الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر–2–

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

الخصائص الأسلوبية في مدائح ابن الأبّار القضاعي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص : المدارس النقدية وتحليل الخطاب

إعداد الطالب

زكرياء يوسف الرحماني

2021/2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر–2–

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

الخصائص الأسلوبية في مدائح ابن الأبّار القضاعي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص : المدارس النقدية وتحليل الخطاب

إعداد الطالب

زكرياء يوسف الرحماني

إشراف الأستاذ الدكتور

محمد بن مرزوقة

أعضاء لجنة المناقشة		
أ.د علي ملاحي	رئيسا	جامعة الجزائر –2–
أ.د. محمد بن مرزوقة	مشرفا ومقررا	جامعة يحي فارس–المدية
أ.د ليلي جودي	مناقشا	جامعة الجزائر –2–
د. إسراء الهيب	مناقشا	جامعة الجزائر –2–
أ.د صلاح الدين ملفوف	مناقشا	جامعة خميس مليانة
د. سعيد تومي	مناقشا	جامعة البليدة

2021/2020

الإهـــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما..

إلى سندي في الحياة زوجتي الغالية..

إلى روح ابني صهيب، جعله الله فرطا وذخرا..

إلى ملاكي وقرة عيني ...ابنتي إسراء

إلى إخوتي الأعزاء : أسامة، رضوان، فتيحة..

إلى أعز أصدقائي : الطاهر دحماني، إبراهيم بلحنيش، مصطفى رافع، محمد حمادوش..

إلى حملة الفكر والأقلام أهدي لهم جميعا هذا العمل، ولهم مني فائق التقدير والاحترام.

شكر وامتنــان

أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى من تعجز الكلمات أن توفّيه حقّ شكره، ويجفّ القلم تعبيرا عن امتناننا له، مَن منحنا مِن وقته ونصحه وتوجيهاته الكثير، المشرف الأستـاذ الـدكتور: محمد بن مرزوقة حفظه الله ورعاه، وزاده علما وفهما ونفع الله به خلقا جمّا .

ونشكر كلّ من أسهم معنا في هذا البحث وأسدى إلينا النّصح والإرشاد ولم يبخل علينا بالدّعاء .

مقدمة

ازدهرت السّاحة الفكرية المعاصرة منذ مطلع القرن العشرين بمجموعة من المناهج النّقدية التي حاولت تفكيك النّص الأدبي، وإضاءته واكتشاف أنساقه الجمالية والدلالية، ولقد كان متكأها الأوّل والأخير شمولية النّص وبنيته الدّاخلية، فلا وجود لمؤلف النّص أو سياقه في منظومتهم الفكرية والفلسفية، وعلى إثر ذلك أُطلق على تلك المناهج بالمدرسة النصية/النسقية السّاعية وراء العناصر الجمالية داخل النّص الإبداعي.

إنّ هذه المناهج النّسقية بما تحويه من إجراءات وآليات نقدية، استطاعت أن ترافق تفكير النّاقد في بحثه عن طرائف النص وفنّياته، ويعد المنهج الأسلوبي أبرز تلك المناهج بما يتميز به من ليونة فكرية وآليات إجرائية معتادة في التراث الغربي والعربي معا، جعلت النّص الأدبي خاضعا لتكهناته وإضاءاته النقدية، فهو منهج يربك النّص ويهزه ليسبر أغواره الداخلية.

لقد تأسست الأسلوبية الجمالية في ظل الدّرس اللّساني الحديث، وصاحبته حتى اكتملت معالمها ونضجت غالبية أفكارها، ولهذا بقيت تراود الفكر اللساني في كل مراحلها آخذة منه قديما وحديثا، لتنطلق بعدها في فهم بنية الخطاب النّصي على مستواه التواصلي والجمالي معا، فانتقلت على إثر ذلك من طابعها اللّغوي إلى وجودها النّقدي متحصنةً بممارساتها التطبيقية على كثير من النّصوص الفنية.

كان انتقال الأسلوبية من الإطار اللّساني إلى الجمالي حدثًا فكريًا في المنجز النَقدي المعاصر، إذ قدّم للناقد الغربي – ثم العربي بعد ذلك– فضاءً مفتوحا لتحليل تلك النصوص التي استشكل عليهم إضاءتها، أو فهم أنساقها الدّلالية والجمالية معا، فتحوّلت الأسلوبية بعد فترة وجيزة إلى محور اهتمام النّقاد تنظيرا وتطبيقا.

كما حفل تراثنا النّقدي والبلاغي – من قبل– بكثير من الأدوات الأسلوبية على المستوى الإجرائي، وإن اختلفوا في بنية المصطلحات النقدية، حتى صرنا نسمع كثيرا من أقوال

المعاصرين بأن الأسلوبية هي الوريث الشرعي لعلم البّلاغة العربية، وذلك نظرا لتأملهم في ميدان الدراستين، فكلتاهما – الأسلوبية والبّلاغة- تسعيان لإيجاد الأثر الجمالي في الخطابات الأدبية، وما الاستعارة والكناية والتشبيه والتصريع ... إلا أحد المصاديق المشتركة بين العلمين.

غير أن هذه الدراسة قد حاولت الابتعاد قدر الإمكان عن المصطلحات البلاغية القديمة ليس احتقارا لها، وإنما خوفا من الوقوع في فخّها أو الخروج عن المنهج المسطّر في الدّراسة، حيث وُسم عنوان هذا البحث بـ : **''الخصائص الأسلوبية في مدائح ابن الأبّار القضاعي-''**.

لقد وقع الاختيار في هذه المقاربة التطبيقية الأسلوبية على شاعر ثائر هو ابن الأبّار القضاعي الأندلسي البلنسي، المشهور بإجادته في المدائح، واستنهاض الهمم، وتعتبر مدائحه أهم قصائده وأشهرها، وعلى هذا الأساس القيمي انتقينا تلك النصوص الإبداعية، حيث نتوسل من خلالها رصد حركة البناء الشعري في قصائده، والبحث في أنساقها الدلالية، إذ استعانت هذه الدّراسة بالآليات الأسلوبية بغية الوصول لتحليل دقيق لكل مستويات النصوص الأبّاريّة، انطلاقا من الطابع الوجداني الإيقاعي وانتهاءً بالبنية الكلية/ الشّمولية لهذه النصوص، فباكتشاف مختلف الأدوات الفنية التي اعتمدها الشّاعر يمكن أن تُستشف الأبعاد الفنية والوظيفية والدلالية التي أرادت هذه القصائد أن تقدمها للمحلل الأسلوبي.

إن لهذا الطّرح النقدي -بكل حمولاته الإجرائية - مجموعة من الأسباب الشخصية والموضوعية جعلتني أغامر في دراسة ابن الأبّار القضاعي بالتحديد ولعل أهمّها :

1. رغبتي الجامحة في الدّراسات التّطبيقية التي ترصد أغوار النص الفني، فمنذ أن ولجت باب البحث إلا ووجدت نفسي متعلقا بالخطابات الأدبية بوجه عام، والشعرية منها على وجه الخصوص.

2. كون الأسلوبية – رغم وضاءتها – قد احتوت على أبحاث تقليدية في جانبها التطبيقي، فكثير منها يرتكز على العروض أو النّحو أو علم البلاغة، فحاولت جاهدا تخليص هذا المنهج من تراكمات الماضي، وتقديم رؤية تناسب حداثة المنهج من حيث مفاهيمه النّظرية أو أدواته التطبيقية.

3. لم يحظ ابن الأبار القضاعي ومدائحه لحد كتابة هذه الأسطر باهتمام كبير من طرف النّقاد أو الطلبة الجامعيين، ولهذا اشتغلت عليه في رسالة الماجستير المعنونة بـ : " **أسلوب الاختيار: وظائفه وأبعاده الدلالية في سينية ابن الأبار القضاعي**"، ولعلّي أحاول في هذه الدراسة أن أكلّل ما بدأته، وذلك اعتقادا مني بأن البحث العلمي إنما هو عمل تراكمي يكمل اللاحق منه السابق.

لعلّ هذه الأسباب مجتمعة جعلتني أختار مدائح ابن الأبار القضاعي، محاولا إضاءة بعضٍ من جوانبها الشعرية.

كما سعى البحث في كل مراحله التنظيرية والتطبيقية تحقيق مجموعة من الأهداف، يمكن إيجازها وضبطها في النقاط التالية :

1. الجمع بين الرؤية النظرية والتطبيقية من خلال البحث عن الأدوات الأسلوبية في النصوص الأبّارية، لأن أغلب الدراسات –كما أسلفنا قوله– وقعت في فخ الممارسات التراثية القديمة.

2. تقديم تحليل رصين لجميع المستويات الشعرية، وإبراز دورها في بناء النسق الدلالي.

3. اكتشاف مواطن الذكاء الشعري والأسلوبي في مدائح ابن الأبّار القضاعي، وذلك لتسليط الضوء أكثر على شاعرنا، حيث وجدنا الدّراسات الشّعرية حول مدائحه تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة.

وقد تأسس البّحث على عدة إشكاليات مركزية حاولت المقاربة الإجابة عنها، والتي صُغناها على النّحو التّالي :

- ما هي أبرز المعالم الأسلوبية في مدائح ابن الأبّار القضاعي ؟
- وهل هناك تضافر أسلوبي/جمالي متشكل في بنية اللّغة الشّعرية عند ابن الأبار القضاعي ؟

كما أجاب البحث عن بعض الأسئلة الفرعية أثناء تتبعه للطرح النّقدي النّظري والتطبيقي:

- ✓ ما مفهوم الأسلوبية في الدرس النقدي المعاصر؟
- ✓ وهل الأسلوبية منهج لساني أم نقدي؟

إن الإجابة عن هذه الإشكاليات والتساؤلات الفرعية جعلت البّحث يعتمد المنهج الوصفي التحليلي، إذ سيعاين الآليات الأسلوبية ويصفها على المستوى التنظيري، بينما سيكون المتكأ في الفصول التطبيقية على المنهج الأسلوبي، إذ يتم فيه وصف الظاهرة الأدبية ثم تحليلها بمتطلبات هذا المنهج النقدي، وعليه وظّف البحث أغلب المصطلحات والمفاهيم المنهجية، فاعتمد على الأبعاد العاطفية –عند شارل بالي– خاصة في مستواه الإيقاعي، كما استأنست هذه المقاربة النّقدية بضوابط ومراحل السيّاج الفيلولوجي، واقتربت الدّراسة من الأسلوبية البنيوية في إدراكها للوظائف اللّسانية ومدى تجلّيها في الخطاب الشّعري، واستخدم التّحليل الطريقة الإحصائية الرقمية حين تطلب الأمر ذلك.

ونظرا لطبيعة المنهج المتبع وكذا بنية العنوان، فقد قسمنا بحثنا إلى مدخل نظري وثلاثة فصول تطبيقية، فكان مدخل البّحث تقصيا لبعض القضايا الأسلوبية النظرية، كماهية الأسلوب والأسلوبية واتجاهاتها وموقعها في الدّراسات النقدية واللسانية المعاصرة، كما تم رصد بعض الأدوات الإجرائية للمنهج الأسلوبي، وتجدر الإشارة هنا إلى تعمدنا إبقاء هذا الفصل في بعده التمهيدي، فطبيعة العنوان والموضوع جعلتنا نُوجز هذا المدخل لكونه معضدا لدراستنا التطبيقية، وليس بحثا

تأصيليا في المفاهيم النظرية، ثم انتقلنا إلى الفصل الأول الذي وسم بـ : **"الخصائص الإيقاعية في مدائح ابن الأبّار القضاعي–بحث في الأدوات والوظائف–"**، حيث اشتمل الفصل على دراسة الأبعاد الجمالية لحركة الأصوات عروضيا وبلاغيا وأسلوبيا، الداخلية منها والخارجية، وكان المقصد في البحث إيجاد الوظائف الصوتية في نصوص ابن الأبّار.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان : **''خصائص البناء التركيبي والمورفولوجي في مدائح ابن الأبّار القضاعي–مقاربة في الوظائف والدلالات–''**، إذ حاول البحث الوقوف عند أهم الانزياحات والاختيارات اللّغوية التركيبية، وربط ذلك بمسافة التوتر بين الأداء المثالي والانحرافي بغية اكتشاف الأبعاد الجمالية في مدائح ابن الأبّار القضاعي، بينما حمل الفصل الأخير عنوان **"خصائص البنية الدلالية في مدائح ابن الأبّار القضاعي"**، فكان محور الدراسة منصبا على بنية الحقول الدلالية تواترا وانسجاما في شعر ابن الأبّار، ثم تعمّقت الإضاءة النقدية في أنواع الصور الشعرية، وعليه ابتعد التّحليل – قدر الإمكان– عن الآليات البّلاغية ومصطلحاتها تعمدا كي لا نخرج عن الإطار الأسلوبي، واختُتم الفصل ببنية التّناص وجمالياته في القصائد، إذ لاحظنا ذلك التعالق النّصي مع النّصوص الدينية والأدبية بشكل جمالي شعري، وذُيل البّحث في الأخير بخاتمة ذُكر فيها أغلب النتائج المتوصل إليها في المقاربة النّقدية .

وتجدر الإشارة في هذا الموضوع أننا اخترنا النّماذج الشّعرية المطولة وتجاوزنا المقطوعات الشّعرية القصيرة، وذلك لصعوبة التّحليل في كل قصائده، وكذا لعدم وظيفيتها من النّاحية الجمالية والدلالية.

قليل تلك الدراسات السّابقة التي قاربت نصوص ابن الأبّار القضاعي وحاولت إضاءتها، ونذكر في هذا الصّدد بعض الأبحاث التي توقفنا عندها أثنـاء الممارسـة التطبيقية :

1. كتاب شهيد الشعراء ابن الأبّار- دراسة في الخيال- لأحمد محمد الشوادفي محمد، إذ حاولت هذه الدراسة تسليط الضوء على المباحث البّلاغية متمثلة في مصادر الاستعارة والكناية والتشبيه.

2. رسالة دكتوراه بعنوان : "شعر ابن الأبّار الأندلسي البلنسي-دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن"- للطالب سعود غازي محمد جوادي- المملكة العربية السعودية، ولقد اشتغلت الرسالة في أغلب مطالبها على المستوى المدلولي/ المضموني في شعر ابن الأبّار، ولجأت بين الفينة والأخرى لدراسة المستوى الجمالي غير أن نوعية التّحليل كانت تاريخية أكثر منها فنية.

3. رسالة ماجستير بعنوان : " التّشكيل البّلاغي في سينية ابن الأبّار القضاعي"-جامعة يحي فارس-المدية، للطالب مصطفى رافع، وغلب على هذا الطرح الإطار البّلاغي بكل مصطلحاته ومفاهيمه.

4. رسالة ماجستير أسلوب الاختيار: وظائفه و أبعاده الدلالة في سينية ابن الأبار القضاعي، وهي رسالة الباحث في طور الماجستير، ونحن الآن بصدد إكمال المشروع الأسلوبي على مدائح الشّاعر كلها.

ولقد استعانت المقاربة في ثنايا الطّرح النّظري والتّطبيقي بأهم المصادر والمراجع ولعل أهمها :

1. الأسلوبية —بيير جيرو.
2. معايير الأسلوبية- ميشال ريفاتير
3. قضايا الشعرية- رومان ياكوبسون
4. الأسلوب والأسلوبية عبد السّلام المسدي.
5. الخصائص الأسلوبية في الشوقيات أحمد طرابلسي.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نشكر المشرف الأستاذ الدكتور محمد بن مرزوقة على رعايته لنا، وعلى ملحوظاته القمينة التي أنارت لنا كثيرا من القضايا التي استشكلت علينا.

مدخل نظري
الأسلوب والأسلوبية
بحث في الاتجاهات والأدوات

1– الأسلوب والأسلوبية –بحث في الماهيات والمصاديق

يكاد يجمع النقاد المعاصرون على صعوبة إيجاد تعريف جامع مانع لماهية الأسلوب، وذلك لاختلاف المشارب الفكرية المؤطرة له، سواء أكانت نقدية أو نفسية أو اجتماعية، فكل يرى فيه مركز اهتمامه ولب موضوعه، وعليه سيحاول هذا البحث تقديم نظرة بانورامية عن أشهر التعريفات لمصطلح الأسلوب والأسلوبية.

1–1– الأسلوب : بين التأطير اللغوي والاختلاف الاصطلاحي

1–1–1 الأسلوب في المعاجم العربية والغربية

ورد في لسان العرب لابن منظور قوله : "يقال للسطر من النخيل أسلوب ، وكل طريق ممتد أسلوب، قال : والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، وتجمع على أساليب، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول أي أفانين منه"[1].

يجمع ابن منظور في هذا التعريف بين الشق اللغوي المتمثل في الطريقة والوجه والمذهب، ويقدم في شقه المقابل إحدى اللبنات الاصطلاحية للأسلوب، إذ ربطه بالطريقة في الكلام أو – بعبارة أدق– في اشتباكه الوثيق بالفن بصفة عامة.

وإذا ما انتقلنا إلى المعاجم الفرنسية نجد كلمة **الأسلوب** في المعجم الفرنسي LE ROBERT، دلّت على"الأداة المكونة من ريشة حادة، ثم تطور المفهوم ليستعمل في استثناءات أخرى كتمرين كتابي أو الطريقة الخاصة في الكتابة، واستعمل أيضا بمعنى الطريقة الفردية للتعبير أو النطق "[2]، وعليه قدم المعجم الغربي الفرنسي le robert تعريفين اثنين :

1 ابن منظور، لسان العرب،مادة "سلب" تح خالد راشد القاضي، ط1، ج6، دار الأبحاث، الجزائر، 2008، ص299.

2 Le Robert, Dictionnaire historique de la langue français, p2177.

أولا : التعريف التاريخي:يرجع تعريف الأسلوب في أصله اللاتيني بمعنى الريشة أو القلم [1].

ثانيا: التعريف الأدبي: وهو الأقرب إلى التعريف الاصطلاحي، أو النقدي المعاصر باعتباره الطريقة الفردية للتعبير.

1-1-2 الأسلوب اصطلاحا – بين ضبط المصطلح واختلاف في المشارب الفكرية

من الخطأ تقديم تعريف للأسلوب، وجعل التعريفات الأخرى محل شك وسجال، وذلك لتنوع الحقول المعرفية الأسلوبية وفق اتجاهاتها، غير أننا نحاول أن نجمع بعضا منها مدركين أن غاية البحث ليس التأصيل للمصطلح أو إعطاء الخلفيات الأركيولوجية و السيكرونية لكلمة أسلوب، فقد وردت كلمة أسلوب في موسوعة لالاند النقدية والفلسفية، " فالأسلوب هو الفردية، والفرادة هي الحركة في الفكر التي تظهر للعيان من خلال الكلمات...كما تظهر على نحو أجلى في بناء الجمل... وبناء دائرة الكلام"[2].

إنّ هذا التعريف هو محور التعريفات التي ستأتي فيما بعد، فالفرادة وبناء الجمل والكلام هي عبارات أو كلمات مصاديق لماهية الأسلوب، ولهذا نجد بييرجيرو قد رد الكلمة إلى تعريفها التأثيلي، فجعلها " طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة "[3].

وعليه يعتبر مصطلح الطريقة في مفهوم الأسلوب أحد الركائز التعريفية لدى كثير من النقاد، فالأسلوب طريقة في الحياة، ولهذا "..نجد الأسلوب في الموضة والفن والموسيقى وتدبير الحياة وفي المائدة والسياسة "[4].

1 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،ط2 ،دار المسيرة ،عمان، 2010، ص35 .

2 أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر خليل أحمد خليل، ط2، ج2، منشورات عويدات، باريس، 2001،ص1341.

3 بييرجيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، ط1، دار الحاسوب، حلب، 1994، ص 10.

4 هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النصّ ،تر: محمد العمري ، إفريقيا الشرق المغرب، 1999، ص51.

ربما يرتد بنا هذا التعريف الأخير إلى المؤسس الأول للفلسفة اليونانية إذ نجد أفلاطون يقدم الأسلوب على أنه "شبيه بالسمة الشخصية"[1]، بينما نجد دي بوفون قد قدم تعريفه الأشهر بقوله "الأسلوب هو الرجل نفسه "، ولعله يقصد بذلك أن لكل مبدع جملة من الاختيارات المعجمية والتأليفية يتمايز بها عن شخص / رجل آخر، ولهذا نجد في الشق المقابل للتعريفات الخاصة بالأسلوب على أنه ظاهرة اختيارية choix أو انتقاء يقربه المنشئ، وقد يكون الأسلوب مفارقة أو انحرافا عن نموذج آخر من القول إذا نُظر إليه على أنه نمط معياري.

إنّ أقرب تعريف للأسلوب من كونه ظاهرة إنسانية هو الاختيار والانزياح، ولهذا يمكن القول إن الأسلوب انتقاء أو انزياح، ولا يتعارض التعريفان إذا جمعا مع بعض، فالانزياح قبل أن يكون انحرافا كان قدرة على الاختيار، ولهذا نجد شكري عياد يقول "بين الاختيار والانحراف تقابل ولا أسميه تعارضا وتضادا"[2].

إن تعريف الأسلوب عملية منساقة نحو الرؤى التأصيلية لانشغالات المناهج الفكرية ومشاربها، وقد حاول الباحث عبد الرحمن الأخضري جمع أكثر التعاريف شهرة للأسلوب فحددها على النحو التالي:[3]

1. الأسلوب هو السلوك ←———— عالم النفس
2. الأسلوب هو المتحدث ←———— عالم البلاغة
3. الأسلوب هو الفرد ←———— الأدب
4. الأسلوب هو الشيء الكامن ←———— الفقيه اللغوي
5. الأسلوب هو اللغة ←———— العالم اللساني

1 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص34

2 محمد شكري عياد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، 1988، ص78.

3 بكاي الأخضاري،تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينك للخنساء،– دراسة أسلوبية–، الجزائر،2007، ص17.

بينما لجأ منذر عياشي إلى تعريف الأسلوب وفق الأركان العامة للأدب (المؤلف، النص، القارئ) مع إعطاء بعض اللمسات الفلسفية للتعريف فيقول : " الأسلوب هو حدث يمكن ملاحظته، إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجوده"[1].

لقد قدّم عياشي في هذا التعريف أربعة أركان للأسلوب تمحورت على النحو التالي :

1.**الأسلوب حدث يمكن ملاحظته:** وهو تعريف فلسفي أنطولوجي قائم على المبادئ العلمية التجريبية، حيث بنيت الدراسات الألسنية والنقدية المعاصرة عليه[2].

2.**الطابع اللساني** : يعد المحور الأول في العملية الإبداعية، وهو النص، فالأسلوب خاصية فردية للنصوص[3].

3.**الطابع النفساني** : حيث يرتد الأسلوب نحو منشئه للتعبير عن آهاته ومكنوناته، ولهذا جُعل الاختيار أحد مقومات الأسلوب.

4.**الطابع الاجتماعي** : ويقصد به الطابع القرائي وهو الضلع الثالث في عملية الإبداع، فلا يمكن للأسلوب أن يوجد من دون قارئ أو مطلع عليه.

وعليه حاول منذر عياشي أن يجمع أغلب التعريفات السابقة المتأرجحة بين الفرادة والاختيار و النص والقارئ، ليكون مفهوما شاملا جامعا لأغلب المشارب الفكرية.

1 منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2002، ص35.

2 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ع232، ط1، 1998. 61 وما بعدها.

3 سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ط3،عالم الكتب،القاهرة، مصر،1992ص 54.

2–1 مفهوم الأسلوبية وأسئلتها المشروعة

1–2–1 الأسلوبية بين الارتباك التاريخي والتأصيل النقدي

منذ أن تأسست الأسلوبية والأسئلة تطالها على المستوى التعريفي أو المستوى التأصيلي وأحيانا يكون السؤال الأعمق على مستوى الشرعية النّقدية التي يمكن أن تحظى بها، ولهذا نجد خلطا وتضاربا في تعريف الأسلوبية أو لنقل تنوعا مفاهيميا على مستوى الحدود البينية لكل تعريف، غير أن الثابت — في وسط هذا الخلاف– هو ميلادها اللساني عن طريق مؤسسها شارل بالي. يقول عبد السلام المسدي : "فمنذ 1902 كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية"[1].

إنّ المنحى اللّساني للمؤسس جعل نوعا من الارتباك وعدم الوضوح في الرؤية عند كثير من البّاحثين، مما جعل الطرح السجالي قائما حول المجال الذي يتناوله هذا الدرس، فهل هو درس لغوي أم أدبي أم اجتماعي؟ . فشارل بالي كما تجمع الدراسات هو تلميذ مؤسس المدرسة اللسانية الحديثة فرديناند دي سوسير، ولهذا رُبطت الأسلوبية عند بعضهم بالمجال اللغوي، يقول شكري عياد : "إنّ الدارس الأسلوبي –إذن– في رأي بالي دارس لغوي محظ يدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية، فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية الاختيار التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة "[2].

إنّ هذا الطرح الذي قدّمه شكري عياد يعد تأصيلا للمنهج الأسلوبي باعتباره مجالا تطبيقيا للمدرسة اللسانية العامة، وعليه كان انتقال علم الأسلوب من المجال اللساني إلى المجال الأدبي انتقالا واضح المعالم عند المؤسسين الأوائل، حيث خلّصوا هذا العلم من قيود اللغة، يقول محمد شكري عياد في هذا الشأن : "وهكذا اقتحم مجال علم الأسلوب فريق من نقاد الأدب يزدادون

1 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدار العربية للكتاب، "د.ت"، ص 20.

2 محمد شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط3، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1996، ص33.

عددا ونفوذا في كل يوم، حيث وجدوا علماء اللغة قد وقفوا به عند حدود الوصف اللغوي البحت، وقد كانت مشكلة النقد الأدبي –ولا تزال– وراء هذه الحدود"[1].

لقد وضع عياد يده على مواطن الارتباك التعريفي لعلم الأسلوب، حيث وضع لنا الجسر الذي نقل الأسلوبية من إطارها اللغوي إلى إطارها النقدي، ومن خلال هذا يمكن للقارئ أن يفصل بين المفاهيم وفق الجسر الذي وقع بين المدرسة اللسانية والمدرسة النقدية.

1–2–2 تعريف الأسلوبية من الزاوية اللغوية

عُرفت الأسلوبية منذ النشأة على أنها منهج نقدي لساني يقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية، ولهذا "تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الآخر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبلاغية"[2].

لعل أول منطلق تناشده الأسلوبية هو الطابع العلمي في التعامل مع النص اللّساني، ولهذا يرى صلاح فضل " أن الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية الذي تنتمي إليه كفرع جزئي منه وتخضع لشروطه "[3].

يحاول الناقد صلاح فضل أن يقدم تعريفا أوثق لأسلوبية المنشأ قائلا: " فعلم الأسلوب– طبعا للمدرسة الفرنسية– هو دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة "[4]، إن عبارة "طبعا للمدرسة الفرنسية" تومئ بشكل نسقي وثوقي على أن هذا التعريف يخص مدرسة واحدة ولا يخص الاتجاهات الأسلوبية الأخرى، فالمدرسة الفرنسية تدرس أثر الكلام –بشكل عام– وفق طابعه الوجداني العاطفي .

1 محمد شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 33.

2 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص35.

3 صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1،دار الشروق ، القاهرة ،1998،ص130.

4 المرجع نفسه، ص 134.

1–2–3 تعريف الأسلوبية من الزاوية النقدية

يتقدم عبد السلام المسدي في بحثه التأصيلي عن ماهية الأسلوبية بكونها مجالا لغويا، وذلك في قوله : "الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب"[1]، ثم ينتقل إلى تعريف مغاير تماما؛ إذ نجده يعطي مجالا/طرحا آخر لهذا العلم بقوله الأسلوبية هي"...دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية "[2].

لقد أخذ المسدي هذا المفهوم من الناقد الشهير رومان ياكبسون، إذ يعتقد هذا الأخير بأن الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية الأخرى ثانيا[3]؛ ولهذا يُلجأ عادة إلى تقسيم القول إلى نوعين : قول عادي وهو القول المثالي، وقول غير عادي وهو خروج و انحراف عن المعهود من الكلام، مثال ذلك في قول أحمد مطر:[4]

فِي الأَرْضِ

مَخْلُوقَان

إِنـسٌ

وَأَمْرِيكَان

حيث إنّ الأداء المثالي في الكلام المعتاد (في الأرض مخلوقان، إنس وجان)، ولكن النص ينتقل بنا لتحقيق مظاهره الشعرية، فيقدم أمريكان كبديل اختياري استبدالي مكان علامة الجان.

إنّ رومان ياكوبسون قد حافظ على الأسلوبية الأدبية بابتعاده عن الإطار اللساني، غير أنه قدم تصورا للأسلوبية مقتربا من الماهية الأدبية كمصطلح شكلاني ومفهوم الشعرية Poétique

1 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ، ص35.

2 المرجع نفسه ، ص36 .

3 المرجع نفسه، ص37.

4 أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات، ط1، دار الحرية، بيروت، لبنان،2011، ص142.

كمصطلح تأسس على يده في تصوراته الجديدة مع حلقة براغ الجمالية ومدرسة نيويورك اللسانية[1]، وعليه انتقل تعريف الأسلوبية من البعد اللساني إلى الإطار الأدبي إلى الرؤية الشعرية المعاصرة.

إنّ الانتقال من البعد اللساني الصرف أو كما عبر عنه عياد – بدراسة الخامات اللغوية – إلى دراسة الخطاب في وظيفتين اثنتين التأثيرية والجمالية جعل المسدي يبعد الأسلوبية من إطارها اللغوي ويقربها نحو المجال الأدبي والنقدي، ولهذا السبب بالتحديد تسمى الأسلوبية " LA STYLISTIQUE" ... أحيانا وبشكل مضطرب الأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية اللسانية؛ إذ تسمى الأسلوبية الأدبية لأنها تميل إلى أن تستند على النصوص الأدبية بينما تسمى بالأسلوبية اللسانية لأن نماذجها مستقاة من اللسانيات"[2].

يمكن القول إذن إن هناك مدرستين في تعريف الأسلوبية: المدرسة الأولى وهي الفرنسية/اللسانية فتأخذ العلم نحوها كمجال لدراسة التطبيقية، بينما تلجأ المدرسة الأدبية إلى البحث عن السمات الفنية داخل النصوص، "فثمة إذن أسلوبية كبرى وصغرى وأسلوبية لسانية بحتة وأسلوبية مطبقة على النقد الأدبي، وهذه الأسلوبيات يُكملُ بعضها بعضا مادامت مستقلة حسب بعض الأراء أو يُكملُ بعضها بعضا إذا اختلفت حسب بعض الأراء الأخرى "[3].

1–3 اتجاهات البّحث الأسلوبي

1–3– 1 الأسلوبية الوصفية

يعد شارل بالي رائد هذا الاتجاه باعتباره أحد تلاميذ فرديناند دي سوسير، ولقد نحا بهذه المدرسة نحو التوجه اللّغوي اللّساني إذ عرفت الأسلوبية في عهده بأنها المدرسة" التي تدرس وقائع

1 ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية ، دار الفرقد، دمشق ، سوريا ط2، 2008، ص113.
2 حسن ناظم، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، "د.ت" ص 23.
3 المرجع نفسه، ص 23.

التّعبير اللّغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التّعبير عن واقع الحساسية الشّعورية من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسية"[1].

ينطلق شارل بالي من رؤية جوهرية مفادها أن الفكر بكلّ أنواعه إنما هو حياة عاطفية ووجدانية، ولهذا ينبغي على المحلّل الأسلوبي أن يبحث عن الشّحنات العاطفية لدى المتكلمين، وعليه تهتّم أسلوبية بالي باللّغة لجماعة من المتكلمين أكثر من إخلاصها للمتكلّم وظروفه، يقول بييرجيرو: "يشكّل المحتوى الوجداني للّغة موضوع الأسلوبية عند شارل بالي، وبدرجة أقل دراسة الحالة الشعورية التي تنعكس في ظرف من الظروف، وتبدو أكثر من دراسة البنى اللّسانية وقيمتها التّعبيرية، ذلك أن المقصود أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الكلام"[2].

إن الأساس المفصلي في رؤية بالي هي دراسة الحالات الاجتماعية واختلافاتها وفق البنى التعبيرية الشعورية لكل فئة اجتماعية، يقول صلاح فضل: "إنّ مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة"[3] .

1–3–1–1المحتوى العاطفي للغة عند شارل بالي

يقسم بالي المحتوى العاطفي للّغة إلى نوعين اثنين :[4]

– النوع الأول: اللّغة ذات الآثار الطبيعية : إذ نجد في هذا القسم أن اللّغة تحمل بعدا عاطفيا من جنسها بعيدا عن أدائها، مثل صيغ التصغير أو التحبّب أو المبالغة، ففي قولنا مثلا: "رُجَيل"

1 صلاح فضل، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته، ص 19.

2 Pierre Guiraud, la stylistique , presses universitaires de France p44.

3 صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 21.

4 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص93.

دلّت الكلمة على التحقير سواء أدى تلك العلامة طبيب أو أستاذ أو فقيه، ومثله قول امرئ القيس في معلقته:[1]

أَفَاطِمُ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِن كُنتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

فحذف تاء (فاطمة) دلت على التقرّب والتحبّب من جنس اللغة، وليس من طريقة أدائها، ولهذا يعتبر "... من الطبيعي أن اسم التصغير يعبر عن الظرافة أو الرقة، أو يكون للتفخيم قيمة تحفيزية سيئة، فهناك صلة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية"[2].

– النوع الثاني: اللغة الحاملة للعواطف والانفعالات

أطلق عليها بيير جيرو الاستدعاء، أي أنّ المحتوى العاطفي للغة يُعرفُ من الأداء لدى جماعة المتكلمين ، فهي" تستجدي آثارها من المجموعة الاجتماعية التي تستعملها...، هناك لغات خاصة لفئة من الفئات ،كما أن هناك لغات خاصة بوسط من الأوساط...وهناك لغات خاصة بأجناس الخطاب، وهناك أخيرا مؤشرات صوتية "[3].

يعد النوع الثاني مدار الدراسة الأسلوبية عند شارل بالي، إذ يُحاول من خلالها توسيع رقعة البحث على جماعة المتكلمين أو العصر بعيدا عن الفردانية أو الأدبية، وبهذا أبعد أسلوبيته عن الدرس النقدي أو الأدبي، "... مما جعل الذين جاؤوا من بعده يصححون مسار الأسلوبية الوصفية نحو جهود ليوسبيتزر، الذي أظهر الجانب الفردي العاطفي في التعبير اللغوي"[4].

إنّ شارل بالي قد أعطى قيمة مضافة إلى أنواع التأدية بحيث قسّمها إلى مستويين :

1 ديوان امرئ القيس ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4،دار المعارف ،القاهرة ، مصر ، ص12.

2 Pierre Guiraud la stylistique , p45.

3 Pierre Guiraud la stylistique , p 46.

4 يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق ، ص93.

أ – المستوى النطقي/الصوتي: حيث نجده قد قسم الأصوات إلى ثلاثة أنواع :[1]

* **أولا : الصوت الطبيعي : له** قيمة التوصيل، فالطابع العاطفي كما يرى الناقد صلاح فضل مرتبط بفكرتي القيمة والتوصيل[2] .

* **ثانيا : النبر العفوي** : هو الذي يكشف الطبقات الاجتماعية وأصولها الريفية، والحضرية.

* **ثالثا : النبر الإرادي** : غايته إحداث انطباع محدد لدى المتحدث، ويكون ذلك تعبيرا عن حالة نفسية كالاستهزاء أو الاحتقار، أو التصغير... إلخ.

ب – المستوى الاجتماعي: للطابع الاجتماعي الأثر الفعّال في الانبعاثات العاطفية، وقد حددها بالي بالأنواع التالية :[3]

* **أولا : اللهجات** : وتنقسم من حيث الأداء إلى منخفضة ومتوسطة ورقيقة، وتستند أصولها إلى فئات المجتمع، **فالمنخفضة** تكون للفلاحين وعمال الأرياف، **والمتوسطة** لأصحاب المهن(الأطباء_الأساتذة)، **والراقية** تتمثّل الخطابات الرسمية.

* **ثانيا : الطبقات الاجتماعية** : تحدث أثرا حسب نوعية الطبقات وهي لازمة للهجات.

* **ثالثا : العصور و الأزمنة .**

* **رابعا : الأعمار و الأجناس.**

1–3–2 الأسلوبية الأدبية –الفردية–

يتزعم هذا الاتجاه النّاقد والفيلسوف ليوسبيتزر، الذي حوّل الدراسة النّقدية للنّصوص إلى نظرة صوفية تتقرب من الذات الإلهية في علاقتها بالكون[4]، أو بالنظام الشمسي وعلاقته بالكواكب والنّجوم، ويتحدد فكر ليوسبيتزر في الأساس بأن روح المؤلف منبثقة في أجزائه، لهذا

1 بيير جيرو، الأسلوبية ، تر منذر عياشي، ط2، دار الحاسوب،حلب ،سوريا،1994، ص56.

2 صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص28.

3 بيير جيرو، الأسلوبية ، ص56.

4 يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص112-113 .

يقول حسن ناظم "إن أسلوبية سبيتزر تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني"[1] .

يقوم منهج ليو سبيتزر على الطريقة المثالية الحدسية، حيث يعطي دورا للقارئ وحدسه في إصابة مركز النّص المتمثل في روحه، ولهذا تعتلي منهجَه الضبابيةُ النّقدية لعدم وجود آليات محددة صريحة في اكتشاف الخاصية عن طريق الحدس الذي يختلف من قارئ لآخر، فَليو سبيتزر نفسه يعترف بعدم وجود منهج صارم في القراءة بل هي رؤية صوفية أو لنقل ميتافيزيقية، يقول ليو سبيتزر: "إن طريق العمل الوحيد هي القراءة، وإعادة القراءة بصبر وبصيرة و يقين، برغبة توشك أن تكون ميتافيزيقية في الوصول إلى الحل حتى لا يلبث أن يتجلى لنا هذا الملمح الخاص المنشود"[2].

إنّ المنهج الميتافيزيقي لليو سبيتزر قد يقودنا لنتائج غير علمية، وذلك لأن طريقة اكتشاف المركز غير مبنية على المسببات والنتائج، ولكنّ البّحث عن العمق الداخلي لا يخلو من متعة وظرافة كما يسميها سبيتزر، وقد حاول جاهدا أن يربط منهجه بالدراسات اللّغوية والدّراسات النّفسية والاجتماعية باعتبار منهجه هو ذلك الجسر الذي يربط بين تلك العناصر الثلاثة[3].

1–3–2–1 الدائرة الفيلولوجية عند ليو سبيتزر

يُطلق على الآليات الإجرائية التي اعتمدها ليو سبيتزر بمنهج الدائرة الفيلولوجية، وتقوم بالأساس على ثلاث مراحل:[4]

- **المرحلة الأولى / مرحلة السطح** : وتسمى أيضا بمرحلة القراءة ثم القراءة وفق خاصية الحدس، حتى يجد القارئ/ الناقد سمة معينة تتكرر باستمرار في النص الأدبي.

1 حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص34.

2 ليو سبيتزر نقلا عن صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص60.

3 حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ،ص 35.

4 يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص108.

- **المرحلة الثانية /مرحلة التفسير**: وهي مرحلة الدّخول إلى المركز أو روح المؤلف، وذلك بالبحث عن تفسير نفسي لتكرار تلك الخاصية، وتعد هذه المرحلة لب التّحليل، وذلك للوصول إلى مركز النّص وتعليله .
- **المرحلة الثالثة / العودة إلى السّطح**: هي عودة إلى محيط النّص أو لأجزاء أخرى من النص، وذلك لتعضيد ما وصل إليه القارئ من تعليله في المرحلة الثانية المبنية على المرحلة الأولى.

لقد لخص ليو سبيتزر منهجه قائلا :"والذي يجب أن يطالب بها الدّارس –على ما أعتقد– هو أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني، بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل على المظهر للعمل الذي يتناوله ...ثم يجمع هذه التفاصيل محاولا أن تتكامل في مبدأ إبداعي لعله كان موجود في نفسية الفنان، ثم يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إن كان الشّكل الباطني الذي كون بصورة أولية قادرا على أن يفسر الكل"[1].

تمثل اللّغة إذن نقطة الانطلاق عند ليو سبيتزر وذلك عن طريق القراءة في البنية السّطحية".. فعلينا –كقراء– أن نلاحظ تفاصيل المظهر الخارجي للعمل، والأفكار التي يعبر عنها الشّاعر ليست سوى جزءا من الملامح السّطحية للعمل الفني ثم تجمع هذه التفاصيل، ونحاول إن نُكوِن منها مبدأ خلّاقا، يمكن أن يكون حافزا في نفسية الفنّان، ويقوم في نهاية الأمر بمجهود ماكر، ينفذ إلى ظهره مجموعة من الملاحظات الأخرى ، لكي نبرهن بهذه الطريقة على ما إذا كان الشّكل الذي أقمناه تجريبا يشرح العمل الأدبي في مجموعه"[2].

