). وانطلاقًا من تلك المفاهيم سأقوم باستجلاء خصائص البنية العروضية من خلال البحر الشعريّ المستخدمة في أشعار ابن عمّار موضوع الدراسة.

وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر وزناً "سميّ كل منها بحرًا، لأنه يشبه البحر الذي لا ينتهى بما يغتفر منه في كونه يوزن به ما لا ينتهي من الشعر، فلما جاء الأخفش زاد بحرًا لم يذكره الخليل (3)، فسمّي المتدارك أو المُحذّث، فأصبح مجموع البحر ستة عشر بحرًا."

---
(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النغمي للأدب، ص. 59.
(2) J. Cohen, Structure du Langage Poetique, p. 52.
(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص. 51.
وقد استعمل ابن عمّار في الديوان الذي بين أيدينا، أحد عشر بحراً من بحور الشعر العربيّ المعروفة. ونورد فيما يلي جدولًا يبيّن تواتر البحور داخل أشعار ابن عمّار.
## جدول رقم (1)

### تواتر البحور داخل الأشعاع

<table>
<thead>
<tr>
<th>البحور</th>
<th>عدد تواترها</th>
<th>نسبة %</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>الكامل</td>
<td>24</td>
<td>31.07</td>
</tr>
<tr>
<td>الطويل</td>
<td>23</td>
<td>30.36</td>
</tr>
<tr>
<td>البسيط</td>
<td>7</td>
<td>9.21</td>
</tr>
<tr>
<td>المتقارب</td>
<td>7</td>
<td>9.21</td>
</tr>
<tr>
<td>الوافر</td>
<td>2</td>
<td>2.94</td>
</tr>
<tr>
<td>الرجز</td>
<td>2</td>
<td>2.94</td>
</tr>
<tr>
<td>الخفيف</td>
<td>2</td>
<td>2.94</td>
</tr>
<tr>
<td>المجتث</td>
<td>2</td>
<td>2.94</td>
</tr>
<tr>
<td>المنسرح</td>
<td>2</td>
<td>2.94</td>
</tr>
<tr>
<td>السريع</td>
<td>1</td>
<td>1.31</td>
</tr>
<tr>
<td>الهجج</td>
<td>1</td>
<td>1.31</td>
</tr>
<tr>
<td>المجموع</td>
<td>76</td>
<td>100.00</td>
</tr>
</tbody>
</table>

وإذا تأمّلنا نسبة تواتر البحور في الجدول رقم (1) نلاحظ أنّ أعلى البحور نسبة في الاستعمال، هو الكامل إذ بلغ عدد تكراره (24) بنسبة (31.07 %) واحتلّ بذلك المرتبة الأولى، وجاء البحر الطويل في المرتبة الثانية بنسبة (30.36%) إذ بلغ عدد تكراره (23) مرةً، بليهما البسيط والمتقارب بنسبة (9.21 %)، وتكرارهما (7) مراتً، ثمّ الخفيف والرجاء والوافر (2) مراتً ونسبة (2.94 %)؛ ثمّ جاء كلّ من المنسرح والمجتث (مرّتين) بنسبة (2.94 %)، فالهجج والسريع (مرة واحدة) بنسبة (1.31 %).

وهكذا نلاحظ أنّ ابن عمّار استعمل معظم البحور الشعريّة ماعدا خمسة منها وهي الرمل، والميبد، والمتدارك،
والمقتضب، والضارع، فلم تردو في الديوان، كما هو واضح من الجدول رقم (1).
والسؤال المطروح هو: لماذا كثر استخدام ابن عمّار لبحور معينة، في حين أقلّ في غيرها؟ وهل لذلك علاقة بتجربة ابن عمّار الشعرية والشعرية؟
يقول سليمان البستاني: "فقد نظم العرب كلّ معنى على كلّ بحر، وكلّ قافية وأجادوا؛ فالشاعر المجيد إذا تصور أمرًا فإنّما يتصور له ذلك الأمر على كماله، فتهبّئ له السليقة جمال الشكل، كما هيّئ له جمال المعنى، فيجتمع له إحكام التناسب بين اللّفظ والمعنى، والوزن والقافية"(1).
وينظر النقد الحديث إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلّ للتعبير عن حالة الانفعال التي تلمّ بالشاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادي عن أداء ذلك أداءً حسياً(2); فالوزن أو البحر الشعري إذاً، جزء من المحتوى الشعوري والفكريّ الذي ينطوي عليه الشعر، وهو ما سنحاول معالجته للإجابة عن السؤال المطروح وربطه بالسؤال الرئيس: ما العلاقة بين البحور والمعاني؟ لذلك سنقوم بمقارنة إحصائية أخرى تبين نسب توازي الأبيات داخل كلّ بحر من تلك البحور.

(1) سليمان البستاني، البذرة هوميروس، ص.89.
(2) عياض العاكوب، العاطفة والإبداع الشعرى، ص.225.
جدول رقم (۲)

توزيع الآيات على البحور

<table>
<thead>
<tr>
<th>البحور</th>
<th>مجموع الآيات</th>
<th>النسبة %</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>الكامل</td>
<td>۳۳۵</td>
<td>۴۲.۷۹</td>
</tr>
<tr>
<td>الطويل</td>
<td>۲۱۲</td>
<td>۴۰.۹۱</td>
</tr>
<tr>
<td>المتقارب</td>
<td>۵۴</td>
<td>۲۰۰.۶</td>
</tr>
<tr>
<td>البسيط</td>
<td>۳۲</td>
<td>۱۱.۸۹</td>
</tr>
<tr>
<td>المسرح</td>
<td>۱۱</td>
<td>۱۴.۳۶</td>
</tr>
<tr>
<td>الجزء</td>
<td>۹</td>
<td>۱۰.۱۷</td>
</tr>
<tr>
<td>الوفر</td>
<td>۸</td>
<td>۱۰.۴۴</td>
</tr>
<tr>
<td>الخفيف</td>
<td>۵</td>
<td>۶.۰۵۰</td>
</tr>
<tr>
<td>المجتهد</td>
<td>۴</td>
<td>۰.۵۲۶</td>
</tr>
<tr>
<td>السريع</td>
<td>۲</td>
<td>۰.۲۶۶۳</td>
</tr>
<tr>
<td>الهزج</td>
<td>۱</td>
<td>۰.۱۲۶۱</td>
</tr>
<tr>
<td>المجموع</td>
<td>۷۶۵</td>
<td>۱۰۰٪</td>
</tr>
</tbody>
</table>

نلاحظ من قراءة الجدول رقم (۲) أن الكامل مازال يتصدر قائمة البحور الشعرية، عند ابن عمار. فقد بلغ عدد آيات الكامل (۳۳۵) بيتاً، بنسبة (۴۲.۷۹٪) ويقتاد بذلك على الطويل بفارق قليل إذ بلغت آيات هذا (۲۱۲) بيتاً، بنسبة (۴۰.۹۱٪)، فيحتل المرتبة الثانية، ويحافظ البح الطويل المتقارب على المرتبة الثالثة، وقد بلغت آياته (۵۴) بيتاً بنسبة (۲۰۰.۶٪)؛ وليه البسيط (۳۲) بيتاً ونسبة (۱۱.۸۹٪)، بعد أن كان يساويه في عدد تواتره، ويقتدم المسرح على كل من الوفر والخفيف، في عدد آياته التي بلغت (۱۱) بيتاً بنسبة (۱۰.۱۷٪)، وليه الرجز (۹) آيات بنسبة (۶.۰۵۰٪): فالوفر (۸) آيات بنسبة (۴.۰۲٪); ثم الخفيف (۸) آيات بنسبة (۵۰٪)؛ فالمجتهد (۴) آيات بنسبة (۴.۰۲٪); فالسرع (۲) بيتاً بنسبة (۶.۰۵٪)، فالهجز بيت واحد بنسبة (۱۲.۰۰٪).
ونلاحظ أيضاً، من هذا الإحصاء أنّ البحور الأربعة الأولى التي كانت تتصدر سائر البحور في الإحصاء التكراري (جدول رقم 1)، هي نفسها التي تصدّرت القائمة (جدول رقم 2) في مدى بقاء طول نفس الشاعر في البحور. وإن وُجدت فوارق ضئيلة في توافر الأبيات بالنسبة إلى بعض البحور التي كانت متساوية في توافرها في الأشعار؛ فقد تقدّم الكامل (235) بيتاً على الطويل (212) بيتاً، كما تقدّم المتقارب (42) بيتاً على البسيط (32) بيتاً.

وتنستخلص أيضاً، من الجدولين السابقين أنّ أوزان كلّ من الهزج والسريع والمجتم والخفيف، جاء قليلاً بالنسبة لسائر البحور سواء في اتجاهات الشاعر فيها أو في مدى تَنسه فيها.

والتوصيف في توافر اتجاه الشاعر فيها تابعت في مدى نفس الشاعر فيها. فالمتقارب تقدّم على البسيط بأكثر من الضعف في توافر أبياته، وتقدّم الزجاج على الخفيف أيضاً، بأكثر من الضعف، وعلى الوافر بقليل. كما تقدّم المتقارب على المجتم بأكثر من الضعف في توافر الأبيات. وتتساوي الزجاج والمجتم في مدى نفس الشاعر فيهما (17،1%) في حين تابعتا قليلاً في تكرارهما في الأشعار.

وإطلاقاً من الجدولين السابقين، نتساءل لماذا ظلّت هذه البحور الأربعة تتصدر قائمة البحور في تواتر استخدامها ومدى نفس الشاعر فيها؟ ولماذا ظلّ البحر الكامل والطويل يحتلّان المرتبتين الأولى والثانية في الجالتين؟ يبدو جلياً أنّ ابن عمّار سار في نظام شعره على سنة الأوائل، وعلى من سار على نهجهم من شعراء الأندلس، إذ يُلاحظ أنّ تواتر البحور الأربعة والأكثر استعمالاً لديه، يتفق فيها مع
شعراء العصر الجاهلي، ومع المتنبي(1)، في منة واحدة وستين قصيدة أو قطعة من مجموع منة وخمس وسبعين، ثمّ دراستها. وكانت البحور الأكثر استعمالًا هي الطويل والكامل والمتقارب والسرع والوافر، وهو يتفق في ذلك مع ثلاثة من أشهر شعراء الأندلس، وهما: أبو راشد القسطلإ(2)، وابن شهيد(3). وتمتّع ابن عمّ معهم في البحور الأربعة الأكثر استعمالاً لديه، مع بعض الاختلاف في مراتبه، إذ يمثّل الكامل لديه المرتبة الأولى، والطول المرتبة الثانية، أما البسيط فيشغل الرابعة بعد المتقارب(0)، ويتّفق ابن عمّ مع شاعر كبير هو أبو تمام(1)، في بروز تقدّم الكامل(7).

---

(1) هو أحمد بن الحسين بن عبد الصمد، أبو الطيب الجعفي الكوفي الشاعر المعروف بالمتنبي، ولد في الكوفة في كندة (912/603)، نشأ بالإمام والبادية وقال الشعر صياغي المتنبي، ذا بن أبى الطيب المتنبي، ص 110.

(2) ابن هانئ (268/668-972/366)، أبو القاسم محمد بن هانئ الأردي أشهر المقاربة، وهو عندم كالمتنبي عند أهل المشرفة، ولد بأشبتيلا، وحظي من صاحبه وأهله وأهله بإذاعة الفاسفسة فرح إلى إفريقية والمغرب، حيث قفل في برقة غيلة. الرزكلي، الأعلام، 790.

(3) ابن دجاج (347/850-972/663)، أحمد بن العاصي بن دجاج القسطلإ، شاعر وكاتب من أهل قضاعة دجاج. كان شاعر المنصور أبي عامر، وكان من أبناء في أباه. كان بالأندلس كالمتنبي بالشام. الرزكلي، الأعلام، 1/311.2.

(4) ابن شهيد (272/884-967/562)، أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن شهيد الأشجعي، وزير من كبار الأندلسيين أديبًا وعلماً ومؤذينًا ووفاته بقرطة. له شعر جيد وتضائي بديعة منها: "كشف الدرع وإيضاح الشكل" و"حرون عطار" و"القواب والقواب". الرزكلي، الأعلام، 1/137.

(5) سليم ريدان، ظاهرة التماثل والتلاطم في الأدب الأندلسي، ص 65.

(6) أبوثمان حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس (847/183-874/183) من شعراء العصر القياسي كان أبوه نصراً من أهل حاسم قرية من قرية الشام، شاعر مجدد تميز بديهية اللفظ، وحسن الأسلوب، وضافة الشعر.

(7) ابن خلكان، وفيات الأعيان، 1/11. الرزكلي، الأعلام، 1/11.

(8) يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 36.
وفي مجال البناء الشعريّ، كان الشعراء يقيمون كبر وزن
لسهولة الوزن حين يختارون أوزانهم؛ فإذا بكلّ واحد منهم يتلمّس
الوزن الذي يتوسّم فيه المطبّة الأولى بحمل تجربته، وتمثيل
انفعاله(١). قال أبو هلال العسكريّ: "إذا أردت أن تعمل شعراً
فأحضر للمعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك،
وأطلب لها وزناً يتّقى فيه إبرادها"(٢). ويرى سليمان البستاني أنّ
العروضيّين نظروا إلى بحور الشعر من هذه الوجهة، ولكنهم لم
يزيدوا على تسميته بأسلوب تنطبق توسعاً على مسميات
موضوعات القصائد المنظومة عليها؛ ولكن يستفاد من هذه
التسمية أن لكلّ بحر ساحلاً يقف عنده ويرشد اسمه إليه(٣).
وتنستخلص ممّا سبق أن النقاد بريطون بين موضوع القصيدة
والبحر الذي نّظمت فيه؛ ما يدعو إلى النظر في استخدام ابن
عمّار للبحور المهيمنة في نصوصه الشعرية، من المنظور نفسه،
أي من خلال علاقة الشكل بالمضمون، وهذا ما يدعونا للعودة
إلى سؤالنا السابق للتساؤل لماذا احتلّ الكامل المرتبة الأولى
من حيث تكراره في شعر ابن عمّار، وفي بقاء مدى نفس الشاعر
فيه؟

يتميز الكامل من سائر البحور بأنّ الحركات فيه تغلب على
السكاتن، إذ إنّ فيه "ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من بحور
الشعر"(٤). وقال سليمان البستاني: "والكامل أتمّ الأبج
السابعية، وقد أحسنوا تسميتة كاملاً؛ لأنه يصلح لكلّ نوع من

(١) عيسى العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، ص ٢٣٤.
(٢) العسكري، كتاب الصناعين، ص ١٣٩.
(٣) سليمان البستاني، indifference homeros، ص ٩٠.
(٤) ابن رشيق، العمدة، ١٧٣٠.
أنواع الشعر. ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدّمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرقّة... وإذا دخله الحدّ ذات مطبّاً مرفقاً، وكانت به نبرة تهيج العاطفة"(1).

ويصف إبراهيم أنيس الكامل بأنه معبود الشعراء المحدثين ومطبّتهم، وهو البحر الذي يستمتع به جموع السامعين من محبي الشعر، كما يطرقه الآن كل الناظرين، الشعراء منهم والمتشاّرون(2)؛ ذلك أنّ فيه طواعيةً للعديد من الأغراض الشعرية الواضحة والصريحة، ومفعم بالموسيقى، ويتّفق مع الجوانب العاطفية المحدثة داخل الإنسان، كما أنّه يجمع بين الفخامة والرقّة، ولهذا لانراه وعاءً محكماً للحكمة والفلسفة، وعلّ هذا وراء قلّته عند المتنبّي والمعرّي (3). أمّا ابن عمّار فقد أكثر منه وأفاد من مجاله الواسع، واستخدمه نامياً ومجزوءاً.

وقد شغل بحر الكامل لدى شاعرنا، كما لاحظنا، النسبة القصوى داخل المتن الشعري بـ (71.26%)، وكذلك في نفس الشاعر فيه، إذ بلغ عدد أبياته 325 بيتاً، بنسبة (79.43%)، كما يبين الجدول رقم (1 و2)، ولم يحل منه غرض من أغراض هذه الأشعار فلا غرابة إذاً، أن يطغى على منظومات هذه المرحلة التي هيمن فيها غرض المدح والاستعطف على حياة الشاعر، وكان جانب الرقّة والعاطفة هو الغالب على اتجاه شعر ابن عمّار، ولأنّ بحر الكامل، كما رأينا، فهو أكثر بحور الشعر العربي غنائيّة

(1) سليمان البستاني، م. س.، ص 92.
(2) إبراهيم أنيس، موسفي الشعر، ص 802.
(3) عبده يدوي، دراسات في النص الشعري، ص 37.
وليناً وانسيابًا، حيث يمتاز بإيقاعه المطبوب والمرقص، وحركاته المتميزة - ثلاثين حركة - ومجال الشاعر فيه أفسح منه في غيره، لجزالته وحسن اطراده (1)، ما يتيح للشاعر نظم تجربته الفنية بكل يسر وسلاسة.

ومن منظومات الكامل، التي مرج فيها الشعر بين المدح والاستطاعف، وعدة أعراض أخرى، منها وصف مجال اللهو والخمر، رائته المشهورة ومطلعها:

(من الكامل)

أذُر الرُّحَامُ قَالَ: تَسْمِيَ قَدٍ أَنْبَرُي
والنجَمُ قد صَرَفَ عَزَانَ عَن
لَم يَسْتَرِدَ اللَّيْلُ مِنَا
صَافٍ أَطْلَعَ عَلَى رَدَّاء
سُفِيفٌ ابن عِبَاد بَيْدَد

(من الكامل)

نَفْسِيَ وَأَنَّ عُدْبَتَهَا تَهْوَأَكَ
ويهَزُّها طَرْبٌ إِلَى لَقِيَاكِ
مُتَخُذًا وَمَنَأَ فِيهِ مَنَاكِ
وَلَقَدْ تَرُومُكَ مَكْتُبُي فَتَرَاكِ
ذَلَّكَ المُحَلُّ يُغَيْرَ أَنْ أَلْقَاكِ

(من الكامل)

وَعَدَ الكَلِمُ يَتَشْبَّهُ بِجَين الطَّوِيلِ لِبَحْتِهِ المرتبة التانيّة، إذ بلغت نسبة تواتره، كما لاحظنا، (71.61%); ورغم ارتفاع نسبة

---

(1) حازم القرطاجني، المنهاج، ص 268 و 269.
(2) الديوان، ص 273.
(3) مرن، ص 242.
الاتجاه هذه، فإن نسبة نفس الشاعر فيه كانت أكثر بقليل، إذ بلغت أبياته 313 بيتاً، بنسبة (91.5%)، والبحر الطويل مزود التفعيلة. ولم يرد في الشعر العربي إلا ناماء، وهو من البنية الوزنية المالية الجودة، حيث نجد البهاء فيه والقوية (1). كما أنه من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، فهو يعطي إمكانية للسرد والبسط القصصي، والعرض الدرامي. لذا نجد له أكثر في أشعار السير والملاحم واحتفاء الأساطير، وقد نظم منه ثلاث الشعر العربي تقريباً، وكان القديم يؤثره على سائر البحور الشعرية، وفي الأغراض الجدية والعظيمة الشأن خاصة (2). وابن عمّار أبّدع في كثير من هذه الجوانب وبخاصة فيما كان يكتب إلى المعتمد بن عباد، وإلى بعض أصحابه، لذلك تواتر تفوّقه في المدج والاستعطا، واجاء في الغزل نسبة أقل، ومنه لمّيته التي تعد من عوّن الشعر العربي عامًا ومن روائع الشعر الأندلسي خاصة. وقد قارب عدد أبياتها المئة بيت؛ ومطلعها:

(من الطويل)

على وفقي وقّيا ما يبّاه
لبنى أنار الرعد صرخة
وعني أنار البرق صفحة
و لما أمسّت هُجُّر النجوم
و هَجَّل شفقت هُجُّر الرياح

ومنه أيضاً القصيدة التي كتبها من سجنه للمعتم يستعطبه فيها، وقد جاءت أّباتها فيضاً من العواطف المتقدّقة الصادقة والمثيرة، وقال عبد الواحد المراشي إنه "لو توسّل بها إلى الدهر لنزع عن جوره، أو إلى الفلك لّكفت عن دوره" (3)؛ ومطلعها:

(1) حازم القرطاجي، المناهج، ص 268.
(2) عبده بديع، دراسات في النص الشعري، ص 131، وأbraهيم أنيس.
(3) موسيقى الشعر، ص 191.
(4) الديوان، ص 209.
(5) المراشي، المجمع، ص 112.
(من الطويل)

سَجَبَكَ إن عاقبتَ أنْدَي قَانَتْ إلى الأَذْنِي مِنَ اللّهِ عَذْنِي وَأَنْتَ عَلَيْيَ

ثمّ بعد الطويل يأتي بحراً البسيط والمتقارب ليحتلّ المرتبة الثالثة، فقد بلغت نسبة ورودهما (١٦.٥%)، حيث أقام الشاعر على كلٍ منها سبع منظومات ما بين مقطوعة وقصيدة، إلا أنّهما يختلفان في بقاء نفس الشاعر فيما، إذ بلغت أبيات البسيط (٢٣ بيتاً، نسبة (١٦.٦%)، وبلغت أبيات المتقارب (٥٢ بيتاً، نسبة (٥.٠٥%)، وقد تقوّف هذا البحر في غرضي المدح والاستعطاف، في حين تقوّف البسيط في غرضي الوصيف والشكوى.

ولا يتسق البسيط والمتقارب مثل الطويل لاستيعاب المعاني، ولا يليتنا لينهّا للتصرف بالتراكيز والألفاظ، مع تساوي أجزاها، وإن كان البسيط، من وجه آخر، يقوّف الطرّة وجزالة، لذا توافر أكثر في غرض الوصيف والمدح، ثمّ في الإخوانيات وفي الفخّر، مما يدلّ على مرونة هذا البحر وملاءمته لكثير من الأغراض.

ويميز البحر البسيط ببساطته وطلاوته وغنائيّته، فكان من البحور " التي طلّت عبر العصور مورِّفة الحَظَّ يطرفها كلّ الشعراة ويكترون النظام منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربيّة".

ومع أنّ البسيط يستخدم في التعبير عن الرّقّة وفي القسوة أحيانًا، "إلا أنّه يجود في الوقت ذاته في الجانب الشجعي من الإنسان". لكن هذا الجانب لم نجده في شعر ابن عمّار الذي بين أيدينا.

(1) الديوان، ص. ٣١٩.
(2) سليمان البستاني، إِبّانَة هوميروس، ص. ٩١.
(3) إبراهيم أبيض، موسيقى الشعر، ص. ١٥٢.
(4) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، ص. ٣٤.
وَمَّا أَقَامَاهَا الشَّاعِرُ عَلَى بَيْرِ البَيْسِطَ، مَقْطُوعَةً قَالَهَا فِي غَرُضِ الْفَخْرِ، مِنْهَا:

( مِنْ البَيْسِطَ)
أَنَا أَبْنُ عُمَّارٍ، لَا أَخْفَى عَلَى إِلَّا عَلَى جَاهِلٍ بِالشَّمْسِ
وُيُنِيبُ تَطْعِيماً وَذَهْنِي كَلُّ كَالْسُّهُمِ يَعْدُ بِبَينَ الْقُوُسِ
فَوَأَدُّ الْكُتْبِ يُسَتَّلْحَقَنَ فِيٌّ
(١)

( مِنْ البَيْسِطَ)
نَحْنُ خَلْيَانُنِ ما دَعَانَا
لَوْسَانُ وَدُوَّ أَخْتِيَارُ
فُضُّلْ مَا كَانَ ذَا اِتْصَالٍ
(٢)

وَبِمِتَاز بَيْرِ المَتْقَارِبِ بِالبِسَاطَةِ وَالرَّقَةِ، وَهُوَ "مِنْ الأُرْزَانِ"، عَرَبِيَةُ الْمَؤَلْفَةُ الَّتِي كَانَتِ الْآذَنُ تَسْتَرِيحُ لَهَا (٢). وَبِرْدَ تَأَمَّا وَمَجَزُوءُ وَمُشْطُورُ، إِلَّا أَنْ شَاعِرَ نَا لَمْ يَسْتَعْلِمْهُ إِلَّا تَأَمَّا، وَقَدْ تَمَيَّزَ عَنْهُ بَطُولُ النَّفْسِ فِي غَرُضِ المَدْحِ، إِذْ أَقَامَ عَلَى قُصْيَتِنِ فِي مَدْحِ المَعْتَضِدِ بَنِ عُبَّادٍ بُلْغِ مَجْمُولِ أَبَيَامِهِ: ٢١ بِيَتٍ، وَقَصِيَدةُ فِي هَجَاةِ المَعْتَضِدِ بَنِ عُبَّادِ وَزوَجِهِ اعْتِمَادُ الرَّمِيْكِيَّةُ مِنْ ١٦ بِيَتٍ، أَمَّا بِقِيَّةٍ مَا جَاءَ مِنْهُ فَلَمْ يَكُن سَوَى مُقْطَعَاتِ فِي الْغَزْلِ، وَفِي الْشَّكُوكِ.

وَمَّا جَاءَ مِنَ الْمَتْقَارِبِ، قَصِيَةُ كَتَبَهَا أَبْنُ عُمَّارِ يَمْدُحُ فِي هَٰذَا الْمَعْتَضِدِ بَنِ عُبَّادٍ، وَمَطَلُعَهَا:

(١) الْدِيوانِ، صِ ٢٤٥.
(٢) مُ. ن. ، صِ ٢٤٧.
(٣) إِبْراهِيمُ وَشَيْخُ، مَوْسِقُ السَّعْرِ، صِ ٢٤٥.
(من المتقارب)
وقيت لربك فيمن غدر
وانصفت دينك ممن كفر
وقمت تطالب في النائب
عن مر الحفاظ يجلو الظرف
ب أساطى زآب فيها قمر
(1)

ومنه ما قاله في الشكوى من غدر الزمان:
(من المتقارب)
كأني أراك أبا جعفر
تقول وتبسم تحوى مثيرا
وزرآ قائمة أر إلا أسيرًا
وكان بالدهر طبا بصيرا
(2)

ثم توالت البحور الأخرى بنسب متفاوتة في توافرها في
الأشعار، وفي عدد أبياتها.

أما عدم ورد بحور المديد، والمتدارك، والمقتضب،
والمضارع، في أشعار ابن عم، فقد يübع بأن الشاعر كان يسير
في نظم أشعاره على منوال الشعراء القدامي.

يقول البستاني عن المديد، إنه يعبر "قل من ينظم عليه وهو
تقب على السمع، وقد تحاشاه معظم شعراء الجاهلية، لأن
إيقاعه تقلب بطيء، وبخاصة في تشكيله الأول (3). أما المتدارك
فهو لا يصلح إلا لكتبة، أو نغمة، أو ما أشبه وصف زحف جيش، أو
وقع سطو أو سلاح، وهو قليل في الشعر القديم والحديث (4).
ولم يذكره الخليل ضمن بحوره الشعرية، والمضارع من الأوزان القصيرة
التي تميل إلى الإسراع في توصيل الأفكار، لذلك كان ما ينظم

(1) الديوان، ص 300.
(2) م. ن. ، ص 301.
(3) سليمان البستاني، الإياذة هوميروس، ص 94.
(4) م. ن. ، ص 93.
فيه بعيداً عن التأمل، فتحاشاه الشعراء قديماً، فكان قليلًا جداً (1).
والضارع والمقتضب من البحور النادرة التي أنكرها الأخفش. ويكول البستاني: "إنّ المقتضب والضارع من البحور التي لا يجود نظمها في ما خلا الأناشيد والتشابيح الخفيفة" (2).

نستخلص مما سبق هذا أنّ إهمال ابن عمّار لهذه البحور الأربعة لم يكن موقفاً ذاتياً، بقدر ما هو نابع من تأثير التجربة الفنّية للشعراء الأوائل والسير على منوالهم، ومن ثمّ فليس مرتبطاً بتجربته الذاتية.

وهكذا يمكن القول إنّ ابن عمّار، في نظام أشعاره، ينزع إلى ملازمة القوالب الشعرية التقليدية بالمحافظة على النسب القديمة في استعمال البحور الشعرية، ويؤكّد هذه النزعة واقع البحور الشعرية التي لم يستعملها الشاعر. إلاّ أنّه خرج عن هذا الإطار التقليدي بتقدّم نسبة البحر الكامل على البحر الطويل، في معدّل تواتره في الديوان وفي عدد أبياته. كما يبّنّت دراسة البحور الشعرية أن كلّ بحر، في الديوان، يمكن أن يحتوي أيّ عرض من الأغراض التي يريدها الشاعر، وليس بالضرورة أن توجد علاقة بين اختيار بحر القصيدة واختيار غرضها .

---

(1) ابن رشيق، العذبة، ١٣٥/١، ص ٩٤.
(2) البستاني، م، س، ص ٩٤.
2- القافِيّة:

يتفق الزوجيّون ونقاد الشعر العربي على أنّ الوزن والقافِيّة مكونان أساسيّان في الشعر، وإذا فقد أحدهما لا يسمى شعرًا، وقد أولاها العرب الأوائل أهميّة كبيرة، حتى إنّهم جعلوها قاعدة أساسيّة في بنية القصيدة لامتناع منها. يقول ابن قدادة:

"فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية" (1)؛ ويقول صاحب المنهاج: "أطلبو الرِّماح فإنّهُ قُرون الخيل، وأجيدّوا القوافي فإنّها حُوافِر الشّعر، أي عليها جريانه وإطراده، وهي مواقفه، فإنّ صحّت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهائيته" (2).

وذلك قال البستاني: "والأدب العربي لا يصلح شعرها بدون قافية؛ لأنّها لغة قياسية رتّانة يجب أن يراعى فيها القياس والرِّنّة. وفيها من القوافي المناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللغات، فلا يسوع لها أن تبرز عُطلًا مع توفر ذلك الخلي الشائق" (3). فهذه الأقوال تدلّ على أهميّة القافِيّة في النصّ الشعري العربي. 

وحتى في الآداب الغربيّة فقد كانت لهذه المقاطع (الفونيمات) الموسيقية المتماثلة أهميّة في النصّ الشعريّ، كما يؤكّد ذلك النقاد الفرنسيّ كوهين الذي يرى أنّ هذا التكرار المنتظم في نهاية كل بيت هو ما يميز القافية، وهو الذي يوجي إلينا بالرجوع إلى السطر، كما أنّها عنصر صوتيّ قبل كل شيء، يقف تأثيرها عند المادّة الصوتية وحدها (4)؛ فالقافيّة، عندنّ، تدخل

---

(1) ابن قدادة، نقد الشعر، ص ١٤٨.
(2) حازم القرطاجي، المنهاج، ص ٢٧١.
(3) سليمان البستاني، إلادّة هوميروس، ص ٩٥.
J.Cohen, Structure du langage poetique, P. (4)
في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري باعتبارها عنصراً أساسيًا في تحقيق اللغة الشعرية.

ويُعرِّف إبراهيم آنيس القافِيَة بأنها "عَدَّة أصوات تَتْكَرَّر في أواخر الأشتر أو ألبان من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية. فهي بمكانية التواصل الموسيقى يتوَّج السامع تزدانها، ويستمتع بِمِثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن (١).

واختصاراً لتعريفاتها المختلفة، فإن القافِيَة تُمثِّل في البنية الختامِيّة للبيت الشعرَيّ التي يلتزم الشاعر بها في قصيدته كلها. وتَشغِّل داخِل النص الشعري دور الوسيط بين أبائَي القصيدة، بإحداثها تمثالاً موسيقياً يشّكل بدوره "الجَمِّة الموسيقية التنقيميّة على المحور العمودي للقصيدة، ومن ثم فهي رؤوس ونهايات الوحدات المشكلة للخطاب الشعري (٢).

وتجرَّد الإشارة إلى أن الشعر الأندلسِي عموماً، انسلجاماً بالجو الأدبي والحضاري القائم، تَعزِّز تقييده بالموسيقى، وبرز الموشّح الذي تلقَّفه الغناء، وإن لم نعث على موشّحات في ديوان ابن عمّار، فلا يستبعد تأثير الشاعر بِوجْهاً، وِما يرافقها من موسيقى وغناء.

ولا تتحثر وظيفة القافية في الجانب الإيقاعي المتمثّل في التكرار الصوتي، بل تتجاوزه إلى الدلالّة. فقد بين ابن قدامة العلاقة بين القافية والمعنى، المعَّرّ عنها من خلال البيت فيما أسماه نعت ائتلاف القافية مع ما يُدَّل عليه سائر البيت، وهو أن

(1) إبراهيم آنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.
(2) الظاهر بومجر، أصول الشعرية العربية، ص ١٣٢.
تكون القافية المتعلقة بما تقدّم من معنى البيت تعلّق نظم له، وملاءمة فيه. (1) وذلك ما أكّده أيضاً عالم اللغة الفرنسي جان كوهن، بقوله: "إن القافية تحدد في علاقتها بالمدلول" Signifie إذ إنها ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، وصورة تضاف إلى غيرها من الصور، ولا تتضح وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى. (2)

ويتضح، مما سبق، العلاقة القويّة بين القافية والمعنى، حيث يمكن القول إن الكلمات التي تنتمي إليها القافية تحيلنا إلى الدلالات نفسها التي تحيل إليها القصيدة، لذا يتّحتم على الشاعر منشئ النص الشعري أن يختار لكل بيت من أبيات قصيدته قافية تستوجب المعنى الذي يريده، وأن تعمل في دوالّها كل ما يحتّمل استيعابه وتقليله، لكي تصل الرسالة المقصّد الذي يريده الشاعر دون أن يقع في مشكل دلالّي مستنكر من قبل المخاطب/ المتلقي. لأن القافية كما ينّبه القرطاجي "يجب أن لا يقع فيها ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، لأنّ يبتاعد فيها عن المعاني المشنونة والأخفاف الكريهة، ولاسيما ما يبقى من جهة ما يتفاوت به " (3). وذلك لأن الخطاب الشعري عملية فن وإبداع يشترك فيها المتلقي كما يصنعه المشنئ. عليه ينبغي على الشاعر، لكي يحقّق مقصده في إعادة المتلقي وتشوّقه إلى الإيقاع الموسيقي في النص الشعري، أن يراعي ما عبّر عنه حازم القرطاجي بـ"صحّة الوضع في القافية " (4)، أي حسن اختيار الموقع الجيد

(1) ابن قدامة، نقد الشعر، ص 169.
(2) J. Cohen, Structure du langage poetique, P. 74. (3) ابن حازم القرطاجي، المناهج، ص 275-76. (4) حازم القرطاجي، مرن، ص 270. 

٧١٠
وإذا لا يتسنى إلاّ بإتقان أفيانها، أوما يعرف بالأنثوية القاعدية (les infrastructures) وهي جملة المقومات والهيئات الخفيفة والتي إليها يسنجد وجود ظاهرة بادية (1). ومن أهمّ هذه الأنثوية القاعدية ما يوضّحه القرطاجي بقوله: "إنّ القوافي لابدّ فيها من التزام شيء أو شيء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كلّ حال إجراء المقطع وهو حرف الرويّ على الحركة أو السكون" (2).

2- الرويّ:
الرويّ آخر حرف في البيت، وعلى بني المنظومات الشعرية، وتتسبّ إليه القصائد أحياناً، فقيل: إن القصيدة رائقة، أو عينيّة إلخ...، وحروف الهجاء جميعاً يمكن أن تقع روياً، لكنها تختلف في نسبة شيوخها. ويقول الامبراهيم نيس: "وأقلّ ما يمكن أن يراعى تكراره، وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي ينال عليه الأبيات، وسمّيه أهل العروس بالرويّ. وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عّدّت القافية حينئذ أصغر صورة بellites للقافية الشعرية (3).

ورحكات الرويّ في مجملها إمّا أن تكون محصورة مع حركة الضمّ، أو الفتح، أو الكسر، أو يجب السكون في نطقها. والشاعر يختار الحركة المناسبة، لكنّه ملزم بأنّ تكون حروف الرويّ من نوع واحد لايجمع بين رّفع وخفّ، ولا غير ذلك وقد وضع الجمع بين ذلك للفصحاء على فحص "(2). فاختلاف حركات الرويّ

---
(1) عبد السلام المسديّ، الأسِلوب والأسِلوبية، ص 189.
(2) حازم القرطاجي، مرس، ص 270.
(3) إبراهيم نيس، موسيقى الشعر، ص 274.
(4) حازم القرطاجي، المنهاج، ص 272.
في القصيدة من أبح ما توصف به القصيدة وتُعت به الشاعر، فنادراً ما يلجأ إليه الشاعر.

ونظراً لأهمية الروي في المنظومات الشعرية، تبنى عليه القافية وحده، حيث إن حروف القافية الأخرى - الردف، والوصل، والخروج، والتأسيس - ليست بالضرورة في كل قصيدة، بعكس الروي، فليس من قصيدة بلا روٍ. ونحن هنا نتحدث عن الشعر العمودي، مجال شعرنا وموضوع هذا البحث. فالروي هو القاسم المشترك في القصائد عموماً، وضابط إيقاعها ومحور إنشادها، فلا يكتمل الوزن والمعنى إلاّ به. وعلى ذلك، ستكون دراستنا لقوافي الأشعار من خلال روٍها. وتورد فيما يلي جدولًا بالقوافي وتواثرها في شعر ابن عمّار:

٧٣
جدول (2)
الأنوار القوافي في الأشعار

<table>
<thead>
<tr>
<th>النسبة</th>
<th>عدد الأبيات</th>
<th>النسبة (%)</th>
<th>التكرار</th>
<th>القوافي</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>32.74</td>
<td>174</td>
<td>32.07</td>
<td>18</td>
<td>ر</td>
</tr>
<tr>
<td>20.27</td>
<td>100</td>
<td>13.82</td>
<td>10</td>
<td>د</td>
</tr>
<tr>
<td>16.07</td>
<td>122</td>
<td>7.79</td>
<td>7</td>
<td>م</td>
</tr>
<tr>
<td>11.24</td>
<td>88</td>
<td>11.03</td>
<td>9</td>
<td>ب</td>
</tr>
<tr>
<td>8.23</td>
<td>72</td>
<td>6.41</td>
<td>9</td>
<td>ل</td>
</tr>
<tr>
<td>0.23</td>
<td>40</td>
<td>0.12</td>
<td>5</td>
<td>ن</td>
</tr>
<tr>
<td>0.83</td>
<td>37</td>
<td>2.60</td>
<td>4</td>
<td>ح</td>
</tr>
<tr>
<td>2.25</td>
<td>18</td>
<td>2.36</td>
<td>2</td>
<td>ك</td>
</tr>
<tr>
<td>2.48</td>
<td>19</td>
<td>2.56</td>
<td>2</td>
<td>ث</td>
</tr>
<tr>
<td>1.69</td>
<td>16</td>
<td>2.84</td>
<td>3</td>
<td>س</td>
</tr>
<tr>
<td>1.79</td>
<td>16</td>
<td>2.84</td>
<td>2</td>
<td>ق</td>
</tr>
<tr>
<td>1.79</td>
<td>10</td>
<td>0.13</td>
<td>4</td>
<td>ي</td>
</tr>
<tr>
<td>0.65</td>
<td>5</td>
<td>1.28</td>
<td>1</td>
<td>الهزيمة</td>
</tr>
<tr>
<td>0.39</td>
<td>3</td>
<td>1.28</td>
<td>1</td>
<td>ع</td>
</tr>
<tr>
<td>0.13</td>
<td>1</td>
<td>7.69</td>
<td>1</td>
<td>ف</td>
</tr>
<tr>
<td>المجموع</td>
<td></td>
<td>100.00</td>
<td>76.75</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

استخدام ابن عمّار خمسة عشر صوتًا من أصوات اللغة العربية رويًا في نصوص الشعراء التي بين أيدينا، وهي: ر، د، م، ب، ل، ن، ح، ك، ث، س، ق، ي، الهزيمة، ع، ف. ويلاحظ أن هذه الحروف تجدها رويًا بكثره في الشعر العربي، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، أما الحروف التي لم تأتي رويًا في هذه النصوص، فقد لاحظنا أيضاً، أنها نادرة في مجيئها رويًا أو
قليلة الشيوخ، وهي: ذ، غ، خ، ش، ز، ط، و، ض، ط، ه، ت، ص

(1)

يتضح من الجدول رقم (3) أن هناك ثلاثة أحرف سجلت أعلى نسبة في توافرها في الأشعار، وفي عدد أبياتها (وهي: حرف الباء، وقد جاء تكراره (18) مرة، بنسبة (70.23%); وحرف الدال، وحروف تكراره (10) مرات، بنسبة (32.12%); وurname أبياته (100) بيتاً، بنسبة (87.69%); ومجموع أبياته (123) بيتاً، بنسبة (167.12%); ثم توالت سائر الأصوات، وقد تباينت في توافرها وفي مدى نفس الشاعر فيها، على النحو التالي: حروف الباء تكرر (9) مرات، بنسبة (11.52%); ومجموع أبياته (85) بيتاً، بنسبة (11.26%); واللام (9) مرة، بنسبة (11.52%); ومجموع أبياته (13) بيتاً، بنسبة (11.26%); ثم النون (5) مرات، بنسبة (7.82%); ومجموع أبياته (7) بيتاً، بنسبة (5.05%); والباء (2) بيتاً، نسبة (5.05%); واللحاء (4) أحيان نسبة (4.34%); فالكفاد (2) مرتين، بنسبة (7.06%); ومجموع أحيانه (18) بيتاً، نسبة (2.56%); والثاء (3) مرات، بنسبة (6.35%); ومجموع أحيانه (19) بيتاً، نسبة (3.48%); ثم السين والقاف وجاء تكرارهما (2) مرات، بنسبة (3.82%); وبلغت مجموع أحيان كل منهما (13) بيتاً، نسبة (11.79%); وписанه (3) مرات، نسبة (12.12%); وابناته (15) بيتاً، نسبة (19.63%); فالهمزة والعين والفاء، وتكررت مرة واحدة ونسبة (1.28%); ومجموع أحيانها (5) بيتاً، نسبة (0.39%); وأبيات نسبة (6.15%)، و(2) أحيان نسبة (0.65%); و(1) نسبه (12.12%).

تلك هي أصوات القوافي المستخدمة في التصويب التي بين أديلنا، وهي خمسة عشر، وبلاحظ أن هناك اختلافاً كمياً كبيراً بين الأصوات الثلاثة الأولى التي سجلت أعلى نسبة، وبين الأصوات في ترتيب القوافي، وهذا يدعو للتساؤل عن سبب هيمنة حروف الباء والدال والليم على سائر حروف الروي في هذه الأشعار، ولماذا تدخل نسبة شيوخ الحروف الأخرى؟

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص48.
يرى بعض النقاد أن الحروف التي تأتي رويًا تظهر قدرة الشاعر على تحسين طاقاتها وما توجيهه من معانٍ (1)، وإن كان الشاعر مقيفًا بأنغاطة اللغة، يتخبر من قاموسها، أخيل الألفاظ لمعانيه فيوقع في اختياره أحيانًا، ويفتقد ما يطلبه أحيانًا أخرى (2).

يرى إبراهيم أنيس أن كثرة الشيوخ أو قلقه لا تدل على نقص في الأصوات أو خفة، يقدر ما تعني كثرة نسبة رودها في أواخر كلمات اللغة (3).

وحروف الزا والدال والميم من الحروف الميّرة في أشعار العرب، وتجيء رويًا بكثرة (2)، فهي دراسات إحضارية سجل الحروف تقوفًا ملحوظًا في كل من ديوان أبي تمام والبحتري، وفي حماسة أبي تمام وفي كتاب الشعر والشعراء، وفي كتاب الأغاني، مع اختلاف بسيط في أسقفية حرف على آخر (4)، وهي أيضًا من الأصوات الساكنة الأكثر وضوحًا في السمع، إذ إنها أصوات معهورة، فالزاء حرف لثوي والدال أسانس لثوى والميم شفوئي وحسب البستان، فإن الزاء توجد في الغزل والنسيب، والدال في الفخر والحماسة، والميم في الوصف والخرب، وإن كان يرى أن هذا القول يصح في باب التجليب، ولا يصح في باب الإطلاق (5).

لكن عودة إلى نصوصنا - مجال الدراسة - تؤكد دلالات شيوع هذه الأحرف (6)، وأصالة تواترها رويًا وطول بقاء نفسه في أروع قصائده، كما فسر البستانى: فقد مزج ابن عمار بين المدح ووصف مجلس الله ووصف الطبيعة في الرائعة المشهورة:

(من الكامل)

أدر الزجاج فالنسيم قد انبرى والصيح قد أهدى لنا كافوره صافي أطل على رداء أخضرًا

.. روض كان النهر فيه مغصًّب

---

(1) حسن نور الدين، الشعرية وقوانين الشعر، ص 106.
(2) إبراهيم آبىس، موسيقى الشعر، ص 42.
(3) م، ن، ص 248.
(4) م، ن، ص 248.
(5) سمية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 81.
(6) سليمان البستانى، إلقاء هوميروس، ص 79.
وَلْهُ رَجُلُ الصَّبا فَتَخَالَةُ
وَتَحَاجَّهُ لَا يُرِدُّونَ حَتَّى يَصْدَرَ
وَأَلَدُّ فِي الأَجْفَانِ مِن سَبِيلَ الْكَ
نارَ الْوَعْيِ إلَّا إِلَى نَارِ الْقُرْرِ(١)

استخدم الشاعر في هذه القصيدة قافية مطلقة، حيث جاء
بروِي متحرِّكً هو الرَّاء وأشبِه بالألف. ومعلوم أن الرَّاء صوت
مجهر ليثوى متكرِّر، وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السمع
وتنوَّع بين الشدة والرخوة. وقد أراد الشاعر بهذا الصوت
المجهر المتكرر أن ينجز بتعلُّقه بالممدوح ويحبِّه له، وأن يشدد
بمايته الجميلة بسُمعه البعيد والقرب، خاصة وأن الرَّاء
مفتوحة تعقبها ألف ممدوحة، فحركة الفتحة تعطي الاستغلال
والمد يساعد على إطاالة مقطع الصوت ويعطي نوعًا من التصالع
الموسيقي (٢).

ومن أمثلة المنظومات التي جاء روى فيها حرف "الدال" قصيدة
بتحمس فيها ابن عمار لانتصار الجيش الأشبيلي على البربر،
ومطعماً:

(من الطويل)

أَلَّا لِلمَعالي مَا تُعْيِدُ وَمَا تَبْتُي
وَفِي اللَّهِ مَا تُحْفِي وَمَا تَبْتُي
كَمَا خَلَتْ مِن دُونِهِ صِفَةٌ
وَلَا شَجَرٌ غَيْرُ المَتَقَفْهُ؛
(٣)
كذلك القافِة هنا مطلقة، ورويا حرف الدال وهي صوت
أَسْنَانِي لَثْوٌ انفجاري مجهر، ينذيب معها الوتران الصوتيان
وَكَأنَّ الشَّاعِر يرِيد أن يصوِّر جو المعركة بما فيه جلَّة وصِهْل.

الديوان، ص ٢٨.
(١) عِبَادُ الْبَدْوِي، دراَيْسَاتِ في النُّصُب الشَّعَرَي، ص ٧٧.
(٢) الديوان، ص ١٩٥.
(٣)
وقرع للسيوف..باستغلاله طاقات حرف الدال الصوتية ومزاوحتها
بحركة الكسر التي تنّقق مع حالات الانكسار في المعركة.
وأما صوت الميم، فقد تمثّل واضحاً في رائعته الميمية التي
يستعطف فيها المعتضد ويمتدّه متوسّلًا بابنه المعتمد. ويصف
يؤس حالة بعيداً عن موطنه، واشتياقه إلى ذكرياته الجميلة في
إشبّيلية ؛ ومنها :
( من الطويل )
⁴لا مّعبّرة أو حتّى حقّين الرّوايّم
إلى كلّ أغرّ أهل مثل طاسم
وأّني لأشكو لمو شِكوُتِ
وكذلك منه أيضاً، القصيدة التي كتبها إلى ذي الوزارتين أبي
الحسن بن البسيع وقد عاد من إحدى سفراته :
( من الكامل )
أهلا بقريبك لوطول مقام
أذنت بالعهد الجديد إنما
هيهات أمثال النوى أعوان
لولا الصحيفة ما سلوت فإنها
هاتان القصيدتان تتفقان في الروهي وهو الميم. ومعلوم أنّ
الميم كرويّ شائعة في الشعر العربي، ويذكر أنّه ثانى حرف
يكثير ترّدده في العربية بعد اللّام (1) واللافت في قافيتي
القصيدتين مجيء الألف الممودة قبل الميم، ممّا يصحّ حالة
الشّعور عند الشاعر، فالمّدّ فيهما وكأنّه محاولة لتجسيم هذا
الشّعور الملتهد في حالة من حالات الصراخ والدعاء. ففي

-----------------------------
(1) مرن، ص. 299.
(2) مرن، ص. 208.
(3) عبّد بديوي، دراسات في النصّ الشعري، ص. 185.