1–3–2–2 ضوابط منهج الدّائرة الفيلولوجية

حدّد بيير جيرو شروط المنهج النقدي الأسلوبي في النّقاط التّالية :[3]

1. النّقد ملازم للعمل، أي أن يكون منطلق التّحليل هو البنية اللّغوية بعيدا عن إطاره السياقي.

1 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص109.

2 صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص61.

3 بيير جيرو ، الأسلوبية ، تر منذر عياشي، ص79.

2. كل عمل يشكل وحدة كاملة، وفي المركز نرى فكر المبدع الذي يُشكل مبدأ التّلاحم الدّاخلي للوحدة ولهذا يُعتبر "..فكر المؤلف عبارة عن نوع من النّظام الشّمسي، وكل الأشياء مشدودة إلى مداه ، فاللّغة والعقدة ليست إلا كواكبا تابعة لهذه الهوية"[1].

3. يجب على كل جزئية من النّص السّماح لنا لدخول مركز العمل .

4. الدخول إلى العمل ابتداء يكون بالحدس، ولكن الملاحظات والاستنتاجات تتحقق من صحة الحدس.

5. إعادة بناء العمل لابد أن يخدم المجموع، ويتحقق هذا في المرحلة الثالثة –كما أسلفنا ذكره في مراحل تحليل الدائرة الفيلولوجية–.

6. إنّ انزياح المؤلف عن الأداء المثالي يعكس انزياحا مجتمعيا أو لحظة انزياح (إذ كان معاصرا لنا) لدى المجتمع، وعليه فالانحراف اللغوي إنما هو انحراف على مستوى عدة ميادين، إذ إن "...الانزياح اللساني يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة ، وذلك على مستوى آخر المزاج ، والوسط الاجتماعي، الثقافة..الخ"[2].

1–3–3 الأسلوبية البنيوية

يمكن تقسيم البنيوية من حيث أدواتها ووظائفها إلى نوعيين اثنين :

1–3–3–1 الأسلوبية البنيوية الوظيفية

يعدّ رائد هذا الاتجاه رومان ياكوبسون، الذي نحا بالأسلوبية باتجاه الوظائف الخطابية التي يبثّها المرسل، وبالرغم من أنه "...لم يستخدم قط كلمة الأسلوبية ، فقلما استخدم كلمة الأسلوب، لأنه يُبدلها بأخرى وهي الوظيفة الشّعرية "[3]. وعليه يجعل رومان ياكوبسون الوظيفة الشّعرية /الأدبية مصطلحا مقابلا للأسلوبية، إذ يهدفان معا إلى البحث عن العنصر الجمالي الفجائي في بنية الخطاب الأدبي.

1 بيير جيرو ، الأسلوبية، ص79 .
2 المرجع نفسه، ص 84.
3 المرجع نفسه، ص 124.

1-3-3-1-1 التأسيس البنيوي عند ياكوبسون

ينطلق طرح رومان ياكبسون من الفلسفة اللّغوية التي أسسها فرديناند دو سوسير في التّفريق بين اللغة والكلام، فاللغة نظام من القواعد والقوانين أو شبكة من الرموز بينما يعد الكلام تأدية لذلك النظام، أو اغترافا من اللغة –إن صح التعبير–[1] ، ولهذا يقوم مصطلح البنية في أساسه على العلاقات البنائية في سلسلة تسمى فيما بعد بالنّظام .

إنّ البنية تتكون من مجموعة إشارات التي تنقسم بدورها إلى بنيتين اثنتين، وتسمى الأولى بنية القانون، وتقوم بتحديد مكان الإشارة / العلامة ضمن الفئة الاستبدالي، أما الثانية فيُطلق عليها بنية الرسالة وتحتل الإشارة فيها موقفا تركيبيا محددا، حيث تنتمي الفئة الاستبدالية إلى اللّغة أو اللّسان، بينما تكون فئة الرسالة متعلقة بالكلام أو الخطاب الأدبي[2].

إنّ كلمة بنية تندرج ضمن هذين المفهومين –بنية الاستبدال وبنية التأليف– ، حيث نجد في بنية الاستبدال معنى الإشارة على المستوى اللغوي النّسقي، أما بنية التركيب فتأخذ الإشارة المعنى الداخلي للنظام التأليفي غير أن "...أصالة جاكبسون الكبرى تكمن في أنه بيّن أن الأثر الشّعري يقوم على التأليف بين البنيتين "[3].

يعتقد ياكوبسون في رؤيته الأسلوبية البنيوية أنّ مناط الجمال متمثل في إسقاط مبدأ التماثل من محاور الاختيار الذي يقوم على قاعدة /التنافر والتضاد والترادف/ على محاور التأليف القائم على مبدأ المجاورة[4]، فمثلا كلمة/علامة شيخ فقد تم انتخابها على المحور الاستبدالي أمام مجموعة من الكلمات المترادفة مثل "عجوز" أو المتضادة مثل "طفل" أو المغايرة مثل "كهل"، فإذا أضفنا علامة "جلس الشيخ" صارت العلاقة على المستوى التأليفي علاقة مجاورة بين فعل وفاعل،

1 فرديناند دو سوسير، علم اللغة العام، تح يونيل يوسف العزيز، ط3، دار الآفاق العربية، بغداد، 1985، ص38-39.
2 بيير جيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، ص117.
3 المرجع نفسه، ص 118.
4 رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر محمد ولي ومبارك حنون، ط1، دار بوتقال، المغرب، 1988، ص33.

وعليه يُركز رومان جاكبسون في مبدأ الجمالية لديه على دقة الاختيار / الانتقاء وحسن المجاورة على المستوى التأليفي.

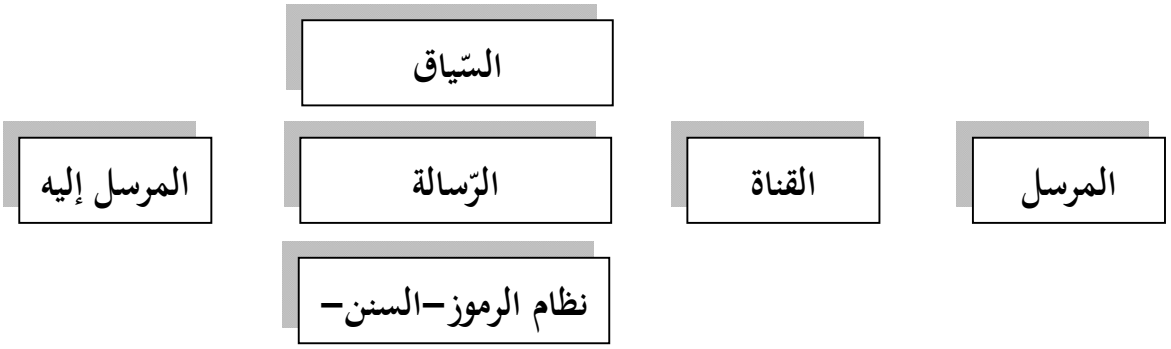
1–3–3–1–2 نموذج التواصل الياكبسوني ووظائفه

يُقدّم رومان ياكوبسون نموذجا تواصليا قائما على العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، حيث يرى أن العلاقة بينهما وظيفية وقد تؤدى بشكلين مختلفين:[1]

أولا– التّواصل بالكلام : أو ما يطلق عليه الخطاب الشّعري، وهو مبني على مؤثرات نفسية واجتماعية.

ثانيا– التّواصل الكتّابي : وهو التعبير بواسطة إشارات خطابية مكتوبة.

يطرح رومان ياكبسون نموذجا تواصليا يبنى عليه وظائفه الست وهي على النّحو التّالي :



1–3–3–1–2 نموذج التّواصل اللّغوي و علاقته بالبعد الوظيفي

يرى ياكوبسون أن كل مقاطع /عناصر التّواصل تندرج تحتها وظيفة، ولهذا بنى وظائفه على ستة عناصر وهي على النّحو التّـالي :[2]

1.المرسل: تنطلق منه عملية التواصل، وهو المرسل الباث لمشاعره بواسطة اللّغة، وهو الذي يُبنى عليه محور الاستبدال أو الاختيار، وتنتج عنه أبعاد عاطفية أو نفسية، ولهذا اعتقد قديما دي

1 فاطمة طبال بركة ، الألسنية عند رومان ياكبسون، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1993، ص 49.
2 رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 27.

بيفون "أنّ الأسلوب هو الرجل نفسه"، فالعلاقة الواقعة بين المرسل والرّسالة ينتج عنها وظيفة تعبيرية أو انفعالية ، لتعكس في الأخير صورة المتحدث، سخرية، أو تهكما، أو ابتهاجا ففي قول الله تعالى : ﴿**فَوَرَبِّكَ لَنَحْشُرَنَّهُمْ وَالشَّيَاطِينَ ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جُثِيًّا**﴾[1]. دلّت الآية على غضب المرسل "الله عز وجل" ، وذلك بكثرة التأكيدات (القسم، تكرار لام التوكيد).

2.المرسل إليه : القارئ أو السامع أو المتلقي، وينبغي على الرسالة بواسطة المرسل مراعاة أذن السامع، وعقل القارئ وظروفه النفسية، وتتحدّد من خلال القارئ الوظيفة النّدائية، حيث تستدعي انتباهه بجملة من الإشارات أو النداء أو الطلب مثال ذلك قوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَيْهِ قَالُوا يَا أَيُّهَا العَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا الضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَاعَةٍ مُزْجَاةٍ فَأَوْفِ لَنَا الكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَا إِنَّ اللهَ يَجْزِي المُتَصَدِّقِينَ**﴾[2]، فالنّداء هنا غرضه لفت انتباه سيدنا يوسف عليه السلام واستعطافه ، "فالوظيفة النّدائية قد قدّمت خطابا إما للتأثير أو الإقناع، أو الإمتاع أو الإثارة "[3].

3.القناة : الأداة أو الوسيلة التي تربط بين المرسل والمرسل إليه، وقد تتخذ أشكالا متعددة كالهاتف أو الموجات الصوتية، فإذا ما ارتدّت الرّسالة نحو القناة لتصحيح بعض التشويش تسمى وظيفة انتباهية، ولقد أورد رومان ياكوبسون مثالا في قولنا "ألو هل تسمعني؟" فالسؤال ليس من صميم الرّسالة وإنما تصحيح لوصول الرّسالة .

4.السّياق : يعرفه عبد الله الغذامي : "بأنّه الطّاقة المرجعية (بين المرسل والمرسل إليه) التي يجري القول من فوقها"[4]، أو المرجع الذي يُحال إليه المتلقي، وهو بذلك يشمل سياق إنتاج النص وسياق النص وسياق المتلقي، ويستشف من السّياق أم الوظائف ونعني بها الوظيفة المعرفية أو المرجعية وهي الغالبة في أغلب الرّسائل اللّغوية، حيث تمتدّ في الأساس إلى نقل أفكار من المرسل نحو المرسل إليه.

---

1 سورة مريم، الآية 68 .

2 سورة يوسف، الآية 88.

3 الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص39.

4 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية على التشريحية نظرية وتطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006 ص12.

4.الشفرة : تسمى الكود أو الرمز اللغوي، ولابدّ أن تكون متعارفة بين المرسل والمرسل إليه، ليتحقق التواصل فإذا ما ارتدّت الرّسالة لتوضيح الشفرة أو الكود كانت وظيفة ما وراء لغوية مثال ذلك في طلب شرح علامة أو شفرة لم يفهمها المتلقي .[1]

5.الرسالة : يُطلق على الرّسالة في هذا المجال الأسلوب أو النّص أو الخطاب، فهي الجانب الملموس في العملية التّخاطبية لتجسّد أفكار المرسل، حيث إن ارتداد الرّسالة نحو نفسها تقدّم لنا وظيفة شعرية جمالية وهي لبُّ الوظائف باعتبارها وظيفة مهيمنة ومحددة كما يشير رومان ياكوبسون[2]، ولهذا يصفها عبد الله الغذامي بأنها تحوّل"...المرسل والمرسل إليه إلى فارسين يتنافسان على مضمار واحد ألا وهو النّص الأدبي"[3] ، وتُعرّف الشّعرية وفقا لهذا المنظور بأنّها إسقاط جيد لمبدأ الاختيار على مبدأ التوزيع كما يرى رومان ياكوبسون.[4]

1-3-3-2 الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير

يطرح ميشال ريفاتير في أسلوبيته فكرة جوهرية حول ماهية الأسلوب حيث يقول:"الأسلوب كل شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية"[5]، وعليه يحدّد الأسلوب –عند ريفاتير– بالطابع المكتوب باعتباره غاية وليس وسيلة، فالنّص المكتوب يتكون من سلسلة كلامية أشد وعيا من الشفوي ، غير أنّه يستعير المكتوب بالشّكل الثابت، وهنا مناط الرأي عنده لكي لا يخرج الشّكل الشفهي من دراسته كليا، وبهذا يمكن احتواء الآداب الشّفوية[6].

إنّ ريفاتير يحاول التّفريق بين الشّفوي والمكتوب لإدخال وظيفة المسَنِّن، فالمتكلّم لديه آليات فوق لسانية(كالنّبر، والتنغيم، والإشارة)، وذلك لإرسال قيمته التوصيلية، بينما على

1 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص 31.
2 رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص 31.
3 عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير، ص 11.
4 رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص 33.
5 ميشال ريفاتير ، معايير الأسلوبية ، تر حميد لحميداني،ط1، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، المغرب ،1993، ص19.
6 المرجع نفسه،ص19.

الكاتب "..أن يعمل أكثر لكي يمرّر رسالته، لأنه لا يجد في متناوله الوسائل اللّسانية و فوق اللسانية للتعبير (النبر والحركة ..)"[1]، والغرض من هذا التّفريق هو القارئ، فالمتكلّم يلحظ ردود أفعال القارئ ، ويمكن إن يكسر خموله ، بينما على المؤلف/ الكاتب أن يتكهن بردود أفعال المتلقي.

وعليه ينتصر ريفاتير في البناء الأسلوبي للمؤلف أكثر من المتكلم، باعتبار الكاتب أكثر مراوغة وإمكانية، بخلاف المتكلم الذي يكون اللّعب بالسلسلة الكلامية عنده غير متاح، ومنه ينبغي على المؤلف "..أن يكون مشغولا بالطريقة التي يريد أن تكون بها إرساليته مفككة السنن"[2].

1–3–3–2–1 وظيفة القارئ عند ريفاتير

يؤسس ميشال ريفاتير أسلوبيته على توقعات القارئ، مما يجعلنا في نقطة تأمل إلى أي أسلوبية ينتمي إليها ريفاتير، هل هي الأسلوبية البنيوية ؟ أم الأسلوبية التأويلية ؟

يرى بيير جيرو أن ريفاتير قد ابتعد عن عقدة تعدد القراء بالقارئ الوسط حيث يقول : "ومع ذلك فليس مستحيلا أن تسمح مناهج تحقيق جديدة (استفتاءات، إحصاء...إلخ) بحصر هذه الهوية في يوم من الأيام"[3]، ويستعين ريفاتير بالقراء المخبرين الذين يذكرون ردود أفعالهم تجاه النص إذ "يفضّل المحلّل الأسلوبي أن يكون المخبرون مثقفين يجعلون النّص مطية لبيان ما يعملون، لأنهم سيدُلُونَنا حينئذ على مزيد من الوقائع الأسلوبية بحرصهم على إبداء التعليقات والمبالغة في التعبير عما يعدونه أسلوبا وما يعدونه كلاما عاديا "[4].

إنّ ريفاتير يجعل القارئ المخبر أداة مهمة في دراسة سلسلة الردود من طرفه قبل المحلل الأسلوبي، وبهذا يقترب القارئ من النّاقد بإبدائه ملحوظات نقدية على النّص المكتوب الذي

1 ميشال ريفاتير ، معايير الأسلوبية ، ص24.

2 المرجع نفسه، ص25 .

3 بيير جيرو، الأسلوبية،تر منذر عياشي، ص 121.

4 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص 139.

يحمل في طياته إبرازا "..للعناصر التي لا يمكنها أن تنفلت من الانتباه ينبغي أن تصبح غير متوقعة"[1].

وعليه يقوم تحليل ريفاتير على قضيتين جوهريتين: أولهما بناء النّص عبر ثغرات فتجعل القارئ في لحظة خيبة للتوقع، وثانيهما ردود أفعال مجموعة من المخبرين الذين يكونون في حالة مثول أمام المحلل أو يكون هو المحلل نفسه[2] .

1-3-4 الأسلوبية الإحصائية

يعدّ إصباغ المنهج الأسلوبي بالطابع العلمي الدّقيق أحد العوامل التي أنشأت المدرسة الأسلوبية الإحصائية، حيث عُرف الأسلوب وفق نمطه الإحصائي بأنه "...متوسط انزياح مجموعة قصائد ، الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس(معدل الشاعرية) أية قصيدة كيفما كانت"[3]، وبهذا يكون الدافع الرئيسي لهذا الطرح الحديث هو إضفاء الروح العلمية على العلوم الإنسانية.

إنّ الانتقال من لغة الأدب العاطفية أو اللّغة الكيفية إلى اللّغة الكمية الرقمية جعلت البّحث الأسلوبي يبدو في ظاهره –على الأقل – محاطا بترسانة كمية رقمية أعطت للتّحليل النّقدي المعاصر ميتانقد خاص به، ولهذا صار الإحصاء " لا يتوانى في فرض نفسه أداةً من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب "[4]، ويُرجع سعد مصلوح أهميته في إمكانية تشخيص الأساليب والتمييز بين السمات الأسلوبية، وبواسطة الكم يمكن التمييز أيضا بين المنبهات التي

1 ميشال ريفاتير ، الأسلوبية، ص27.

2 يوسف أبو العدوس الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص 137-138-139.

3 جان كوهين، بنية اللغة الشعرية ،تر محمد الولي ومحمد العمري،ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص17.

4 بيير جيرو ، الأسلوبية ،تر منذر عياشي، ص 133.

تظهر في النّص عشوائيا، والتي لها بعد تأويلي "[1]، فالتحليل الإحصائي هو الأداة لكل العلوم الإنسانية التي اتخذت من دراسة الظواهر النفسية والاجتماعية ذات الأصل الفردي موضوعا لها[2].

غير أن هذه الدراسة الإحصائية نالت سيلا من الانتقادات أجملها أولمان في النقاط التالية:[3]

1.يصعب على الطريقة الإحصائية ملاحظة بعض الإيقاعات الدقيقة والأبعاد الوجدانية المتناثرة في النص.

2.البيانات الرّقمية قد تضفي على النص دقة زائفة.

3.عدم مراعاة السّياق مع عظم خطره في التّحليل الأسلوبي.

4.تقديم الكمّ على الكيف أبرز ما يؤخذ على هذا المنهج .

وفي الأخير لا يمكن أن نعتمد كليا في بحثنا التّطبيقي على الجانب الإحصائي ، كما لا يمكن الاستغناء عن أهميته، ولعلنا نشاطر رأي حسن ناظم في إبداء الجانب الإيجابي في بعض مناحي النّص الشعري إضاءةً ومقاربةً ".. ولاسيما رصد الكلمات التي تثير الانتباه بدءًا و من ثمَّ تتكرر في النّص ذاته"[4] ، وعليه سنحاول أن نجمع في بحثنا التطبيقي بين المنبهات الأسلوبية كما يتصورها ريفاتير، وتكرار السّمة في بعض النّصوص بالطريقة الكمّية الإحصائية ، كما ينبغي أن نبتعد قليلا عن الإغراقات الكمية كي لا يفقد النّص هيبته العاطفية وبعده الشعوري.

1 سعد مصلوح، دراسة لغوية إحصائية، ص51.

2 بيير جيرو، الأسلوبية، ص 133.

3 حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص51.

4 المرجع نفسه، ص 53.

1–4– الأدوات الإجرائية للمنهج الأسلوبي

1–4–1 الأسلوب بوصفه اختيارا

يكاد يكون تعريف الاختيار باعتباره أسلوبا من التعريفات الشائعة في الفكر النّقدي المعاصر، إلا أنه يحتاج إلى مساجلة نقدية من حيث الوظيفة الاختيارية ومساحة التّفكير الاختياري لدى المبدع.

ورد في المعاجم الفرنسية كلمة الانتقاء "من الفعل انتقى ويقصد به اختيار الأفراد، أو الأشخاص التي تناسب الأحسن والأفضل"[1]. كما وردت الكلمة في قاموس hachette بمعنى "...الاختيار بين الأشخاص أو الأشياء حسب آليات محددة "[2].

أمّا في المجال الاصطلاحي فيمكن تحديد معنى الاختيار باعتباره شبكة من الانتقاء للعبارات والكلمات المتاحة لأغراض إيصالية[3]، أو هو انتقاء "لعدد معين من الإمكانيات المتضمنة في اللغة"[4]، وعليه يمكن تحديد الأسلوب "لبعض من الاختيارات بين مظاهر ممكنة ومختلفة للحدث السيميوطيقي نفسه"[5].

إنّ المبدع يختار كلماته بإتقان وذلك لأغراض قد تكون نفسية، وقد تكون جمالية أو غرضية، ولهذا نجد صلاح فضل قد قسّم الاختيار إلى خمسة مستويات: [6]

1.الاختيار الغرضي : حيث يختار الشّاعر المبدع كلماته وعباراته لأغراض قد تكون إبلاغا أو إقناعا، أو ترجيا، أو مدحا كما في مدائح ابن الأبّار القضاعي.

---

1 Larousse :dictionnaire français compact ;canada ;2005 ;p1272.

2 Subine delacherie et autres , dictionnaire hachette ,paris , 2009 ,p1477 .

3 ينظر : محمد شكري عياد، اللغة والإبداع ، ص68.

4 حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 54.

5 المرجع نفسه، ص 54 .

6 صلاح فضل ، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص116.

2. **اختيار موضوع الحديث** : يعتبر هذا الاختيار أساسيا في تناول المؤلف لموضوع معين، فطبيعة الموضوع تفرض عليه اختيار إشارات دون إشارات أخرى، فالمادح مثلا ينتقي سلسلة كلامية وفقا لطبيعة الممدوح، ولقد وردت كثير من القصص التّراثية النّقدية في هذا الشّأن .منها ما رواه ابن رشيق القيرواني[1] أن ذا الرمّة أنشد مادحا عبد الملك بن مروان قائلا:[2]

مَا بَالُ عَينَيكَ منهَا المَاءُ يَنسَكبُ كَأَنَّهَا من كُل مَفريَّة سَرَبُ

فعلّق عبد الملك على سوء اختيار الشّاعر لألفاظ الموضوع/المدح قائلا: وما سؤالك عنها يا جاهل، فعبد الملك بحسّه النّقدي قد أدرك خطيئة الشّاعر لسوء تقديره واختياره.

3.اختيار الرّمز اللّغوي : هو اختيار الشّفرة أو اختيار لهجة ما، وقد يتم أحيانا إدماج جمل بلغة مغايرة– أجنبية– لتحدث إضافات أسلوبية ودلالية وفق المقام السّياقي .

4.الاختيار النّحوي: يمكن أن نطلق عليه الاختيار الأداتي، حيث يكون للمبدع جملة من الاختيارات النّحوية (الحذف، التّقديم، التّأخير، النّداء، الفاعل، المفعول)، إلا أنه يختار جزءًا منها لأغراض قد تكون دلالية أو جمالية أو مقصدية ففي قوله تعالى ﴿ **فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُّوسَى** ﴾"[3]، حيث إنّ لتقديم المفعول على الفاعل دلالة على قدرة الله عز وجل في معرفة الخبايا والخفايا في أنفس البشر.

5.الاختيار الجمالي : يحدّدها ياكوبسون بانتقال الخطاب من وظيفته الإخبارية إلى وظيفته الجمالية، فيعتمد الاختيار على مبدأ الانحراف/ الانزياح فيتفاجأ القارئ بجملة من الكلمات

1 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ج1، دار ومكتبة الهلال، لبنان، 2002، ص 361.

2 عيلان بن عقبة "ذي الرمة"، تح زهير فتح الله ،ط1،دار الأبحاث الجزائر، 2009، ص 59 .

3 سورة طه، الآية 67.

المنتقاة، وعليه يكون الاختيار مبنيا على القاعدة الياكوبسونية الشهيرة إسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التّوزيع[1].

1–4–2 إستراتيجية الانزياح في الفكر الأسلوبي المعاصر

يكاد يجمع النّقاد على أن الانزياح إنما هو "الخروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنّه يخدم النّص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"[2]، إن هذا المفهوم قد تعزز مع طول الزّمن والأبحاث اللّسانية والبنيوية والأسلوبية، ولهذا " تكاد جل التّيارات التي تعتمد الخطاب أساسا تعريفيا للأسلوب تنصبُّ في مقياس تنظيري هو بمثابة الفاصل المشترك الموحد بينها، ويتمثل في مفهوم الانزياح"[3].

ولهذا فالخروج عن القاعدة أو ما يطلق عليه تودوروف "اللحن المبرر "[4] قد يؤدّي بالنّاقد الأسلوبي إلى مشكلات عويصة، وذلك لصعوبة تحديد المعيار المثالي قبل تحديد آلية الخروج عليه، وقد يكون سهلا إذا ما كانت اللّغة المستخدمة معاصرة للنّاقد، فهو يعرف المعيارين، بينما يصعب ذلك في البحث عن الانحراف لدى المبدعين القدامى، فيتطلّب من النّاقد معرفةً وقياسا للمعيار الثابت/ المثالي والمعيار الانزياحي، إذ ما كان انحرافا بالنّسبة إلينا، كان تقليدا/ متوارثا عبر الأجيال عندهم، وهنا يسقط اكتشاف الخاصية الجمالية في التّحليل .

إنّ تلك المسألة البالغة التّعقيد ينتج عنها خطئان متباينان في عملية التّحديد وهما :[5]

أولا– خطأ الإضافة: حيث نخلع ونضيف على النّص القديم انطباعا حديثا، ونحاول أن نستخرج تأثيرات أسلوبية لم تكن في ذلك الزمن الحقيقي، ويعتبر هذا الأمر تحديًا بالنسبة لبحثنا، لأننا نتعامل مع نص قديم له خصوصياته الأسلوبية.

1 رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية، ص 33.

2 يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق ، ص175.

3 عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية ، ص97.

4 يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق ، ص177.

5 صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص209.

ثانيا– خطأ النّقصان : وهو مبني على عدم التّوصل أو التّعرف على القيم الأسلوبية التي كانت سائدة في ذلك الوقت طبقا لتوقعات القارئ القديم، مما يستوعب ترسانة من الدراسات السّياقية القبلية قبل الولوج إلى تلك النّصوص.

1–4–2–1 محاذير الانزياح

البحث في الحركات الانزياحية داخل النّص الأدبي عمل قد يوقع الباحث في أخطاء تطبيقية، ولهذا نجد كثيرا من النّقاد قد دققوا في تلك المحاذير وضبطوها، في حين أوجزها البّاحث يوسف أبو العدوس في النّقـاط التـالية :[1]

1. لا يمكن تحديد نقطة ينطلق منها الانزياح أو يتوقف عندها.
2. الأخطاء النّطقية أو الكتابية لا يمكن أن تكون انحرافا ذات بعد جمالي.
3. إن التركيز على الانزياح قد يهمل بقية النّص، فيبتعد النّاقد عن النظرة الشمولية للخطاب.
4. إذا اعتبرنا الأسلوب انزياحا فهذا يعني أنّ النّصوص التي تقل فيها الانزياحات ليست أساليب وهذا باطل من أساسه.
5. ليس كل انزياح يصنع الأسلوب وكل مفاجأة تنتج أسلوبا.
6. لا ينبغي الاعتماد على الانزياح باعتباره أداةً تأسيسية لنظرية الأسلوب، بل تظلّ باقية في إطارها الأداتي كآلية أسلوبية، يقول باروكو "من الآن فصاعدا إن بقية الأسلوب ليست سوى نتيجة انزياح ما، ادعاء باطل "[2].

وفي الأخير يمكن أن نعتبر الانزياح بمثابة اختيار من الدرجة الأولى، فكل انزياح هو اختيار أسلوبي، ولكن قد لا يكون كل اختيار حركة انزياحية مقصدية –فبينهما إذن– عموم وخصوص.

1 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص 190.

2 المرجع نفسه، ص190.

الفصل الأول

خصائص البنية الإيقاعية

في مدائح ابن الأبّار القضاعي

-بحث في الأدوات والوظائف-

توطـئـة

يسعى هذا الطرح النقدي إلى إماطة اللّثام عن كثير من القضايا والإشكالات الإيقاعية في شقّها النظري،كما سينصب على سبر الأغوار الجمالية المستنبطة من البّعد الإيقاعي في النّصوص الشّعرية عند ابن الأبّار القضاعي حيث تم تقسيم البحث إلى جزأين اثنين:

أولا:الإيقاع الخارجي: سنتناول فيه الأثر الخارجي في بناء القصيدة عند ابن الأبّار القضاعي متمثلة في توظيفه للبحور وانتقائه للروي مع ارتباطه بالأصوات الأخرى، كما ينبغي التطرق إلى الرؤية القافوية مع ربط كل هذه العناصر بالوظائف المتنوعة التي حددها الدرس النقدي الأسلوبي.

ثانيا: الإيقاع الداخلي: وهو الأهم في الدراسة الأسلوبية لأن عناصره هي المؤثرة في تماسك النّصوص على المستوى التحليلي وعلى المستوى الوظيفي أيضا.

1- الإيقاع الخارجي:في مدائح ابن الأبّار القضاعي

1-1- الإيقاع الخارجي – سجال بين الدّال والمدلول–

تستند الأوزان والقوافي على مشروعية نقدية في المقاربات الأسلوبية بما يتميز به من سمات جمالية ينتقيها المبدع/ الشّاعر، تجعل نصّه الشّعري جنسا مفارقا لبقية الأجناس الأدبية الأخرى، ولهذا ليس عجبًا أن يصنّف جان كوهن الشّعر الكامل –على حد تعبيره- على أساسه الإيقاعي وليس شيئا آخر، فمناط التّفريق بين الشّعري والنّثري هو الإيقاع بكلّ تمفصلاته[1].

لقد اعتنى العربي قديما بالتّصوير الموسيقي، فالشّعراء على اختلاف مشاربهم ومراحلهم جعلوا الوزن والقافية أُسًا حدّيا في بناء النّص الشّعري، ولقد سبقهم من قبل مُؤَثّل الشّعرية

1 جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ص 12.

ومؤسسها – أرسطو– الذي اعتقد أن عملية الإبداع منبثقة من عنصرين اثنين :[1] أولا عنصر المحاكاة وثانيا غريزة الموسيقى والإحساس بالنغم.

إن آرسطو قد جمع بين الشّاعر والمستمع / القارئ في ضوء المستوى الإيقاعي، حيث إن غريزة الموسيقى إحساس وجداني لدى الشّاعر، بينما الإحساس بالنغم يرتبط أساسا بالمستمع والمتذوق للشعر في أرقي بنيته النّصية.

للموسيقى الأثر الفعال في التعبير عن أهواء المبدعين وأحاسيسهم فالشّاعر يختار/ ينتقي موسيقاه وفق حالته شعورية المحيطة به، ولهذا تكاد تجمع الدّراسات النّقدية على وجود ترابط حميمي قائم تاريخيا دايكرونيا بين الشّعر والإيقاع، أو لنقل بين الشّاعر واختياراته الإيقاعية، غير أن تلك العلاقة بين الإيقاع الخارجي بالتحديد [البحر، القافية، الروي] ونفسية المبدع تجعل النّاقد يتساجل نقديا، فهل الشّاعر يختار كل البّحور وفقا لرغبته السيكولوجية، أم أن الأمر يأتي انثيالا؟

يعتقد إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشّعر العربي أن الشّاعر يختار وزنه وإيقاعه وفقا لحالته النّفسية، ففي اليأس والجزع يختار وزنا طويلا كثير المقاطع "يصب فيه أشجانه وما ينفّس حزنه وجزعه، وأما الحماسة فقد تثور النّفس لكرامتها ويشتّد الانفعال النّفسي ما يتطلب بحورا قصيرة" [2].

إنّ الإشكال النّقدي الذي أُسس في ذلك الديالكتيك بين النّفس والإيقاع يطرح في حد ذاته سؤالا أكثر صرامة وعمقا، فهل كل القصائد– عبر سيرورة التّاريخ– ينطبق عليها ما ذهب إليه إبراهيم أنيس؟ بينما يلوح في الأفق سؤال أكثر إلحاحا في المجال النّقدي التّحليلي، لو سلّمنا جدلا بما قاله إبراهيم أنيس، فهل من الممكن ألّا نطوي عنق النّص بحثا عن خبايا وتكهنات

1 أرسطو، فن الشّعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، "د.ت"، ص71.

2 إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربي، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952، ص175-176.

نفسية قد تبعدنا عن الوظيفة الأسلوبية؟، والسؤال الشامل الذي يقف ماثلا أمامنا، أليست الأسلوبية بحثا في الجمال النّصي والجمال النفسي النّصاني بعيدا عن علاقته بالبعد السيكولوجي؟

إن مثل هذه الأسئلة النّقدية هي أكبر تحد لكلّ باحث وهو يقارب أي تحليل إيقاعي، فمن غير المعقول أن يكون كل شاعر اختار إيقاعه بدقة وحصافة، بل إنّنا نجد كثيرا من الشّعراء لم يدركوا أوزانهم أو كلماتهم إلا بعد اكتمال نصوصهم، فها هو عبد الوهاب البياتي يقول: "بعض القصائد التي أقولها تضيف إلي أشياء لم أكن أعرفها"[1]، فعملية الاختيار الإيقاعي حسب البيّاتي لم تكن غرضية أو مقصدية، ولهذا ينبغي علينا كمحللين لقصائد ابن الأبّار أن نتنبه لهذا السجال التّحليلي كي لا يكون البّحث متأرجحا بين فجوات المنهج والنّص معا، ولكي لا نقع في شرك الخطيئة الأسلوبية "بحث في نفسية الكاتب" أو الخطيئة التحليلية "ليّ عنق النّص"، وكلاهما يبعدان النّاقد عن إضاءة جادة للنّص الإبداعي.

مع كلّ هذا قد نتّفق مع أنيس في بعض التناغم بين نفسية المبدع وأحواله وبين موسيقاه، غير أنه من الأجدر أو الواجب البّحث عن تلك النفسية من داخل النسق النّصي وليس من محيطه السياقي*.

1–1–1– تواتر البحور عند ابن الأبّار –دراسة إحصائية–

اتّخذ ابن الأبّار القضاعي في مدائحه بحورا طويلة بنسبة عالية، بينما انزاح في مواطن قليلة نحو بحور قصيرة المقاطع، ويمكن تحديد النّسب وفق الجدول التالي :

1 عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية: بحث في آلية الإبداع الشّعري، ط1، منشورات الاختلاف، 2009، ص73.

* تنتمي هذه الدراسة إلى المدرسة النسقية النّصية التي تبعد السياق والأحوال الاجتماعية والنفسية في التحليل.

البحور / النوع	الكامل– البسيط– الوافر– الطويل	النسبة المئوية %
طويلة المقاطع*	55 قصيدة	%96.49
قصيرة المقاطع**	قصيدتان	%3.5

نلحظ من خلال استقراء لمدائح ابن الأبّار القضاعي طغيان البحور الطويلة المقاطع، مما يجعل طرح السؤال التالي أكثر مشروعية وإلحاحا؛ هل توظيف البحور الطويلة سمة أسلوبية تضفي على النّص بعدا شاعريا ؟ وما علاقة التوظيف الشّعري/ الجمالي –إن وجد– مع الدلالة السيكولوجية لدى المبدع؟

إنّ الإجابة عن تلك الإشكاليات يتطلب دراسة البعد الوظيفي في اختيار كل بحر على حدة، ثم الانتقال إلى استقراء المتشابه والمختلف بين تلك الأوزان الشّعرية.

1-1-2- **تواتر البحور الشعرية في النصوص الأبّارية:** وردت أوزان المدائح في الديوان على النحو التالي*** :

البحر	عدد القصائد	النسب المئوية%
الكامل	20	%35.08
الطويل	18	%31.57
البسيط	2 + 7	%15.78

* يقصد بالبحور الطويلة المقاطع : البحور التامة من حيث عدد التفعيلات.

** يقصد بالبحور القصيرة المقاطع : تلك البحور المجزوءة التفعيلة، ينظر: محمد بوزواوي، الدروس الوافية في علم العروض والقافية، دار هومة– الجزائر– 2010، ص73.

*** تجدر الإشارة إلى إلغاء المقطوعات من الدراسة الأسلوبية والإبقاء على القصائد الطوال كمادة للتطبيق، كما تم إلغاء الأغراض الأخرى كالغزل والوصف لأنها ليست من صميم البحث.

الوافر	8 + 1	%15.78
الرمل	1	%1.75
المجموع	57	%100

1–1–2–1– توظيف الكامل

غلب على ابن الأبّار القضاعي البحور الطويلة المقاطع، ويعد بحر الكامل أبرز تلك البحور كثافة وانتشارا في رقعة الديوان، وهو بحر تغلب عليه الحركات بينما تتقلص فيه السكنات نتيجة طغيان الأولى عليها، ويكون البحر عادة على النحو التالي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

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

تتقابل في هذا البحر خمس حركات مع ساكنين من حيث البناء العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، أما من حيث الأداء ، فيمكن اعتبار الساكن الأول متفـاعلن إنما هو مد للحركة وليس وقفا، وعليه ستكون ست حركات مقابل وقف واحد، وبناء على ذلك فإن الأداء الأسلوبي لبحر الكامل هو عبارة عن حركات بدل السكون، مما يجعلنا نطرح السؤال الأسلوبي التالي: هل هناك بعد وظيفي في هذا الاختيار عند ابن الأبّار؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال يتطلب اختيار نماذج من قصائد ابن الأبّار وتطبيق آليات ليوسبيتزر لإيجاد الرؤية الأسلوبية أو مركز الحياة الباطني لأعمال الشّاعر.

تظهر حركات بحر الكامل في القصيدة التي مطلعها:[1]

1 محمد ابن الأبّار القضاعي، ديوان ابن الأبّار، قراءة وتع: عبد السلام الهراس،ط2،الدار التونسية للنشر،تونس،1986،ص33-34.

نَادَتْـكَ أَنْـدَلُــسُ فَلَبِّ نِدَاءِهَا وَاِجْعَلْ طَوَاغِيتَ الصَّلِيبِ فَدَاءِهَا

صَرَخَتْ بِدَعْوَتِكَ الْعَلِيَّةِ فَـأَحْبِهَا مِــنْ عَاطِفَــاتِكَ مَا يَقِي حَوْبَاءَهَا

حَاشــاكَ أَنْ تَفْنَى حَشَــاشَتُهَا وَقَدْ قَصَرَتْ عَلَيْكَ نِدَاءَهَا وَرَجَاءَهَا

تـلْكَ الْجَـزِيرَةُ لَا بَقَاءَ لَهَا إِذَا لَمْ يَــضْمَنْ الْفَتْحُ الْقَرِيبُ بَقَاءَهَا

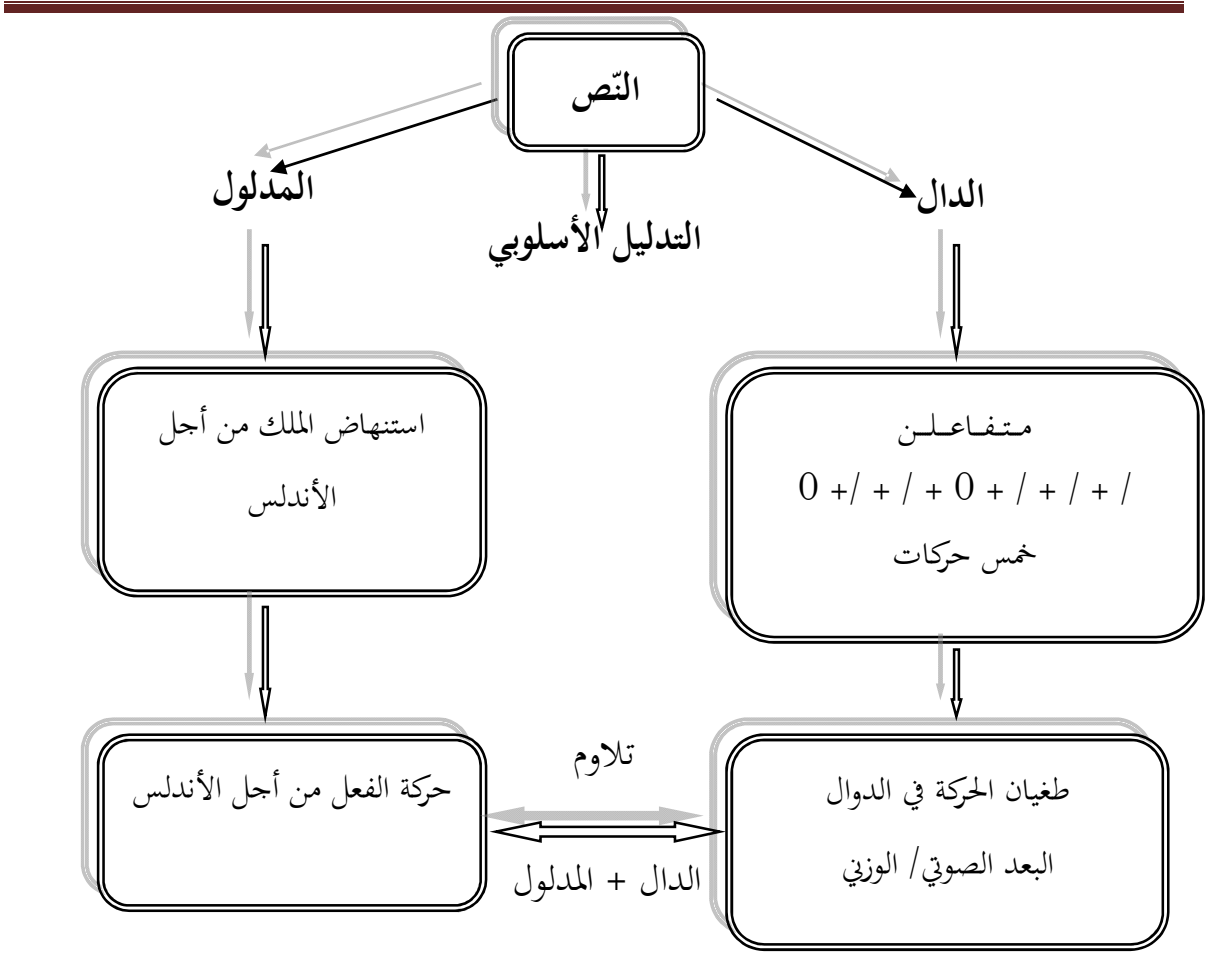
ترتبط كثرة الحركات على السواكن في النّص بثنائية الدال والمدلول على المستوى الأوسع، فمدلول النّص استنهاض الهمم وطلب النّصر والتحرك من أجل الأندلس، فالقصيدة على هذا المستوى الغرضي استنهاضية أكثر منها مدحا لملك أو تزلفا له، هذا المدلول الذي عبر عنه الشّاعر في نص القصيدة بقوله :[1]

رِشْ أَيُّهَا الْمَوْلَى الرَّحِيمُ جَنَاحَهَا وَاِعْقِدْ بأريشة النَّجَاةِ رِشَاءَهَا

أَرْسِلْ جَوَارِحَهَا تَجِئْكَ بِصَيْدِهَا صَيْدًا وَنَادِ لِطِحْنِهَا أَرْحَاءَهَا

بنية المدلول في القصيدة الذي يتطلب فعل الحركة من أجل الأندلس قابلها دال حركي متمثل في إيقاع البحر ووزنه، فحركة الدال تساوت أو تقاربت مع حركة المدلول في الاشتغال التدليلي للنص، ويمكن تمثيل حركة البنيتين [الدال والمدلول] على النحو التالي :

1 الديوان، ص34،36 .



1-1-2-2- توظيف بحر الطويل

يعدّ بحر الطويل أكثر البحور شيوعا وانتشارا في التراث الشّعري العربي القديم، ولعل إبراهيم أنيس جعله في المرتبة الأولى من حيث الانتشار[1]، بما يتميز به من ثقل تفاعلي يقوم على ازدواجية الحركة والسكون وهو على النحو التالي:

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
0/0//	0/0/0//	0/0//	0/0/0//

1 إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربي، ص 175-178.

يحتوي هذا البحر في شقه العروضي على 14 حركة بنسبة 60% في حين يتخلله 10 سواكن بنسبة 40%، ولقد ورد هذا البحر في مدائح ابن الأبّار القضاعي في المرتبة الثانية بنسبة 31.57%، مما يجعل المساءلة الشّعرية على النحو التالي:

لماذا جعله الشّاعر في المرتبة الثانية وهو الأكثر شيوعا وانتشارا عند العرب؟ وهل توجد علاقة بينه وبين الكامل على المستوى المدلولي؟ وأخيرا لماذا لجأ الشّاعر/ النّص إلى التقليل من الحركات بتوظيفه هذا البحر؟

إنّ هذه الأسئلة المشروعة في البحث الأسلوبي تجعل دراسة قصائد ابن الأبّار كنسق بنيوي أكثر إلحاحا، ولهذا لجأ البحث إلى اختيار ثلاثة نماذج من البحر الطويل للإجابة عن تلك الأسئلة المركزية ، ومن بينها القصيدة التي مطلعها :[1]

أَحَـدُّ لِسَانِ الشُّكْرِ جَلْبَ المناتح فَلَا غَرْوَ أَنْ غَارَتْ عُيُونُ الْمَدَائِحِ

والقصيدة التي مستهلّها :[2]

هَنِيئًا لِوَفْدِ الْغَرْبِ مِنْ صَفْوَةِ الْعُرْبِ قَدُومًا عَلَى الرُّغْبَ الْمُجِيرِ مِنَ الرُّعْبِ

كما سنختار القصيدة التي استفتحت بـ :[3]

تَخَيَّرَتْ مُخْتَارَ الْخَلِيفَةِ لِلْعَهْدِ فَرُوِيَتْ أَمْحَالُ الْبَسيطَةِ كَالْعَهْدِ

أثناء تتبعنا لمدلولات مضامين النماذج، نجد تقاربا تدليليا بينها، ففي النموذج الأول فقد انتهت غرضيا إلى الأبعاد المدحية بامتياز من دون استنهاض للهمم أو طلب للتحرك والقتال

1 الديوان، ص123.
2 المصدر نفسه، ص83.
3 المصدر نفسه، ص162.

والحفاظ على الأرض، فمدلول القصيدة كان شكرا وثناءً على الهدايا والعطايا التي يمنحها له الممدوح، يقول ابن الأبّار في صلب القصيدة :[1]

وَطُولُ يَدٍ طُولى يَسُحُّ حَباؤُهَا كَمَا سَحَّ ثَجَّاجُ السَّحَابِ الدّوَالِحِ

لَهُ عَادَتَا جُودٍ وَبَأسٍ أَعَادَتَا عَلَى الدِّينِ وَالدُّنْيَا نِظَامَ الْمُصَالِحِ

يحوي النّص في بعده النغمي على طول نفس بالمزاوجة بين الحركات والسواكن، وذلك وفقا للنسق المدلولي الذي تطلبه النّص، فالشّاعر في أريحية نفسية بعيدة عن هموم الأرض ومقابلة الأعداء، وعليه يبني التزاوج بين السكنات والحركات في النّص الشّعري مقاربة للرؤية المدلولية والبعد النفسي أثناء إنشاد القصيدة.

وإذا ما انتقلنا إلى النموذج الثاني نجد نصا في شقه الغرضي مادحا ومثنيا؛ بعيدا عن طلب التحرك والاستنهاض، فهو في حالة شعورية إنسانية، ولكن يبقى ألم ما حل بالأندلس يعتصر نفس الشّاعر، ولقد عبر عنه في لمحات ضئيلة في القصيدة وذلك في قوله :[2]

قُدُومًا عَلى الرُّغْبِ المُجِيرِ مِنَ الرُّعْبِ

لقد بقي الشّاعر يعتمد على الحركات أكثر من السكنات بنسبة أقل من البحر الكامل، لأن المدلول الأول – بحر الكامل – كان طلبا للنجدة والغزو، بينما نصوص بحر الطويل كانت مدحا وثناء فقط.

ولتعضيد ما ذهب إليه التحليل النغمي للبحور نأخذ نموذجا ثالثا حيث بقي الوصف ماثلا في نسق النّص مع طلب للتحرك في مواطن قليلة من النّص وذلك في قوله :[3]

1 الديوان، ص127.

2 المصدر نفسه، ص83.

3 المصدر نفسه، ص 164.

مَتى رَامَ أَمْرًا فَالْمُلُوكُ أَمَامَهُ لِإِنْجَازِهِ قَبْلَ الْمَلَائِكِ فِي حَفَدَ

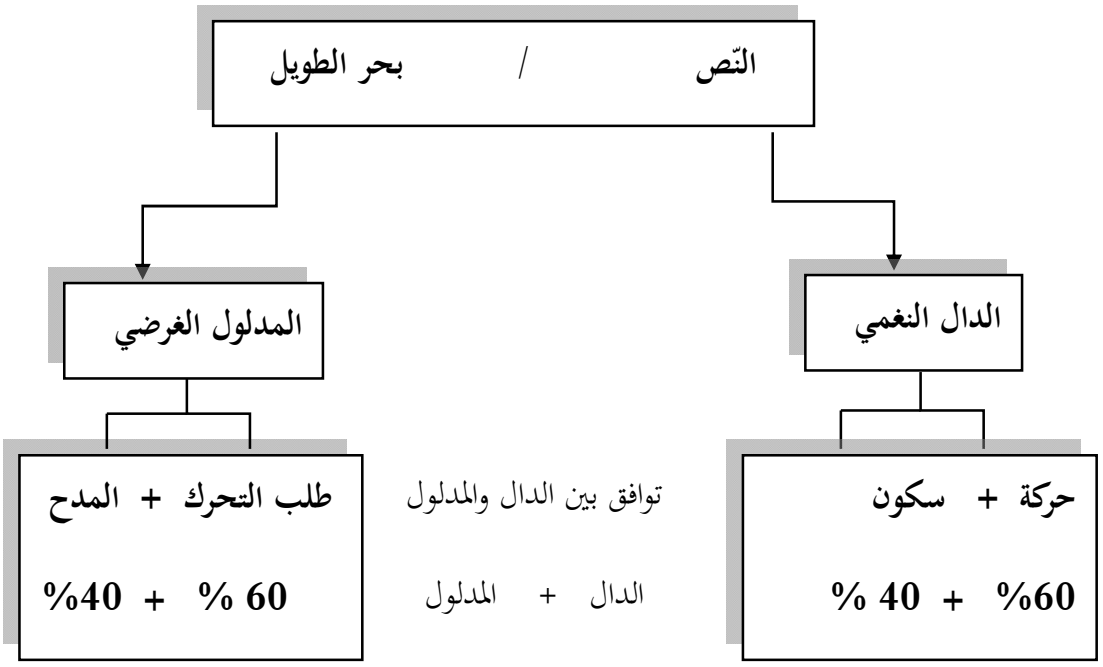
عِدَاهُ لِقَتْلٍ أَوْ لِأَسْرٍ بِأَسْرِهَا فَإِمَّـــا إِلَى قَيْدٍ وَإِمَّا إِلَى قَـــدِ

إنّ النماذج الثلاثة تبتعد عن أفعال الأمر، وأفعال الحركة قليلا، وتترك مجالا ضيقا للاستنهاض على المستوى المدلولي، وهو ما قابله الدال النغمي/ الموسيقي بمجالين واسعين وهما :

أولا : مجال الحركة : حيث نجد هذا المجال مناسبا لغرض الاستنهاض وذلك لكون المدح ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس وتضطرب لها القلوب[1].

ثانيا : مجال السكون : وذلك ليناسب تلك المواطن التي يترك فيها فسحة للوصف والثناء والتأمل، فكان الشّاعر يتوقف ليتأمل في الممدوح وما يتحلى به من أوصاف داخلية وخارجية.

وعليه يمثل التقارب في الحركة والسكون على المستوى الترميزي تماثل/ تقارب على المستوى المدلولي، ويمكن التعبير عن هذا بالمخطط التالي:



1 إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربي، ص 175.

1–1–2–3– توظيف بحر البسيط

استعان الشّاعر ببحر البسيط في المرتبة الثالثة، وهو بحر بنيت تفعيلاته على النحو التالي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

عدد حركات البحر في المستوى المثالي العروضي هو 14 حركة، يقابله الوقف بعشر حركات، فالحركة تمثل 60%، بينما يمثل السكون 40%، وهو ما يؤشر مبدئيا على طغيان الحركة على السكون في نصوص ابن الأبّار القضاعي.

إنّ تواتر البسيط في القصائد أتى غرضيا من أجل المدح مع استنهاض للملك، ويبقى المدح طاغيا على طلب النجدة والقتال فنجد في قوله مثلا :[1]

ذَكَرَت بِلُجَاء بِالْإِصْبَاحِ مُنْبلجَا وَقَدْ تَنَفَّسَ عَنْ أَنْفَاسِهَا أَرَجَا

ورد مدلول القصيدة وفق نسق مدحي بعيد عن الطلبات والأوامر أو التحرك من أجل استرجاع الأندلس، وقد كثرت المدائح فيه :[2]

مُخَاصِمًا عَنْهُ بِالْبِيضِ الْحِدَادِ وَمَنْ يَخْصِمْ بِأَلْسُنِهَا فِي لُجَّةٍ فَلَجَا

هُمُ الْمُلُوكُ وَأَبْنَاءُ الْمُلُوكِ فَلا زَالَ الزَّمَانُ بِهِمْ يَزْدَانُ مُبْتَهِجَـــــا

في هذا النّص غياب الطلب والأوامر والاكتفاء بذكر المشاهد والأحداث الأليمة، وكأن الشّاعر وصل إلى مرحلة اليأس من هؤلاء الملوك، فيقينه أنهم لن ينقذوا الأندلس، ولهذا كف النّص عن ذلك.

1 الديوان، ص 103.

2 المصدر نفسه، ص 105.

قد يكون هذا التحليل مجانبا للبنية السطحية للنص الدالة على المديح والثناء بشهامة هؤلاء الملوك، غير أن التعمق المدلولي يوحي إلى ذم الممدوح، وذلك لعدم طلب النّصرة، ونظير ذلك ما ذُكر التراث العربي أن الشّاعر المخضرم الحطيئة عندما هجا أحدهم قال :[1]

دَعِ الْمَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا وَاقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الْكَاسِي

فالحطيئة قال لمن هجاه أنت لا تصلح إلا لأن تأكل وتلبس بينما أنت بعيد كل البعد عن العظائم.

يستخدم ابن الأبّار وزن البسيط مادحا في قوله :[2]

سَمَا بِأَمْرِكَ إِسْعَادٌ وَإِنْجَادٌ فَكُلُّ دَهْرِكَ أَعْرَاسٌ وَأَعْيَادٌ

ثم تناول قضية الأندلس في البيت الموالي :[3]

أَمَّا الْحَيَاةُ فَمَا فِي صَفْوِهَا كَدَرٌ طَابَتْ بِيَحْيَى فإرغاب وَإِرْغَادُ

1–1–2–4– توظيف البحور وفق الدائرة الفيلولوجية

من خلال إحصاء البحور وتواترها ودراسة حركاتها وسواكنها، يبقى علينا كأسلوبيين الربط بين التواتر النغمي والحالة السيكولوجية لدى الشّاعر، إلا أنه يجدر التنبيه إلى أن منطلقنا الأول والأخير هو البنية الداخلية للنص دون سواه.

إنّ الدراسة الإحصائية للنماذج المختارة من البحور الثلاثة [الكامل، الطويل ، البسيط]، أثبتت أن الشّاعر استعمل الكامل 35.08% طالبا استرجاع الأندلس ومادحا الملك، بينما نجد توظيف الطويل بنسبة 31.57% وقد استقر هذا البحر على المدح وبعض الطلب والاستنهاض،

1 الحطيئة، الديوان، تح مفيد محمد قميحة،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ص 119.
2 الديوان، ص139.
3 المصدر نفسه، ص140.

والأمر نفسه في بحر البسيط الذي تواتر بنسبة 15.78%، علما أن بحري البسيط والطويل لهما الكثافة نفسها من حيث الحركات والسكنات، وفي المقابل نلحظ أن مدلول البسيط كان مدحيا وتخلله قليل من الطلب.

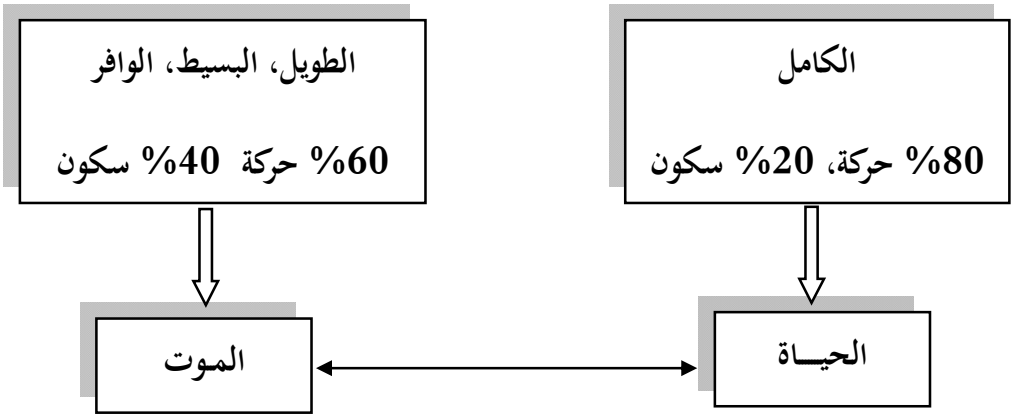
لو أقمنا دراسة إحصائية على مستوى الكثافة بين تلك البحور من حيث الوظيفةُ المدلولية فنجمع الطويل والبسيط للتشارك على المستويين [الدال النغمي المتمثل في الحركات و السكنات]، والمستوى المدلولي المتمثل في الجانب الغرضي للقصيدة نجد نسبة 52%، ولو أضفنا بحري الوافر والرمل للاستقرار الواقع بين الحركات والسكنات فتكون النسبة المئوية 74%، ويبقى على إثر ذلك بحر الكامل بأقل نسبة 35.08%، وهذا ما يجعلنا نطرح السؤال التالي: لم اختار الشّاعر المزاوجة بين الحركات والسكنات؟ ولم تراجع الكامل الأكثر حركية في الديوان؟

يعتبر هذا التراوح في التوظيف لبنية الحركات والسكنات على المستوى الإيقاعي دالا على أن الشّاعر مر بمرحلتين اثنتين:

–المرحلة الأولى : مرحلة الحياة عن طريق توظيف بحر الكامل المفعم بحركاته، فالحركة دلت على الحياة، بينما ينبئ السكون على وجه خفي على الموت.

–المرحلة الثانية : مرحلة الشعور والخوف من الموت: وهو الغالب في كل مدائح ابن الأبّار، ذلك عن طريق انتقاله من الكامل إلى البحور المزدوجة الواقعة بين الحركة والسكون.

وعليه يمكن القول أن الشّاعر يعيش حالة من اليأس والخوف من المستقبل عبر عنها استعارة بالتوظيف الازدواجي للحركة والوقف، ويمكن وضع كل هذا التحليل في المخطط التالي:



يعدّ هذا التحليل رؤية من طرف الباحث قد لا تكون وثوقية أو يقينية، فجدير بدارس آخر أن يبحث من داخل النّص في تأويل أسلوبي قد يتناقض مع ما وصل إليه البحث، ولهذا تجدر الإشارة إلى ضرورة الابتعاد عن التحليل الدوغمائي للنصوص الشّعرية، فالنّص فضاء مفتوح، يحق لكل من يحمل خميرة معرفية الولوج إليه.

1–2– القافية: التوظيف والدلالة

القافية إحدى ركائز الشّعر العربي القديم، وإحدى أهم الخصائص الأسلوبية المتجلية في النّص الشّعري الدالة على قدرة التحكم في سلسلة الاختيارات المتاحة له، وتعرف القافية من المنظور الخليلي على أنها ساكنان قبلهما متحرك[1] من آخر كل بيت في القصيدة، وشذّ الأخفش في رأيه واعتبرها الكلمة الأخيرة في كل بيت.

سنحاول أن نعتمد آلية القافية من الرؤية الحديثة المتمثلة في بنية التوازي حيث تكون "...القافية مثلها مثل التوازي النحوي يمثلان بالضرورة وبشكل متزامن المظهرين مع ذلك الاختلاف الوحيد في حالة القافية وهو أن النبر واقع على البنية الصوتية بينما يرجع الدور المهيمن في التوازي للمظهر النحوي"[2]، وعليه تشكل القافية من هذا المنظور تماسكا إيقاعيا سيحافظ على تماسك وحدة النّص ككل، ويمكن اعتبارها النقطة التبئيرية التي تعتمد عليها القصيدة لتمسك جميع عناصر اللغة.

1 عبد الرزاف زهري مصطفى وسامي أبو زيد، الوافي في علم العروض والقوافي، دار حنين، عمان، 2008،ص229.

2 حميد بوكري، تجليات التوازي في بنية اللغة الشعرية عند أبي الطيب المتنبي، مطبعة الأمنية، الرباط، 2013 ،ص 97.

1-2-1- القافية وأثرها في بنية النّصوص عند ابن الأبّار

لقد تنوعت القوافي في مدائح ابن الأبّار القضاعي بحسب الحالة الشعورية لديه، ولقد خلص البحث في عملية الاستقراء والتتبع لأنواعها إلى النحو التالي :

القافية	العدد	النسبة
القافية المقيدة	00	00% علامة عدمية
القافية المطلقة	57	%100

اشتغلت نصوص ابن الأبّار على تقنية القوافي المطلقة* بنسبة تامة، بينما نجد استغناء عن التقنية القافوية المقيدة**، مما جعل تلك النّصوص تبوح بآهاتها وإطلاقاتها، وهي خاصية مشتركة في كل القصائد مما يجعنا نطرح السؤال التالي: لم اختار الشّاعر القافية المطلقة، بينما استغنى عن القافية المقيدة؟

إنّ القافية المطلقة بحركاتها الأخيرة تجعل من النّص أكثر أريحية، كما يقدم إطلاق القافية رؤية نفسية على حالة الشّاعر الحرة المناشدة للحياة ويأبى السكون، فهو مصارع للموت متشبث بالحياة، ولهذا لجأ إلى استبعاد القوافي المقيدة في كل مراحل تجربته الشّعرية ونضجه الإبداعي ونجد ذلك في قوله مثلا :[1]

أَهْلًا بِهِنَّ أَهِلَّةً وكواكِبَا زَحَفَتْ هِلَالُ دونَهُنَّ مَوَاكِبًا

وفي قوله أيضا :[2]

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللهِ أندَلُسَا إِنَّ السَّبِيلَ إِلَى مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

* القافية المطلقة: هي ما كان حرف الروي فيها متحركا.

** القافية المقيدة: هي ما كان حرف الروي فيها ساكنا.

1 الديوان، ص67.

2 المصدر نفسه، ص395.

وفي قوله أيضا :[1]

نُورُ الْهِدَايَةِ مَا أَضَاءَ وَلَاحَـــــا فَقِفِ السَّفِينَ وَبَشِّرِ الْمَلَّاحَا

وَسَنَى الْإِمَارَةِ مَا تَطَلَّعَ في الدُّجَى مِنْ قَبْلَ إِسْفَارِ الصَّبَاحِ صَبَاحَا

لقد بنى ابن الأبّار قافيته على الإطلاق في كل مراحل شعره، وذلك لرؤية على مستوى الحياة لديه، ولهذا نجد استغناءه عن القافية المقيدة صار علامة عدمية توحي على المستوى التحليلي بتعمد الشّاعر لحركة الاختيار على المستوى القافوي، فكانت القافية خاصية سيكولوجية أكثر من أن تكون فنية شعرية.

1–3– الروي: الأبعاد والوظائف في مدائح ابن الأبّار

يعتبر الروي أحد مقومات النّص الشّعري، وفي المقابل هو الخاصية التي تحكم النّص وتقوم بالحفاظ على توازيه، ولهذا اهتم كثير من الأسلوبيين ببنية الروي لما له من خصائص ترسم النّص بذائقة جمالية وأثر موسيقي لدى المتلقي.

1–3–1– تواتر الروي في مدائح ابن الأبّار القضاعي

ورد الروي في مدائح ابن الأبّار بشكل مطرد ومختلف في أصواته، مما يؤشر على رؤية تنوعية في الدرس الشّعري القديم بصفة عامة وعند ابن الأبّار بصفة خاصة، ويمكن تمثيل تواتر الروي في الديوان على النحو التالي :

الرقم	الصوت	العدد
1	ل	7
2	ن	7

1 الديوان، ص113.

3	د	6
4	ر	5
5	م	4
6	ع	4
7	ب	4
8	ح	4
9	أ	2
10	هـ	2
11	ق	3
12	ص	3
13	ش	1
14	ذ	1
15	س	1
16	غ	1
17	ص	1
18	ت	1
19	ث	1
20	ي	1

1–3–2– تكرار أصوات الروي من حيث الصفات

النوع	الأصوات	العدد	النسبة
الأصوات المجهورة	ل، ن، د، ر، م، و، ع، ب، أ، ق، ذ، غ،	47	%70

الأصوات المهموسة	ح، هـ، ص، س، ش، ت	13	%30

تكشف العملية الإحصائية عن طغيان للأصوات المجهورة في صياغة حرف الروي، مما يقدم انسجاما في آخر القصيدة مع المدلول الشّعري، وهو ما يسمى مبدئيا بالتماسك المسموع، باعتبار أن صوت الروي وحركته قد يحدث نبرة ينتهي بها كل بيت فيحدث أثرا على المتلقي/ السامع، ولقد التزم الشّاعر التراثي– من قبل– بتكراره للحرف الأخير في كل أبيات القصيدة، ولهذا تنسب إليه القصيدة فيقال ميمية أو رائية أو دالية[1].

1–3–3– الجهر في الروي : الأبعاد الوظيفية والدلالية

إنّ اختيار ابن الأبّار لصوت الروي ذي الطابع الجهوري لهو سمة شعرية/جمالية تعبر عن طاقة التحدي والثبات، وذاك بواسطة أصوات يسمعها الجميع ويتلقاها القارئ بنبرة/نغمة قوية بكل شحناتها العاطفية والوجدانية، فتحدث أثرا لديه مثال ذلك قوله :[2]

نُفُوسُ الْعَالَمِيْنَ لَكَ الْفِدَاءُ فَكَيْفَ أَلَمٌ يُؤْلِمُكَ اِشْتِكَاءُ

وقوله أيضا :[3]

نَأَتْ وَمَزَارُهَا صَدَدٌ فَهَلْ لَكَ بِالْمِيعَادِ يَدُ
مَهَاةٌ مِنْ بَنِي أَسْدٍ فَرِيسَةُ لَحْظِهَا الْأُسْدُ

1 جورج مارون، علم العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس ، لبنان،2008،ص149.
2 الديوان، ص50.
3 المصدر نفسه ، ص143.

لقد وظف الشّاعر في مدحه لأبي يحيى صوت الدال كصوت ثابت في النّص وهو إيقاع مسموع نتيجة تكراره في كل مقاطع النّص الأخرى مما يوحي بتعمد اختياري لحركة الإسماع والتحدي من دون خشية أو خوف من المجهول، ونجده يقول أيضا في قصيدة أخرى :[1]

هَنِيئًا لِوَفْدِ الْغَرْبِ مِنْ صَفْوَةِ الْعُرْبِ قَدُومٌ عَلَى الرَّغْبِ الْمُجِيرِ مِنَ الرُّعْبِ

نلحظ في هذه القصيدة أن الشّاعر كرر حرف الباء على مستوى الروي وعلى مستوى بقية المقاطع في معظم أبيات القصيدة، وهذا يعتبر خاصية أسلوبية / جمالية تكررت في أغلب قصائد ابن الأبّار، إذ نجد صوت الروي يشتغل بكثافة في كل الأبيات مما يجعل هذه الخاصية أمرا مشروعا وسنحاول التطرق إليه من خلال الأوجه التالية :

1-3-4- أثر الروي في تماسك النّص في مدائح ابن الأبّار

يشتغل الروي في القصائد على خاصية ثبات النّص وتماسكه إيقاعيا وتركيبيا ودلاليا، فهذه الخاصية تعتبر لمسة أسلوبية تستوقف المحلل لاستكشاف الأبعاد التأثيرية والجمالية في النّص الشّعري، وعلى القارئ الحصيف الكشف عن أغوارها، ففي سينية ابن الأبّار المشهورة يبدأ النّص مادحا الملك في قوله :[2]

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللهِ أندَلُسَـــــــا إِنَّ السَّبِيلَ إِلَـــى مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

وَهَبْ لَهَا مِنْ عَزِيزِ العَيْشِ مَا الْتَمَسَتْ فَلَمْ يَزلْ عِزُّ النَّصْرِ مِنْكَ مُلْتَمِسَا

حاول الشّاعر في مستهل قصيدته هذه أن يحرك المشاعر ويستنهض النفوس ويمدح الملك، غير أنه انزاح عن التقليد الطلليّ الذي كان سائدا في التراث الشّعري القديم المنطلق من الغزل وذكر الحبيبة، ورسوم الديار، حيث قد نحا الشّاعر منحى آخر في نصه، وابتدأ قصيدته بعلامة

1 الديوان ، ص83.

2 المصدر نفسه، ص395.

مرتفعة [أدرك] ثمّ يؤكد الأمر بتكرار الخيل، وهي حسب الرؤية النّصية خيلان، فخيل الشّاعر مبنية على خيل الله، وفيه انتقاص شعوري من قيمة الممدوح، ففي النّص صلابة وتحدٍّ وثبات وكبرياء.

إنّ هذا الخروج عن المألوف قد جعل النّص في حالة ارتباك مضموني، ولهذا لجأ النّص إلى روي مهموس (السين) ليضعضع ضغط النّص المرتفع على المتلقي/ السامع، فكان الروي منسجما ومتساوقا وأكثر تماسكا مع بنية الخطاب الشّعري ككل (سياقيا ولغويا وتداوليا). فكان للرويّ قدرة على الضبط النسقي أو التحكم الداخلي في بنية اللغة، فتقهقر النّص من أعلى مستوى له إلى المرحلة الصفرية في الدلالة النسقية للنص، وبناء على كل ذلك استطاع الروي الجمع بين النّص وسياقه التداولي (الممدوح) الذي أعاد له النّص قيمته الرمزية.

إننا نجد الخاصية نفسها تتكرر في القصيدة التي مطلعها :[1]

للهِ عَنْ تِـــلْكَ المَنَـاقِبِ دَافِــع وَكَمَا مِنَ المَحْذُورِ وَاقٍ مَانعُ

لولا اليَقِيـــنُ بِأَنَّـــها مَعْصُومَـــةٌ لَتَفَجَّـرَتْ بِدَمِ القُلُوبِ مَدَامِعُ

زَرَّتْ عَلَى الصَّبْرِ النُّفُوسُ جُيُوبَهَا وَالذُّعْرُ فِيهَا للجَوَانِح خَالِـعُ

ورد (حرف العين) رويا مسموعا قويا، وإذا ما أضيف إليه مجموعة من الأصوات والعلامات اللغوية الأكثر حدة فسيرتقي النّص إلى مصاف التعالي الصوتي مثل قوله في القصيدة نفسها :[2]

أَرَاؤُه بِيـضٌ تُسَـــلُّ قَوَاطِـــعْ وَجدَاؤُه سُمْرٌ تُمَدُّ شَـــوَارِع

جَرَّ شُجُونُ الجَوْنِ عَارِضَ سُقْمِه فَالدَّهْرُ مَنْ جرّاه خَاش خَاشِع

1 الديوان، ص355

2 المصدر نفسه، ص355.

إنّ صيغة فواعل "قواطع، شوارع" وصيغة فاعل "عارض" تكررت في القصيدة بكثافة جعلت القصيدة تنتقل إلى مركز الفاعلية من طرف الملك/ الممدوح، وذلك بفضل الانسجام الواقع بين آليتين لسانيتين هما:

أولا : آلية الروي (العين): ذاك الصوت المسموع والفاعلي في الوقت نفسه.

ثانيا : آلية المعضدات: وهي صيغة فواعل وصيغة اسم الفاعل التي تكررت بشكل مكثف يلفت انتباه القارئ.

بناء على هذا يمكن القول إن الروي كان له دور في تحقيق الانسجام التناسب مع أبنية اللغة الشّعرية المصاحبة له والمتناثرة في ثنايا النّص، فكان ذلك سمة أسلوبية مؤثرة في بنية النّص الخطاب الشّعري، كما تركت في المقابل أثرها الجمالي في نفسية المتلقي.

1-3-5- تماسك الروي مع الإيقاع الداخلي

يعدّ من أشهر أنواع التماسك النّصي الذي يعتبر خاصية شعرية بامتياز، فالروي يتمازج مع الموسيقى الداخلية للنص ائتلافا أو تضادا، ويمكن ملاحظة ذلك جليا في النّص الشّعري الذي مطلعه :[1]

حُفَّتْ بِحَضْرَتِكَ الفُتُوحُ جُيُوشَا تَسْبِي مُلُوكًا أَوْ تَثُلُّ عُرُوشَا

وَثَــوَتْ مَقِيلًا وَسطَهَا وَمعرسًـا أَبـَدًا لِتبْرِيَ وفْقـهَا وتُرِيشَا

استعان النّص بمجموعة من المورفيمات من نفس النمط الصوتي للروي "الشين" مثل : "يحيش، محش، مختش، محشوشة، الشكيمة، امتشاش، لحوشا"، ليتهيكل النّص على مجموعة

1 الديوان، ص403.

أصوات داخلية متقاربة، فوضع نسقا واحدا بين الروي والإيقاع الداخلي نتيجة توليد صوتي من شفرته المخرجية.

1–3–6– تماسك الروي مع بنية الجمل

يتفاعل الروي في النّص مع طريقة بناء الجمل، فالظاهرة الصوتية للروي الثابت والمتكرر يفرض على النّص بنية هيكلية وفقا لطبيعته السياقية (الداخلية)، ولقد وردت أمثلة كثيرة عن ذلك التلاحم بين الروي والجملة فنجد في قوله مثلا :[1]

أعْمَى البَصِيرَةِ مَنْ تَقَدَّمه الهَوَى وحِجَاه بِالرَّأْيِ الرَّشِيدِ بَصِيرُ

سَلْ عَنْ مَغَازِيهِ البلادَ وأَهْلَها يُنْبِئْك عَنْ سَرْدِ الفُتُوحِ خبيرُ

أَربَتْ طَوَائِفُه عَلَى مَا قَبْلَهَا والغُنْمُ فِي خَوضِ الخِطَارِ خطيرُ

تَتَنَعَّمُ الأسْمَاعُ والأَبْصَارُ فِي سُلْطَانِهِ فَبِشَارةٌ وبشيرُ

عُزِيَت إلَى عُمَر الفُتُوحُ وَعَزمُه لَا يَأْتَلِي أَوْ يُفتَحُ المعمورُ

إنّ حرف الراء باعتباره رويا هو صوت مجهور له خاصية التكرار وتفاعل، أي أنه صوت حركي غير ثابت أو قار، وعليه كان اختيار هذا الروي بصفاته ومخارجه، إذ جعل القصيدة تتحرك بأدوات أخرى، فنجد طغيان الجمل الفعلية على الجمل الاسمية التي دلت على النمط الحركي مثال ذلك قوله :[2]

جَرَّ الكتائبَ رَافِعًا رَايَاتِه فَتَكَافَّأَ المَرفُوعُ والمجرورُ

1 الديوان، ص202.

2 المصدر نفسه، ص202.

وفي قوله أيضا :[1]

أَيَجُوزُ أَنْ يَرْتَابَ فِي إِظْهَارِهِ وَلَهُ الْمَلَائِكُ وَالْمُلُوكُ ظَهِيرُ
قَوْمٌ إِذَا وَرَدُوا الْوَغَى لَمْ يَصْدِرُوا إِلَّا إِذَا شُفِيتَ هُنَاكَ صُدُورُ
تَصِفُ الصَّبَاحَ طَلَاقَةُ صَفَحَاتِهِمْ وَطَلَاقَةُ الْيَوْمِ الْأَغَرِّ بسورُ
وَلَقَدْ تَنَاهَى فِي الْتُّقَى فتشاهَرتْ حِجَجُ نَوَافِلِ طُولِهِ وشُهورُ

كانت القصيدة حركية من جهة تناسق الروي المتحرك/ الراء والجمل الفعلية الطاغية في القصيدة (جر الكتائب، تكفأ المرفوع، أن يرتاب في إظهاره، وردوا الوغي....)، وبناء على ذلك التشاكل بين الروي والجمل الفعلية و الذي شكل نسقا دلاليا على روح الحياة والاستمرارية، حيث مثلت أمامه الثنائية التقليدية الحياة والموت، فلإستراتيجية اختيار الروي أثر فعال في بناء هيكلية الجمل وفي تشكيل النسق الدلالي للنص ككل.

1-3-7- أثر الروي في تماسك البناء المعجمي والدلالي

استخدم ابن الأبّار في كثير من نصوصه حقلا معجميا متماسكا مع حركة الروي وإيقاعه، فكان اختياره المعجمي انتقاء أسلوبيا، ومن بين النماذج التي يمكن الوقوف عندها تحليلا وإضاءة ذلك التشابك بين الآليتين (الروي والمعجم) في قوله :[2]

كَفَى بِكَفِّكَ يَا يَحْيَى حَيًّا غَدِقا وَمُجْتَلاكَ الْمُفَدَّى بَارِقًا صِدْقًا
لَمْ تَبْدُ إِلَّا بَدَا وَجْهُ النَّجَّاحِ لَنَا طَلْقًا وَعَادَ حَبِيسُ اِلْمُزْنِ مُنْطَلِقَا
كَأَنَّمَا يَرْقُبُ اِسْتِسْقَاءهُ فَمَتَى بَرزَتْ جَاد الْوَرَى هَطَّالهِ وَسَقَى

1 الديوان، ص203.
2 المصدر نفسه، ص379.

إظهار القاف باعتباره رويا فيه دلالة على الصلابة والقوة وروح التحدي، ولقد بني النّص على حقل معجمي بالقوة نفسها مثل "الغدق، البرق، يرقب، هطال..." حيث تشاكلت في القوة على المستوى الإيقاعي وعلى المستوى المعجمي والدلالي.

إننا نجد الخاصية نفسها في قصيدة/ نموذج آخر مطلعها :[1]

لِمَنْ وَقَعَت بِالْغَرْبِ ضَعْضَعَتِ الشَّرْقَا أَرَاقَتْ نَجِيعَ الْمَارِقِينَ فَمَا يَرْقَا

وَأَزْجَتْ مِنَ النَّقْعِ الْمُثَارِ سحَـــــائِبَا تَأَلَّقَ مَصْقُولُ الْحَديدِ بِهَا بَرْقَا

مُطْبِقَةً عَرضَ الْبــِلَادِ وَطُولَـــــــهَا فَلَا وَجْهٌ إِلَّا وَاجَهَتْهُ وَلَا أُفْقَا

إنّ صوت القاف المشبع في آخر كل بيت جعله يمتاز بالقوة والثبات فصارت السمة الأكثر تكرارا في النّص، ويمكن اللجوء **"الليو سبيتزر"** لتحليل شامل حول تلك الخاصية باعتبارها مركز ثقل النّص.

1-3-8- تحليل حركة الروي وفق الدائرة الفيلولوجية

يمكن تقسيم اكتشاف الخاصية المضيئة في النّص إلى ثلاث مراحل هي :

أولا : المرحلة الأولى سطحية الهيكل : إنّ النّص الماثل أمامنا إنما هو بناء يجري في النسق المدلولي على وقائع الحرب وآليات النّصر والارتقاء نحو المعالي السامية، وفي المقام نفسه كان النّص مدحيا بامتياز، غير أن اللافت للانتباه هو بروز صوت القاف بكثرة حيث نشهد له حضورا

1 الديوان، ص379.

مكثفا بشكل خاص في نهاية كل بيت، فينتهي إلى مسامع المتلقي، وهي خاصية أسلوبية قد تكون العنصر المسيطر* في النّص الشّعري.

ثانيا : المرحلة الثانية : تفسير الخاصية المتكررة سيكولوجيا: تكرر صوت القاف في الروي، وهو صوت جهوري شديد الانفجار، وفيه دلالة على قوة الشّاعر ورباطة جأشه، وتمسكه بالحياة، وفي المقابل يعكس اضطرابا وخوفا من الموت.