٧٨
القصيدة الأولى نجد الشاعر يستعطف المعتدّ، فيشكو له مرارة المنفى وقسوة الحياة، فيعلو صوته بهذا الروي ويسعده المدّ على هذا الشجّ، وعلى تكثيف الإيقاع والإحساس بعمق المأساة، أمّا حركة الكسر في الروي فإنّها تتفق والمناخ العام للقصيدة، إذ تكشف عن حالة الانكسار أو الحزن المهيم في القصيدة، وكذلك في القصيدة الثانية، فإنّ الألف قبل الميم تبدو وكأنها تجمّع حالة من حالات الانبساط الذي يشعر به الشاعر حين رجع صاحبه من سفره، والترجيب الذي يردد أن يعبر عنه، أمّا حركة الضمّ فإنّها أعطت الرويّ فخامة وأسهمت في الكثافة الموسيقية.

وتأسسُنا على ما سبق يمكن القول إنّ هناك توفيقاً بين القافية وال موضوع، وقد ضبط الشاعر إيقاعه على تجربته الشعرية والنفسية، وعلى المناخ السائد في البيئة الاجتماعية والسياسية التي يوجد فيها، كما يبدو إيقاع القافية في شعر ابن عمّار مركّباً ما جعله قادراً على إثارة المتلقّي و印象ه في آن واحد، وبهذا يكون قد حقّق الصلة بين المعاني والقوافي.

ثانياً: الإيقاع الداخلي:
يقصد بالإيقاع الداخلي أو ما يسمى بمموسيقى الحشوة، إيقاع اللفظة المفردة الذي يحدث من خلال تأليف أصوات حروفها وحركاتها، والعلاقات الناشئة بين تلك العناصر في البيت الشعري الواحد، ثمّ تتفّر لتسم القصيد بسره، وتجعله ينضهر في شكل نسيج خصوصي من الكلام يوقعه مبدأ مركزيّ هام هو مبدأ التناغم الصوتيّ الدلاليّ، الذي يصبح بمثابة ضابط أساسي يشدّ جميع مفاصل الخطاب. "فهذا التناغم الصوتي ينشىء بنية إيقاعية داخليّة تشحن لغة النصّ، وتجعلها أكثر إيحاء وتأثيراً. وقد
أدرك الأقدمون أهمية الموسيقى الداخلية؛ فقال الجاحظ: "إذا كان الشعر مستكراً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينهما من التنافر ما بين أبناء العلل، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة. وأوجود الشعر ما رأيته متلامح الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراعاً واحداً، وسبيك سبيكاً واحداً".

فالموسيقى الداخلية إذن، تعد أحد العناصر الفنية الضرورية للشعر، وهي أن يعمد الشاعر إلى اختيار ألفاظ ذات وقع خاص، ومميزات صوتية تساهم في نقل تجربته الشعرية نقلًا إيحائياً فنيًا. وهي تتبع من أكثر من طريق ومنها:

1- التصريع:

التصريع هو انتهاء صدر البيت وعجزه بالحرف نفسه، أي أن يكون مفصّلين، ويكون ذلك غالبًا في مطالع القصائد: "وقد يأتي في غير المطلع، إذا خرج الشاعر من قضية إلى قضية، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر؛ فيأتي حينئذ التصريع إخيراً بذلك وتتبناه عليه (1). وهو من المحسنات البديعية، وقد كان مذهب فحول الشعراء حين ينظمون أشعارهم، ويعدّونه دليلاً على قوة الطبع وكترة المادة (2). ويلقول جعفر بن قدامه في التصريع: "إنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك، لأن بنية الشعر

(1) الجاحظ، البيان والتنبيين، م 1، ج 1، 166، 76.
(2) ابن رشيق، العمة، 174، 1.
(3) مرن، 174، 1.
إنّما هي التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل من باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر (1).
ويأتي التصريع في الشعر ليزيد من موسيقاه، حيث تتكرّر الأصوات في حشو البيت مضافًا إلى ما يتمكر في القافية.
فيتمز البيت بالسكنة العروضية المتوازية في مصراوي البيت، مع اختتام كل من السكنتين بقافية واحدة. وهذه السكنة العروضية تعني التطابق الصوتي الآلي في مصراوي البيت، كما أن قافية الصدر تنحد مع قافية العجز لتربط دلاليًا بين الشطرين (2).
فهذا الموازنة إذن، من شأنها إحداث إيقاع موسيقي يسمى بذوق المتلقي فيخدم غرض الشاعر.

لماذا يصرّ ابن عمّار وكمل هي عدد التصريعات في ديوانه؟

وما دلالة ذلك؟

ومن خلال دراستنا لنصوص ابن عمّار في ديوانه، رأينا التزامًا بتطبيق التصريع في كثير من أشعاره، مما يدلّ على حرصه على هذه البنية الإيقاعية التي تلهب المشاعر والعواطف، وتقهيّ المتلقي لتقبّل القصيدة ولامسّها. وبدلاً من التصريع على حسن اختيار القافية، فابن عمّار بذكائه المعهود، من خلال تصريعته اللطيفة وإيقاعاته المحكمة في الضرب والعروض، يستقطب رضى المتلقي ويراعي مقامه في ذلك.

وقد استخدم ابن عمّار التصريع في (82) منظومة من منظومات الديوان الشعرية البالغة (130) ما بين قصيدة ومقطوعة ونثافة، أي بنسبة (21.16%). وقد عني بالتصريع عنادياً فائقًا، فليس فيه رداءة أو راكمة، وعندًا عن الهجنة التي تلحقه، فجاء

---

(1) قديمة بن جعفر، نقد الشعر، ص.90.
(2) يسرية المصري، بيئة القصيدة في شعر أبي تمام، ص.131.
في مكانه من الجمال . وهذا يدل على قوة طبعه ، ووفرة مادته اللغوية ، فضلاً عن مهارته في نظم كلماتها واختيار بنية إيقاعها .

فانظر إلى قوله في قصيدة يمدح فيها المعتضد:

(من الطويل)
أشاركَ برَق أم جَفاكَ حَبيبَ قَلْبُكَ فَضْفاضُ الْزَّرَاءِ(1)

أو قوله يخاطبه في قصيدة أخرى :
(من الكامل)
الكَأسَ تائِبةً إِلَى يَمناكَ وَالرَّوَضُ مَرْتَاحٌ إِلَى لَقِيَاكَ(2)

وقوله في طالع قصيدة كتبها إلى المعتمد بن عباد :
(من الطويل)
الآَلِ للمعالي مَا تُعِيدُ وَمَا وَهَيَّنَكَ في اللّهِ مَا تُخْفِيهَ عِيْبًا وَمَا

هذه الأبيات الثلاثة من قصائد مختلفة نعرضها من باب المثال لا الحصر ، لتنأمل براعة الشاعر وقدرته على إبداع تصريعته ، وتشكيلها بأسلوب سليم خال من العيوب التي يمكن أن تأخذ على التصريع في البيت الشعري . ففي البيتين الأولين تشابه صوتي ، لا على مستوى قافية الصدر فحسب ، بل على المستوى التركيبي لشطري البيت أيضاً ; ففي البيت الأول :
(حَبيبِ ، رَحْبِ يُمَنَّكَ لَقِيَاكَ) ; وفي البيت الثاني : (يُمَنَّكَ ، لَقِيَاكَ) . وفي البيت الأخير ، نجد قافية العروض دُعِّمت صوتيًا وتحويلاً ؛ فالقافيةان فعلتَان (تَبَّنَّدي ، تَبَّنَّدي ) تشتركان في الزمن وفي

______________________________
(1) اللَّيْوَان، ص 195
(2) مرن، ص 196
(3) اللَّيْوَان، ص 205.

٨٢ -
المعنى والإيقاع، كما أن هناك توازيًا تكيبياً على مستوى الشطرتين، ما يقوّي من التشابه في الصوت الدلالي.

٢- التصدير:

التصدير أو ردّ العجز على الصدر، من أهم سمات البنية الإيقاعية في شعر ابن عمّار. وهو "أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقضيه الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبيه، ويكسووه رونقاً وديباً، ويزيده مائية وطلاوة"(١). وقد أدرك ابن عمّار خصائص التصدير هذه، على ما يبدو من استخدامه للتصدير واستغلاله أحسن استغال وبنسبة كبيرة في البناء الموسيقي لشعره. وهذا ما سنتناوله في ما يلي، انطلاقاً من تقسيمات التصدير الثلاثة:

- ما جاء فيه اللحظ الأول متجانساً مع اللحظ الأخير في العجز، ومثاله يفتخر بنفسه:

(من الكامل)
جَرَّارٌ أَدْيَالٌ القَنا طُلُّوا بِهِ قَدْ زَارُكْمُ فِي الجَحْفِ
(١)

- ما جاء فيه لفظ الفرَب موافقاً للفظ العروض، ويكثر هذا في مطالع منظوماته، وقد يأتي في ثنياه، ومثال ذلك قوله من قصيدة يمدح فيها المعتمد بن عبّاد:

(من الطويل)
وَأَيْنَّا إِذَا أَنَّضفت بعَدْدَ خَادِمَ لِدَهْرِي وَكَانَ الدَّهْرُ عِندَكَ
(٢)

(١) ابن رشيق، الامام، ٣/٢.
(٢) الديوان، ص ٣٧٩.
(٣) الديوان، ص ٢١٨.
- أن يكون لفظ الجنس في أول عجز البيت مُوافقاً للفظ العروض، وهذا نوع قليل في ديوان ابن عمر، مثل قوله يمدح المعتضد:

(من الكامل)

قلبيُّ قلبي أن شكوكُ
ليـن واقعـتـص مـيةُ

- أن يكون لفظ الجنس في أول صدر البيت مُوافقاً لأول العجز؛ وهو أيضاً من النوع القليل لدى الشاعر، ومنه قوله:

(من الكامل)

شراب أكواس المدام وَتـَمـة
شراب أكوـاس

الـدـم المـوار

وقد اتخذ الجنس صوراً مُكرّرة في شعر ابن عمر. وِيبدو أن الشاعر يستخدمه لتقوية حركة المعنى من خلال التماثل الصوتي بين ألفاظه، وكان واضحاً اهتمامه بتقسيم البيت الشعري إلى وحدات صغيرة، من خلال التجانس بين الفظين، واعتماد تقسيمات صوتية ووحدات دلالية متميزة، مما يوكِّد براعة ابن عمَّار في ربط الصوت بالمعنى، أو ما يعرف بِعلاقة الدال (significant) بالمدلول (signifie) . فانظر إليه:

يقول: (من البسيط)

وَتَبَتْ نَّبِيَّ وَمَا جَوْدُهَا أَبْدَا لِمْ نَّتوَاحَا فِي نُوْرَ مَنْ

كَأَنْتَا فِي جَمَالٍ وَايْمَنَاع حُوْدُ مِنْ الرُّوْمِ فِي خَُرْدِ مَنْ

وَظَلْت في هذين البيتين تماثل الألفاظ الإيقاعيّ الموسيقيّ، رغم اختلاف القوافي الداخلية عن قافية البيتين. وفي

(1) م. ن. ص ٢٢٣
(2) الفوان، ص ٢٤١
موسيقى الألفاظ يتجلى بوضوح الترجم الصوتي الذي تقوم عليه كل موسيقى، ذلك أنه يتصل باللفظ أي الإطار الصوتي الذي يملل الوحدة الدلالية الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية.

كما لاحظنا أن الشاعر باستخدام التصدير في هذه الأمثلة الثلاثة قد أثرى البنية الإيقاعية، ودعّم الوظيفة الدلالية في شعره، حيث استغلّها أحسن استغلال ليدعو نصه مفعماً بالموسيقى. ولعلّ ابن عمّار أراد بذلك مواكبة مناخ الغناء الذي كان سائداً في الأندلس آنذاك، لاسيّما أن شعره سينشد في منابر قصور الأمراء ونوادهم الأدبيّة، هذا يتطلّب الإيقاع الموسيقي الذي يؤثر في الوجدان.

3- التكرار:
يُعدّ التكرار (repetition) ظاهرة لغوية تعتمد على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل. كما يعدّ - في علوّ معدلات تكراره وسيلة بلاغية ذات قيمة أسلوبية مختلفة(1)، وهو أن يستخدم الشاعر كلمات لها الجذور عينها، أو لها جذور متقاربة بعضها من بعض غير مبرّرة في سياق واحد، وهو أيضاً من أهمّ الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبيّ وقد درسها البلاغيون العرب وتبنّها إليها عند دراستهم لكثير من الشواعد الشعرية والنشرية، فبّينوا فوائدها ووظائفها(2). وعند علماء الأسلوب دعامة أساسية للإِبّة عمليّة أسلوبية، بل الوسيلة الوحيدة، لاكتشاف الواقعة اللغوية (Fait langagier) وتحديدها.

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 32.
(2) محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر Salah صور، ص 101.
(3) ابن رشيق، العمدة، 2/73.

85
إلى أن يتم اكتشاف جديد في علم أصول المعرفة.

(Epistemologie)

ولقد اعتمد ابن عمّار على التكرار في ديوانه. فقد شاع شيوعاً ملحوظاً متّخذاً أنماطًا متنوّعة، إذ جاء تكراره بالحروف، أو الألفاظ، أو البنية.

وتمّشى القصيدة كتبها إلى المعتمد بن عبّاد - وكان هذا أميرًا - منذ ذلك الحين، يستفّع فيها المعتمد بعد أن نفاه من إشباهه، وكان ابن عمّار حينها مقيمًا في سرقسطة؛ تمّشى بؤرة تتّكث ف فيها كل أنماط التكرار التي سلكها الشاعر في بناء الإيقاع الداخلي لنصوصه الشعرية. ومنها:

(من الطويل)

 وإنّي لأّدعو لّو دعوت واني لأشكو لّو شكوت
أرجو أنّيّ أنتصار الدّهر والدهر

ففي هذين البتين، نلاحظ كثافة التكرار، حرفًا ولفظًا وبنيًّ، حيث نلاحظ في الأول تكرار حرف العطف (الواو) خمس مرات، وأيضاً (لو) مرتين، وداني (مرتين) والأفعال (أدعو ودعوّت) وأشكوأو شكوّت) وتكرار ضمير المتكلم خمس مرات. وفي البتين الثاني، تكرر لفظ (الدين) مرتين، ولفظ (الدهر) مرتين، وحرف العطف (الواو) ثلاث مرات. فضلاً عن تكرار البني الموصية والتحوية والصرفية التي حفل بها البيتان. وقد سار ابن عمّار على هذا الإيقاع الدائمة لمدلاً، في معظم أبيات هذه القصيدة، إذ إن الإيقاع الصوتي الذي يحدثه التكرار لايشهد الانتهاء فحسب، بل يجعلنا ندرك التجربة الشعوريّة المرآة التي يعيشها الشاعر في منفاه وتوقه إلى حياته في إشباهه، لذلك عمّد بهذا التكرار إلى إيقاع الأصوات التي تستدعي طبيعتها المعاني التي ينشدها.

Georges Moulinie, stylistique, p101
الديوان، ص ٢١٢.
ففي البيت التالي لا يتجلى إلى تكرار الكلمات والجمل والحروف فقط، بل يستغل أيضاً إيقاعات المدّ المتكرر، وهو ينادى المعتضّ مادحاً ومستعطفاً: فيقول: (من الكامل)

"ما في توازنة الجبال إذا ما تساهمة الرياح إذا"

وفي البيتين التاليين يزاوج الشاعر بين تكرار إيقاع المد، وتكرار إيقاع الحرف أو ما يسميه الطرابلسي بالصوت المفرد، الذي لا يكون وحده دالاً وإنما يكون مع أصوات أخرى إطاراً دلاليًا، حيث نلاحظ تكرار صوت اللام ثمان مرات، سبع منها في البيت الأول وحده، وتكرار حرف العين ثمان مرات في البيتين ثلاث منها في البيت الأول وخمس في البيت الثاني.

وتكرار الحرف في الكلمة له وظيفة سمعية وأخرى فكريّة فالأولى تعود إلى موسيقاه والثانية إلى معناها. إذاً عابي عمّار إلى صوتي اللام والعين وهما صوتان مجهولان، يوحي إيقاعهما بانفعالاته ومشاعره الحزينة التي لا ينفك ترديها في تلك الأبيات:

(من السريع):

"ليالي لا ألوى على رشد عشائي ولا أنبيه عن غي
أنال سهادي عن عيوني وأجي عذابي من عيوني
"-

وإذا كان التكرار يعدّ بنية أسلوبية، فإنّه في مجموع الأبيات السابقة يمثل كثافة أسلوبية ملحوظة، وهو أسلوب سلكه ابن عمّار في بناء الإيقاع الداخلي لأشعره، مما يدلّ أنه يستخرّ إيقاع التكرار بأنماطه المختلفة في خدمة فنه، وبدوّنّه في التعبير عمّا يريد نقله وإيحاهه، أو إثارته لتقوية المعنى وتأييد مقصده.

فكان بذلك يخلق نوعاً من التزاوج بين الإيقاع والدلالة.

(1) الديوان، ص، 191.
(2) الطراشسي، خصائص الأسلوب في الشعريّة، ص، 54.
(3) الديوان، ص، 210.
الفصل الثالث
المستوى البياني في شعراً ابن عمّار
الفصل الثالث
المستوى البياني في شعر ابن عمار

البيان مبحث بلاغي مهم يفتح مجالاً واسعاً للتفكير والتأويل، "لما يتطوي عليه من معاني التجاوز والابتعاد عن الواقعي أو الحقيقي إلى مجالات أكثر اتساعاً وغموضاً"(1). وقد عرّف الفزويني بأنه إبراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضح الدلالة عليه، مع مطابقة كل منها لمقتضى الحال(2). العلاقة إذاً في علم البيان قائمة بين اللفظ ودلالته على المعنى. لذلك فإن المستوى البياني يعتمد على أساليب الشاعر التي تعطي نصه البعد الجمالي وتكشف، في الوقت نفسه، عن الفكرة أو المعنى الذي يقصده. وهذا ما سنحاول دراسته في ما يلي، محاولين تلمس الشكل الذي تكونه أسلوبياً أشعار ابن عمّار، وذلك لرسم أبعاد تجربته كما جسّدها، عبر تشكيلاته البيانية المتنوعة؛

وبخاصة الصورة الشعرية باعتبارها معياراً للأسلوب البلاغي.

تعتبر البنية التصويرية من البنية المميزة للنص الأدبي؛ وقد أدرك الأدباء، قدماً وحديثاً، مكانة الصورة في العمل الأدبي شعراً وثنى. فقد قال أرسطو: "أنه لمّا كان الشاعر محاكياً، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور فينغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكات الثلاث: فهو يصور الأشياء إمّا كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون. وهو إنّما يصورها بالقول، ويشمل الكلمة الغربية، والمجاز، وكثيراً من التبديلات اللغوية، التي أجزاؤها للشعراء"(3). وإذا انتقلنا إلى النقاد العرب نجد الجاحظ

(1) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، ص 131.
(2) الطبيب الفزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص 235.
(3) أرسطو، فن الشعر، ص 80-81.
بيشير، وهو يتحدث عن البلاغة، "إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبديوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرتها الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صباغة وضرب من التصور" (١).

إذاً، الاهمام بالصورة أصيل في دراسة الشعر ونقده باعتبارها قيمة جمالية، ووسيلة لنقل أفكار الأديب ومشاعره.

كما تعد الصورة في المقاربات الأسلوبية ذات أهمية خاصة، إذ إنها "تبّئ من التركيب الأسلوبية لتصل إلى التصوّر الفلسفي والأنيق ذات الأنماط العليا، وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور الشعرية" (٢). وهي أيضاً من أقدر الوسائل الفنية على إيضاح الرؤية الشخصية والمزاج المتفرّد للشاعر، لما تتميّز به، في جميع الأحوال، بصفتها التشكيكية وبتعدّد وظائفها وكثرة علاقاتها (٣). فالصورة وإن كانت، كما يقول كوهين، خرقًا لقانون اللغة العادية (٤)؛ فإنّها لا تخرقه إلاّ لتعيد بناء اللغة بشكل جماليّ خاص، يثير المتلقي ويدعوه للبحث عن خصوصية هذا البناء الجديد. وكلما كانت الصورة التي ينتجها خيال المبدع متَّسقة متارزة ومتألّفة على تصور الحقيقة، كان حظّ الفنان من الإبداع وافراً (٥).

(١) الجاحظ، الحيونان، ٣/٢١٣ـ ٢١٣ـ، ص ١٣١، ص ١٣٢، ١٣٣.
(١) صلاح فضل، نظرية النبالة في النقد الأدبي، ص ٢٣٢.
(٢) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه، وإجراءاته، ص ٢٣١.
(٣) J. Cohen, Structure du langage poetique, P. ٤٩.
(٤) محمد غنيم هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٨٩، ٢٩٠ـ ٢٩٨.
والsemblies على الصور الفنية في شعر ابن عمّار ، أنّها تميّز
 إلى النسيج الطبيعي البعيد عن التكلفّة وتتهل من معين تراث
 الشعر العربي القديم ، وهو ما سَتتحوّل توضيحه بالتركيز فيما
 يلي على دراسة بعض الظواهر التصويرية التي أدّى الأسلوب
 البياني دورًا أساسيًا في رسُمها ، وشكّلت سمات أسلوبية
 متميّزة في نصوص الشاعر ، انطلاقاً من الصور التشبهية
 والاستعارية والكتابية .

فمن خلال دراستنا للصورة البيانية في أشعار ابن عمّار ،
لاحظنا أنّها في الغالب من باب التشبيه ؛ لذا رأينا أنّ نبدأ بمعالجة
 الصورة التشبهية وسماتها الأسلوبية في هذا الفصل .

أولاً : الصورة التشبهيّة:

التشبيه من أبرز البناء التصويري شيوعاً وتدوياً في النصوص
الأدبية عامة ، والشعرية خاصة . وهو "أن تثبت لهذا معنى من
معاني ذاك ، أو حكماً من أحكامه ، كتبتك للرجل شجاعة الأسد ،
وللحلة حكم النور ، في أنها تفصل بين الحق والباطل ، كما يفصل
 بالنور بين الأشياء" (1) . وقد عرّف ابن رشيق بَأنه : "صفة الشيء
بما قاربه وشاحله ، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع
جهاته ، لأنّه لو ناسبه مناسبة كلّية لكان إياها" (2) . إذا فالتشبيه ،
علاقة تقوم على المقارنة بين شيئين ، إمّا لاتحدهما في الصفة
أو لاشتراكهما فيها .

والصورة التشبهيّة جزء من تكوين التجربة الشعوريّة عند
الأديب ، وهي ملحم من ملامح العمل الأدبي الفنّي ، تعين الفنّان

(1) عبد القادر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 78.
(2) ابن رشيق ، العمدة ، 287/1.
في التعبير عن مكونات صدره في القصائد المتأتية التي يعيد فيها التشكيل اللغوي ويشذّب تداخلها(1). وكم يقول الناقد جابر عصفور إنّها "وسيلة كشف مباشر تدلّ على معرفة جوانب خفّية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقّى. وبهذا المعنى يعدّ التشبيه عملاً خلاياً حقاً(2).

وجاء التشبيه في ديوان ابن عمار في أشكال متنوعة، من حيث استخدام عناصره الأربعة (المشبّه، المشبّهة، أداة التشبيه، وجه الشبه)، ذكرها أو حذفها أو ترتيبها، في كثير من بُناء التشبيهية. وكان ينّوّ في أدوات التشبيه، فاستخدم الكاف، وكأنّ، وكم، ومثل، وحال، وحسب. فكان لذلك دور كبير في توظيف الدلائل التي كان ينشدها.

ومن خلال استقراء لاستخدامات التشبيه في هذه النصوص الشعرية التي بين أيدينا، نلاحظنا ما يلي:

1- التشبيه المفصل:

ويسمى أيضاً التشبيه المرسل، وهو الذي تضمّن العناصر الأربعة." وبناءً لابتدال صنعة كبيرة، ولا تقدّنا خاصاً. ولعلّه لذلك شفع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه، خاصة وأنه أحسن إدرا، ينتظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر، مشبعة بأنّين أدلة، وإن خلت من العمق أحياناً(3).

استخدم الفاعل التشبيه المفصل في أشعاره كلّما وجد ذلك مناسباً. ولم تنسبه ضئيلة إذا ما قيست بنسبة سائر أنواع التشبيه الأخرى التي وردت في الديوان.

(1) فايز الدابة، حماليات الأسلوب، ص94.
(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في النثر النفي والبلاغي، ص206.
(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص143.
ولاحظنا أنّ عناصر التشبيه المفصل لم ترد دائماً في نصوص الديوان على ترتيب واحد. بل جاءت على أشكال مختلفة من حيث ترتيبها. وهذا ما سنتناوله في ما يلي:

أ- الترتيب الأصلي: أن يتقدّم المشبه، وتليه أداة التشبيه، ثمّ المشبه به، فوجه الشبه، كما في قول الشاعر مشبّهاً القصيدة بالمطر الخفيف المنعش:

( من الكامل)(1)
أدركَ أخاكَ ولَوْ يقافِيَةَ كالطلِّ يُوقِفُ نائمَ الزَّهر

ومنه قوله أيضاً، مشبّهاً الروض بالفتاة الحسناء والغلال:

الفرح بعذرته:

الروض كأَحْسَنَا كَسَاهُ وَشِياً وَقَلْدَهُ نَداً جَوْهِرًا

أوُ كالعَلَان زَهَّرًا يُورَدُ رَياضَةً حَجَلًا وَتَّاهَ يَآسِهِنَّ مُغَدِّرًا(2)

ففي المثالين السابقين، ورد المشبه في المرتبة الأولى، والأداة في المرتبة الثانية، والمشبه به في المرتبة الثالثة، ووجه الشبه في المرتبة الأخيرة. وهذا هو الترتيب الأصلي للبنية التشبيهية. وعلى هذا النحو ورد معظم أمثلة التشبيه المفصل في الديوان، وكانت الآدآء فيه "الكاف". وهي، كما يقول الطرابلساني: "آدة مفرغة من كلّ دلالات خاصة ولامعنى لوجودها إلاّ في سياق من هذا النوع"(3).

كما لاحظ أيضاً استخدام الشاعر الآدآة "كما" و "مثل" إلى جانب الكاف، لكن بنسبة أقل. كما في قوله متغيراً بحسناء مشبّهاً ابتسامتها بتفتح زهرة الأفخوان:

(1) الديوان، ص 3202.
(2) م، ص 189.
(3) محمد الهادي الطرابلسني، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 144.
وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه به:

في هذا الشكل يحتفظ المشبه بمرتبته الأولى، وتليه الأداة، وجه الشبه، ثم المشبه به في المرتبة الأخيرة. فمنه قول الشاعر يتجزل في حسناً:

(من الطويل)

(من الطويل)

(من الطويل)

وفدُ فَكَّما أُهْلَالَ القَضِيبُ وَشَاهَ كَما عُنِّى الحَماَمُ

فإذا تأملنا البني التشبهية في هذين البيتين، فإننا سنلاحظ أن ترتيب عناصر التشبه فيها، إذا ما استنثينا التشبهية في الشطر الأول من البيت الأول، لم ترد على الترتيب الأصلي، كما أننا لم ترد على ترتيب موحَّد. ففي الشطر الثاني من البيت الأول وفي شтри البيت الثاني نجد المشبَّه في المرتبة الأولى، والأداة في المرتبة الثانية، وجه الشبه في المرتبة الثالثة، والمشبَّه به في المرتبة الأخيرة، فلالآت هنا تقدّم وجه الشبه درجة واحدة يفصل فيها بين المشبَّه به والأداة.

ومنه قوله أيضاً، يشبه كرم المعتضد وعطاها باهخضير اللجام الذي يسيل على خدّ الفرس، وشجاعته بانكسار أعدائه عند مقابلته:

(من الطويل)

كَما حُجَّلَتُ من دونهِ صَفْحَةٌ

(2)

الديوان، ص. 195.

(1) م. ن., ص. 240.

(2) م. ن., ص. 240.

(3) الديوان، ص. 240.
وقد وجدنا معظم بنى التشبيه المرسل التي جاءت على هذا الترتيب أدائها " كما " .

ج- وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه:

ومن أشكال الترتيب الفرعية التي وردت في بنية التشبيه المرسل، في ديوان ابن عمار، تقدم وجه الشبه على المشبه به، ووقوعه بين المشبه وأداة التشبيه، في حين ظلّ المشبه، كما في الترتيب الأصلي، في المرتبة الأولى. وأصبح وجه الشبه في المرتبة الثانية، والأداة في المرتبة الثالثة، والمشبه به في المرتبة الأخيرة. وكان وجه الشبه فاصلاً بين الأداة والمشبه به:

ومن مثاله قوله:

( من الطويل )

وليل لنا بالسّد بين معاطفي من اللّه ينساب أنسىّان

يشبه الشاعر في هذا البيت استمرار معاناته في السجن باستمرار أذى الأفاعي وقسوته: فأخذ الشبيه في البت المفعول المطلق " أنسىّان " . وكما نلاحظ فقد تقدّم وجه الشبه، وهو الفعل " ينساب " ، وحلّ بين المشبه والأداة.

ولاحظ أن تغيير ترتيب عناصر التشبيه تؤثر في طبيعة هذا النوع من الصور التشبيهية ومدلولاتها.

د- تصدّر وجه الشبه البنية التشبيهية:

تصدر وجه الشبه عناصر بنية التشبيه المرسل، في الديوان، في ثلاثة أشكال. توضّحها الأمثلة التالية:

- في هذا الشكل يحتل وجه الشبه المرتبة الأولى، في الترتيب، والأداة في المرتبة الثانية، والمشبه في المرتبة الثالثة والمشبه به في المرتبة الرابعة. قال الشاعر:

( من الكامل )

وتهتز ريح الصّبا فتخاله

سيف ابن عبّاد يفقر

(1) مرن، ص 130.
(2) الديوان، ص 189.
- يتمثل هذا الشكل في تبادل المراتب بين المشبه والمشبه به، إذ يحتل وجه الشبيه المرتبة الأولى، والأداة المرتبة الثانية، والمشبه به المرتبة الثالثة، والمشبه المرتبة الأخيرة. ومنه قوله:

وصف موقع سجنه:

( من الكامل الجذاء )
عالٍ كَأْنَ الجَنَّ إِذْ مَرَدتُ جَعْلَتَهُ مَرْقَاهَ إِلَى النَّسَرٍ

( من الكامل الجذاء )
وَتَوَجَّهَ الْبَزْرِ صَلْعُ هِضَابُهُ حَتَّى حَسَبْنَا كَلَّ هَضْبٍ

في أشكال الترتيب الثلاثة، نجد وجه الشبيه تصدّر البنية التشبيهية في كل منها. وقد استعمل الشاعر من أدوات التشبيه: كَأْنَ، وَالفعال "حَسِب"، والفعل "خَال". كما استعمل فيه "الكاف" و"كَأَن"، و"مثل" في بنى تشبيهية أخرى. قال في وصف القلم مشبهاً علاقته به بعلاقة الليل والنهار:

( من البسيط المجزوء )
تَفْصِلْ مَا كَاذَ اتَّصَالُ كَأْنَا النَّبِيُّ وَالْبَيْلُ

هـ - تصدّر أداة التشبيه:

جاء ترتيب عناصر التشبيه المرسل في حالة تصدر أداة التشبيه

في شكلين:

- تقدمت أداة التشبيه وجاء بعدها المشبه، في تبادل المراتب بينهما، أما المشبه به وجه الشبيه ففي مرتبتهما الأصلتين.
الثالثة والرابعة على التوالي. كما في قوله مربعاً بذي الوزارتين

أبي الحسن بن البيسح:

(من الكامل)

من قطعة هي قطعة الدي백 هي قطعة البستان وهي كاً
وكان أسَّطرها عضون أراقةً ومن القوافي فوقهنّ حمّامً

- تقدِّمت آدة التشبيه على المشبه، وتقدم وجه المشبه على

المشبه به. ومنه قوله في الحرفش:

(من البسيط)

كأنه ----------------- خود من الروم في خدور من الأسل

وكم ما في هذين الشكلين، فأداة التشبيه "كان"، دون
غيرها من الأدوات، هي التي وجدناها تتصدر عناصر التشبيه في
الديوان. كما أن ورد أمثلتهما في قليلة جداً.

ويضح مما سبق من أمثلة أشكال ترتيب عناصر التشبيه
المرسل المختلفة، عند ابن عمار، أن العنصر الأكثر حركاً هو
وجه المشبه إذ تبادل كل المراتب، والعنصر الأكثر استقراراً هو
المشبه إلاّ في حالات قليلة. وغالباً ما تفصل الآدة أو وجه
الشبه أو هما معاً بين المشبه والمشبه به. ولم يتصدر المشبه
به، في جميع أشكال الترتيب التي رأينا، البنية التشبيهية في
حين تصدر المشبه معظمها.

أما أدوات التشبيه التي استخدمها الشعراء في بنى التشبيه
المرسل فهي الكاف ثمّ تلتها كأنّ، فأدوات الأخرى: كما، ومثل
، وخلال، وجاسب، والمفعول المطلق. وقد طغت آدة الكاف على
سائر الأدوات في بنى التشبيه المرسل، وبخاصة الصور التي
جاء ترتيب عناصرها على الشكل الأصلي: المشبه في المرتبة
الأولى، والأداة في المرتبة الثانية، والشبه به في المرتبة الثالثة
، وجه المشبه في المرتبة الأخيرة. وتعدّ الكاف آدة مفرغة من

___________________________
الديوان : ص 258
(1) من : ص 247
(2)
كل دلالات لغوية. وتلي الكاف، في التواتر، أداة كأنّ التي تحمل معنى التمثيل إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشهية والمشبه به. ولها من القوة ما يكفيها لجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف، إذ معها نخطو خطوة نحو التسوية بين طرفي التشبيه الأساسيين (1).

٢- الحذف في التشبيه:
سبق وأنا ذكرنا أنّ أداة التشبيه رابط لفظي ووجه الشبيه رابط معنوي، وهما عنصراً ثانياً عكس المشهية والمشبه به اللذين هما عنصراً أساسيان لانتستقيم البنية التشبيهية من دونهما. وهذا ما كان الشاعر يأخذه في الاعتبار عند بناء صوره التشبيهية، فيحذف أداة التشبيه أو وجه الشبيه أحياناً، أو يحذفهما معاً أحياناً، وذلك لتحقيق غاية بانية ينثدها الشاعر. وسنتناول حالات الحذف التي طرأت على أداة التشبيه في نصوص ابن عمّار الشعرية.

أ- حذف أداة التشبيه:
عمد ابن عمّار إلى حذف أداة التشبيه في كثير من بنى تشبيهاته. وهو عندما يعمد إلى ذلك، كأي شاعر، فإنّه يحاول أن يتحرّر من الحواجز المادية التي تحول بين المشهبة والمشبه به ليزيد في التقارب بينهما وليلتئما في صورة واحدة كأنهما شيء واحد.

ويطلق البلاغيون على هذا التشبيه الذي حذفت أداته "التشبيه المؤكد". وهو تشبيه لا يقوم بصفة أكيدة على شرط

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٤٧.
سعة اطلاع المتقلّب أو سعة ثقافته ، إذ يجمع إلى جانب التقريب
بين الطرفين ضمان حدٍّ لا بأس به من الاهتقاء إلى الهدف (1) .
ومن خلال استقرائنا لبني التشبيه في أشعار ابن عمّار التي
بين أبيدينا ، وجدنا نسبة التشبيه المؤكّد محدودة جدًا . إذا ما
قيس بنسبة التشبيه المرسل . أمّا ترتيب العناصر فجاء على
شكلين :
- المشبّه في المرتبة الأولى ، والمشبّه به في المرتبة
التانية ، ووجه الشبه في المرتبة الأخيرة . وهذا هو ترتيب
التشبيه الأصلي كما رأينا سابقاً . ومن أمثلة ذلك قوله مشبّها
الأشعار التي كتبها إلى المعتصم بن عبّاد ، واصفاً عطاءه وكرمه
، بمجامير نّدّى تفّوح منها روائح الكرم :
( من الطويل )
وّما هذه الأشعار إلاّ مجامير تضوّع فيها للنّدّى قطع الندّ
- وقوع المشبّه في المرتبة الأولى ، ووجه الشبه في
المرتبة الثانية ، والمشبّه به في المرتبة الثالثة . وهنا نلاحظ أنّ
ترتيب العناصر قد تغيّر إذ فصل وجه التشبيه بين المشبّه
والمشبّه به . ومن مثال ذلك قوله يمد ح الرشيد بن المعتمد
ويطلب شفاعته ، فيشبهه بالجوهر الذي يزن السيف وبواسطة
عقد اللؤلؤ :
( من الخفيف )
أَنَّ التَّيَالِقَةَ جَ فِرْنَدُ الحسام وسطّي الفريد (3)
ومنه أيضاً ، يشبه الرشيد بعظمة ليلة القدر وإضاءتها إذا حلّ
الظلام بقومه ، في إشارة إلى علوّ مكانته بينهم :
---
(1) الطرابلسي ، م.ن. ، ص 147 .
(2) الديوان ، ص 199 .
(3) مرن. ، ص 310 .
..أنَّهُ فيهم إن يَعَمَّرُوا ليلة القَرْءَرُ وَأَذُّ يَصِيحون يوم العيد.

ب - حذف وجه الشبه:
وسيمَّي التشبيه في هذه الحالة بالتشبيه المجمل، وهو يتميّز بخلوته من التفاصيل لتجرّده من وجه الشبه، ما يقتضي من المستقبِل إلماماً خاصاً بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تجعله يستوعب ما يقصده الشاعر. كما يثير القارئ المستقبِل لاستعمال عقله وفكره لتخيل الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر.

وقد جاء ترتيب عناصر هذه البنية التشبيهية في الديوان على شكل الترتيب الأصلي. حيث احتلّ فيه المشبهة المرتبة الأولى، والأدابة في المرتبة الثانية، والمشبه بله في المرتبة الثالثة. من أمثلة ذلك قول ابن عمار بهجة ابن عباد العزيز، ويشبه قومه في شؤمه بما أساح قوم صالح من هلاك بسبب قُدّار بن سالف الذي عقر الناقة:

(من الكامل)
مَا گَنِتْمِ إلَّا كَامِّة صَالِحٍ قَرْماَكِم مِن طاهَر يُقَدَّر

وإنّظر أن أدة التشبيه في البيت السابق هي "التاف"، وفي أمثلة أخرى استخدم الشاعر استخدم الأدَّة "كَان". كما جاء في الصورة التشبيهية في البيتين التاليين:

(من الطويل)
لَعْلَ الَّذي أُقْذِيَ يْرَحَةٌ رَأْحَلٌ عَيْونَا سَيْجُّوْهَا يْفْرَحْهَا قَادِمٌ
فَتَرْجَعُ أَيَامٌ مَضِتْ وَكَانَتْ إِذَا امْتِلَتْهَا النَّفْسُ لِذَّةٌ حَالَم

كما استخدم الشاعر أداة التشبيه "مثل" كما في البيت التالي:

(من الطويل)
هَوَّ الْعِيْشُ لَا مَا أَشْتَكِيهِ مِنَ الْأَلْيَاءِ إِلَى كِلِّ فَتَرَآ أَهْل مِثَلَ طَاسِبٍ

------
(1) من ن. ص 211.
(2) الديوان. ص 288.
(3) من ن. ص 319.
جـ ـ حذف أداة التشبيه ووجه الشبه معاً:

حذف الشعراء أداة التشبيه ووجه الشبه معاً، معتمداً في بنية التشبيهية على العنصرين الرئيسيين المشبه والمشبه به. وتعلق على التشبيه في هذه الحالة التشبيه البليغ، ويعود البلاغيون أسمى درجات التشبيه، إذ يتميز بالطابعية التامة بين طرفيه، وهو يتميز عن كل من التشبيه المؤكد والتشبيه المجمل بتلازم حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، بينما نجد أن هذين الربطين، اللغوي والمعنوي، في كل من المؤكد والمجمل يبقى أحوهما إن حذف الآخر. وهذا ما قد يفسر تفوق بنى التشبيه البليغ عليهما من حيث توازنه في الديوان، واحتلاله المرتبة الثانية بعد التشبيه المرسل الذي كان أكثر شيوعاً. يقول ابن عمّار:

(من الخفيف)

وأذا ما رَكْبَتْ الْحَيْلُ َصَدْرُ الْجَيْشِ ْعَينَ اللَّوَاءِ قَلْبُ الْحَدِيْدِ
رَأَىُ ِأَيْتِفُهُمَُ ْيَعْمَاً لِيْلَةُ الْقَدْ

وفي هذا المثال لم يحذف أداة التشبيه فقط، بل حذف أيضاً وجه الشبه، وقام على طرفي التشبيه. فهذا التركيب التشبيهي، أو ما يسمى بالتشبيه البليغ، بتجريد من الأداة يتميز بالطابعية التامة بين المشبه والمشبه به، ويخلوه من وجه الشبه يتميز بالتقريب بينهما، وذلك ليحقق لصورته قدرًا أعلى من البيان، وللبلغ غاية من وصف علوّ مكانة ممدوحة وسموّها بين قومه، حيث عقد علاقة مشابهة تامة بينه وبين البدر الذي يعلو النجوم جميعها، في البيت الأول. وامتّد السياق الوصفي للمدح إلى البيت الثاني لتزداد الصورة أكثر وضوحًا مبنيًا ومعنًى حينما شبه...

(1) مرن. ص 211.
(2) الديوان. ص 211.
ممدوحَة الرشيدَ بن المعتمد بالريحانة، بل جعله الريحانة ذاتها ، التي تفوق رائحتها الطيبة الزكية على بني عباس.
والملحِّظ أن الصورة الغالبة التي يرد عليها التشبيه البليغ في أشهر ابن عمّار يكون فيه المشبه به مسندًا خيَّراً لمبتداً كما الحال في البيتين السابقين. كما ورد على صور أخرى، منها ما يكون فيه المشبه به مسندًا مضافًا إليه مثل تشبيه أنامل غلام بالسوسن، وتشبيه محاجر الغلام بالترجس: يقول:

(من الطويل)

يَسْعَى يِكَآس مِن أَناِمَل سَو وَيُدِير أُخْرِى مِن مَـحَـاَجِر تَرْجِس.

(1) وجدنا أيضاً بعض صور التشبيه البليغ ترد على تركيب الحصر.

(من الكامل)

شَقِيَتْ يِسَيْفَة فأَمْتَة إَلَّا يِهْوَدَ وَأَنْ تَسَمَّت بَرْنزاً.

(2) ومن بني التشبيه البليغ، في الديوان، ما تعدّد فيه المشبهات وكان لكل منها تركيبها الخاص، كما في الآيات التالية مما كتبها ابن عمّار إلى ابن زين يعذر فيها عن عدم التعريج عليه حينما مرّ على مقرمة من منزله، فشبه اللقاء بالنجاح أي الطفر، والوجه بالصحيح، وقصد الممدوح أو زيارته بزيارة البيت الحرام، ويده بالحجر الأسود: يقول:

(من البسيط)

لِفَوْقِ النَجْحِ لَوْ أَعْقِبْتُه سَفَرَ وَوَجَهْك الصَحِبُ لَوْ أَقْبِلْتُه نَظْرِي.

(3) وقَصَرْك الْبَيْتِ لَوْ أَئَنَّي قَصَدْتُ حِجَّي وَيُمَانَكَ مِنْهُ مَوْضُعْيُ الْحَجَّر.
لم تثن عِنَكَ عَيْنَيِي سلَوَّةٌ حَجٌّ على قُوَادِي ولا سَمَّعِي ولا بَصَرٌ كما وجدنا بعض مَنْ التُّشبيه البليغ، لدى شاعرنا، تداخل مع التُّشبيه الضمني، وهو أسلوب بَيْانٍ لا يحَدِّد الشاعر فيه الصلة بين الطرفين مباشرةً، ويتّكُل ذلك لخيال المتلقي وتذوقه، ومنه قول الشاعر في قصيدة يمَدِّح بها المعتضد:

(من الكامل)

عِبَّارَةٌ رَّتَّمَوْتُهَا شَرَفُ المَهِنَّد أن ترق شفائه

في هذا البيت استخدَم ابن عمّار تشييبي من غير أن يصرّح بها، بل ترك ذلك لخيال المتلقي ليكتَشفه ويحدّد جَمْهَة حسب ذوقه. فالشاعر يقول إنه يرغب بِنُحَوِّل جَسْمِه، وليس هذا بالشيء المعيب؛ فالسيف المفضّل هو ما كانت شُفَاره رقيقة فهو لم يقل إنّه في نحافته، يشبه رُقة شفآر السيِف، لكنّه استخدَم هذه الصورة البيانية التُّشبيه ضمن البيت الشعري. هذا هو التَّشبيه الضمني لا يبدو فيه المشيّة والمشيّة به في صورة من صور التشبيه المعروفة، وإنّما يستشفّ التشيبي من الكلام.

وهكذا فإنّ الصورة التُّشبيهية تعتمد التشيبي أساساً في بنائها، وبِيْكُل عاملاً في بنائها ودلالاتها. وقد جاءت الصورة التشبيهية في نصوص ابن عمّار الشعرية في أشكال متنوعة من حيث است graduات عناصر التُّشبيه ترتِبًا أو ذكرًا أو حذفاً. وكان المشيّة العنصر الأكثراً استقراراً، ووجه الشيّه الأكثر حراكاً. كما

____________________
(1) مرن., ص. ٢٦٣
(2) مرن., ص. ٢٣٠.
استخدم معظم أدوات التشبيه، وتصدرّتها الكاف وكأنّ ثم سائر الأدوات.

واعتمد الشاعر في بناء صوره التشبيهية على العناصر الحسية وصفة خاصة تلك التي يستمد مفرّداتها من الطبيعة. وقد يجمع بين المجرد والمحسوس في تركيبة غوية توحّد بينهما عبر التصريح بأّدة التشبيه أو من دونها. في ذلك كلّه يبرز تأثير الطبيعة الأندلسية جلياً في صوره التشبيهية.

ثانيّاً- الصرور الاستعاريّة:
عني البلاغيون العرب بالاستعارة وأرأوا أنها أبلغ من التشبيه وأقوى تأثيراً. فقد عرفّوها الرمانيّة بأنّها: تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة(1). وقال ابن رشيق إنّها "افضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في جليّ الشعر أعبج منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موسعه"(2)، ثم ينقل عن القاضي الجرحاني قوله إن الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقل العبارة فجعلت في مكان غيرها، وخلاّا بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما مناقفة، ولا يتيّن في أخذهما إعراض عن الآخر"(3).

فإذا كانت الاستعارة نقلًا للفظ من معناه للدلالة علىمعنى آخر، أو استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على حدّ تعبير الرماني: فإن الاستعارة الشعرية، موضوع بحثنا.

---

(1) الرماني، النكت، ص ⁸⁵.
(2) ابن رشيق، العدة، ²⁶⁸/1.
(3) ابن رشيق، العدة، ²⁷⁰/².
Passage du sens notionnel au sens emotionnel

Cohen, structure du langage poétique p. 203.

(1) 117/1

(2) 114
مضاف إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية، هي تخيل أئتم المشابه بما هو من خصائص المشابه به(1).
وفي ما يلي سنتناول بنى الاستعارة في نصوصه الشعرية، التي تمثل نموذجاً أسلوبياً طاغياً في هذه النصوص.

١ - الاستعارة التصريحية:

يبدو من خلال استقراءنا لاستعارات الشاعر أن صور الاستعارة التصريحية لم تكن بحجم صور الاستعارة المكنية، لذا لم تشكل ظاهرة أسلوبية في شعره كما هو الحال بالنسبة لصور الاستعارة المكنية.