ثالثا : المرحلة الثالثة : العودة إلى النّص: عند الرجوع إلى القصيدة نجد أن النّص مليء بالمعضّدات التي دلت على التمسك بالحياة والابتعاد عن الموت مثال ذلك قوله :[1]

دَنَتْ غَمَرَاتُ الْمَوْتِ مِنْ يَغْمُرَاسِن فَأحفل كَالْخَرْقَاءِ يَعْتَسِفُ الْخَرْقَا

هُوَ الْيَوْمُ أَضْحَى مُكْفَهِرًّا عصبصبَا وَأَمْسَى بَسِيمًا الْفَتْحُ مُسْتَبْشِرًا طَلْقًا

تَسَمَّى بِلَفْظٍ لِلْحَيَاةِ وَلَلْحِيَـــــــا فِيَا شَرَفَ اِسْمٍ مِنْهُمَا صِيغَ وَاِشْتُقَّا

فَهَنَّأَتِ الْأَيَّامُ أَوْبَةَ غَانِـــــــــمٍ أَطَلَّ كَوَبْلِ الْغَيْثِ أَصْبَحَ يُسْتَسْقَى

وَلَا زَالَتِ الدُّنْيَا بِجَدْوَاهُ رَوْضَـــــةً وأبناؤُها تَشْدُو بِأَمْدَاحِـــــــهِ وُرْقا

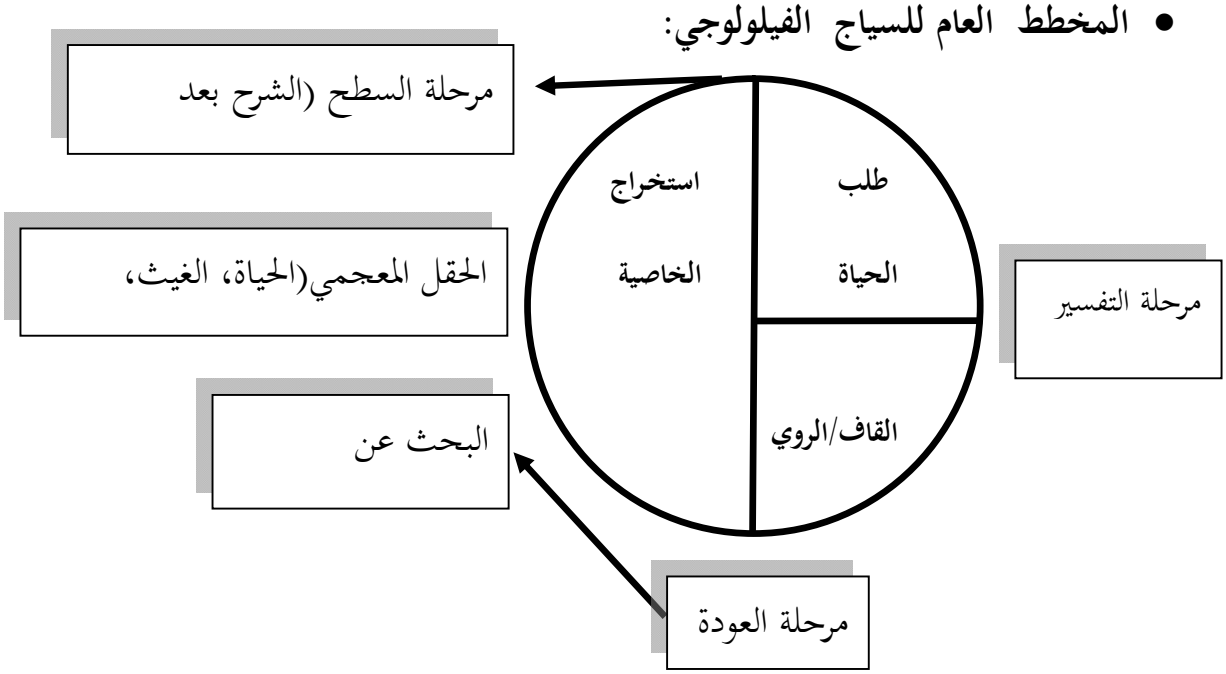
من خلال هذه الأبيات تتبين قدرة النّص على الاستعانة بمعضدات حياتية للتأكيد على الحالة النفسية، فالشّاعر عبر عن ذلك بواسطة ثنائية الدال المتمثلة في شكل القصيدة (الروي)،

* العنصر المسيطر: مصطلح شكلاني عرفه رومان ياكوبسون بقوله "هو ذلك العنصر الذي يعمل بشكل قسري، لا راد له، ممارسا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى، وذلك باعتباره عنصرا بؤريا للأثر الأدبي ، أنه يحكم ويحدد ويغير العناصر الأخرى ، كما يضمن تلاحم البنية" .كتاب نظرية المنهج الشكلاني، نصوص الشكلانيين الروس، تر إبراهيم الخطيب،ط1، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين،بيروت، لبنان، 1982، ص 81 .

1 الديوان، ص 381.

ومدلول القصيدة عن طريق توظيف الحقل المعجمي الخاص بثنائية الحياة والموت، ويمكن أن نسمي هذا التحليل بالسياج أو الدائرة الفيلولوجية كما أقرها ليو سبيتزر[1].

- **المخطط العام للسياج الفيلولوجي:**



من خلال هذه الإضاءة/المقاربة النّصية يتبن لنا أن الروي " القاف" قد تساوق وتماسك مع المعجم الدلالي، فالقاف الدال على الحياة قد احتاج إلى حقل معجمي قائم على ثنائية الحياة والموت، وبهذا كان للروي الأثر الفعال في شمولية النّص ككل.

1 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص108.

2- الإيقاع الداخلي:وأثره في البناء الجمالي لنصوص ابن الأبّار

يقدّم الإيقاع الداخلي للباحث الأسلوبي ميدانا خصبا للبحث عن الأبعاد الوظيفية والجمالية للنصوص الشّعرية، إذ يمثل (الإيقاع الداخلي) حركة خصبة كحركة الروح في الجسد[1]، بل يمكن وصفه أيضا بأنها حركة فوضوية جملية في انسجامها[2]، بل إن أثر هذا الانسجام سيتجلى في البناء الفوقي لحركة الأصوات داخل النّص، وذلك بغية توليد الدلالة القارة والحافة في الخطاب الشّعري، ولهذا سنحاول أن نتتبع بعض البنى الإيقاعية الداخلية وأثرها في الرؤية الدلالية الشاملة للنص، غير أن البحث في كل عناصر الإيقاع يعتبر مطلبا صعبا إن لم يكن مستحيل الوقوع من الناحية الإجرائية، وذلك بسبب اختفاء آلية في النّص، أو قد يتسع النّص لأكثر من آلية واحدة، وعليه سنحاول أن نبحث عن الخصائص الإيقاعية الداخلية المشتركة عند ابن الأبّار.

2-1- التكرار الصوتي/ الفونيمي

يعتبر التكرار الصوتي في النّصوص الشّعرية أحد مقومات العمل الشّعري، إذ نجد الشّاعر يستعين بمجموعة من الأصوات المتكررة في ربوع القصيدة، حيث إن بعض القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي بنيوي نتيجة تشابك لحركة الأصوات فيما بينها.

إنّ البحث في تكرار الأصوات وتتبع حركتها في الديوان كاملا لهو عمل شاق صعب المنال خطير العواقب، إذ يمكن من خلاله استنطاق النّصوص قهرا والوقوع في التناقض من حيث النتائج الدلالية بين النّصوص متقابلة ترادفا أو تضادا، وبناء عليه ستسعى الدراسة إلى اختيار نماذج نصية من مدائح ابن الأبّار، فالبحث سيقتصر على دراسة الصوت المتكرر في كل قصيدة على حدة، ثم إيجاد الرؤية الوظيفية للتكرار.

1 عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري،مجلة فصول،م4، ع2 ،1984، ص65.

2 زواخ نعيمة، البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني–دراسة أسلوبية صوتية لسورة الواقعة–ط1،دار كنوز الحكمة،الجزائر،2012،ص24.

من خلال البحث في النماذج النّصية التالية* (178، 189، 113، 185، 62، 97) فإننا نلمس ظاهرة فنية عند الشّاعر وهي تكرار الروي في كل مقاطع القصيدة، وكأن النّص الشّعري عبارة عن روي ينطق، ففي القصيدة التي مطلعها :[1]

مِنَ المَلِكِ المُحَيَّا فِي الرِّوَاقِ وَمَظْهَرُه عَلَى السَّبْعِ الطِّباقِ

نلحظ أن صوت القاف قد تكرر حوالي 70 مرة بمعدل مرتين في البيت الواحد ومثال ذلك قوله:[2]

تَمَنَّى الْعَاصِفَاتُ لَهَا لِحـــــاقًا فَيَأْبَى عِتْقُهُنَّ مِنْ اللَّحـــاقِ

إِذَا طَلَعَتْ مُحَلّاة الهَـــــوادي عُدِلنَ عَنْ الحَدائِقِ بالحِداقِ

وَمِن سهكِ الحَديدِ هُنَاكَ طِيبٌ تُبادِرُهُ المَعـــاطِسُ بانْتِشاقِ

بِأَمْرِ اللَّهِ قَـــــامَ المَلِكُ يَحْيَى وَقَدْ قَعَدتْ بِهِ زُمْرَةُ النِّفـــاقِ

قَضَى أَنْ لَا يُشَقَّ لَهُ غُبـــــــارٌ مُؤَيِّدهُ عَلَى أَهْلِ الشِّقـــاقِ

مَنَنْت عَلَى الأَقاصـــــي وَالْأَدانِي وَجُدْتَ مُنَفِّسًا ضَيقَ الخِنـــاقِ

إنّنا نجد في القصيدة اتفاقا وتآلفا صوتيا بتكرار صوت القاف الذي يتسم بالشدة والجهر، حيث تكرر من البداية إلى نهاية النّص الشّعري، فختم به الشّاعر كل بيت من شعره وصاحبه في صدره وعجزه. إن تكرار تلك السمة قد جعلتنا نطرح مجموعة من الأسئلة لعل أهمها: لم اختار الشّاعر هذا الصوت بطريقة استفزازية للمتلقي؟ وأما السؤال الأهم والذي سنؤجل الإجابة عليه

* تجدر الإشارة أننا اعتمدنا على بعض القصائد الطويلة من حيث عدد أبياتها ، ولم نعتمد على كل القصائد في الإيقاع الداخلي، وذلك لاستحالة البّحث و تشعّبه ومخافة التسطيح في المقاربة النقدية على نصوصه.

1 الديوان، ص389.

2 المصدر نفسه، ص389.

حتى تكتمل دراسة النماذج الأخرى، وهو هل : تعمّد الشّاعر تقنية إلصاق الصوت الروي بالقصيدة أم لا؟

إنّ النّص الذي بين أيدينا يتناول في شقه المدلولي/المضموني استرضاء الملك عند نفيه إلى بلد آخر*، حيث يقول في هذا الشأن :[1]

مَنَنْت عَلَى الأَقاصي وَالْأَدانِي وَجُدْتَ مُنَفِّسًا ضَيِّقَ الخِناقِ

أي أنك أيها الملك تمنن على القريب والبعيد، وعفوك شامل لكل الناس ثم يردف ذلك قائلا :[2]

لَقَدْ فَدَحَ العَزاءُ فَلَمْ يُطِقْهُ رَحيلُ مَا أَرَاهُ بِالْمُطاقِ

فَإِنْ رَافَقَتْ جِسْمًا فِي سَراحٍ فَقَدْ فارَقَتْ قَلْبًا فِي وَثاقِ

إنّ النّص على المستوى المدلولي يتحدث عن ألم الفراق والنظر والتفكير الوجداني نحو البلاد التي رحل عنها، فهو طالب للعودة وللوصال، فهو في بعد مكاني بينه وبين الآخر/ الممدوح، ولهذا لجأ النّص لانتقاء أصوات أكثر جهارة وإسماعا، وكان أشدها حرف القاف المسموع، فلو كان البعد الفضائي / المكاني متقاربا لاختار الشّاعر أصواتا أقل جهرا وأقرب همسا لاسترضائه، علاوة على ذلك نجد أن النّص قد انتقى أصواتا أخرى تنتمي إلى نفس مخارج القاف وصفاته كحرف الطاء مثلا في قوله :[3]

تَكِلُ الرّيحُ عَنْ أَقْصَى مَدَاهَا كِلالَ اَلْهيفِ عَنْ حَمْلِ النِّطَاقِ

* يذكر محقق الديوان أن ابن الأبّار قد نفاه الملك إلى منطقة بجاية، ولقد تعمدنا عدم ذكر ذلك في المتن كي لا يخرج البحث عن الدراسات النسقية إلى الطروحات السياقية، وهو انحراف في أصل المنهج وآليات تطبيقه.

1 الديوان، ص390.

2 المصدر نفسه، ص391.

3 المصدر نفسه، ص389.

تَقودُ الخَيْلُ مِنْ غُرٍّ وَبُهْـــمٍ ضـــــــوامِرَ لِلطَّرَادِ وَلِلسِّبَّاقِ

ونجد صوت العين مصاحبا للقاف في قوله :[1]

إِذَا طَلَعَتْ مُحَلّاةَ الهَـــوادي عُدِلنَ عَنْ الحَدائِقِ بالحِـــداقِ

ومِنْ سُهكِ الحَدِيدِ هُنَاكَ طِيبٌ تُبَـادِرُه المَعَـــاطِسُ بِانْتِشَاقِ

إنّ تكرار الحروف الجهورية جعلت القصيدة أكثر وقعا وسماعا لتقدم ثلاثة وظائف هي :

أولا : الوظيفة الندائية : يمكن الاطمئنان أن المبدع باختياره لصوت القاف رويا وصدرا وعجزا أراد أن يرسل تنبيها للمخاطب الأول/ الممدوح بغية الاستماع إلى عذابه وأرقه في منفاه.

ثانيا : الوظيفة التعبيرية: أراد الشّاعر من خلال توظيف الأصوات الشديدة إثبات جلده وصلابته وقوته فصوت القاف في عادة الشّعراء تدل على تلك المعاني، ولهذا نجد مفدي زكريا يصرخ في سجنه قائلا :[2]

سِيَّانِ عِنْدِي مَفْتوحٌ وَمُنْغَلِقٌ يَا سِجْنَ بابكَ أَمْ شُدَّتْ بِهِ العَلَقُ

أَم السّياطِ بِهِ الجَلّادُ يُلْهِبُنِي أَمْ خازِنُ النّارِ يَكْوِينِي فَأَصْطَفِقُ

إنّ ابن الأبّار القضاعي قد لاحظ أنه مهان وذليل في منفاه، وهو الشعور الوجداني نفسه الذي أثبته النّص في شقّه المدلولي، قابله قوة صوتية على مستوى الدال لتحقيق التوازن بين الدال والمدلول.

1 الديوان، ص389.

2 مفدي زكرياء، اللهب المقدس، دار موفم للنشر، الجزائر ، ص25.

ثالثا : الوظيفة الشّعرية/ الجمالية : لقد أحدث النّص توازنا فريدا بين المستوى المدلولي ومستوى الدال، إذ عبر المدلول عن ذل وضعف وهوان بينما ارتفع الدال (صوت القاف) ليدل على القوة والثبات وعليه شكل التضاد بين الدال والمدلول مفارقة انزياحية جعلت القارئ متأرجحا بين هوان المدلول وقوة الدال/ الشكل، وشكل هذا التوظيف التضادي صورة جمالية شعرية نتيجة انتقاء جيد للأصوات وفق سياق نصي وسياق خارجي.

حين ننتقل إلى نموذج آخر نجد نفس الخاصية الأولى تتكرر، ففي القصيدة التي مطلعها :[1]

حُفَّتْ بِحَضْرَتِكَ الفُتُوحِ جُيوشًا تَسْبي مُلوكًا أَوْ تَثُلُّ عُروشًا

تكرّر صوت الشين في الروي وفي ثنايا القصيدة بشكل لافت للانتباه، فنجد هذا الصوت في الكلمات التالية (محش، مخشوشا، حشحشها ، تفتيشا) وذلك في قوله مثلا :[2]

قَدْ بَصُرت حَتَّى الضَّرير وَأَسْمَعَتْ حَتَّى الأَصَمّ صِمــاخهُ الْأَطْرُوشَا

مِنْ كُلِّ مَوْهوبِ الشَكيمَةِ مُتّقَــى إِقْـــــدامُهُ يَلْقَى الكَمّيُّ كَميشًا

مَتْنُ الجَرادِ النَهْد آثَرَ فَـــــرْشَهُ لَا يُؤْثِرُ الخُوْدَ الكِعاب فَـريشًا

فَلَهَا يَعِيبُ مَعَـــــــاشَهُ وَرياشَهُ أَلِفَ اَلْفَلا فَيَرَى اَلْأَنيسَ وُحوشًا

وَإِذَا تَعُوج عَلَى امْتِشاشٍ كَفّـــــه تَخِذَت سَبيبَ الأَعوَجيِّ مُشُوشًا

لقد أحدث تكرار الشّين النادر الاستخدام حشرجة نفسية داخلية دلت على الصعوبة والمشقة في البوح أو لثقل عدم القدرة على الإظهار، ولهذا انبثقت كلمات ابن الأبّار من بعد

1 الديوان، ص403.

2 المصدر نفسه، ص404.

عاطفي داخلي (مخش، محش، مشوشا)، وعليه استطاع النّص أن يلقي على ظلاله بعدا وجدانيا تمثل في ضيق نفسيّ وعدم القدرة على بعث المكنونات النفسية بواسطة الأداة اللغوية.

إنّ ابن الأبّار من خلال هذا النموذج قد استخدم نفس الخاصية التي وجدت في أغلب قصائده وفي تكرار صوت الروي في معظم الأبيات مما يجعلنا نسلط الضوء على صوت الروي باعتباره كلمة مفتاحية* في أغلب قصائد ابن الأبّار، فالروي أصل لديه وبقية العناصر تابعة له.

ولكي نعضّد ما وصل إليه البحث لابدّ من أخذ نموذج ثالث، ففي القصيدة التي مطلعها:[1]

تَهابُ السُّيُوفُ الْبِيضُ والْأَسَلُ السُّمْرُ وَأَقْتلُ مِنْهُنَّ الغَلائِلَ والْخمْرُ

لقد تكرر صوت الراء في القصيدة حوالي 119 مرة وذلك بمعدل ثلاث مرات في كل بيت، وهو تكرار جعل الراء أكثر سماعا من حيث الكثافة الداخلية ونغمة الانتهاء من كل بيت.

لعل مدلول النّص الذي تحدث عن مدح مغاير لما عهده الشّاعر يعتبر انزياحا داخليا بالنسبة إلى كل القصائد الأخرى، إذ نجده في النّص الماثل أمامنا يمدح قومه ويذكر مناقبهم ومآثرهم، بينما استغنى بالتحديد عن مدح الملك فنجده يقول مثلا :[2]

فَإِنْ عدَّ بَيْتِي فِي قُضاعَةٍ أَوَّلًا فَمَن عُدَّ مَوْلَاهَا هوَ المَاجِدُ الحُرُّ

أُولَئِكَ قَوْمي جَاد تْرِبَهُمْ اَلْحَيا وَهَذَا إِمَامِي لَا عَـــدَا نَصْلَهُ النَّصْرُ

* الكلمات المفاتيح:من الأدوات الإجرائية للمنهج الأسلوبي، ونعني بها الكلمة التي يدار حولها النص، وهو منهج لساني تحليلي يعتمد على دراسة مؤلف ما من خلال كلماته.ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق،ص 194 .و محمد مفتاح، دينامية النص، ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب،1990 ،ص211.

1 الديوان، ص215.

2 المصدر نفسه، ص 216-218.

ينبغي على الدارس الأسلوبي أن يبحث عن درجة التوافق الدلالي بين مدلول النّص ومظاهر دواله، وهو بحث يجعله يلامس النّص أكثر، وعليه نعتقد أن قيمة الدال في القصيدة متمثلة في (رائها)، تكمن في توازيها وتقابلها مع المدلولات/المضمون، حيث قدم لنا هذا الأخير خصال القبيلة الثابتة والمتجددة في الوقت نفسه، فنجده يقدم للمتلقي قومه مادحا أحوالهم المتغيرة:[1]

يَمانونَ فِي أَيْمانِهِمْ مُلْتَقَى العُلَى سماحُ إِذَا قَرُّوَا وَبَأْسٌ إِذَا كَرُّوا

إنّ الثابت والمتحرك المدلولي قابله على المستوى الرمزي حرف الراء المتكرر على المستوى اللساني، ليصب الدال والمدلول في القيمة الدلالية للنص الشّعري، ويمكن تقديم الصيغة النّصية الدلالية بالمعادلة التالية :

الدالّ (صوت الراء المتكرر) + المدلول(خصال القبيلة الثابتة والمتجددة)= الدلالة الجمالية والشّعرية

التوازن الدلالي

تتكرّر نفس الخاصية/ التقنية في القصيدة التي مطلعها :[2]

سَمَا بِأَمْرِكَ إِسْعادٌ وإِنْجادُ وَكُلِّ دَهْرِكَ أَعْراسٌ وَأَعْيادُ

كثّف النّص من حضور صوت الدال على المستوى القافوي وعلى مستوى صدور الأبيات وأعجازها، حيث تكرر حوالي 128 مرة ما يعادل ثلاث مرات في كل بيت، وهو تكثيف هدفه إسماع القول للآخر، ولقد استعان هذا الصوت بالتقابل الصرفي في نهاية كل بيت، وهي خاصية لازمت القصيدة من بدايتها إلى نهايتها مثال ذلك قوله :[3]

1 الديوان، ص217.

2 المصدر نفسه، ص139

3 المصدر نفسه، ص139.

وَهَلْ تَرُدُّ اللَّيَالِي عَنْكَ صالِحَـــــةً وَمِنَكَ فِي اللَّهِ إِصْدارٌ وَإِيرادُ

أَطْفَأْتَ مَا أَوْقَدُوا نَقْضًا لِما اعْتَقَدُوا لَقَـــــــدْ تَبايَنَ إِطْفاءٌ وَإِيقَادُ

يُدِيرُ فِي حَظِّها مَا تُسْتَباحُ بِـــــــهِ وِفْـــــــقَ الإِرادَةِ مُرّاقٌ وَمُرّادُ

أحدث التقابل الصوتي/ الصرفي الذي جاء على صيغة إفعال تشابكا صوتيا ومفارقة وقعت على مستويين:

–المستوى الأول: المستوى الترادفي والضدّي : إذ نلحظ استخدام تلك الأوزان الصرفية التي أتت متضادة أو مترادفة على المستوى المدلولي فأعطت بعدا شعريا مثال ذلك قوله :[1]

فكل دهرك أعراس وأعيـــاد ⟵ ترادفي

لقد تباين إطفاء وإيقـــــاد ⟵ تضادي

طابت بيحيى فإرغاب وإرعاد ⟵ تضادي

–المستوى الثاني : المستوى القافوي: قد غير الشّاعر من القافية حيث جعلها تتسع أكثر، لتكون في نهاية كل بيت متشكلة من كلمتين وأداة عطف مثال ذلك: (الدوار– منقاد، إصدار وإيراد، أعداد وأمداد)، وبهذا ترك النّص مجالا على المستوى القرائي والتأويلي للبحث عن قافية جديدة، ليخرج من التقليد الكلاسيكي المألوف إلى تقنية انزياحية تمنح وظيفة جمالية شعرية للنّص.

2–1–1– البعد الوظيفي في تكرار الفونيم "الروي" في الصّدر والعجز

من خلال تحليلنا لبعض الخطابات الشّعرية لابن الأبّار استوقفتنا ظاهرة/ سمة تكررت في أغلب مدائحه وهي تكرار صوت الروي في ثنايا النّص الشّعري، حتى لتكاد القصيدة تكون رويا

1 الديوان، ص140.

يتكلم، فأعطت تلك التقنية تشابكا إيقاعيا بين بداية النّص ووسطه ونهايته، ويظهر أن المبدع قد تعمد تكثيف تلك التقنية من أجل تحقيق وظيفتين اثنتين هما:

أولا : الوظيفة التعبيرية : حيث ارتدت الرسالة الصوتية لتعبر عن مكنونات الذات الشّاعرة وعن آهاته ورؤاه النفسية والفكرية.

ثانيا : الوظيفة الشّعرية/ الجمالية : تراجعت الرسالة الإيقاعية نحو نفسها فقدمت إطارا شعريا مسموعا، حيث حققت توازنا وتوازيا بين حركة الدال والمدلول تضادا أو ترادفا، وعليه وقع حسن للتماثل بين جودة الاختيار الصوتي ورعة التأليف الشّعري و وتآلف سياقي قائم على بعد تداولي.

إنّنا نجد الشّاعر قد تعمد هذا الاختيار بين الروي وبقية الأصوات وبنى قصائده عليه، ولقد ذكر تلك الآلية صراحة فقال في إحدى قصائده المدحية :[1]

عَلَى نَفَحاتِهِ تُبْنَى الأَمَاني كَمَا يُبْنَى اَلْقَريضُ عَلَى اَلْرَّوِي

من خلال هذا النّص يتبين أن المبدع يبني شعره أولا على الروي، وبهذا يمكن الجزم أن الروي عند ابن الأبّار هو النقطة التبئيرية والركيزة الأساسية في كل نصوصه الإبداعية.

2–2– تكرار المورفيمات وأثرها في البناء الصوتي –بحث في الدلالة والوظيفة–

يلجأ كثير من الشّعراء إلى تكرار الكلمات وترددها في مواضع نصية من أجل تقديم لمسة دلالية؛ وما على القارئ إلا اكتشافها، غير أن الدراسات التراثية العربية نظرت إلى التكرار على أنه قصور في الإمكانات اللغوية، ولهذا نجد ابن رشيق القيرواني يقول: "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ

1 الديوان، ص425.

أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه[1]"، ولقد اختلف السيوطي مع ابن رشيق على فوائد التكرار إذ جعلها بابا من أبواب الفصاحة، "وهو من محاسن الفصاحة خلافا لبعض من غلط وله فوائد"[2] ولقد قدم السيوطي بعضا من امتيازات كالتقرير، والتنبيه والتأكيد والتذكير والتعظيم والتهويل[3].

لعلّ الدراسات النقدية الحديثة قد تقترب من مفهوم السيوطي للتكرار باعتباره آلية غير عبثية، فالتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساسا تعريفيا لنظرية القافية في الشّعر[4]، وعليه تكون الدراسة الأسلوبية في هذا الموضع الصوتي بحثا عن الدلالة الشّعرية / الجمالية، وكيفية إحداث تشابك صوتي داخل بنية الخطاب الشّعري.

إنّنا نجد تكرار الكلمات في بعض النماذج المختارة لابن الأبّار قد أحدث علامة فارقة في مدائحه ففي القصيدة التي مطلعها :[5]

رَأَى اللَّهُ مَا أَرْضَاه مِنْ سَعْيِهِ الأَسْنَى فَجَدَّدَ بِالْعَامِ الجَدِيدِ لَهُ الحُسْنَى

إذ نلحظ نوعين من تكرار الكلمات في القصيدة وهما :

2-2-1- **التكرار الجزئي**: ونقصد به تكرار في بنية الكلمة مع الاحتفاظ بالتنوع الموقعي/السياقي، فقد تكون الكلمة الأولى اسما والثانية فعلا أو مصدرا أو ما شابه ذلك مثال ذلك قوله :[6]

1 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981،ص73.

2 السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الهجرة، الرياض، ط1، 1992، ص435.

3 السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 435.

4 مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2،مكتبة لبنان،بيروت،1984، ص 117- 118.

5 الديوان، ص296.

6 المصدر نفسه، ص296.

وَشَيَّدَ بِالتَّأْيِيدِ أَرْكَانَ أَمْـــــرِهِ فَلَمْ تُبْقِ لِلْأَعْدَاءِ صَـــــوْلَتُهُ رُكْنَا

كَأَنِّي بِالْزَّوْرَاءِ تَخْـــــطُبُ أَمْنَهُ وَقَدْ بَثَّ فِي مَرَاكِشَ العَدْلَ وَالأَمْنَا

كَأَنْ لَمْ تَكُنْ لِلْمُؤْمِنِينَ مَغَانِيًا فَهَا هِيَ لِلْكُفَّارِ وَا أَسَفَـــــا مَغْنَى

نرى من خلال الأبيات تكرارا على مستوى بنية الكلمة مع تحوير طفيف، فعلى مستوى الموقع النحوي أو السياقي جعل القصيدة أكثر تلاحما على المستوى الصوتي، إذ أن بنية الحروف بقيت ثابتة في المقام الإيقاعي.

2-2-2- **التكرار الكلي**: قد لجأ الشّاعر إلى إعادة بنية الكلمة دون زيادة أو نقصان مثال ذلك قوله :[1]

وَأَتْبَعَ حُسْنَاه بِإِحْسَانِهِ لَنَا وَأَنْعُمُهُ تَنْثالُ مَثْنَى عَلَى مَثْنَى

قدم لنا البيت كثافة صوتية أعطت ثقلا سمعيا لدى المتلقي، إذ نجد نفس الحروف تتكرر في كامل البيت على النحو التالي:

حسناه إحسانه	**تنثال مثنى مثنى**
صدر البيت	عجز البيت
أ+ ح2+ س2 + ن2+ ا2 + ه2	**م2 + ن3 + ث3 + ى3**

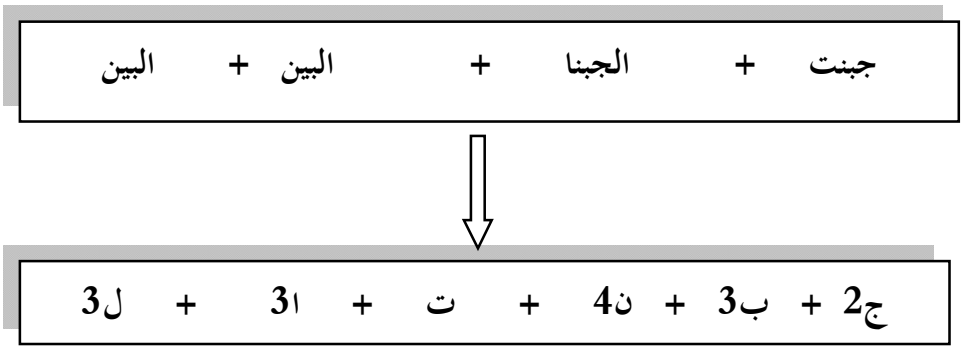
إنّ التكرار الواقع في صدر البيت وعجزه جعل المتكلم يبقى حبيس نفس المخارج (ح، س ن، ه) و(م، ن، ث، ى) على طول البيت، فترك إيقاعا سمعيا في نفسية المتلقي تتركه متأملا في مدلول البيت الذي تطلب تكرار ثلاثيا على مستوى الدال.

1 الديوان، ص299.

والتقنية نفسها نجدها تتكرر في القصيدة حيث يجمع بين التكرار الجزئي والكلي في البيت الواحد وذلك في قوله :[1]

جُبُنْتُ ليَوْمِ البَيِّنِ فإنَّهَلْ مَدْمَعِي وَكُنْتُ قُبَيْلَ البَيِّنِ لَا أَعْرِفُ اَلْجُبْنا

في البيت تكرار موازٍ بين صدر البيت وعجزه، إذ إن أول علامة تكرارية ذكرت في أول البيت وفي آخره (جبنت) بينما توسطت العلامة التكرارية الثانية (البين) صدر البيت وعجزه، ومن المفارقات اللغوية أن كلتا العلامتين (البين والجبن) تتداخلان صوتيا، ويمكن إعادة تمثيل التكرار على النحو التالي:



إنّ هذا التداخل قد بدا سمة أسلوبية بارزة عند ابن الأبّار لتكون الأصوات ذات أبعاد وظيفية (تعبيرية، ندائية، جمالية)، إذ نجد ذلك أيضا في قوله :[2]

نُفُوسُ العالَمينَ لَكَ فِـــداءٌ فَكَيْفَ أَلَمْ يُؤَلْمُكَ اشْتِكَاءُ

إذ تكررت فيها الكلمات فأحدثت شبكة صوتية متداخلة وذلك في قوله :[3]

وَأَمَّا الدِّينُ وَالدُّنْيَا فَـــلَوْلَا شِفـاؤُكَ لَمْ يُتَحْ لَهُما شِفاءُ

فَإِنْ عُوفِيْتَ عُوفِيَتْ البَرَايَا وَقَـــدْ نَاجَى مَعالِمَها العَفاءُ

1 الديوان، ص299.

2 المصدر نفسه، ص50.

3 المصدر نفسه، ص50.

ثمّ يردف قائلا ومكرّرا :[1]

وَمَا سَحّتْ يَدَاهُ نَدَاه إِلَّا تَبَيَّنَ فِي اَلْحَيَا مِنْهُ الحَياءُ

أُمَوْلَايَ أُنَادِي مِنْ بَعيدٍ لِيُظْفِرَنِـــــي بِإِدْنَائِي النِّداءُ

بينما نجده في قصيدة أخرى يكرر كلمة (الفتح) قائلا: [2]

هُوَ الفَتْحُ بَعْدَ الفَتْحِ يَأْتي مُسَوِّغًا وَمَا وَلَجت فِي مَسْمعِ لُجَّةِ الوَغَـى

وَمَا زَالَتْ الأَيّامُ حَرْبًا لِمَنْ بَغَـــى عَلَيْكَ إِلَى أَنْ عَادَ سِلْمًا كَمَا انْبَغَى

يُخافُ وَيُرْجَى بَيْنَ حِلْـــمٍ وَبَطْشَةٍ أَقَامَهُمَا فِيمَنْ أَطَاعَ وَمَـــــنْ بَغَى

فَكَمْ عَادَ مُخْضَرًّا مِنْ العَيْشِ أَغْبَرَا وَكَمْ عَادَ مُغْبَرًا مِنْ العَيْشِ أَرْفَـــغَـا

أَقَامَتْ صَفا الدِّينِ الحَنيفِ صِعادُهُ وَأَسْعَدُهُ حَتَّى اسْتَقَلَّ بَـــــلْ صَغَـا

بِهِ دَفَعَ الحَقُّ الضَّلالَ وَهـــاضَهُ فَلَوْلاه مَا كَانَ الضَّلالُ لِيُدْمَـــــغَا

من خلال استقراء بعض هذه النماذج المدحية لابن الأبّار يمكن استخلاص النتائج التالية:

1–اختارت النّصوص لنفسها تقنية التكرار على شكل بنية التوازي، أو ترداد العلامة متوزّع بين صدر البيت وعجزه.

2–نلحظ أن الشّاعر قد لجأ بين الفينة والأخرى إلى اللعب الحر بالعلامات كما يقول التفكيكيون فيأتي بالعلامة المكررة في بداية الصدر وفي نهاية العجز.

1 الديوان، ص51.

2 المصدر نفسه، ص367–368.

3–يلجأ النّص إلى تكثيف العلامات المتكررة داخل البيت الواحد ليشكل نوعا من التقابل والتوازي التكراري مثال ذلك قوله :[1]

فَكَمْ عَادَ مُخْضَرًّا مِنْ العَيْشِ أَغْبَرَا وَكَمْ عَادَ مُغْبَرًّا مِنْ العَيْشِ أَرْفَغَا

إذ اجتمع في البيت الواحد ثلاث علامات متكررة مرتين (كم، عاد، من، العيش)، وعليه يمكن أن نستشف من هذا التكرار التأكيد الدلالي على القضية المدلولية المطروحة.

4–يمكن الاطمئنان في الأخير إلى أن ظاهرة التكرار العلاماتي عند ابن الأبّار تعد خاصية جمالية، إذ إنها تستفز المتلقي وتسترعي انتباهه، ليكون التكرار بذلك قد قدم وظيفة شعرية ولامس أيضا الوظيفة التعبيرية لإثبات رؤية فنية عن طريق إعادة العلامات.

5–كان اختيار الكلمات وتكرارها عملا متعمدا من طرف الشّاعر بغية إحداث أثر موسيقي، يصحبه أثر دلالي.

2–3– البناء التصريعي في مدائح ابن الأبّار

2–3–1– ماهية التصريع في الدرس البلاغي القديم والمعاصر

اشتغل الشّعراء عبر تاريخهم الطويل على التصريع في بناء القصائد العربية حتى لتكاد تكون من التقاليد الشّعرية التي التزموا بها في نصوصهم، ولهذا التصق التصريع بالشعر العمودي باعتباره ظاهرة إيقاعية لها الأثر البالغ في التشكيل الصوتي[2]، ولقد عرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "هو ما كانت عروض البيت تابعة لضربه تنتقص بنقصه وتزيد بزيادته"[3]، وبذلك تكون عروض البيت

1 الديوان، ص367.

2 مقران فصيح، البناء اللغوي لشعر السجون – عند مفدي زكريا وأحمد صافي النجفي –،ط1،مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر،2008، ص67.

3 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص173.

مقفاة تقفية الضرب[1]، وعليه يمكن الجزم من خلال تعريف ابن رشيق أن التصريع لا يكون في أول القصيدة، وإنما يوضع في أي موضع في النّص وفق رؤية فنية ونفسية.

إنّ الوظيفة الأساسية في بنية التصريع هو خلق التناسب الصوتي بين ضرب البيت وعروضه، فيشعر المتلقي بالتناسق النغمي نتيجة التشاكل الصوتي الذي أحدثه التصريع، ويجدر بنا في هذا المقام التفريق بين التصريع والتجنيس، حيث إنهما ينفصلان عن بعضهما، ولهذا نجد الباحث محمد العمري يضع جوهر الاختلاف عنده يكمن في اسفل الهرم، فلا يحتفظ كل منهما إلا بجوهره، ووجه الاختلاف عنده يكمن فيما يلي:

1–بنية التجنيس في تماثل الصوامت واختلاف الصوائت، ويقع هذا في التجنيس الاشتقاقي مثل: غالب ومغلوب.

2–بنية التصريع هو تماثل الصوائت واختلاف الصوامت حيث تكون الصيغ الصرفية محورا رئيسيا في بناء التوازي مثل حسود، قنوع[2].

وضع محمد العمري فاصلا مجهريا بين التصريع والتجنيس على مستوى الصوائت والصوامت، ليجعل بين هذين القطبين وقوع القافية وذلك " باشتراطهما حدا أدنى وهو اتفاق الصوائت والصوامت الأخيرين[3].

1 الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة–المعاني والبيان والبديع،، قرأه وكتب حواشيه وقدم له: إبراهيم شمس الدين، الأيوبي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.ص298.

2 محمد العمري، تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصوتية في الشّعر، –الكثافة ،الفضاء التفاعل، ط1 ،الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب،1990، ص67.

3 المرجع نفسه، ص67.

2–3–2– التصريع في المدائح الأبارية

لقد أحدثت بنية التصريع في مدائح ابن الأبّار أثرا صوتيا، مما أدى إلى إثراء نصوصه الشّعرية إيقاعيا، حيث نجد ذلك مثلا في قوله :[1]

نَادَتْكَ أَنْدَلُسٌ فَلَبِّ نِدَاءَهَا وَاجْعَلْ طَوَاغِيتَ الصَّلِيبِ فِدَاءَهَا

وقع التصريع في قوله (نداءها/فداءها)، فترك جرسا موسيقيا، وذلك وفق بنية متوازية، كما نلاحظ كذلك اختيار الكلمتين (النداء والفداء) إذ هما متلازمان على مستوى المدلولي فنداء الأندلس للممدوح يقتضي التضحية/ الفداء بالروح والمال من أجلها، وبهذا يكون التصريع كمكون إيقاعي قد أحدث تناسقا على مستويين اثنين :

أولا : مستوى الدال الصوتي: وهو الأثر الإيقاعي الذي تركته بنية التصريع في ذاته.

ثانيا : المستوى المدلولي: فاختيار الشّاعر للعلامتين (النداء والفداء) كان وظيفيا من حيث التلازم والتضمن بينهما.

كما تمظهرت ظاهرة التصريع في عدد من مدائح ابن الأبّار كما هي الحال في قوله :[2]

ظَهِيرَاكَ التَّوَكُّـــــلُ وَالْمَضـــــــاءُ فَعُمْـــــــرُ الكُفْرِ آنَ لَهُ انْقِضاءُ

وقوله :[3]

إِلَى وَعَدِها أَصْبُو وَهَلْ يُنْجَزُ الوَعْدُ وَمَا سَئِمَتْ أَسْمَاء مِنْ خَلْفِها بَعْدُ

وقوله أيضا :[4]

يَقَرُّ بِعَيْنِي أَنَّ قَـــــــــلْبِي مَا قَرَا نِزَاعًا إِلَى مِنْ لَوْ سَرَى طَيْفُها سِرًّا

1 الديوان، ص33.

2 المصدر نفسه، ص46.

3 المصدر نفسه، ص147.

4 المصدر نفسه ، ص205.

وفي قوله :[1]

تَهابُ السُّيُوفُ الْبِيضُ والْأَسَلُ السُّمْرُ وَأقْتَل مِنْهُنَّ الغَلائِلُ والْخمْرُ

إنّ للتصريع في الأبيات خاصية لفت الانتباه واستفزاز المتلقي لسماع بقية النّص الشّعري، ولهذا نجد أن ابن الأبّار جعله محورا أساسيا في بناء النّص لديه.

2–3–3– تواتر التصريع في مدائح ابن الأبّار

تكرر التصريع في القصائد المدحية بنسبة عالية جاوزت 98%، فغالبية النّصوص حوت هذا التقليد الشّعري الراسخ، مما جعلنا نطرح السؤال التالي: لم وظف ابن الأبّار تلك التقنية؟ وهل هناك وظيفة في عملية الانتقاء التصريعي؟

كان اختيار ابن الأبّار لآلية التصريع في الغالب اعتمادا على التقاليد الشّعرية، حيث اعتاد ابن الأبّار تقليد كبار الشّعراء من العصر الجاهلي والإسلامي وكذا العباسي الذين شغفتهم تلك الخاصية الأسلوبية مثال ذلك قول زهير بن أبي سلمى :[2]

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّـــــمِ بحـــــــــوَمانَةِ اَلْدَرّاجِ فالمُتَثَلِّمِ

وفي قول بشار بن برد :[3]

قُلْ لِحَبَاءٍ إن تَعيشِي فَمُـــــوْتِي سَوْفَ نَرْضَى لَكِ اَلَّذِي قَدْ رَضِيتِ

وفي قول المتنبي :[4]

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزائِمُ وتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرامِ المَكارِمُ

1 الديوان، ص215.

2 ديوان زهير ابن أبي سلمى ،شرح علي حسن فاعور،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،1988،ص102.

3 ديوان بشار بن برد، تح محمد الطاهر بن عاشور،وزارة الثقافة ،2007، ص3.

4 ديوان المتنبي ،تح ، دار بيروت للطباعة والنشر،1983،ص375.

وابن الأبّار لم يكن استثناء بل إنه اعتمد على هذا التقليد الشّعري في بناء نصوصه بوصفه لونا بلاغيا ومكونا إيقاعيا له دوره البارز في إغناء موسيقى النّص الشّعري، ليكون التصريع عنصرا قارا في الخطاب الشّعري، غير أنه انزاح في موضعين اثنين فعدل عن ذلك في قوله :[1]

أَلَمْ تَرهَا تَسْمُو لِأَشْرَفِ غَايَةٍ وَتَسْبِقُ سَبَقَ اَلْمُقَرَّباتِ الشَّوازِبَ

حيث استغنى النّص عن التصريع الصوتي/ الإيقاعي الذي اعتاد عليه، فشكل خرقا لأفق توقع القارئ، وحركة شعرية جمالية، إلا أن العلامة العدمية (الاستغناء عن التصريع) قد عوضها أسلوبيا بعلامتين هما:

1.**أداة الجزم والقلب (لم)** : حيث وظف تلك الأداة النحوية للفت انتباه المتلقي، بينما تقلب الهمزة الداخلة عليها الوظيفة النحوية نحو الإثبات، وبهذا يكون للأداتين وظيفة لفت الانتباه وهي إحدى الوظائف الأساسية في التصريع، فتكون الآلية الأولى بمثابة إضافة أسلوبية تعويضية على مستوى القراءة.

2.**تكرار الكلمة:** إذ نجد ذلك في قوله (تسبق سبق) فأعطى هذا التكرار نوعا من التوازن الصوتي، وهي الوظيفة الثانية للتصريع، وعليه يمكن القول إن النّص قدم آليتين وهما أداة الجزم المسبوقة بأداة الاستفهام، وكذا التجانس الصوتي (التكرار) بوصفه آلية إيقاعية تسهم إلى حد بعيد في إثراء موسيقى النّص الشّعري، ولقد كان هذا من أجل الخروج عن التقليد الشّعري المتمثل في بنية التصريع، إلا أن الشّاعر بقي محافظا على الوظيفتين الأساسيتين في التصريع وهما إحداث التوازن الإيقاعي واستفزاز المتلقي.

كما خرج ابن الأبّار عن المألوف في موضع آخر وذلك في قوله :[2]

1 الديوان، ص80.

2 المصدر نفسه، ص202.

أَعْمَى البَصيرَةِ مَنْ تَقَدَّمَهُ الهَوَى وَحِجَاه بِالرَّأْيِ الرَّشيدِ بَصِيرُ

لقد انزاح ابن الأبّار في نصه هذا عن ذلك التقليد الشّعري الراسخ عند الشّعراء العرب، لكنه قدم انحرافا معجميا في قوله (أعمى البصيرة)، حيث إن السياق التداولي لغالبية نصوصه هو المدح وليس الذم، فيستفز بذلك الشّاعر المتلقي عن قصديّته بالذم في مواطن المدح مما يجعل القارئ/الناقد يتساءل عن هذا الاختيار، وعليه حقق النص وظيفته الرئيسية والتي هي بالأساس من وظائف التصريع.

من خلال النموذجين المقدمين يتبين بما لا يدع مجالا للشك أن الشّاعر ابن الأبّار لم يستغن عن التصريع في كل قصائده، وإن كان يبدو ذلك على المستوى السطحي إلا أنه أبقى على وظائف التصريع على المستوى العميق.

2–3–3–1 الوظيفة الندائية في البناء التصرعي في المدائح

تعتبر وظيفة النداء إحدى الأسباب الأساسية في توظيف آلية التصريع فالغرض منه نداء المتلقي واستمالته نحو النّص، فهو حركة ندائية نحو المتلقي من أجل الخطاب ومقاصده، ولعل أهمها طلب إكمال قراءة النّص، وكلما كان التصريع ظاهرا مؤثرا، كان أثره عند المتلقي كبيرا، ومثال ذلك قول ابن الأبّار:[1]

أَدْرَكَ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللَّهِ أَنْدَلُسَا إِنَّ السَّبيـــــــلَ إِلَى مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

وقوله أيضا:[2]

هَنِيئًا لِوَفْدِ الغَرْبِ لِصَفْوَةِ العُرْبِ قُدومٌ عَلَى الْرَغبِ اَلْمُجِيرِ مِنْ الرُّعْبِ

1 الديوان، ص395.

2 المصدر نفسه، ص83 .

وقوله :[1]

حُفَّتْ بِحَضْرَتِكَ الفُتُوحُ جُيوشًا تَسْبي مُلـــــوكًا أَوْ تَثُلُّ عُرُوشَـــــــا

اعتمد الشّاعر على تقنية التصريع في معظم قصائده المدحية بوصفها آلية إيقاعية لها وظائف متعددة، وقد استغنى عنها في موضعين اثنين ظاهرين وذلك إشارة منه لأمرين هما:

1.إثبات مقدرته على التلاعب اللغوي على المستوى القافوي، ورد الصدر على العجز، وهي تقنية فنية جمالية.

2.أن التصريع يعد بمثابة الجسر اللغوي للوصول إلى أذن المتلقي ومن ثم التأثير على نفسيته، فينتقل هذا الأخير إلى مدلول النّص وأبعاده الوظيفية والجمالية، وكذا ملء الفراغات البينية الموجودة في النّصوص.

2–4– اصطحاب الدال دون المدلول (التجنيس)

2–4–1– التجنيس بين المنحى البلاغي والدرس الأسلوبي المعاصر

عد التجنيس في الدراسات التراثية العربية أحد مميزات الشّاعر المتلاعب بحركية النسق الصوتي في الخطاب الشّعري، ويعرف التجنيس بأنه "تشابه الكلمتين في اللفظ"[2]، أو هو أن تأتي حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفي في التماثل ما يقرب به المجانسة"[3].

إنّ هذا الاتفاق الحدي في مفهوم الجناس عند البلاغيين جعله حبيس الإطار الشكلي الموسيقي بعيدا عن الإشكالات المدلولية للوظيفة التجنيسية، ولهذا لمح كثير من البلاغيين العرب

1 الديوان، ص403.

2 السكاكي، مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1983،ص429.

3 علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، "د.ت"، ص03.

إلى الابتعاد عن النظرة الصوتية الخالصة للتجنيس[1]، وإنما تعدوه إلى البعد الدلالي للتجنيس من حيث الوظيفة والفعالية بالرؤية الدلالية مع إيهام المتلقي بالتكرار وتغليطه[2]، ولهذا نجد القزويني قد رسم للجناس أطرا دلالية في قوله:" ووجه حسن هذا القسم أعني التام حسن الإفادة مع أن الصورة صورة الإعادة "[3].

إنّ البحث الدلالي في التجنيس هو الرؤية التي يحاول البحث الأسلوبي أن يصل إليها، فدور الجناس " قلما يكون شكليا لا صلة له بالمدلولات، وأنه في أغلب الأحيان جاء منبها على ذات المدلول أو صفاته"[4].

لقد حاول ابن الأبّار أن تكون أغلب قصائده فيها حركة إيقاعية متشابكة في الأصوات، ولهذا ورد التجنيس (اصطحاب الدال دون المدلول)كآلية أسلوبية في جل نصوصه المدحية، ويمكن تفريع التجنيس كما حدده علماء البلاغة إلى نوعين تام وناقص من حيث بنية الحركات والحروف[5].

2-4-2- التجنيس التام والناقص في مدائح ابن الأبار القضاعي

أولا : التجنيس التام: من خلال النماذج المنتقاة من ديوان ابن الأبّار نجد أن الشّاعر قد أبعد هذا النوع إلا في مواضع قليلة– سنشير إليها لاحقا،– ليكون الجناس التام علامة عدمية في نصوص الشّاعر، ولعل السبب التأويلي في تخلي الشّاعر عن هذا النمط التجنيسي هو إدراك منه لضرورة التنوع الحركي داخل البنية التجنيسية، وهي رؤية شكلية بنائية تبعده عن المستوى

1 محمد العمري، تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصوتية في الشّعر، –الكثافة ،الفضاء التفاعل، ص 273.

2 المرجع نفسه، ص273.

3 الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة–المعاني والبيان والبديع، ضبط إبراهيم شمس الدين،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص290.

4 محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص68.

5 السكاكي ،مفتاح العلوم، ص429.

السطحي، وجعل حركة اللسان تتفاوت من حيث الحروف وحركتها داخل الكلمتين المتجانستين، ولقد ورد هذا النوع في قوله :[1]

بِوَجْدَةَ أَظْهَرَ الوَجْدُ الحمَامَ عَلَى حَياتِهِ فنَضاها عَنْهُ غَضْبانَا

فنجد تجانسا بين وجدة وهي مدينة في المغرب الأقصى، وبين الوجد وهو الاشتياق، إلا أن هناك تلازما بينهما فالوجد فعل قائم على مدينة وجدة المغربية.

ثانيا : التجنيس الناقص: ورد هذا النوع عند ابن الأبّار بشكل مكثف ومقصود في قصائده المدحية، حيث نجد التقابلات التجنيسية عنده كخاصية بيانية في شعره مثال ذلك قوله :[2]

فَلَكَمْ مُخشٍ أَوْ مُحَشٍ قَـــادَهُ قَهْرًا إِلَيْكَ حِمَامُهُ مَخْشُوشًا

لَا تَتَّقي وَهُوَ المُبَارَكُ سنـــــة سنة لحُـــوسًا لِلنَّبَاتِ محوشًا

جعل الشّاعر/النّص في هذه النماذج تقابلا/تلاصقا بين بنيتي التجنيس، حيث قرن بين العلامتين المتجانستين بأداة العطف (أو) الفاصلة بين (مخش، محش) بينما جعل الفراغ بين صدر البيت وعجزه الفاصل بين العلامتين (سُنة، سَنة)، وهما جناس ناقص تغير في الأول الصوت بينما تغير في الثاني الحركة، وعليه يكون استخدام التجنيس في هذه المواضع لتبيان المعنى وتأكيده واختلافه أيضا ففي مخش ومحش أثبت التجنيس في هذا المقام دلالة إضافية للعلامة الثانية محش وهو موقد نار الفتنة والحرب، وعلى قيمته القتالية استطاع الممدوح حسب النّص أن ينزله من عليائه.

1 الديوان، ص307.

2 المصدر نفسه، ص403.

إننا نجد الاختلاف الدلالي من أهم وظائف الجناس، فرغم قرب المسافة النّصية بين سُنة وسَنة في البيت الشّعري إلا أنه قدم تكرارا إيقاعيا نتج عنه أيضا تباين دلالي بين العلامتين المتجانستين.

2–4–3– موقعية التجنيس في مدائح ابن الأبّار

سنحاول أن نلج أبواب التجنيس من حيث موقعها في النّص الشّعري، فندرس التجنيس التصديري من حيث وظائفه الدلالية، لنعرج بعد ذلك على الترادفي والتضادي بغية اكتشاف النسق الدلالي داخل بنية العلامات اللغوية، وبهذا سنحاول الابتعاد عن الدراسات البلاغية التي تعد أحد معوقات الباحث الأسلوبي.

– **التجنيس التصديري** : أطلق محمد الهادي الطرابلسي على هذا النوع مصطلح التصديري بداعي البناء التجنيسي بين صدر البيت وعجزه[1]، ولقد ورد هذا النوع بكثافة عند شاعرنا ابن الأبّار وذلك في قوله مثلا :[2]

أَيّامَ صِرَتْ لِنَصْرِ الحَقِّ مُسْتَبِقًا وَبَتّ مِنْ نُورِ ذَلِكَ الهَدْيِ مُقْتَبِسًا

مِنْ كُلِّ غَادٍ عَنْ يُمْنَاه مُسْتَلِمًا وَكُـــــلِّ صَادٍ إِلَى نُعْمَاه مُلْتَمِسًا

يوظّف ابن الأبّار في سينيته الجناس مصاحبا للتصدير حيث نجده في النموذج التالي:

..... (مستبقا) .....(مقتبسا)

.....(مستلما) .....(ملتمسا)

انشطر عن هذا الاستخدام التجنيسي لتتأسّس وظيفتان اثنتان :

1 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص65.

2 الديوان، ص397.

أولا : الوظيفة الدلالية : حيث أظهرت الحركة الدلالية الفارق بين "مستبق" وهي علامة مرتبطة بتلبية طلب النّصرة، أما العلامة الثانية"مقتبسا" ففيها دلالة على أن الممدوح يأخذ النصرة ونور الحق من هدي الإيمان، ولهذا يمكن قلب البيت من حيث الترتيب وفق الدلالة الجناسية على النحو التالي:

أَيّامَ صِرْتَ لِنَصْرِ الحَقِّ مُسْتَبِقَا وَبَتَّ مِنْ نُورٍ ذَاكَ الهَدْي مُقْتَبِسَا

ثانيا: الوظيفة الإيقاعية: أحدث التركيب التجنيسي التصديري توازيا إيقاعيا أراح بها ذهن القارئ، وقدم نوعا من الانبساط الصوتي الداخلي في بنية الخطاب الشّعري ككل، وعليه حقق النمط الإيقاعي وظيفة جمالية تمثلت في مراعاة نفسية القارئ وسياقه الخارجي.

كما نجد تجانسا أيضا بين (مستلما) و(ملتمسا)، إلا أن هذا الجناس وفق سياقه النّصي الداخلي قدم نوعا من التقابل التضادي، وبذلك وظف ابن الأبّار ثلاث آليات في البيت وهي:

أولا : آلية التجنيس : وذلك في التقابل الصوتي بين العلامتين "مستلما –ملتمسا".

ثانيا : آلية التصريع: تحقق على النحو التالي :

.....(مستلما) ..... (ملتمسا)

ثالثا : آلية التقابل التضادي : إذ أعطى نوعا من التضاد بين صدر البيت وعجزه، وذلك في قوله:[1]

من كل **غاد** عن يمناه ..... ومن كل **صاد** عن نعماه.....

لقد أحدث ذلك الجمع بين الآليات الثلاث وظيفة جمالية خرق بها أفق انتظار القارئ ،كما قدم رجة إيقاعية عن طريق الجمع بين الآليتين (التجنيس والتصريع).

1 الديوان، ص397.

إننا نجد الخاصية نفسها تتكرر عند ابن الأبّار مثال ذلك قوله :[1]

وَمَا زَالَتِ الأَيّامُ حَرْبًا لِمَنْ بَغَى عَلَيْكَ إِلَى عَادَ سِلْمًا كَمَا انْبَغَى

وفي قوله :[2]

أَرَاؤُهُ بِيْضٌ تُسَلُ قَواطِـــعْ وَجَدَاؤُهُ سُمْرٌ تُمَدُّ شَـــــوارِعْ

وَتَطلَّعَتْ لِلْكَافِرِينَ مَصارِعْ وَتَمَهَّدَتْ بِالْمُؤْمِنِينَ مَضَاجِـــعْ

استخدم الشّاعر الجناس التصديري بغية تحقيق وظائف فنية جمالية وأخرى دلالية عن طريق لغة التقابل التضادي في هذا النوع التجنيسي.

.....(مصارع) ..... (مضاجع)

تضاد

لقد صبّ النّص اهتمامه على تأكيد المعنى وتثبيته وتقويته، فالعنصر لا قيمة له إلا بعلاقته مع باقي العناصر الأخرى، والعلامة اللغوية تتميز دلاليا إما بترادفها أو تضادها، فتكتسب دلالتها الكلية من العلامة المقابلة لها.

– **التجنيس التضادي** : ورد الجناس التضادي بشكل مكثف في كثير من القصائد المدحية لابن الأبّار مثال ذلك قوله:[3]

ورُحْت للرُّشْدِ رِدْءًا والضَّلَال رَدى

لِيهـنئ الدِّينُ والدُّنْيـَا إمَام هُـدًى

1 الديوان، ص367.

2 المصدر نفسه، ص355–356.

3 المصدر نفسه، ص139–140.

لهَا عَلَى الشُّـهْبِ إيفـَـاءٌ وإيقَادُ

طابَتْ بيَحْيَـــى فَإرْغَـابٌ وإرْغَادُ

حاول النّص الأبّاري في هذا النموذج أن يجعل التجنيس التضادي متقاربا من حيث السياق الموقعي، فكان الفضاء النّصي متداخلا أو منفصلا بعطف أو كلمة واحدة فقط، مما جعل حركة التجنيس تنشطر نحو ثلاث وظائف هي:

أولا :الوظيفة الدلالية/ المعرفية: وهي أم الوظائف بالنسبة لغالبية الرسائل بحيث تجعل البنية التجنيسية محور الدلالة والمنطلق الأساسي في ذلك التوظيف، فبين الدين والدنيا تناقضات شتى، فالدنيا بكل أهوائها وشهواتها تختلف عن الدين الضابط لتلك الشهوات،و الجمع بين العلامتين في سياق موقعي موحد، دل على قدرة الممدوح/ الملك على الجمع بين ما يبدو متناقضات، وهو سلوك بالغ الصعوبة، وعليه قدم الجمع بينهما بعدا دلاليا، فمن يعرف الدين عليه أن يدرك معالم الدنيا، ومن دخل غمار الدنيا عليه أن يعرف عواقبها في شقها الديني، والأمر نفسه بين (الإرغاد والإرغاب)، فالملك يجمع بين المتضادين وفق السياق النّصي، وهي قدرة يمتلكها الممدوح تجعله متميزا عن الآخرين.

ثانيا : الوظيفة الجمالية : قدم ابن الأبّار في هذا النموذج توازنا إيقاعيا نتج عنه رتابة موسيقية، تجعل للقارئ فسحة/استراحة لإكمال بقية القصيدة، ولهذا لجأ النّص إلى التقريب بين المتجانسين، فالبعد الموسيقي جعل القارئ ينتبه لحركة الأضداد داخل بنية التجنيس، فيكتشف المعطى الدلالي من خلال عملية الربط بين العلامتين المتجانستين.

كما نلمس الخاصية نفسها في قول الشّاعر :[1]

فَإِنْ غادَرَ التَّجْسيمُ شِلوا مُمَزَّعًا فَقَدْ صَانَ لِلتَّوْحِيدِ وَجْهًا مُمَرَّغَا

1 الديوان، ص369.

وفي قوله أيضا :[1]

لَهُ الثَّرَى وَالْثُرَيّا خُطَّتَانِ فَلَا أَعَــزَّ مِنْ خُطَّتَيْهِ مَا سَمَا وَرَسَا

مَلِكٌ تَقَلَّدَتِ الأَمْلاكُ طاعَتَهُ دينًا وَدُنْيَا فَغَشَّاها الرِّضَى لِبَسَا

وفي قوله أيضا :[2]

مَا بَيْنَ مُنْتَقِمٍ مِنْهُ ومُلْتَقَمٍ لَهُ أُصِيبَ حَسيرُ الطَّرَفِ حَسْرانًا

يقع نفس التشابه الأداتي في توظيف ابن الأبّار للتجنيس التضادي حيث جعل العلامات المتجانسة متقاربة من حيث الموقع النّصي وعلى مستوى البناء اللغوي، حيث قدم بذلك رؤى وظيفية متنوعة (دلالية وجمالية)، أعطت للنصوص قيمة مضافة نوعية لاستنباط المعاني المبثوثة في ثنايا النّصوص من قبل القارئ العارف.

– **التجنيس الترادفي**: وهو أن تأتي علامتا التجنيس بصيغة ترادفية من حيث البعد التدليلي[3]، ويشترط فيه أن يكون ناقصا كي لا تتكرر العلامة نفسها، ولقد ورد هذا النوع عند ابن الأبّار بشكل نسبي مثال ذلك قوله :[4]

عَمَّ العَوالِمَ إِصْـــــلاحٌ لِدَوْلَتِهِ حَدَثانِ مَا عَمَّ إِسْرافٌ وَإِفْسادٌ

إِلَى القُصورِ مَآلُ الشِّعْرِ نَقْرَضُهُ فِيهم وَإِنْ طَالَ إِنْشاءٌ وَإِنْشادُ

إنّ ورود اصطحاب الدال دون المدلول في النّص يقترب من الترادف التضميني، فكلمة إسراف هي جزء من الإفساد، وأحيانا تكاد تكون العلامتان مترادفتين كليا وفق سياق نصي،

1 الديوان ، ص398.

2 المصدر نفسه، ص308.

3 محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص67.

4 الديوان ، ص141.

ويقترب من هذا الصنيع علامة (إنشاء، إنشاد)، فهو تجنيس ناقص تضمني ترادفي وفق السياق النّصي، فإنشاء القصيدة يتطلب إنشادها، والإنشاد هو الجزء الآخر المتمم للإنشاء، وعليه قدم التجنيس الترادفي في البيت اكتمال الدلالة الشّعرية، وعليه يمكن القول إن الجناس قد خدم المعنى في هذا الموضع بالتحديد.

يتكرر المنبه الأسلوبي نفسه في مواطن أخرى عند ابن الأبّار مثال ذلك قوله :[1]

يَا قاصِلًا فَاصِلًا بِالْحَقِّ لَا رَيْبَ أَبْقَيْتَ فِيهَا وَلَا رَيْبًا لِمَنْ دَنَا

إن العلامتين (قاصلا، فاصلا) قد أحدثتا تجانسا اقترب من الترادف داخل السياق الخطابي رغم الاختلاف الموجود في الدلالة الوضعية، فكلمة القاصل المنبثقة من المقصلة التي تقطع وتفصل فيها الرؤوس، وأتت بدلها علامة الفاصل لتأكيد دلالة القاصل، وعليه وظف التجنيس الترادفي في هذا البيت لتثبيت المعنى وتأكيده، كما أحدث توازنا صوتيا أغنى النّص الشّعري من الناحية الإيقاعية نتيجة تشابه الحروف وتماثلها.

وورد هذا النوع أيضا في قوله:[2]

فَأَتْبَعَها شُهْبًا ثواقِبَ للْقَنَى تُحْرِقُها حَتَّى فَشَا وتَفَشَّغَا

في البيت جناس ناقص ترادفي في (فشا وتفشغا) أي ظهر وانتشر، فكان الظهور هو الأول في الشيء ثم انتشاره في الثاني، فعلامة تفشى لا يمكن أن تكون إلا بملازمة علامة فشا، وعليه بني الجناس الترادفي على ظاهرة التضمن، فالعلامة الثانية مصاحبة للعلامة الأولى، ومنه تتشكل الدلالة النّصية عن طريق الجمع بين العلامتين، فتكون شحنة التجنيس قد أفرغت كل محتواها للوصول إلى الدلالة الحافة/ القارة.

1 الديوان ، ص309.

2 المصدر نفسه ، ص369.

– **التجنيس الناقص التقابلي** : وهو أن يكون التجنيس مقابلا من حيث التركيب، ليحدث بذلك توازنا إيقاعيا عن طريق توظيفه، وظهر هذا النوع بشكل جزئي في مدائح ابن الأبّار، ومثال ذلك قوله :[1]

فِي كُلِّ شَارِقَةٍ إِلْمامُ بائِقَـــةٍ يَعُـــــــودُ مَأْتَمُها لِلْعِدَى عُرُسًا
فِي كُلِّ غارِبَةٍ إِجْحافُ نائِبَةٌ تَثْني الأَمانَ حِذارَ والسُّرورِ أَسَى

نلحظ في البيتين ذلك التقابل الأفقي والعمودي، فالشارقة أفقيا تقابل كلمة بائقة، كما أن غاربة تقابل نائبة، ثم يرتد الخطاب عموديا ليقدم جناسا آخر فعلامة شارقة قابلتها تضاديا وتجنيسيا غاربة، والنائبة قابلتها بائقة، وعليه نجد ابن الأبّار قد وظف سلسلة من التجانسات التقابلية باستخدام التضاد والترادف معا. ويمكن تمثيل سلسلة الاختيارات في البيتين وفق الترتيب الأفقي والعمودي على النحو التالي:

	العمودي	العمودي	العمودي	العمودي
النموذج 1	في كل	شارقة	إلمام	بائقة ← أفقي
الآلية اللغوية	تكرار	جناس تضادي	تضاد	جناس ناقص
النموذج 2	في كل	غاربة	إجحاف	نائبة ← أفقي
الوظيفة	التوازي	تأكيد المعنى	تثبيت المعنى	

لقد قدم التجنيس في هذين البيتين غرابة وشناعة لغوية إذ استطاع الخطاب بطاقته الاختيارية وتماثل تآلفه، أن يجمع بين أغلب أنواع الجناس الناقص مع الحفاظ على بنية التوازي المتمثلة في تكرار عبارة (في كل)، وعليه قدم التجنيس بأبعاده الأفقية والعمودية وظيفة جمالية عن طريق إسقاط جيد لمبدأ الاختيار على مبدأ التأليف.

1 الديوان، ص 395.

كما نجد ابن الأبّار في القصيدة نفسها يستخدم جناسا ترادفيا تقابليا في قوله :[1]

فَمَن دَساكِرَ كَانَتْ دُونَهَا حَرَسًا وَمِن كَنائِسَ كَانَتْ قَبْلَها كُنُسَا

وقع الجناس بين العلامتين (دساكر وكنائس) حيث توافقت الكلمتان في الأحرف التالية(س، ك، ا) فأتى التجنيس تقابليا مع المحافظة على بنية التوازي المتمثلة في تكرار (من، كانت)، والحفاظ على آلية التصدير في (حرس، كنس)، ولتوضيح ذلك يمكن إعادة كتابة البيت على الشكل التالي:

فمن	دساكر	كانت	دونها	حرسا	⟸	الشطر الأول
فمن	كنائس	كانت	قبلها	كنسا	⟸	الشطر الثاني
تكرار	جناس تقابلي	تكرار/ توازي	تضاد	تصريع		

قد أربك ابن الأبّار القارئ الأسلوبي بكثافة بيانية حيث قام بتوظيف خمس آليات في بيت واحد، فكان البيت صورة جمالية انزاحت بقواعد اللغة والشّعر وخرقت أفق توقع القارئ المتأمل لحركة الانحراف الشامل.

إذن يمكن القول إن ابن الأبّار قد وظف التجنيس بأنماطه المختلفة بشكل متوازن في مدائحه ما جعل لهذه التقنية بهذا الحضور المكثف دورا في إغناء النّص الشّعري إيقاعيا، كما كان لها وظيفة من الناحية الدلالية.

2–5– المقابلة في مدائح ابن الأبار القضاعي –بحث في الآليات والوظائف–

2–5–1– المقابلة في الطرح الأسلوبي المعاصر

الطباق أو المقابلة من المصطلحات البلاغية الشائعة في الدرس الكلاسيكي، غير أن هناك فوارق بينية بينهما، فالطباق هو الجمع بين اللفظ وضده مثل الجمع بين البياض والسواد والليل

1 الديوان، ص395.

والنهار والحر والبرد[1]، في حين عرّف السّكاكي المقابلة على أنها: "هي الجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضدها"[2].

يطرح الباحث محمد الهادي الطرابلسي رؤية مغايرة، وهي الجمع بين الطباق والمقابلة في مصطلح واحد، فأدمج الطباق بأنواعه في دائرة المقابلة[3]، ولجأ إلى تقسيمها وفقا لضوابط لغوية وسياق نصي داخل التركيب، يقول في هذا الشأن:" إنما نعني كذلك تقسيمها باعتبار ما تنوّع منها بمدى استخدام الرصيد اللغوي المشترك وحدوده في إقامتها كما نعني كذلك مدى بساطتها وتركيبها "[4].

وعليه قسم الباحث الطرابلسي المقابلة وفقا للسياق المعرفي إلى قسمين اثنين:

أولا : المقابلة اللغوية: وتتمثل في استعمال لفظين متضادين بحكم الوضع اللّغوي لا يشترك معهما ثالث: كالليل والنهار والظلام والنور والجنة والنار فالتضاد مبني في أصل اللغة.

ثانيا : المقابلة السياقية: يكتشف التضاد فيه بين العلامتين من داخل السياق التركيبي وليس من جنس اللغة ويستدل الطرابلسي بقول أحمد شوقي :[5]

فَلِمَنْ حَاوَلَ النَّعيمَ نَعيمٌ وَلِمَنْ آثَرَ الشَّقاءَ شَقاءُ

فعلامة النعيم تتضاد في المستوى اللغوي مع علامة البؤس غير أن التركيب داخل السياق النّصي هو الذي حدد المقابلة السياقية[6].

1 أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص238.

2 السكاكي، مفتاح العلوم، ص424.

3 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص98.

4 المرجع نفسه، ص98.

5 أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي "الشوقيات" تح: صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال ودار البحار، بيروت، لبنان،2008، ص26 .

6 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص103.

2–5–2– المقابلة اللغوية في مدائح ابن الأبّار

ورد الكثير من التقابلات اللغوية التي يمكن إدراك تضادها عن طريق الوضع اللغوي كما هو الحال في قوله :[1]

إِمامُ هُدًى أَفْنَى الضَّلالَ مُسَلَّطًا عَلَيْهِ بِأَوْحَى اَلْقَضْبِ ماضيَةِ اَلْقضْبِ

حيث وقع التضاد اللغوي بين كلمتي الضلال والهدى، إذ قد يدرك ذلك التضاد خارج السياق التركيبي، وقد نقل خطاب ابن الأبّار الكلمتين وفق سياق نصي تركيبي نحو مزج الهدى بالإمام، كما جعل مسافة بينية بينه وبين الضلال وفق قرينة لغوية "أفنى" أي حارب الضلال، وكأن المسافة النفسية تركت مسافة نصية/ ومدلولية بين الإمام والضلال والهدى، فابتعاد الضلال عنه هو في المقابل اقتراب والتصاق بالهدى.

كما نجد في النموذج نفسه تضادا تقابليا آخر في قوله :[2]

يُدِيلُ مِنْ اَلْإِمْلاقِ والْفَقْرِ بِالْغِنَى وَيُفَرِّجُ بِاَلْكَرِّ العَظيمِ مِنْ الكَرْبِ

إنّنا نلحظ في هذا النّص وقوع تقابل لغوي بين علامتين مقابل علامة واحدة، فالإملاق والفقر تقابلان الغنى، مما جعلنا نطرح السؤال التالي : لم جمع الشّاعر بين علامتين مقابل علامة واحدة؟

ورد لفظ الإملاق في النّص القرآني في قوله تعالى : ﴿ **وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلَاقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُمْ إِنَّ قَتْلَهُمْ كَانَ خِطْئًا كَبِيرًا**﴾[3]، وتأويل الآية بمعنى لا تقتلوا أولادكم خشية

1 الديوان، ص84.

2 المصدر نفسه، ص85.

3 سورة الإسراء الآية 31.

الجوع، وعليه يكون الإملاق غير الفقر، فغالب الفقراء يأكلون ويشبعون، بينما الذي يعتريه الإملاق فذاك شديد الحاجة، ولهذا قدم النّص الشّعري الإملاق على الفقر لشدته على الناس.

إنّ الحالتين الشديدتين على الناس المعبر عنهما بالفقر والإملاق قابلهما على المستوى اللغوي علامة جامعة للكلمتين وهي الغنى، فالممدوح يقابل الشدائد الكبرى فرادى ومجتمعة بخاصية واحدة عبر عنها الوسيط اللغوي بالغنى، وعليه استخدم ابن الأبّار تقابلا مزدوجا جديدا يمكن التمثيل له بالمعادلة التالية :

علامة1(الإملاق) + علامة2 (الفقر) ≠ علامة1 (الغنى)

تضاد

وقد ذكر التقابل اللغوي في مواضع كثيرة على سبيل التمثيل لا الحصر في قوله مثلا :[1]

شَأْنُ المُلوكِ اِنْتِقاصٌ شَانَ مُلْكَهُمْ وَأَنْتَ مِمَّا بِهِ تَزْدانُ تَزْدادُ

إذ وقع تضاد لغوي بين انتقاص وتزداد، فالنقصان يقابله في المعطى اللغوي اللساني الزيادة، ونلحظ وقوع التضاد بين صدر البيت وعجزه، بغية الحفاظ على التوازن الإيقاعي والدلالي في البيت الشّعري.

وكثّف التقابل اللغوي بطريقة مستفزة للقارئ في سينيته المشهورة وذلك في قوله : [2]

..... **فَطَالَمَا ذَاقَتِ البَلْوَى (صَبَاحَ) (مَسَا)**

مدائنُ حلَّها (الإِشْراكُ) مُبتَسِمًا جَذْلَانَ وَارْتَحَلَ (الإِيمَانُ) مُبْتَئِـسَا

وأَكْثَرَ الزَّعْمَ (بالتَّثْلِيثِ) مُنْفَرِدًا وَلَو رَأَى رَايَةَ (التَّوْحِـيدِ) مَا نَبَسَـا

1 الديوان، ص139.

2 المصدر نفسه، ص395.

..... والصُّبْحُ مَاحِيَةٌ (أنْـوَارُهُ) (الغَلَسَـا)

خَاضَتْ خُضَارَة يُعْلِيهَا وَيَخْفِضُهَا .....

(طَهِّرْ) بِلَادَكَ إِنَّهُـمْ (نَجَـــسٌ) وَلَا (طَهَارَةَ) مَا لَمْ تَغْسِلِ (النَّجَـسَا)

لقد ضمت سينية ابن الأبّار جملة من التضادات والتقابلات اللغوية بشكل مركز، إلا أن أغلبها يوحي دلاليا للمعطى الديني (الإشراك، الإيمان، التثليث، التوحيد، النجس، الطهارة)، مما يؤشر لذلك التداخل الذي يؤرق الشّاعر من أجل الثبات على إيمانه ومقاومته للاإيمان على المستوى الذاتي السيكولوجي، أو على المستوى الاجتماعي في حال ضياع الأندلس وإحلال التثليث مكان التوحيد.

إنّ تلك الثنائية الإيمان والكفر التي جمعت في فلكها بعض الأضداد أو المقابلات اللغوية كالصباح والمساء، الأنوار والغلس، الطهارة والنجس، ولعلنا نجد هذا المحور (الإيمان والكفر) هو الجامع للأضداد الأخرى، ففي موضع آخر نجده يقول :[1]

وَمَا زَالَتْ الأَيّامُ (حَرْبًا) لِمَنْ بَغَى عَلَيْكَ إِلَّا أَنْ عَادَ (سِلْمًا) كَمَا انْبَغَى

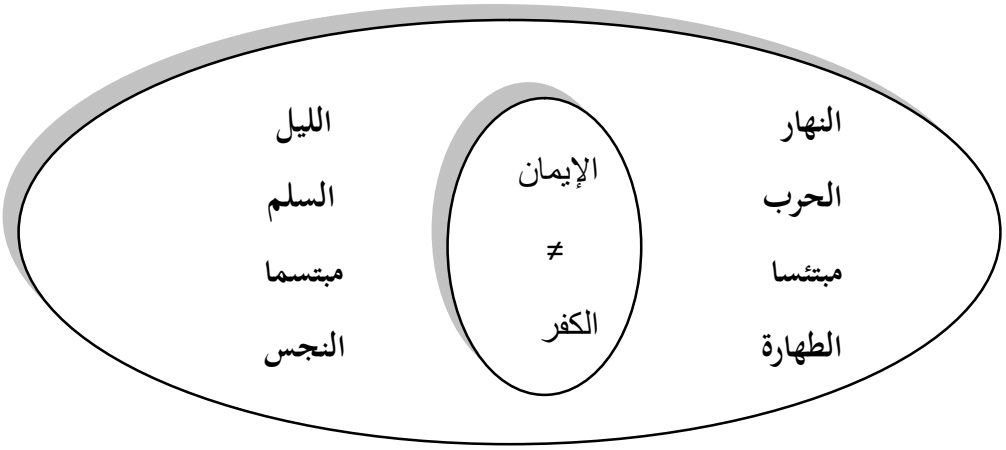
وفي قوله أيضا:[2]

وَمَا فارَقَتْ فِي(السِّلْمِ) وَ(الحَرْبِ) مَا انْتَحَى مَقاصِدُ فاروقيَّةٌ وَشَمائِلُ

وعليه يمكن تمثيل أغلب التقابلات اللغوية في المخطط البياني التالي:

1 الديوان، ص367.

2 المصدر نفسه، ص237.



2–5–3– المقابلات السياقية في المدائح

توزّعت المقابلات السياقية في عموم ربوع مدائح ابن الأبّار، حتى صارت خاصية أسلوبية، ويرى البحث مبدئيا أنه تم استخدام التضاد السياقي ليكون للشاعر فسحة في عملية الانتقاء من جملة الاختيارات المتضادة على المستوى العمودي، ولقد ورد ذلك في قوله :[1]

إِمامٌ هُدًى بِهِ اتَّصَلَ اعْتِدالٌ مِنْ الأَيّامِ وَانْفَصَلَ اعْتِداءُ

إنّ النقيض اللغوي لعلامة اعتدال هو الظلم، بينما النقيض اللغوي لكلمة اعتداء هو السلم، غير أن الفسحة اللغوية جعلت التقابل السياقي هو الأوفر أسلوبيا، فاقترن الاعتدال بالاعتداء لمفاجأة القارئ بنوع من المقابلة التضادية، فألقى على ظلاله معطى جمالي نتيجة الانحراف عن التقاليد المثالية اللغوية، كما ورد هذا النمط في قصيدة أخرى وذلك في قوله :[2]

وَنَصْبٌ فِي الجُذوعِ بِمَا جَنَتْ وَجَرٌّ تَواليه إِلَيْهَا السَّلاسِلُ

1 الديوان، ص51.

2 المصدر نفسه، ص237.

إنّ هذا النّص قد نقلنا من التقابل اللغوي نحو التقابل النحوي ثم ارتد بنا إلى التقابل السياقي، إذ إن ألفاظ (الرفع والنّصب) قد قابلت علامة (الجر)، وهي من تيمات الدرس النحوي العربي، إلا أنه وقع تماثل على مستوى الاختيار على المنوال التالي :

	الاختيار		الاختيار
	علو	تضاد سياقي	خفض
التأليف	رفع	نصب	جرّ
	ارتقاء ارتفاع سمو		إنزال أسفل

إنّ الشّاعر قد انزاح بالنّص على مستويين اثنين :

- **المستوى الأول**: الانحراف عن التضاد اللغوي، حيث لجأ الخطاب إلى التقابل غير اللغوي، فالرفع لا يقابل الجر وإنما يقابله على المستوى المعجمي الخفض.
- **المستوى الثاني**: انحراف عن التضاد السياقي: وذلك باستخدام مصطلحات وتيمات نحوية، فأربك الخطاب القارئ وجعله يبحث عن التأويل لاستخدام تلك العلامات غير اللغوية.

هذا الانحراف على المستويين نقلنا إلى المستوى الثالث والمتمثل في الدلالة السياقية/ التضاد السياقي عن طريق جملة من العلامات المتممة في البيت وهي (جنت، السلاسل، تواليه، إليك).

ورد التقابل السياقي أيضا في سينية ابن الأبّار وذلك في قوله :[1]

وللنّـدَاءِ غَدَا أثْنَاءَهَا جَـرَسَا

1 الديوان، ص395.

علامة الجرس لا تقابل النداء على المستوى اللغوي الوضعي، كما أن النداء لا يتقابل ضدّيا مع الجرس، ولكن الشجاعة اللغوية كما يقول ابن جني* جعلت العبارة تبدو على المستوى السياقي تتضمن تضادا، ليرتد النداء كناية عن الأذان أي المساجد، كما ترتد الأجراس إلى مؤشر دال على الكنائس.