ومن أمثلتها قول ابن عمّار يهجو ابن عبد العزيز أمير بلنسية عندما نكت هذا العهد الذي عاهده عليه:

(من الكلمل)

(٢)

وعوضواً امن صفرة خبيثة يأعرّ وضح الجبين مدار

لجأ الشاعر إلى اللون في الاستعارة "بسبب ميزته الجمالية وبسبب الدور الكبير الذي يؤديه في بناء الصورة الشعرية، حتى ضار من أهمّ السمات الأسلوبية التي تميزها(3).

وذلك إمّاعةً منه في تصوير الفارق بينه وبين عدوه أمير بلنسية، حيث استعار لعدوّ اللون الأصفر وهو يحمل، مما يحمل من معان، معنى الذلّ والهوان والخبث، وليؤكد هذا المعنى أضاف صفة الخبث إلى اللون الأصفر فقال: "صفرة خبيثة". واستعار اللون الأبيض (أعرّ لنفسه، وهو لون يوحي بالخير والأمان والحياة، وأضاف صفة الوضوح إلى النشام زيادة في التأكيد "أعرّ وضح".

وهنا نلاحظ أن الشاعر لم يذكر نفسه ولا خصمه (الأمير) بلمفهومهما، لكنه ذكر الصفات المستعارة لهما (صفرة خبيثة، أعرّ)

(1) يوسف أبو العدس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص٢٤٧.
(2) الديوان، ص١٩٠.
(3) أحمد المزايري، جماليات النقد النفعي، ص٢٠٨.
وضَّاح )، وهذا ما يجعل مستوى الصورة "أقرب مأخذاً ودالّه أبين أثيراً في التركيب إذا ذكر المستعار بلفظه"(1) وبهذه الصورة التصريحة المجردة يرسم الشاعر صورتين متقابلتين إحداها قاتية لخصمه، والأخرى مشروعة لنفسه.

وقد حفلت نصوص الديوان بالاستعارات التصريحة التي استخدم ابن عمّار في بنائها اللون؛ كما في قوله يمدح المعتضد ويشهد بانتصاراته:

(من الكامل )
قَدَّ المُواكِبَ كَالْكَوْكَابِ من لآههم مثل السّحاب
من كل أبيض قد تقلّد أيّضاً عصيّاً وأسمرّ قد تقلّد
(2)

يصف الشاعر في البيت الأخير تكون جيش ممدودة وتنوع أسلحته، فاستعار اللون الأبيض للفرسان ذوي البشرة البيضاء واستعار لسيوفهم اللون الأبيض، كما استعار اللون الأسود للفرسان من ذوي البشرة السوداء ولرماحهم اللون الأسود، والاستعارة في الصورتين المتقابلتين استعارة تصريحة مجردة، حيث تضمّن كلّ منهما إلى جانب لفظ المستعار بعض متعلّقات المستعار له.

ومن استعارات ابن عمّار التصريحة ما كانت مطلقة وتعُدّ "أكثر عمقاً بسبب خلوها من المتعلّقات واقتصار التركيب فيها على لفظ المستعار"(3)، ومنها قوله يشهد بانتصار المعتضد على أعدائه من البربر:

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 123.
(2) الديوان، ص 191.
(3) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 124.
(من المقتارب)

وقمت تطلبُ في التأكيد ن مرّ الجفاف يحلو الطفر

فالشاعر استعار لفظة "مر" للفهم باقتربة "الجفاف ", واستعار لفظة " حلو " للانصابات باقتربة " الطفر " فالصورة الاستعارية هنا خالية من متعلقات المستعار له، عكس الصورتين السابقتين، مما يتيح للمتلقي مجالاً واسعاً لتصور مواطن التشابة بين طرف الاستعارة.

ومن أنواع الاستعارة التصريحة التي وردت في الديوان

التصريحة الترشيحية وهي التي يقتصر تشكيلها على بعض قيود

المستعار. ويرى الطرابلسي أنّها أكثر توعّلا في اتجاه المستعار.

منها قوله يتعزل بحسانه : ( من الكامل )

حَكَبَت الغَضْوُن جَمَالٌ قَدِيرٌ والفضل لمَحْكِي لَا لَلحَمْكِي

لا تَغْرُبَ بِرَوْضَةٍ مَّحْضَوْرَةٍ حتَى أمَد يَدِي إلَى مَجَنَّاكِ

استعار الشاعر صورة الروضة للمرأة الحسانة مشبّهاً جمال

المرأة بجمال منظر الروضة الغناء. وقوله " أمَد يدي إلى مجناك

من متعلقات الروضة وهي المستعار. وبهذا كانت الصورة

الاستعارة التصريحة أكثر توعّلا نحو المستعار.

---

(1) الديوان ، ص ٢٠٠.
(2) الطرابلسي ، م ، س ، ص ١٦٤.
(3) الديوان ، ص ٢٤٣.
ومنها أيضاً قولة يستعطف المعتمد بن عبّاد:

(من الطويل)

سأسنتمنج الرحمن في دك وأسأل سقيا من تجاوزك
وأنّ يفتحني من سمائي
ساهيف يا برد التسيم علی

(1)

حيث استعار صورة الحَرْجَف ، وهي ريح شديدة البرد
واللهوب ، لغضب المعتمد ، وقوله "برد" من متعلق الحرف و هو
المستعار.

وقد يلجأ الشاعر إلى التوعّل في وصف المستعار أكثر منه
في وصف المستعار له حتى يخلي للمتلقي أن بؤرة الصورة هي
المستعار نفسه وليس المستعار ، بينما هو في الحقيقة أسلوب
تصويري من أبلغ ما يكون عليه الإيجاء المتخفي خلف الألفاظ.
ومثال ذلك قوله يصف المعركة التي انتصر فيها المعتضد بن عبّاد
ملك إشبيلية على البربر ، وقد استعار الشاعر صورة الخمرة ( المعتضدة )
لهذه المعركة :

( من الطويل)

طقتهم فارتّج وأومض بروقاً لها من عودها ضعة الرّ
معنى أهدت إلى الورد لوّه وحادت يراها على العنبر الورد
فأكثر ما يلهيك عن كأسها أوعن غمّات العود نغمة مستجَّ

(2)

عمد الشاعر إلى تشكي الصورة البيانية بأسلوب الاستعارة
التصريحة التشريحيحة ، حيث ذكر صفات ثلاثي المستعار منه ( كُؤوسها ، الورد لونها ، ريّاهها ، كأسها ) . لتكون الصورة أبلغ
وأجمل لوّناً . فبواقعة هذه المبالغة يُناسب الشبيه ويكون
إدعا المشيّة ( المستعار له ) هو المشيّه به (المستعار)نفسه
 فالصورة الاستعارية المرشحة هنا ، توجي بداخل مفهوم

(1) الديوان، ص 283.
(2) مثنى ، ص 198.
(3) أحمد الصاوي ، في الاستعارة ، ص 47.
طرفيها لتخيل المؤلف قوة تمازج المستعار له "المعركة"  
والمستعار "الخمرة المعتَقة".

٢. الاستعارة المكتبة:

إذا كانت الاستعارة التصريحة تقوم على ذكر المشابهة به (المستعار) وحذف المشابهة (المستعار له) فإن الاستعارة المكتبة تقوم على عكس هذا، إذ حذف فيها المشابهة به (المستعار) و fictitious من صفاته تدل عليه، مع ذكر المشابهة (المستعار له).

لذا عدّها البلاغيون أبلغ من الاستعارة التصريحة، بل أرقى أنواع الاستعارات. لأنها كما يقول الجرجاني:

"ترا بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصياً، والأجسام الخُرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لانتهائها إلاّ الظنون"١. فهي في نظره أبلغ من الاستعارة التصريحة في توكيد المعنى وتوضيح لاحتياجها إلى مزيد من التأمل والتفكير. ومثالها قول ابن عمّار يصف حاله حين نفاه المعتقد من إشبيلة:

١٠٧ من الطويل:

أجرُّ ذُوي الليل سأباغة الدُّد  
و أركبْ ظهر الغزم صَعب الشَّكائم
يشبه الشاعر الليل بحيوان، فلم يذكر الحيوان/ المشابهة به وإنما رمز له بشيء من لوازمه وهو الذيل، أي أنه كنى عن المشابهة به/المستعار ولم يصرح به مفتقياً بذكر قرينة تدل عليه.

(١) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٤١.
(٢) الديوان، ص ٢١٣.
وهي إثبات الذيل الذي هو جزء من جسم الحيوان، وجاء بصيغة الجمع (ذيل) دلالة على طول الليل بالنسبة له فجعل له أكثر من ذيل من باب المبالغة، فالشاعر من خلال هذه الصورة يريد أن يوحي بعمق الجرأة التي يواجهها في منفاه.
وتتميز الاستعارة المكنية بدرجة أوغول في العمق، فإخفاء المستعار وحلول بعض ما يلائم محله يجعل المتقبّل يتنقّل مرحلة إضافية في العمليّة الذهنيّة التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة (1). وهي تقوم على التشخيص والتجسيد، وتهدف الصورة الفنية لها إلى تجسيد الحقائق النفسية والشعورية التي يريد أن يعرّ بها الشاعر، من خلال بحثه عن علائق جديدة تربط بين الأشياء، وعدم الاقتصار على تسجيل الشيء بينهما، ويمقдар نشاط الخيال ويجابهته في التأليف بين عناصر الصورة، واكتشاف العلاقات المستندة بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية وتنضج إيحاءاتها (2).
شكّلت الاستعارة المكنية سمة أسسية بارزة في شعر ابن عمّار، حيث كانت هي الصورة الاستعارية المهيمنة في الديوان، حيث وردت أكثر من الاستعارة التصريحة.
وقد تغلّبت فيها الصورة التشخيصية على الصورة التجسّدية. وقامت بدور مميّز كشف الأبعاد النفسية، والظروف الاجتماعية والسياسية المؤثرة في تجربة الشاعر وهذا ما سنستعرضه في ما يلي:

---
(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 169.
(2) علي عشري، بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 74.
2 - الاستعارة التشخيصية:

تُمكّن فئة الاستعارة التشخيصية في إضافة المشاعر والصفات البشرية على الأشياء لترتفع بها إلى مرتبة الإنسان، بحيث يجعلها تنبض بالحياة، تتحرك وتحسس وتتألم، من خلال رؤية الشاعر والأدوات الفنيّة التي يستخدمها في التصوير الاستعاري لنقّل تجربته الشعورية والنفسية. ويرى إحسان عباس أن التشخيص جدّة في الاستعارة إذ يقول: "إذا كان النقد أثر في ترية الذوق، فإنّ الأميدي وأشباها قد حال دون تكثير الطبقة التي تنقّل الجدّة في الاستعارة، وتقبل على ما يكمّن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة(1).

وتتجه الصورة التشخيصية، لدى ابن عمّار، إلى عالم الإنسان وما يحيط به من مدركات حسّية حيث يخلق معاني جديدة بعيدة عن الجمود والوصف العارض، فيبت الحياة الإنسانية في عالم الطبيعة من نباتات وحيوانات وجمادات، وحتى في المعاني المجردة المطلقة. تحمل أحساسيّه وتتلون بعطفته الخاصة. قال ابن عمّار، يمدح المعتمد بن عبّاد:

(من الكامل)

بحر إذا ركب الفغّاة سكونه وتهب الغيّ في عزّه وسكونه(2)

فالشاعر قد شخّص البحر، وهو من مظاهر الطبيعة الجامدة، على هيئة إنسان كريم يمدّ يد العون للمحتاجين. فالصورة التشخيصية هنا، تعبير عن إحساس الشاعر بالألم الشديد الذي يعانيه في السجن. ويأمل أن يركّز عليه بالعفو ويطلق سراحه. إذا كان استخدام الشاعر للبحر مجازياً، وليس حقيقياً، ووظّفه توظيفاً رمزياً للإشادة بقيم المعتمد النبيلة عليه بنال عطفه.

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الإدبي عند العرب، ص ١٧٠.
(2) الأديوان، ص ٣١٤.
ومن صور تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة والحياة ما قاله الشاعر يمدح المعتمد حين نفاه المعتضد من إشبيلية، إذ جعل عناصر الطبيعة تشاركه أجاسيسه: فالغمائم تكفي له، والحمامات تنوح عليه، والرعد يصري مدوياً طالباً النار له، والبرق يشعر سيفه، والنجوم ترندي ملبس الحداد حزيناً عليه، والربيع تشق جيوسها

خبرة عليه: يقول ابن عمر: ( من الطويل).

على وَاللَّهِ ما بَكاءُ الْغَمَائم
وىَلَّا مَا نَيَاهُ الحَمَائم
وَعَنِي أَتَأُرُّ الْرَّعِيدَ صَرْحَةٌ طَالِبٌ
لَنْ أُرُادُ وَهَزَّ الْبَرَقَ صَفْحَةً صَارِم
وَمَا لَبَسْتُ زُهْرُ الْتَجْوَمِ جَدَادَهَا
لِغِيرِيَ وَلَا قَامَتْ لَهُ فِي مَانِمٍ
وَهَلْ شَقَّقَتْ هَذَهُ الرِّيَاحِ
وَهَلْ شَقَّقَتْ هَذَهُ الرِّيَاحِ
المتأمل في الأبيات الأربعة السابقة بلحظ ازديام الصور الاستعارية فيها، وكأنما كل ما في الطبيعة أُعطيَ ملامح الحياة وخصائصها أو ما يتعلق بها. فقد شخص ابن عمر كلاً من: الغمائم، الحمائم، الرعد، البرق، النجوم، الربيع، فجعلها ذاتاً عاقلة تمارس السلوك الإنساني، تتعاطف معه وتتألَّم لآله. وقد تجلّى هذا النوع من الصور التشخيصية في غرضي الحكز والاستعطف، وبخاصة في مراحل منافي الشاعر وسجنه. مما يدل على أن اختيار هذا النوع من الأساليب كان مقصوداً، لتصوير ما يخالج أعماقه من مشاعر وأجاسيس. وكما يرى عبدالله السلام المتسدي فالأسلوب في معنى من المعاني هو صورة مجسمة للعالم الداخلي للشاعر.

- تشخيص المعاني المجردة:
وليقتصر التشخيص، لدى شاعرنا، على مظاهر الطبيعة بل يلجأ أحيانا إلى تشخيص المجرد في محاولة منه لإلغاء علاقتنا بالواقع المألوف، وليبرك تشكيله بعلاقات نفسية جديدة. قد تدهس المتلمجي بقدر ما تكون قادرة على تجسيد العالم الداخلي للشاعر، عبر تشكيلات لغوية جمالية فياضة بإيحاءات هذا العالم وخياله الدفين.

---

(1) مرن، ص 209.
(2) عبدالله السلام، الأسلوب بالأسلوبي، ص 78.
(3) عبدالله قادر، في تشكيل الخطاب النقدي، ص 53.
ومن أمثلة ذلك ما كتبه ابن عمار إلى أبي الفضل، صاحب شقورة في مدة اعتقاله فيها، يستعطفه ويتوسل إليه على صاحب السجن يعفو عنه:

(من الكامل الجذاء)

دعنا وصولاً غيرً مؤتمرًا مُستأثراً بالحَمَد والشَّكر
واكتُبَت إلينا إنها ليد تمَّت الذي كَتَبْتُ يَدً الْدَّهرٍ

فالشاعر شخّص الدهر من خلال الفعل "كتب" العائد على الدهر، إذ استعار صورة الإنسان للدهر فجعل المستعار، الذي هو الإنسان، لكن أبقى على لازمة من لوازمه وهي: كَتَبْ يَدً فجسد الشاعر المجرد / الدهر على صورة إنسان رقيب يسجل ما يفعل من خطاب. ويفارِز بين يد أبي الفضل صاحب شقورة، وبين يد الدهر. فالأولى يد خيرة متاسمة، ويؤكِّد الشاعر على ذلك باستخدامه لام التوكيد التي دخلت على "يد". فتجها الوضعية ما كتبته الثانية والتي لا تتجاوز صغيرة ولا كبيرة، هذه اليد التي تشخص الدهر وتجعل منه إنساناً يصور من خلاله ابن عمار مآساته ومعاناته في سجن شقورة.

وإذا كان " الدهر " يقع خارج عالم المحسوسات، فإنّه أيضاً يغوص في عمق المجرد الداخلي للشاعر، لذا لم يبقي عليه التعبير عن عميق أعمق إلا بابتكار هذه الصورة التشخيصية التي تجعل الفارِز يتخلى كيف انقلب الدهر من المجرد المطلق إلى كائن حي يواجه كائنًا حيًا آخر، ولتتأمل أيضًا قوله بمدح المعتمد ويخطِّب وَدَهُ:

(من الكامل)

وَالْدَهْرُ جَارٌ فِي عَنَانِكَ لَمْ تَتْقُلَ هَاتُ المَنِى إِلَّا أَجَابَ بِهَا كَأَن

وفي هذا البيت يوظّف الشاعر الاستعارة التشخيصية عبر شبه الجملة " جار في عنانك " و الجملة الفعلية " أجَابَ بِهَا " العائدتين إلى الدهر، حيث استعار للدهر صفة الشخص المطيع، الذي يلبّي الطلب عند أول نداء. وقد ركز على تصوير

---

(1) الديوان، ص 203
(2) الديوان، ص 201
حركية الهر وفاعليته المؤثرة في الممدوح (المعتمد بن عياض)
كما هي مؤثرة في حياة الشاعر. حيث يصبح الهر محور البث الصوري والإيحائي في البيتين السابقين وتتهم خصائص الكائن الحي في تجليات تبادل الأدوار، فمرّة يظهر على هيئة الرقيب يكتب ما يسمع ويرى، ومرّة يأتي على هيئة المطيع المنقذ يُعمر فيه. فالصور التشخيصية للهر في البيتين توجي بنوع من التداخل بين الهر والإنسان والحيوان، أو لنقل بين الهر وبين أي كائن حي.

والشاعر حين يلجأ إلى هذه الصور الاستعارية ينقل تجربته الشعرية، فإنّه يضيف إيحاء وجمالاً على شعره. إذ إنّ ملكة التشخيص "تستمدّ قدرتها من سعة الشعر حيناً، أو من دقة الشعر حيناً آخر، فالشعر الواسع، هو الذي يستوعب ما في الأرضين والسموّات من الأجسام والمعاني، فإذا هى حية كلها لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعر الدقيق هو الذي يتأثر بكلّ متائر ويحسّ لكلّ هامس ولامسة".(1)

والشاعر لاينبغي دائماً إلى تشخيص المجريّات أو مظاهر الطبيعة الجامدة ذاتاً عاقلة فحسب، بل إنه يقوم أحياناً بتشخيصها ذاتاً غير عاقلة، كما في قوله يتحدث عن نفسه:

(من الكامل)

(2)

- عُجّاً لأشُمط رأضم نّدي الوُعّ منه، وَطُوُّدّ في العّنا الخَطّار

- نلاحظ في هذا البيت كيف شخص الشاعر الوغى / المجري على هيئة حيوان من ذوات الثدييات، حيث اكتمّ بعض مظاهره وهو "الندي". فاستعارة الثدي للوجى وإن كان خرفاً عنيفاً للغة

(1) العقود، ابن الرومي: حيّانه من شعره، ص 530.
(2) الديوان، ص 289.
، فقد تولّد عنه نوع جديد من العلاقات التفاعلية التي تزايّجت
فيها الدوال المتناورة من حيث الاستعمال اللغوي.
ولايجذر التشخيص على مظاهر الطبيعة أو المعاني المجرّدة
بل قد يلجأ الشاعر إلى تشخيص عالم الجمال، حيث يحوله إلى
كائن حي، كما في قوله رداً على عتاب المعتضد له:
(من الطويل )
( من الكامل )
الكأس ظامية إلى يُمناكا  والروح مُرتاح إلى لقيا(1)
وقوله أيضاً يخاطب المعتضد:
«شيءٍ كاذبٍ وأصبحي تَنَّ يكفيك الجبال الرثائْن(2)»

فالشاعر في المثالين السابقين قد شخص الجبل والكأس
الجامدين، على هيئة كائنين حيين. فالأول يتنّ كما يتنّ أي
ملحق حيٌّ إنسانيًّا كان أو حيواناً عندما يشعر بالألم.والثاني
ظُمّن يشعر بشدد العطش وكأنه ملحق حي يجوع ويعطش.
والشاعر في البيتين يرسم صورة غير معهودة لمحسوسات
جامعة. فالتشخيص هنا إذاً ينطوي على سمة تضليلة. إذ إنّ
الدالتين "تنّ و ظامية " تشيران إلى كائن حي إنسان أو حيوان
، غير أنّ التشخيص جعلها تشير إلى أشياء جامدة صماء لروح
فيها ( الجبل والكأس)، ما يجعل المتلقي يجده في اكتشاف
هذه السمة التظليلية التي نتجت عن هذا التشخيص. ومن ثم
استشفاف التصورات المخفية في النص. وهذا يدلّ على أنّ
الشاعر وُظف " الجبال والكأس " توظيفاً محازباً للإيحاء بعلاقته
والطيدة بالمعتضد وابنه المعتمد، وما يكّه من مشاعر تجاههما
، وهذا هو المعنى السفيّ أو( معنى المعنى ) للنص، الذي به
توصّل إلى الدلالة الشعرية والجمالية للنص.

(1) مرن. ص 285 .
(2) مرن. ص 301 .
وهكذا رأينا كيف وَظَّف ابن عمّار الاستعارة التشخيصية، من خلال الامتناع بين الحسّي والمعنوي، في إنتاج معنى جديد يثير خيال المتلقي ويوقظ وعيه، ويجسّد في النهاية تجربته الشعرية والنفسية.

5- الاستعارة التجسمية:

هي انتقال الاستعارة بالمعاني المجردة أو الأشياء المحسوسة إلى أجسام مادّية يمكن رؤيتها و ملاحظتها، حيث "تقدّم الصورة الاستعارية الأفكار والخواطف والعاطف في صور محسوس محسوسة" (1). وذلك لتقوية المعاني وإبرازها لتكون رؤية الشاعر و تجربته الشعرية الخاصة. وتعدّ الصورة التجسمية مظهراً آخر من مظاهر الانزياح الأسلوبي، إذ إنها تمثل خرقاً لمعايير استعمال اللغة، حيث توظّف اللغة توظيفاً يستند إلى التنافر أو الانزياح عن خصائصها اللغوية، إلا أن تقنية التجسم يقتصر وطاقته الكيماوية السحرية تجعل هذه العناصر المتناورة تظهر بعضها ببعض، لمنح الصورة الاستعارية لغة إيجابية خاصة، أو ما أسماه الناقد اللغوي والأسلوبي "جان كوهين " اللغة الانزياحية التي تميّز لغة الشعر عن لغة النثر (2).

وهكذا فإنّ الصورة التجسمية تكتسي طاقة جمالية، وقدرة إيجابية بانزياحها عن النمط المألوف في استعمال المعايير اللغوية. وقد اعتمد ابن عمّار على هذا الأسلوب التصويري لتجسيد مشاعره، وتشكّلها تشكيلة فنيّاً موهباً وقادراً على التأثير في المتلقي؛ كتب ابن عمّار من سرقوطة إلى صديقه الأمير محمد ( المعتمد ) في إشبيلة:

(1) عدنان قاسم، التصور الشعري، ص 116 .
. Cohen , structure du langage poetique , p 205. (2)
فَدَيْنِكَ مَا حَبِّ الْرَّجَاءِ عَلَىٰ يَوَاهٍ وَلَا رَبِّ الْوَفَاءِ يَقَامُ
أَنَا الْعَبِيدُ فِي ثُلُّثِ الْخَضَوْعِ (1)

فِي هَذِينَ الْبِيْتَيْنَ تَجْلِي أُبَادَادَ الْصُّوْرَةِ التَّجْسِيدِيَةِ مِنْ خَلَائِل
تَجَسِيِّدِ المَعْنَيَ الْمَجْرَدَةِ : (الرَّجَاءِ، الْوَفَاءِ، الْخَضَوْعِ) ، حَيثْ نَحْلُ
أَنَّ الشَّاعِرَ أَسْنَدَ إِلَيْهَا مَحْسُوَسَاتِ. فَقَدْ أَسْنَدَ الْحُبِّ إِلَى الْرَّجَاءِ
وَالرَّبِيعِ إِلَى الْوَفَاءِ .
فَالشَّاعِرُ يَحَاَوَّلُ أَنْ يَجْسَدَ مُشَاعِرَهُ وَإِحْسَاسَاتِهِ تَجَاهُ صِدِيقِهِ
الامِّرِ مُحَمَّدُ الْمَعْتَمِدُ كَيْنُ نَفَاهُ المَعْتَمِدُ مِنْ إِشْبِيلْيَةٍ لَيْوَلَدَ أَتْرَأَ
حَسٍّا خَاصًّا يَمْكِنُ أَنْ يَمْثِلُ أَمَامَ حَسِّ الْمَلِطِقِ، أُوْمَ أَبْعَثَ عَنْهُ
قَدِيماً بِالتَّجَهِيلِ. وَذَلِكَ مِنْ خَلَائِلِ هَذِهِ التَّشَكِيلَاتِ الْلِّيْنَتُبْتِ
عَلَى خَرْقِ مَا لُبْظِ الأَسْنَادِ بِالْعَلَاقَاتِ الْلِّيْنِ، أَمَأَ عَمَقُ
الدِّلَالَّةِ أَبْعَادُهَا التَّجْسِيدِيَةِ، فَأَكْسِبَ الصُّوْرَةِ الْإِسْتَعَارَةِ الفُعَالَة
وَالْثَّأَرِ لِلْجَمِعِ بِينَ أَنْصَرَ في عُنْصِرٍ واحِدٍ . فَقَدّ جَعِل
الشَّاعِرُ لِلْرَّجَاءِ حَيَالَهُ، ثُمَّ جَعِلَ هَذَا الْحُبِّ قُوِيّاً وَمِتَنِّيًا لِيِسِ (يَوَاهٍ)
وَجَعِلَ لِلْوَفَائِ رَعَىً، ثُمَّ جَعِلَ هَذَا الْرِّيْعُ سَعِيدًّا مِهْبِيَّاً لِيِسِ (2)
(بَقَاتِمِ). وَهَوَّا هَذَا يَحَاَوَّلُ تَجَسِيِّدِ مُشَاعِرَ الْوُدِّ وَالْوَفَاءِ الْلَّذِينَ
يَكْنِهِمَا لِلْمَعْتَمِدِ وَإِذَا مَا تَأْمُنًا أَيْضاً الْبَيْتُ الثَانِيٌّ، نَلْحَظُ أَنَّ
الشَّاعِرَ جَعَلَ مِنْ الْخَضُوْعِ ثُوَابِهِ لِهِ، وَمَنِ الْبَدْرِ نَاجِئُ عَلَى رَأْسِهِ
وَمِنْ الْجَعَلِ خَوَاَتِمِ فِي يَدِهِ. وَهَوَّا يَجْلِبُ أَيْضاً إِلَى هَذِهِ الصُّوْرَةِ
التَّشْخِيِّصِيَّةِ الْمُرَكْبَةِ لِإِظَاهِرٍ مَهْدِيَّ تَوَاعِعُهُ أَمَامَ مَمْدَوِحَهُ مَهْمَا بَلْ
اِعْتِزَازُ بِنَفْسِهِ .
وَهَكَذَا تَشْكِلُ التَّجَسِيِّدِ الْإِسْتَعَارَةِ التَّجْسِيدِيَةِ، لَدَى اِبْنِ عَمَّارِ، مِن
عَنْصَرٍ مَتَّعَدَّة تَوَلَّدُ صُوْرَةً مَتَتَالِيةٍ وَتَخْلَقُ اِنْزِبَاحَاتٍ عَدْيَةٍ فِي بَنِية
الْلِّغَةِ الْشَّعِرَيَّةِ . لَذَا أَمْكَنَ القُولُ إِنَّ فَلْسِفَةِ الْإِسْتَعَارَةِ تَتَمَثَّلُ فِي "
قَدْرَتِهِ عَلَى تَوَجِّهٍ أَكْثَرُ مِنْ عَنْصُرِ مِنْ عَنْصَرٍ طَبِيْعِيَّ فِي بَنَاء
صُوْرَةٍ وَاحِدَةٍ"(3).
وَإِذَا كَانَ الشَّاعِرُ يَجْلِبُ إِلَى الْتَجَسِيِّدِ لِلاِسْتَحْضَارِ مَوْجُودَات
حَسِسِيَّةِ لِهَا صُوُورٍ مَكْتَنِزَةٍ فِي الْذِّهَنِ، فَإِنَّهُ يَعْتَمِدُ أَيْضاً لِنِقْل
الْمَعْنَى المَجْرِدِ مِنْ نَطَاقٍ الْمَفاهِيمِ إِلَى مَا يُشْبَهُ المَدَّيَّةِ

(1) الدَّيوَانُ ، ص ٢١٨.
(2) محمد عبَّاد الله ، الصُّورَةُ الْبَنَاءِ الْشَّعَريَّ ، ص ١٥٤.
الحسية، وكتابته يرى ويلمس، ومثال ذلك قوله يمدح المعتقد في أول لقاء له معه:

(من الكامل)

أعلمت بالإيمان حتى شمتته فرأيته في بردته مصوًّا وحَلْتْ معنى الجود حتى زِرْته فقراءته في رَأْحِته مُفَسَّرًا

الشاعر في البيتين السابقين يمدح المعتقد بن عباد، فيحاول تصوير ما يتحلّى به ممدوحه من إيمان صادق، ومن كرم وبسطة أيد، ويحاول تشكيل هذه الرؤى والأحاسيس وتجسيدها في صور حسية تراها العين وتتفحصها حواس المتلقي المختلفة؛ لذا انتقل بكل من الإيمان والجود من كونه معنى مجردة أو مفهوماً غابياً في الذهن إلى شيء واضح ملموس. فقد جعل للإيمان رائحة تشمّ، ولم يكتب بذلك، بل جعله مرسوماً في برديته. وجعل الجود مادّة ملموسّة في يدي الممدوح.

وهذه الصور الاستعارية يجسد الشاعر عالم المجرد تجسيداً جمالياً موحياً وقادراً على إثارة المتلقيّ بهذه الزيادات عن النمط المألوف. فالنص الشعريّ كما يقول الناقد الفرنسيّ كوهين: "ليس التعبير الأمين عن عالم غير عاديّ، وإنما هو التعبير غير العادي عن عالم عاديّ" (٢).

والتأمل في شعر ابن عمّار يلحظ انتشار الصورة التجسّيدية في نصوصه وارتباط بعضها ببعض، حتى وإن جاءت في منظومات مختلفة. كما نلاحظ في البيت التالي الذي يرتبط بالبيت

---

(١) الديوان ، ص ١٩١
(٢) محمد عبدالله، الصورة والبناء الشعري ، ص ١٥٤
السابق، وهما من قصيدين مختلفين: من حيث الإشادة بكرم المعضد وسماحةه، يقول الشاعر:

(من الطويل)

فيا حنين ذلك السيف في راحه ويا برّد تلك النار في كبد المدود.

تقوم الصورة التجسدية، في البيت، على التماثل بين المجرد والمحسوس، وتقلبها صورة أخرى تزعم أبعادها في رمزية السيف والنار التي تعبير عن الشجاعة والقوة، فالمدود

شجاع/ كريم (السيف، الندى)، وقوي/ سمح (النار والكبد).

كما نلاحظ أيضاً أنَّ الشاعر وظّف أساطير الرمز والتصوير لتجسيد كرم المعضد وسماحةه إذ جعل للندي يداً وللمجد كيداً. وبهذا الأساليب الإبداعية يلجأ إلى تصوير مشاعره وأحاسيسه من خلال التواشح والتعارض بين الأشياء، كما يخلص رؤياه للمدود بصفته رمزًا للفاعلية الإيجابية التي تجسد سموم الأخلاق النبيلة بكل معانيها.

وتنستنتج مما سبق أن طغيان التشخيص والتجسيد على صور ابن عمار الاستعارة التي تقوم على الفكرة المعنوية أو المجردة يخفى نوعاً من التماثل أو الازدواجية في الجمع بين ما هو معنوي وماهو محسوس، فيكون الحسي رمز الحقيقة الكامنة في نصوص الديوان، ما حدا بالشاعر يبدأ بنيته الاستعارية بالمعنوي أو المجرد لنتهي إلى التشخيص أو التجسيد.

(1) الديوان، ص 197.
وlandır عالم يستطيع القول إنّ ابن عمّار استخدم الصورة الاستعراضية كأسلوب فتى في تشكيك أفكاره ومشاعره، بعيداً عن التقرير والتصريح، وقد أدّت الاستعارة، تصريحةً ومكنيةً، دوراً بارزاً في ذلك، وشكّلت سمة أسلوبية لافتة.

ثالثاً: الصورة الكنائية:

من الصور الديانية التي استخدامها ابن عمّار في التعبير عن معاني الصورة الكنائية. وهي تقف جنباً إلى جنب مع صوره الأخرى، من تشبيه واستعارة. وتقوم الصورة الكنائية على تأكيد المعنى الذي يجول في ذهن المبدع، ويخرج في وحداته. يقول الجرجاني: "والمراد بالكتابة هنا هما أن يريد الكاتب إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورده في الوجود، فيوحي به إليه وجعله دليلاً عليه" (١)؛ فالكتابة في رأيه أسلوب جديد لإثبات المعنى من دون أن يضرّ به مباشرة. وقد أشار أيضاً إلى هذا بقوله: "إناّٰك عندما كتبت عن المعنى لم ترد في ذاته، ولكن زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وأشدّ" (٢). فالقيمة التعبيرية للكتابة إذاً، تتجلّى في الثنائية الدلالية، حيث يتدخل في نسيجها ما يشتمل عليه اللفظ الصريح، وما وراءه في الإيحاء، "معنى المعنى" (٣).

والصورة الكنائية من الصور الديانية التي استخدمها ابن عمّار في التعبير عن معانيه. وقد جاءت في المرتبة الثالثة بعد

(١) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. ٧١.
(٢) م. ن. ص. ٥٧.
(٣) فايز الدابة، جماليات الأسلوب، ص. ١٤٢.
الاستعارة والتشبيه. ونسبتها ضنيلة إذا ما قورنت بنسب الصور البيانيّة الأخرى التي وردت في منظومات الديوان. وليست هذه النسبة الضنيلة ظاهرة في شعر ابن عمار فحسب. فالشعراء والأدباء، بصفة عامة، يقبلون على الصور التشبيهيّة والاستعاريّة إقبالًا كبيرًا، قديمًا وحديثًا؛ إذ إن الصورة التشبيهيّة تضع بين يدي المتلقي معطياتها بلا مواربة، وتسعى إلى إغواء أتباعها بتفاصيلها الداخلية والألوان المحسوسات الأخرى، كالتجسيد، والبساطة والتركيب. وتعتمد الاستعارة على الفواصل اللغوية بين الحقول الدلالية، وتعرض صدمة المجاز - الكناية - معظم قرّاء الأدب. ويعود سبب هذه الصدمة إلى الدلالات الكتّانية، التي لا يمكن إدراكها من دون معرفة "علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمّن القيم الفكرية، والاجتماعية، والسلوك الصادر عنها. وهذا ميسور إلى حد كبير في أذهان المعاصرين لصاحب النصّ، وانفعالاتهم". خلافًا للاستعارة التي تقوم على تصورات الشاعر الخالصة وأخيلته الفردية.

وكذلك في الآداب الأوروبية، فقد كانت الكتّانية حضورًا من الصور البيانيّة الأخرى. ويعزون ذلك إلى إشكالية تقنية تكوينها. ولكن هذا كله لا يعني أن الصورة الكتّانية أقلّ، في مستواها الفنيّ، من الصور التشبيهيّة أو

---

(1) فايز الدابة، مرن، ص. 142.
(2) الديوان، ص. 136.
(3) محمد الغيّاش، الكتابة، ص. 204.
(4) Sa technique de formation
Marcel Cressot, Le Style, p. 74.
الاستعارية، بل إنها كثيراً ما تكون أقرب إلى الوجدان بجمالها الهادئ الوديع، فضلاً عن أنها تعطي عدّة مسواة دلالية بتوفر بعضها من بعض، بدأ بالدلالات الحقيقية للتركيب، وانتهاءً بمسواة بالغة الرحبة والقدرة على الإقناع الفني، بما يثبّه الشاعر للمتلقي من أفكار ومشاعر (1).

إذا فالكتابة لون باني في البلاغة التصويرية. يشمل على الجمال الفني والإبداع الأسلوبي. فهي تعرض المعنى الصريح الذي يجمع بين الحقيقة والخيال. وهذا ما لوحظ في استخدامات ابن عمّار لصورة الكنائية، حيث كانت حقلاً خصباً للكشف عن جوانب من تجربته الفنية، ولمعرفة جوانب من حياته الشخصيّة.

فمن خلال استقراء منظومات الديوان لوحظ أن معظم صورها الكنائية جاء في أسلوب تقليدي، سواء من ناحية مادّتها أو طريقة تشكيلها، وهو أسلوب شائع في التراث الشعري العربي. لكن الشاعر عمّار أحياناً، في تشكيل هذه الصور، إلى ما يخرجه عن حدوتا التقليد، ليضيفي عليها لوناً من الخصوصية تكشف عن الانفعالات والمؤثرات النفسية المسطّحة على الشاعر. ومن هنا سنحاول دراسة بني الصورة الكنائية لدى شاعرنا للكشف عن الإجراء الأسلوبي الذي يتضمن حركة التصور والإيحاء فيها.

يقول ابن عمّار بمدح المعتضد:

(من الطويل)

صّقيل رداء العرض من غَدّر وظِروة
原著 1

(1) علي زايد، الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 239.
(2) الديوان، ص 21.
في هذا البيت نلاحظ صورتين كناثتين، الأولى جاءت في التركيب "صقيل رداء العرض "، والثانية في التركيب "طاهر ماء الوجه". وإذا ما أملّنا التركيب الأول لأدركتنا أنه يتكون من الدال الاسمي "صقيل "، وهو خبر لمبتدا مذود تقديره هو (الممدوح) ، والمضاف إليه "رداء العرض" وشبه الجملة "من غدر خلّة " وهذا التركيب يسعى لأن يضع دالّات منظمة في إطار الجملة للإيحاء بمعنى واحد. فالمدّال "صقيل " صقيل "يصور صفة خلقية لا تحدّد معالمها إلاّ بارتباطها بالمضاف إليه "رداء العرض" وشبه الجملة " من غدر خلّة " فأوضح المعنى المكتّن عنه، وأضاف إليه دالّة الطهارة والتزاحة والوفاء. وإسناد "رداء المصقول" إلى الممدوح يضفي على خيال المتلقيّ إحساساً بالمعنى المكتنّ عنها ينتقل شعوره بأخلاق الممدوح النبيلة من صورة معنوية مجردة إلى صورة حيّة محسوساً، ما يجعل الصورة أكثر عمقاً ودلالّة.

والبيئة التركيبية الثانية، في الشطر الثاني من البيت، " طاهر ماء الوجه من ردم عادم " كتابة عن الكرم والسخاء. فقد حمل الدال "طاهر ماء الوجه " صفة تصور دالّة الصفاء والبقاء، وتتحدّد معالمها بارتباطهما بشبه الجملة " من ردم عادم "؛ وقد حمل الدال "ردم " حدثاً يصور دالّة البذل والعطاء، في حين حمل الدال "طاهر " حدثاً يصور دالّة الصفاء والبقاء. ولا تقتصر دالّات الصفاء والبقاء ودالّات البذل والسخاء على الطهارة والكرم، وإنما تجسّد جميعها عالم المجرّد تجسيداً جمالياً موحياً وفادراً على إثارة المتلقيّ.

ويمكن أن نضع رسمياً بيانياً للأبعاد الدلالية الفنّية التي تولّدت عن البنية التركيبية للكتابة في البيت المذكور كما يلي: 

-124-
شکل رقم (٢): 
الأبعاد الدلالية الفنیة لبنیة الکنایة

نلاحظ من خلال الرسم البايني أن بنیة الوفاء والکرم 
تتقابلان لتكثیل في أعلا السلم الافقی النبیلة التي يتحلى بها 
مصدوع الشاعر وهي الوفاء للصديق ( عدم الغدر ) و إكرام المحتاج 
( سد بنیة المسكین ). 
وهكذا تتخذ الصور الکنایة في بنائها اللفوی شکلاً مركباً 
من خلال الجملة الاسمیة، أمّا بنیة الجملة الفعلیة في التصور 
الکنایی فتمثلها في البيت التالی من القصیدة نفسها: 
( من الطويل )

إذا نشیرت لحم بكدرة طوت طبی عمن خجلة ذکر حاتم

تشمّل الکرم صورة کناییة ذات بعید توزعا على شطریه، 
لیشكّل بنیة الترکیبة الكاملة للصورة. والمسافة بين هذه البنیة 
وبین دلالتها قصیرة إذا ما اعتمدا على الموروث الثقافي العربي 
للوصول إلى المعنى المکنی عنه. فالدلائل ذکر حاتم "یحثنا

(١) البیوان، ص١٢٤.
على المثل العربي " أكرم من حاتم "، ما يعني أن المعنى المكتن عنه هو " اشتهر الممدوح بالكرم ". 

وإذا ما أعدنا إلى تفكيك البنية التركيبية للصورة الكنائية ؛ فسنلاحظ أن الدال الفعلي " نشرت " والفاعل " لخم " والمفعول به " فخر " والمضاف إليه الضمير " إنهاء "، وشبه الجملة " من ذكرى " العائدة على الممدوح . فهذه البنية التركيبية، وهي ال撸د الأول للصورة الكنائية التي يتضمّنها البيت، تسعى لأن تضع ثلاث دلالات منتظمة في إطار الجملة الشرطية (1) لتعطينا مدلولاً واحداً . ذلك أن الدال الفعلي " نشر " يصوّر حديثاً يتضمّن الشهرة، لكن لاتضح معالمه إلا بإسناده إلى الفاعل " لخم " والمفعول به " فخرها " و disarm يتشابه بشبه الجملة " من ذكرى "، و بهذا يُثبت المعنى المكتن عنه وضيف إليه دلالة العرض والذكر والفخر. كما ينقل مفهوم " الفخر " من معنى مجرد إلى حسم ملموس بإسناد إليه الفعل " نشر ".

ولن تكتمل الصورة الكنائية ويتضح مدلولها إلا بالنظر إلى بُعداها الثاني، في الشطر الثاني من البيت، الذي يحدّد معالم الصورة البياناتي للكنائية. فالبنيا التركيبية " طول طيء من حياة ذكر حاتم "، كتابة عن انهيار طيء بمفهوم لخم بما ذكرت عن المعضدّ (الممدوح)، وهي التي كانت العرب تضرب برَجْلها حاتم المثل. فالفعل " طوى " يحمل دلالات الانعزال والتراجع والصمت، واتضحت دلالاتها أكثر عندما ارتبطت بشبه الجملة " من خجلة ذكر

(1) الجملة الشرطية إذا تضمنت أداة الشرط (إذا) فإنها " تدل على حزم المعكمل يوقي الشرط أو على ترجيح وقوفه، ومن أجل ذلك استعملت في حكم كثير الوقوع، وغلب على دخولها الماضي لدلاليها على تحقيق الوقوع " محمد أسير، الشامـ، ص 76.

- ١٢٦ -
حاتم "، حيث حملت مبالغة الشاعر في مدح المعتضِد ضمن
ثنائية ضلِّيّة: (نشرت/ طوت ، فخ/ خجل ) ما أعطى للصورة
الكنائِيّة حيوية ونشاطًا تحفز ذهن المتلقي إلى المعنى المراد
من خلال أجزاء تكون صورة مشهدية متكاملة(1).

شكل رقم (2)
أسلوب بناء الصورة الكنايّة

الفن

نشرت لخم

الجُمل

طوت طيء

وبعد أن عرضنا لأسلوب ابن عمار في بناء الصورة الكنايّة ،
تناول ما يلي كيف استطاع أن يوظف الكناية في أعراضه
الشعرية من خلال أقسامها الثلاثة :

1- كناية يطلب بها صفة من الصفات ، ومثلها قوله يمدح
المعتضِد:

ملك إذا ازدهم المُلوك يموّر، وتحاه لا يردون حتى يصدّر،
أندى على الأبدان من قَطر الّذين
والد في الأفِجان من سنة الكَناية
قدّاج زئد المفجَد لا ينفكُ من
نار الوُمَيَّة إلا إلى نار القرِى(2)

في هذه الأبيات أراد ابن عمار أن يمدح المعتضِد بن عبادة،
فيصف بقوة الشكيمة وجمال الهيئة بين أقرانه من ملوك الطوائف
، وكِّل عن ذلك ، في البيت الأول: "أنا ملك الأندلس بهابون
المعتضِد عندما يتبادلون وجهًا لوجه " لا يردون حتى يصدر". وفي
البيت الثاني يصف بالجود والكرم وبالرحمة والأفّة، وكيّد عن
ذلك في الشطر الأول من البيت يقول: "أندى على الأبدان ".
فالدّلال الأبدان " يحمل دلالة الرحمة والرفاهة، ومن هو في حاجة
إلى الرحمة والرفاهة. وفي الشطر الثاني من البيت يصف بحسن

(1) القرآن، التشكيك البلاغي، م، 1، 15، ص 53.
(2) الطيون، ص 190.
المنظور المحبب لدى الآخرين، و "حسن المنظر يشعر عن مخبر مرضي وأخلاص محمودة" (1)، وكنى عن ذلك ب"الذ في الأفغان من سنة الكرى (المعاس). ووصف ابن عمّار ممدوحة في البيت الثالث بالرفعة والصبر، وكنى عنهما "قذار زند المجد"، فهو إما يخوض حربا (نار الغي) يقودها نارا ضد الأعداء، أو في سيلم يقودها نارا لإطعام ضيفه (نار القرى).

وهلذا نلاحظ كيف ازدادت الكاتبات في البيت الواحد، وكيف توالت في الأبيات، وكأنها صور اعتمدها الشاعر أسلوباً تعبيرياً موهباً عمّا يحس به نهج المعتقد ابن عبّاد ملك إشبيلية. وهي وإن كانت تحمل معاني قيمة شائعة في الشعر العربي، أو في الموروث الثقافي العربي، إلا أن الجديد هو صياغة هذه الصور الكائية من خلال أبنتها تشكل تراكيب ذات دلاليات محددّة آبلست معانيها ثابتاً جديداً.

٢- كتابة يطلب بها موضوع، ومنها قوله:

( من الطويل )

لليالي لا أرى على رشد لا عتائي ولا أئتيه عن غي هائم
أنال سهادي عن عيون توال وأجني عذائي من غصوين نواء

في البيتين يصف ابن عمّار ليالي الله والمجنون، في مدينة شلبي، مع صديقه المعتمد بن عبّاد (أمير شلب أنذاك)؛ فتبذكر النساء اللواتي كن يشاركنه اللهو في تلك الليالي الملاحنة، وقد كونى عنهم ب"العيون النواعس و" العيون النواعس "ناراً التصريح بذكرهن" إلى ما يليمه لينقل من المذكر إلى المتروك "(1) ليتلمس المتلفي صورة كاتبة موحية بالمعنى الدقيق والمبني الجميل.

ومن سور الكتابة عن موضوع أيضاً، مقالته يهجو المعتمد بن عبّاد وزوجته اعتماد الرميوة في فترة ساءت فيها العلاقة بينهم:

( من المتقارب )

أما حي بالرغب حياً حالاً، أناخوا جمالا، وحازوا جمالاً

(1) الديوان، ص 310.
(2) الديوان، ص 170.
(3) السطكاني ، مفاتيح العلوم، ص 170.
وَعَرِجَ يِبُومُينَ أَمِّ الْقَرَىَّ وَنَمَّ قَعَسَى أَنْ تَرَاهَا خَيالًا
لَتَسَألَ عَنْ سَاكنِهَا الْرَّمَا

يتضمن البيت الأخير كتابة عن البخل، فقد كانت العرب
تنصف بيت البخيل بقليل الرماد حيث لا يري أثر لاستعمال النار ما
بدل أن صاحبه لايطبخ إلا نادراً ومن ثم فإنه يخيل. وبهذه الصورة
كنى ابن عمّار عن بخل ابن عمّار وعائلته، وقد اعتمدت في
بنيتها على الإيحاء العميق والإشارة الخفية إلى المعنى الذي
تتناوله ثقافة مستخدميه، ما يجعلها أكثر عمقاً في إعطاء الدلاله
المطلوبة كما يرى بعض الباحثين(1).