إنّ هذا الانتقال للدوال هو شبيه باللعب الحر للعلامات** كما يقول التّفكيكيون، فالدّال يوحي إلى الدال الثاني والدال الثاني يوحي/ يؤجل نحو دال ثالث :

1.**النداء(الدال1)** = الأذان(الدال2) = المسجد(الدال3) = الإيمان (الدال4)= التوحيد(الدال5).

2.**الجرس(الدال1)** = الكنيسة (الدال2) = اللاإيمان (الدال3) = التثليث (الدال4).

تقدم حركة الدوال إضافة تأويلية/ تفكيكية في المقابلة اللغوية السياقية،وما على القارئ إلا ملء الفراغ الباني داخل الخطاب الشّعري المتضاد سياقيا، وعليه حققت المقابلة السياقية وظيفة دلالية نتيجة علاقة حميمية بين تأويل القارئ والنّص المتنقل عبر دواله.

ثبت التقابل السياقي عند ابن الأبّار في موضع آخر حيث يقول :[1]

ورُحْتَ للرُّشْدِ رِدْءًا وَلِلضَّلَالِ رَدَى

لَمّا أَقَمْتَ صَغا التَّوْحيدُ مُنْتَصِرًا لَمْ يَعْدُ صَاغِيَةَ التَّجْسيمِ إِقْعادُ

* أفرد ابن جني في الخصائص بابا أطلق عليه –باب الشجاعة العربية –والمتمثلة في العدول عن القواعد اللغوية المثالية ،إلى قواعد انزياحية مسموحة، كالحذف والزيادة والتقديم والتأخير في الدرس اللساني العربي ، ينظر ابن جني ، الخصائص، تح محمد علي نجار،دار الكتب المصرية ، مصر،1952، ص360.

** مصطلح تفكيكي ويقصد به أن العلامة اللغوية تحيل إلى علامة أخرى أو إلى دال آخر، فالعلامة في حالة لعب مع القارئ لإحالته إلى علامة أخرى ،وبهذه تتحول العلامات اللغوية إلى مجموعة لا تحد من الدوال غير القادة على تثبيت الدلالة. ينظر، عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، ع298، ط1 ،2003،ص152.

1 الديوان، ص139.

يقدم ابن الأبّار في هذا النّص انحرافا أوليا على نصوصه الأخرى، إذ من تقاليده الشّعرية مقابلة الضلال بالهدى مثل قوله :[1]

إمَـامُ هُدًى أفْنَى الضَّلَال مُسَلّطًا

مقابلة التوحيد بالتثليث في كثير من المواضع ومثال ذلك قوله :[2]

وَأَكْثَرَ الزَّعْمَ بِالْتَّثْليثِ مُنْفَرِدًا وَلَوْ رَأَى رايَةَ التَّوْحيدِ مَا نَبَسَا

إلا أنه في هذا النّص قابل التوحيد بالتجسيم، وعليه كسر أفق توقع القارئ وخرج النّص عن أدائه المثالي المعتاد لدى المبدع، إذ يمكن إعادة تفكيك النّص بنيويا ثم إعادة تركيبه على النحو التالي :

– **الأداء المثالي:** لم يعد صاغية التثليث إقعاد.

– **الأداء الانزياحي:** لم يعد صاغية التجسيم إقعاد.

وعليه حملت الاختيارات عند ابن الأبّار تشكيل نسيج دلالي موازي للدلالة الأصلية مع الإبقاء على ظاهرة الانحراف في المقابلة السياقية، مما جعلها تقدم – من خلال النماذج المدروسة – وظائف دلالية وجمالية نتيجة إسقاط جيد لمبدأ الاختيار على مبدأ التأليف.

2–6– التصدير في مدائح ابن الأبّار القضاعي

2–6–1– آلية التصدير وضوابطها الهندسية

يعدّ التصدير من البناء الهندسي في الخطاب الشّعري، حيث يقدم التصدير في الدراسات التراثية على أنه جعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في أول الفقرة أو آخرها، أما في الشّعر

1 الديوان، ص84.

2 المصدر نفسه، ص397.

فهو أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في أول الصدر أو وسطه أو آخره، واللفظان المكرران هما المتفقان في اللفظ والمعنى والمتجانسان هما اللفظان المتشابهان في اللفظ دون المعنى[1].

إنّ هذا التعريف الجامع هو شرح تفصيلي لما يتداوله التراثيون في كتبهم عن ماهية التصدير، حيث نجد السكاكي قد أعطاه مفهوما حديا إذ يقول : "هو أن تكون إحدى الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره وصدر المصراع الثاني وحشوه"[2].

من خلال هذه التعريفات يمكن القول إن التصدير عملية مناطة/ معلقة بالقافية، حيث تعتبر الأصل الثابت، بينما رد الصدور هي الفروع المتغيرة، وبهذا يقدم التصدير هندسة بنائية تطرأ على توزيع مفردات البنية الكلامية و كيفية انتظام هيكلها تركيبيا[3].

وعليه يقدم التصدير في الغالب وظيفة إيقاعية مبنية على توازي النّصين، وذلك من أجل تماسك العناصر داخل بنية الخطاب الشّعري، ليمنح في النهاية بؤرة دلالية نتيجة التماسك الداخلي.

لقد قدم الباحث علي الفرج تقسيما لظاهرة التصدير تضم أربعة أنواع هي :[4]

–النوع الأول: يقع نتيجة اتساع في المسافة المكانية، فتقع العلامة الأولى في بداية المقطع الأول وتقع الثانية في نهاية المقطع الثاني وتكون على هذا الشكل الهندسي:

(العلامة)..... .....(العلامة)

1 نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية، ط1، دار العلم والإيمان، 2014، ص51.

2 السكاكي، مفتاح العلوم، ص430-431.

3 علي الفرج، تكوين البلاغة، ط1، دار المصطفى لإحياء التراث، إيران، ص333.

4 علي فرج، تكوين البلاغة، ص338.

–النوع الثاني: تكون العلامة الأولى في وسط المقطع الأول، بينما تقع العلامة الثانية في نهاية المقطع الثاني، بحيث يكون مشابها للنموذج التالي:

.....(العلامة)..... .....(العلامة)

–النوع الثالث: تقع العلامة الأولى في نهاية المقطع الأول، وتقع العلامة الثانية في نهاية المقطع الثاني وفق النموذج التالي:

.....(العلامة) .....(العلامة)

–النوع الرابع: هو بمثابة تقلص في المسافة المكانية، فتقع العلامتان المصدرتان في المقطع الثاني، ويمكن تفريع هذا النوع إلى قسمين وفق النموذجين التاليين :

–النموذج الأول

..... (العلامة) .....(العلامة)

–النموذج الثاني

.....(العلامة) (العلامة) .....

2–6–2– التصدير في مدائح ابن الأبّار

بعد تتبعنا لبعض النماذج المختارة لشعر ابن الأبّار القضاعي لاحظنا أن الشّاعر قد استخدم هذه الظاهرة بكثافة واسعة ومطردة، مما جعلها سمة بلاغية عند التراثيين، وعلامة أسلوبية عند الحداثيين، فكان ضروريا على الباحث الأسلوبي أن يطرح عدة أسئلة عن سبب حضورها المكثف، وما الغاية الشّعرية من تكرارها في أغلب القصائد؟

بعد ولوجنا إلى كثير من نصوص الشّاعر أمكن لنا تقسيم التصدير إلى نوعين اثنين هما :

–النوع الأول: يمكن إدماج القسم الأول والثاني والثالث في فرع واحد متمثل في رد الصدر على العجز.

–النوع الثاني: وهو القسم الرابع، حيث تكون المسافة صغيرة بين تكرار العلامتين المصدرتين.

إنّ علة الخروج عن التقسيم الرباعي الذي تحدث عنه علي الفرج مرده نصوص ابن الأبّار في ذاتها، حيث لمسنا في نصوصه ملجأ لاشعوريا للأنواع الثلاثة في نص واحد، بينـما يبتعد عن النـوع الرابع في ذلك النّص، ومثال ذلك في القصيدة التي مطلعها :[1]

أَتَجَحَدُ قتْلي رَبَّةُ الشَنْفِ والْخَرصِ وَذَاكَ نَجيعِي فِي مَخْضِبِها الرّخصِ

والقصيدة التي مطلعها :[2]

لِمَنْ وَقْعَةٌ بِالْغَرْبِ ضَعْضَعَتِ الْشَرْقا أَراقَتْ نَجيعَ المارِقينَ فَمَا يَرْقَا

بينما نجده اعتمد النوع الرابع في القصيدة التي مطلعها :[3]

هُوَ الفَتْحُ بَعْدَ الفَتْحِ يَأْتي مُسَوّغَا وَمَا وَلَجَتْ فِي مُسْمَعِ لُجَّةِ الوَغَى

والقصيدة التي مطلعها :[4]

حَسْبُ الوُجودِ عَلَى التَّأْييدِ بُرْهانًا فَتْـــــحٌ أَعَزُّ مِنَ التَّوْحيدِ مَا هَانَا

والقصيدة التي افتتحها الشّاعر بقوله :[5]

تَحَلَّتْ بِعَلياك اللَّيَالِي اَلْعَواطِلُ وَدَانَتْ لِسُقْيَاكَ السَّحابُ اَلْهَواطِلُ

1 الديوان، ص329

2 المصدر نفسه، ص379

3 المصدر نفسه،ص367

4 المصدر نفسه، ص304.

5 المصدر نفسه، ص235.

والقصيدة التي مطلعها :[1]

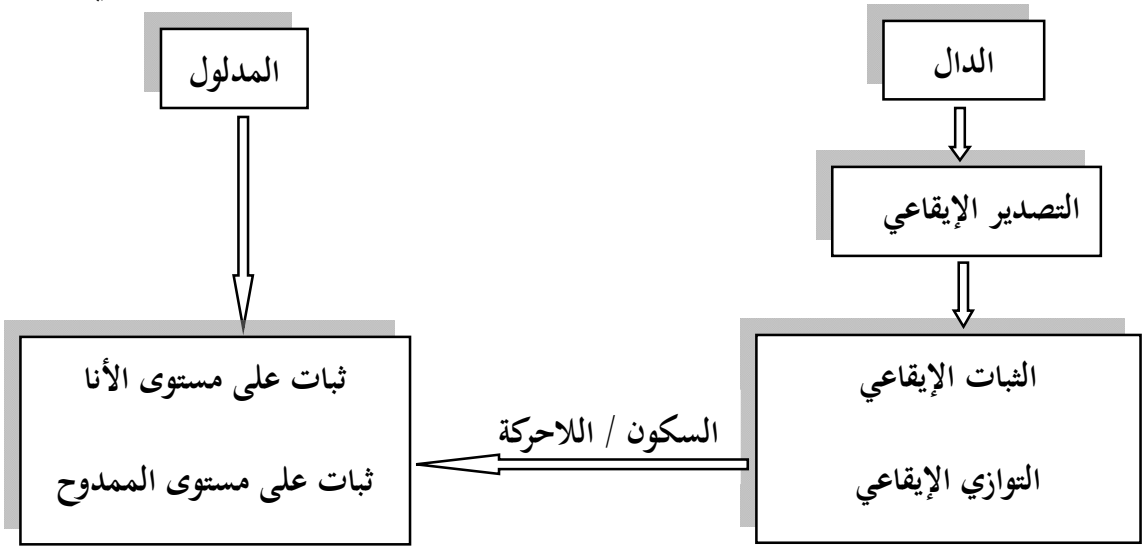
إِلَى وَعْدِها أَصْبُو وَهَلْ يُنْجَزُ الوَعْدُ وَمَا سَئِمَتْ أَسْماءُ مِنْ خُلْفِها بَعْدُ

والقصيدة التي استهلها الشّاعر بقوله :[2]

رَأَى اللَّهُ مَا أَرْضَاه مِنْ سَعْيِهِ الأَسْنَى فَجَدَّدَ بِالْعَامِ الجَدِيدِ لَهُ الحُسْنَى

إنّ لجوء الشّاعر لبناء نصوصه باستخدام التصدير بهذا الشكل، معتمدا على نوع واحد فيه دلالة على البناء الهندسي لقصائده، بحيث يحقق ذلك تماسكا نصيا وتوازيا إيقاعيا نتيجة خاصية التكرار التي تمتاز بها ظاهرة التصدير، مما يحدث رتابة إيقاعية وسكون موسيقي.

ولعلّ سبب ذلك السكون/ الرتابة إيحاء دلالي على ثبات الشّاعر وعدم تغيره في مدح الملك، وفي المقابل دلت في بنيتها العميقة على ثبات أوصاف الملك، وعليه يكون الثبات على مستوى الشكل قد قابله الثبات على مستوى المدلولات، ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط التالي :



1 الديوان، ص147.

2 المصدر نفسه، ص297.

2-6-2-1- التصدير الواقع على مستوى الصدر والعجز

ورد هذا النوع بكثرة في مدائح ابن الأبّار كما هو الحال في إحدى قصائده التي قال فيها: [1]

وَقَدْ كَنَفَت خِدْرًا (بِأَسْدٍ) خَواطِـــــر ... مَتَى كَانَتْ الغِزْلانُ تُكَنِّفُها (الأُسْدُ)

أَصَابَتْ عَلَى (عَمَدٍ) مَقاتِـــــلَ صَبِّها ... فَيَا لِعَميدِ قَتَلِهِ فِي الهَوَى (عَمْـــدُ)

إِذَا (انْعَقَدَتْ) لِي فِي الإِفـــــاقَةِ نيَّةٌ ... مِنْ الحُبِّ حُلَّتُها الدَماليجُ وَ (العَقْدُ)

وَلَا تُكَلِّفُوا (بِاَلْنِدِّ) والْمِسْكِ بَعْدَهَـــا ... تُرابُ أَبِي فِهْـــرٍ والْمِسْكُ وَ(النِّدُّ)

(قُدودٌ) كَسَاهَا ضَافِي الحَسَنِ عُرْيَها ... وَأَمْعَنَ فِي تَنْعيمِها النَّحْتُ وَ (القَدُّ)

تَذْكُرُ جَنّاتِ (الخُلودِ) حَـــــــدائِقَ ... زَواهِرَ لَا الزَّهْراءُ مِنْهَـا وَلَا (الخُلْدُ)

رَّحيبُ المَعاني لَا يَضِيقُ (بِوَفْـــــدِهِ) ... وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الأَرْضِ كُلَّهُـــمْ (وَفْدُ)

كما ورد هذا النوع أيضا في قوله :[2]

وَشَيَّدَ بِالتَّأْيِيدِ (أَرْكانَ) أَمْـــــــرِهِ ... فَلَمْ تُبْقِ لِلْأَعْدَاءِ صَـــــــوْلَتُهُ (رُكْنَا)

كَأَنِّي بِالْزَّوْراءِ تَخْطُـــــــبُ (أَمْنَهُ) ... وَقَدْ بَثَّ فِي مَرَّاكِشَ العَدْلَ وَ (الأَمْنا)

كَأَنْ لَمْ تَكُنْ لِلْمُؤْمِنِيـــــنَ (مَغانيًا) ... فَهَـــــــــا هِيَ لِلْكُفَّارِ وَاسَفَا (مَغْنَى)

(ضَمانٌ) عَلَى سَيْفِ الإِمارَةِ بِريهِم ... وَإِبْـــــــــراءُ قَوْمٍ بَيْنَ أَظْهُرِهِمْ (ضِمْنَا)

---

1 الديوان، ص147-148-149.

2 المصدر نفسه، ص296.

لَعَلَّ بِلادًا حَـــالَ بِالرّومِ (حُسْنُها) يُعيدُ عَلَيْهَا غَزْوُهُ الظّافِرُ (اَلْحُسْنَـــا)

لَئِنْ (عني) الدّيـــنُ الحَنيفُ بِحُبِّهِ فَمَازَالَ بِالنَّصْرِ العَزِيزِ لَـــهُ (يُعْنَى)

(جُبُنْتُ) لِيَوْمِ البَيِّنِ فِانَّهَلَّ مَدْمَعي وَكُنْتُ قُبَيْلَ البَيِّنِ لَا أَعْـرِفُ (اَلْجُبْنَا)

وَ (جَنَّ) جَنَانِي لَوْعَـــةٌ وَصَبابَةٌ إِلَى الحَضْرَةِ العُلْيَا والْعَقْلُ إِذَا (جَنا)

يَقُولُونَ مَا (أَضْناه) قُلْتُ أَحَجّهُمْ هَوَى الغُرَّة الغَرّاَ صَيَّـــرَنِي (مُضْنَى)

سَأَرْضِـــي نَداه (مُثْنيًا) وَ (مُثْنِيًا) وَمِثْلي إِذَا أَثْنَى عَلَى جُـــودِهِ (ثَنَى)

وأَسْتَنُّ فِي شَأْوِ (المَدائِحِ) سَابِقًا وَهَيْهَاتَ لَا تُحْصي (المَدائِحُ) مَا سنَا

أوردنا الأبيات على طولها لأنبيّن مدى تكرار التصدير في مدائح ابن الأبّار على المستوى العام وعلى مستوى كل قصيدة.

إنّ المعطى الدلالي لظاهرة التصدير هو تأكيد المعنى وتثبيته عند المتلقي، ولهذا نجده يقدم المعنى بعلامة واحدة مكررة مرتين أو أكثر في البيت الواحد، إلا أن البعد الجمالي في توظيف التصدير ألقى بكل شحناته الرمزية، حيث حققت الظاهرة عن طريق إثبات الكلمة في الصدر وفي نهاية العجز ارتخاء إيقاعيا، إذ نجد الفضاء النّصي بين العلامتين أكثر اتساعا، ما جعل للقصيدة توازيا صوتيا هادئا مثال ذلك :

ضمان ....ضمنا

فضاء نصي مفتوح

جبنت ....جبنا

فضاء نصي مفتوح

.....ما أضناه .... مضنا

فضاء نصي مفتوح

لقد ترك التباعد في الفضاء النّصي بين العلامتين نَفَسًا لدى الشّاعر والقارئ، فوقع تبطيء لفعل القراءة على المستوى التلفظي وعلى المستوى التدليلي، مما يؤكد بناء النّص هيكليا على بؤرة مركزية وهي التقفية، وعليه اعتبرت عملية الاختيار في هذا النموذج الأسلوبي حركة مقصدية من طرف الشّاعر.

2–6–2–2– التصدير الواقع على مستوى العجز

حيث وقع التصدير في عجز البيت وليس في صدره، ولقد ظهر هذا النوع في بعض مدائح ابن الأبّار كما في قوله :[1]

..... (**صَاعِدَة**) إِلى المَحَلِّ (**الصَّـاعِدِ**)

..... كَرِيمَة (**المَعْـهَدِ**) و(**المَعَاهِـــدِ**)

..... (**مُسْتَأسِدٌ**) للبـطَلِ (**المُسْتَأْسِدِ**)

..... كُلٌّ (**يُشِيدُ**) كـأَبِيهِ (**الشَّـــائِدِ**)

..... (**لأصْيَد**) الكُمَاة سَاب (**صَائِدِ**)

كما ورد أيضا في قوله :[2]

..... يكْفِيكَ ما أعْقَبَ (**العُدْوَان**) (**عُدْوَانَا**)

1 الديوان، ص 133-134-135-136.

2 المصدر نفسه، ص307.

..... (**أعوانُ**) صِدْقٍ تَرَى الأقْدَارَ (**أعْوَانَا**)

..... (**سُفْيَانُ**) فَانهَزَمــت يَا وَيْحِ (**سُفْيَـانا**)

..... فِيـهِم وإنْ أتْبَعَ (**الهُجْرَان**) (**هُجْـرَانَا**)

كما ورد هذا النوع من التصدير في قوله :[1]

..... بشَاشَة مَنْ (**يُسْقَي**) وإجْهَاش مَنْ (**يُسقى**)

..... (**فحُقَّ**) عَلَيهِم صَبْحَةُ السَّــبْتِ مَا (**حُقَّا**)

..... فبُعْدًا لهُمْ بُعْــدًا و(**سُحْقًا**) لهُـمْ (**سُحْقَا**)

..... فجَـرَّ عَلَيهِمْ ذَلِك (**الفَيلــقُ**) (**الفَلَــقَا**)

..... أمْ اصْطَـكَتَّا (**كَالخَــافِقِينَ**) لَهُ (**خَفْقَا**)

..... مِن الفَتـكَة النَّكْرَاءِ (**تَمْحَـقُهُم**) (**مَحْقَا**)

إنّ لجوء الخطاب الشّعري الأبّاري إلى تقنية التصدير القريب للمسافة المكانية له دلالة إيحائية على تأكيد المعنى وترسيخه لدى السامع أو القارئ، (العدوان عدوانا)، (الهجران هجرانا)، (يمحقهم محقا)، فتكرار الكلمة من دون فواصل أو أدوات عطف فيه نوع من تثبيت الدلالة، كما يستشف من تلك التقنية وظيفتان اثنتان :

أولا : **الوظيفة المعرفية** : حيث تقدم الظاهرة كمًا معتبرا من الدلالات بتكثيف الكلمات وتكرارها.

1 الديوان، ص380-381.

ثانيا : الوظيفة الشّعرية : إن الشّاعر لم تخنه الكلمات أو الرصيد المعجمي فكرر قصورا منه وضعفا، وإنما كان بواسطة عملية واعية لانتقاء الكلمات في التصدير وغرضه من ذلك أمران اثنان:

–تحقيق توازن إيقاعي في القصيدة عن طريق تكرار الكلمات بنفس الحركات والحروف.

–سرعة الإيقاع بخلاف النماذج الأولى من التصدير، حيث يحدث هذا النوع من التصدير حركة مقلقة سريعة بعيدة عن الاسترخاء الموسيقي، وذلك لشد انتباه المتلقي نتيجة لتكرار نفس الحروف والحركات في الشطر الواحد.

لقد حقق التوازن والسرعة الإيقاعية رؤية شعرية جمالية جعلت القارئ يتساءل عن المدلول الشّعري الذي جعل تكثيف الدال بهذا الشكل اللغوي، وبهذا يكون الدال خادما للمدلول وموازيا له في الوقت نفسه.

الفصل الثاني

خصائص البناء التركيبي والمورفولوجي

في مدائح ابن الأبّار القضاعي

–مقاربة في الوظائف والدلالات–

توطئة

يتشكل النص الأدبي من مجموعة وحدات لسانية ينبني عليها التحليل النصي من طرف الباحثين والنقاد، ولعل أبرزها المستوى التركيبي بكل فروعه النحوية والصرفية، فيتشكل على إثر ذلك المعطى الدلالي والجمالي للخطاب الأدبي و به" يمارس التأجيل الدائم وتعدد الدلالة، فهو تأخير وليس متمركزا ولا مغلقا"[1]. إن الرؤية الدلالية والجمالية المستقاة من المستوى التركيبي هي إحدى ركائز هذا البحث وأسسه، ولهذا سيسعى إلى تفكيك الوحدة اللسانية التركيبية في شقيها الجملي و الإفرادي باعتبارها أحد الاختيارات الكبرى لدى الشعراء في تكوين عباراتهم الشعرية،إذ إن الإبداع اللغوي يسعى "..إلى الخلق عبر هذه العلاقات التركيبية والأنساق والأنظمة التي تنحرف عن خطية الإبداع اللغوي النمطي في جانبه التركيبي"[2].

1– الجملة الفعلية والاسمية –مقاربة في الوظائف والدلالات–

يعد البناء الجملي في الدراسات اللسانية و النقدية المعاصرة أحد المنبهات الفنية التي تتاح أمام الباحث كميدان لدراسة البناء التركيبي والدلالي لنص معين، ولهذا يقول إبراهيم مصطفى : "ولو عرضت عليك جملة من لغة لا تعرفها وبينت لك مفرداتها كلمة كلمة، ما كان ذلك كافيا في فهمك معنى الجملة وإحاطتك بمدلولاتها حتى تعرف نظام هذه اللغة في تأليف كلماتها وبناء جملها وذلك نحوها[3]، ومنه كان اهتمام جل الباحثين اللسانيين بالجملة وتركيبها وأنماطها الدلالية، وانتقل هذا الاهتمام إلى المجال النقدي بصفة عامة والدراسات الأسلوبية على وجه الخصوص لمقاربة شمولية للنصوص الإبداعية، ودراسة التوليدات الجملية المتاحة في سلسلة الاختيارات التي تنتج عن

1 صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي ، دار الأفاق العربي ،مصر،156،1996.

2 علي ملاحي،الجملة الشعرية في القصيد الجديد– السياب أنموذجا، ط1،دار الأبحاث،الجزائر،2007، ص87.

3 إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، ط2، القاهرة – مصر، 1992، ص2.

البناء النحوي والصرفي والمعياري لدى لغة معينة، إذ إن "...الجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة مع أنها لا تخرج عن قواعد النظام اللغوي"[1].

1–1– الجملة الفعلية في مدائح ابن الأبار

تعتبر الجمل الفعلية إحدى السمات المركزية البنائية للغة العربية، وهي في اصطلاح النحويين ما ابتدأت بفعل أصالة، ولهذا يُعد البحث في الطابع الجملي أحد المقاربات الأساسية التي يشتغل عليها الناقد الأسلوبي لتقديم رؤية دلالية على علة تكثيف هذا المكون التركيبي وتكراره.

هذا وقد وردت الجمل الفعلية في مدائح ابن الأبّار بشكل لافت جعلت الوقوف على هذا الحضور البارز أمرا حتميا لاستخراج مختلف الوظائف والأبعاد الدلالية للبناء الجملي الفعلي، وعليه سيقتصر البحث على بعض النماذج الشعرية من نصوص ابن الأبّار* ثم البحث بعد ذلك عن السمات المشتركة بينها في هذا التوظيف.

إننا نجد تكثيفا واضحا للجملة الفعلية في القصيدة التي مطلعها :[2]

تُنَاضِـلُ عَن دِينِ الهَـوَى وَتُدَافِــعُ كَأَنَّكَ فِي الهَيجَاءِ أَبُوكَ مُدَافِـعُ

والقصيدة التي مطلعها :[3]

لَا أَعْصِرُ الخَمْرَ بَلْ لَا أَغْرِسُ العِنَبَا حَسْبُ ثُغُور تُبِيحُ الظُّلْمَ وَالشَنَبَا

والقصيدة التي مطلعها :[4]

قَضَى صَادِقُ الآثَارِ فِي أَمْرِكَ الأَرَضَى بِأَنْ تَمْلِكَ الدُّنْيَا وَأَنْ تَرِثَ الأَرَضَا

1 عبد الغذامي،الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية،ص32.

* اعتمدنا على القصائد رقم : 168، 138، 162، 177، 23.

2 الديوان، ص 359.

3 المصدر نفسه، ص73.

4 المصدر نفسه، ص345.

والقصيدة التي مطلعها :[1]

رَقَّ مَـــوْلَانَـا لِعَبْـدٍ زَمَـــــــنٍ دَنَفِ الجِـسْمِ لِشَـكْوٍ مُدْمِـــنٍ

تشترك هذه النصوص في توظيفها للجمل الفعلية على حساب المكون الاسمي، والتي توحي في بعدها التدليلي القريب على التجدد والحركة ورؤية نحو المستقبل والحياة، غير أن هذا التثبيت الدلالي أو التمركز الدلالي يبقى محل مساجلة نقدية مشروعة ما لم يعضد البحث بدراسة نسقية لكل قصيدة على حدة، ثم يُقارن بينها لتثبيت الحكم الأول أو دحضه.

في قصيدة : تناضل عن دين الهوى وتدافع، ورد الزمن المضارع بشكل نسقي ثابت مثل (تثبت يوم الروع،تغزو العدى، تغزو يوم الروع، تنازع، تجالد)، إذ إن هذه القصيدة قد هيمن عليها الحضور المكثف للجمل الفعلية، وفي المقابل نلحظ غيابا للجمل الاسمية، والتي استدعيت باعتبارها كلمات أساسية موضوعية في النص، غير أن اللافت للانتباه تلك الحركية في نسقية الجمل الفعلية، وذلك من البيت الأول حتى البيت السادس بصيغة المضارع وذلك في قوله :[2]

تُنَاضِـلُ عَن دِينِ الهَـوَى وَتُدَافِـــعُ كَأَنَّكَ فِي الهَيجَاءِ أَبُوكَ مُدَافِـعُ

وَثَبَّتَ يَومَ الرَّوْعِ فِي حَومَةِ الـوَغَى كَـأَنَّكَ ثَــهْلانُ بِــها أَو مُتَــالِعُ

وَتَغْزُو العِدَى فِي عُقْرِهَا مُتَتَـابِعًـا وَحَسْبُكَ غَزْو فِي العِدَى مُتَتَـابِعُ

فَتُلْفِي دِيارَ المُشْــرِكِينَ وَلَـمْ تَـزَل أَوَاهِلُ قَدْ أَصْبَحَنَ وَهِي بَـلَاقِــعُ

وَمَـا هَـم وَلَا البُلْـدَانُ إِلَّا وَدَائِـعُ وَعَمَّـا قَرِيبٌ تُسْتَـرَدُّ الوَدَائِـــعُ

تَقَدَّمَكَ الرُّعْــب الذي مَا لَهُـم بِه قَرَارٌ وَلَا فِي العَـيشِ مِنْهُم مَطَامِعُ

1 الديوان ، ص295.

2 المصدر نفسه ،ص 359.

ثم يرتد الزمن إلى الماضي في البيتين المواليين :[1]

فَضَـاق عَلَيهِم أُفُـقُهُم وَهُوَ وَاسِعُ وَأَكْثَبُ مِنْهُم حِينُهُم وَهُوَ شَاسِعُ

وَلَاذُوا بِأَعْـلَى الرَّاسِيـــاتِ تَوَقُّعًـا لَمَّا سَوفَ يَغْشَاهُم وَمَا حَمَّ وَاقِعُ

ثم تعود الجمل الفعلية المضارعية في ربوع القصيدة ليطرح السؤال التالي: لم استخدم الشاعر المضارع بتلك الحدة اللغوية؟

إنّ الحدة اللسانية المبنية على توظيف المضارع أعقبتها وصاحبتها حدة صرفية متمثلة في هيمنة صيغ اسم الفاعل حتى صارت سمة بارزة في النص، فشكّل ذلك التّصاحب اللّغوي بين الجمل الفعلية واسم الفاعل حركة مؤثرة في نسق القصيدة ودلالتها، كما شكّل تماسكا نصيا داخليا، فالفعل يرمز على التجدد وكذا اسم الفاعل، فخلق هذا التصاحب اللغوي دلالة تمثلت في تجدد الصفات التي يتحلى بها هذا الملك بحيث لا يبليها تقادم الزمن.

كما نلمس تماسكا نصيا و دلاليا نتيجة التصاحب اللغوي بين الجمل الفعلية من جهة واسم الفاعل من جهة أخرى وذلك في قول الشاعر :[2]

وَقَد عَلِـمَ الإِيمَـانُ أَنَّكَ حَاصِـدُ بِمُنصُلِك المَاضِي لِمَا الكُفْرُ زَارِعُ

وَأَنَّك للمَنْـكُورِ مُذْ كُنْتَ خَـافِضُ وَأَنَّكَ للمَـعْرُوفِ مُذْ كُنْتَ رَافِـــعُ

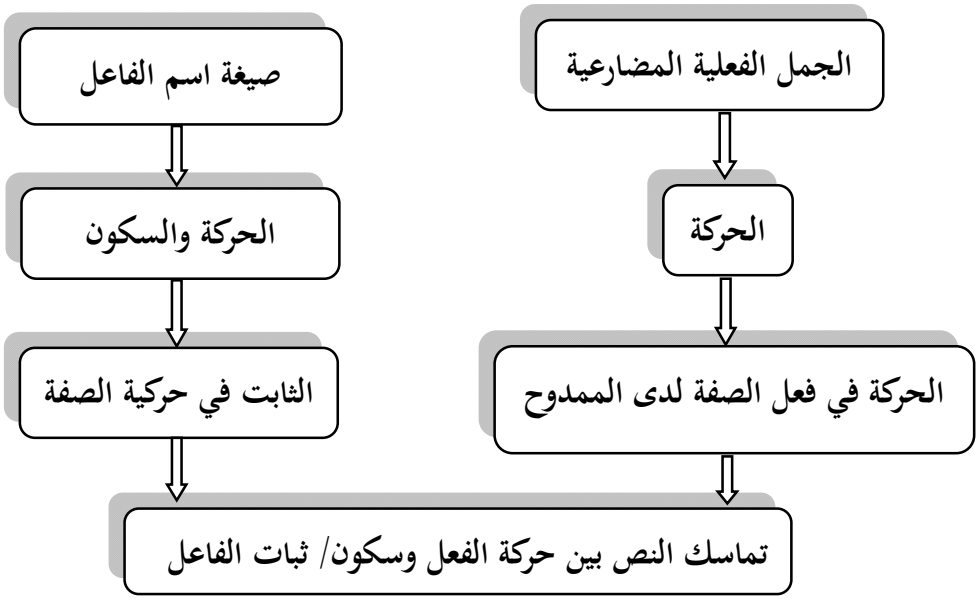
وَفي كُلِّ حَالٍ لَا تَـزَالُ مُوَفـقًـــا تُوَاصِلُ فِي مَرْضَـاتِهِ وَتُقَـــاطِـــعُ

إنّ اسم الفاعل (خافض، رافع، حاصد) في النص رسخت ثنائية الثابت والمتحرك، فهو ثابت في الخفض ومتحرك فيه، متمسك بالرفع ومتحرك من أجله في الوقت نفسه.

1 الديوان ، ص 360.

2 المصدر نفسه ، ص 360.

لقد استطاع النص أن يتحكم في تلك الثنائية الحركة/اللاسكون والسكون/اللاحركة في القصيدة بواسطة الاستعانة بآليتين هما الجملة الفعلية المضارعية وصيغة اسم الفاعل، ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط التالي :



إنّ النص الذي بين أيدينا يجعل القارئ يتنقل بين الحركة والسكون، فهو مشدود بين أفعال الممدوح الكثيرة والمتنوعة وبين ثبات صفاته، فتتشكل على إثر ذلك طاقة تخييلية للقارئ تقربه من النص عن طريق لذته اللغوية.

وإذا ما رجعنا إلى القصيدة التي مطلعها :[1]

قَضَى صَادِقُ الآثَارِ في أَمْرِكَ الأَرَضَى بِأَنْ تَمْلِكَ الدُّنْيَا وَأَنْ تَرِثَ الأَرَضَا

نلحظ في النص طغيان الجمل الفعلية الماضوية (أجرى إلى إسعادك، دعتك تلمسان، ألحقتك نعماك، ولما أجبت الناصرية...) هذه الجمل التي ترتد زمنيا إلى الماضي دلّت على

1الديوان، ص345.

استحضار لأمجاد ماضي الممدوح وإثبات صفاته الحركية عن طريق تلك الأدوات الأسلوبية، ونلمس في النص استئناسا بالنواسخ الماضوية في قوله :[1]

وكَانَت غِيــاضًا بِالعِـــدَى فَأَعَدَتّـهَا رِيَاضًا يَرِفُّ النُّــورُ أَثْنَــاءَهَا غَضَّا

كَـأَنَّ عَلَى الآفَــاقِ نَــذْرًا بِوَقْفِـــهَا عَلَيكَ فَبَعْضٌ فِي الوَفَاءِ تَلَا بَعْضَا

إنّ النص في كثير من المواضع يرتد إلى الماضي القريب والبعيد كحركة استرجاعية نحو تاريخ حافل بالبطولات، ولعلّ سبب هذا التوظيف راجع إلى دلالتين اثنتين :

أولا : بنية الدلالة السطحية: ذكر الموصوف ومدحه والثناء على أفعاله الماضية.

ثانيا : البنية الدلالية العميقة: حيث يتحول النص المدحي في عملية التزمين الماضوي إلى ذم الممدوح، وعليه يخترق النص اللساني نفسه بواسطة القلب الخطابي، فالمستوى السطحي للجملة الماضوية تتسم برؤية مدحية، غير أن هذا المستوى يتراجع للوراء على المستوى المدلولي ليترك مجالا شعوريا أوسع دال على الذم والاستهجان، إذ إن هذه الأفعال ستبقى في خلد الماضي للتفاخر فقط، بينما الحاضر والمستقبل سيبقى مؤرقا بالنسبة للمبدع، ولهذا نجده يقول:[2]

دَعَتْكَ تِلِمْسَان فَلَبَّيْتَ صَـوتَـــــها مُجِيرًا وَنَابَ الجُورُ يَوسِـعُهَا عَضَّا

إنّ عبارة (دعتك تلمسان) فيها إشارة إلى الدعوة المستترة لباقي المناطق التي تنادي الممدوح في كل وقت وآن، فأين أندلس وأين قرطبة وأين بلنسية، ولهذا نجده يقول :[3]

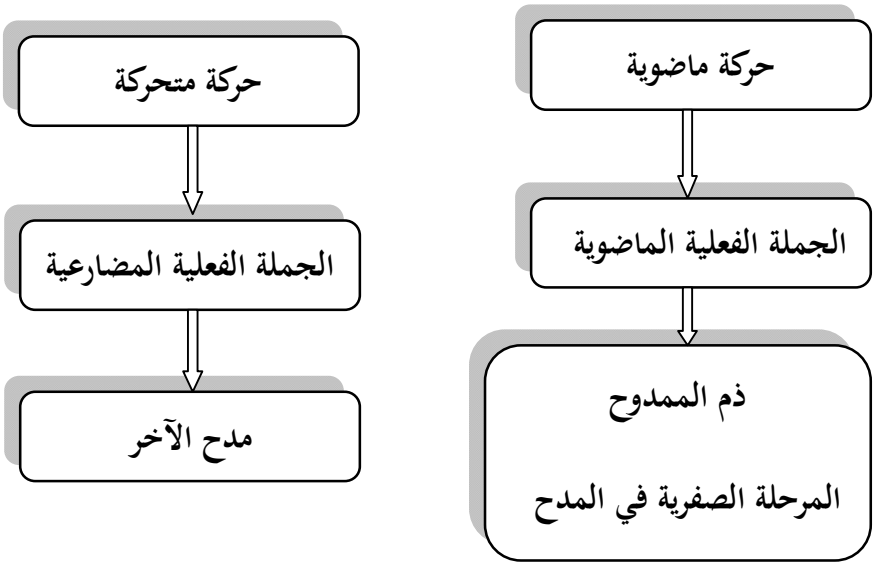
وَقُــدْتَ إِلَيــهَا كُلَّ أَلْيَـسَ قَـــائِـدٍ لِأَعْـلَاقِهَا حُـوزًا وَأَغْــلَاقِهَا فَضَّا

1 الديوان، ص345 – 346.

2 المصدر نفسه، ص346 .

3 المصدر نفسه،ص 346.

الأصل في القيادة أن تكون في الماضي والحاضر والمستقبل إلا أن النص أبقاها في زمنها الماضوي ولم يترك فسحة للمستقبل، وفيها تذمّر على الآخر في الخطاب، وعليه تعتبر هذه الدلالة التي وصل إليها البحث نتيجة مقارنة بنصوص أخرى لابن الأبّار، فنجده مثلا يوظف الأفعال المضارعة معضدا لها بآليات أخرى إذا أراد المدح، بينما يخفي مدحه أو يصل إلى المرحلة الصفرية في المدح حين يتكئ على الأفعال الماضية في خطابه الشعري، ويمكن تمثيل التوظيف الزمني للأفعال في خطاب الشاعر على النحو التالي :



إنّ هذه الدلالة هي من عمل الناقد الأسلوبي مع النص بعيدا عن مؤلفه، وهو الذي يجعل كل قراءة هي إساءة قراءة –على حد تعبير الحركة التفكيكية–.

1–1–1– التوازن بين الماضي والمضارع في مدائح ابن الأبار:

نجد في كثير من قصائد الشاعر توازنا توظيفيا بين زمن الماضي وزمن المضارع، فما يكاد الفعل المضارع يسجل حضوره في النص الشعري الأباري إلا ويتعقبه الفعل الماضي كأيقونة دلالية مقابلة،ولقد ورد هذا النمط الأسلوبي في القصيدة التي مطلعها :[1]

لَا أَعْصِرُ الخَمرَ بَلْ لَا أَغْرِسُ العِنَبَا حَسْبِي ثُغُورٌ تُبِيحُ الظُّلْمَ وَالشَنَبَا

1 الديوان، ص73.