٣-كتابه يطلب بها نسخة، ومثالها قول ابن عمّار مخاطباً
المؤمن بن هود:
(من الطويل)
يا حامل السيف الطويل يجاد ومضر وسس القصير المحب
إياك بادرة الوعي من قارس خشي القناع على عذار
هنا ابن عمّار، في البيت الأول، يمدح المؤمن بن هود
فأثلا له: يا حامل السيف "الطويل نجاه" وهي كتابة عن طول
قامة المدود، والصورة الكئيية مشحوّة أيضاً بدلات الشجاعة
والإقدام وكثرة الغزو يؤكّدها الدال "حامل السيف" ويعني بذلك
أن المدود متقَلّد سيفه دوماً استعداداً لأي معركة.وترتب هذه
الكتابة بالكتابة الثانية في الشطر الثاني من البيت ومصرف "الفرس القصير المحبس" وهي كتابة عن أنّ المدود دائم

---
(1) الديوان، ص ۳۹۱.
(2) فاير القران، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن
الأنصاري، ص ۲۷۴.
(3) الديوان، ص ۲۷۹.
الاستعداد لأي طارئ، حتى إنه لا يعطي فرصة لقرسه ليلتقط أنفسه؛ وإن كان المدلول الأول (المباشر) يخص الفرس، فالدّال قصير المحبس "كتابة عن صغر حجم موضع العلف، وصغر الحجم يشير إلى قلة العلف في المحبس، وقلة العلف إلى قلة ما يأكل الفرس، ليصل إلى أن لا شيء يشغله عن الانطلاق إذا ما دعاه فارسه للقتال. وتكتمل الصورة البيانية مستفيدة من القيم الحسية والخصوصية التي تعود ثانية في حركة داخلية إلى الدلال المجيدة (1)، التي كنّا عنها الشاعر ونسبها لممدوحه، من شجاعة وإقدام.

وفي الشطر الأخير من البيت الثاني نجد الصورة الكتانية المركّبة "خشن القناع" و" عذار أملس "، والمعنى الدلالي للصورة لا يحصل إلاّ من تضافر هذين الدّالين، فالدّال " خشن القناع " يحمل معنى خشونة المظهر كمدلول أول، وعلى الرجولة كمدلول ثاني، والقوة كمدلول ثالث، والدّال الثاني " عذار أملس " يحمل معنى وجه لا شعر فيه كمدلول أول، والأمرد كمدلول ثاني، والنعمه أو الأنوثة كمدلول ثالث، والضعف كمدلول رابع، والبنية التركيبية للصورة كتابة عن قوّة ظاهرة وباطنها الضعف؛ فالشاعر بعد أن مدح صاحبه بالشجاعة والإقدام يحذّره من الاتكال في الحرب على هذا الغلام (الفارس)، الذي مظهر الرجل الشجاع، لكن حقيقته غلام ضعيف، فهذه الثانية الضديّة، أو ما يمكن أن نسميه " الأزدواج في التعبير يغني المتلقي و يعّر

(1) فيز الداية، جماليات الأسلوب، ص 155.
عن عمق التجربة لدى الشاعر إذ يلجأ إلى هذا التتابع، ولعل الخصائص اللغوية للكنيا والدلالة فيها تقف وراء هذا الأسلوب (1).

وهكذا نلاحظ أن الصورة الكنائية أدت وظيفة بيانية وأسلوبية في نصوص ابن عمّار الشعرية. وقد شكلت وسيلة فنية يعبر من خلالها عن تجربته الشعرية والشعرية، يستقي عناصر بنيتها التركيبية من بنيته الأندلسية، ومن التراث العربي وبخاصة الشعري منه، لذا جاءت كتاباته في معظمها محشونة بمعان تقليدية، لكن الشاعر عمّد إلى صياغة أساليب تلبس المعاني ثوياً جديداً، وتضفي عليها لوناً من الخصوصية، مما كان سبباً في تعدّد مستويات أدائها وتنوع صورها حسب الغرض والمعنى الذي يريد التعبير عنه في السياق.

تلك كانت أبرز الصور البيانية في نصوص ابن عمّار الشعرية، ويبدو أنَّه لم يتجه في صوره أسلوباً فنياً ثابتاً، بل كانت مزيجاً من الأساليب تجمع بين تجربته الشعرية وتجربته الشعرية. وقد اعتمد في بنائها على الحس المادي والشعور المعنوي الذي يتمزج بإمكاناته الفنية، معتمداً في ذلك على علاقته التوافق والتضاد بين عناصرها، ما أكسب هذه الصور قيمة فنية وأسلوبية توحي بالمعاني التي سيقته من أجله.

وقد توجّى من خلال الدراسة أن ابن عمّار نجا، في بناء صوره البيانية، منحنى الشعراء القدماء، فكان يستمد عناصرها من الموروث الشعري، فهو عمل على إعادة إنتاجها وإن بشكل يختلف عن النظام الدلالي والفنى الذي وردت فيه، ويتقل بها من السياق التقليدي إلى أن تصبح واقعة أسلوبية، وتوزّعت بين

(1) فايز الداية، م.ن.، ص 156.
الصور التشبيهية التي احتلّت المرتبة الأولى، والصور الاستعارية التي جاءت في المرتبة الثانية، والصور الكتانية التي جاءت في المرتبة الثالثة والأخيرة.
الفصل الرابع
المستوى المعمجي في شعر ابن عمّار
الفصل الرابع
المستوى المعجمي في شعر ابن عمّار

للشاعر شخصيّته المتفرّدة السامية، وله طبعه المرهف، وعالمه الخاص، ومستوى الشعري والإدراكي والفكري أو العقليّ المتميّز عن مستويات سائر الناس، وبإذن كأن لأبد أن يكون له أفقه أو عالمه اللغويّ الخاص المميز أيضاً (١). ويجلي هذا الأفق أو العالم اللغوي الخاص، الذي يميز الشاعر عن غيره، في ما يعرف بالمعجم الشعري؛ وهو قائمة من الكلمات المنعزلة التي تترّدد بنسب مختلفة في أثناء نص معين، وكلّما ترددت بعض الكلمات بنفسها مختلفة، أو لمصرادها، أو ترتيب يؤدّي معناها، كونّت حقولاً أو حقولاً دلاليّة (٢). وهذه الحقول الدلاليّة يقصد بها "مجموع استعمالات الكلمة، استعمالات تعطي الكلمة شحنات دلاليّة خاصّة بعيداً لوردها في هذا السياق أو ذاك. وكما يقول إبراهيم أنيس فالشاعر "ينتقل من الألفاظ ويتخيل ويتفاضل بينها ويمزج بعضها على بعض، متخذاً في نظامه البيت من الشعر لفظاً خاصاً يأبى غيره، لأنّ أصواته توجي إليه ما لاتوجي أصوات غيره، فهو كصاحب الجوانب يثرّها تحت مجهره الفاحص ليديري منها ما يلائم حلية بعينها، وهو في عمله حريص على كل جوانب شديد الاعتزاز بها (٣).

(١) أحمد المعتوق، اللغة العربية، ص ٣٤.
(٢) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ٨٨.
(٣) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة العربية، ص ١٣٢.
ويكشف البحث في خواص المعجم عند الشاعر عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل النصوص الشعرية، كما يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر الماديّة التي تقع تحت الحواس، أو العناصر المعنويّة التي يدركها الإنسان ولا يراها. فموقف الشاعر من كل هذه الأمور يكشف عن موقعه إزاء العالم، وانعكاس هذا الموقف على رؤيته الشعرية(1).

فالمستوى المعجميًّاً إذاً، يقوم على دراسة حركة النصوص الشعرية من خلال مفردات المعجم الشعرى ودراستها دراسة فنيّة؛ تلك التي استطاع ابن عمّار أن يستخدمها من خلال الحقول المعجمية التالية:

أولاً: حقق الطبيعة:

أول ما لفت في توزيعنا الحقول المعجميّة، في نصوص ابن عمّار الشعرى، بروز حقق الطبيعة، وطغيانه على سائر الحقول. ولا غرابة في ذلك، فقد بلغ وقع شعراء الأندلس بالطبيعة والاستعانة بها في أغراضهم الشعرية حداً يصعب معه على القارئ أن يدرك ما إذا كان الشعراء يتحدثون عن الطبيعة، أم كانت الطبيعة تتحدث عنهم، لفرط ما تلغّلت في نفوسهم(2).

وإبن عمّار، مثل أيّ شاعر أندلسي، تفاعل مع الطبيعة الأندلسية، فقسّمها مشاعره، واستعان بمفرداتها في مختلف أغراضه الشعرية، فكانت الطبيعة الفضاء الذي تنفجر فيه شاعريته وسرح فيه خياله، في معظم أغراضه الشعرية، حيث امترج

(1) محمد عبد المطلب، قراءة تانية في شعر أمير القيس، ص 212.
(2) جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ص 136.
إحساسه بكلّ عناصر الطبيعة الجامدة منها والمحتركة. ولم تتخذ الطبيعة، في شعره، شكلاً جمالياً فحسب، بل تجاوزته إلى أبعاد فنية ودلالية.

وقد توزّع حقل الطبيعة على أربعة محاور:

1- محور الحيوانات:
استخدم ابن عمّار مفردات حيوانات كثيرة في منظوماته الشعرية، وشحّنها بدلاليات مكّنّتها من تجاوز حقولها الأصلية إلى حقول معجميّة أخرى. ومن خلال رصد هذه المفردات تبيّن أنّها لم تتأتّ وليدة صديقة، وإنّما جاءت نتيجة حضور فكريّ ووجدانيّ للحيوان، بهيناته ووظائفه ورمزيّته، كما هو في الذهن الجمعيّ لأهل اللغة.

وقد طغت على معجم الحيوانات الألفاظ الدالة على "الخيل" إذ ورد لفظه خمساً وعشرين مرةً، باللفظ نفسه أو بمرادفاته أو متعلقاتها، كما يلي: (الفرس، الخيل، الجياد، الجرد، الدهم، العناق، المهر، برّع، اللجام، اللبد، السرح). وهذه الهيمنة لمفردات الحيوان في سياق الخيّل يكتّف من خواصها الحيوانية أحياناً، ويجسّد ملامحها التكوينية أحياناً أخرى. ممّا يضفي عليها نوعاً من الإحساس بالعالم الخيل المليء بالحيوية والنشاط والقوة. وجواء معظم هذه المفردات في غرضي المدح والاستعطف؛ وبخاصة فيما كتبه إلى المعتضرّ وابنه المعتمد. وكلّها تحمل دلالات الشجاعة، وشدّة البدس على الأعداء، كما تُبيّن الأبيات التالية:

(من الطويل)
وقلّت أجياد الرنب رائد ولا درر غرر المطهمة الجرد

- ١٣٦ -
يَكُلُّ قَتَى عَار الأشَامِّع لآبِسٍ
إِلَى عَمْرَةِ الْمَوْتِ مَحْكُمَةً
(١)
وَفَوْلَهُ من قَصِيدَة يَسَفُيِّهَا بَعْض انتِصَارُاتِ المَعْتَضِدٍ عَلَى
البرير:
(مِن الطَوِيلِ)
كَأَنَّ الْعَلَّامَيْنَ وَقَدَ قَدَّرْ رَحْلَةٍ
إِلَى الْقَرْسِ الْطَاوِي عَنّ
سَرِيعًا غَنِيًا عَنّ "لَجَام" وَغَنِّ
(٢)
استُخْدِمَ أَبِن عُمَّار مُجمُوعَةٌ مِن مَفْرَدَاتِ الْحَيْوَاناتِ الأُخْرَى
المَلْوَّقَة عَنْ الْشَّعْرَاءِ الْقَدَمِيِّ، شَجَّهَا بَدَالَاتِ مُعْيَنَة لَكَنَّهَا لَمْ
تَتَجاوَزْ مَعَانِيَّهَا الْتَقْلِيِّدِيَّةُ، وَمِنْهَا: الإِلَّبُ وَقَدْ جَاءَتُ بَعْلَ النَّيْسِ،
الْذِلُولُ، الْعَابِسَاتُ، الْجَمَالُ، الْرَوَائِمُ، المُطَابِيَّاَوَمِنْ خَلَال
السَّرْقِ أُثُنِّيَّةِهَا، لَاحِظَا أَنَّ الشَّاعِرَ أَسْقَطَهَا عَلَى
أَشْعَارِهِ الَّتِي كَتَبَهَا إِلَى الْمُعْتَمَدِ وَإِلَى أَبِيهِ الْمَعْتَضِدٍ، مَدْحًا أَوَّ
وَأَسْتَعَاطَ أَوَّ.
وَمِنْ أَمْثَالٍ ذَلِكَ قَوْلُهُ: (مِن الطَوِيلِ)
وَهَلْ شَقَّقَتْ هُدْوِ الْرَبِّاحِ
لِغَيْرِيْ أَوْ حَنِيتَ حَنِينَ الْرَوَائِمِ
ّيَقْوَلُونَ لِيِ دَعُ أَيْدِي الْعِيسَ
ٍتَوَادِي إِلَى أَيْدِيْ الْمُلْوَكَ
(١)
وَهَكَذَا نَلَاحِظ كَيْفَ وَظُفِّ الشَّاعِرُ مَفْرَدَاتِ الْإِلَّبِ تَوْفِيقًا فَنِيًا،
وَهِيْ تَمْثِلُ مِنَ مَفْرَدَاتِ الْخَيْلِ سَمَّةَ مِن السَّمَاتِ المُورِثَةِ
المَرْتَبَةَ بِالْإِنْسَانِ الْعَرَبِيِّ، كِيْفَ اسْتَخْدَمَهَا اسْتَخْدَامًا يَتَنَاـثِبُ

الدُيوَان، ص196.
(١)
الدُيوَان، ص196.
(٢)
الدُيوَان، ص209.
(٢)}
وموضوع القصيدة. فهي رمز للرحيل الدائم والاغتراب النفسي، وهي التي تقود الشاعر في رحلته إلى ممدوحة من الملوك والأمراء، يستجديهم ويستعطفهم.

ومن مفردات الحيوانات التي شاع استخدامها أيضاً في هذه النصوص الشعرية لفظة "الطبي"، وقد جاءت مفردةً وجمعًا خمس مرات، وتحمل الطباء عادة معنى الرقة والجمال، لذا شبه الشعراء بها المرأة. كما شبه بها ابن عمّار غلاماً رومياً فقال:

(من الكامل)

وأغيبد مِن طياء الرُّؤم عاطر يسالفتيه مِن دَمعي فريد(1)

لكن غالباً ما وردت مشحونة بدلاليات الضعف والعجز، إذ انحرف بها الشاعر عن تلك الدلالات التقليدية، ليشيد بشجاعة صاحبه المعتصد وشدّة بأسه، وينبأ أعداده بالضعف والاجتهاد، كما نتبيّن من الأبيات التالية:

(من الكامل)

لَكَ اللَّهُ إن كَانَتْ عُدْدَانَكَ يَهْدَا وَكَانَتْ برَاءاً فَأَنْتَضٌ أَنْتُهُمْ مِنْهَا بَأَسْبِيْهَا لَدَّ(2)

..لقد سَلَكَتْ نَهج السِّبيْلُ طياء دَنَتْ مِن غاية الأَسْدِ(3)

ومن مفردات حقل الحيوانات التي شاعت عند معظم شعراء الأندلس، وقلّ استخدامها عند شاعرنا، لفظة الأسد أو مرادفاتها، إذ لم ترد في النصوص التي بين أيدينا إلاّ مرتين، بلفظة (الأسد)

---

(1) م. ن., ص ٢٩٩.
(2) الديوان, ص ١٩٧.
(3) م. ن., ص ١٩٧.
ومرّة واحدة بلفظة (الليث) ومرّة أخرى بلفظة (الضيام). وقد
عودت ندرة استخدام هذا النوع من الحيوانات المفترسة لندرة
وجدها في بلاد الأندلس، فيكون ورودها من باب تقليد شعراء
الشرق الذين شاع عنهم استخدامها. يقول ابن عمار مشبهاً
بني عباد بالأسود:

( من الطويل)

(بدور) وَلَكَن السَّماءَ مُحَارِبَ وَآَسَدَ وَلَكَن العَرَبِينَ حُرُوبٍ

ويقول في موضع آخر: ( من الطويل)

(بدور) وَلَكَن يَن مِن مَّطاعِه الْوَقُّ وَلَيْثَ وَلَكَن مِن بَرَائِهِ

( محور الطيور والزواحف:

أ- مفردات الطيور: إن حظ الطيور في أشعار ابن عمار
التي بين أيدينا قليل جدًا. فقد اقتصرت مفرداتها على لفظة "الطيور" مطلقة، ثم توالت المفردات التالية: الحمام، الحمام،
النسر، العقاب.

وقد غدت الطيور لدى ابن عمّار تارة رمزًا للألم والشكوى،
ورمزًا للحب والهيبام تارة أخرى. وبخاصية الحمام الذي تواتر لفظته
أكثر من سائر مفردات المحور. والحمام طائر أليف يرمز للألفة
والمحبة. وابن عمّار عندما يستنجد بصديقه الأمير محمد
المعتمد ( لدى أبيه المعتستَد فإنّه لا يستدعي إلاّ بكاء الحمام
ليصف وضعه المأساوي الذي يعيشه منفاه. فيقول:

( من الطويل)

(علي و إلاَّ ما بِكاءَ العَمَّايمَ وَفِي وَالآ ما نِيّاحَ الحِمائم)

_________________________ 
(1) مهن. ص 197. 
(2) مهن. ص 197. 
(3) الديوان. ص 209.
لا أن الشاعر حينما ينزل بحسنائه، فإن بكاء الحمام لا
يعدو تعبيراً عن حالة شعورية تعبر عن شدة الشوق والهياج،
كذلك هو حاله أيضاً، عندما يشد الحمام طرياً ويشبة به جمال
جسدها؛ كما يقول: (من الطويل)
وَمَا لِحَمَّامِ الْأَبْكَ تَبْكِكَ كُلْما
tَبْسَّمْ تَغْرُّ لِلْصُّبَاحِ شَيْنِبَ
وَرِدْفُ كَمَا انْهَالَ الْقَضْبِ
وشَاحَ كَمَا غَطَّى الْحَمَامُ
أمّا لفظ النسر، فقد ورد مرتين، مرة بصيغة المفرد ومرة
أخرى بصيغة المثنى. قال: (من المشورة(3) في مكان ناءٍ)
وعللٌ لا يصله إلا طائر النسر لبده عن سطح الأرض؛ قال:

(من الكامل)
"عَالِيّ كَانَ الْجِنّ إِذْ مَرَدتْ جَعْلَتْهُ مَرْقَاةً إِلَى النَّسَرَ(3)
ولفظ العقاب استخدمه ليصف حاله في السجن ذللاً
منكسراً، وذلك في ما كتبه للرشيد بن المعتمد يطلب شفاعته عند أبيه؛ قال:

(من الكامل)
"وَأَنَّا الْيَوْمَ تَحْتَ ظُلْ عَقَابِ لِقُوَّةٍ مَّخْوَةٍ الْجِنَّاتِ صَيْوُد(4)

(1) م.ن. ص 320.
(2) مشورة: حصين كالمدينة، عامر بأهله، شمالي مرسية، وهو رأس جبل عظيم متصل منبع الجهة يخرج من أسفله نهران أحدهما النهر الكبير الذي يمر بخرطة، والثاني هو النهر الأبيض الذي يمر ببلدية المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 111.
(3) الديوان، ص 302.
(4) الديوان، ص 312.
ب- مفردات الزواحف:

جاءت مفردات الزواحف أقلّ حضارة من مفردات الطيور؛ وقد اختار الشاعر منها الأكبر ضرراً وأشدّ إيلاماً، وأخذت من نفسها مأخذاً عظيمًا. لذا جاءت مشحوةً بدلات الألم وطول المعانات، وتعبيراً عن الظلم والخداع. وتمثّلت في مفردات الأرقام والأفاعي. وجاءتا في بيني من الميمية المشهور التي كتبها ابن عمّار إلى المعتمد حين نفاه المعتضد من إشبيلية، وكان مقيماً في سرقتة(1)، يقول:

(من الطويل)

وَأَلِلُّ نَـِّا بِالسَّدّ بِبَـِّينَ مَعَاطَفَٰـِّ ﻣِنَ النَّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّـِّ~

3- محور الكواكب:

يأتي هذا المحور تاليًا لسابقه عدديًا، وجاءت مفرداته بلفظة "الكوكب" أو بما يدلّ عليه، وهي كلّها عناصر تشعّ بالنور والإشراق. ونزع الشاعر إلى قصرها على الإنسان: فحملها دلالات كثيرة، منها الخير والأمل والجاه والعلم والقوى والشجاعة والحسن والجمال. لذا وُظّف معظمها في تشبيه لمدوجية، أو عبر بها عن نفسه. وجاءت على النحو التالي: الكوكب، الشمس، النجوم، البرز، القمر، الهلال، الأفلاك، الجوؤر، وتدور هذه المفردات كلّها في فضاء واسع يضمّها، يمثلّه مفردة ( السماء ) التي توالت أربع عشرة مرة في الديوان، بنسبة تفوق

(1) م.ن. ص. 310.
(2) م.ن. ص. 311.
نسبة توازن أي من المفردات الأخرى. وقأ ومعظمها في سياق
المدح، كقوله يمدح المعتضد:
(من الطويل)
فَتِى نَسْحَ الْغَرَّةِ أَقْضَاءَ وَقَائِهِ
أَغْرَ يَغْبِرُ المَلْكَ مِنْهُ يَكَوْكِبً
لِهُ فِي سَمَاءِ المشْكِلَاتِ
(1)
وكذلك في ما جاء في البيت التالي: (من المتقارب)
وَإِنْ لَفَتْحَتَنِي مِنْ سَمَائِكَ
سَأْهِظَّ يَا بَرَّ النَّسِيمِ عَلَى
(2)
وبن أبيز مفردات الكواكب التي اعتمدها الشاعر
الشمس "وقد حملها دلالات الحسن والجمال والقوة والجاه،
كما في تشبيهه الممدوح بالشمس، وهو تشبه مقلوبة، في
البيت التالي:
(من الكامل)
سَقَطَ النَّذِي فِيهِ سَقُوَّةٌ
وَجَلَّتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ مِثَلًا
(3)
ووظفها أيضاً، الشمس في الإشادة بنفسه، ثم أيضاً إليها
كوكب القمر، ليبلغ في مدح نفسه:
إِنَّى ابْنَ عَمَّارٍ لَا أَحْفِي عَلَى
إِلَّا عَلَى جَاهِلٍ بِالشَّمْسِ
(4)
٤- محور النيبات:
وهو من المحاور التي تكتف خواص الطبيعة الأندلسية الغناء،
حيث نشأ رائحتها العبق، ولحظ معالمها الجمالية عبر المفردات
التي استعارها الشاعر من الطبيعة وشحنا بدلالة خاصة
للتعبير عن انفعالاته ومشاعره.

الديوان، ص ۲۰۶.
(۱) م.ن. ، ص ۲۰۸.
(۲) م.ن. ، ص ۲۰۱.
(۳) م.ن. ، ص ۴۵۵.
(۴) م.ن. ، ص ۱۴۲.
وي دور معجم النباتات حول المفردات التالية: الريحان، الروع، الروضة، الورد، الزهر، الشجر، الأيك، الفصن، الربيع، الغرس، الزرع، النبت، الجنان، الحديقة، البستان، الثمار، التفاح، الغابة، الدوحة، الأراك، العذاري، النرجس، الريحان، الفل، الأفخوان، السوسن، النقاء; ثم تمتد إلى مفردات لها صلة بها مثل: المسّک، عرف المسّک، الكوث، الكافور، العنبر، العود، العطر.

وربط معظم هذه المفردات بعلاقة ابن عمّار بملك إشبيلية المعتضد أو بابنه المعتمد، أو بأصحابه من الأمراء والشعراء، وتوحي معانيها كلها بالحب، والمودة، والوفاء.

وتزخر رائتيه المشهورة التي يمدح فيها المعتضد بكثير من مفردات حقل الطبيعة، وبخاصة مفردات محور النباتات، كما تبّين الأبيات التالية:

(من الكامل)

أدر الزجاجة فالنسيم قد
والنجم قد صرف العنان عن
لمّا استدر الليل منا
وشياء وقلنده نداة جوهرًا
خجلًا وتهان بآسهن مٌعذّرا
صافي أطل على رداء أخصّرا
حتى حسنًا كسل هضب

و استخدم بعض مفردات معجم النبات في غرض الغزل مشبّها بها جمال حبيته، يقول ابن عمّار: (من الكامل)

مَّئْنَزْهَا فِي رُوْض حَدْك شَبارَا
كأس الفنون تديرها عيناك
حِكَّت الطّمّون جمال قدّك
والفضل لِلمحمكي لا للحاكي

(1) الديوان ، ص ١٨٩ .
لا تُغْرَبِيَّ يَا رَوْصَةً مَّحْظُورَةً ِحتى أمَّدُتُ يَدِي إِلَى مَجَتَّالٍ

٥- مَحْوَرُ المَاء:

يَتوافِق المَحْوَر المائيِّ مع المَحْوَر الساِقِ في نقلنا إلى فِضاء الخَصِب والنَّمَا. وَهُنَّ أَقَرَّتْ مَفرداته بِفُلْظة "الماء" أَو بِأَلْفَاظ دَالَّة عَلَيْهِ، وَقَد شَمَّلَت أَيضاً، مَوْاصِفَاتُ الماء، وَمَصَادِرُه وَهُنَّ: الماء، النَّدْى، المورَدُ المَطرِ، مَمْطُورُ، القتَّرُ، العَارِضُ، الأنواَءُ، العَارِضُ، الْتَّلِ، الغَيْمُ، الغَمَائمُ، السَّحَابُ، السَّحَابُ، الرَّعدُ، الِبَرْقُ، بِرَقُ الغَمَائمُ، البَحْرُ، الْلِّجَاجُ، أَمَوَاجِه، عَابِه، النَّهْرُ، يَنْبِيَعُ، غَديِرُ، خَرْبِيَّ، الأَبَاطِيْجِ، رِّيْكَ، اِرْتَوَا.سْقِيَا. الخَصِبَ.

وَقَد شَكِّل الماء رَمْزًا، شُعُرِيًّا، بَاستَمْراً، إِذ وَفَّهَ شَعْرَاءٍ بْرُؤِي وَتَصوِّرُاتٍ مَتَخْلَفَة، حَسَبْ تَجْرِيَةَ كُلٍّ شَاعِرٍ. كَذَلِكَ أَسْتَخْدَمَ شَاعِرَاَ رَمْزَ الماء دَالَّةً عَلَى الخَيرِ وَالْعَطْأَ؛ فَجَاءْ مَعْطَمُ مَفرداتهِ فِي المَدْحِ وَالْعَسْطَعَاتِ. يَقُول ابن عَمَّارْ فِي المَعْتَضِدٍ: (مَن الطَّوْلِ)

أَلْدُ مِن الْمَاءِ القَراحُ عْلَى وَأَطْبِبٌ مِنْ وَصِل الْهَوَى عَقِبَ وَمَا هِذَا الأَشْعَارُ الْإِجَامَّاءُ تْضُوَّعُ فِيْهَا لِلْنَّدْى قَطْعُ النَّدْ نَشَرَتْ سَقِيَّةُ الطَّلِبِ فِي وَرْقِ نَشَرَتْ فَضْلَ فِيْهَا وَوَكَتْبُ.
إبان يـُحدُو الرـعَد مـن وَرق السَّجانب كالحَمْول(١)

ثانيًا: حقل اللَّه و الطرف:

إذا كان للحِيَاة النُّاعِمَة ومجَالِس الأنفس والخِمْر السَّمَّة الـغالِبة
على عصر ابن عُمَّارَة وخِصَاصَة في المَرَحَلة التي كَانَ فيها بَسَححة
المعتمّد بن عبَّادٍ، الأمير ثُمَّ الملكٍ، الّذي كان يَحْضِر مِجَالِسَه
ويَسْتَدِعيّه، وَيَوْثِرَه عَلَى خَاصَته وَيَسْتَرِيح إِلـيهٍ(٢)، انـظر ما
كتبه المعتمد به إلـيه: ٌ(البـسيط)
قَد زَارَّنا اللَّجَـجَـس الـذِّكَـيُّ وَحَانَ مِن يَوْمَها العَشـَـيُ
وَتَحْنُّ في مَجَالِس أَنـقَرً وَقَـد ظَمِنْنَا وَتَمَّـمَّ رِيْ
وَلَي خَــيْلَ عُــدْا سـمَـيُ ٌ يَا لَـبَتَـه للسَّـمَيُ(٢)

فَإِن ابن عُمَّار لم يَجِل اللَّـه و الطرف مِن أَغْراض الشِّعْرَة في
النَّصَّـوـات التي بَيْن أَبَيْـنَـا إِلَّا أَنـهَا تَمْـيَّلَان تَمَيّلًا بَارِزاً فِي أَغْراض
المِدْح والاستِعْطَافُ والوُصف. وقد توزَّع هذا الحَـقْـل عَلَى مَجْـحُورِين
:

١- مَـحْـورُ الخَـمْر:
بالرغم من أنَّا لم نَجِد قَصَـائِد حُـمْرَيْة إِلَّا أن مَفْرَدَات الخَمْر لَم
تَخْـل من قَصَائِد الشَّاعِر إِذ ضمَّّـتَهِ مَعْظَم أَغْراضه الشِّعْرَة
وَبِخَاصَة المَدِيـح والاسْتَعْطَافُ والغُزْل. وقد ذَكَر عدَّة أَسْمَاء للخَمْر
مِنْهَا: الرَّجَاحَة، المَعْتَـقَة، المَدَامِ، الرَّاح، والـكُوُس. كَمَا تَمِيّـلت
معْجَم الخَمْر أيضاً، فِي مَفْرَدَات تُـذِن عَلَى مَجَالِس شِرْبها وأِثرَها
في الشَّارِب ومنْهَا: المَنادِم، خُمّارَة، سقّيْـنَا، يسـقُي المَداـم،
أَدْمِن شِرْبها، السـكْر، عافَر، التَـمْـيَّز، الْلَّذّة، التَـعْـلِيل. وَقَد
هَـيـمَت لِفَظْـة (الـكَّـأس) عَلَى مَفْرَدَات المعْجَم إِذ تَكَرَّرَت شَـثـَان
عَشْرة مَـرَّة، وَهَـو ما بَلْـقَ الانتِباه وَيَدُوَّ إلى التساؤل عَن
الدَّللَّاهَة الـخاصّة لِكَلِمَة (الـكَّـأـس) عَنْد الشَّاعِر. لَكن، إِذَا عَلَـمْـنَا أَن
(الـكَّاـس) تَـؤْدِي مَعَنِّي مَزْدَوْجًا: فَهِي الأّئْنَام الّذي يَشْرَبَ فِيـه

(1) مـن، ص ٢٣٢.
(2) ابن الأَبَار، الجَـلَّة السِّبْرَاء، ص ١٣١.
(3) المَعتمد بن عيـاد؛ الديوان، ص ٦٤.
الخمر، وهي الخمر نفسها (1)، في حين تدل المفردات الأخرى على الخمر أو شربها فقط؛ فإن الكأس تعني، عند ابن عمار، الخمر وساقبها من نساء وعلماء، وما يحيط بذلك من أجواء الأنس واللّه. فهي رمز للمتعة واللذة وتبدو الخاصّة الأساسية للخمر انطلاقاً من مفرداتها، إثنا نسبيّة روحية، فهي تذهب الأحزان وترحيل النفس من متاعبها، وتحوّل المعاناة إلى سعادة، كما يقول ابن عمار:

(من المجتهد).
الكّأس جامدُ مَـالٍ وَالخُمْرُ ذُانِبُ نَـاَرٍ
وَأَعْجَبُ لِـمَـالٍ وَنَـاَرٍ
تَلَاقِيَـا فِي قَـّرَارٍ (2)
ومنها قوله أيضاً:

(من الطويل).
ظَفِرْت بِهِم فَأَرْجَحْتُ وأُوْضِحْتُ
مَّعْتِقَةً أَهْدَتْ إِلَى الْوَرْدَ
فَأُكْرِرْتُ مَا يُهْلِكْ عَنْ كَأْسِهَا
وَتَنْتَشِلُ مَجَالِسِ اللّهِ بِمَفْرَدَاتِ الخَمْرِ اتِّصَالاً وَاضِحاً،
وتمتّرّج كُلّها بمفردات الطبيعة، يقول:

( من الكامل).
أَدُّ الْزَّحَاجَةَ قَالَ ّسَيْمٌ ْقَيِّدٌ
وَالْبَحْرُ قَدْ صَرَفَ الْعِنَانِ عَنْ
لَمْ أَسْتَنْرُدَّ اللَّيْلَ مِنَّا (3)

(1) المعجم الوسيط، 2/371.
(2) الديوان، ص 242.
(3) م، ن، ص 198.
(4) م، ن، ص 189.
2- محور النساء:

المرأة مصدر الحب والجمال والمتعة، وهي أصل الحياة بسبب قدرتها على الإنجاب، وولادة الحياة الجديدة المتجددة. وقد كان ابن عمّار شديد التعلّق بها، حاضرة في وجدانه دائماً، فتراه في كثير من نصوصه الشعرية يتودّد لمحبيته، يشكو فراقها ويحن إلى لقائها، فيقول:

(من الكامل)

نفسي وإن عذبتها تهواك ويهزها طَربً إلى لقياك عجبًا لهذا الوصل أصبح بيننا مَ عَدُّرًا ومائِي فيه مناك ولقد تروحك مَقلتني قَتركت

(1)

ومن خلال دراستنا للديوان، نلاحظ أنّ حديث ابن عمّار عن المرأة جاء في الغزل والنسبي في قصائد مستقلة، كما جاء في المديح والاستعطف في ثنيا قصائد متفرقة. واللافت أنّ المرأة بوصفها أنتى ومفاتنها، هي التي تستحوذ على قلبه وتثير مشاعره وأحاسيسه. كما يقول:

(من الطويل)

قَنَاةٌ عْداها الحَسن حتّى حَسنٌ أَلْف علّيهٓ كَما ارْتَعَ ضَبَب يَلْفَلاة غَريب وَشَاهٍ كَما عَنْى الحَمام

(2)

وقد شكل محور المرأة، في كل الأغراض التي ورد فيها مصدر للحب والجمال. وتضمنت مفردات هذا الحقل كثيراً من المعاني التقليدية التي شاعت عند الشعراء السابقين، ومن

______________________________
(1) الديوان ، 243.
(2) م. ن. 240.
هذه المعاني ، تلك التي تصف جمال المرأة وحليها وأخلاقها وأهوال الحب ، ومعاناة المحجّ من أمّ الفراق و الهجر ، والضيق بالعذال وفضول الرقيب ، يقول ابن عمار :

الله أعلم ما أزور لحاجة
ذاك المحجّ ليغفر أنّ ألقاك
ليبت الرقيب إذا القينا لم
أنال ريا من لديز لماك

(من الكامل)

ويتداخل معجم الخمر ومعجم المرأة وما في حكمهما، تداخلًا تكليفيًا، ليتشكل حقل مجالس الله، ذلك لأن الشاعر، حينما يتكلم عن مجلس الله فإنه يستخدم معجماً غزليًا وخمريًا، إذ إن المفردات المهمّة فيه هي المفردات التي تجسد في معظمها علاقة الخمر والمأة بمجلس الله، وتجلّى بعض مظاهر هذا التداخل في قول شاعرنا:

من فنون رمضان تدبرها عيناك
حكبت العصون جمال قدك

(من الكامل)

وتstär في روض خَدْك
(２)

والفضّل للمحكّمي لآ

ومن مفردات معجم المرأة التي جاءت في أشهر ابن عمار: الحسناء، الكواكب، الفتاة الكعاب، عيون نواعس، نواعم، فاتحة الألحان، ناعمة الأعطااف، جالبة الطلع، فتاة، عروس، طلела، بنات ، فرعاء، غداء، حوراء، دلال، سحر.

ثالثًا - حقل القيم الخلقي:

سبق وأن ذكرنا أن ابن عمّار وضع إمكاناته العلمية والأديبية، ومعرفته العميقة بنفوس الناس في خدمة مطامعه وأعراضه الشخصية، وسيلته في ذلك كله الشعر، لذا حفلت منظوماته الشعرية بقيم خلقيّة نبيلة، جاء معظمها في غرضي المدح والاستعفاض، يكشف عنها معجم القيم الخلقية، الذي تم رصده من خلال مفرداته المتناثرة في ديوان الشاعر.

(1) الديوان، ص ٢٤٢.
(2) متن، ص ٢٤٢.
وقد قسمَنا هذا الحقل إلى ثلاثة محاور:

1- محور الفخر:
الفخر من أدل فنون الأدب على فطرة الإنسان، فهو صدى تطلع النفس إلى ذاتها، والإنسان، كما لايخفى، سجين ذاته منذ الولادة، بديل النظر في مراتها مستجيلاً محاسنها، صاغياً قياتها بما يجلها في ميزانها دون قيام الناس أجمعين، مقارنًا فيما بينها وبين غيرها، وهذا الإيثار للنفس إذا تجسّم في عبارات شعرية كان الفخر وكانت الحماسة(1).

والفخر أحد الأعراض الشعرية الرئيسة التي استغلّها الحكام الأندلسية في التعبر عن فكرهم وطموحهم، وإبراز موافهم، وتصوير منجزاتهم في سبيل دعم حكمهم وتبنيه. وقد اشتهر أمراء الطوائف بكتابة أشعار الفخر؛ لما كان يحدث بينهم من منافسات شديدة، فقد كانوا يفتخرن بكرمهم، وجودهم، وبشجاعتهم، وقدرتهم على حماية إماراتهم والذوّد عن حياضها.

كما افتخروا بشدة بأعمال في صد الأعداء المتضيّمين بملهم.

الفخر ياب من الأبواب الكثيرة التي طرقتها شاعرنا، إلا أنّ فخره بنفسه جاء فقيلةً، مقارنة بأعراض الشعرية الأخرى، فلم تجد في ديوانه الذي بين أيدينا، إلا مقتنعتين، كلتاها عن ثلاثة أبائنا، تستهدف منهما أنّ نظمهما للفخر قدّساً. لكن للشعراء أبائنا فخرة كثيرة في ثنايا منظوماته الغزيلية، والمنظومات التي قالوا في المدح أو الاستعطاف وأسقتهما على ممثوله.

وإياك استعراض مفردات معجم الفخر لدى ابن عمار لاحظ أنّها مشحونة بمعاني الزهو والعزة، إذ نفت فيها نفسها عالياً فيه من الكبرياء والمجد، ما كان براء متميّزاً في ذاته أو في مدحوه.

ومثل ذلك قوله (من البسيط):

إني ابن عمر لا أخفى على
إلا على جاهل بالشمس
والن طبعي وذهني كليل
كالسم يبعد بين القوس (1).

وقد وظّف ابن عمار مفردات محور الفخر خبر توظيف للتعبير عن مشاعره تجاه الآخر، أكثر منه حين تكلّم عن نفسه. لذا جاءت مهيمنة في منظومات المدح والاستعطاف وفي إخواناته، يقول

(1) جنا الفاخوري، الفخر والحماسة، ص. 5.
(2) الديوان، 245.
مختاطباً الأمير محمد (المعتمد) حين نفاه المعتضد من إشبيلية:

(من الطويل)

ومن مثل عباد ومن مثل ملوك مناذ الري في عرصاتهم، هم اليتيم ما غيرو الهدى.

إذا قصر لروع الخطي نحضت،

جاءت مفردات المعجم بلفظة الفخر صريحة، ويعانيها

بألفاظ مختلفة. وقد هينت لفظة "العْلُو" على محور الفخر حيث

نكّرت خمس عشرة مرة، وجاءت مفردة وجمعًا وبضمغ مختلفة:

العْلُو، العلا، المعالي، العوالي، المعالم، ولفظة "الفضل".

وتكررت عشرة مرات؛ ولفظة "المجد" وتكررت ثمانى مرات.

كما تكشف معجم الفخر عن ألفاظ أخرى بنسب مختلفة

منها: سام، موقر، الوقاية، عظيم، العز، العزيز، بارع، عظيم،

العظيم، الطيب، حَر، فارس، الفرسان، شجاع، شجاعة، الكرم،

العذب، الأشمع، الزعيم، الأعاظم، المحاسن، النبل، الشرف،

رقيق الجواصي، المباسم، التواضع، العزة، الهيبة، سني، السما،

حسن القبول، العنوان، العزيم، المفاخر، شامة،

أمين، الإنصاف، الرفيع، صقيل الرداء، ظاهر، ماء الوجه. ومن أمثلة ذلك ما أسقطه على المعتضد:

(من الطويل)

أعمرني لقد أحفظت كل

نازعة فيك الثناء قينشني

كَأني نازعَت الكُؤوس

يفيك من تلك السجايا

(1) مرن، ص 216.
(2) الديوان، ص 218.
2- محور الوفاء والود:

يقول ابن حزم الأندلسي: "إن الوفاء من حميد الغرائز وكريم الشيم وفاضل الأخلاق في الحب وغيره، وإنه لمن أقوى الدائل وأوضح البراهين على طيب الأمل وشرف العنصر " (1). لذا شكل هذا المحور هاجس ابن عمّار، فعبر فيه عمّا كان يخالج نفسه، وصار ينثى ما يصبو إليه نفث المصدر، ويسقطه على ممدوده، وهو ينتمي أن يلقى الوفاء والود من هذا الممدوح، الذي يطمح أن يكون طريقه إلى المجد والعلة. وقد عبر عن هذا المحور بمفردات ترتبط بما يتطلّع إلى تحقيقه، لذا تواتر مفردات: كالوفاء والود، نحو عشرين مرة، مهيمنة بذلك على سائر مفردات المحور.

ومن خلال استقراء الباحثين في الشعر الأندلسي، تبين أن الشاعر الأندلسي كان أنموذجاً أصيلاً في هذه السجية العربية التي أصرّ عليها الشعراء (2). يقول في قصيدة كتبها من سجنه بإشباعية إلى الرشيد ابن المعتمد يطلب شفاعته له لدى أبيه:

(من الكامل)

فَجَّرَكُ الْآلِهَةَ مِنْ مَلَكْ حَرُ رَبَّ يَقِاءَ التَّمُكِينَ وَالْمُهْبَدِ منْ مُطِيعِ عَهْدٍ الْوَفَاءِ مُطَاعٍ وَوَوَدَّ عَلَى النَّوَى مَوْدُودٌ (3)

وفي قصيدة أخرى يقول ابن عمّار مخاطباً المعتضد:

(من الطويل)

وَكَيفَ أَرْيِ فِي الْعَدْر نَهْجًا وَعَهْدِي يَالملِك الْوَفَيْ قَرْبٍ

(1) ابن حزم الأندلسي، طبق الحمامة، ص. 148.
(2) الديوان، 2009.
(3) م.ن. 2009.
قَتِىٍّ نَسَخَ الْعَذَرَ أُفْيَضَاءَ ۖ قَلْيَا تَحْكُمُنِي أَنَّ الْوَقَاءَ
(١)

وَبَرَزَّتْ هِذَا الْمَحْورُ بِالْمَحْورِ السَّابِقٍ ، حَيثُ نَلَاحِظُ أَنَّ مَفْرِدَتَهُ
قَدْ أَتَتْ ضَمِنْ سِياَقِ الْقِيَمِ الَّتِي كَانَ يَحْرَضُ عَلَيْهَا شَاعِرُنَا
وَيُنْدِشُهَا حَينَ يُسْمَحُ أَوْ يُسْتَعْطَفُ ، سُعْيَاً مِنْهُ لِبَلْوَغِ مَطَامِعِهِ
الَّتِي كَثِيرًا مَا كَشَفَتْ عَنْهَا مَنْظُومَاتِهِ الشَّعْرِيَّةِ .

وَخَلَالَ دِرَاسَتِي لِهَذَا الْمَحْورِ لَاحْظَتْ أَنَّ الشَّاعِرَ شَكْلٌ فِيهِ
حَلْقَةٌ مِنِّ النَّهَائِيَاتِ الْضَّدَّيَّةِ مِنْ مَدُوَّةٍ ، سَوَاءَ الْعِمَّامُدُ بِنْ عَبَّاد
أَوْ الْوَلَدُ الْعِمَّامُدُ . فَهُوَ حَينَ يُمْدِحُهُمَا فِي مَوْعِدَ ، رَاغِيًّا فِي جَاهِ أَوْ
فِي مَنْصِبِ وَمَلَأٍ ، وَيَئِلَّ ما أَرَايُ ، فَإِنِّي نَجَدُهُمَا فِي مَوْعِدٍ آخَرِ وَقَدْ
قَلْبَا لَهُ ظِهْرَ الْمَجْنَ . كَمَا شَكَّلَ حَلْقَةٌ نَهَائِيَاتِ ضَدَّيَّةٌ مِنْ الزَّمْانِ
الَّذِي اَتَّسِمَ لَهُ بَعْدَ شَقَاءٍ ، ثُمَّ مَا لَبِثَ أَنْ غَدَّرَ بِهِ .

يَقُولُ مَخَاطِبَا الْعِمَّامُدُ :
(مِنَ المَطْوِلِ)
أَصَدِّقُ طَنِيَّ أَمْ أَصِيبُ إِلَىٌّ أَفْقَضُي عَزْمِيَ أَمْ أُعْوَدُ مَعَ الْرَّكَ
وَإِذَا نَقْدِتْ فِي رَأْيِي مَشْيَتُ مَعَ
وَايِّي لَشْنَبِي إِلَيْكَ مَوْدَةٌ
فَمَا أَغْرَبَ الأَيَامِ فِي مَا قَضِتْ
(٢)

وَيَقُولُ مِنْ قَصِيَدَةٍ يُخَاطِبُ فِيهَا صَديِّقَهُ أَبَا الْوَلَيدُ بِنْ أَدْيَنَ : 
لَمْ أَذَدْتُ طَيْرَ الْوَدْ عَنْ شَجَرٍ
وَلَا صَنُّتْ وَجْهُ الْجَمِّدَ عَنْ كُلِّفٍ
وَلَكِنْ سَأَكْنِي بِبَالْوَفِاءِ عَنِ الْجَفْعٍ
وَأَرَضَيْ بَعْدَ بَعْدَ أَمَا كَانَ مِنْ
لَّا أَفْحَثُي مِنْ سَمَاكَ حَرَّحٍ
(٢)
ويبدو أن الظروف التي مرّ بها ابن عمار وهو يحاول ارتفاع
سلم المجد والعلاء، صعودًا ونزولًا، منذ وصوله بلاط المعتضَد
والتقائه ابنه المعتمد إلى حياة المنفى والتشرذم بعد الخروج من
بلاط بني عبّاد، ثم سعيه المستمر إلى العودة إليه، جعله يلجأ
إلى ترديد مفردات هذا المعجم، ومنها: الوفاء، الوفي، الوُمْدَ،
الود، الصدق، الصديق، الخليل، الأخوة، الماجد، الغالي، المتوقَد،
المهابة، الصفح، الحالم، السماح، السمح، الأسْمَح، البشير،
المطاع، الصحبة، الأخية، المروة، الجاه، الإنضاج.

2- محور الجود والكرم:
وردت مفردات هذا الحقل في أغراض المدح والاستعراضة
بصفة خاصة، إذ إن الجواد والكرم من الفضائل العربية التي تمتع
بها أمراء الأندلس وتباهوا بها. لذا كانت من الموضوعات التي ركز
عليها الشعراء لنبيل رضا هؤلاء، فتوارثت مفرداتها في أشعارهم.
ولم يكن ابن عمّار استثناءً، طباعًا، إلاّ في تميّزه في هذا المعجم
بالذات. يتجلى ذلك بكل وضوح في هيمنة مفردات الجواد والكرم
وما في حكمهما، في رأيته المشهورة التي قالها يمدح المعتضَد
في أول لقاء له معه؛ ومنها:

( من الكامل )

فَجَّهْلَتْ مَعْنَى الجُودُ حَتَّى
فَتَأْخَّرَ الْمَرَّى مُتَعْطَرًا بِثَنَائِيَةٍ
فَرَتْهُ فِي رَأْيَتِهِ مُفَسَّرًا
حَتَّى حَسِيْبًا كُلَّ تُرْبَى

وجهاء مفردات معجم الجواد والكرم بألفاظ متعدّدة ويصبغ
مختلفة، وإن كانت ألفاظ "الجود والكرم والندي" المهينة.
ثم تتولى ألفاظ أخرى بنسب أقل، نذكر منها: النوال، الخضار،
الطعام، الكرائم، المكارم، الكرم، الكرامة، الجواد، يمناه مرتع;

١٩٣
( ١ ) الديوان، ص. ١٩٣.
بيض الأيدي، القرى، النعمى، الخير، النعيم، الشّهداء، الحمد، البرّ، المعروف، الإحسان، الهدايا، الواهب، جادت، أعطى أرضي، بذل، أغدتها، يهدي، أثرت. قال ابن عمّار يمدّج المعتمد ومنهَا بكرمه:

(من الطويل)

تبرعت بالمعروف قبّل سؤاله فأتاق حوضي من نداد أُمنى وصلى زارني بجماله ـ

4- محور الشعر بالضم:

يرتبط هذا المحور بالمجرّبين السابقين من جهة المقابلة، فبالرغم من مفردات المحورين السابقين التي شجعت الشاعر بمعنى القيم الخلقية النبيلة، التي يراها مائلة في ممدوجيّة أو في شخصه ويسقطها على الممدوحين، فإنّه يشعر بعدم الإنصاف لكونه لم يلق ما يستحقه من هؤلاء من تقدير، لذا بات يندب حظّه ويشكو حاله البائسة. يقول ابن عمّار:

(من الطويل)

أريد حياة البين والبَيْن قايلٍ
وأرجو انْتِصار الدَّهر والدَّهر
لقد سَخَّتَوا ظلماً على غِير
عليهم ولاموا ضلالة غيّر.

(2)

وتستمر سائر مفردات محور الشعر بالظلم تستقي من نفس الروح المتكسرة دلالاتها، يقول ابن عمّار وقد بلغ من سيطرة الإحساس بالظلم عليه مبلغًا بعيدها:

(من الكامل)

جلحوا إلى ظلّي قسمت وَلقيت شَدَدتُهم يليّين قيّاد

---

(1) الديوان، ص ۲۲۷
(2) م. ن. ص ۲۱۲
وَأَوْسِىْبُطَّنُواْ حَقَّدًا وَبِبَينَ طَبَعَ يَسِلُّ سَخَائِمَ الأَحَقَّاءِ

وقد جاءت مفردات المحور حول مفردة رئيسة هي "الظلم"، وتندرِج تحتها مجموعة من المفردات تدور في محيط فلكها مثل: مظلمة، المظلم، ظلم، الغر، المكر، الحقد، الأحقاق، اللائم، اللثام، ملام، لام، لناكر، النكران، تنكرت، الناكث، الناكثين، نكس، نكست، المكر، الواشي، الوشاة، المفسد، تفسد، المكائد، الخديعة، الشرار، الثأر، الثوار، المكاره، شائم، دموا، جفوة، الكواكب، الظنو، جلاد، غريم، مروع، الحساس.

وبهذه المفردات يُلوَّن ابن عمّار رؤيته الشعرية فيما كان يكتب للمعتضّد وابنه المعتمد، حين تسوء علاقته بهما. بل إنّ قصيدته التي يُذكر إنّها آخر ما كتب إلى المعتمد من سجنه يستعبطها (1)، تتجلى فيها هيئة مفردات معجم الشعر بالظلم. وقد جاءت مشحونة بِكِلّ دلالات الحسرة والأسى. ومما جاء فيها:

(من الطويل)

سَجَيَّاكَ إِنَّ عَادْتَ أَنْتَدِي وَآهَانَتْ إِلَى الأَدْخِلِ يَمْنَى مِنِ اللَّهِ عَدْتَهُ وَأَنْبَثَلَ عَلَيْيَ سَيُوَيْ أَنْ يَثْبَيْ وَأَضْحَكُ

(1) مرن، ص ٢٧٥.
(2) الديوان، ص ٢١٩.
(3) مرن، ص ٢١٩.
رابعاً: حقل البطولة والشجاعة:

تركت الحروب التي شهدتها بلاد الأندلس أثراً كبيراً في الإنتاج الفكري ولاسيما الإنتاج الأدبي. إذ انبرى الشعراء يصفون شجاعة ممدوحهم من الأمراء والوزراء وبطولاتهم في رؤى كيد الأعداء من النصارى، أو من منافسيهم من الأمراء المسلمين. وبري بعض دارسي الأدب الأندلسي "أن كثيراً من هؤلاء الممدوحين لم يكونوا في مستوى ما وصفوا به من فضائل لكن القواعد النقدية كانت حاضرة في وعي هؤلاء الشعراء وتوجهم صوب ما يتناسب من غير مراعاة قضية الصداق أو الكذب، المهم أن يكون الملك والأمير والخليفة والوزير والقائد والفاضل بطلًا أو فارساً…وإن لم يكونوا كذلك "(1). "

ومن يتأمل ديوان ابن عمّار، الذي بين أيدينا، يجد أنّ ممدوحية الرئيسين هما المعتصمّ وابنه المعتصم، وهذان معروفان بشجاعتهما وبطولاتهما؛ ففي عهد المعتصمّ شهدت دولة بني عيّاد عصرًا زاهياً، نعمت فيه البلاد بالاستقرار والازدهار والرفاهية، فورت المعتصم دولة مستقرة، شاسعة الأطراف، جعلت منه أعظم ملوك الطوائف، وحاض المعتصم مثل أيه سلسلة طويلة من الحروب والأحداث كان النصر حليقه فيها"(2).

إذاً عاش ابن عمّار في أجواء سياسية مضطربة. حيث كانت ملوك الطوائف في شدّ وحذب مع بعضها البعض أحياناً، وما بينها وملوك النصارى أحياناً أخرى. وقد انعكس ذلك كلّه على شعره،

(1) سلمى علي، القيم الخلقية في الشعر الأندلسي، ص 149.
(2) يوسف حوار، بنو عيّاد في إشبيلية، ص 187.
حيث تعلّمت حماسته في مدحه للمعتقد وابنه المعتمد، وفي مرسائله لهما. وبشكل ملحوظ في رأيته المشهورة التي قالها في مدح المعتقد، وحفلت بجملة من مفردات البطولة والشجاعة؛ ومنها:

(من الكامل)

ماضي وصدى الرمح بكَهَمْ، تَنْيِق وآيِدي الخيل تعَترُ في لا شَيء أُفْرَأ مِنُ شَقَار، إن كنت شَبَهت الكَتَابَ (1)

ومن خلال الاستقراء الشامل لهذا الحقل الذي استعان به ابن عمَّار للتعبير عن الشجاعة والبطولة في أشعاره، استطعنا تقسيمه إلى ثلاثة محاور هي:

1- محور الحرب:

وتدور مفرداته حول: الحرب، الوغى، الخطاب، الخطاب، الهتاف، الکوارث، الحوادث، الطعنة، الضربة، الكر، البتش، الاستعمال، التدمير، القتل، النائبة، الهيجان، الزجر، النائبة، الكر، الناز، الانتصار، الطرف، الفتح، الهزائم، طعن، تطعن، جاهد، تذهل، قطعت، عاقبت، رمِهم.

وفي القصيدة أيضاً التي كتبها للمعتقد حين نفاه المعتقد:

من إشبيلية، ومنها:

(من الطويل)

لَهُ خير ما أعطى إلى كلٍ يميناً، وما أسطى يكل ضُبارم (1)

الديوان، ص 191.

- ١٥٧ -
إذا جرّ أدبّه الجيوش إلى
ٍ_some Moth behavioral
(1) _-Aziz

- ٢- محور المحاربين:

وتدور مفرداته حول: المحارب، الجندي، الجيش، الجيوش،
العسكر، الجحفل، الكتيبة، الكتائب، القادح، المواكب، الكماة،
الركاب، الأبطال، الأشجع، الفارس، الفوارس، المقدم، الناطح،
العدو، العدواء، الأعداء، العدو، العديد، العين. وقد ذكر ابن
عمّار ألقاط المحاربين على وجه المشابهة في سياق المدح، كما
في البيتين التاليين:

(من الكامل)
قَادَّ الْمَوَاكِبَ كَأَلْكَوآكِبٍ
مَنْ لَمْ يَنْهُ مِثْلَ السَّحَابِ كَنَهوُا
عَضْبَاً وَأَسْمَرَ قَدْ تَقَلَّدَ
١۱۱٣(ت (١)

- ٣- محور آلات الحرب:

وتدور مفرداته حول: السيف، الجسم، الصارم، الهندي،
المهند، الرمح، القداح، السفارة، الفناء، الغمد، الإمداد، المرهف،
الزندة، الذرة، النصل، السهم، القوس، النجاد، السلاسل، القوود.
وهكذا نلاحظ أنّ حملة ما اعتمد الشاعر من مفردات الحرب
والآلات وجندها يصلّ بجَوّ الحرب التقليدية، التي تتواجّه فيها
الجيوش في ساحة المعركة، وهو ماكان سائداً في عصره، كما

(١) _-الديوان، ص.٢١٥
(٢) _-م.ئ. ص.١٩١
تبين الأبيات التالية، حيث جمع الشاعر بين السيف والرمح:
والدرع:

(من الكامل)

شَقْيَتُ يَسَيِّفَكَ أَمَّةً لِمَأْمَرْتُ رَمْحِكَ مَنْ رَجُس
وَصِيَّتُ دَرْعِكَ مَنْ دَمَاء

خامساً: حقل الموت:

يرتبط حقل الموت بالحقل السابق، حيث نلاحظ أن مفرداته
أنت ضمن سياق الشجاعة والبطولة. فالموت كأس كل إنسان
شاربه، بل هو نهاية كل كائن الحي، تخافه الأنس والدائم,
لذا كان ركوب الأحول واقتحام المخاطر المؤدية إلى الموت ضرّباً
من الشجاعة والبطولة؛ وفي ذلك يقول ابن عمّار من قصيدة
يمدح فيها المعتمد:

(من الطويل)

بِكُلِّ فَتْى عَارِيِّ الأُشَاجُع
إِلَى عَمَّرَةِ الموتِ مُحَكَّةً
جَنِّيَ الموتُ مِنْ كَفِّهِ أَحْلَي
لَا رَضِيَ بَرَنَادُ المَنْيَةَ مِنْ بَعْدِ
"ظِهَاءُ دُنتُ مِنْ غَابَةِ الأَسْوَد
(1)

شغف الموت الشعراء العرب منذ الأزل، في الجاهلية وفي
الإسلام، وسار شعراء الأندلس على منوالهم، فاستمر الموت
عنواناً بارزاً في أشعارهم ينقلب معه الكون مأتماً، يلبس فيه
الألفاظ ثياب الجدادة. فهذا ابن عمّار يخطب أبا الوليد بن زيدون
معاناً إياه، وهاجس الموت يؤره، فيقول:

(1) الديوان، ص 193.
(2) الديوان، ص 197.

- 109 -
(من الكامل المجزوء) وَقَـٰـتْـنِي وَزَعَمَتْتَ أنَّ نَـدِينَا مِنْهَا لِلَّقَـٰنِيـلـَ وَإِلَيْكَ مِثَّـتْ عَنَّـهَا هَـنَّـءٰ خَدِـهِ أَهْـدُى دَـلِـىٰ (١)

وتدور مفردات حقل الموت حول: الموت، المنية، الردى، الفقد، الرمد، الحداد، الدهام، الهدم، المأتم، العواتم، الأذى، فاحم، قاتم، أوجاعه، جريح، القتيل، قتل، أرمل، أموت، بأس هادم.

سادسًا: حقل الحياة:

تأتي مفردات هذا الحقل في مقابل مفردات حقل الموت، فكما كان الموت هاجس الشاعر، كانت الحياة أيضاً شغله الشاعر، فالتجربة الفاسية التي مر بها ابن عمّار تركت في نفسه مرارة جعلت منه شخصية متوجسة ومتشكّكة، لم يغيرها ما أحساه به المعتمد من اعْبَاد من الود وما اختصه به من الرعاية كما يذكر الأستاذ علي أدهم، الذي يقول بأنّ "الشك وسوء الظن اللذين غلبا على طبعه كانا يجعلنه لا ينفّذ إلّا بنفسه. وقد فوّى في نفسه هذه النزعة أنّ الرجل كانت فيه طبيعة المغارمين الوصوليين. فاتجاه تفكّيره ومحور سياسته اقتناع الفرص وانزاع المناسبات لتوطيد مكتافه وإجلاء شأنه. فالدنيا وجدت لتحقيق غايته، وإشباع شهوانه، والناس خلقوا ليستغلّهم ويستخرهم في سبيل مطامعه." (٢).

ينصح مما سبق أنّ ابن عمّار كان يتحين الفرص، وفي نفسه دائماً آمالاً، حيث يضع جميع كفاهته وذكائه في خدمة

(١) م. ن. ٢٢٢.
(٢) علي أدهم، المعتمد بن عباد، ص. ١١١.
مطامعه وأغراضه، حينما تودد أبواب الرزق أمامه. لتبخلص من الفاقة وسوء الحال، وليخلع عنه ثوب الذل والهوان الذي ألمسه حيناً من الدهر، ما دعاه للتمتع بشفاغ إلى الحياة ونعمتها. فكانت مفردات معجم الحياة تدور حول مفردتين رئيستين هي "الحياة والعيش". وطغت في غرضي المدح والاستعطاف؛ وفي ذلك يقول ابن عمّار بمدح المعتضد:

(من المتقارب)

تمتّع قَدْ سَأَعَفْتُكَ الْحَيَاةُ
وَعِيشْتَ فِي نَعْمَةٍ وَدُمْ فِي

ثمّ تواثرت مفردات حقل الحياة حول: الحياة، العيش،
النعيم، البقاء، الدنيا، السرور، سرّ يسر، السعد، أسعد، سعدي،
سعادي، السعودية، الحلم، الابتسامة، البشاشة،
المرح، بمرح، السلو، المال، الخير، الغنى، الريح، الشراء، الغلاء،
الشراء، المرتع، الأمان.

وَلَمْ تَخْرَجْهُ هذِهِ مَفْرَدَتَنِ عَنَ الْدُلَّالَاتِ الشَّعْرِيَّةِ المَعْرُوفَةِ،
التي أسقطها الشاعر على ممدودية أحياناً، أو التعبير عن مشاعره الذاتية أحياناً. وهي في مجملها تعبير عن أمله في الحياة الكريمة والعيش بأمان. فيقول:

(من الطويل)

أَرَى حَيَاةُ الْبَيْنِ وَالْبِينُ قَانِلِيَّ (2)
وَأَرَى اِنْتَصَارَ الْدَهْرِ وَالْدَهْرُ (1)

(1) الديوان: ص ۲۰۰.
(2) م. ن. ص ۲۲۱.
سابعاً : حقل الغربة:

يأتي هذا الحقل نتيجة للحقل السابق، فشكوى الشاعر من الفاقة والضياع في منفاه الأول في سرقتة، وشرق الأندلس، حين طرده المعتضّ من إشبيلية ليبعده عن ابنه المعتمد.(1)
وهمنه في منفاه الثاني حين ساءت علاقته بالمعتمد. ففي الحالتين تعمّق إحساس ابن عمّار بالأساسة، وخصوصاً شعوره بالغربة عن الوطن وعن الأهل والأصدقاء، مما تركه فيه أثراً كبيراً، نفسياً وجسدياً، في أثناء وجوده في السجن.
ولاغراية في ذلك، فهذا "السجن الموحش، يولد في النفس شعوراً عميقاً بالغربة والأسى والوحدة والوحشة، وهذا جزء من الأثر النفسي الذي يخلقه هذا المكان في نفس السجين. والسجن يصفه مكاناً يخطف نور الحرية، فإنه موحش وغريب عن تلك النفس التوّاقة للحرية دائماً "(2) لذا هتمنت ألواف الشكوك والحنين والاستطغاط على هذا الحقل. وجاءت مشجونة بمعانى ترسم صوراً للتمرّق حين يكون الجسم في بلد والروح في بلد آخر، وكلاهما غريب يسعى ويتمتّع عودة اللقاء.
وقد وردت مفردات الغربة بكثرة في أغراض المدح والاستطاعت والإخوانيات، وفي مقطوعات غزلية يبعان مختلفة.
وفي توزّعت على ثلاثة محاور هي:

1 - محور الشكوى:

يدور معجم الشكوى حول مفردة رئيسة هي " الشكوى " ثم تأتي مفردات أخرى وهي: البكاء، النباح، صرخة، عبرة، زفرة،

(1) الديوان، ص 209.
(2) رشا الخطيب، تجربة السجن في الشعر الأندلسي، ص 88.
عذابي، لألوي، اللوعة، الهجر، العتب، الخوف، الضجة، النحيب،
الدمع. جريح.

وقد جاءت مفردات المعجم ضمن معظم منظمات ابن عمر
الشعرية، ولاسيما منظمات المدح والاستعطف، وفي بعض
المنظومات الغزيلة. وقد برع الشاعر براعة ملحوظة في تجسيد
المحنة التي عانوها، والصراع المرير بينه وبين الزمن الذي قسا
عليه، وقد اتخذت مفردات المعجم معاني مختلفة.

يقول ابن عمّار شاكيّاً ابتعاده عن مرابع صياح في "شبلب
"، وعن مدينة "اشبيلية " التي شهدت صعود نجمه : ( من
الطويل)

هو العيش لا ما أشتكيه من إلّي كلّ نغر أهل مثل طاسم
وأني لآدّوا لو دعوت واني لاشكو لوط شّكوت 

ويضيف في موضع آخر، شاكيًا من محتته في سجن

اشبيلية : ( من الكامل)

وأنجب في صلصاه الرعد ضّحتي في سلاسيلي

ولم تكن شكوى ابن عمّار دائماً، من بعد الديار وعذابات
السجون وقوسولاها فحسب، بل شكا أيضاً أوجاع الشوق وتباريح
اللهوي، مثله مثل أي إنسان له مشاعره وعواطفه كما تبين
الأبيات التالية : ( من الطويل)

وَما لِحَمَام الْأَبْكَ بِكَيْكِ كَلَّما
تَبَسَّمَ تَغُرُّ لِلضَّيَاح شَنْيٌ

(1) الديوان، ص ۲۱۲.
(2) مثنى، ص ۲۰۹.

١٦۳
٢ — محور الجنين والأنثى:

يدور معجم الجنين حول مفردة رئيسة هي "الجنين" ثم تتوالى مفرداته الأخرى: الشوق، الرجاء، الهيام، الأمال، اللقاء، التلاقح، الليالي، الفراق، البين، الرجيل، النوى، الهدية، القرب، العذاب، الحاضر، الإقبال، الإدبار، الوحشة، ذكر، تؤمنه، أركب، راكدًا.

وبهذه المفردات المشحونة بمعنى غريب صاغها عن معانيه وما يكابده من أشواق وحرين، من خلال معان مشحونة بالعاطفة الصادقة، تستشف منها حنينه الحار إلى مراح شبابه وأيام أنسه وطربه. كما نلاحظ جليًا في الميمية المشهورة التي كتبها ابن عمارة إلى المعتمد، وكان وقتها لايزال أمراً، حين نفاه المعضد من إشبيلية. ومنها قوله:

(من الطويل).

وهَّل شَقِّقت هَوْج الرِّيَاح
آلا قَاتِل اللَّهُ الشَّيَاتُ قَاتِلَهَا
أشْلَبْ وَلَا تَشَاوَبْ عَبْرَةٍ
كُسْاهَا أَحْيا بَرَدُ الشَّيَابُ
ذَكَرْتُهَا عَهدَ الصَّبَا فَكَانَتْ مَا
لِغيِّرِي أَوْ حَنُتْ حَنِينَ الْرَّوَايَم
نَائِتْ بِي عَنْ أَرْضِ الْعُلَّى
وَحَمِصْ وَلَا تَغْتَادُ رَقْرَةً نَأْدِم
يَلَادُ يَا عَقْ الشَّيَابُ تَمَايِمٍ
قَدْحَتْ يَنَارُ الشَّوْقِ بَيْنَ

وقال في موضع آخر بمدح المتضد: (الطويل).

إِلِى الْفَرْسِ الجَارِي بَيْ طَلَقَ
سَبَعَ يَوْمًا غَنِيًا عَنْ لِجَامٍ وَعَنْ لِبَدِ
كَمَا هَنَّ مَقْصُوْضٌ الجَنَاحِ إِلَى

(١) م.ت. ص. ۱۴۰
(٢) الديوان ص. ۲۰۹
(۳) م. ن. ص. ۱۸۷
ابن الابدُ في ثوب الخضوع لو
واني - إذا أنتصفت - بعيد
لعل الذي أُفدى يترحة راحل
أرى البدر تاجي والنجوم
ليدري وكان الدهر عنده
عُيوناً سيجلوها يفرحة قادم

الأبيات التالية:

(الطويل)
قُرْجَعْ أَيَامَ مَضَتْ وَكَانَتْ إِذَا امْتُلِتْهَا النَّفْسُ لِذَٰلِكَ
(١)
وَمِن سَجْنِهِ فِي غَرْفَةٍ عَلَى بَابِ قَصْرِهِ المَعْتَمِد كَبِنَ أَبِي عُمَّار
، مُسْتَعِظًا وَمَعْتَرَفًا بِذَنٍّهُ، إِلَى الْمَعْتَمِد أَمَالًا بِعَفْوِهِ وَصِفْحَهِ
(٢)
(٣)
(٤)
سَجَابِيلَ إِنَّ عَاقِبَتَ أَنْدَى وَبَيْنَ سَبْعَةٍ مَّرَابٍ مَّنْذَنَّهُ،
كَانَ بَيْنَ الخَطْبَةِ مَزْبَةٌ حَتَّى أَخْتَرْيْ رَأْيَكَ لَآ
(٥)
ثامناً : حَقْلِ الزَّرَمَانِ وَالْمَكَانِ:
في التَّشَكِّيل الشِّعْرِي لَانفَصَّال التَّشَكِّيل الزَّمَانيّ عَن
التشكِّيل المكانيّ، فَهُمَا يَنْدَمِجانْ فِي عَمَلِيَةٍ وَاحِدَةٍ، حِيْثَ
الْقَصِيَّة بَنيَة زَمَانيّة وَمكانيّة. لَذَا رَأِيْنا أَنْ نَجْعِل مِحْوَرِ الزَّرَمَانِ
وَالْمَكَانِ ضَمْنْ حَقْلٍ وَاحِدٍ وَثَنَائِيَةٌ الزَّرَمَانِ وَالْمَكَانِ (الْزَمَكَانِيَة)
"تَفْجِّيْرٌ مِن الْكَلَّمَة مَعَانُهَا المَبْشِرَة وَغَيْرِ المَبْشِرَة، الرَّأْمِزَة وَغَيْر
الْرَّأْمِزَة، كَمَا تَمْتَدّ بَطَاقَتَهَا إِلَى تَخْوَمِ الْغَرْبَة") (٣)، لَذَا جَاءَ هَذَا
الحَقْلِ، فِي دِرَايَتِنَا، تَالِيَةً لَحَقْلِ الْغَرْبَةِ مَبْشِرَةً لِارْتِبَاطِهِمَا
بِعْضٍ وَكَبْرُ بَيْحُوِّلِ الزَّرَمَانِ لِغَلِيّْهِ مَعْجُومٍ عَلَى مَعْجِمِ المَكَانِ مِن
مِتْحِ عَدَدِ المَفْرِداتِ.
١- مِحْوَرِ الزَّرَمَانِ : يَعْدَّ الزَّرَمَانِ مِنْ أَحْمَمِ الْمَصَادِرِ الَّتِي اسْتَقِى
الشَّاعِر مِنْهَا مَفْرِدَاتِ مَعْجُومهِ الشَّعْرِيّ. وَتَتَنَسِّمُ مَفْرِدَاتِهِ بِالشَّمْوِ
والانْتِسَاعِ، إِذْ غَطَّتْ أَبْعَادُ الزَّرَمَانِ الْمَخْلِفَةِ. وَجَاءَ مَعْجُومُهَا مِن

(١) الْدِينَاوْانِ، صِ ٣١٨.
(٢) م. ن، ص. ٣١٩.
(٣) م. ن، ص. ٣١٩.
(٤) حُنُوَّاء حمودة، الزَّمَكَانِيَة وَبَنيَة الشَّعْرِ الْعَرْبِيّ، ص ١٢٤.
خلال ثنائية تقابلية بين الليل والنهار وما في حكمهما من ألفاظ.
وينقسم الزمان إلى زمن مطلق، ومن مقيّد.

الزمن المطلق: تدور مفردات الزمن المطلق حول الدهر، الزمان، الأيام، الليالي، قرون، الأسحار، الشباب. وقد كان للفظ "الدهر" النصيب الأكبر، إذ ورد ثماني مرات، مفرّقاً بأل ومجرداً منها، كما ورد مضافاً إلى ضمير المتكلم وإلى ضمير المخاطب. ولاشك أن هذا التكرار يؤدي دوراً أساسياً في تعميق دلالة الدهر، إذ يجعله بؤرة تمحور حولها منظوماته الشعرية، كما يدل على الفلفل والتور الذي يعنينا منهما الشاعر، من وظاة الدهر.

الزمان المفيد: وتدور مفرداته حول زمن، زمن، اليوم، النهار، الصباح، الصبح، الفجر، الليل، ليلة، المساء، الظلام، الظلماء، الدجى، السري، ساعة. ولوحظ أن مفردات الليل وما يتصل به، طغت على مفردات النهار وما يتصل به، إذ بلغت الأولى ثلاثين مفردة، في حين بلغت الثانية ثماني مفردات. ما يشير إلى أن الليل يمثل خصوصية واضحة في أشعار ابن عمّار، كما أن معظم مفرداته وردت في غرث الاستعطف. وهذا مؤشر آخر قد تكون له دلالته أيضاً. فمن خلال استقصاء لمفردات الليل، لاحظنا أن الليل يسجّل لدى الشاعر مدلولاً واسع الإيحاء والرمز. كما يشكّل انحرافاً في

(1) الديوان، ص ۲۱۲.
كنَّ البرَّاءُ مَن اسْتَعَمَّلُهُ، وَإِنْ أَبَاهُ فِي حُدُودٍ زُمنِهِ الطَّبِيعِي، حيثُ
أَمْسَى حَقَّلاً يَتَسَعُ لِتَجْرِيهِ الْدَّائِيَةِ، فَصُلْتُهُ لَا يُسِتُّ مَجَرَ وَصَفَ خَارِجِي سَطْحِيْ. إِنَّهُ فَضَاءُ الْكَوَايْسِ الْمَرْعَبِيَةِ، والأَرْقَ وَالْسَهَادِ،
النَّى أَكْتَوَى بَنَارَهَا اِبْنِ وَمْارٍ فِي مَنْفَاهِ فِي سُرْقَسُهَا. كَما يَضِفُّ
فِي الأُبَيَّاتِ التَّالِيَةَ:

(من الطَّوِيلِ)

لِبَالِيِّ لَا أَلْوَى عَلَى رُشُدٍ
أَنَّال سُهَادَى عَنْ عَيْنٍ
وَأَنْجِي عَذَابِي مِنْ غَصُوْنِ
مِنْ النَّهْرِ يَنْسَبُ أَنْسِبَةَ
وَلَيْلَ لَا يَالسَّدَ بِينَ مَعِطَفٍ

وَتَتَوازَ مُفَرِّدَاتِ النَّهْرِ بِمَراَحَلِهِ المَخْلَفَةِ مِنْ الصِّيَاحِ ابْتَدَاءً
مِنَ الْفَجْرِ إِلَى قِيلِ غَرْبَ شَمْسِهِ، كَمَا يَتَناَوَلَ الْبَعْدُ الزَّمْنِي فِي
النَّهْرِ "الْضَيَاءِ، النُّورِ، السَّنَاءِ، السَّنَى". مَعَ هَيْمَةٍ وَاضْحَةٍ
لِمُفَرِّدَاتِ "الصِّيَاحِ" الَّتِي تَوَافَرت ثَمْانَى عَشْرَة مَرَة فِي الْدِّيوَانِ، مَا
يَدِلُّ عَلَى مِلْلِ الشَّاعِرِ الْوَاضِحِ إِلَى ضُوءِ النَّهْرِ أَمَلًا فِي أَنْ يَتَبَيْنَ
لَهُ الْخِطِّ الأَبْيَضِ مِنْ الخِطِّ الأَسْوَدِ الَّذِي خُطَّهُ حَلْمُهُ الجَميلِ.
كَمَا هِي حَالَةٌ فِي الْبَيْنِ التَّالِيَنَّ:

(من الكَامِلِ)

أَدِرُ الزَّجَاحَةَ قَالَ الْتَنْسِيمُ قِيْدٌ
وَالْصِّبْحُ قدَ أَهْدَى لَنَا كَافُوُرُ

وَيَضِيَفُ فِي مَوْضُعٍ أَخَرَ:

(من الطَّوِيلِ)

وَكَيْلٌ ظَلَامٍ سَارَ فِيهِ إِلَىٰ
أَطْلُ عَلَى قَرْمُونَة مَتَلْجَحَا

______________________________
(1) الدِّيوَانِ، صَ ١٠٢.
(2) الدِّيوَانِ، صَ ١٨٩.
(3) م. ن. صَ ١٩٧.
نلاحظ في الأبيات السابقة هذه الثنائية الضدية: "الصيح والليل" أو بمعنى آخر ثنائية "الخير والشر". الصحيح يُهدِي العطر، أمّا الليل فيسرقه. ثنائية تعكس صورة من هرمية الحياة وتناقضاتها كما عاشها ابن عمّار.

٢- محور المكان:

ويصل بمحور الزلزال اتصالاً وثيقاً، فإذا تأمّلتنا معجم الزمان نلاحظ أن معظم مفرداته متصلة بالمكان؛ إذ إنّ "علاقة الزمان بالمكان كعلاقة العقل بالجسم، فلا يكون الأول إلاّ بوجود الآخر. ولا تكون الحياة إلاّ بوجودهما معاً. فإذا كان المكان مستقلاً عن الزمان فهو مكان ميت" (١). ما يعني أن التشكيك المكاني لا ينفصل عن التشكيك الزماني.

وقد احتلّ المكان موقعًا بارزاً في أشعار ابن عمّار. ومعظم مفردات معجمه كانت عملية رصد لبعض الأماكن التي ارتبطت بتجربته الشخصية. وقد تعدّدت دلالاتها بتعدد حالاته الشعرية حيث أصبح للمكان بعد تجربته يعكس العديد من الإيحات التي جعلته ينطلق إلى فضاء فسيح يحلّق فيه بخيال الشاعر المبتدع، مستحضراً أيام الفرح والمحبوب ينشدها ويحن للرجوع إليها بعد أن ضاق به المكان بما رحب منفًا وسجناً: فلّجأ للمكان يحيا فيه مرة أخرى، لكن من خلال أبيات من الشعر تناولت في الديوان ظلّت ذاكرة خالدة تحفيز المكان بكل ما يحوي من تجارب الشاعر، كما في أبياته التالية:

(من الطويل)

أشيلبّ ولا تنساب عبّرة
وهمّس ولا تعتاد رقّة نادم
كُساهاّ الحيا بردّ الشباب
بلاد يها عق الشباب تميمي

(١) حنان حمودة، الزمكانية وبنية الشعر العربي، ٢٠٠٩.
ذَكَرَتْ يَهَا عَهْدَ الصَّبا فَكَانَتْ قَدْدَدتْ يَنَارٌ الشَّوُوقِ بِـٰنِـ

واللافت تواتر لفظتني "شِلَب" و"حَمْص" وحضورهما
القوي بين مفردات المكان أكثر من غيرهما في الديوان،
ورودهما معًا في بيت واحد كما في البيت السابق، أو متناليان
في منظومة واحدة. كقوله من قصة يخاطب فيها أبا الوليد بن
زيدون:

( من الكاملي المجزوء)

عِرْجِ يَشْلِبْ مَحْتَيْبَا
مَا شَيَّتَ مِنْ تَلَكَ الطَّلْوِي
وَأَطْلَعْ عَلَى شَرْفَاتِ جَمِّ
صَقَرَةَ الشَّرْفُ الأَثْيُلَ

وأبان عمّار حينما يذكر هذه الأمكنة، فهو لا يقصد من وراء ذلك
سُرَد أحداث تاريخية، وإنّما لما لهذه الأمكنة من خصوصية لديه
ففي شلب أبصر النور، وفيها داف مَّرَّة الحياة وحولها، كذلك
في حمص ( إشبيلية) سطع نجمه فيها أيضاً، داف حلو الحياة
ومرَّها. فلا عجب إذاً، أن يكون للحالة النفسية التي يعانيها
شاعراً أثر في تشكيل رؤيته لعائنين المدينتين.

ومن الأمكنة التي شغلت الشاعر وربطته بها علاقة معينة، و
ذكرها بأسمائها في سياق تجربته الحياتية والشعرية: غرناطة،
فرمونة، المرية، بلنسية، شقورة، رندة، دمشق، بغداد، أم القرى
، قصر الرشيد، الفرات .

تاسعاً : حقل الدين:

(1) الديوان ، ص ٢١٠.
(٢) مثنى ، ص ٢٣٤.
بعد التراتب الديني مصدرًا من مصادر الإلهام الشعري لدى ابن عمّار، وقد وظفه بما يتلاءم وتجريته الشعرية. حيث تضمنت أشعاره عدًا من المفردات المستمدة من تعاليم الدين الإسلامي ذات الدلالات الموجبة. والملاحظ أن معظم مفردات الحقل مستقاة من القرآن الكريم لفظًا، أو معنى إيجابياً للنص القرآني، أو تمثل طاقة دلالية من ناحية قدسية أفلاطونها، أو ناحية الأثر الذي تحدثه في نفس المتنقلي، وبخاصة الإنسان المؤمن بالله مما يدل على صلته بالدين واستيعابه لمعانيه ومقاصده، كما في قوله:

(من الطويل)
وَأَنْتِ لَأَعْدَوْتُ لَمْ إِسْتَعْمَعَ وَأَنْتِ لَأَشْكَوْتَ لَوْ شَكَّوْتُ

(1)

ومنه قوله: (من المتنقلي)
وَقَبِيتُ أَرْبَكَ ْقَيْمَةً عَدْرَ وَأَنْصَفْتُ دَبِّكَ مَمَّنْ كَفَرْ مَرَّ الْجَفَاطِ يُحْلَوْ الْطَّفْقَرُ

(2)

وقد حشد ابن عمّار كثيرًا من الألفاظ الدينية، وثرى في أغراض شعره المختلفة، وبخاصة المديح والاستعاطف. وقد هيمن لفظ الجلالة "الله" على معجم الحقل الديني، وجاء أيضاً باللفظ أخرى: رَبِكَ الرَّحْمَنُ، الملك الجليل، الرحيم، السَّمِيع، سِبِّحَانَه. كما ورد لفظ "رسول الله".

كما شمل المعجم الديني مجموعة من المفردات الدالة على الشعائر مثل: المؤذن، القبلة، الصوم، العيد، عيد النحر، تنحر، البيت الحرام، تطوف، الحجر الأسود، حشد من المفردات

(1) الديوان، ص 212
(2) م. ن، ص 200
الدينية الأخرى مثل: الإيمان، الدين، الحمد الله، الدعاء، الرحمة، نهج السبيل، القسم، آية، مذهب، الشفاعة، الشفيع، المشفع، ضراعة، القضاء، القدر، الأقدار، القدر الحتم، التقديس، رحман، رحمة تجنيبي، الحلال، الحرم، الكفر، الذنوب، العصاة، تحية وسلام، الوفي، ليلة القدر، الشكر والحمد، مسلم، التوزير، تبت.

وهكذا تلاحظ كثافة المفردات وتدفقها، حيث وصلت بالشاعر إلى درجة التصوّف والاستغراق الروحي؛ يقول ابن عمّار في أثناء سجنه في شقورة مخاطباً الوزير أبا جعفر بن حرج حين اجتاز بتلك البقاع (1):

(من المتقارب)

هو القَدْرُ الحَمَّامُ يُغْمِي الْفَتْنَى وَأُنَّا كَانَانَ يَالْدَهْرِ طَباً بَصِيرٌ (2)

عاشراً: حقل الجسد:

يدعّ معجم الجسد واحداً من أهمّ المعاجم اللغوية التي شكلت البيان الشعري العربي، إذ إنّ للشعر العربي حضوراً لغوياً وبلاغياً وجماليّاً لا يمكن تجاوزه ذوقياً ونقدياً حيث انتشر الجسد بمختلف أعضائه وحواسه في النصوص الشعرية. ولم يعد الجسد مجرد وصف تقليديّ لجسد المرأة النسيب، كما كان في الشعر القديم، "بل تحوّل في سياق الوعي الكتابي إلى أفق رحب لرؤية الذات والعالم، كما امتدّ ليشمل جسد الشاعر نفسه وجسد الممدوح وجسد الآخر بصفة عامة. وفي كلّ هذه يستحوِّل الجسد إلى كتابة، ومن ثمّ كتاباً مفتوحاً، يقرأه الشاعر

(1) الديوان، ص 201.
(2) م. ن، ص 201.
أو يعيد كتابته بلغة تجمع بين التعبير الاستعاري عن مواقف 
بعينيها والتعبير الكنائي عن الحياة نفسها بكل ما فيها”(1).

ومن هذا المنطلق امتدت مفردات حقل الجسد في أشعار 
ابن عمّار من ذاته لتشمل جسد ممدوحه، من الأمراء والملوك، 
لتصل إلى أصدقاء من الشعراء والأدباء، وغيرهم من النساء 
والكلما. ومن ثمّ اكتسبت هذه المفردات معاني مختلفة من 
حيث طاقاتها الأسلوبية والجمالية، ومن حيث المحاور الدلالية 
التي يعبّر عنها كلّ عضو من أعضاء الجسم. ولم يكن الشاعر 
يعني نوعاً من التعبير الجسدي أو نوعاً من استناده جمالية 
الجسد، فمفردات الجسد في الديوان تجل على الطاقة التعبيرية 
الكاملة فيه للكشف عن دلالات وإيحاءات جديدة، وإن لم تخرج 
عن المعاني المألوفة. لذلك جاء معظمها حول معاني الكرم 
والشجاعة والسماحة، وحول جمال المنظر وحسن المظهر. 

وطّف ابن عمّار حقل الجسد في التعبير عن عواطفه 
ومشاعره. وقد طغت مفرداته في غرضي المدح والاستععاف 
بشكل ملحوظ، وإن جاءت متناثرة في معظم منظمات الديوان 
وتوزّع الحقل على مفردات الجسد، مع هيمنة بعضها على سائر 
المفردات، وبخاصة مفردات "اليد" التي بلغ عددها ثمانية 
وعشرين. وتدور حول لفظة "اليد" أو بمعناها، و بصيغة المفرد 
و بصيغة الجمع. ودار جلّها حول ثلاثة معان رئيسيّة هي: الكرم 
والإحسان، والشجاعة، والسماحة، جُمعت في الأبيات التالية:

(من الطويل )

(1) حسن البناء ، الشعرية والثقافة ، 212 .
يَقُولُونَ لَهُمُ الْأَيْدَى الْعِيِّسَ، يَقُولُونَ لِهِ السَّمَى الْحَالِتَينَ مِنْهُمْ، يَقُولُونَ لِهِ السَّمَى مَعَا عَلَى كُلٍّ

يلى مفردات اليد من حيث العدد مفردات "الوجه"، إذ بلغ عددها اثنين والعشرين، وتدل هذه الكثافة على محاولة الشاعر استجابة انفعالات الوجه المشتعلة بصفته مفتاح الجسد، ومنطقة تعبيرية مركزية في الدلالات الجسدية، كما يمثل" مركز التواصل الشفوي المباشر، وعلاقة التواصل الكتابي غير المباشر في الوقت المناسب "(1). فهو إذا، مرآة الإنسان وهميته وعنوانه، من خلاله تنطبع مشاعره وأحاسيسه. يقول ابن عمار يصف سماحة صديقه الأمير محمد (المعتمد) ووفاته:

( من الطويل )

( من الطويل )

وقتَة عِنادا الحسن حتَّى هِيِّ الحسن أو إلَف عليه

(3) 210.

(2) حسن البنات الشعرية والثقافة، ص 231.

(1) الديوان، ص 3 213.

(2) مرن، ص 240.
ويقول في موضع آخر: (من الطويل)
أنال سهادى عن عيون وأجتى عذابي من عصون
أيها ناظرو النور فعليك عين ترى فيك حكماً،
والحياة على نفسك فهل تريد أن ترى ما صمحت
الحياة إلى وحيها، وقلبي فقير بفؤادك؟
وتعلو قلبي في شفرة الصمرب
وقوله أيضاً: (من الطويل)
"أنت الفتى الذي أرى يرقة راحل
عيوناً سيجلى، يفرحها.
وقد لاحظنا كيف تولات مختلف أعضاء الجسد في أكثر من
منظمة في الديوان، فلو تأملنا، فنجد في الميمية المشهورة التي
كتبتها ابن عمار إلى الأمير محمد المعتمد (حين نفاه المعتمد
من إشبيلة) لرأينا كيف أنّه حشد معظم مفردات الجسد)، إن لم
تكن كلها، وبعضها تكرر أكثر من مرة في القصيدة وهي: ثغر،
قوائم، عيون، أيدي، صدر، جلود، ظهر، ووجه، كف، اليمين
الأيدي، راحة، الأضراس، المباشم، المعاصم، القلب، ولافت هنالك
أنّ الجسد الحاضر في هذا النص هو جسد المدود (الأمير)
بمختلف أعضائه وحواسه، وكأن الشاعر اكتشف طاقة تعبيرية
في هذا الجسد، فهو يستغلّها في التعبير الشعري، الذي يعمّق
شعوره بمرارة المنفى.

ومن المفردات التي تضمنها أيضاً، حقل الجسد في الديوان:
الجسم، الرأس، الحد، الجيد، الأنف، النواصي، الحاجب، الجفن،

(1) م. ن. ص ۲۱۰.
(2) م. ن. ص ۲۸۱.
(3) م. ن. ص ۲۱۶.
العنق، الأصداغ، المقلة، الأذن، الأوراج، اللمي، القد، الجبين،
الفم، اللسان، الكبد، القلب، الزند، العضد، الخصر، الأصح،
الخنصر، البناة، الأناجم، الساق، الحشى، الطرف.
ولاشك أن هذه الكثافة لمفردات الجسد تكشف عن رحابة
قضاء ابن عمّار الشعري، مثلما تؤدي إلى كثافة الدلالات
والإيحاءات المعنوية.

حادي عشر: حقل اللباس والحلي:

استخدم ابن عمّار مفردات حقل اللباس والحلي في إضافه
صفات على ممدوحية، حيث استخدم لفظة الثوب مضافة إلى
المرọة والوفاء، فهو ليس ثوبًا حقيقياً وإنما هو ثوب مجازي،
وليس للمرọة أو الوفاء ثوب، وإنما ثوابهما مستعارة يرتديها الكرام
من الرجال، يقول:

( من الكامل )

وَسَلِبَتْ مِنْ ثُوبِ الْمَرَاةِ نَوْيَةً وَحَلَّتْ عَلَیٰ بَنِي

وفي موضع آخر يمدح المعتضدي مشيداً بانتصاراته،
ومشيداً قبلة ملكه المستمدة من شخصيته القوية بجمال زند
المرأة الذي يزيد الجلية جمالاً، فتكتمل الصورة الجميلة: يقول
الشاعر:

(من الطويل)

وَمَا الْمَلْكِ الْأَلْبَاطِيَةُ يَكُنُّ وَإِلاَّ فَمَا فَضَّلْ السُّوارِ يَلَاً

واستخدم ابن عمّار لفظ "ليس" وأسقطه على لفظ "ثوب"
ولكنه ليس الثوب الحقيقي، كما هي الحال في السابق. إذ
انحرف الشاعر عن معناه الأصلي لبعضه معنى جديداً بإضافته
إلى النجوم الجذيبة لما لب به، وهي التي لم تكن تعرف الحزن

(1) الديوان، ص 272.
(2) الديوان، ص 198.
من قبل، هذه المبالغة اليابانية تكشف عن المأساة التي يعيشها الشاعر، يقول: (من الطويل)
وَما ليست زهر النجوم لَما قامته له في مآتم
وهل شَقَّقت هُوى الريح
وأستخدم ابن عمّار فعل "أليس" فوقعه على لفظة "التوب"
إلا أن الثوب الحقيقي بل أضاف إليه لفظة "الحمد" فاكتسب لفظة أبيس دلالة جديدة فوق دلالتها الأصلية وهو المعنى الذي يقصده الشاعر وهو استعفاف الأمير وخطب وده فيقول:
(من الطويل)
قَأَوْرَدَ وَدَيْ صَافِيًا كَلّ شَارِبٍ وَأَلْبَسُ حَمْدي صَافِيًا كَلّ
وكما هي الحال أيضاً، في البيت التالي: (من الطويل)
وَدُوِّنَّاهُ مِن نَسِجٍ فَكِرٍ حَلّةٍ مُطْرِزَة العَطْفَين بالشَّكْر

ويدور معجم الملابس حول مفردة رئيسية هي "التوب"،
ثم تتواجد المفرادات التالية: أبيس، لبس، الكساء، الرداء، بردا،
وشاح، خمار، إزار، اللثام. أمّا معجم الحلي فيدور حول مفردة رئيسية هي "الحّلة"، ثم تتواجد سائر مفرادات المعجم وهي:
در، خواتم، سوار، ذهب، خلاخل، عقد، طوق، الؤلؤ، الناح.

ثاني عشر: حقل اللون:
لللون قيم شعرية تتعدى حدود اللون ذاته، إلى مستويات
شعورية وإيحائية تدعم اللغة الشعرية وتزيد من دلالتها الفنية.
وقد وجد الشعراء في الألوان طاقات تعبيرية، فوظفوها أسلوبيةً
توظيفاً تجاوز حدود المجاز إلى مناطق الشعر. يقول اللغوي
الفرنسي جان كوهين: "إنّ كلمة اللون لاتحيل على اللون،
أوبتعبير أصح لاتحيل عليه إلاّ في اللحظة الأولى. وفي اللحظة

(1) م. ن، ص 209
(2) م. ن، ص 212
(3) م. ن، ص 199.