إنّنا نجد في هذه القصيدة بالذات مزاوجة بين الماضي والمضارع، هذه المزاوجة التي حققت توازنا نصيا في حركة الأفعال، حيث قدمت دلالة تمثلت في ثبات أوصاف الممدوح بين الماضي وتجدده في الحاضر، فكانت القصيدة في شقها السطحي والعميق متوازنة كما في قوله :[1]

لَئِنْ بَخَـلتْمُ بِنَـزْرٍ لَيـسَ يَـرْزَؤُكُـم لَتُفْضَـحُنَّ بِمَا تَأْتُونَـهُ العَرَبَـا

يَسْمُـو بِآبـائِه الإمَـامُ مُفْتَـخِرًا إذَا المَنَـابِرُ سَـمَّتْهُـم أَبًـا فَأَبَـا

إنّ الذِيـنَ وَلّـوا أَمْرَ التّـي وَلِيَت أَمْرِي غَدَا سِلْمُهُم حَرْبًا فَوَاحَرَبَا

لَم يَـدْنُ مِن بَـابِه مُسْتَشِـعِرًا وَجِلَا إلَّا دَنا مِن أَمَـانِ اللهِ وَاقْـتَرَبَـا

مُبَـارَكٌ لَم تَلُـح كَالصُّبْح غُرَّتَـهُ إلَّا جَلَّت كَالظَّلَامِ الحَنْدَسِ النَّوَبَا

يُغَادِرُ النَّهْرَ غَصَّـانًا وَقَد جَعَـلَت تُحـِيلُ شُمُّ الرَّوَاسِـي خَيْلُهُ كَثَبَـا

إنّ القصيدة تراوحت من حيث زمن الفعل بين الماضي والمضارع، إذ أحدث ذلك توازنا زمنيا ومن ثم بعدا جماليا ورؤية دلالية تمثلت في ثبات أوصاف الممدوح وتجددها بين الماضي والحاضر.

1–1–2– الجملة الفعلية ذات المكون الأمري

ورد فعل الأمر في أغلب مدائح ابن الأبّار وفق سياق نسقي موحد، وهو الترجي أحيانا والإلزام في مواضع أخرى كما في قوله :[2]

قُـل للنَّـزِيفِ بِـمَا أَدْمِن عَـلَى ثِقَةٍ فَلَا جُنَاحَ عَلى مَن أَدْمَن الضَّـرَبَا

1 الديوان، ص74،75 .

2 المصدر نفسه، ص73.

وفي قوله أيضا:

أدْرِكْ بِخَيْـــلِكَ خَيْـلِ اللَّهِ أندلُـــسَاً إنَّ السَّبـِيلَ إلَـى مَنْـــجاتِها دَرَسَـا
وَهَبْ لهَا مِنْ عَزيزِ النَّصْرِ مَا الْتَمَسَتْ فَلَـمْ يَـزَلْ مِنْكَ عزُّ النَّصْر مُلْتَمَسا
وَحـاش مِـمَّـا تُـــعانِيهِ حُشَاشَتـــهَا فَطَالَما ذَاقَتِ البَلوَى صَبَاحَ مَسَا:[1]

وفي قوله أيضا :[2]

نَـــادَتْكَ أَنْـــدَلُسٌ فـَلَبِّ نـِدَاءَهَـا وَاجْعَل طَوَاغِيتَ الصَلِيبِ فِدَاءَهَا
وَاشْـدُد بِجَـلْبِـك جُرْدَ خَيـلَكَ أَزْرَهَا تَـــرْدُدْ عَلَى أَعْـــقَابِـهَا أَرْزَاءَهَـــا
رِشْ أَيُّهَا المـَوْلَى الرَّحِيـــمُ جَنَـــاحَهَا وَاعْقُد بِأَرْشِيَـة النَّـــجَاةِ رَشَـــاءَهَا
أَرْسِل جَـوَارِحَهَا تَجِـــئْكَ بِصَيْـــدِهَا صَيْدًا وَنَادِ لِطَـــحْنِهَا أَرْحَـــاءَهَا

وفي قوله أيضا :[3]

خِـفْ مِن نِـدَاهُم إِذَا قَبَّلْت أَنْمُلَهُم فَرُبَّـــمَا زَحَرَت أَيْمَـانُهُم لُجَـــجَا

لقد ورد الأمر في هذه النماذج الأبارية وفق سياقين متباينين وهما :

أولا : الأمر الدال على الترجي: وهو الأمر الذي يقدمه الشاعر نحو الممدوح مترجيا ومستعطفا، ونلحظ في هذا النوع أن نصوص ابن الأبار تُرفق مع الأمر عناصر لغوية لتقلل من قوة الأمر وتخرجه من المدلول المباشر له إلى المدلول الانحرافي المتمثل في الترجي، وذلك في قوله مثلا :[4]

1 الديوان، ص395.
2 المصدر نفسه، ص33.
3 المصدر نفسه ، ص105.
4 المصدر نفسه، ص395.

أَدْرِكْ بِخَيْـلِكَ خَـــيْلَ اللهِ أَنِدَلُـــسَا إِنَّ السَّبِيلَ إِلَى مَنْجَـاتِهَا دَرَسَـــا

حيث أحدث النص خرقا لأفق توقع المتلقي وكسرا للسنن والعادات الشعرية السائدة، إذ ليس من تقاليد الشعراء افتتاح المادح قصيدته بفعل أمر جلي، فهناك تشويه لنوعين من القرّاء :

– **القارئ الأول**: وهو المستمع الآني في اللحظة الزمنية التي قيلت فيها القصيدة للمرة الأولى.

– **القارئ الثاني**: وهو القارئ الحاضر أمام القصيدة عند قراءتها، بحيث سيفاجأ عن ماهية الممدوح وعن الآليات المستخدمة في عملية الاستفتاح النصي.

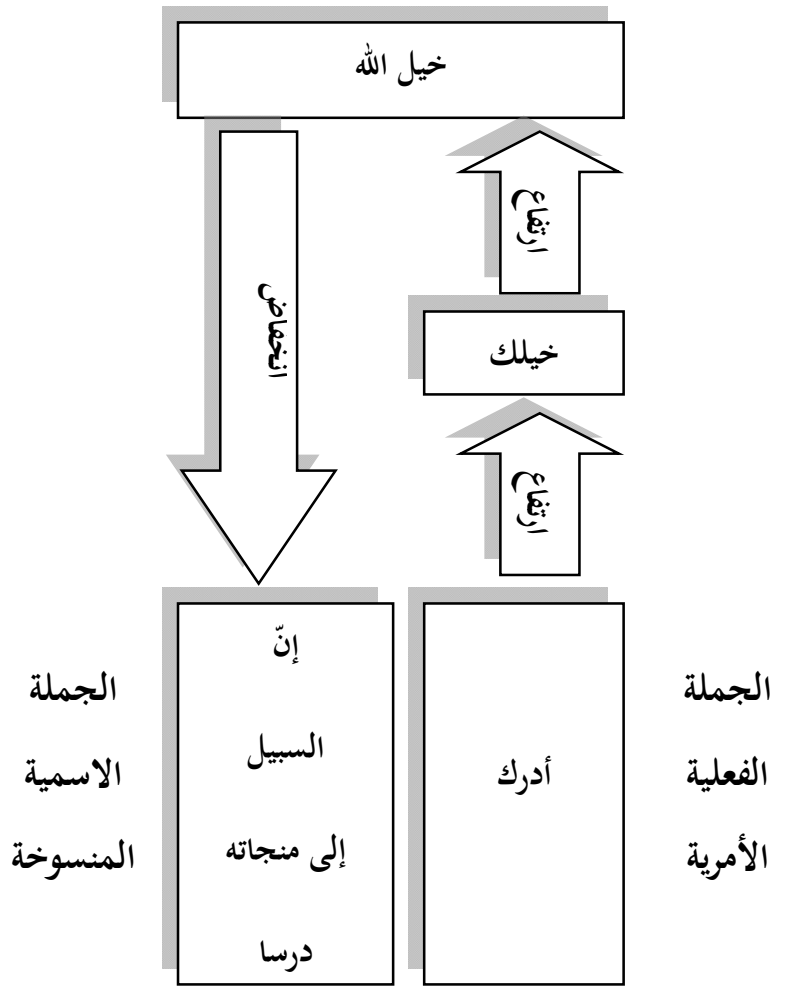
إنّ الفعل (أدرك) قد يحيل على معنى المعنى لشيء قد ضاع أو يوشك على الضياع، ثم ذكرت وسيلة الإدراك (الخيل) مرتين في سياق تركيبي واحد، وكأن الشاعر أراد الاستدراك لفعل أطلقه من قبل وهو (أدرك)، وعليه أصر النص على عملية الإدراك للأندلس بخيلين هما خيل الشاعر وخيل الله[1].

قد بدا من الشطر الأول أن الشاعر أعلى رتبة من الممدوح بتوظيف فعل الأمر (أدرك) ولوازمه اللغوية (خيلك، وخيل الله)، غير أن النص تأرجح قليلا ونزل من عليائه وذلك باستخدامه إشارات لسانية بتوظيفه للجملة الاسمية المؤكدة :

إنّ السبيـل إلى منجـاتها درسـا

فالناسخ (إن) والمنسوخ (السبيل) وشبه الجملة (إلى منجاتها) والجملة الواقعة خبرا للناسخ (درسا) كلها علامات لسانية خففت من حدة الخطاب، وذلك لأن النص أدرك السياق التداولي فنزل من الأمر إلى الترجي، وهي الدلالة الغالبة في أكثر مدائح ابن الأبار، ويمكن تمثيل ذلك على النحو التالي :

1 زكريا يوسف الرّحماني أسلوب الاختيار وظائفه وأبعاده الدلالية في سينية ابن الأبار القضاعي–دراسة أسلوبية–مذكرة ماجستير،جامعة الجزائر2، 2014.ص72.



ثانيا : الأوامر الإلزامية : وذلك حين يكون الخطاب موجها إلى من هو أدنى من المخاطب كما هو الحال في قوله :[1]

خِـفْ مِنْ نِــدَاهُم إِذَا قَبَّلْتَ أَنْمُـلَهُم فَرُّبَمَا زَخَــرَت أَيْمَــانُهُم لُجَــجَا

إنّ الطابع الأمري واضح الدلالة من حيث التمعن في الأمر ذي الرؤية الوجدانية الإذلالية المتمثلة في فعل الأمر (خف)، إذ هو شعور سلبي يمتنع أغلب البشر عن إظهاره لما فيه من ضعف، قال تعالى : ﴿**فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُّوسَى**﴾[2]، فالتوجس وعدم إظهار الخوف عملية قصدية

1 الديوان، ص105.

2 سورة طه، الآية 66.

من طرف موسى عليه السلام، ولهذا نجد ابن الأبّار القضاعي قرن الخوف في النص الشعري بعلامة (ندى) إذ صار الخوف من بعض أجزاء الإنسان وليس كله، ثم يمعن النص في الاحتقار الوجداني فيردفه بتقبيل الأنمل وهي جزء من يد الإنسان الممدوح، وعليه يكون التركيب الجملي متبعّضا في طرحه المدلولي.

1–2– الجملة الاسمية حركتها وأبعادها الوظيفية

تكاد تجمع التعريفات على أن الجملة الاسمية هي المتصدرة بالاسم كقولنا: زيد قائم[1]، وهي بذلك إحدى ركائز الخطاب اللساني العربي، غير أن الذي يهم البحث في مقاربته التطبيقية هي تلك الوظيفة اللغوية التي يقدمها هذا النوع من الجمل داخل المنظومة النصية.

إذا كانت الجملة الفعلية قد اتسمت وظيفيا بحركة التجدد –كما أسلفنا ذكره–، فإن الجمل الاسمية تمتاز بالثبات والقرار فلا تتغير من حال إلى حال[2].

وعليه فالوظيفة الأساسية في البناء الجملي هو توقف البناء الحركي نتيجة انعدام الأفعال، مما يحول الرسالة الشعرية إلى نظم يتوجه توجها مباشرا إلى المرسل، وينعدم فيها الفعل ورد الفعل ويسقط بذلك الزمن الشعري، وتصبح الجمل الشعرية خاضعة للازمان نتيجة انبنائها على المكون اللغوي الثابت[3].

1–2–1– توظيف الجمل الاسمية في مدائح ابن الأبّار

إذا ما عدنا إلى نصوص ابن الأبّار نجد مستويين من الاختيار في هذا الإجراء اللساني :

1 محمد عرفة الدسوقي، حاشية الدسوقي على مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام الأنصاري، ج2، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2009، ص371.

2 محمد مخزومي، النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربية، بيروت، 1986، ص26.

3 علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة السياب نموذجا، ص 134.

1–2–1–1– المستوى الأول: طغيان الجمل الاسمية على الفعلية

لقد تواتر هذا النمط التركيبي في كثير من القصائد، وعلى سبيل التمثيل لا الحصر نأخذ القصائد رقم (20، 193، 25، 106، 177، 191)، ففي القصيدة التي مطلعها :[1]

أَهْــلاً بِهِنَّ أَهِــلَّةً وَكَــــوَاكِبَا زَحَفَت هِلَالٌ دُونَهُنَّ مَوَاكِـبَا

إذ نجد طغيان الجمل الاسمية على الفعلية بشكل لافت للانتباه مثال ذلك في قوله :[2]

مَلِكٌ أَنَافَ عَلى المُلُوكِ مَحَامِدًا وَمَحَاتِدًا وَمَنَاسِـبًا وَمَنَاصِـــبَا

هُنَّ الظِّبَاءُ العَاطِيَــات سَــوَالِفَا وَهُم الأُسُودُ الضَارِيَاتُ مَخَالِبَا

بَيْــتُ الإِمَـارَة بَيتُــه وَبِحَسْــبِهِ حَسَبًا يَشُقُّ عَلَى الثَّوَاقِبِ ثَاقِبَا

وَالأُسْدُ قَدْ تَـنْزَاحُ عَن غَابَــاتِهَـا لِتُعِـزَّ أَطْرَافًا لَهَا وَجَــوَانِبَـــا

وَالبِيضُ لَـولاَ هَجْرُهَا أَغْــمَادُهَا مَا وَاصَلَت بَرْيَ الرِّقَابِ ضَوَائِبَا

هِيَ خِـــدْمَة أُدِيَت حَقًا لَازِمَــا مِن وَصْفِهَا وَقَضِيت فَرْضًا وَاجِبَا

إن تكرار الجمل الاسمية وتواترها في النص بهذا الشكل المكثف جعل البحث يتقدم نحو مضمون الشكل لكي يتوصل إلى مواطن الذكاء الأسلوبي في استخدام الجمل الاسمية، فالقصيدة متجهة نحو تعدد على مستوى المخاطَب، ولهذا نجده يقول :[3]

بَيْــتُ الإِمَـارَة بَيْتُــه وَبِحَسْــبِهِ حَسَبًا يَشُقُّ عَلَى الثَّوَاقِبِ ثَاقِبَا

1 الديوان ، ص67.

2 المصدر نفسه، ص68،69،70.

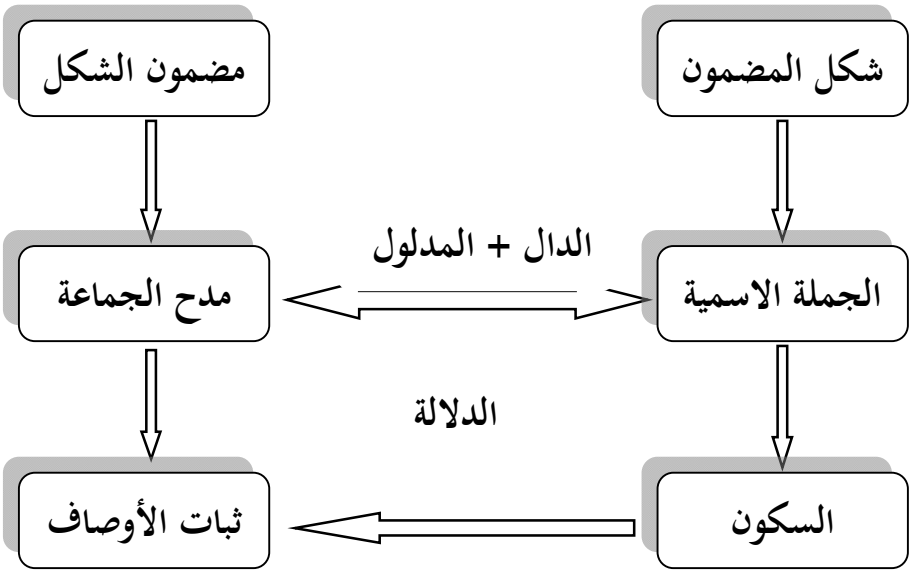
3 المصدر نفسه ، ص69.

إنّ المقصود بالبيت في النص الشعري أهل بيت الإمارة، أي مجموعة من الأفراد، وعليه انتقل النص من خطاب الفرد إلى خطاب الجماعة، إن هذا الانتقال ألزم على النص الرتابة اللغوية إذ لا ينبغي أن يوظف الأفعال حتى لا يبدو أنه الآمر أو الطالب، وإنما هو المادح لكل صفاتهم، ولهذا لجأ النص إلى الجمل الاسمية وابتعد عن الفعلية، علاوة على ذلك فالمساحة النصية للشعر تجعل مدح الأشخاص بحركاتهم وأفعالهم غير قابلة للتحقق، إذ الشاعر يمتاز عن السارد في دقة كلماته، بينما يمتاز الآخر بالراحة الكتابية نتيجة الفضاء النصي المفتوح لديه، وعليه يمكن النظر على هذا التوظيف باعتباره رتابة مدحية ودلالة على ثبات أوصافهم باعتبار أن جميع الممدوحين لهم صفات واحدة وثابتة على مر الزمن ، يقول شاعرنا في هذا الصدد :[1]

إنَّ المـُلُوكَ بَنِي أَبِي حَفْصٍ أَبَوْا بِأَبِيـــهِم إِلَى السَّمَـــاء مَرَاتِبَـا

للهِ دَرُّ عِصَـابَـــــةٍ قُـدُسِيَـــةٍ لَا يَرْتَضُون سِوَى النُّجُومَ عَصَائِبَا

إنّ مضمون الشكل يتلاءم مع شكل المضمون في السكون والثبات وذلك بتوظيف الجمل الاسمية وغلبتها على المكون الفعلي، ويمكن تلخيص هذا التطابق بالمخطط الآتي :



1 الديوان، ص70،71.

ولو رجعنا إلى القصيدة التي مطلعها :[1]

لِمَن وَقَعَت بِالغَرْبِ ضَعْضَعَت الشَّرَقَا أَرَاقَت نَجِيعَ المَارِقِينَ فَمَا يَرَقَـــا

نجد توظيفا وكثافة للجمل الاسمية على نظيرتها الفعلية وذلك قول ابن الأبّار القضاعي :[2]

أُسُـــودٌ وَلَكِنَّ الأُسُـــودَ حَقِيـــقَةٌ سُقَاتُـــــهُم صَرْفَ المَنِيَة وَالزَّنَـقَا

عُصَـاةٌ أَطَـــاعَ اللهَ فِيهِـــم مُبِيـــرُهُم فَحَصَّهُـــم قَدًّا وَعَنَّتَـــهِم دَقَّـــا

أَخَـــامِسٌ تُنْمِيـــهم زِنَاتَـــــة للـوَغَى وَحَقَّ عَلَى الأَغصَانِ أَنْ تُشْبِهَ العَرَقَا

غِـــلَاظُ فِظَـــاظٌ مَا لِـــعُذْرَة عُـــذْرَةٍ لَدَيهم إِذَا هُم أَحْدَثُوا مَوْتَهُم عِشْقَا

لقد جاء النص على صيغة الجمع في المدح وهو المتعدد كما –تم ذكره في القصيدة السابقة–، مما يجعل نسق التماثل الدلالي بينهما واضح المعالم، وهو الثابت في المدح والساكن في الصفات، ومما يجدر ذكره في النص أنه جاء في مدح الملك بفتحه لمدينة تلمسان* أي بعد حرب وقتال وحركة واسعة.

إنّ مضمون الشكل أثبت بصورة قاطعة أن الممدوح قد حارب وقاتل وتحرك في فتح تلمسان وذالك استنادا إلى قوله :[3]

بِفَـــتْـــحِ تِلِمْسَـــان عَلَى الشِّـرْك عُنْوَةً أَشَقَّ بِحُكْمِ القَسْرِ مِنْه عَلَى الأَشْقَى

1 الديوان، ص379

2 المصدر نفسه، ص380.

* قد تكون الإشارة إلى مناسبة القصيدة مخالفة للمنهج الأسلوبي الذي يلغي السياق الخارجي، لكن لا مناص من الانفتاح قليلا عندما ينغلق النص على المحلل، فالنص في النهاية المطاف هو محرك البحث لاكتشاف وإضاءة الدلالة النسقية له.

3 الديوان، ص383.

إنّ مضمون الشكل الذي دلّ على حركة كبيرة قبل الفتح سيتبعه على المستوى الواقعي سكون وهدوء وراحة، ولهذا –نعتقد– أن النص لجأ في شكله المضموني لاستخدام الجمل الاسمية الدالة على عدم الحركة، فالرؤية الشعرية بُنيت على تطابق بين شكل المضمون/ الدال ومضمون الشكل/ المدلول، ولهذا نجد في القصيدة التي مطلعها :[1]

أَمَّــا الكَثِيــبُ فَمَا يُطَارُ حِــمَــاهُ مِن دُونِه تَجْــرِي الدِّمَــاءُ دُمَــاهُ

برزت الجمل الاسمية بشكل مكثف في النص ليتوافق دال النص مع مضمونه، والذي حدّده الشاعر صراحة في قوله :[2]

قَــدْ عَزَّزَ العِيدَيْنِ عِــنْدِي ثَــالِــثُ الفِطْــــرُ وَالأَضحَى وَيَـومَ رِضَــاهُ

فمناسبة دينية لا تتطلب أي حركة فعلية، إذ هو يوم فرح وسرور وتعطل عن العمل، ولهذا لجأ النص إلى جمل شعرية اسمية ليوافق شكل النص مضمونه.

1–2–1–2– المستوى الثاني: التوازن بين الجمل الاسمية والفعلية

من خلال استقراء لكثير من القصائد المدحية لابن الأبّار أمكننا تقسيم حركة التوازن بين الجمل الاسمية والفعلية إلى نوعين اثنين :

أولا : التوازن داخل الجمل الاسمية : من خلال استخدام الخبر كحركة فعلية داخل النسق العام للجملة الاسمية. حيث ورد في نصوص ابن الأبّار هذا النمط التركيبي، إذ نجد تكرار لفعلية الخبر حتى لا نكاد نعثر على نص يخلو من هذا النمط اللساني، ومن الشواهد الدالة عليه قول ابن الأبّار في إحدى نصوصه :[3]

1 الديوان، ص408.
2 المصدر نفسه، ص410.
3 المصدر نفسه، ص411.

فَـوَاتِـحُ الفَتْـحِ تُنْبِـي عَن تَـوالِيـه لَقْـد تَمَهَّدَ مَـلكٌ أَنْتَ وَالِـيـــه

وفي قوله :[1]

عُصَـاةٌ أَطَـاعَ الله فِيهم مُبيـرُهم فَحَصَّـهُم قَدًّا وَعَنَّتَـهُم دَقَّـا

أَتَتْـهُم جُنُود الله تَصْمُدُ صَمْـدَهُم فَحَقَ عَلَيهِم صُبْحَة السَّبْتِ حَقَـا

هُـم وَصَفُـوه العَزْم وَالحَزْمَ وَالتّـقَى وَهُم وَرِثُوه الهَدْيَ والخُلْق والخَلْقَا

وقوله أيضا :[2]

غَـزَالَةٌ كُلَّمَـا أَغْزَت لَوَاحِـظَهَا آبَـت وَأَفْئِدَة العُشَّـاق أَنْفَـالُ

وفي قوله :[3]

اللهَ أَيَّـدَ أَمْـرَه بِمُـؤَيَّـدٍ قَـوَّاه مَا يُخْـفِيه مِن تَقْـوَاه

إنّ طغيان الخبر الوارد جملة فعلية في معظم نصوص ابن الأبّار يستدعي من البحث مساجلة لهذه الأداة الأسلوبية.

قد تعطي دلالة الثبات في الجملة الاسمية انطباعا بالانكسار والهزيمة وربما الفناء، فأراد النص أن يقدم حركة بتوظيف الخبر جملة فعلية لبعث ديناميكية نصية على مستوى الدال وعلى بعده المدلولي، فمدائح ابن الأبّار تأرجحت بين الثابت والمتحرك، أي بين الثنائية التقليدية التي يعاني منها غالبية الشعراء، وهي ثنائية الموت والحياة.

1 الديوان، ص381.

2 المصدر نفسه، 244.

3 المصدر نفسه، ص409.

من خلال التركيبة الموقعية لهذا النوع من الجمل الاسمية: مبتدأ + خبر (جملة فعلية)، يتبين لنا نسقية النص المنطلقة من الاسم وهو الساكن نحو المتحرك، فهو مشدود بالثابت منطلق نحو المتحول، أي أن النص يقدم الآخر/ الممدوح بصفاته الثابتة مطالبا إياه بالاستزادة في المناقب، ولهذا لجأ النص إلى استخدام الخبر الفعلي.

ثانيا : توازن الجملة الاسمية مع الجملة الفعلية في النص الواحد

وجد في بعض مدائح ابن الأبار توازنا واضحا بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية حتى تكاد تجد تطابقا بين حركة الفعل وثبات الاسم، فما يذكر المكون الاسمي إلا وأعقبه المكون الفعلي على نحو ما ورد مثلا في القصيدة التي مطلعها :[1]

أَلَـــمْ تَرَهَا تَسْمُو لِأَشْـــرَفِ غَايَـــة وَتَسْبِق سَبْقَ المُقَرِبَاتِ الشَوَازِب

إذ نجد في النص تصارعا جمليا بين الاسم والفعل على نحو بارز مثال ذلك :[2]

قريـب عليــه نيل كل محاول ---------- اسمية

تعود إملاء النـــــوادر بأســـه ---------- فعلية

غرائب من نظم الكمـاة بنثره ---------- اسمية

وقام بحزب الله ينـــصر دينه ---------- فعلية

مديد الغنى من كفــه متقارب ---------- اسمية

أجار من الإظلام ثاقب نـوره ---------- فعلية

1 الديوان، ص80.

2 المصدر نفسه، ص82.

قد تراوح النص الذي – أمامنا– بين الاسمية والفعلية مما ترك مجال للمساءلة عن سبب اختيار لتلك الآليات اللغوية، وهل هناك أثر نغمي في التصاحب بين المكونين الفعلي والاسمي؟

لعلّ الشاعر –وفق التفسير الفيلولوجي– يتأرجح بين مرحلتين اثنتين :

أولا : مرحلة النشوة والانتصار : وهي مرحلة السيطرة على كثير من الأماكن والبقاع الأندلسية حيث جاء ذكر ذلك في قوله :[1]

أَلَا هَــذِه حِمْصٌ تُنَــاسِبُ طَاعَةٍ سَجْلَمَاسة فِي رَفْضِهَا للمَنَاصِبِ

وَمَا خَــالَفَت غَرْنَـاطَة رَأْي رَايَــةٍ لِتَشْمَل أَنْوَار الهُـدى كُل جَـانِبِ

ثانيا : مرحلة استنهاض الهمم : وهي مرحلة طلب الفعل والغزو والاستيلاء على بقية الأماكن والمدن، فنجده يقول في هذا الصدد :[2]

لِأَنْــدَلُسٍ البُشْرَى بِنَـصْرٍ خَلِيفَةٍ ضَرُوب بِنَصْلِ السَّيفِ زَاكِي الضَرَائِبِ

قَرِيــب عَلَيــــه نَيلُ كُل مُحَــاوِلِ وَلَو كَانَ بُعْــدًا فِي مَـحَلِّ الكَــواكِبِ

إنّ المرحلة الأولى بما امتازت به من نشوة وغزو وفتح، تَطَلَّب على المستوى الشكلي جملا اسمية، علاوة على ذلك ذكر أوصاف الممدوح الثابتة فوافق مدلول النص دواله، أما المرحلة الثانية فقد لجأ النص للجمل فعلية لإيقاظ الضمائر والتحرك من أجل إنقاذ الأندلس، ولهذا حاول النص الموازنة بين المكون الاسمي والفعلي، ليتشكّل النص الشعري وفقا للبناء المرحلي المضموني.

1–3– الجمل الاسمية المنسوخة

يمكن تقسيم النواسخ في هذا الموضع إلى ناسخين وهما الأكثر تكرارا في مدائح ابن الأبّار:

1 الديوان، ص81،82.

2 المصدر نفسه، ص81.

أولا : الجملة الاسمية المنسوخة بـ" إنّ وأخواتها ": ولقد وردت في نصوص الشاعر في عدة مواطن كقوله :[1]

فـــكَأَنَّ عَهْـــدًا مِن وَلِي العَـهْدِ لِي أَنْ تُسْفِرَ الغَمَرَات عَـنّي غَالِبا

إِنَّ المُـــلُوكَ بَنِي أَبِي حَفْصٍ أَبَـــوا بِأَبِيـــهِم إِلَّا السَّمَـــاء مَرَاتِبَـــا

وفي قوله :[2]

وَلَعَـــلَّ فِكْـــرًا جَـالَ فِي تَهْذِيبِهَا لَفْظًـــا وَمَعْنى لَا يُسَمَى حاطِبَا

وفي قوله أيضا :[3]

كَأَنَّ حَمَامًا هَـادِلًا فِي خُدُورِهَـــا وَلَا نَطَقَ إِلَّا بِالدُمُوعِ السَّوَافِحِ

وفي قوله[4]:

بُيُـوتُ النَّـــاس عَـامِرَة وَلَكِـنْ بُيُوتُ المَالِ خَـاوِيَة طَلُـــولُ

وفي قوله :[5]

طَيَـــافِرٌ مُسْتَـــوْسِقَـات كَـــأَنَّـهَا وَسَائِقُ تَطْمُو أَو كَرَادِيسُ تَشْتَدُ

فَمَا يُشْتَهى مِن لَحْمِ طَيْرٍ كَـــأَنَّنَا وَمَا ضَمَّنَا الأَبْرَارُ تَحْبُرُ وَالخُلْدُ

1 الديوان، ص69-70.

2 المصدر نفسه، ص71.

3 المصدر نفسه، ص125.

4 المصدر نفسه، ص230.

5 المصدر نفسه، ص150.

من خلال هذه النماذج الشعرية نجد أن هذه النصوص قد أحدث استفزازا لغويا نتيجة تكرار (إن) الدالة على توكيد الصفة ورسوخها وثباتها، كما وردت كأن في مواضع أخرى دالة على التشبيه، وكذا التأكيد وتقريب صورة الممدوح للمتلقي، كما ظهرت (كأن) في مواطن أخرى دالةً على عدم اليقين والشك والارتياب.

إنّ هناك تناقضا واضحا بين استخدام الناسخين(إن، كأن) أي بين التأكيد والشك، ما أحدث تماسكا نصيا عن طريق المعنى وضده، فالشاعر متيقن وشاك في الوقت نفسه، ولعلها الرؤية التي يمكن استخلاصها من هذا التحليل المبنية على الصراع الداخلي لمتطلبات الوجود بين الشك واليقين.

ثانيا : الجملة الاسمية المنسوخة بـ –كان وأخواتها–: وردت كان وأخواتها في مواضع عديدة من قصائد ابن الأبّار المدحية ومثال ذلك قوله :[1]

وَكَانَــت عَلَى الكُفَّــارِ غَيرَ مُعَــانَة فَسُرعَان مَا قَد صُرَعُوا بِالقَوَاضِبِ

هُو الزُن المَضْرُوب للنَّصْر مَوْعِــدَا وَمَـازَالَ وَعْدُ اللهِ ضَــرْبَـة لَازِبِ

بِها اعتصَمَت مِمَّا تَخَافُ عَلَى النَّوَى فَلَيــس مُرَوِّعًــا سَرْبُهَــا بِالنَّوَائِبِ

قَرِيــب عَلَى نَيْــلِ كُلِّ مُــحَاوِلِ وَلَو كَان بُعْدًا فِي مَحَلّ الكوَاكِبِ

وفي قصيدة أخرى يقول فيها :[2]

صَنَــائِعُ مَــولَى أَصْبَحَ الدَّهْــرُ عَبْدَهُ وَأَصْـحَبَ حَتى قَــادَه بِزِمَــامِهِ

1 الديوان، ص80.

2 المصدر نفسه، ص266.

كثير من هذه النماذج تدل على أن الشاعر استخدم فعل الكينونة بكثرة للدلالة على الثبات وعدم الزوال (صار، مازال)، وعليه بنيت نصوص ابن الأبّار وفق نسق جملي عام بين الثابت في الصفة والمتحرك في الأفعال وفق طرح بنيوي تضافرت فيه حركة الدال مع رؤية المدلول.

2– التقديم والتأخير بحث في شعرية الانحراف التركيبي

2–1– ضوابط التقديم والتأخير في الدرس اللساني

يعدّ التقديم والتأخير بوصفه انحرافا تركيبيا أحد مرتكزات التحليل الأسلوبي، ولهذا سيحاول البحث إضاءة النص جماليا عن طريق بنيوية الذكاء الانزياحي الناتج عن هذه الظاهرة. فالتقديم والتأخير انحراف عن البناء المثالي، فهو عادة يكون بتحويل لفظ من مكان إلى مكان، أي هو انزياح عن اللغة الطبيعية[1]. إلا أن هذا التقديم الموقعي بني بالأساس على ثلاثة عوامل :

أولا : اختيار المؤلف ومقصديته : يحاول المؤلف/المبدع إرسال خطاب مقصدي عن طريق توظيفه لهذه الظاهرة، فكل تقديم وتأخير في العمل الأدبي إنما يهدف الأديب من ورائه إلى الوصول إلى غايته التي من أجلها أنشأ عمله[2].

إنّ المبدع يتلاعب باللغة على المستوى التركيبي وفق نسق اختياري مقصدي مؤثرا على ذهن المتلقي وأفق تأويله للنص، فليس من شك أن ترتيب الكلام اللفظي الذي يتم بوعي وإدراك إنما هو نتاج الترتيب الذهني، ومن هنا كانت عناية الأديب بترتيب اللفظ الأدبي ليصل إلى أقصى حد ممكن من التأثير في نفس المتلقي[3].

ثانيا : العامل الدلالي في التقديم والتأخير : يحدث التقديم والتأخير قيمة مضافة دلالية على الجملة، وذلك عن طريق الانحراف الواقع عليها، ولهذا اشتغلت البلاغة الكلاسيكية على الأغراض

1 يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2012، ص12.
2 ا المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا، 2005، ص 96.
3 منير محمد المسيري، دلالة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، مكتبة وهبة، القاهرة، 2005، ص49.

الإضافية التي تقدمها الظاهرة في أرقى مستوياتها الخطابية، فبلاغة التقديم والتأخير عندهم مرتبطة بأثرها الفني على المعنى، أي أن الأسلوب لا تكون له قيمته الفنية إلا وظف في تجسيد أغراض فنية خاصة لا تكون بغير ذلك الأسلوب[1].

لقد نقلت الدراسات المعاصرة مصطلح الغرض البلاغي إلى مصطلح المعنى والدلالة الحافة في التقديم والتأخير، وذلك بتوظيف الانحراف كأحد مصاديق هذه الظاهرة، وبذلك يعتبر المعطى الدلالي أهم سمة أسلوبية تقدمها الظاهرة، وعليه يكون الانحراف عن النسق المثالي للتعبير محدثا نوعا من الإثارة لدى المتلقي، لأن "...تراص الكلمات ومواقعها ونسجها أو –بتعبير أعم– نظمها له دلالة سيميائية لا تنكر"[2].

إنّ حسن الموقعية في التقديم والتأخير كان ظاهرة لدى الشعراء، إذ لا تكاد تخلو أعماهم الفنية الراقية من تلك السمة الفنية، وذلك بما يقتضيه السياق من الناحية الموسيقية أو من الناحية الإيحائية والدلالية فهي علامة من علامات سمو التفكير عند العرب[3].

ثالثا : العامل الأسلوبي في ظاهرة التقديم والتأخير : تعد هذه الظاهرة الأسلوبية تشويشا على المستوى التركيبي وخرقا لأفق توقع القارئ، فينبثق عنها توتر شعري وبعد دلالي، فتغيير الترتيب يمثل عدولا عن الأصل المثالي واختراقا للحركة الأفقية والمسيطرة على بنيته العميقة تبعا لعنصر القصد لدى المبدع، لأن مجرد مخالفته الترتيب المثالي ينبئ عن غرض ما يوجب التفاتة المتلقي إليه[4]، ولهذا ترتبط عادة تلك السمة الأسلوبية بتفاعل الانحراف الجملي نتيجة التقديم والتأخير بالمتلقي.

1 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص96.

2 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب ،1992، ص79.

3 محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، دار الكتب الوطنية بنغازي، ص308.

4 عيد محمد شبايك، استثمار العدول في تذوق النص القرآني، دار الكتب، 2016، ص21.

2–2– التقديم والتأخير في مدائح ابن الأبّار القضاعي

سيحاول البحث سبر الأغوار الدلالية والجمالية في توظيف ظاهرة التقديم والتأخير بوصفها سمة دالة على الذكاء الأسلوبي، حيث نجد لها حضورا مكثفا في مدائح ابن الأبّار، ويمكن أن نلمس الأبعاد الفنية لها في بعض النماذج من نصوص الشاعر على غرار القصائد رقم 20، 25، 177، 64، 106، 121، ويرجع سبب اختيار هذه القصائد إلى كونها من القصائد الطوال التي يكثر فيها الشاعر المدح والاستنجاد.

2–2–1– التقديم والتأخير على مستوى الجملة الفعلية

يمكن تقسيم تكرار هذه السمة إلى نوعين رئيسين وهما :

أولا : تقديم المفعول على الفاعل.

ثانيا : تقديم الفاعل على الفعل: ولقد اختلف في هذا التقديم، إذ يرى كثير من النحاة* أنه يمكن تقدم الفاعل على الفعل، فيقال فاعل متقدم وفعل متأخر.

2–2–1–1– نظرة بانورامية لظاهرة التقديم والتأخير في مدائح ابن الأبّار القضاعي

قد يصعب على أي باحث أسلوبي إجراء إحصاء علمي موضوعي لظاهرة التقديم والتأخير، وذلك لغياب درجة القياس الدقيقة التي يمكن الاعتماد عليها في التحليل الإحصائي، إلا أنه يمكن أن نلامس تلك النصوص بدراسة التكثيف الانزياحي في كل قصيدة على حدة ،كما هو مبين في الجدول التّالي :

* يعتبر هذا التقديم من بين المسائل الخلافية بين المدرسة الكوفية التي تتبنى هذا الرأي وتقول بجواز تقدم الفاعل وبين المدرسة البصرية التي لا تجيز تقدم الفاعل على الفعل باعتبارهما بمنزلة الكلمة الواحدة. ينظر أسرار العربية لابن الأنباري، تح: محمد حسين شمس الدين ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص61.

تواتر التقديم والتأخير	الرقم	عدد الأبيات	النسبة المئوية
14	25	39	%35
11	20	60	%18,53
12	177	78	%15,38
07	106	38	%18,42
10	121	20	%50
64	64	55	%29,09
جدول إحصائي للتقديمات والتأخيرات في الجمل الفعلية			

من خلال الجدول الإحصائي نلحظ أن كل النماذج النصية متقاربة من حيث التوظيف لسمة التقديم والتأخير، فقد تراوحت ما بين 15% إلى 10% ولم تتجاوز ذلك، بل إننا نلحظ تقارب أو تطابقا بين القصائد [20، 177، 106]، كما وجد تماثل نسبي بين القصيدتين [25-64].

تخبرنا الأرقام الإحصائية أن الشاعر وظف أسلوب التقديم والتأخير بالتوازن بين جميع نصوصه، مما يجعلنا نتساءل عن البعد الأسلوبي ومصدر الذكاء البلاغي من هذا التوظيف.

إنّ من غير المقبول منهجيا وأكاديميا أن نقدم تأويلا دلاليا وافيا عن الأرقام ما لم نختبر الأمثلة والنماذج على حدة، غير أنه يمكن التسليم مبدئيا أن كل مدائح ابن البار تمثل انزياحا لغويا، وخلخلة نصية على الباحث الأسلوبي أن يكتشفها، إذ تركت نصوصه للقارئ فسحة للتأمل عن تلك الشناعات اللغوية التي قُدمت في ثوب التقديم والتأخير.