١٧٧
التانية يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية. عندما يقول مالارمي: "الأذان الأزرق" فإنناً تعتبره هنا على أية صورة شعرية
وعليه فلا مجال للتحليل، وإنما نعتبر هنا على عملية تبسط استجابة عاطفية لا يمكن أن تستثنا بطريقة أخرى (1).
وفي تبعتنا لحركة الألوان في أشعار ابن عبّار، التي بين أيدينا، لاحظنا أنّه استكشف فضاءها الرمزي المشجوب بمشاعر عاطفية ذات الصلة بالبيئة الأندلسية وتجربته الخاصة، حيث استخدم خمسة ألوان ونسب مختلفة، وهي: الأبيض والأخضر والأسود والأحمر والأصفر. وقد شحّنها جميعاً دلالات وإيحاثات تغير تبعاً لتجربته الشعرية النفسية، وهو ما سنحاول الوقوف عند-Nماذج منه.
احتل اللون الأبيض المرتبة الأولى في مزاوحته من حيث العدد، إذ تكرّر ثماني مراتً؛ ثم يليه الأحمر وتكرّر سبع مراتً، ثم الأسود خمس مرات، فالأخضر أربع مراتً. وقد سُجّنت دلالات تمحورت حول الصدق والوفاء والكرم، والشجاعة وحاء معظم مفرداته في المدج والاستعطف. وإذا كان اللون الأبيض يوحي بالصفاء والظهارة، فإنّ الشاعر انجز به إلى دلالات أخرى بعيداً لتجربته الشعرية، في حينما يستعطف المعتقد ويطلب عفوه فإنّ اللون الأبيض يحمل معنى الجود والكرم، كما أنّ اللون الأحمر يحمل معنى البطولة والشجاعة؛ فلم يعد الأبيض والأسود مجرد لونين بل تحوّلاً إلى دلالات مجازية رمزية؛ يقول:

(من الطويل)
إذا نشرت لحمٌ ذكرها طوَّى طِنٌّي من خَلْيلٍ ذِكرٌ

Cohen, Structure du Langage Poetique, p. 121 (1)
ملبكٌ سَنِّي الحَالَتينّ مَتِيمٌ بِبيض الأَبيَّاديّ أو يَحمُر
أما اللون الأَحمر فهو من الأَلوان التي شكلت دلالية في
dيون، وهو في دلالته الحقيقية يعني الخصب والنماء، وبهذا
المفهوم استخدمه الشاعر في البيت الأول من البيتين التاليين.
لكن في البيت الثاني انحرف به عن تلك الدلالات الطبيعية إلى
دلالات أخرى، ترمز إلى الحياة السعيدة والعيش الرفيع؛ يقول
ابن عمَّار:
(من الكامل)
رَوضٌ كان النهر فيه مُعَصَمٌ صافي أَطُول علَى رَدَاء أَخْضرًا
علقَ الزمَمانُ الأخضرُ في ماليَة العَلق النفيس.
وبائي اللون الأسود في المرتبة الثالثة بعد الأخضر،
ولقي عبادته على مثلك عنايته بسائر الأَلوان.
واستخدمه باللغة نفسها، أو بلغة أُسمر "، أو بلغة "أَهْدُم". وقد جاء في مواقف كثيرة في حالة تقابل مع اللون الأبيض
أو الأَحمر.
وتتصل طبيعة اللون الأَسود، غالبًا، نفسياً بأشكال الكَآبة
والحزن؛ إلا أنّ ابن عمَّار انتقل به من هذه الطبيعة المأساوية في
استخداماته الشعرية إلى دلالات أخرى تبعاً لتجربته الشعورية،
وما يتفق وأهدافه في تشكيل صياغتها على نحو جمالي
وموضوعي، بعيدًا عن الدلالات التي لازمت بين اللون الأسود
والحزن، بل إنه لازم بينه وبين اللون الأبيض في الصفاء والإشراق
، وأسقط عليه رمز البطولة والشجاعة. في مدحه للمعتضد.
فيفقول:
(من الكامل)
قَادَ المَواكِب كُلَّ كَواكِبٍ من لَحمٍ مثل السَحاب
عضِيًا وأَسْمر قدَ تَقَلَد أَيْضاً
كما نلاحظ في البيت الأخير أيضًا، أن الشاعر حينما
استعان باللونين الأبيض والأسود في الرمز للبطولة والشجاعة

(1)الطيوان، ص. ۱۱۴.
(2)من، ص. ۱۸۹.
(۲)الطيوان، ص. ۱۹۱.
عند وصف الفرسان حاملين السيوف والرماح، فإنّه يعود باللونين إلى دلالتهما الحقيقية، إذ أسفّد إلى الفرسان ألوان بشرتهم الحقيقية البيضاء والسوداء، واللافت هنا أيضاً، أن التقابل الشديد بين الياض والسود تحوّل عند الشاعر إلى نوع من التوافق أو التصالح مع الذات الذي سعى ابن عمّار جاهداً لتحقيقه قبل أن يصل إلى بلاط النبي عبّاد. وهو ما تلحظه كذلك في البيت التالي حيث يمزّج بين الألوان في سياق واحد، أو في لوحة فنية واحدة، فيرسم صورة متكمّلة بكلّ أبعادها، إحدى معارك المعتضدين ضد خصومه، معتمداً على استخدام اللون بطبيعته المألوفة دون انزياح به إلى معنى آخر، فيقول:

( من المتمقّرب)

وأقبلتها الخيل حمر البنو دهم القوارس يبيض الغرر
وقرروا قلّم ينجهم من مكر

(1)

ومن الألوان النادرة في الديوان اللون الأصفر، فلم تلحظ ورودة إلا مرة واحدة، واللون الأصفر يأتي عادة لوصف الذهب، ولشروق الشمس وغروبها، ولوصف سنابل الزرع إذا أبتعت وحان حصادها. لكن الشاعر عدل به عن هذا المعنى، فحمل معاني الاحترار والإهانة: كما في قوله مخاطباً ابن عبد العزيز أمير بلنسية الذي نكث العهد الذي عاهده عليه:

( الكامل)

قوموا إلى الدّار الخيبية
تّلّك الذّخائر من خبائي الدّار
باعر وضّاح الجيسي مدان
وتّعوضوا من ضَرفة خبثية

(2)

وهكذا يمكن القول إن استخدام ابن عمّار الألوان في خطوطها الرئيسية: الأبيض والأحمر والأسود والأحمر والأسمر، وتمزجت في سياقات متشابهة، وتطابقية أحياناً أخرى. لكن حدود الألوان ظلّت متمنية واضحة. وقد تمكّن من خلال أسلوبه وتراكيبه من استكشاف تجليّيات الألوان وتفجير طاقاتها التعبيرية والرمزية في نقل تجربته الشعرية النفسية. مما يدل على

---

(1) م. ن. 13.
(2) الديوان، ص 209.
موهبة الشاعر وقدرته على اختيار مفرداته، واستخدامها استخداماً فتياً يخرج بها عن دلالاتها المألوفة، ويكسبها صياغة ذات طابع شعري تعطيها أهمية خاصة بوصفها عنصراً من عناصر معجمه الشعري.
الفصل الخامس
المستوى التركيبي في شعر ابن عمّار
الفصل الخامس
المستوى التركبي في شعر ابن عمار

يعني المستوى التركبي بالكلمة المنسوجة مع غيرها في تركيب جملي، وهو وسيلة للتعبير عمّا هو حاصل في ذهن المتكلم (المرسل) من التركيب المعني إلى ذهن السامع (المتلقّي). وعلى هذا، فالجملة في هذا التصوّر هي "القول المفيد بالقصد" (1). ويمكن للجملة أن تكون ذات أثر أسلوبي في النص، عندما تستغل بشكل يتجاوز الغاية الإبلاعية المحضة إلى غاية تأثيرية وجمالية، وذلك فيما يتعلق بطول الجملة وقصرها، أو بنوعها: اسمية أو فعلية (2). وضمن هذا المنطاق، سأقوم بدراسة البنية التركيبية في أشعار هذه المرحلة، بالتركيز على الجملة، وربط طرق تشكّلها بالدلالة وتجربة الشاعر.

والجملة في اللغة العربية نوعان، كما هو معلوم، جملة اسمية وجملة فعلية، وكل ذلك نوع ركيز أساسيات (مبتدأ وخبر - فعل وفاعل) لا تبنى الجملة من دونهما، ولا يتم معناها إلاّ بهما معاً، فهما نواة التركيب وأبسط صوره، أمّا سائر كلمات الجملة فهي مكمّلات للتفصيل والتوضيح للمعين الأساس، ويشترط في الجملة أن تقدّم معنى يفيد إثبات شيء لشيء أو نفيه عنه، أو طلبه منه.

والشاعر يختار من الجملة ما يتلاءم مع المقام، ومع حالته النفسية. ومن خلال التأمل في أنماط التركيب في أشعار ابن عمّار يبرز أماننا تشكّل أوليّ يعلنه حضور صيغ اسمية أو فعلية

(1) ابن هشام، مُعنى اللّبب عن كتب الأعراب، ص 273/4.
(2) فتحي أبو مراد، شعر أمل دنفل: دراسة أسلوبية، ص 89.

١٨٣
تُولَفُ جملًا خبریة وحضور الصِّغ غير الفعلية التي تؤَلِّف جملًا إنشاشیة ، ما يدعو إلى التركيز على دراسة الجملة الخبریة والجملة الإنشاشیة لكونهما سمتين أسلوبیتين بارزتين في هذه المنظومات الشعریة ، لابد أن يكون لهما أبعاد دلالیة.

يرى السکاکی، أن ضروب الكلام التي يعتر بها عن الأفكار والمشاعر لا تتعدى أسلوبی الخبر والنشعاء، ویوْضَح ذلك بقوله: "وكلام العرب نوعان: الخبر والطلب"، والجملة الخبریة هي التي تحتمّ الصدق والکذب، أمّا الجملة الإنشاشیة فهي التي لا تحتمّ الصدق والکذب، وبذلك تتّصف الجملة الخبریة بالقول الجائز، والإنشاشیة بالقول غير الجائز. بالرغم من الفرق بين الجملة الخبریة والإنشاشیة، إلاّ أن بناءها الترکیبي يفيد معانی مباشرة، ووضعّت لها الألفاظ أصلاً، كما تفيد معانی أخرى مجازیة تفهّم من سياق النص، ومن خلال التراكیب اللغیة، وهو ما يطلق عليه المعاني الثانیة أو الدلالات.

وظّف ابن عمّار، مثل أي شاعر مبدع، حركة اللغة وسعة فضائها في تشکیل نصه الشعری، وهذا ما يوْضَحه الحضور المکثّف للصِّغ غير الفعلیة والاسمیة التي ألّفت الجملة الخبریة والإنشاشیة، و شكّلت سمات أسلوبیة بارزة.

ولا يتوّفّ في بناء لغته الشعریة عند حدود التقریر القائم على الأسلوب الإخباری فحسب، ولا يقف بناء مضمون نصّه الشعری عند رصف الأخبار وسِرّها بشكل متتالي ومترکّم، فالأسلوب الخبری بمختلف انواعه لا يشكل الوسيلة التعبیریة الوحيدة في رسم مشروعه الفني داخل بنیة قصیدته، فهو يفید

---

(1) السکاکی، مفتاح العلوم، ص۷۲.
(2) حفیظة شابهوج، الجملة الخبریة والجملة الطلبة، ص۲۵.
من اللغة في حركتها وتوسّعها، حيث يفيد من الأسلوب الإنشائي ب مختلف أنواعه.

أوّلًا: الأسلوب الخبري:

هو أسلوب الكلام الذي يسوق خبراً، والخبر ينحصر في
كونه صادقاً أو كاذباً، وصدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم
مطابقة حكمه له (1). والأصل في الخبر أن يأتي لفرضين:

أ- إفادة المخاطب حكماً تضمّنه الجملة.
ب- إفادة المخاطب أنّ المتكلّم عالم بالحكم.

وقد يخرج الخبر عن هذه الفرضين إلى أغراض أخرى تفهم
حسب المعنى الذي يوجه به سياق الكلام.

جاء الأسلوب الخبريّ، في الديوان الذي بين أيدينا، في
كثير من المواضع للتعبير عن أغراض مختلفة، معظمها في
أغراض المدح والشكوى والاستعطفاء؛ ومن أكثر الأساليب
 الخبرية بروزاً تلك التي جاءت مقررة بالتوكيد تارة، وبالنفي تارة
أخرى، والتوكيد والنفي معاً، كما ستلاحظ في الأمثلة التالية:

يقول ابن عمار:

( من الكامل )

روضٌ كأنّ النّهر فيه مصمٌّ صافي أطلَّ على رذاء أخضرٍ،
َتَهَرُّ ريحٌ الصَّفا فَتَخَالُهُ (2)

فالشاعر في البيتين يصف هذا المنظر الطبيعي الساحر
المتممّل في النهر وقد حفّت الرياض الخضراء ضفافه، ورياح الصبا
تهب عليها. وهو لا يتوقف عند مجرد الإخبار بهذا المشهد الذي

(1) القرويي، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٤٠.
(2) الديوان، ص ١٨٩.
شَدَّه، وإنَّما يَريد اَلِإِخْبَارَةُ بِأَنَّ هَذَا الْمَشْهُد يَذْكُرَهُ بِمَلِكٍ إِنْشِبَلِيَة
المعتَضدٌ أَبِن عَبَّاد وَهُوَ يَهْزُم الْعَسَاكر مِن أَعْدَاهُ مْ، وَذَلِكَ مِن خَيْرَ
الجمل الإِخْبَارِيَة المُؤَكَّدة الَّتِي وَرَدَت فِي هَذِهِ الْبِيْتِ.
وَمَنَهُ قُولُهُ أَيَّا، فِي قِصْدِهِ يَمْدُحُ فِيهَا الفَصَّدَ مُخْبِرًا عَن
طَاعَتِهِ اللَّهِ وَدُفَاعًا عَن دَيْنِهِ بِمَجَالَةِ الْأَعْدَاءِ المَارِقِين عَن شَرِّ
اللَّهِ :
( من المَتَقَارِبُ )
وَقَبَلَ لَرَبِّكَ فِي مَنْ غَدْرٍ وَأَنْصَفْتَ دَينَكَ مَمْنُُ كَفَرْنَ مُّرَّ الْجَفَاط يَحْلَوَ الْطَّفْرُ
بُ أَطْلَعَت رَأْيَكَ فِيهَا قُمْرٌ (1)

وَفِي الْحَقِيَّةِ لَمْ يَكُن اَبِن عَمْرَ يُقُضَّد فِي الْأَبِيَّاتِ السَّابِقِ
الْإِخْبَارُ عَن أَنَّ حَبِّ اَبِن عَبَّاد فِي سَبِيل اللَّهِ، وَأَنَّمَا قَضَدِ الإِشَادَة
بِشَجُاعَتِهِ وَقَوِيَّةُ بَأَسِهِ ضِد أَعْدَاهُ وَذَلِكَ مِن خَيْرَ الْجَمْلِ إِخْبَارِيَة
المُثْبَتة المُقْرَوَنَة بِالْتَوَكِيدِ .

كَا مَا أَسْتَخْدِم الشَّاعِر الأسَالِب الْخَيْرِيَة المُقْتَرِنَة بالْنَفِي فِي
مَوْاَضِع كَثِيرَة مِن الدِّيوَانِ، وَبِخَاصَة فِي غَرْض الشَّكْوِ
والْعِسْطَافِ، وَقَد حَفَلَت مِيمَتِهِ المُشْهُورَة بِجُمَل خَيْرِيَة مُنْفِيَة
كْثِيرَة ، وَتوَالَت فِي عِدَّة أَبِيَّات ؛ وَمَنْهَا :
( من الطَوْيِلِ )
وَمَا لَبَسَت زِهرُ الْطُجُوم حَدَّادَهَا لَعَيْرِي وَلَا قَامَتْ لهُ فِي مَأثَرٍ (2)

(1) مِنْ، ص ٢٠٠٠.
(2) الدِّيوَانِ، ص ٢٠٠٩ .

١٨٦
ويضيف قائلاً:

(1) لَيْسَ عَنَانِي وَلَا أَثْنِيَةٌ عَنْ غَيْرِ هَآئِم
كَمَا جَاءَتِ الجَمْلُ الخَبْرِيَّةَ المِنْفَيَّةُ فيِ أَبَيَاتٍ مَتَتَالِيَّةٍ، فِي
القصيدة نفسها:

(2) (من الطويل)
وَبَتْنَا وَلَأْ وَلَاشْ يَحْسِ كَأَنَّا
هُوَ العَيْشُ لَمْ أَشْتَكِهِ مِنْ
لِقَاءِ أَدْبِيَّ أَوْ نَواذِرٍ عَالِمُ (3)

وَتَلَاحَظْ أَنْ اِبْنِ عُمَارٍ وَظَفَ هَذِهِ الأَسَالِيْبِ الخَبْرِيَّةِ المَقْتَرَنَة
بالنفِيّ لِبُقِّ لَكَانِي الشَكْوَى وَالعِصْرَاعِ، فَهُوَ يَشَـكُّ مِنْ
شَغَفَ العَيْشِ فِيِ مَنْفَاهَا فِي سَرِقَسْتَا، وَجُفَاءِ النَّاسِ لَهُ وَعَدْ
تَقْدِيرُهِْ، وَمِنْ خُلُقَ الشَكْوَى يَسَعَفُهُ صِدْقِهِ المَتَمَدَّدُ بَنْ
عَيْـاْدٍ وَالَّاَلْقَتُ هُـنَا أَيْـًا، تَكْراُ لِلشَّاعِرِ لَضِمْرُ المَتَكَلَّمِ مَا يُدْلِي
عَلَى عَمَقَ الْمَأْسَأةِ الَّتِي يَعَانِي مِنْهَا الشَّاعِرُ دَافِهَ، وَالنَّاجِهِ
لِإِيْسَالِ شَكْوَاهُ وَالعِصْرَاعِ لِلَّمَتَمَدُّ بَنْ عَيّاْد عَلَى ذِلَّكَ يَجِدْ صَدِي
عَنْهِ

وَقَدْ يَأْتِي الشَّاعِرُ بِالَّأَسَلِبِ الخَبْرِيَّ مَقْرُونً بِالْتُوْكِيْدِ وَالنِّفِي
مَعًاً، وَمِثَالٌ ذَلِلْ مَنْ جَأَ فِيِ الْأَبِيَاتِ الْثَانِيَةِ مِنْ الْقَصِيْدَةِ الَّتِي
يَمْدُحُ فِيهَا الصَّمْدُصُّ بَنْ عَيْاْد:

(3) (مِنْ الَّكَمَلِ)
مَّلِكٍ إِذَا ازْدَحَمَ الْمُلُوكُ يَمُوْرُ
أَنْتَـىُـلْـيَّ عَلَـيْـいـُ
وَلِدَّ فِيِ الأَجْفَانِ مِن سِـيِّـتَ مَّقْرِ`
قُدَّـجَ رَـزْقِهِ المَحْدَالَ يَنْفُقُ مِنْ
نَـارَ الْوَغَى إِلَّا إِلَىِ نَـارِ الْقَرِّرِ (3)

(1) م. ن. ، ص. ۱۰۰۰.
(۲) م. ن. ، ص. ۲۰۰۰.
(۳) الديوان ، ص. ۱۹۰۰.
ففي هذه الأبيات يستخدم الشاعر الأساليب الخبرية المقتطعة بالتوكيد والنفي معاً، للإخبار عن الصفات التي يتحلّى بها ممدوجه. ورغم أنّ الجمل تظهر وكأنها على طرفي نقيض من حيث التوكيد والنفي إلاّ أنّها في الواقع تتجه نحو هدف، وهو مدد المعتضد إذ نعته ابن عمار بصفات كثيرة منها الشجاعة والجود والكرم، وقّوّة الشكيمة وجلالة الهيبة بين أفراره من الملوك. واستخدام هذه الأساليب الإخبارية المقترونة بالتوكيد والنفي تواليها تباعًا ليست، في الواقع، للإخبار أو الإعلام يقدر ما كان هذين الشاعرين منها المبالغة في مدد المعتضد لإرضائه وكسب وزده وليحظي بالقرب منه.

وهكذا، ومن خلال تباعنا للجمل الخبرية في ديوان ابن عمار فقد لاحظنا أنّ الأساليب الخبرية خرج عن كونه مجرد خير، حيث أتسّع لمعاني كثيرة، وأفاد أغراضًا متنوعة، مثل المدد، والشكوى والاستعفاف وغيرها.

ثانياً: الأساليب الإنشائي:

الأسلوب الإنشائي ينقسم إلى قسمين: إنشاء طلبي، وإنشاء غير طلبي. يعني البلاغيون بالإنشاء الطبليّ ما يستلزم مطلوبًا ليس حاصلاً وقت الطلب. وبالإنشاء غير الطبلي ملايستلزم مطلوبًا ليس حاصلاً وقت الطلب.. والبلاغيون لا يكادون يلقون بالآ إلى هذا القسم الثاني لقلّة المباحث المتعلقة به، ولأن أكثرهم في الأصل أختار نقلة إلى معنى الإنشاء. وأمّا النحويون فيوجّهون عنابة خاصة إلى معظم أنواع هذا القسم في مختلف أبواب النحو، بل عقدوا لبعضه أبوية خاصة (1).

---

(1) عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 12.
ومنا أن دراستنا تحليلية أسلوبيَّة، فهي أقرب للبلاغة منها إلى النحو، فإن الدراسة ستنصب على الأساليب الإنشائيَّة الطلبيَّة من (أمر، واستفهام، ونداء)، إذ إن لحضورها في ديوان ابن عمَّار دلالات خاصَّة، حيث تتجاوز وظائفها اللغويَّة إلى وظائف أخرى جديدة. وتهمل الأساليب الإنشائيَّة غير الطلبيَّة لندرة ورودها من ناحية، ولعدم اهتمام النقاد الأسوليين والبلاغين بها من ناحية أخرى.

إذا كان الخبر يمثل اللغة في جنبها الثابت، فإن الإنشاء يمثلها في جنبها المتحرك. فالأساليب الإنشائيَّة تعد أبرز مظاهر اللغة التي تعكس حيويتها، إذ إن الأساليب الإنشائيَّة "تشتَّط مراحل النص إذا داحلته، وتغيب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة المرسل إلى مساهمة المستقبَل الذي يتحول فيها من مستقبل إلى طرف مشارك "(1).

وقد أفاد ابن عمَّار مما تتوافر عليه أساليب الإنشاء الطلبي من طاقة كامنة في لغتها التخاطبية على استدعاء المتلقي واثارته داخل النص، وهو ما يمنح قصيدته حركة وحيوية نتيجة مشاركة القاريء الشاعر تجربته الشعريَّة والحياتيَّة. من خلال هذه الأساليب المتحركة داخل النص من أمر واستفهام وشرط وندا وغيرها من أساليب الإنشاء الطلبي.

وبيّن الجدول رقم (3) معدلات الأساليب الإنشائيَّة الطلبيَّة التي استعملها ابن عمَّار في شعره:

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسول في الشوقيات، ص 320.
جدول رقم (4)
تكرار الأساليب الإنشائية في الديوان

<table>
<thead>
<tr>
<th>الأساليب الإنشائية</th>
<th>الأعراض الشعرية</th>
<th>المجموع</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>المجموع</td>
<td>النداء</td>
<td>الاستفهام</td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td>2</td>
<td>14</td>
</tr>
<tr>
<td>34,13%</td>
<td>1,31%</td>
<td>8,53%</td>
</tr>
<tr>
<td>29,30%</td>
<td>0</td>
<td>14</td>
</tr>
<tr>
<td>42,06%</td>
<td>0,3%</td>
<td>8,53%</td>
</tr>
<tr>
<td>79</td>
<td>15</td>
<td>20</td>
</tr>
<tr>
<td>42,77%</td>
<td>9,14%</td>
<td>12,19%</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>1</td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td>6,15%</td>
<td>0,6%</td>
<td>1,82%</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>3</td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td>6,75%</td>
<td>1,82%</td>
<td>1,21%</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>1</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>6,70%</td>
<td>0,6%</td>
<td>3,04%</td>
</tr>
<tr>
<td>16</td>
<td>34</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>99,0%</td>
<td>14,23%</td>
<td>30,97%</td>
</tr>
</tbody>
</table>
أغراضه الشعرية. وهذا ما ستعلجه فيما يلي، لتبين آخره من الناحية البلاغية والدلالية.

التفاوت بين معدّلات توازي الأساليب الإنشائية الطلبية:

من استقراءنا نسب استعمال الشاعر الأساليب الإنشائية الطلبية في الديوان تبين أنها جاءت وفق الترتيب التالي: الأمو في المرتبة الأولى، يليه الاستفهام في المرتبة الثانية، فالنداء في المرتبة الثالثة.

هذا وقد ورد الأمر في الديوان، 81 مرة بنسبة 49,40%، 32,70% منها في الإخوانيات، و17,68% في الشكو و والاستفهام 4,77% في المدح، و4,27% في الغزل، وفي الوضف، و0,62% في الوجهاء. وورد الاستفهام 09 مرة بنسبة 45,97%، ورد منه 12,19% في الإخوانيات، و3,92% في الشكو والاستفهام، و41,68% أيضاً في المدح. و6,22% في الغزل، و14,01% في كل من غرضي الهجاء والوضف. وأخيراً النداء، وقد ورد 24 مرة بنسبة 14,73% جاء منه 9,14% في الإخوانيات، و5,07% في الشكو والاستفهام، و13,11% في المدح، و0,0% في كل من الهجاء والغزل.

وهكذا يكشف الجدول عن معدّل توازي الأساليب الإنشائية في أغراض ابن عمّار الشعرية حيث نلاحظ تفاوتاً كبيراً في معدّلاتها، وبخاصة في أغراض الشكو والاستفهام وفي إخوانيته، إذ تميّزت هذه الأغراض بزيادة لافتة في استعمالات الشاعر للأساليب الإنشائية الطلبية فيها. وانطلاقاً من هذا يمكن أن نستخلص ما يلي:
1- أسلوب الأمر:

يتضمن أسلوب الأمر الأساليب الإنشائية في معالجات تواده في الديوان. والأمر، في الأصل، "هو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقةً أو ادعاءً، أي سواء أكان الطالب أعلًا في واقع الأمر، أم مدعياً لذلك " (١). وإذا خرج الأمر عن هذا الأصل، فإنّه يخرج إلى معان أخرى أساليب يحذّدها السياق، كما يظهر بصورة واضحة في الديوان، حيث أدّى الأمر دوراً هاماً في التعبير عن تجربة ابن عمّار الشعورية والنفسية والاجتماعية.

فمن خلال أسلوب الأمر توجّه علاقة الشاعر بالآخر، كان هذا ملكاً أو أميراً أو صديقاً أو حتى شخصاً عادياً. ومن خلاله أيضاً تتجلى مشاعر المحروم والاحتجاجات المتلهف إلى تحقيق المجد، والمطامح الواصعة التي يفوقها. كما تتراءى لنا مشاعر الحاكم المغرور، ثم مشاعر الشاعر المنفي والسجين.

استخدم ابن عمّار الأمر ليعوّر عن تلك المعاني، إذ وظّفه ليكشف من خلاله عن تلك الأفكار والمشاعر التي كانت استجابة لحاجات نفسية ومادّية فرضتها طبيعة التكوين الطبقي للمجتمع الأندلسي (٢). فبالأمر افتتح الشاعر رأيته المشهورة: فيقول :

(من الكامل) 

أدر الزجاجة فالتسميم قد,
والنجم قد صَرف العّنان عن.

(١) السكاكى، مفتاح العلوم، ص ٣١٨.
(٢) الديوان، ص ٢١.
(٣) م. ن. ص ١٨٩.
- دلالات أسلوب الأمر:
- إنذار الانتباه والاستمالة:

ورد الأمر في مطلع القصيدة وقد خرج عن معناه الأصلي إلى معنى أسلوبي يقصد منه الإلهام والإثارة مدخلاً لموضوع القصيدة وهو المدح، وذلك لتهيئة المستقبل واستمالتته لما يريد الشاعر قوله، وهي عادة ترى الشعراء عليها في مقدمة القصيدة التقليدية. ويرى نقاد الأسلوبية أن الأمر في مطلع القصيدة وسيلة تنشيط نفس المتقبل وتتنبأ إلى طول نفس الشاعر في القصيدة (1). وهذا مالاحظنا في القصيدة (الرائقة) إذ بلغ عدد أبياتها خمسة وأربعين بيتاً، وقد اختتم الشاعر القصيدة أيضاً بأسلوب الأمر قائلاً:

( من الكامل )

واللهم كما رأيت صبا.

وحنًا علية الظل حتى توارة (2)

الدعاء:

وفي موقع آخر نجد الشاعر يخرج بأسلوب الأمر إلى معنى الدعاء، حينما يخطب المعتضد بعد معركة مفتوحة خاضها ضد أعدائه، وقد بلغ الدعاء لدى ابن عمّار حد الرحاء والتوسل، فيقول:

( من المتقارب )

تمتع فكّ فدغ ساففتكم الحياة

يرج الجديرة غب المطر

وجيش في تعيم وذم في

رولا ستر رجك من لا يسر (3)

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 3.
(2) الديوان، ص 194.
(3) الديوان، ص 200.
وتلاحظ في البيتين السابقين أيضاً، تكرار الشاعر لأفعال
الأمر وتواليها (تمّغٍ، عشٌ ودمٍ) مما يدلّ على انفعال الشاعر
ونشوعه بانتصار ممدوحه، كما أنّ تنامي الأمر بهذه الصورة يمنح
القصيدة حركة وحيوية زيادةً على زمن القصيدة المتحرك وقافيتها
الساقطة.
وتتكرّر أفعال الأمر في البيت الواحد، كما تتكرّر متناثرةً في
القصيدة الواحدة، وهو ما يعكس أحياناً، توّر الشعراء واضطرابه.
ومثال ذلك ما قاله ابن عمّار ردًا على عتاب أحد أصدقائه له:

(من الكامل)
صلبي أصلك وصل قدنيتك يي (1)
يّيك واعتّمدي أتّخذ عمادي

- العتاب:

ومنه أيضاً في معنى العتاب، ما كتبه لأحد أصدقائه:

(من الكامل)
لِلّهَ دِرِّك لَو طَلَبْتَ لِوَحْدُتَنِي بَدَلَ العَدوِّ خَليلاً
خُذُ من عيان هَوَيٍّ يَوْمًا وَأَنْهَجْ لِرَأْيِك في الْلِّجَاج سَبِيلاً (2)

الإلتزام والتوّدّد:

وقد يتوالى الأمر في القصيدة الواحدة لِبيّن جملة من
الأساليب الإنشائية التي تبعث برسائل طلبيّة من الذات
المتكّلّمة/الشاعر في القصيدة إلى الآخر/الممدوح، تفيد
الإلتزام والتوّدّد، كقوله يخاطب أبا الوليد بن زيدون:

(1) مرن، ص 276.
(2) الديوان، ص 286.
سي منك تقنى بالقليل

(من الكامل)

جهد بالقليل فإن تقى
واذكر على زمن فقع
إذ تسحب الأذى بالما

وقضيف قائلًا:

يا بريق أد رسالتي
واطلع على شرفات جم
فإذا اجتنالك أبو الوليد
قافرنا من قلبي سلال

وفي هذه الأبيات لم يخرج الشاعر في الأمر عن حدود الدلالة على الالتماس والتودد. وقد تكررت أفعال الأمر وتأت لتجعل من هذا النص مناط تجل تربط علاقته بصديقه، ولتصل بدلاً الالتماس والتودد حد التوسّل والرجاء.

التحفيز والتحريض:

وقد يأتي أسلوب الأمر ليدل على التحفيز والتحريض، كما

في قوله مخاطبا المعتمد:

(من البسيط)

كما تتبع خطف البارق
أو سبت في البر فاركب ظهر
ساحات قصرك وأرككني إلى
ذات الوشاح وخذ لحقب بالتأر

195...
الهجاء:

وقد يخرج ابن عمّار بأسلوب الأمر عن معناه الأصلي ليدلّ على الهجاء، فيقول يهجو ابن عبد العزيز أمير بلنسية عندما نكت عهداً عاهده عليه:

(من الكامل)

 تلك الذّخائر من خُيَابِي الدَّار
فَوَمَّا إِلَى الدَّار الخَيَيْةَ
وَتَعَوَّضُوا مِنْ صُفْرَةٍ خَيَيْةٍ
(1)

وفي هجوه المعتمد وزوجه الريميّة:

(من المتقارب)

أناخوا جَمَالًا وَحَازَوا جَمَالًا
وَكَارِجٌ يَتَوَهَّمُ أَمَّ الْقَرْرَةِ
لَتَسَلَّى عَنْ سَكَانِيَّها الْرَّمَّا
(2)

الشكوى والاستعطاف:

ومن خلال تجربة ابن عمّار المؤلمة في منافيه وفي سجوته نلاحظ أن معظم أساليب الأمر جاءت في غرضي الشكوى والاستعطاف، ومن خلالها يشكو سوء الحال ويستعطف الحكّام والأمراء. ومن ذلك ما كتبه إلى أبي الفلس بن حسداي في مدة اعتقاله في شقورة:

(من الكامل)

كَأَلْظِلّ يُوقُظَ نَائِمَ الرَّهْر
فَقَلَقَ تَقَادَّفَت الرّكابُ بَيْنِ
(3)

(1) م. ن، ص 290
(2) م. ن، ص 291
(3) الديوان، ص ۲۰۳
ثمّ يختم القصيدة بالأمر، وقد خرج به إلى معنى التوسّل:

فيفول:
دعّ دا وصلنا غبر مؤتّمر
مُستأثراً بالحمّام وَالشّكر
وأكتب إلينا أنّها أُنَّدِ
تمّحوا الذي كتب يدُ الدّهر (١)

ومنه قوله يستعطف المعتمد مدة اعتقاله في شقورة:

( من الرجز)
قاسُبُق ينقدك وعدهم
يُستخضَاّلَي بالغلاء
ثمّ أمّض في علّى احتياء
رك مّن قناء أو بقاء (٢)

وكتب من سجنه باشبيلة إلى الرشيّد بن المعتمد يطلب شفاعته لدى أبيه؛ وقد استهلّ مطلع قصيدته بفعل الأمر، ثمّ توالت أعمال الأمر في الأبيات الثلاثة الأولى لتعكس مشاعر الشاعر الحزينّة التي تنمّ عن الواقع الأليم الذي يعيشه، حيث شحنها بدلاليئ التوسّل، والاستعطاف، والشفاعة، حيث يقول:

( من الكامل)
قَلْ لِبَيْرُقِ الْعَمْامِ ظَاهِرٌ بَرَيّي
قَتَقْلِبُ فِي جَوْهِ كُفُؤَادِ
وَتَنَأَّرُ فِي صَحّتِه كَالْقَرِيد
وَأَنْتَجِبُ فِي صَلَائِلِ الرَّعْد
صَحِيِّي فِي سَلاَسِلِيٍّ (٣)

وكتب ابن عمّار قصيدة إلى المعتمد من سجنه يستعطفه،

ويقال إنّها آخر قصيدة أرسلها إليه (٤)؛ منها:

(١) م. ن. ص. ٣٠٣.
(٢) م. ن. ص. ٣٠٦.
(٣) م. ن. ص. ٣٠٩.
(٤) الديوان، ص. ٢١٩.
(من الطويل)
عِدّاتي وَأَنْتَ مَعَ عَلَيْيَ
(1)

(*) حَانِئِكَ فِي أَخْذِي يَرَايْكَ لَآ
وةِنْهَا أَيْضاً :
(من الطويل)
لَهُ نَحْوٌ رُوحُ اللَّهِ بَابُ مُفْتَحٌ
أَرْبِي يَمَا بِيْنِي وَبِيْنَكَ مِن
وَعْفٍ عَلَى آثَرَ جُرْمٍ جَنِتْتُهُ
(2)

وَحِينَ يَخاطِب ابْنَ عَمَّارِ الْمَعْتمَدَ فَإِنَّ أَسْلُوبَ الْأَمْرِ يَتَّخَذ
مَنْحِيْ غَيْرِ الَّذِي يَخاطِبُهُ فِي الْآخِرِينَ ، إِذْ يُحْمَلُ فَعْلُ الْأَمْرِ مَا
يَمْكِنُ أَنْ يَحْمِلَهُ مِنْ دَلاَلَاتٍ تَقْدِيرًا لِمَكَانَةِ الْمَعْتمَدِ أَوْلَٰىً ثُمَّ
لَوْظَفَ الشَّعْرَاءِ نَفْسَهُ ثَانِيًاٌ ، لِتَعْبَرَ عَنِ المَشَاعِرِ أَصْدِقَ تَعْبِيرٍ
لَيْلَلُّ إِلَى غَايَتِهِ بِأَسْلُوبِ بَلِيْغٍ .

وَيَسْتَهْلِلُ ابْنُ عَمَّارِ الْبِيْتِ بِالْمُصْدِرِ النَّابِئِ عَنْ فَعْلِ الْأَمْرِ
"حَانِئِكَ" ، أُيَّتْحَنُّ عَلَيْ عِلَا مَرَّةٌ بَعْدَ أَخْرَى وَحَنَّانَ بَعْدَ حَنَّانَ (3)
، إِلَجَاحاً مِنْهُ فِي الْتَوْسِعِ إِلَى الْمَعْتَمَدِ وَإِسْتَعْطَافِهِ ؛ ثُمَّ فِي بِيْتٍ
آخَرٍ مِنَ الْقُصْدَةِ يَسْتَعْطِفُهُ مَتَوَسُّلَاً "أَقْلِنِّي" ، وَفِي الْبِيْتِ الَّذِي
بِلِيهِ يِكْرُرُ طَلْبُ العَفُو بِمِدَلُولٍ أَخَرٍ "عَفَ" . فَأَسْلُوبُ الْأَمْرِ فِي
الأَبِيَّاتِ الْثَلَاثَةِ يَحْمِلُ شَحْنَاتٍ دَلَّالِيَةً تَتَضَافِرُ لِتَعْكِسَ الْوَاقِعَ الْمَرْيِمِ
الذِي يَعْيِشهُ الشَّعْرَاءُ ، فَهُوَ يُشْكُو فِيْلَحْ فِي طَلْبِ الرَّحْمَةِ وَالرَّفَّاَةِ
بِحَالَهُ "حَانِئِكَ" ، وَيَشْكُو الْجَنِّيَةِ "أَقْلِنِّي" ، ثُمَّ يَطْلُبُ العَفُو
الشَّامِلِ مَمَّا ارْتَكَبَهُ مِنْ ذَنِبٍ "عَفَ" .

(1) مِن، ص 219.
(2) م، ص 220.
(3) ابن منظور، لسان العرب، م، ص ١ ٤١ ٧٤١.
فالمستوى الدلالي لأفعال الأمر هذه، يؤدي الغرض البلاغي دون الحاجة للإفصاح عن الحال التي هو فيها.

وقد أستندت الأفعال الثلاثة إلى المخاطب، المعتمد لأن الدلالات موجهة إليه. وهذا ما جرى عليه ابن عمّار في استخدامه لأسلوب الأمر، حيث كان المسند إليه هو المخاطب، وجاء في الغالب مفرداً. وقليلًا ما جاء جمعاً كقوله مختاباً بعض أصدقائه:

( من الوافر )

خُذوها مثلما استُهدِفَتْ بهما عُروساً لا تُزفْ إلى اللَّهَمٍ

فالأمر في أشعار ابن عمّار، التي بين أيدينا، أسلوب إنشائي طلبي. وقد خرج من باب الفعل، إذ إنّه ليس فعلاً حقيقياً. فهو لا يدل على حدث بقدر ما يدل على طلب القيام بهدث. وإن تمّ بصيغة فعل الأمر وهي الصفة الغالية في الديوان.

فقد خرج عن دلالة الأمر الأصلية لبعض تجربة الشاعر الشعورية النفسية والفنية، حيث جاءت أساليب الأمر مشجونة بدلالات التنبيه والالتماس والتودّد والعتاب والهجاء والتحريض والتوسّل والشكوى والاستعطاف.

٢ - أسلوب الاستفهام:

يحتل الاستفهام المرتبة الثانية بين الأساليب التي استعملها ابن عمّار. وبعد الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبي التي لقيت عناية البلاغيين قديماً وحديثاً. وحقيقة الاستفهام طلب الفهم لغرض العلم بشيء اسمًا أو حقيقة أوصفة أو عددًا لم يكن معلوماً من قبل، بواسطة أداة من أدوات

---

الديوان، ص. ٣٦٤. (١)
الأستفهام (*) . وتأتي هذه الأدوات محمّلة بكلّ معنى يمكن الأستفهام عنه، وقد أوضح البلاغيون في الدراسات القرآنية والأدبية أنّ آدوات الاستفهام لا توقف عند المعاني الأصلية التي ينتهي إليها أسلوب الاستفهام الحقيقي الذي يتطلّب إجابة محدّدة . فقد لابحث الاستفهام عن إجابة محدّدة ، وإنما عن تصور ما للمتكلم دون أن يستفسر عن شيء ، فيخرج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى معان أخرى مجازية لاتطابق في دلالتها المجازية الدلالة الحقيقية فيصبح أسلوب الاستفهام بمعنى الخبر ، لابمعنى الإنشاء ( 2 ) . وهذه المعاني كثيرة ، لكن ما يعنينا في هذه الدراسة هو ما جاء من أسلوب الاستفهام في ديوان ابن عمّار وشُكّل سمة أسلوبية بارزة في شعره.

وتطبّق أهمّية أسلوب الاستفهام عند ابن عمّار من خلال النسبة التي يحتلّها في الديوان، حيث بلغت 77,5% من مجمل أساليب الإنشاء الواردة . ورغم هذه النسبة العالية فيه ، فإنّ الاستفهام لم يأت لطلب الفهم أو الاستخبار ، الذي هو معناه الأصلي ، إلاّ في ظاهر التركيب . فجاء في معظمه مطلقاً لا يهدف الشاعر من ورائه جواباً؛ يقول ابن عمّار :

( من الطويل )

أشاقكَ برق أَم جَفَاكَ حَبيبٌ قَلِيلٌَْ قُضْفَاضُ الرَّدْاء رَحْيبٌ

ويضيف :

أَتِدرَّكَ مَن كَلِفت عَينيَكَ قَتَّةً وَقْلَت قَتَّةَ لَا يَسْتَفِيد غَريبٌ

(1) السكاكى، مَفتاح العلوم، ص 208 . و الفزوي، النَّتقص في علوم البلاغة، ص 153 .
(2) السكاكى، م . س . ص 244 . الفزوي، م . س . ص 141 . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 88 .
إلى أن يقول:

وكيف أرى في العقد تهجاً وعهدي يالمليك الوقى قريب.

هذه الأبيات المتفرقة من قصيدة قالها ابن عمّار في المعتضّد بن عبّاد، ويبدو الشاعر فيها أقرب إلى الإشادة والإعجاب منه إلى الاستخار وإن بدأ هذا في الظاهر.

وجاءت معظم تركيب أسلوب الاستفهام في ديوان ابن عمّار متفرقة في ثنايا قصائده، فبأتي بها أحياناً متزياّنة، كما يأتي بها متباعدة أحياناً أخرى. وقد يستخدم حرفًا واحدًا أو اسماً واحدًا للاستفهام المتتالي في موقع واحد، أو ينّوّع بين هذه الأحرف والأسماء، ومن أمثلة ذلك قوله:

( من الكامل )

أحسّبت السُّلُوان هبّ$\quad$ أو أن دُنَّمّ النَّوْم عاد عَرارُه $\quad$ إن كان أَعْبَى القَلْب مَن حَرّ$\quad$ خُذّلَته من دُمّعي إِذ أنَّ أَصَارَهُ $\quad$ وأقّام عَذّري إِذ أطّل عَذاراً$\quad$ من قَد قَلْبِي إِذ انثَىَّ قَدّه$\quad$ وأم مَن طُوّى الصَّبح المَنير$\quad$ واحاط بالليل البهيم خمارًا.

(2)

هذه الأبيات من قصيدة يمدح فيها ابن عمّار المعتضّد بن عبّاد، وقد جاء تركيب الاستفهام في البيت الأول منها، وجاء في البيت الثالث والرابع. ونحو الشاعر بين أدوات استفهامه، حيث استعمل الهمزة م من وم. وأتّر تراكيب الاستفهام متتالية في البيتين الأخيرين. فهذا التنوّع في استخدام الأداة يجعل الشاعر ينحو اتجاه الاستفهام فيكشف ما في نفس الشاعر من حيرة ووقلب عام، ويظهر ما في نفسه من نزعة إلى الاستقصاء وتلقت إلى حقيقة يطمئن إليها (3)؛ كذلك ابن عمّار في هذه

---

(1) الديوان، ص ٢٠٦.
(2) الديوان، ص ٢٣٠.
(3) الطرايطي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٥٣. ٢٠١١
الأبيات الغزلية يبدو وكأنه عاشق ولهان مشتاق لمحبوبته، والحال ليست كذلك، خاصة إذا علمنا أنه نظمها وهو في م fieldValue في شمال شرق الأندلس، يتنقل بين مدنه للاستمتاع على شيء. بعد أن طرده المعتصم بن عباد من إشبيلية(1). فلم تكن ظروف البؤس والشقاء التي يعيشها حينذاك تثير مشاعر الحب والصياحة، لكنه القلق والاضطراب اللذان يعاني منهما، وهما اللذان يسيطراً على مشاعره؛ فيستمعان هذه البين الإستفهامية المختلفة.

وقد يلتزم الشاعر بأداة واحدة يكرّرها في البيت الواحد؛ مثل قوله:

وقوله أيضاً:

"وَكَمْ يَرْجُونَ وَكَمْ يَنْصَحُونَ نَفَوْضَٰنَ منَ النَّاصِحِّ" (3)

"وَمِنْ ذَا الَّذِي قَادَ الجَيْبَ إِلَى سَيْوَةِ وَمِنْ أَعْطَى الْكَبِيرَ وَلَمْ كَمَا قد يكرّر الشاعر أداة الاستفهام ذاتها في أبيات متتالية. ومثال ذلك قوله:

"فَهِلْ حَدَّبَ يِبِ مِنْ مَدْهَبٍ عَنْ أَوْ لَمْ يَقْدَنِي لِلْجَمِيلِ ذِمَامُ أَوْ هِلْ تَلْجَّلَجَ مَنْطَقِي فِي" (4)

وهذا التكرار للأداة ذاتها في تراكيب مجتمعة تفضي، كما يرى الطرابلسي في دراسته للشوفيَّات، إلى ضرب من الرتابة.

_________________________

(1) ал-диван، ص 45.
(2) من. ص 225.
(3) الديوان، ص 296.
(4) م. ن. ص 259.

- ٢٠٢ -
تطول بها وقفة التأمل فتكتشف عمّا في نفس الشاعر من طرب حاص، وهو طرب قد يتوّلد عن نكبة فيتمحص الاستفهام للندب، وقد يتوّلد الطرح عن بهجة فيتمحص الاستفهام للطغّي. وهذا ما نلاحظه في هذه التراكيب الاستفهاميّة التي وردت في الأمثلة الثلاثة السابقة، حيث كرّر الشاعر الأداة (كم) في المثال الأول، والأداة (من) في المثال الثاني، والأداة (هل) في المثال الثالث الآخر، حيث استعملها لغرض المدح والفخر.

ويمثل الاستفهام في مطالع قصائد الديوان سمة أسلوبية بارزة. حيث كان ابن عمّار ينزع إلى استهلال بعض قصائده بالاستفهام. وقد كان ذلك انطلاقاً من تصويره للمثليّ الذي يستفمه، ورؤيته الفنيّة للقصيدة ونبوية معالمها، وما يحمله أسلوب الاستفهام من دلالة على المشاركة وال参与 بين طرف وطرف (متكلّم/ الشاعر، مخاطب/ المتلقي) وما يتيحه الاستفهام للشاعر من مجال كافٍ للتعبير عن مشاعره وتجاربه. ومن ذلك الاستفهام ما جاء في مطلع قصيدة قالها رداً على أبيات ودّعاه بها المعتصم بن صالح صاحب المرية (2):

(من الطويل)

ألفظتك أمه كأسٍ الرحيق
وخطلك آم روضٍ الربع المنمف
يروق على جيد العروس
وتطمحك آم سيلك من الدرب
بعثت بها يا قطعة الروض
شامت بها غرف النسيم

وقد أدى الاستفهام في هذا المطلع معنى الإعجاب والانبهار تعبيراً عن الإحساس بجمال وصدق ما ورد في القطعة الشعرية.

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 252.
(2) ابن بسام، الخيرية، 202/2.
(3) الديوان، ص 377.
التي ودّع المعتصم بن صمادج بها ابن عمّار. كما يمهد الاستفهام
هنا لمضمون الأبيات التالية.
وذلك الاستفهام في مستهل قصيدة كتبها إلى المعتمد
بن عبّاد:
( من الطويل )
أركب قصدني أم أعوج مع
وأصحت لا أذري أبي البعد
على أني أذري بانك مؤتهر
أطمئن في عنيي كذا قمر
وردت البنى الاستفهاميّة في هذه المقدّمة مشهونة
بمعنى الحرية والقلق والاعتذار والاستغفار، ذلك أنّ ابن عمّار
كتب القصيدة لما أرتهن زعيم برشلونة الشديد بن المعتمد لمال
توّقٌ له عندله وظن المعتمد أنّ ابن عمّار له في ذلك سعيًّ
فغضب (1).
 فأبيات القصيدة بعد هذه المقدّمة جاءت مؤكدّة على تلك
المعاني.
ولنتيّن شيوغ ظاهرة الاستهلا بالاستفهام في شعر
ابن عمّار، نضرب مثلاً آخر من قصيدة كتبها إلى المعتمد بن
عيّاد؛ فيقول: ( من الطويل )
أصدقّ طنئيّ أم أصحٌ إلى
وأفاضي عزميّ أم أعوج مع
وأن أني أذريه نكمت على عقبي
إذا إنقتد مع رأيي مشيتَ
وأني يدّ يوماً أن يقّلّ من غربي
. وكم قد قرّت يمناك بي من
(1) م. ن. ص 281.
(2) ابن الآثار، الحلقة السّيرة، 137/2.
(3) الديوان، ص 279.
أدى الاستفهام في هذه الأبيات ممنى الفلق والاضطراب، فالقصيدة بعث بها ابن عمّار بعدما ساءت العلاقة بينه وبين المعتمد، فقال لها "في حال أوجبت إيحاشاً بين المعتمد ووزيره" (1). فيبدو الشاعر في موقف حرج، بعد أن فقد ثقة ملكه ورضاه، وأصبح حيراناً قلقاً، ماذا عساه أن يفعل.

وتلاحظ تكرار صيغ الاستفهام في هذه الأبيات عبر أدوات متماثلة أو مختلفة، وهو ما يظهر تماسكاً يشدّ الأبيات إلى بعضها البعض من خلال التراكيب الاستفهامية ليبدو كل تركيب بدعم الآخر. فالتكرار إنّما هو نوع من التأكيد أو التكريس سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلاليّ الذي يتمخض عنها (2).

وإذن عمّار لا يستخدم الاستفهام بمعناه الحقيقيّ، وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل" (3)، بل يستخدمه استخداماً فنياً مستغلًّا في ذلك تعدّد الأوجه اللابلاغيّة والأسلوبية التي يخرج إليها الاستفهام عن معناه الحقيقيّ.

وهذا الانزياح عن الوظيفة النحوية الذي يحدثه تعامل الشاعر مع الاستفهام، عبر فضاءات نوصه الشعريّة، هو ما سناول معالجته فيما يلي:

---
(1) ابن الآثّار، الجلّة السّيرة ، 135/2، الديوان، ص 116.
(2) حسن باظم، البني الأسلوبية، ص 147.
(3) عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربيّ، ص 18.
أ- هيمنة استخدام الهمزة في البنية الاستفهامية في الديوان:

تعد الهمزة أصل أدوات الاستفهام عند النحوين والبلاغيين، وتستخدم في الأصل لطلب التصديق أو التصرير (1)، ومن خلال رصدنا للبنية الاستفهامية في شعر ابن عمار لاحظنا أن استخدام الهمزة في الاستفهام فاق استخدامه سائر أدوات الاستفهام، إذ بلغ معدل تواترها 87,98% . وكان معظمها في أغراض الإخوانات والشكوك والاستطاع ، وفي المدح، وفي بعض المقطوعات العزلية.

ب- معاني ( همزة ) الاستفهام:

كما لوحظ في استعماله لها خروجه على الاستفهام الحقيقي بها. فابن عمّار استخدمها استخدمًا بلاغيًا، فجاءت عندى بمعاني عدّة تستقرى من داخل النص، وهذه أبرزها:

الحيرة والقلق:

ورد الاستفهام كثيراً لمعنى الحيرة والقلق في القصائد التي جاءت في غرض الشكوك والاستطاع ، وبخاصة فيما كتبه إلى المعتضدين بن عبّاد وإلى المعتمد وابنه الرشيد، وأكثر ما استخدم فيه الهمزة. ومن ذلك هذه المجموعة من الأبيات التي كتبها إلى المعتمد يستعطفه :

( من الطويل )

أركب قصدني أم أعود مع قيد صرت من أمري على وأصبحت لا أريد أفي البعد فأجعله حظي أم الخير في

(1) القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص 154.
على أنني أدرى يا أنك مؤثر علني كله حالما ما يُرحّز من
(1)
ومنه قوله يستطع المعتمد ويوسل إليه، ويبدو الشاعر
قلقاً خريان من أمره كما تكشف البنية الاستفهامية:
( من الطويل)
أصدق ظني أم أصبح إلى وأقصي عزمي أم أعود مع
إذا انقدت مع رأيي مشييت وأن أتقبيه نكست علني
(2)
والآفت في هذه البنية الاستفهامية حذف هزيمة الاستفهام
من الفعلين ( أصدق و أقصي) وتقدير الكلام: ( أصدق ظني ...،
أقصي عزمي ...). وحذف الهمزة جائز سواء تقدمت على " أم "
أو لم تتقدم الهمزة على " أم " إذا أمن النبي في ضرورات
الشعر )2(. وحذف هزيمة الاستفهام في البيت جاءت مبّرة عن
العرض الذي نظم القصيدة من أجله وهو الشكوى والاستطعاف
؛ فالشاعر يبدو قلقاً مضطرباً. وتلك متىحة مناسبة للاستطعاف.

الشوق والحنين:

وردت همزة الاستفهام بمعنى الشوق والحنين، كقوله:
( من الطويل)
أشلب ولا تنساب عبرة وجمهص ولا تعطاد زقارة نادي
كِساهَا الحِيَا بِردِ الشِّيْبَ
(4)

(1) الديوان ، ص 281.
(2) الديوان ، ص 279.
(3) ابن هشام ، معنى الليب عن كتب الأعارة ، 2007.
(4) الديوان ، ص 210.
نستشف من هذه البنية الاستفهامية التي استعملها الشاعر في همزة حنينه الحار في مراقب شبابه وأيام أنفسه وطربه في مدينة شلب وحمص. ومن دلالات الشوق والحنين التي خرج إليها الاستفهام بالهمزة قوله:

(من المتقارب)

أتذكر أيامنا في الصبا وأنت إذا كنت كنت الهلالاء

أعاقب منك القصيب الرطيب وأرشيف من فيك ماءً زلالاء

- التحسر:

يأتي تحسر ابن عمّار بأسلوب الاستفهام بالهمزة في الغالب، على أيام السعد في بلات بني عباد وصحبة المعتمد خاصة. فكان يتأسف لفراغه، ويتالِم كلّما تسيء الأحوال بينهما.

ومن ذلك قوله:

(من الطويل)

أبعد مصت خمس تحورات تجاّحت نبا تلك الخطوب الكوارث
ولآ تليت عنّي مساع خبائث

- اللوم والتقريع:

أتي الاستفهام بالهمزة أيضاً، في الديوان، بمعنى التقريع وما إليه في القصائد التي كتبها إلى بعض أصحابه من الأمراء والشعراء، فكان ناتجا عن شكوى وعتاب وعن مودّة كما في

الديوان، ص 292.
(1) م. ن.، ص 285. (2)

- 208 -
الأبيات التالية من قصيدة أرسلها إلى صديقه الوزير والشاعر
المشهور أبا الوليد بن زيدون:

( من الكامل المجزوء)

أبرزت في خلق الكرم
ودعوتي حتى أحب
ذكرك بالشَّكْر الجَزِيل

..أعلمني أنه خادم

ومن الاستفهام بالهمزة وأفاد اللوم المتولّد عن المودة، وإن
كان لايخلو من نوع من التقلير، هذه الأبيات التي خاطب الشاعر
بها أيضاً ابن زيدون:

( من الطويل)

أحْيَنَ سَقَى صَوْبٌ اعْتَنِاً
عَلَيْهِ وَسَرِبُ قَدْ بَدَلَتْ بِهِ
جَرَتْ فِي جَرِيَ الماء فِي
وَتَبَّعَ يَكْفَي شَفَرةَ الصَّارِم

- التقرير والتحقيق:

من المعاني التي خرج إليها الاستفهام بالهمزة التقلير،
ومعاناً حمل المخاطب على الإقرار بأمر قد استقر عند المتكلّم
ثبوت أو نفيه، وابن عمّار في كثير من مدخّه لبني عبّاد يقرّ
بفضلهم عليهم ويشيد بذلك في شعره، ومثاله يمدح المعتضدّ:

( من الطويل)

أفي كِلٌّ يَوْمٌ تَحْفَةٌ وَتَفْقُدٌ
يفضل نَوالٌ وأهْيِبٌ يَوْكَدٌ

(1) مرن، ص ۲۳۲.
(2) الديوان، ص ۲۰۷.
أما وَصَنِيعِ زَارِئِي بِجَمَالِهِنَّ،
حوَثُ كَمَا هَبَتْ النَّسُمَةُ
(1)

ومنه قوله أيضاً:

( من الطويل)

واَهْنِي وَكَفَّ أَعْقِبَتُ أَعْمَالَ
أَقِلَّتْ يَمَا بَنِيَ وَبَنَكَ مِنْ
لَهُ نَحْوُ رَوحَ اللَّهِ بَابٌ مُفَتَّحٌ ـ(2)

وردت هُمزة الاستفهام في المثالين السابقين لتدلّ على
معنى التقرير والتحقيق، أي "تقرير بفعل قد كان، وإنكار له لم
كان "علي حدّ قول الجرجانيّ" (3). وإن كان اللفظ قد جاء
استفهاماً إلاّ أنّ المعنى تقرير وتحقيق، إذ إنّ الشاعر يريد أن يقرّ
بفضل ممدوحة ويخبر عنه، فلذا خرج الاستفهام هنا عن معنى
الإنشاء إلى معنى الخبر.

ج- ارتفاع معدل استخدام الشاعر (هل، وكم) في

الديوان:

والملاحظ أنّ استخدام ابن عمّار لأداتي الاستفهام (هل،
وكم) جاء تالية لاستخدامه (الهمزة)، وفق الأدوات الأخرى. إذ
بلغ معدل تواتر (هل) 17.94% في حين بلغ معدل تواتر (كم)
13.00%.

والأداة (هل) حرف استفهام وضع لطلب التصديق، أي
معرفة وقوع النسبة أو عدم وقوعها لاعير، وتدخل على الأسماء
والأفعال (4). أمّا (كم) فهي اسم استفهام ويطلب بها عددٌ مبهم

(1) م.‏ن.‏، ص٣٢٧.
(2) م.‏ن.‏، ص٣٢٠.
(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص١١٤.
(4) القرني، التلخيص في علوم البلاغة، ص١٠٥. أحمد الهاشمي،
جوهر البلاغة، ص٧٩.
د- معاني الاستفهام بـ (هل) 
الشكوى:
وظّف الشاعر الاستفهام بـ (هل) لغرض إظهار الشكوى والتذمر من حاله البائسة في متنها في سرقسطة، بعد أن أبعد عن صديقه الأمير محمد بن المعتضد (المعتمد) قال: فيقول:
(من الطويل)
وما لبست زهر النجوم جيداً لغيري ولاً قامته له في مآتم وله شفقت هوج الرياح جبّهها لبري أو حنت حنين
ومن قصيدة أخرى عندما وقع في حصن من حصون الأندلس في غاية من المنعة يدعو شقوراً، فقبض عليه وقيد وجعل في

(1) أحمد الهاشمي، م. ن. ص 87.
(2) ابن بسما، البخاري، 2/ 271. المراشي، المعجب في تلخيص أخبار أخبار المغرب، ص 102.
(3) الديوان، ص 209.
السجن، فتعرض للبيع على ملك الأندلس، فلم يحظ بغير الإعراب وعدم الاكتشاط (1)؛ وقال يشكو هذا الحال مستخدماً أداة الاستفهام (هل):

(من الرجز)
أصبحت في السوق ينادي رأسي يَأنواع مَن المال
قهل قتلى يناعي مادة أخدتها مُددة مهَالي (2)

كما استعمل (هل) في موضوع آخر بمعنى التذّال والاستعطاف، وذلك عندما ساءت الأحوال بينه وبين المعتمد، فكتب إليه مخاطباً وده:

(من الطويل)
حللت يداً بي هكذا وتركنتي يهاباً ولائَيام أيّد عوائب
وهل أنا إلاَّ عبد طاعيّك التي إذا موت عنّها قام بعدي وارث (3)

الفقر:

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام ب (هل) الفخر، إذ كان الشاعر أحياناً يمزج الفخر مع أغراضه الأخرى، وفي إخواناته خاصة، كلّما استدعى المقام ذلك؛ ومثال ذلك قوله مخطباً أحد أصحابه، وهو ذو الوزراء أبو الحسن بن البيسح (4):

(من الكامل)
إيه أبا الحسن اختبرت قُغل أيَّد حاد يه من مذهبه عن
أوهيل تلِجَّل مَنطفي في
ماذا تقول إذا استشق عصام
أو لم يقدّني للجميل ذمام
أو كان تحت يد القضاء خصم (5)

(1) المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 111.
(2) الديوان، ص 305.
(3) م.م.ن، ص 285.
(4) م. م.، ص 258.
(5) الديوان، ص 259.
ويعكس تكرار الأداة (هل) إلحاح الشاعر وتأكيده على الصفات النبيلة التي لا يجيد عنها، وهي مصدر فخره.

- الاستبطاء:

ويبد الاستفهام بـ (هل) بمعنى الاستبطاء، ومن ذلك قول:

(من الكامل)

يا أيها الملك الذي شاد العلا معنٍ أبوه وخلاله المنصور
يغطى قصرٍ عصبة أدبيَّة لا زال وَهُو يجمَعهم مَغْمُور
واستبطاُوكَ فهل لهن مَهُور؟

هذَه الأبيات خاطب بها الشاعر المعتصم بن صمادح على ألسنة شعراء مدوحو بأبطأ عنهم عطاؤه (١)؛ ففي البيت الأخير منها استخدم أداة الاستفهام (هل) ، وخرج بها عن معناها الأصلي إلى معنى الاستبطاء، لينبها المعتصم إلى أنه أبطأ في مكافحة الشعراء.

- الاعتدار:

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام بـ (هل) الاعتدار،

كما في القصيدة التي كتبها رداً على عتاب أحد أصحابه له:

(من الكامل)

كَلَّا مَقَامًا التَّسْوُيفُ مِنْ
لي الجَمِيل يعادَة مِن عادي
أَحْلَى يَعْيُنَي مِنْ لَدِي يَقَادُي
وَهُل اكتَوت بِهِ وَال إِلَّا لَفَيْهَا

هـ - معاني الاستفهام بـ (كم):

(1) مرن، ص ٣٦٨.
(2) ابن الآبار، الجلَّة السِّرَاء، ٣/١٦٥.
(3) الديوان، ص ٢٧٧.
ومن تتبّعنا للمعاني التي خرج إليها الاستفهام بالأداة (كم) في الديوان، تبين أنّها لم تخرج عن دائرة المعاني التي رأيناه في البنى الاستفهامية بالأداة (هل)، إلا أنّ (كم) أضافت إلى تلك المعاني المبالغة والتكرير، وهذه أبرز الأمثلة على ذلك:

الشكوى والاستعطاف:

في الأبيات التالية التي يشكو الشاعر فيها حاله للمعتبد بن عبّاد، ويستعطفه ليرجأ به، فإنّه لايتفا أن يمتن على الملك بمأثره وأفضائه الكثيرة التي لم ينساها أبد الدهر، فیستخدم الأداة (كم) دلالة على المبالغة فيما ذهب إليه؛ يقول:

(من الطويل)

أحافك لحّب الذي لك في ولأ بد يوماً أن يقفل من غربي قلّم يبق إلا أن تخفف من

(1)

التمجيد والمدح:

كذلك فعل الشاعر حين أراد أن يمجّد المعتمد في أسّلوب المدح، فاستخدم (كم) التي تفيد التكثير للتعظيم والتهويل:

(من المتقارب)

ولاّ فكر خف من خف جهد修剪 قسّمه إلى ساعدك الذابح

وكم يترجّرون وكم ينصحو

(2)

(1) م. ن. ص 279.
(2) الديوان، ص 225.
كرر الشاعر أداة الاستفهام (كم) عدة مرات ففي هذه الأبيات.
و هذا الاستفهام المتكرر يكشف عما يخلع الشاعر من مشاعر
فيّة تجاه ممدوحة، كما يؤكد ويكتفّ معنى الاستفهام بأعداده
فضلاً عن كونه نوعاً من التأكيد أو التكرير سواء أكان على
البنية اللسانية أم التمثيل الدلاليّ الذي يتمحّض عنها، كما ذكرنا
سابقاً.

ومنه أيضاً، ما كتبه إلى أحد أصدقائه بمدحه ويكبره:

( من الطويل )
وَأَلْبِسْتِي الْعَمَّى أَغْضَبَ مِنْ
وُكْمِي لِيْلَةَ أَحْظِيْتَنِي
وَأَذْنِي وَكَفَّيْ يَالْفَيْناء وَيَالْفَيْنَى
أَعْلَى نَفْسِي بإِلْمَكْارِ

و- الجمع بين أداتي الاستفهام ( هل ) و ( كم ):
وَقِدْ يَجْمَعَ الشَّاعِرَ بَيْنَ الأَدَائِينَ ( هَل ، وَكَم ) فِي مَوْضُعٍ وَاحِدٍ
لِتَتَنَافَرَ الْبَنِيَّةُ الْإِسْتِفْهامِيَّةَ، وَتَتَدْمِرْ كُلّ بَنِيَّةٍ أُخْرِى لِتَتَأْسِسْ
بَنِيَّةً كِلِّيَّةً تَكَفَّشِ عَن وَحَدَةِ المَعْنَى الّذِي أَرَادَهُ الشَّاعِرُ مِن وَرَاء
عَسَتِهِمُ الْأَدَائِينَ مَجِمَعَتَينَ؛ وَمِن ذَلِكّ قُوَّهُ:

( من الكامِل )
هَلَّا سَأَلَتْ شَفَاعَةَ المَأْمُونٍ
أَوْ قُلَتْ مَا فِي نَفْسِهِ يَكْفُينَ
يَسْرِى النَّسِمَةُ بِهَا عَلَى دَارِين
يَرَمِي يَدِيّ بِالْلُّؤْلؤِ الْمَكْنُونِ
إِنْ لَمْ تَغْنِي رَحْمَةُ تُنْجِينِ

______________________________
(1) م. ن. ، ص 260.
(2) م. ن. ، ص 213.

- 215 -
هذه الأبيات من قصيدة أرسلها ابن عمّار للفتح بن المعتمد
المتعمّد بالمأمون يتوسل فيها إليه ومستشفعاً به لدى والده (1)؛
وقد لجأ إلى الاستفهام برُهِل (و كم) ليعطّم من شأن الأمير
ويستكر من فضله، فتتعدد الإيحاءات الدرامية ليصل لمبتعتاه.

4- أسلوب النّداء:
النّداء لغة التصويت والدعاء، وإصلاحاً طلبٌ إقبال المدعو (المخطّط) على الداعي (المتكلّم) لأمر ما بحرف يقوم مقام فعل النّداء (أدعو) ويتضمّن معاناه. وأدواته ثمانية: أ، أي، آ، أي،
يا، هي، يا، يا، وأكثر ما يُصيح بالأمر والنهي، وإن ورد معه
استفهام أو خبر، وقد تستخدم صيغته في غير معناه؛ وهو من
قبيل الإنشاء الوارد بصيغة الخبر (2). وبعدّ أسلوب النداء من
الأسباب المهمّة التي تسهّم في تشكيل الخطاب الشعري، من
حيث إضفاء الحيوية والحركيّة على المعاني.

إلى جانب الأمر والاستفهام استخدم ابن عمّار أسلوب النّداء، حيث جاء في المرتبة الثالثة بعدها، وبلغ معدّل تواتره
32.14% من المجموع الكلّي لأساليب الإنشاء الطّلبي في
الديوان. وجاء معجمه في إخوانيات الشاعر ومراسلاه.
وتتفاوت صور استخدام ابن عمّار لأسلوب النداء أيضاً، كما
رأينا في استخدامه للأمر والاستفهام، فقد يستهلّ القصيدة
بالنداء وقد يختتمها به، وقد يأتي بنداء واحد داخل القصيدة وهذا
هو الغالب، وقد تتردد النداءات داخل القصيدة وهنا يأتي بها

---

(1) ابن الآبار، الجلّة السّيرة، ٢/ ١٥١.
(2) القروييني، النتليص، ص ١٧٣، المرادي، الجيّي الذّاني، ص ٣٠.
٢٣٣-٢٢٣، عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائيّة، ص ١٧.
مكالمة أو متباعدة، وقد يستعمل حرف نداء واحداً أو ينوع بين أحرف النداء، مع أن اللافت هو غلبة استخدام (يا) النداء، حيث شكّلت 79.16% من مجموع أدوات النداء في الديوان. كذلك مثل أساليب الأمر والاستفهام، جاء النداء في ديوان ابن عمّار مطلقاً لاقتضى جواباً، فكان خارجاً عن معناه الأصلي، وهو تنبه المنادي وحمله على الالتفات والاستجابة. حيث وظفه الشاعر فنياً لخدمة المعنى الذي يريد التعبير عنه؛ فضحته بدلالاتبلاغية تفهم من السياق. ويشكل أساليب النداء ظاهرة أساليبها وتلك لها وزنها التشكيلي الجمالي لنص ابن عمّار الشعرى، كما تعكس مدى علاقة الشاعر بالآخر ( المنادي )، وهو في شعر ابن عمّار، في الغالب، إما المعتضد بن عبّاد أو المعتضد أو أحد أبنائه، أو أحد أصحابه الأمراء أو الشعراء، فهم الذين يتوحّش إليهم بالخطاب. لذلك سنتناول أساليب النداء، لدى شاعرنا، من خلال علاقة النداء بهؤلاء ( المنادي ).

أ- النداء إلى المعتضد بن عبّاد ملك إشبيلية:

كان المعتضد أول منادي في أول قضية في الديوان. وهي أيضاً أول قضية قالها ابن عمّار في أول لقاء له المعتضد. وحمل أساليب النداء الموجه إلى المعتضد دلالات المدح وما تحمله من معاني الشكر والتقدير والإكرام. وقبل أن يخاطب ابن عمّار المعتضد، لجأ إلى أساليب التجريد المحض، إذ توجّه نداء ظاهره مطلق، إلى طرف آخر غير معين، لكن في الحقيقة لا يخاطب إلا نفسه. والتجريد المحض من أساليب البيان، وهو "إخلاص الكلام لغيرك وأن تريد بِنفسك " (1)؛ يقول ابن عمّار:

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب، 159/2.
يا سهيلي ما حمص إلا خاتم
أبصَرْتْ أسماعيل فيه خَنْصَرًا
مَثِيَ لَا تُوَانِّي الَّيْلَا إِذَا
من لَا تُسَابِقُه الرياح إذا جَرَى
(1)

لاحظ هنا أن الشاعر وجه النداء إلى غيره وهو يريد نفسه، في حوار مع الذات، كي يتسنى له ذكر ما ذكر من الصفات التي يمدح بها الأمير إسماعيل بن المعتضد وكان يحاور طفلاً آخر في توسع في خطاب المديح، إذ إن المنادٍ مخصوص بموضوع الخطاب، ولا ينظر منه ردًا، ذلك أن هدف الشاعر هو إيقاظ ذهن المتلقي وتبنيه لما سبَّحه بعده من كلام. واستخدم الشاعر أداة النداء (يا) لكونها أكثر سلاسة في نداء القريب والبعيد، حيث إن المنادٍ (السائل) غير معلوم المكان.

وعد أن خلص ابن عمّار من مديح الأمير إسماعيل انتقل إلى مديح أبيه المعتضد ملك إشبيلية، وهو الغرض الرئيس في القصيدة، فتعتله بأجمل الصفات؛ ثم ناداه:

يا أبنى الملك الذي أصل منه يوجه مثل حمدي أزهر
(1)

وكان المعتضد ملك إشبيلية أول منادٍ في شعر ابن عمّار الذي بين أبيدينا، وجاء ذلك في رأيته المشهورة التي خاطبه بها في أول لقائه به. وتحمل البيئ النذارية الموجهة إليه معاني الإعجاب والتقدير والإكبار الذي يكتبه الشاعر للملك، كما تكشف عن رغبته في التقرب منه وأن يحال الحظوة لديه. ولم يتوجه ابن عمّار بالنداء إلى الملك إلا بعد أن كان له المديح، حيث أشاد بطولته وانتصاراته المذهلة على أعدائه، وسطة يده وكترة عطاءه؛ بعدها خاطبه مُنادياً:

(1) الديوان، ص.190.
من الكامل (ب) أَلْهَا المَلِكُ الَّذِي أَصَلُ
فِي الحَرَبِ إِنْ كَانَتْ يَمِينُكَ
مَازَلَتْ تُغْنِي مِنْ عَدَا لِكَ
حَيِّي حَلَّتْ مِنَ الرِّيَاسَةَ

استخدم الشاعر في ندائه للمعتقد حرف أداة النداء (ب) ؛
وهي في الأصل لنداء البعيد، رغم قربه منه مكانيًا؛ وذلك
تعظيماً لمكانته وإعلاً من قدره. ولأن القريب قد ينزل منزلة
البعيد وينادي بإحدى أدواته فيكون ذلك للتعظيم، أو لاستبعاد
المنادي نفسه عن مرتبة المنادى، أو للتنبيه على معظم الأمر
وعليوّ شأبه (١). فقد يكون هذا هو مسوّحه في استخدام الأداة
(ب) خصوصاً إذا ما علمنا المكانة الرفيعة التي يحتلّها الملك في
قلبه ولولاها أيضاً، ما قصد بلاطه ولا إلمح بهذة القصيدة الرائعة.
وأكد الشاعر هذا المعنى البلاغي الذي يريده من أسلوب النداء
باستخدامه أداة النداء (أي) وينادي بها في الأصل القريب،
مثل الأداة (ب) (٢) لكن التضافر بها أدأة التنبيه (ها) يؤكد المعنى
الذي أراده الشاعر باستخدامه (ب) ؛ وهو علويّ مكانة ممدودة
واستبعاد نفسه عن منزلته.

واللافت أنّ جملة النداء الأولى، في القصيدة التي تكوّن من
خمسة وأربعين بيتاً جاءت في البيت الخامس عشر، والجملة
الندائية الثانية جاءت في البيت الثلاثين، ممّا يعني أنّ هذين

(١) الديوان، ص ١٩٢.
(٢) القزويني، التحقيقات في علوم البلاغة، ص ١٧٢. عبدالفتاح عثمان.
(٣) دراسات في علم المعاني والبدع، ص ١٠٦.
(٤) القزويني، التحقيقات في علوم البلاغة، ص ١٧٢.
النداءين فصلاً بين ثلاثة أقسام أو مجموعات متساوية الأبيات، كل قسم يกรรม خمسة عشر بيتاً. فيبدو أسلوب النداء هنا وسيلة يستخدمها الشاعر للانتقال من موقف شعوري إلى موقف شعوري آخر، أو أنه يعيّن مراحل القصيدة فيفصول موضوعاً عن موضوع. كما تستنتج من هذا أن النداء، لدى ابن عمّار، يسهم في بنية القصيدة الداخلية وإحكام نسبيها.

ب- النداء إلى المعتمد بن عباد:
كان المعتمد بن عباد أبرز الشخصيات الذين توجه إليهم ابن عمّار بالنداء، ولاغور في ذلك، فقد جمعت بينهما صداقة وثيقة في بلاط المعتمد، وفي شلب حيث كان الأمير المعتمد حاكماً وابن عمّار ساعده الأيمن في الحكم، وأنبسو في لهو ومجونه؛ ثمّ وبرع عندما أصبح ملك إشبيلية. لكن هذه العلاقة الحميمة ظلت تشوبها موجات مدّ وجزر كانت نهايتها مأساويّة إذ قُتل ابن عمّار على يد صديقه الملك.

هذه العلاقات المتذرقة بين ابن عمّار والمعتمد، أو بين ابن عمّار والمعتمد والد المعتمد اتخذت أبعاداً مختلفة وانعكست هذا على أسلوب النداء الذي كان يوجّهه ابن عمّار إلى المعتمد أو إلى أبنائه الأمراء، ومن ثمّ على تشكيك الخطاب الشعريّ لدى الشاعر من خلال استخدام أساليب النداء لفظاً أو بالحروف أو بحذفها؛ ومن الأمثلة على ذلك ما جاء من أسلوب النداء في ميميّته المشهورة، وهي قصيدة طويلة تضمّنت سبعة وسبعين بيتاً، كتبها ابن عمّار في منفاه في سرقسطة إلى المعتمد وكان هذا وقتها مازال أميراً في إشبيلية. ضمن الشاعر هذه الميميّة الرائعة كلّ ما يجول في خاطره من مشاعر وانفعالات، واستهلّها بمفردات محمّلة بدلالات الشكوي والتذمر من سوء أحواله وفحاء

٢٨٠
الناس له؛ ثم انتقل بعد ذلك إلى تمجيد المعتمد والإشادة
بأخلاقه الفضيلة ومآثره الجليلة، ومذكّراً إياه بآيامهما الجميلة في
إشبيلة (حمص) وشلبي، وهنا يبدو التفجّع والتحسس على
الماضي الجميل من خلال نداء ابن عم مدينتي شلبي وحمص:

(من الطويل)

أشبل ولا تنساب عبّرة
 갖고ص ولا تعتاد زفّرة نادم
 يلادها عق الشباب تمائمي
 قادح نار الشوق بين

وهكذا يدخل في التحسّر والحزن نداء المدن، وهذا الأسلوب
شائع في الشعر العربي، يقول المغربي في شروح التلخيص
ومعها التحسّر والحزن، كما في نداء الأطلال والمنازل ... وال العلاقة
بين هذه الأشياء كون كل ينغي الإقبال عليه بالخطاب كالمنادي
لاهتمام بها وامتلاء القلب بشأنها (1). فالشاعر يبدأ هذه الأبيات
الأيتاء بهذا النداء الذي يظهر فيه التفجع والحزن على بعده عن
تلك المدينتين التي عاش فيها عهد الصبا والشباب بما فيهما
من مدّمات وحياة متفرقة، وإلصاق الشاعر الهمزة بالمنداء أفاد
قرب الشاعر من هتين المدينتين بمشاعره وأجاسيسه، حتى
إنه بعده عنهما مكاناً فهو قريبان منه وجدانياً، إذ إنّ الهمزة
ينادي بها القريب (2).

وكذلك في ندائه المعتمد استخدم الشاعر (الهمزة) رغم
بعده منه مكاناً، وتجاوز الواقع ليعبّر عن النداء من خلال مشاعره

(1) الديوان، ص 210.
(2) المغربي، شروح التلخيص، 3/277.
(3) الزوايني، التلخيص في علوم البلاغة، ص 172.
وأحاسيسه تجاه صاحبه، ومكانته في قلبه. فتوجه إليه بأداء نداء القريب دلالاً على قربه النفسي منه، ما يعكس المحبّة والمودّة التي بينهما. ومما يؤكد ذلك أيضاً مناداة الشاعر للمعلّم بكتبه

"أبا القاسم" في هذا تعبير عن العلاقة المتميزة بينهما والتي تقربهما من بعض: فيقول:

(من الطويل)

أبا القاسم أقبلها إليك فإنّما محمّلة علمًا فإنك جملة من الفضل لم أستوقفها أرى البدرّ ناجي وليلجوم أنا العبد في ثوب الخضوع.

وهكذا كانت نداءات ابن عمّار إلى المعلّم تتخذ أبعاداً مختلفة تبعاً لموقع كل منها من الآخر وظروف كل منها، حيث يتعبر الغرض من النداء تبعاً لذلك، فيتخذ أسلوباً آخر ودلالات أخرى. فنجد النداء الموجه إلى المعلّم حينما ينزل بعض الحصون.

يحمل معنى الترحيب والتمجيد؛ فيقول ابن عمّار:

(من الطويل)

على اليمين، والطائر السّانج، ومّا أخرّتني عنك النّجوم، ولا النّهر لم ينثني عن وّر مازّة يّنير السّانج للبّارح

وينادي ابن عمّار المعلّم ببناء يحمل معنى الوّد والتواضع في أسلوب الخضوع:

(من البسيط)

كما تتابع خطوط البارح، مولاي ィعدي لما تهوى،

الديوان، ص ٢٦٧. (١)
الديوان، ص ٢٧٧. (٢)
إنْ شِئَتَ في البحْرُ فَارْكَبَ أو شَئَتَ في البرُّ فَارْكَبْ ظَهَرَ

استهلَّ الشاعر مقطوعته بالبدء، وهو أسلوب يقصد الشاعر من ورائه عادة، إيقاظ ذهن المتلقي ولفت انتباهه لما سيأتي، خصوصاً أن الأبيات حواريّة تدور حول مرسال/الشاعر/ومنطق/المتالدي. وهو أسلوب درج عليه ابن عمَّار في بعض قصائده. كما نلحظ أنه لم يستخدم أداة البدء، وعدم استخدام الشاعر أداة البدء شعور بقرب المتالدي منه، وكانَة جزء منه. وهذا دليل على العلاقة الحميمة التي كانت بين ابن عمَّار والمعتمد.

(1) الديوان. ص 226.
(2) مرن. ص 208.
قورة حيث ينتظر الراضي بن المعتمد(1). وهناك نادي الراضي
الراضي بهذا النداء الذي يحمل معنى التوسّل والاستشراع.
وكتب إلى المأمون بن المعتمد الملقب بالفتح مستشفعاً
بأضًا، بعد أن وصل به المطاف سجنه الأخير في إشبيلية؛ فقال
: (من الكامل )
هلا سألت شفاعة المأمون
أو قلت ما في نفسي يكشفني
لا شك في أن غريق عباه
بُطل على حرب الواليّ أمين
يا فتح جردها عيانة فارس
يا فتح إن نازلته مستنزلا
فاهناً يفتح من رضاه مبين (2)

استهل الشاعر قصيدته بأسلوب استفهام شجته بكلّ ما
تحملته نفسه من هموم وأحزان، يدّل عليه الشطر الثاني من
البيت " أو قلت ما في نفسي يكشفني ". فالاستفهام في هذا
المطلع أدى معيّن الشكوى والتفجّع، فمهّد لما سيأتي في
بقية الأبيات وهو طلب الشفاعة والعطف من المأمون لدى والده
المعتمد. فجاء هذا النداء المتكرّر بأدائه التي للبعيد، وهو هنا
بعد معتوّي، إذ يشعر أنه يغوص في بحر لجيّ مهدّد بالغرق، ما
بدل أن النداء صادر من أماعاق الشاعر البعيدة الغربية الأطوار، لذا
نراه يلعق النداء بالنداء تلهفاً ورغبة في استحضار المنادي، ما
يكشف عن دلالة عمق المأساة الممزوجة بالاستعطاف. ولم نتاد
الشاعر المأمون باسمه، بل ناداه بلقبه وفي هذا دلالة على
التدوّد إليه ومحاولة التقرب منه على ذلك يجد صدى في نفسه .

-د- نداء ابن عمّار إلى أصحابه:

(1) ابن الآبار، الخيلة السّیراء 3/ 151.
(2) الديوان، ص 313.
النداء إلى أبي الوليد بن زيدون:
كان الوزير أبو الوليد بن زيدون الشاعر الأندلسي المشهور، من أصحاب ابن عمّار المقربين، وقد جمع بينهما بساط بنعيّد حيث كانا من شعرائه المتميزين. لكن صداقتهم لم تخل من شوائب في بعض الأحيان، كشفت عنها المراسلات الشعرية التي كانت تجري بينهما، ومنها اللاميّة التي بعث بها ابن عمّار إلى ابن زيدون إثر موقف صدر من هذا، وقد ترك أثراً بالغاً في نفسه بدليل النداءات التي وجهها الشاعر إلى صديقه القديم، وضحّى بمعاني العتاب الشديد، فيقول:

(من الكامل المجوز)
كيف أغرزت على الدليل
كيف قايلي ودّميك يصف
ما أليل الفعل الجميل
يا براق أد رساليتي
وأطلعب على شرقات حم
يا غررة الزمن البهيب
اشتفع عيانتك الجليل
يا أنس بدر في الطّلا

يستهل الشاعر قصيدته بهذا الاستفهام الحقيقي، ونادراً ما وجدنا في الديوان استفهاماً بمثابه الحقيقي، وهو الاستخبار عن حقيقة لم تكن معلومة لدى السائل. فهواذن يرد رداً من صديقه عن هذا الموقف الذي لم يكن يتوقّعه، موقف أليم تعبر عنه هذه النداءات المتتالية بالأداة ( يا )، وبخاصة النداء الأول " يا قاتلي "

(1) الديوان، ص. 223.
"... الذي يعد بؤرة التوتر، يعزّزه البيت الذي يليه ويتضمن أساليب تمن يتعارض مع أساليب الاستفهام السابق وما يليه من أساليب النداء ليتأكد معنى العتاب الذي يريد الشاعر توجيهه لابن زيدون وكذلك طلب الشفاعة لدى المعتضد.
واللائفة أن الشاعر لم يناد ابن زيدون باسمه، بل ناداه بأوصاف تحمل دلالات التمجد والإكبار، تمهدًا لطلب شفاعته لدى الملك المرعب (المعتضد)، فينقذه من المأسى التي يقاسيها ويستعيد حياه الهنية ففجاء أساليب النداء في البيت الأخير خاتمة القصيدة ومجملًا لغرضها الرئيس وهو العتاب والاستعطاف:
يا أنس بدر في الطلآ مربد ظل في المفيال

النداء إلى المعتصم بن صمادح:
من أهم الشخصيات التي أكثر ابن عمَّار من توجيه نداءاته إليهم المعتصم بن صمادح صاحب المرية، وكانت تلك النداءات تعكس العلاقة الحميدة التي كانت بينهما. وتحمل معاني الوُد والوفاء، ومنها قول ابن عمَّار:
(من مجزوء الكامل)
يا واقفًا وصل السما وطيبًا يأتي وحُمو أسْرَفت في بر الضيا

(1) الديوان، ص ۲۷۵.۲۷۶
الأبيات من مقطوعة كتبها الشاعر للأمير المعتصم بن قتادة يستمرّ جهّ له، بعد أن أزعج على الرحيل من عنده (1). واستخدم آداء النداء (يا) تعبيراً عن مكانة الأمير البعيدة في أعماق نفسه ثم حذف الأداة في البيت الذي يليه تعبيراً عن قربه الوظيفيّ منه.
وفي موضع آخر يردّ ابن عمّار على ثلاثة أبيات شعرية من المعتصم بقصيدة ضمتها نداءين تعبير عن الإعجاب والشكر، يقول:

(من الطويل)
ثُمَّ عَجَبَتْ بِهَا يَا قَطْعَةُ الْرَّوْضَة
كَأَنَّهَا ثُمَّ عَجَبَتْ بِهَا الجَوْزَاءِ فِي صَفْحٍ
تَلْتَقَى أَبْطَالَهَا وَالْخَيْلُ يَالْخَيْلُ تَلْتَقِيْ
لَآفْرَعٍ مِن ذِكْرِ النَّوْىَ وَالْتَقْرِّقِ
(2)
يريد الشاعر بالنداء بالآداة (يا) إعجابه الكبير بجمال أبيات صديقه الأمير وفهم معانيها ثم يناديه مستخدماً همة النداء الخاصة بالقرب ليشعره بقربه منه وعلاقته الوثيقة به.

---
(1) ابن سامى، الذخيرة 2/402
(2) الديوان، ص 36/77
- النداء إلى محمد بن عبد الرحمن بن ظاهر:

يتوجه ابن عمّار إلى صديقه محمد بن ظاهر بنداء يشحنه بدلات العتاب واللوم بعد الذي جرى بينهما من عتاب، ويستخدم أداة النداء ( يا ) الخاصة بالبعيد ليعبر عن عمق الجفاء الذي حصل بينهما؛ فيقول:

( من الكامل )

يا راكيّا ظهَر النَجِى وَأَيْضاً اللّهُ دَرَكَ لَوْ طَلَبَتْ حَقِيقَتِي أَوْحَدْنِي بَدَلَ الْعَذُوْ خَلِيْلاً عِرَّا فَقَدْ يَدَعَ الرَّيْزَ ذَلِيلًا (1)

وبعد هذا النداء الذي يحمل أيضاً معنى التفريع، يختم الشاعر قصيدته بأسلوب أمر يحمل معنى التقرع والتنفين. ولاشك أنّ تعاضد أساليب النداء والأمر يعطي للمعنى نوعًا في المجاذفة والمشاركة.

- نداء ابن عمّار إلى قومه: 

وفي المرحلة الأخيرة من حياة ابن عمّار في سجنه في إشبيلية، كان لأسلوب النداء في شعره وظيفة نفسية، إذ جاء بمثابة ذرات تصدر من أعماق نفس متأمله. تحاول إيجاد متنفس لها من خلال الصوت الممدد إيقاعياً في أداة النداء ( يا ) ومما يتيح هذه الأداة من طول نفس يصل مدة بعيداً. لذا لم يقتصر نداوه على شخص معين، كما رأينا سابقاً، وإنّما استحضر به كلّ من يعرف ابن عمّار قريبًا كان أو بعيدًا، لكن في النهاية لم يجد ملجاً إلاّ إلى الله فناداه متضرعاً، ومن شدّة ما شعر به من مأساة فاته، أو أنتسه الضرورة الشعرية أن لا يستخدم أداة النداء.

(1) الديوان، ص 286.
في دعائه رَبّه ، فلا تستخدم أداة النداء مع لفظ الربّ ، فهو قريب يجيب دعوة الداعي إذا دعاه .

وهكذا نادي الشاعر قومه مستصرخاً ومستعطفاً ؛ فقال :

(من المنسرح)

يَا قَوْمِ مَا أَذَا الشَّرَاءَ ثَانِيَةً
سَمَّاحَهُ عَالِلَاءَ فِي عَبْدٍ
قَلِيسَ في مَثْلِه سَوْى حَمَّدَه
تَوْسِعَ مِن بَرَقٍ وَمِنْ رَعِهِ

هذه الأبيات من قصيدة قبل إنها وُجِدت بخط يد ابن عمّار في متن اعه بعد قتله (1) . وقد بدأها بالنداء لأنه أبلغ وأخص في سياق التنبية ، ولأن الشاعر يريد لفت أنظار قومه إليه للاهتمام بشأنه . كما ختمها بنداء يحمل معنى الدعاء ، يل leo أسولو أمراً لا يخلو من معنى الدعاء ، بل هو فجوى الدعاء . وهكذا جاءت الأبيات مشجونة بطاقة دلاليّة تعبّر عن حالة الصراع النفسيّ الذي يعيشه الشاعر .

وهكذا شكّل أسولو الدعاء في شعر ابن عمّار ظاهرة فتية أسلوبية . فُجِر بها الشاعر ما يسكته من هموم اجتماعية وسياسية لا يكاد يتبّلص منها حتى تعاوده من جديد . فرأينا أنّ النداء كان إحدى وسائل التواصل مع الآخر ، لذا كان من الأساليب البلاغية الأكثر استعمالاً عنده ، وخصوصاً في إخوانه . وقد هيمت أدادة النداء ( يا ) على سائر أدوات النداء ، لأهميّتها مع

(1) الديوان ، ص 217.
(2) ابن الآبار ، الجلالة السّيّراء ، 160/2. 160/2.
المنادي لكونها تتسع لنداء القريب والبعيد، فمن خلالها حاول بروزه ألوانه تخطيط دائرة اليأس، إلى دائرة يرى فيها الخلاص.

إن أهم ما نستخلص من دراستنا الأساليب الإنشائية الطلبيّة في شعر ابن عمّار ما يلي:

1- أن نص ابن عمّار الشعري كان ينزع إلى تكثيف الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة، فأفاد مما يوفره أساليب الأمر والاستفهام والنداء بصفة خاصة، من مجال واسع للتعبير، حيث استغل دلاليّته على تحقيق مطامعه الواسعة، وهي دلالات مشاركة الآخر وال التواصل معه. ورؤية فنّيّة، أسهمت هذه الأساليب الإنشائية الطلبيّة في خلق فضائه الخاص، فضاء يجد فيه من يتفاعل معه فيتبادلة المشاعر والأحاسيس، لذا طغت في مراسلاتنا الإخوانيّة.

2- يعود سبب هذه الكثافة في الأساليب الإنشائية الطلبيّة في نصّ ابن عمّار الشعري، لاسيّما في إخواناته، إلى حالة الاضطراب التي طرأت على مسيرة حياته، حالة الإنسان المهزوم نفسياً وجسدياً، والناجز عن التواصل مع من أحبّ. كل ذلك أثار حفيظته، ورّحبه على محاولة الانتقاء من مشاعر الخوف ورهبة السجن، ليتواصل بأسلوب فتى بليغ، عليه يحدث خرقًا في جدار الصمت المتطبّق على قومه.
الخاتمة

كانت الرحلة طويلة لكنها ماتعة، وكان البحث مجهدًا لكنه شائق، نتقل في ديوان محمد بن اين عمّار، من صفحة إلى أخرى، ومن بيت إلى بيت. نستنبط شعره ليبوح بأسراره، فيحكي حياة ابن عمّار الوزير، والإنسان الشاعر، والإنسان. ومما هو علينا مشقة هذه الرحلة، متعة الغوص في أعمق نصوص المعتمد الشعريّة، وما كشفت عنه من قيمة وثائقية وقيمة فتية.
ولكن كانت هناك دراسات سبقتنا في الوصول إلى جانب من هذه القيم، فإن التميّز الذي يمكن أن يكون، هو التميّز في وسيلة الوصول إليها. فقد حاولت الدراسة استقراء نصوص الديوان استقراء داخلياً، يكشف عن عناصرها الفنّية، وسماتها الأسلوبيّة، ما جعلنا نصل إلى نتائج نعتقد أنّها موضوعية، نذكر منها:

۱- أنّ عصر محمد بن عبّاد، على الرغم منّ ما كان فيه من حروب وفتن واضطرابات سياسيّة، كان عصرًا مزدهرًا، حيث سما ملوك الطوائف بالأندلس، سياسيّيًا وأدبيّيًا وعمرانيّاً، إلى درجة رفيعة. وكان لتوسع إشبيلية وزيادة قوتها وثرواتها أثر كبير في الحياة السياسيّة والاجتماعية والاقتصادية، وانعكس ذلك على الحياة الثقافيّة والأدبيّة. فاجتماع في بلاط بني عبّاد أدباء وشعراء كثيرون، كأمثال ابن زيدون، وأبي وهبون، وأبى الولانية، وأبى حمديس، فضلاً عن شاعراً ابن عمّار الذي سطع نجمه في عهد المعتمد خاصة.

۲- لم يصلنا ديوان ابن عمّار، رغم أنّه كان مدوّناً وكثير الانتشار في بلاد الأندلس. فالديوان الذي بين أيدينا ما هو إلاّ
حصيلة جهود عظيم لأستاذ أكاديمي، قام بجمع هذه الأشعار مما تيسّر له من أمات كتب الأدب وصحف التاريخ، المطبوع منها والذي مازال مكتوبًا، في مكتبات العالم العامة والخاصة، جمعها في كتاب واحد هو آخر مصنف بين أيدينا ضمّ هذه الأشعار المتناثرة. مما يدل على أنّ ما تضمنه هذا الديوان ليس كل ما نظمه ابن عمّار من أشعار. وهناك فترات من حياته لم يعثر له فيها على إنتاج، وبخاصة تلك التي سبقت لقاءه المعتضد بن عبّاد.

٣- كشفت الدراسة شاعريّة ابن عمّار، وعشقه القريب، وسرعة بديعته، وتمكّنه من صياغة القصيد وصناعة النظم. فكان يرتجل الشعر، يجيء ويطارح الشعراء به. كما بُنِّيت أن شعره شديد الصلة بالشعر العربيّ القديم، شأنه في ذلك شأن معظم الشعر الأندلسي، لكنه رغم ذلك، كانت له شخصيته المتميزة في بناء صوره وأفكاره بأسلوب يجمع بين القالب العربيّ والرقة الأندلسية. وكان شديد التأثر بالبيئة التي عاش فيها، والظروف المكانية والزمنية التي أنجبته، ما جعل بعضه مختلف عن بعض باختلاف ظروف حياة الشاعر، والأحداث المؤثّرة التي مرّ بها.

٤- تال ابن عمّار مكانته الشعرية عن جدارة، وبانت مهارته ومقدرته على صياغة أفكاره وتحملها بما يزيد من معان، من خلال براعته في شحن النصّ بالطاقة الإيجابيّة والجماليّة، فلم يلجأ إلى خصيصة أسلوبية معيّنة بني عليها معظم شعره، بل جعل شعره فضاء فسيحاً لتوالد الخصائص الأسلوبية، سواء على المستوى الإيقاعيّ، أم على المستوى التركيبيّ، أم على المستوى المعجمي أو البيانيّ.
5 - أجاد ابن عمّار في استخدام الموسيقى الخارجية، باختيار الدقيق للأوران والقوافي ذات الطابع الجاد والبناء المحكم فوطفها في خدمة فتة، وتحقيق أهداف أشعارها وأغراضها، فكان يعمد إلى خلق التلاحم بين الإيقاع الموسيقي والدلالة. ولم يخرج في نظمه عن البحور السائدة في أشعار الأقدمين، حيث سار على منوالهم فيما استعملوه من بحر الخليل، وأهمل ما لم يستعملوه منها. كما أدّت الموسيقى الداخلية دورًا مهمًا في شعره من خلال استخدامه الملحوظ للتصريع والتصدير والتكرار. وقد دلّ حسن استخدامه للتصريع على قوة طبعه، ووفرة مادّته اللغوية، فضلًا عن مهارته في نظم كلماتها وختيبر بنية إيقاعها. وقد اتخذ الجنس صورًا كثيرة في شعر ابن عمّار، وبدون أنّ الشاعر يستخدمه لتقويّة حركة المعنى من خلال التماثل الصوتي بين ألفاظه. وكان واضحًا اهتمامه بتقسيم البيت الشعرى إلى وحدات صغيرة، من خلال التجانس بين اللفظين، واعتماد تقسيمات صوتية ووحدات دلائلية متميزة، مما يظهر براعة ابن عمّار في ربط الصوت بالمعنى، أو ما يعرف بعلاقة الـتال بالسكون. ولذلك اعتمدت على التكرار في ديوانه حيث شاع شيوعًا ملحوظاً وتخطّا أنماطًا مبتعثة، إذ جاء تكراره بالروح، أو الألفاظ، أو البنية، وكلّها عناصر تحقيق نوعًا من الإيقاع الموسيقي إلى جانب إيقاع الموسيقى الخارجية. فكانت الموسيقى وسيلة أسهلية تغني قصيدته بإيقاع إيجاهي قادر على تصوير تجربة الشاعر تصويرًا جمالياً موحياً.

6 - كشف معجمه الشعرى عن بروز حقل الطبيعة بكلّ عناصرها، وطاغيائها على سائر الحقول الدلالية في الديوان. وقد استعان بها الشاعر في معظم أغراضه الشعرية. كما أبان عن
العلاقة الحميمة التي كانت تربط ابن عمّار بالمعتمد بن عبّاد. وقد جاءت مفرداتٌ أيضاً، انعكاساتٌ عن تجربتهُ فمتلّت فترات المنفى والسجن منحىً مختلفاً في مفردات هذا المعجم لما آلت إليه أحواله من تبدل. وظهرت ببراعته في الإفادة من هذه المحطات من حياته في تعميق الدلالة الشعرية والبنية الجمالية للنص. كما برزت مفردات دينيّة تدلّ على عمق موروثه الديني. وقد تمكّن من خلال أساليبه وترانيمه من استكشاف تجليّات الألوان وتفجير طاقاته التعبيرية والرمزية في نقل تجربته الشعرية والنفسية. مما يدلّ على موهبة الشاعر وقدرته على اختيار مفردات، واستخدامها استخداها قنّياً يخرج بها عن دلالاتها المألوفة، ويكسبها صياغة ذات طابع شعريّ تعطيها أهمية خاصة بوصفها عنصراً من عناصر معجمه الشعريّ.

- اكتشفنا خلال البحث أن الصورة البدائيّة شكّلت سمة فنّية وأسلوبية في شعر ابن عمّار. وأنّها تمثّل إلى النسيج الطبيعيّ البعيد عن التكاليف والتغريد. وقد اعتمد في رسمها على عنصر حسّة أو معنيّة، أو المزج بينها. وتمتّلّت في الاستعارة والتشبه والكتابة. وكانت الطبيعة بعناصرها الجامدة والمتحركة من أهمّ ينابيع صور ابن عمّار، ومصدر إلهامه، حيث تفاعل معها وقاسمها مشاعره، ورافقته بمظاهرها في مراحل حياته. كما تجلّى من خلال الدراستة أن ابن عمّار نجا في بناء صوره البدائيّة منحق الشعراء القديم. فكان يستمدّ عناصرها من الموروث الشعري العربيّ، فيعمل على إعادة إنتاجها ولو بشكل يختلف عن النظام الدلالي والفنى الذي وردت فيه، ويسّطّر بها من السياق التفقيدي إلى أن تصبح واقعة أسلوبية، وتوزع بين الصور التشبيهية التي احتلّت المرتبة الأولى، والصور الاستعارية.
التي جاءت في المرتبة الثانية، والصور الكنائيز التي جاءت في المرتبة الثالثة والأخيرة.

-8 ومن خلال بحثنا للجمل الخرّيّة في ديوان ابن عمار لاحظنا أن الأسلوب الخرّي يخرج عن كونه مجرد خبر، حيث استعصي لمعاني كثيرة، وأفاد أعراضًا متنوعة، مثل المدح، والشكوّ والاستعطف وغيرها؛ ومن أكثر الأساليب الخرّية بروزا تلك التي جاءت مقرّنة بالتوحيد تارة، وبالنفي تارة أخرى، وبالتوحيد والنفي معاً.

إلا أن اللافت هو اعتماد ابن عمار الأساليب الإنسانية الطلبية بكثرة، إذ كانت أبرز سمات المستوى الشركي في نصوص الديوان. ولاسيّما مساعدة الأمر والاستفهام، وذلك لما يوفرّه من حيوية وتنبٍّيه، وإثارة للمرسل والمتلقي معًا. والشاعر يلجأ إلى هذه الأساليب الإنسانية لفسح للمتلقي مجالًا واسعًا يشاركه من خلالها مشاعره ومعاناته، لذا جاء استخدامه لها في غير معانيها الأصلية.

9- وخلصنا في هذا البحث إلى أن ديوان ابن عمار الذي بين أيدينا، كان يُميّز بنوع من الفرادة التي يمتلئها ابن عمار الإنسان والشاعر والوزير، فإنّه في الوقت ذاته يعكس جوانب مهمة من ملامح عصره، وأهم الأحداث التي وقعت خلاله. ولاشك أن جوانب أخرى من حياة ابن عمار اختلفت فيما اختلف من شعره، وهذا يشتمل على نوعية وجدادًا من الدارسين للمزيد من البحث والتشويب لاستشفي شعره كاملاً أو جزء كبير منه لكي ندرك قيمة التاريخيّة والأدبيّة كاملاً، كما أرجو أن يتصدى
أحد من الدارسين إلى الجوانب الفنية والأسلوبيّة الأخرى التي
لم يتسع لها هذا البحث.
والله الموفق!!
فهرس المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع العربيّة:

1- إبراهيم، علي نجيب، جماليّات اللفظية بين السياق ونظرية النظم، دمشق، دار كنعان، طّ 3، دمشق ٢٠٠٤.

2- ابن الأبار، أبو عبد الله محمد (١٣٦٠/١٩٤٥م)، الجلّة السيراء، حققة حسنين مؤنس، القاهرة، دار المعارف، طّ2، ١٩٨٠/١٩٠٦م، أجزاء ٣.

3- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله الجزري (١٣٢٩/١٩٠٣م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، فدمّه له وعلّق عليه أحمد الحوفي ودوي بпечатة القاهرة، نسخة مصرفطباعة والنشر، طّ٢، ١٩٧٣م، أجزاء ٤.

4- ابن الأثير، عزالدين أبو الحسن علي بن محمدالجزري، (١٣٢٦/١٩٤٣م)، الكامل في التاريخ، راجع أصوله وعلّق عليه نخبة من العلماء، بيروت: دار الكتاب العربي، طّ١، ١٩٨٠/١٩٠٣م، أجزاء ٩.

5- ابن دحيّة، أبو الخطاب عمر بن الحسن الكبّي، المطرب من أشعار أهل المغرب، القاهرة، المطبعة الأميرية، طّ١، ١٩٥٤م.

6- ابن حزم، أبو محمد علي أحمد سعيد الأندلسي، طوق الجمامة في الألفية والآلاف، شكله وعلّق جواشية وقدم له نزار فلوج، صيدا، بيروت، المكتبة المصرية، لا ط، ٢٠٠٣م.

7- ابن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، الدار البيضاء، دار تونيقال، طّ١، ١٩٩٦م.

8- ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنطريني (١١٤٧/٥٤٧م)، الذخيرة في مجازين أهل الجزيرة، حققة إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، لا ط، ١٩٨٧/١٤١٧م، أجزاء ٨.
ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد الإشبيلي (۱۲۴۳/۵۲۹) قلائد العقائد ومحاsans الأعيان، حقّقه وعلّق عليه حسين يوسف خربوش، الزرقاء، مكتبة المنار، ط1، 1989/1409 هـ، 2 مجلّدات.

10- ابن خفاءة، إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله (۱۴۵۴/۵۰۰)، ديوان ابن خفاءة، حقّقه السيد مصطفى غازى، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط۲، 1399/1979 هـ.

11- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون (۱۴۰۶/۸۸۸)، المقدّمة، بيروت، دار الجيل، لافلا.ت.

12- ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد (۱۲۸۱/۶۸۲)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حقّقه إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، لا. ط، 1990، 8 أجزاء.

13- ابن رشيق، أبو علي الحسن (۴۰۷/۱۲۱۴)، العمدة في محاsans الشعر وأدابه ونقده، حقّقه وفصله وعلّق حواشيه محمد محبي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، لا. ط، لا. ت، جزآن.

14- ابن سعيد المغربي، علي بن موسي بن سعيد الأندلسي (۱۲۸۳/۶۸۵)، رياض المبرزين وغايات الممّيزين، حقّقه محمّد رضوان الداية، لا. ب، دار طلasis، ط1، 1987/1407 هـ.

15- ابن عبّاد، المعتمد، الديوان، حقّقه حامد عبد الرحمن وأحمد أحمد بديوي وراجعة طه حسين، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية المصرية، ط۲، 1997، م.

16- ابن منصور، محمد بن مكرم، لسان العرب، أعدّه وصنّفه يوسف خياط، بيروت، دار لسان العرب، لا. ط.لا.ت.
17- ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد (760/1360)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حققه محمد محترم الدين، لا، المكتبة المصرية، لا، ط، 1987.

18- أبو الخير، محمود عبد الله، شعر رده النفس (حتى نهاية العصر العباسي)، دراسة موضوعية وفنيّة، لا، ب، جهينة للنشر والتوزيع، ط 1، 1/1436.

19- أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 1، 1997.

20- أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، إربد، عالم الكتب الحديث، ط 1، 1997.

21- أبو ناصر، موريس، إشارة اللغة ودلالة الكلام: أبحاث نقدية، بيروت، مختار، ط 1، 1990.

22- أدهم، علي، المعتمد بن عباد، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، لا، ط، 6/1407.

23- إسماعيل، عز الدين، التفسير النبوي الأدبي، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، لا، ط، 1/1484.

24- أنيس، إبراهيم، موسى الشعراوي، القاهرة، مكتبة الأندلس المصرية، ط، 17/1417/1997.


27- بالنها، أخليط جنثلت، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤن، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط، 1، 1955.

28- بدوي، محمد عبده، دراسات في النص الشعري، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، لا، ط، 1/1417/1997.

20- السّتاني، سليمان، إلادّة هوميروس، المقدّمة، بيروت.
21- بلال، جندي، الشامل: معجم في علوم اللغة العربية
ومصطلحاتها، بيروت، دار العودة، 1981.
22- بوميزر، الطاهر، أصول الشعرية العربية، بيروت، الدار
العربية للعلوم، ط، 7، 2003.
23- بير، جيرو، الأسلوية، ترجمة منذر عياش، حلب، مركز
الإنماء الحضاري، ط، 2، 1994.
24- المهنيوي، محمد بن علي الفاروقي (1841/1158)، كشاف
اصطلاحات الفنون، حقّقه لطفي عبد البديع، وترجمه عبد
النعمان محمد حسن، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة
للكتاب والتّأليف والنشر، ط، 3، 1964.
25- الجاحظ، أبو عناثان عمرو بن بحر الليثي (255/870)، البيان
والنبيين، حقّقه عبد السلام هارون، بيروت، المجمع
العربي الإسلامي، ط، 6، 1974، أجزاء.
26- --------------- الحيوان، حقّقه عبد السلام
هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط، 1928، 8 أجزاء.
27- جبور، جبران، "المعتمد بن عباد: الملك الشاعر"، مجلّة
الأبحاث، (بيروت)، الجزء 3، السنة 16، حزيران
1967، ص، 185-216.
28- الجرجاني، عبد القادر (1878/471)، أسرار البلاغة في
علم البيان، حقّقه محمد رشيد رضا وأسامة صلاح الدين،
-piece 29 - الجراحى، عبد القادر (1418/1478)، دلائل الإعجاز، قرآه وعلق عليه محمود محمد شاكر القاهرة، مطبعة المدني وحلة، دار المدني، ط. 2، 1412/1992.


-piece 21 - حمودة، حنان، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عمان: جدارا للكتاب العالمي، ط 1، 2006.


-piece 23 - المجلة، أسامة، معجم البلدان، بيروت: دار صادر، ط. 1، 1955، 8 أجزاء.


-piece 25 - خالص، صلاح، المعتمد بن عباد الإشبيلي، دراسة أدبية تأريخية، بغداد: شركة بغداد للطبع والنشر، ط 1، 1980.

-piece 26 - الخطيب، رشاد عبد الله، تجربة السجن في الشعر الأندلسي، لا: دار المجمع الثقافى، بط. 1999/1419.

-piece 27 - الداية، فايز، جماليات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط 3، 1997/1416.

-piece 28 - الرفاعي، عبد القادر، فن تشكيل الخطاب النقدى، عمّان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 1، 1998.

-piece 29 - الركابي، حدود، في الأدب الأندلسي، القاهرة: دار المعارف، ط. 1، 1980.

51 - زيدان، سليم، ظاهرة التماثل والتميّز في الأدب الأندلسي، من القرن الرابع إلى السادس هجريًا، منوبة، كلية الآداب، 2001، ط1، جزءان.

52 - الزركشي، خير الدين بن محمّد بن علي الدمشقي (1296/1976)، الأعلام، بروت: دار العلم للمللتين، ط6، 8 أجزاء.

53 - الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، بروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1998 م.


55 - سليمان، سلمى علي، القيم الخلقية في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط1، 2000 م.


57 - شابسوغ، حفيظة، الجملة الخبيرة والجملة الطلبة: تركيبًا ودلالة، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 1425/2004.
الشاعر، أحمد، الأسلوب، القاهرة، مكتبة النهضة العربية، 1988.

الشاعر، عبد إسماعيل، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر ملوك الطوائف، القاهرة، دار نهضة مصر، 1978.

العربية، في الاستعارة، الإسكندرية.

الشاعر، طاليس، أرسلو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1982.

الطابع، عمر فاروق، ديوان أبي الطيب المتنبي، بيروت، 1996.

الشاعر، طاليس، محمود الهادي، خصائص الأسلوب في الشؤون، الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1401/1981.

الشاعر، عيسى علي، العاطفة والإبداع الشعري، بيروت، دار الفكر المعاصر، 2002.

إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، 1971.

الشاعر، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، 1981.

الشاعر، محمد، فقراء نانية في شعر أمرئ القيس، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1996.

الشاعر، محمد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد 7، العدد 1، أكتوبر 1987.
67- عز الدين، حسن البنا، الشعرية والثقافية، مفهوم الوعي الكتابي وملامح في الشعر العربي القديم، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002.

70- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (950)، الصناعتين: الكتابة والشعر، حقيقه مفيد قميه، بيروت، دار الكتاب العلمية، ط 3، 1404/1984.

71- عشري، علي زايد، الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الجمدي، الكويت، مؤسسة عبد العزيز سعود البستيني، 2002.

72- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار الكتاب المصري، ط 1، 2002.

73- العقاد، عباس محمود، ابن الرومي، حياته من شعره، بيروت، دار الكتاب العربي، ط 1، 1968.

74- علي، سلمى سلمان، القيم الخلقية في الشعر الأندلسي، القاهرة، دار الأفاق، 1428/2007.

75- عبان، محمد عبد الله، دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي، [مذيدة ومنقحة] القاهرة، مكتبة الخانجي، ط 1، 1389/1969.

76- عياد، محمد شكري، اللغة والإبداع، القاهرة، انتشار، الطباعة، ط 1، 1988.

77- مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ط 1، 1982.

78- اتجاهات البحث الأسلوبي، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ط 1، 1985.
79- عباس، مرزور، الأسلوبية ولغة التحليل الخطاب، حلب، مركز
الإمضاة الحضاري، طبرة، 2002.
80- غزال، حسنين، الأسلوبية والتآويل والتعليم، الرياض،
مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، 1988.
81- الفاخوري، حنای، الفخر والجمالية، القاهرة، دار المعارف،
ط2، 1968.
82- فخر الدين، جودت، شكل القصيدة العربية في النقد
العربي، حتى القرن الثامن الهجري، بيروت، دار الحرف
83- فضيل، صلاح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراه، القاهرة،
84- __________، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة،
دار الشروق، ط3، 1980.
85- الفياض، محمد، الكتابة، جدة، دار المناارة للنشر والتوزيع،
ط1، 9/14/1989.
86- فلي، ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة
خالد محمود جمعة، دمشق، دار الفكر، ط1، 2003.
87- قاسم وعثمان، حسن، التصوير الشعري، القاهرة، الدار
العربية للنشر والتوزيع، لا ط، 2004.
88- قبادبة بن جعفر (127/948)، نقد الشعر، حقّقه محمد
عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، لا ط، لا.
89- قدارة، أحمد محمد، صور من التحليل الأسلوبي،
بيروت، دار القلم العربي، دار الرفاعي للنشر، ط1، 2005.
القرطاجني, أبو الحسن حازم بن محمد (1287/1284)، منهج البلغاء وسيرة الأدباء، حققه محمد الحبيب الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط. 2، 1981م.

القرعان، فايز، التشكيل البلاغي في شعر عبيد بن الأبرص. إربد الأردن، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، 1997م.

القزويني، جلال الدين محمّد بن عبد الرحمن الخطيب (732/1238)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرفقي، بيروت، دار الكتاب العربي، ط. 2، 1350/1932م.

الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمّد عبد المنعم خفاجي، لم: مكتبة الكليات الأزهرية، ط. 2، 1404/1984م.

الكتبي، محمّد بن شاكر (672/1372)، فوات الوفيات، حققه: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ط. 1، 1972م، 4 أجزاء.

مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، قام بإخراجه إبراهيم أنيس وعبد الخلىمن منتصر وعطية الصواحلي ومحمد خلف، الدوحة، إدارة إحياء التراث، لا. ط. لا، جزءان.

المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، حققه فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، بيروت، دار الأفاق الجديدة، ط. 2، 1983م.

المرازيق، أحمد جمال، جماليات النقد الثقافي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 1، 2009م.
98- المراكشي، عبد الواحد بن علي (1249/1827)، المعجب
في تلخيص أخبار المغرب، حقّقه حمّّد سعيد العريان،
القاهرة، لقنطурсاط، 1972م.
99- المسّدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، تونس،
الدار العربية للكتاب، ط٣، 1982م.
100- المصري، يسرى يحيى، بنية القصيدة في شعر أبي تمّام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا ط،
1997م.
101- المعتوق، أحمد، اللغة العليا، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، 2006م.
102- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية
التصاص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٤،
2005م.
103- المقري، أحمد بن محمد التلمساني (1241/1627)، نفح
الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حيّظه إحسان
عباس، بيروت، دار الصادر، لا ط، 1417/1997، 4 مجلدات.
104- نور الدين، حسن، الشعرية والثقافة، بيروت، دار العلوم
العربية، ط١، 2001م.
105- هارون، عبد السلام، الأساليب الإنشائية في النحو
العبري، القاهرة، مكتبة الجاحظي، ط١، 2002م.
106- الهاشمي، أحمد، في المعاني والبيان والبذع، حقيقه
سليمان الصالح، القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، ط١،
2005م.
1- هلال محمد تيم، النقد الأدبي الحديث، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 106، 1975.
2- WALIc، فاضل فتحي، الفن والنقاب وأثرها في الشعر، حائن، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط 1، 1996.
   ناديًا: المراجع الأجنبية:
فهرس الأعلام

<table>
<thead>
<tr>
<th>اسم العلم</th>
<th>الصفحة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>إبراهيم أنيس</td>
<td>120</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن الآبار</td>
<td>37, 36</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن بديس</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن الليثة</td>
<td>66</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن بسمام</td>
<td>26</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن دحية</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن حميد الصقلي</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن خاقان</td>
<td>9</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن خفاجة</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن دحية</td>
<td>54</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن دراج القسطلي</td>
<td>39</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن خلدون</td>
<td>132</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن حزم</td>
<td>53</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن رشيق</td>
<td>22</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن زيدون</td>
<td>9</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن شهيد</td>
<td>92, 81</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن سعيد (المغربي)</td>
<td>186, 187, 188, 189, 200, 201</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن منصور</td>
<td>206</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن هانيء</td>
<td>53</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن وهبون</td>
<td>206</td>
</tr>
</tbody>
</table>
الصفحة

لا يوجد نص يمكن قراءته بشكل طبيعي من الصورة المقدمة.
<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>اسم العلم</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>12, 13, 14, 90, 102, 161</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>170, 176</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>94, 95, 102, 161, 176</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>23, 22</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>بلاسية</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>بوفون</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>بن هود</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(ج)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>81</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>187, 98, 92</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>7, 32</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>جابر عصفور</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الجراني</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الجزيرة</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>جاكسون</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(ج)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111, 112</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الحجاب المنصور بن أبي عامر</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>حاتم</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الحكم</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>حمص</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(ج)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>38</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>197</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الخليل بن أحمد الفراهيدي</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(ج)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>23, 22, 280, 102, 161</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>187, 188, 184</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>92, 93</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>103</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>42, 41</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الراضي</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الرشيد</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الرمايي</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رندة</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ريفاتير</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(ج)</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

٢٠١٠
<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>اسم العلم</th>
<th>رابطه</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>276</td>
<td>(ن)</td>
<td>رابطه</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>الزمخشري</td>
<td>سبتر</td>
</tr>
<tr>
<td>27, 26</td>
<td>ستيفن</td>
<td>سرقسطة</td>
</tr>
<tr>
<td>25, 24</td>
<td>السكاكى</td>
<td>سليمان البستاني</td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>شارل (بالي)</td>
<td>سوير</td>
</tr>
<tr>
<td>22</td>
<td>شيلب</td>
<td>شقورة</td>
</tr>
<tr>
<td>12, 18, 14, 13, 12, 11, 10, 24, 197, 197</td>
<td>شكري عياد</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ط (الشلبي) (أبوالقاسم)</td>
<td>طي</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>صالح فضل</td>
<td>عز الدين إسماعيل</td>
</tr>
<tr>
<td>(ص)</td>
<td>علوي</td>
<td>العسكري</td>
</tr>
<tr>
<td>34, 23</td>
<td>87, 54</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>اسم العلم</td>
<td>الصفحة</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>---------</td>
<td>---------</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>غرناطة</td>
<td>11, 147, 152</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>فرديناند</td>
<td>12, 11</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>قدامه بن جعفر القرطاجنی</td>
<td>71, 29, 72, 23, 24, 29, 79</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>قرطبة القزوينی</td>
<td>33, 26, 28, 31, 38, 80, 83, 93, 109, 106, 107, 108, 109</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>كروتشي</td>
<td>لخم</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>كوهین</td>
<td>111, 112, 113, 114, 160</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>مقالة</td>
<td>المأمون بن ذي النون التمحيش</td>
<td>المأمون بن المعتمد المتتبي ( أبو الطيب )</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>10</td>
<td>199</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>50</td>
<td>52, 53</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>12, 122</td>
<td>07, 124</td>
</tr>
</tbody>
</table>
الصفحة

اسم العلم

(ي)

يزيد بن المعتمد

اليهود

199

12, 91, 92
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافيه</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>177</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الفاسق يتقيك</td>
<td>الرجز</td>
</tr>
<tr>
<td>180, 182, 157, 132</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>رحبب</td>
</tr>
<tr>
<td>84</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>ثغور كمثل الأفخوان</td>
</tr>
<tr>
<td>98</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>قريب غريب</td>
</tr>
<tr>
<td>134</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>ساين منحن في الرحيم</td>
</tr>
<tr>
<td>137, 147</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>وما لحِماي الأليك</td>
</tr>
<tr>
<td>137</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>قفني نبض غريب</td>
</tr>
<tr>
<td>137, 137</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقارب</td>
<td>قليبي</td>
</tr>
<tr>
<td>132, 157</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>قتاها عداها الحسن</td>
</tr>
<tr>
<td>180</td>
<td>الهمزة</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>وكيف أرى قريب</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- 206 -
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>الطول</th>
<th>الفائدة</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>127</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الركب</td>
<td>الطويل</td>
<td>أصداق طني</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>137</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>العتب</td>
<td>الطويل</td>
<td>لما ذدت طير</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>157</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>العضب</td>
<td>الطويل</td>
<td>أيظيم في</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>عيني</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>180</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>طويل</td>
<td>أتدين من كل</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>182</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>صعب</td>
<td>طويل</td>
<td>أركب قدسي</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>188</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>تربي</td>
<td>طويل</td>
<td>أهين سقى</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>192</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طوي</td>
<td>طويل</td>
<td>أخافك للحق</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

التاء
|   | ابن عمار | الرائحة | الطويل | سذكرني إني بان حليلي |
|   | ابن عمار | الكوارث | الطويل | أعد مصت خمس |
|   | ابن عمار | عوايث | الطويل | حلت بذا |

الحاء
<p>|   | ابن عمار | أوضح | الطويل | سجاك إني عاقبت |
|   | ابن عمار | مفتح | الطويل | أقليه بما بئني |
|   | ابن عمار | أوضح | الطويل | سجاك إني عاقبت |
|   | ابن عمار | مفتح | الطويل | أقليه بما بئني |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافلة</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>187</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقار</td>
<td>الناصح</td>
<td>وَكَمْ بَرِجُونَ</td>
</tr>
<tr>
<td>191</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقار</td>
<td>الرآجح</td>
<td>وَأَلَا فَكَمْ خَفْ</td>
</tr>
<tr>
<td>198</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>للبراح</td>
<td>عَلَى اليمِنَ</td>
</tr>
<tr>
<td>202</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>مجزوء الكمال</td>
<td>السماحة</td>
<td>يا واتقاً</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**الدال**

<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافلة</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>72, 73</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>تندي</td>
<td>أَلَّا لِلمَعَالِي</td>
</tr>
<tr>
<td>82</td>
<td>المعتمد</td>
<td>طويل</td>
<td>أذري</td>
<td>أَلَّا حَي* أوَطَانِي</td>
</tr>
<tr>
<td>84, 85</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>حَذَر</td>
<td>نُوالَ كَما أَخْضَرَ</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>الند</td>
<td>وَمَا هَذِهِ الأَشْعَارُ</td>
</tr>
<tr>
<td>88</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الخفيف</td>
<td>الفريد</td>
<td>أَنتَ</td>
</tr>
<tr>
<td>90, 91</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الخفيف</td>
<td>العيد</td>
<td>إِمَا اعْتَرَضْتِمُ</td>
</tr>
<tr>
<td>90</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الخفيف</td>
<td>الحديد</td>
<td>أَنتَ فِيمَهُ</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>وَإِذَا ما رَكَبْتُمُ</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- ٢٠٨ -
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>120</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>الرعد</td>
<td>طفرت يهم</td>
</tr>
<tr>
<td>107</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>المجيد</td>
<td>قيا حسن داك</td>
</tr>
<tr>
<td>121</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>الجريد</td>
<td>وقلتت احيا</td>
</tr>
<tr>
<td>121</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>النهيدي</td>
<td>كان ينديس</td>
</tr>
<tr>
<td>122</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>الكامل</td>
<td>وأعيد من ظباء</td>
</tr>
<tr>
<td>122</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>الكامل</td>
<td>لك الله</td>
</tr>
<tr>
<td>122</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>الهندي</td>
<td>بدر ولكن</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>صيد</td>
<td>وانا اليوم</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>الصد</td>
<td>ألد من بالما</td>
</tr>
<tr>
<td>130</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>الرعد</td>
<td>طفرت بهم</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>التميه</td>
<td>فجزاك الإله</td>
</tr>
<tr>
<td>138</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>أحمد</td>
<td>تبرعت بالمعروف</td>
</tr>
<tr>
<td>138</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>قيد</td>
<td>جبحوا الى</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>السرد</td>
<td>بكل قتى</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td></td>
<td>142، 143</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافية</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>--------</td>
<td>--------</td>
<td>---------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>عمار 1</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>146، 176</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>147، 177</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>151</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>157</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>158</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>158</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>172</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>176</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>181</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>187</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>191</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>204</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

القراء
<p>| أدر الزجاج | السرّي كامل | ابن | 32، 55، 86 |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>177، 178، 180، 181</td>
<td>عمار</td>
<td>المعمد</td>
<td>الكامل</td>
<td>يا شمس الأقدار</td>
</tr>
<tr>
<td>56</td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>لقياك نفسك وأنك</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>58، 59، 162، 166</td>
<td>عمار البسيط</td>
<td>المتقار</td>
<td>مننحن خليلان</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>58، 59</td>
<td>عمار البسيط</td>
<td>المتقار</td>
<td>وقيت لزبيد</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>59</td>
<td>عمار المتقار</td>
<td>كامل</td>
<td>كانى أراك مشيرا</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>74، 76، 194</td>
<td>عمار كامل</td>
<td>جرى</td>
<td>قليهن قلبي من لا توارته الجبال</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12، 176</td>
<td>عمار الكامل</td>
<td>الزهر</td>
<td>أدرك أخاك</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>82، 127</td>
<td>عمار الكامل</td>
<td>جوهرا</td>
<td>والرضي كالحسنا</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>86، 88، 85</td>
<td>عمار الكامل</td>
<td>عسكر</td>
<td>وتهزه يريح</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافية</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>--------</td>
<td>--------</td>
<td>---------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td></td>
<td>ِقِصْصاً</td>
<td>وتَتَوجَّهُ بِالْزَهْرِ</td>
</tr>
<tr>
<td>85</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>كامل</td>
<td>ُقُدَار</td>
<td>ما گَنْتِمُ إِلَّا كَأَمْ</td>
</tr>
<tr>
<td>89</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>كامل</td>
<td>ِبَرِّرًا</td>
<td>ِشَقَّيْتُ يُسْيِفَ</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>ِلْقَأْوَكْ النُّجْحُ</td>
<td>ِتَرْنِيْدَيْنِيْنِ</td>
</tr>
<tr>
<td>91</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>البسيط</td>
<td>146</td>
<td>ِمُدَارُ ِتَعْوُضَمْ وَمِنْ</td>
</tr>
<tr>
<td>91</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>شامل</td>
<td>ِقُادَّ الْمَوْاَكَبَ</td>
<td>ِعِيْرَتُمْنِيْنِ</td>
</tr>
<tr>
<td>94, 162, 175</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقارب</td>
<td>ِالْقَطْرُ</td>
<td>ِوَقْمَتْ تُتَتَّبَعُ</td>
</tr>
<tr>
<td>95, 141, 161</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الشكر</td>
<td>ِذَغْ دَا وَصِلْنا</td>
<td>ِقُلْ اِلَّا أَشْمِطاً</td>
</tr>
<tr>
<td>59, 96, 152, 166</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>ِأَعْمَلَتْ يَالِإِيمَانْ</td>
<td>ِعِمَّرَأَ مُصْوَرًأْ</td>
</tr>
<tr>
<td>101, 176</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>كامل</td>
<td>ِمَلِكَ إِذَا أَزْدَحَمَ</td>
<td>ِيَصْدِرَأْ</td>
</tr>
<tr>
<td>103</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>شامل</td>
<td>ِكَالْعِقْدَةَ جَامِدَ</td>
<td>ِنَارُ</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافية</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>--------</td>
<td>--------</td>
<td>---------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td>١٠٦، ١٣٧</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>مفسرًا</td>
<td>وَجَهَلَتْ مَعْنَى الجُودُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٤٠</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>البَرِى</td>
<td>مَاضِ وَصَدُّرُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٤٤</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المطر</td>
<td>بُشَر</td>
<td>تَمَتْتَ قَدَرُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٥٤، ٠٥٩</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقرر</td>
<td>بُصير</td>
<td>هُوَ الْقَدَرُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٦٥، ١٦٦،٦٧٧</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>أخْضَرًا</td>
<td>رِوْضْ كَانَ النَّهْرُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٦١</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقرر</td>
<td>الْعَرْر</td>
<td>وَأَقْبِلْتَهَا الخِيلُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٦٥، ١٧٥</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>الدَّار</td>
<td>قُوْمُوا إِلَى الدَّارِ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٦٢</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>نُورًا</td>
<td>وَإِلَيْكَ بُكَالِرُوضُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٧٥٦٨١٩٨</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>السارى</td>
<td>مُوَلِّئًا بِنُدْيٍ</td>
<td>مَوَلِّيَ عَنْدِي السِّلْوثَانُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٨٠</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>غَرَاة</td>
<td>أَحَسِبْتُمْ السَّلْوثَانُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٩٠</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المنصور</td>
<td>يَا أَيُّهَا المِلْكُ</td>
<td>يَا أَيُّهَا المِلْكُ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٩٤</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>خَنْصِرًا</td>
<td>يَا سَلَامِ</td>
</tr>
<tr>
<td>١٩٥</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>أَزْهَرًا</td>
<td>يَا أَيُّهَا المِلْكُ</td>
</tr>
</tbody>
</table>

السين
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافبة</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>91</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>طويل</td>
<td>يُسْعِى يُكأس تَرِجِس</td>
</tr>
<tr>
<td>115</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>طويل</td>
<td>طويل</td>
<td>يَا حامِل السَّيْنِ فِي</td>
</tr>
</tbody>
</table>

| القاف | |
|-------| |
| 182   | ابن عمر | طويل | المنمَّق أمُّ آلْفَظكَة |
| 202   | ابن عمر | طويل | المخلِّق بها | بَعثتْ بِهَا |

| الكاف | |
|-------| |
| 96، 127، 132 | ابن عمر | الكامل | اللَّجَائِيِّي | حَكِتَ لِّلُّغُسُونُ |
| 102     | ابن عمر | الكامل | يَهَا كَآ | وَالْدَهْرُ حَار |
| 136     | ابن عمر | الكامل | سَنَاكَا | سَقَطَ النَّدِي |
| 132، 137 | ابن عمر | الكامل | عَيْنَاكِ | مُنْتَزِهَا فِي رَوْض |
| 133، 56   | ابن عمر | الكامل | أَلْقَائِكِ | اللَّهُ أَعْلَم |

<p>| الام | |
|------| |
| 74   | ابن عمر | البسيط | البَخَلِ | وَتَبْتَ تَرِبِ |
| 86    | ابن عمر | البسيط | الأسِل | كَانَتْهَا فِي جَمالِ |
| 114   | المتقار | ابن | أَلَا حَي بِالْغَرْبِ جَمَالًا |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>الفاقية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>١٢٨</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>الطليل</td>
<td>وتحل من سيا في</td>
</tr>
<tr>
<td>١٤٣</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>اللى يقتل</td>
<td>وقيلني</td>
</tr>
<tr>
<td>١٥٢</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>الطُول</td>
<td>عرج يشلب</td>
</tr>
<tr>
<td>١٧٣، ٢٠٣</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>خليل</td>
<td>لله درك</td>
</tr>
<tr>
<td>١٧٤</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>القليل</td>
<td>جد بالقليل</td>
</tr>
<tr>
<td>١٧٥، ٢٠٣</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>رسول</td>
<td>يا برق</td>
</tr>
<tr>
<td>١٨٦</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>المتقار</td>
<td>الهلال</td>
<td>أتذكرنا آيامنا</td>
</tr>
<tr>
<td>١٨٧</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>البخيل</td>
<td>أبرزت في خلق</td>
</tr>
<tr>
<td>١٩٠</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الرجز</td>
<td>المال</td>
<td>أصبحت</td>
</tr>
<tr>
<td>٢٠٣</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>الوصول</td>
<td>كيف أعترت</td>
</tr>
<tr>
<td>٢٠٤</td>
<td>ابن عمار عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>نزولاً</td>
<td>يا راكباً ظهر</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافِية</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>--------</td>
<td>--------</td>
<td>----------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>عمر</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

الميمم

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>الرواية</th>
<th>وهل شققت</th>
<th>هوج الريح</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>58، 60، 71، 101، 123، 148، 159، 190</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>الأعاجم</th>
<th>وما حال من</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>18</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>كامل</th>
<th>مثام</th>
<th>أهلا بقريبك</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>70</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>خادميي</th>
<th>واني إذا</th>
<th>أنصفت</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>76، 79، 129، 150</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>لراجم</th>
<th>واني لادعو</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>70، 77، 147</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>سريع</th>
<th>هايم</th>
<th>ليالي لا 동ي</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>78، 79، 118، 151</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>الأرقام</th>
<th>وليل لنا بالسند</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>85، 146، 151</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>كامل</th>
<th>كلام</th>
<th>من قطعة</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>87</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>القادم</th>
<th>لعل الذي أقذى</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>90، 91، 149، 157</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>طاسم</th>
<th>هو الغيش</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>70، 90، 147، 168</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>الشكاء</th>
<th>اجر ديوال</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>99</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>ابن عمر</th>
<th>طويل</th>
<th>الجمائم</th>
<th>علي وآلا</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>32، 58، 101، 125</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافية</td>
<td>أول البيت</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-------------</td>
<td>--------</td>
<td>-------</td>
<td>----------</td>
<td>-----------</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>106</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>يقَاتم</td>
<td>قدِينكَ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>107, 111</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>عاديٌ</td>
<td>صَفْبِل رداء</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>112</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>حاتم</td>
<td>إِذَا نَشَرَت لَحْمَ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>142, 146</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>مواسِم</td>
<td>وَمَن مِثل عَبادِ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>136</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>الْكَرَائَم</td>
<td>لَعْمِري لَقدْ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>150</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>طالِمِي</td>
<td>أَرِيد حِيْاَةَ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>156, 158</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>ضّاَرِم</td>
<td>لَهُ الخَيرُ ما</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>198</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>خُوااتِمِي</td>
<td>أَنَا العَبْدُ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>143, 149, 199</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>ناَيمِ</td>
<td>أَشْبِلْ وَلَا تَنَسَبَ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>156</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>الخَضْارِ</td>
<td>يَقُولُونَ لِي</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>156</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>مَكْارَم</td>
<td>وَأَغْضِي لِمْنِ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>159</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>مَاتِمْ</td>
<td>وَمَا لَبَسَت رِهْرُ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>159</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>شَانِمْ</td>
<td>قَأُرِدُ وَدَيْ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>168</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>كَاتِم</td>
<td>وَبَنَّا وَلَا وَانِشَ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القاف</td>
<td>أول البيت</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>----------------</td>
<td>----------</td>
<td>----------</td>
<td>----------</td>
<td>-----------------</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>182</td>
<td>عمّار ابن عمّار</td>
<td>الكامل</td>
<td>هَل حَادَ يَبِي</td>
<td>دمّامُ وكانَ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>191، 157</td>
<td>عُمّار ابن عُمّار</td>
<td>الطويل</td>
<td>نواعِم سُهادَى</td>
<td>تَنَاهِيَ فِي الْوَقُتِ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>191</td>
<td>عُمّار ابن عُمّار</td>
<td>الكامل</td>
<td>عُصامُ الكافِنَ</td>
<td>أَهِي أَبَاهُ الحسن</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
<td>عُمّار ابن عُمّار</td>
<td>الطويل</td>
<td>أَبَاهُ الْقَانِمَ</td>
<td>اْسِأَلْهَا الرَّضِيَّةَ</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>النون</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>101</td>
</tr>
<tr>
<td>193</td>
</tr>
<tr>
<td>201، 193</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>الْيِوَاد</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>168</td>
</tr>
<tr>
<td>149، 140، 58</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>الْيَاء</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>130</td>
</tr>
<tr>
<td>200</td>
</tr>
</tbody>
</table>
فهرس الجداول والأشكال

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>الموضوع</th>
<th>رقم الجدول</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>49</td>
<td>تواتر البحور داخل الأشعار</td>
<td>(1)</td>
</tr>
<tr>
<td>51</td>
<td>توزيع الأبيات على البحور</td>
<td>(2)</td>
</tr>
<tr>
<td>60</td>
<td>تواتر القوافي في الأشعار</td>
<td>(3)</td>
</tr>
<tr>
<td>170</td>
<td>تكرار الأساليب الإنشائية في الديوان</td>
<td>(4)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>الموضوع</th>
<th>رقم الشكل</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>41</td>
<td>العلاقة بين الأسلوبية الأدبية والأسلوبية اللسانية</td>
<td>(1)</td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>الأبعاد الدلالية الفنية لبنية النصية</td>
<td>(2)</td>
</tr>
<tr>
<td>112</td>
<td>أساليب بناء الصورة كنائية</td>
<td>(3)</td>
</tr>
</tbody>
</table>
## فهرس الموضوعات

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>الموضوع</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>6</td>
<td>الإهداء</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>شكر وتقدير</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>المقدمة</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>التمهيد</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>أولًا: الحياة السياسية</td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>ثانيا: الحياة الاجتماعية والاقتصادية</td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>ثالثا: الحياة الثقافية والأدبية</td>
</tr>
<tr>
<td>17</td>
<td>الفصل الأول: التعريف بمحمد بن عمّار ومنهجية دراسة شعر</td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>أولًا: التعريف بابن عمّار</td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>1 - سيرته</td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>آ - ولادته</td>
</tr>
<tr>
<td>19</td>
<td>ب - أهم صفاته</td>
</tr>
<tr>
<td>20</td>
<td>ج - ثقافته</td>
</tr>
<tr>
<td>21</td>
<td>2 - ابن عمّار في بلاط بني عبّاد</td>
</tr>
<tr>
<td>21</td>
<td>آ - ابن عمّار والمعتضد بن عبّاد</td>
</tr>
<tr>
<td>22</td>
<td>ب - ابن عمّار والمعتمد</td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td>3 - شعر ابن عمّار</td>
</tr>
<tr>
<td>27</td>
<td>ثانيا: التعريف بمنهج الأسلوب</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>1 - تعريف الأسلوب</td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>2 - تعريف الأسلوب</td>
</tr>
<tr>
<td>35</td>
<td>آ - الأسلوبية جسر بين اللسانيات والأدب</td>
</tr>
<tr>
<td>39</td>
<td>ب - الأسلوبية بين اللسانيات والنقد الأدبيّ ..</td>
</tr>
<tr>
<td>الفصل الثاني: المستوى الصوتي في شعر ابن عمار</td>
<td>46</td>
</tr>
<tr>
<td>-----------------------------------------------</td>
<td>----</td>
</tr>
<tr>
<td>أولاً: الإيقاع الخارجي</td>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td>1- البحور الشعرية</td>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td>2- القافية</td>
<td>61</td>
</tr>
<tr>
<td>3- الروي</td>
<td>62</td>
</tr>
<tr>
<td>ثانياً: الإيقاع الداخلي</td>
<td>70</td>
</tr>
<tr>
<td>1- التصريح</td>
<td>71</td>
</tr>
<tr>
<td>2- التصدير</td>
<td>73</td>
</tr>
<tr>
<td>3- التكرار</td>
<td>75</td>
</tr>
<tr>
<td>الفصل الثالث: المستوى البياني في شعر ابن عمار</td>
<td>78</td>
</tr>
<tr>
<td>أولاً: الصورة التشبيهية</td>
<td>81</td>
</tr>
<tr>
<td>1- التشبيه المفصل</td>
<td>82</td>
</tr>
<tr>
<td>2- الترتيب الأصلي</td>
<td>82</td>
</tr>
<tr>
<td>ب - وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه به</td>
<td>83</td>
</tr>
<tr>
<td>ج - وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه</td>
<td>84</td>
</tr>
<tr>
<td>5 - تصدّر وجه الشبه البنية التشبيهية</td>
<td>84</td>
</tr>
<tr>
<td>6 - تصدّر آداة التشبيه</td>
<td>86</td>
</tr>
<tr>
<td>2- الحذف في التشبيه</td>
<td>87</td>
</tr>
<tr>
<td>1- حذف آداة التشبيه</td>
<td>87</td>
</tr>
<tr>
<td>ب - حذف وجه الشبه</td>
<td>88</td>
</tr>
<tr>
<td>ج - حذف آداة التشبيه ووجه الشبه معاً</td>
<td>89</td>
</tr>
<tr>
<td>ثانيا - الصورة الاستعارة</td>
<td>92</td>
</tr>
<tr>
<td>1 - الاستعارة التصريحة</td>
<td>94</td>
</tr>
<tr>
<td>2 - الاستعارة المكنية</td>
<td>98</td>
</tr>
<tr>
<td>3 - الاستعارة التشخيصية</td>
<td>99</td>
</tr>
<tr>
<td>4 - تشخيص المعاني المجردة</td>
<td>101</td>
</tr>
<tr>
<td>عدد</td>
<td>عنوان</td>
</tr>
<tr>
<td>-----</td>
<td>-------</td>
</tr>
<tr>
<td>104</td>
<td>5 - الاستعارة التجسيدة</td>
</tr>
<tr>
<td>107</td>
<td>ثانياً: الصورة الكتانية</td>
</tr>
<tr>
<td>118</td>
<td>الفصل الرابع: المستوى العجمي في شعر ابن عمّار</td>
</tr>
<tr>
<td>120</td>
<td>اولاً: حقل الطبيعة</td>
</tr>
<tr>
<td>120</td>
<td>1- محور الحيوانات</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>2 - محور الطيور والزواحف</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>a- مفردات الطيور</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
<td>b- مفردات الزواحف</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
<td>2 - محور الكواكب</td>
</tr>
<tr>
<td>126</td>
<td>4 - محور النباتات</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>5 - محور الماء</td>
</tr>
<tr>
<td>130</td>
<td>ثانيًا: حقل اللهو والترف</td>
</tr>
<tr>
<td>132</td>
<td>1 - محور الخمر</td>
</tr>
<tr>
<td>131</td>
<td>2 - محور النساء</td>
</tr>
<tr>
<td>132</td>
<td>ثالثًا: حقل القيم الخلقية</td>
</tr>
<tr>
<td>133</td>
<td>1 - محور الفخر</td>
</tr>
<tr>
<td>135</td>
<td>2 - محور الوفاء والود</td>
</tr>
<tr>
<td>137</td>
<td>3 - محور الجود والكرم</td>
</tr>
<tr>
<td>138</td>
<td>4 - محور الشعور بالضيم</td>
</tr>
<tr>
<td>139</td>
<td>رابعاً: حقل البطولة والشجاعة</td>
</tr>
<tr>
<td>141</td>
<td>1 - محور الحرب</td>
</tr>
<tr>
<td>141</td>
<td>2 - محور المحاربين</td>
</tr>
<tr>
<td>142</td>
<td>3 - محور آلات الحرب</td>
</tr>
<tr>
<td>142</td>
<td>خامساً: حقل الموت</td>
</tr>
<tr>
<td>143</td>
<td>سادساً: حقل الحياة</td>
</tr>
<tr>
<td>145</td>
<td>سابعاً: حقل الغربة</td>
</tr>
</tbody>
</table>
1 - محور الشكوى
145
2 - محور الحنين والأنيء
146
3 - محور الاستعفاف
147
ثامناً : حقل الزمان والمكان
149
1 - محور الزمان
149
2 - محور المكان
151
تسعاً : حقل الدين
153
عاشراً : حقل الجسد
154
حادي عشر : حقل اللباس والحلالي
157
ثاني عشر : حقل اللون
159
الفصل الخامس : المستوى التركيبي في شعر ابن عمار
163
أولًا : الأسلاوب الخبرية
165
ثانيًا : الأسلاوب الإنشائيّة
168
1 - أسّلوب الأمر
171
2 - دلالات أسّلوب الأمر
172
3 - أسّلوب الاستفهام
178
أ - همّة استخدام الهمزة في البنية الاستفهامية في الديوان
184
ب - معاني (همزة) الاستفهام
184
ج - ارتفاع معدل استخدام الشاعر (هل ، وكم) في الديوان
188
د - معاني الاستفهام ب (هل )
188
هـ - معاني الاستفهام ب (كم)
191
و - الجمع بين أدّاتي الاستفهام (هل) و (كم) ...
193
4 - أسّلوب النداء
193
آ - النداء إلى المعتضد بن عبّاد ملك إشبيلية
194
<p>| | |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>196</td>
<td>ب- النداء إلى المعتمد بن عبّاد</td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
<td>ج- النداء إلى أبناء المعتمد بن عبّاد</td>
</tr>
<tr>
<td>200</td>
<td>د- نداء ابن عمّار إلى أصحابه</td>
</tr>
<tr>
<td>203</td>
<td>ه- نداء ابن عمّار إلى قومه</td>
</tr>
<tr>
<td>206</td>
<td>الخاتمة</td>
</tr>
<tr>
<td>310</td>
<td>فهرس المصادر والمراجع</td>
</tr>
<tr>
<td>322</td>
<td>فهرس الأعلام</td>
</tr>
<tr>
<td>330</td>
<td>فهرس الأشعار</td>
</tr>
<tr>
<td>341</td>
<td>فهرس الجداول والأشكال</td>
</tr>
<tr>
<td>342</td>
<td>فهرس الموضوعات</td>
</tr>
</tbody>
</table>