2–2–1–2– تقديم المفعول به على الفاعل في نصوص ابن الأبّار القضاعي

كان هذا التقديم والتأخير من أكثر النماذج بروزا في نصوص ابن الأبّار القضاعي، إذ أحدثت إرباكا على مستوى النص خلقت على إثر ذلك مفاجأة للقارئ كاسرة أفق توقعه، مثال ذلك في القصيدة التي مطلعها :[1]

وَنَـت مِن دُونِ غَايــتِكَ العُـقُولُ وَعِيَ بِفِعْلِ رَاحَتِـكَ المَقُـولُ

إذ تكرر تقديم المفعول على الفاعل في مواضع كثيرة نذكر على سبيل المثال لا الحصر :

تَــؤُودُ المُعَقِـلِين بِهــا الأَيَـادِي وَيَضْبَحُ تَحتَها حَتى الخُيـولُ

وَمَــا أَحْيَـــا النـَّدَى إِلَّا إِمَــامٌ قَــؤَولَ كَلَّ صَالِــحَةٍ فَــعوُلُ

إِلَى حِلْــم تَقَــاصَر عَنْه قَيْــسٌ وَعِلْمٍ ضَلَّ مُدْرَكَـــه الخَـلِيلُ

إنّ هذا النموذج مثال على الشناعة اللّغوية التي أربكت النص وأخرجته عن أدائه المثالي، وذلك لأغراض دلالية أو جمالية يمكن أن نستنتجها عن طريق ملاحقة عناد النص وتشويهه، ففي البيت الأول نجد ابن الأبّار يفتتح قصيدته بمطلع انزياحي أربك/به المستمع في قوله :[2]

وَنَـت مِن دُونِ غَايــتِكَ العُـقُولُ وَعِيَ بِفِعْلِ رَاحَتِـكَ المَقُـولُ

حيث قدم شبه الجملة [من دونك] على الفاعل لاستفزاز القارئ والميل إلى ما يقول، ويمكن أن يكون هذا الانزياح علامة تعويضية على المقدمات الغزلية الطللية التي كانت سائدة منذ زمن، حيث كان غرضها إمالة السامع لإكمال بقية القصيدة، يقول ابن قتيبة في الشعر والشعراء: "...ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحو

1 الديوان، ص230.

2 المصدر نفسه،ص230.

القلوب، ويعرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه"[1]، وعليه كان الاستفتاح النصي انزياحا لمجموعة من الانزياحات التي ستأتي فيما بعد، ومنها قوله : [2]

تَــؤُودُ المُعَقِـلِين بِهــا الأَيَـادِي وَيَضْبَحُ تَحتَها حَتى الخُـيولُ

نلحظ في هذا المثال تقديم المفعول به على الفاعل، أو لنقل تأخير الفاعل في الجملتين، إذ تأخر على المفعول في قوله :

تؤود	المعقلين	بها	الأيادي
فعل	مفعول به	شبه الجملة	فاعل

وتأخر الفاعل على شبه الجملة في قوله :

ويضبح	تحتها	حتى	الخيول
فعل	شبه جملة	ظرف	فاعل

إنّ تأخر الفاعل على المفعول به أعطى دلالة التعجب والتحقير، إذ إن عطاياه لو قدمها الأغنياء لعوجت –أي قبضت– وهي كناية على شدة عطائه وكثرتها، وتقديم المعقلين على الأيادي كان لغرض دلالي، أثبت فيه النص قدرة الممدوح على تنفيذ أوامره على الآخرين.كما قدم ابن الأبّار المفعول على الفاعل في قوله : [3]

وَمَــا أَحْيَـــا النـَّـدَى إِلَّا إِمَــامٌ قَــؤُولَ كَلَّ صَالِــحَةٍ فَــعوُلُ

إنّ النص قد أخر الفاعل لغرض التشويق، إذ قدم في النص ثلاثة عناصر لغوية على الفاعل وهي :

1 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح، أحمد محمود شاكر، دار المعارف، بيروت، 1958، ص 74-75.
2 الديوان، ص231.
3 المصدر نفسه، ص231.

أولا : ما: النافية : حيث نفى النص إحياء الندى كليا، ليترك مجاله للفاعل القادر على عملية الإحياء.

ثانيا : تقديم المفعول به"الندى" : إن عملية إحياء الندى مستحيلة التوقع لعدم قدم الإنسان على فعل ذلك، وهو تجاوز تصويري أراد النص أن يربكنا/يدهشنا أكثر لنبحث عن الفاعل.

ثالثا : إلا : أداة استثناء وحاول بها النص إطالة الزمن القرائي أولا ثم مفاجأة السامع بالفاعل القادر على مجاوزة "ما" النافية للجنس، والإحياء المستحيل للندى، ليأتي بعد ذلك المنقذ–إن صح التعبير– وهو الفاعل/الإمام، ويمكن ضبط المسافة الزمنية مع المسافة الموقعية على النحو التالي :

ما أحيا	الندى	إلا	إمام
المرحلة الزمنية الأولى	المرحلة الزمنية الثانية	المرحلة الزمنية الثالثة	المرحلة الزمنية الرابعة والأخيرة
م ز 1	م ز 2	م ز 3	م ز4

نستطيع إعادة تحديد المسافة الزمنية وفق المسافة الموقعية ذات الأداء المثالي وفقا للنموذج التالي :

أحي	إمام	الندى
المرحلة الزمنية الأولى	المرحلة الزمنية الثانية	المرحلة الزمنية الثالثة
م ز 1	م ز 2	م ز 3

لقد أحدث التفاوت في المراحل الزمنية بين الأدائين (المثالي والانحرافي) بعدا جماليا عن طريقة الحركة التغيرية على مستوى المواقع بحيث صار الفارق بين الأداتين وفق الترتيب الموقعي على النحو التالي :

- (م ز 1) الأداء المثالي ـــ يقابل ←——— (م ز 2) في الأداء الشعري –أحي–
- (م ز 2) الأداء المثالي ـــ يقابل ←——— (م ز 5) في الأداء الشعري –إمام–
- (م ز 3) الأداء المثالي ـــ يقابل←——— (م ز 3) في الأداء الشعري –الندى–

وعليه حافظ المفعول به على نفس الترتيب الموقعي بين الأدائين، بينما تأخر الفاعل بثلاثة مراحل، وهو ما يثبت أن الشاعر/ النص أراد تطويل المسافة القرائية للفاعل من أجل تشويق القارئ لمعرفة كنه الفاعل وقدرته.

كما ورد في نفس القصيدة تأخير للفاعل وتقدير للمفعول به في قوله:[1]

إِلَى حِلْـم تَقَـاصَر عَنْه قَيْـسٌ وَعِلْمٍ ضَلَّ مُدْرَكَـه الخَـلِيلُ

إنّ هذا المثال في القصيدة يقدم الممدوح، وقد ضارع الأحنف بن قيس في حلمه، والخليل بن أحمد الفراهدي في علمه، غير أنه يقدم صورة جمالية عن طريق استحضاره للتاريخ وشخصياتها في صورة خلخلت الأداء المثالي للغة العادية.

وعلم	ضل	الخليل	مدركه
مبتدأ	فعل	فاعل	مفعول به

إنّ تأخير الفاعل أبعد الدلالة المثالية التي تحوي في طياتها رؤية سطحية ساذجة، فأراد النص أن يبعدنا عن النمط المعياري لنبحث عن المدرك لهذا العلم، حيث يتوقع القارئ عدة أسماء للعلماء/ والقضاة، فيأتي تأخير الفاعل للمفعول لترك فضاء نصي وفراغ باني، فقدم النص

1 الديوان، ص232.

لنا الخليل بن أحمد الفراهدي في استعارة ضبابية راعت السياق النصي الداخلي، بغية طرح مجموعة من التساؤلات الشعرية والدلالية لعل أهمها : لم الخليل بن أحمد الفراهدي تحديدا ؟ ثم عن أي علم ينسب للخليل ابن أحمد؟، أهو علم النحو أم علم العروض، أم علم الشرائع، أم الموسوعة المعرفية ككل؟. إن مثل هذه الأسئلة ستكون في ذهن القارئ ولن يقدم جوابا كافيا لها، ليترك لنا النص فضاء تأويليا مفتوحا، وهي إحدى الأبعاد الجمالية الموجودة في هذا النموذج الشعري الأبّاري.

كما نجد تواترا لتقديم المفعول على الفاعل أيضا في القصيدة التي مطلعها :[1]

هَنِيـــئًا لَهُ عَـــادَى أَعَادِي إِمَامِـــه مُكَاثَرَة وَقْعَ الحَيَا مِن غَمَـامِـه

إذ نلمس هذه الظاهرة الشعرية الأسلوبية في قوله:[2]

تـَلَقَّــت لِـــوَاءَ المَجْدِ رَاحَتُهَ التِي تَوَّلَت بِنَاء الجُودِ عِنْدَ انْهِـدَامِه

كَـفَانِي افْتِخَـارًا أَنَّنِي مِن جَنَـــابِه بِحَيثُ تَنَالُ النَّجْمَ كَفُّ عُلَامِهِ

نلحظ أنّ النص انحرف عن أدائه المثالي الذي ينبغي أن يكون لسانيا على النحو التالي :

تلقت	راحته	لواء المجد
تنال	كف علامه	النجم
فعل	فاعل	مفعول به

إنّ الدلالة الشعرية للتقديم تبدو متوازنة ومتشابهة في كلا المثاليين، فعلى المستوى المعجمي نلحظ أن الفاعل هو جزء من الإنسان وليس كله، إذ نجد (الراح) وهو كف اليد في المثال الأول،

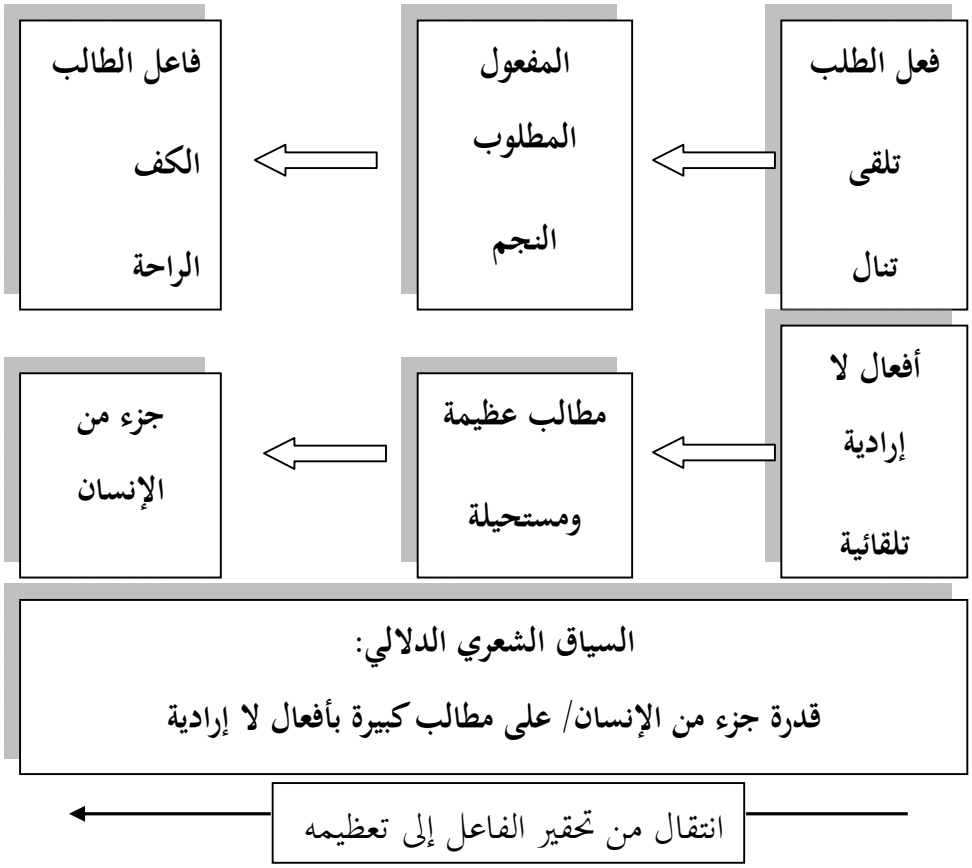
1 الديوان، ص266.

2 المصدر نفسه، ص267.

بينما يعبر عنه صراحة في المثال الثاني (كف علامه)، لنطرح سؤالا في هذا الموضع المتشابه بالتحديد، ما الغرض الشعري في تقديم المفعول أو لنقل –أحسن– في تأخير الفاعل الجزئي؟؟!

تلح بعض الدراسات النحوية والبلاغية الكلاسيكية على أن غرض تقديم المفعول على الفاعل أو تأخير الفاعل على المفعول سببه الرئيسي هو قدرة المفعول وعظمته، وتراجع دور الفاعل وتصغيره، غير أن الدراسات اللسانية المعاصرة والأسلوبية –على وجه الخصوص– ربما تقلب لنا هذه الرؤية المصاحبة للنص في توظيفها لهذه السمة اللغوية.

إننا نجد في هذين الشاهدين –كما يقول النحويون!– تحقيرا للمفعول أمام جبروت الفاعل وقدرته، إذ عبر عنه بجزء منه وليس أغلبه أو كله، مع عظمة المفعول، فجزء من الفاعل قادر على مواجهة عظام الأمور. ففي (تنال النجم كف علامه) نلحظ أن الوصول إلى النجم والعلياء والثريا من الأعمال المستحيلة واقعيا على كبار الناس وأعظمهم، غير أن فاعل –النص– لا يحتاج إلا إلى كفه وليس لكله، ليقدم لنا النص صورة شعرية مخيالية عن عظمته، ولو انتقلنا إلى المثال الآخر نجد الافتخار بتسيُّد لواء المجد من الرجال، غير أن النص اللساني يقدم لنا راحة (يد) الممدوح/الفاعل تتلقى بطريقة عفوية تلقائية لواء المجد وسؤدده، فأمام عظمة الشيء نجد أن الفاعل هو جزء صغير، لينقلنا الخطاب في صورته المجازية من عظمة المطلوب إلى قدرة الطالب، ويمكن تلخيص ذلك في المخطط التالي :



كما نجد تقديم المفعول به على الفاعل بكثافة بارزة في النص الذي مستهله :[1]

لِمَن وَقَعَت بِالغَرْبِ ضَعْضَعَت الشَّرَقَا أَرَاقَت نَجِيعَ المَارِقِينَ فَمَا يَرَقَـــا

إذ تواترت الظاهرة الانزياحية في قوله :[2]

وَأَنْ سَوفَ يُرْضِي اللهَ خَاسِفُ أَرْضِهِم بكل صدوق البأس معتقدا صدقا

أَحَـادِيثُ فَتْـحٍ ضَمَّـخَ الجَوَّ طِيبُهَا فَمَا تَفْتَـأ الأَفَـاقُ تُوسِعُهَا نَشَقَـا

يُفَـاخِرُ فِيه السَّبْـتَ يَومَ عُرُوبَـــةٍ وَمَا كَان إِلَّا مِن نَتَـائِجِهَا حَـقَا

تَسِـحُّ النَّدَى فُرَاتًـا عَذْبًـا يَمِينُـهُ لِعَافِية لَا مِلْحًا أُجَاجًا وَلَا طَرَقَـا

1 الديوان، ص379.

2 المصدر نفسه، ص384،383.

يمكن إعادة ترتيب الأداء الجمالي لهذه النماذج وفقا لسلسلة الكلام المثالية كما هو مبين في الجدول التالي :

1	**الأداء المثالي**	**الأداء الشعري**
2	يرضى خاسف أرضهم الله ف فا م به	يرضي الله خاسف أرضهم ف م به فا
3	ضمخ طيبها الجو ف فا م به	ضمخ الجو طيبها ف م به فاعل
4	يفاخر فيه يوم عروبة السبت ف فا م به	يفاخر فيه السبت يوم عروبة ف م به فاعل
5	تسح يمينه الندى فراتا عذبا ف فا م به	تسح الندى فراتا عذبا يمينه ف م به فاعل

من خلال تتبع البحث للنسق الدلالي داخل النص الشعري وفق رؤية شمولية، نجد أن الخطاب قدّم الممدوح في أعلى المراتب والأوصاف، وذلك عن طريق تقديم لمواقع المفعول على الفاعل، وإذا ما عدنا إلى النماذج/ الأمثلة المختارة من القصيدة نجد الظاهرة الجمالية في قوله:[1]

وَأَن سَوفَ يُرْضِي اللهَ خاسِفُ أَمْرِهِم

لقد قدم النص المفعول "الله"عز وجل على الفاعل تعظيما للمفعول، حيث تعالق الخطاب نصيا مع قوله تعالى : ﴿ **إِنَّمَا يَخْشَى اللهَ مِنْ عِبَادِهِ العُلَمَاءُ**﴾[2]، فمجرد قراءة البيت يتبادر إلى ذهن السامع ذلك التلاقي الجمالي والبياني مع القرآن الكريم، وعليه قدم النص دلالته الكبرى عن طريق التحام النص المدنس مع النص المقدس،على المستوى اللّساني الانزياحي.

1 الديوان، ص283.

2 سورة فاطر، الآية 28.

غير أننا نكتشف بعدا دلاليا آخر عن طريق تأخير علامة (خاسف أرضهم) على علامة (الله)، إذ فعل الخسوف عمل مُناط بالله –عز وجل– وليس بالإنسان، والشاعر أشرك الفعل الإلهي بأعمال الممدوح/ المخلوق، فاقترب الفعل بينهما على المستوى التشبيهي على النحو التالي :

1. يخسف الله الأرض.

2. يخسف الملك أمرهم.

لقد أدرك النص ذلك التشابه بين الفعلين، لهذا قدم الأصل (الله عز وجل) على الفرع "الممدوح"، وفيه دلالة على تمسك الشاعر بأصالته الدينية، وذلك بحسن توظيف الحقل المعجمي الخاص به في السياق النصي.

كما نجده يقدم المفعول على الفاعل أيضا في قوله :[1]

أَحَـادِيثُ فَتْـحٍ ضَمَّــخَ الجوَّ طِيبُهَا

إنّ تقديم "الجو" المفعول به على الفاعل فيه دلالة على انتشار كثيف للطيب في الجو، وعليه بُني النّص الانزياحي على المستوى المدلولي على كثرة الطيب وذلك بتقديم الجو، فمن الصعوبة أن ينتشر الطيب لاتساع الجو،كما أردف لهذين العلامتين [الطيب والجو] علامة ضمّخ الدالة في أغلب سياقها اللغوي على الذم، وعليه كسر تأخير الفاعل أفق توقع القارئ، إذ كان بناء الأداء المثالي على النحو التالي :

- **الأداء المثالي الأول** :ضمّخ الدم الجو.
- **الأداء الانزياحي الأصفر**: ضمّخ الطيب الجو.
- **الأداء الانزياحي الأكبر**: ضمّخ الجو طيبها.

1 الديوان، ص384.

وعليه أضاف التقديم والتأخير في هذا النموذج بعدا شعريا/جماليا عن طريق الطاقة التخيلية للغة، والتي بفضلها يستذهن القارئ النص ويفكك سننه لاكتشاف رؤاه الجمالية.

كما ورد تقديم المفعول به على الفاعل في قوله أيضا :[1]

يُفَـاخِر فِيــهِ السَّبْتَ يَـومَ عُرُوبَـــةٍ

لقد قدم هذا النص نوعين من الانحراف وهما :

أولا : تقديم المفعول على الفاعل : وذلك في قوله :

الأداء المعياري : يفاخر يومُ عروبة السبتَ فيه.

الأداء الانزياحي : يفاخر السبتَ يومُ عروبة فيه.

ثانيا : تقديم شبه الجملة على الفاعل والمفعول : تقدمت شبه الجملة نصفها/على الجملة ككل. ويمكن تقديم المستويين على النحو التالي :

– يفاخر السبت يوم عروبة [فيه] --- (الأداء المثالي)

– يفاخر [فيه] السبت يوم عروبة --- (الأداء الانحرافي)

إنّ هذا التقديم والتأخير بمستوييه قدم لنا قفزة نصية جملت الباحث يعانق النص، ويبحث عن مقارنة –ولعمري– لهي إحدى الأهداف الأسلوبية التي ينبغي للخطاب الشعري أن يقدمها في ثوبه اللغوي.

إنّ الفاعل المؤخر (يوم عروبة) أتى كناية –معنى المعنى– عن يوم الجمعة لدى العرب/ المسلمين، أما يوم السبت فهو يوم ديني للديانة اليهودية كما أثبتت النصوص الدينية ذلك في كثير

1 الديوان، ص384.

من الآيات القرآنية قوله تعالى :﴿ **وَاسْأَلْهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِي السَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَيَوْمَ لَا يَسْبِتُونَ لَا تَأْتِيهِمْ كَذَلِكَ نَبْلُوهُم بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ**﴾[1] ، وعليه أثبت النص الأبّاري وفق الرؤية الدلالية أن الجمعة تفاخر السبت بالممدوح، وهو معنى لطيف وعميق، وتمثلت الدّلالة الحافة أن ملك المسلمين/ الممدوح أفضل من ملكهم، ويمكن إعادة ضبط الدلالة الشعرية على النحو التالي :

- **المعنى الأول**: (السطحي): يفاخر السبت يوم عروبة [فيه].
- **المعنى الثاني**: (العميق): يفاخر السبت يوم الجمعة فيه.
- **المعنى الثالث**: (الأعمق): يفاخر المسلمون بملكهم على ملك اليهود.

2–2–1–3– وظائف تقديم المفعول به والتأخير الفاعل في النماذج

إنّ النماذج المختارة يمكن أن نستشف منها النسق اللساني والأسلوبي والدلالي، وذلك بعد ملاحظة مواطن التشابه بينهم، ويمكن أن نحدد الأنساق التالية في ظاهرة التقديم والتأخير على النحو التالي :

أولا : على المستوى اللساني : كل النماذج قدمت لنا ثنائية نصية وانزياحا لسانيا وشجاعة لغوية– كما يقول ابن حني– إذ استطاعت أن تتجاوز الأداء المثالي بمستوى واحد أو بمستويين –كما ذكرنا سابقا–*.

ثانيا : على المستوى الأسلوبي/ الجمالي–الوظيفة– : وهنا نلحظ نسقا شعريا عاما متمثلا في لفت انتباه السامع واستفزازه وكسر أفق توقعه نتيجة الخلخلة الواقعة على المستوى اللساني، إذ يتوقع القارئ كما هائلا من جملة الاختيارات التي تسند إلى الفعل، وبهذا يشعر بلذة نصية نتيجة تشويه في استقبال النص الشعري.

---

1 سورة الأعراف، الآية 123.

* يقصد بالمستويين هنا أن يكون التقدير والتأخير على مستوى الجملة التامة وكذلك على مستوى أشباه الجمل.

ثالثا : على المستوى الدلالي : من خلال النماذج المتنقاة من نصوص ابن الأبّار لاحظنا عدم خروج الدلالة الشعرية في سياقها النصي الانزياحي عن أمرين اثنين :

1– تعظيم الفاعل : وهنا لمس البحث انحرافا على مستوى التقاليد النحوية والبلاغية، إذ المتعارف عليه كلاسيكيا أن تأخر الفاعل فيه احتقار له، لكننا نجد في بعض النماذج المختارة تعظيما للفاعل عن طريق تقديم أجزاء منه القادرة على مواجهة المسائل العظام.

2– تحقير الفاعل : يكون الفاعل غير الممدوح وفي الغالب يؤخر الفاعل المتعدد، وهنا تتشابك الدراسات البلاغية في أبعادها الغرضية مع الدراسات الأسلوبية المعاصرة في وظائفها الدلالية.

نستشف من خلال بعض النماذج المختارة عند مقارنتها بالأداء المثالي أن هناك انتهاكا شنيعا بتقديم المفعول على الفعل والفاعل، إذ استطاع المفعول أن يقدم نفسه على الآخرين، وعليه حاول البحث إيجاد الغاية الأسلوبية من ارتكاب شناعة لغوية بهذا النطاق الواسع *.

إنّ البعد النسقي العام للمفاعيل في النماذج المقدمة يستشف هنا مفاجأة القارئ، وإعطاء أهمية لدى المفعول، وعليه قدمت هذه الانحرافات وظيفتين اثنتين :

أولا : الوظيفة الشعرية/الجمالية : ونقصد بها خلخلة ذهن القارئ وشد انتباهه، لشيء/فعل سيأتي معظما (رغائبا تعطي، مكاثرة وقع الصيام، عمامه)، وعليه سيتعانق النص اللساني مع مغازلة القارئ له فتتحقق على إثر ذلك الوظيفية الشعرية.

ثانيا : الوظيفة المعرفية/ الدلالية : ونعني به قوة الفعل الذي سيلي المفعول.

إنّ الوظيفتين تسيران وفق نسق واحد، فالوظيفة الشعرية ترتد لتأخذ من البعد الوظيفي الدلالي، والوظيفة الأخيرة تستلزم في نهاية المطاف معطى جمالي/ شعري.

*الشناعة : مصطلح قدمه بارت في مضمونه للانزياح، وقد استخدمنا هذا المصطلح في الموضع لتحديد قوة الانحراف الذي وقع على المستوى اللغوي/أو اللساني.ينظر يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق، ص177.

2–2–2– تقديم أشباه الجمل على الجملة الفعلية

بعد استقرائنا لبعض النماذج الشعرية وجدنا حضورا مكثفا لتقديم شبه الجملة على المكونات الأساسية في الجملة الفعلية، ويمكن تقديم إحصاء لتواتر هذه الظاهرة في الجدول التالي :

تواتر تقديم شبه الجملة	الرقم	عدد الأبيات	النسبة المئوية
14	25	39	%35.89
32	20	60	%53.33
32	177	78	%41.02
16	106	38	%42.10
5	121	20	%25
28	64	55	50.80%

جدول يوضح نسبة توارد تقديم شبه الجملة في الجمل الفعلية في القصائد المدحية (النماذج المختارة)

بعد هذه العملية الإحصائية يتضح الحضور البارز لظاهرة تقديم شبه الجملة على مكونات الجملة الفعلية، ما يجعل البحث الأسلوبي يلتفت لهذه الظاهرة بغية تأويل لاختيار الشاعر/ النص لها، وهنا يطرح السؤال التالي: هل للتقديم وللتأخير غاية أسلوبية أم علامة موضوعية في النص؟

لا ينبغي على الباحث الأسلوبي أن يقدم أي إضاءة سواء كانت أسلوبية أو دلالية إلا إذا توقف مليا على النسق الشعري العام للنماذج المختارة، وعليه يترتب علينا إعادة النظر في القصائد رقم: (28، 20، 177، 106، 121، 64) لدراسة مظاهر التقديم والتأخير على مستوى أشباه الجمل ووظائفها الشعرية/الجمالية.

2-2-2-1- تقديم شبه الجملة على المفعول به

تقدمت شبه الجملة على المفعول به في مواضع عديدة قدرت بنسبة 35.89% ففي القصيدة التي مطلعها :[1]

أَلَـــمْ تَرَهَا تَسْمُو لِأَشْـــرَفِ غَايَـــة وَتَسْبِق سَبْقَ المُقَرِبَاتِ الشَوَازِب

نسجّل ورودا معتبرا لهذا المظهر التركيبي من خلال قوله :[2]

كَبَت بِمَجَارِيها مَجْرَ الكَتَائِبِ

أَمَدَّ بِجِدٍّ صَاعِدٍ جُوعَ الرَّدَى

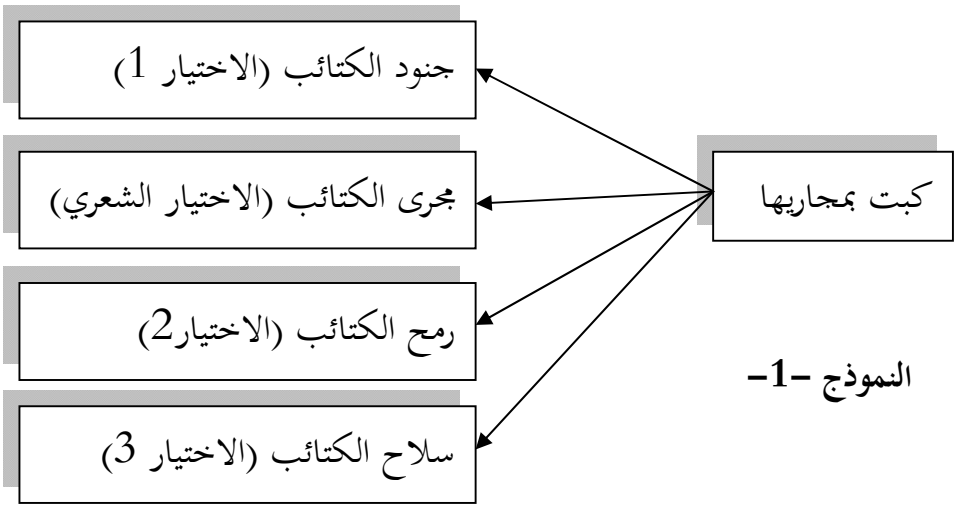
إنّ هذين النموذجين يكشف عن انحراف جملي من خلال تقديم شبه الجملة (بمجاريها) على المفعول به (مجر الكتائب)، وتقديم شبه الجملة (بجد)على المفعول به (جوع) ليقدم لنا النص وظيفتين هما :

أولا : الوظيفة المعرفية : وهي أم الوظائف التي تكون غالبة في معظم الرسائل الخطابية ، بحيث تقدم دلالة معرفية مباشرة يفهمها القارئ العادي والقارئ العارف.

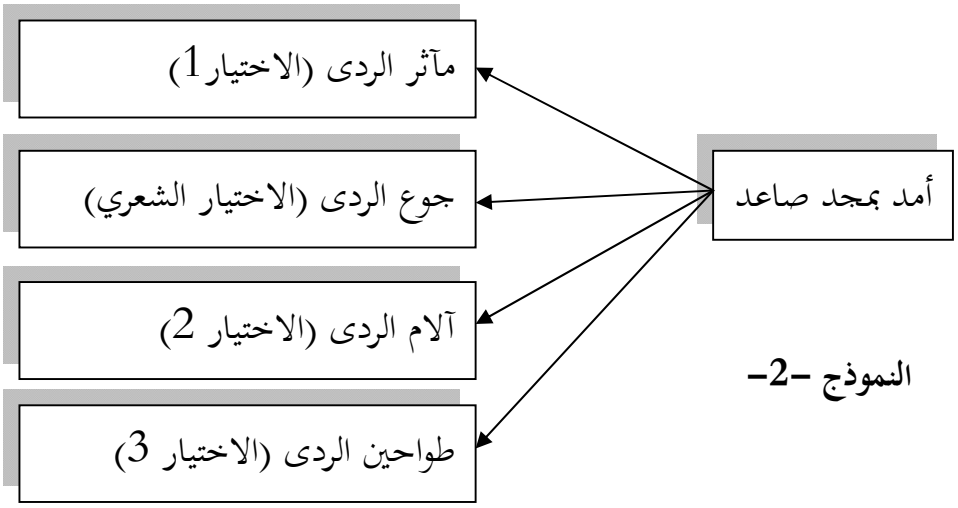
ثانيا : الوظيفة الجمالية : إن مستوى التشويش على مستوى مكونات الجملة الفعلية قدم مؤشرات عن فحوى المفعول به الذي تأخر، ويمكن تحديد درجة الاختراق انطلاقا من محور الاختيارات من بين الإمكانات اللغوية المتاحة، والتي نوضحها على النحو التالي :

1 الديوان، ص80.

2 المصدر نفسه، ص82،80.



النموذج –1–



النموذج –2–

2–2–2–2– تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل

نلمس هذا المظهر الأسلوبي في القصيدة التي مطلعها :[1]

لِمَن وَقَعَت بِالغَرْبِ ضَعْضَعَت الشَّرَقَا أَرَاقَت نَجِيعَ المَارِقِينَ فَمَا يَرَقَـــا

حيث ورد تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل في قوله :[2]

(بِأَرْجُلِهِم) وَافُـوا مَوَارِدَ حَيِّهِم

1 الديوان، ص379.

2 المصدر نفسه، ص382.

(وَمِن دُونِهِم) بِالسَّمْهَرِيَة خَــنْدَقُوا

(وَفِي الفَيْلَقِ)الجَرَّارِ جَاؤُوا سَفَاهَةً

تقدم الأمثلة الثلاثة في شقها التوصيلي/ التواصلي سرعة في الإخبار عن طريق تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل معا، فلا يترك فضاء لتأويل القارئ أو استذهانه، فالنماذج غير شعرية من باب سرعة التواصل الإخباري/ المعرفي، غير أن باب الشعرية ولجت إلى النص/ الخطاب من محور المفاجأة، إذ إن القارئ يتوقع تركيبا مثاليا على النحو التالي :

وافـــــــوا موارد بأرجـلهم ------ فعل + فاعل + شبه جملة.

خندقوا من دونهم بالسمهرية ------ فعل + فاعل + شبه جملة + شبه جملة.

جاؤوا سفاهة في الفيلق الجرار ------ فعل + فاعل + حال + شبه جملة.

إنّ النص عرف انحرافا بارزا عن طريق تقديم أشباه الجمل على باقي مكونات الجملة الفعلية الأساسية، وفيه دلالة على عنصر المفاجأة والصدع والبوح بالدلالة القارة والثابتة.

2–2–2–3– تقديم شبه الجملة على الفاعل

ظهر هذا المظهر في القصيدة التي مطلعها :[1]

أَهْــلًا بِهِنَّ أَهِــلَّةً وَكَــــواكِبَا زَحَفَت هِلاَلٌ دُونَهُنَّ مَوَاكِــبَا

إذ ورد هذا النمط في قوله :[2]

يَحْلُو لَهُ طَعْمُ الكَرِيهَة سَـلْسَلَا

1 الديوان، ص67.

2 المصدر نفسه، ص69.

تَنْهَلُ مِنْهُنَّ الدِّمَـاءُ سَوَاكِبَـا

وَتَـرُوقُ فِيهَا كَالبُرُوقِ مَنَاصِلُ

إنّ تقديم أشباه الجمل وتأخير الفاعل كرس أهمية الفاعل ودوره في البناء الفعلي، وذلك بتقديم شبه الجملة المتعلقة بـ (يحلو **له**) على الفاعل (هو)، كما تقدمت شبه الجملة في المثال الثاني (منهن) على الفاعل **الدماء**)،وعليه كان الاختيار مبنيا على حسن الموقعية بآلية التقديم والتأخير، فكرس الوظيفة الشعرية الجمالية في الخطاب الأبّاري.

وتجلى تقديم شبه الجملة في قول الشاعر:[1]

فَاسْتَـبْقِ للدِّينِ الحَنِيفِ ذِمَـاءُهَا

فعمد الشاعر إلى تقديم شبه الجملة (للدين)، ليظهر لنا أنّ الأندلس قطعة من كبد الإسلام، فلما أفل نجم الأندلس رجع الإسلام وهو حسير، وكأنّ الشاعر يقول إنّ الإسلام ما بسط أجنحته على أوروبا إلا بما اتصف به أهل الأندلس من تسامح وإقامة للعدل والرحمة والإحسان.

ويتواتر الانتهاك للعرف اللغوي والمعيار النحوي من خلال تقديم أشباه الجمل كما في قوله:[2]

تَرْجُو بِيَحْيى المُرْتَضَى إِحْيَاءَهَا

قَصُرَت عَلَيكَ نِـدَاءَهَا وَرَجَاءَهَا

عَقَدَت لِنَصْرِ المُسْتَضَام لِوَاءَهَا

1 الديوان، ص34.

2 المصدر نفسه، ص34.

حقق هذا الإجراء التركيبي بواسطة توظيفه لآلية التقديم والتأخير بعدا دلاليا وآخر موسيقيا، فتقديم الجار والمجرور (بيحيى) على المفعول به إنّما أريد به بيان أهمية المخاطب وخطورة الدور الملقَى على عاتقه، والمتمثّل في إحياء الأندلس، وردّ نضارتها وبهائها الذي كسفته أيدي الأعادي، فالأمم إذا اضطرم شعورها بالحاجة إلى الشيء اتّجهت أنظارها إلى قادتها، وتحركت ألسنتها بالتساؤل عن رجالها، وأما تقديم شبه الجملة (لنصر المستضام) على المفعول به (لواءها)، فكان بمثابة بشائر خير، أي تعجيل المسرّة للسامعين لرفع معنوياتهم المكسرة والمحطمة.

وفي قوله أيضا :[1]

نَقُصَت بِأَهْلِ الشِّرْكِ مِن أَطْرَافِهَا فَاسْتَحْفَظُوا بِالمُؤْمِنِين بَقَاءَهَا

فتقديم الجار والمجرور(بالمؤمنين) على المفعول به لم يكن مصادفة لغوية بل كان خدمة للمعنى، ودلالته في هذا بأنّ بقاء الأندلس واسترجاع ما احتله الصليبيون من مدائن لا يكون إلا بقوة عقيدة وإيمان، وأن الفاتحين من قبلهم لم يُمكّن لهم إلّا حينما أشربوا الإيمان في قلوبهم، وما ضاعت الأندلس إلا حينما أضاعوا دينهم واتبعوا الشهوات، فلم تغني عنهم كثرتهم العدديّة شيئا حينما أضاعوا حركة الإيمان في قلوبهم.

3– وظيفة النداء في مدائح ابن الأبّار القضاعي –مقاربة في الأسلوبية البنيوية–

3–1– النداء في الدرس اللساني العربي

يعد النداء أحد الأدوات البّلاغية والنّحوية التي حظيت باهتمام الدارسين القدامى، حتى جعل أحد الأبواب الكبرى للدراسات اللسانية التراثية في شقيها الأداتي والوظيفي، ولعلّ أبرز تعريف للنداء هو ما قدمه القزويني إذ قال : "النداء طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من

1 الديوان، ص36.

حروف النداء ينوب مناب أدعو أو أنادي"[1] وعليه يكون النداء من المعاني الإنشائية الطلبية المستخدمة للأدوات التّالية: الهمزة، أي، يا، أيا، هيا، آ، وا"[2].

إنّ استخدام هذه الأدوات اللسانية قد تُغير المعطى الدلالي في الخطاب، فقد توحي من قريب أو من بعيد عن الحالة الشعورية لدى الباث نحو المرسل إليه، ولهذا تعتبر بنية الخطاب الندائي "الأكثر دورانا على الألسنة والأقلام، لما تتمتع به هذه البنية من قدرة على التعبير عن مختلف الأغراض والمشاعر الإنسانية، فالنداء هو الطريقة المثلى بصيغه الظاهرة والمحذوفة، وأشكاله المختلفة وأساليبه المتنوعة للتعبير عن الغرض حين تقصر الوسائل الأخرى من إشارة وإيماءة وحركة"[3].

إنّ وظيفة البّاحث الأسلوبي تختلف في دراسته للنداء عن الدراسات البلاغية الكلاسيكية، إذ تشتغل الأسلوبية على الأبعاد السيكولوجية في توظيف أدوات النداء، وكذلك تحاول إضاءة الجملة الندائية عن طريق رصد الشحنات العاطفية، علاوة على ذلك تسعى الدراسات المعاصرة لإدراك مدى الانحراف الندائي داخل النص الشعري، إذ قد يستخدم الشاعر مثلا أداة النداء للبعيد للقريب الداني الذي يراه ويسمعه أناء الليل وأطراف النهار بأداة ينادى بها البعيد مثل "يا"، إشارة إلى أن هذا الذي يناديه عالي الهمة عظيم الشأن[4]، كما تبحث الأسلوبية عن حذف الأداة وعللها الجمالية والوظيفية وهذا بخلاف الدراسات البلاغية التقليدية.

3–2– النداء بين وجودية الأداة وعدميتها –بحث في الوظائف والدلالات الشعرية–

عند استقرائنا/ ملاحظتنا لأغلب نصوص ابن الأبّار نجد ظاهرة تلفت الانتباه ونحن نقوم بإحصاء النداء وأنواعه في كل المدائح تقريبا، وهو غياب النداء في جل القصائد علما أنها تحتوي موضوعا يتطلب استخدام تلك الوسائل الأسلوبية، إذ كيف يتفق غياب النداء/ علامة عدمية مع

1 القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص171.
2 أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1989، ص 158.
3 مبارك تريكي، النداء بين النحويين والبلاغيين، مجلة حوليات التراث، ع7، 2007، مستغانم، الجزائر، ص137.
4 أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، ص 158.

مدح ومناداة الممدوح ؟، فمضمون الشكل يختلف مع شكل المضمون، مما جعلنا نبحث عن السر الدلالي وراء تقنية النداء العدمي في قصائد ابن الأبّار.

لعل العلّة الدّلالية من خلال هذا التناقض بين الشكل والمضمون مرده قرب الممدوح من نفسية الشّاعر، إذ لا يحتاج النّص استخدام أدوات النداء وهو قريب منه واقعا وآفاقا، فحذف النداء كان سببه اقتراب المرسل إليه من المرسل/ الباث من دون وسائط ندائية، وهنا يمكن القول بأن غياب الوظائف الندائية في القصائد توحي بأن الشاعر ليس في حالة مناداة أو مدح للسمات الشخصية، وإنما وصف ومناجاة على المستوى الوظيفي للممدوح، إذ إن النص اقترب من منصب الممدوح وليس من الممدوح نفسه، غير أنه لا يمكن الوثوق بهذه الدلالة عند كل مراحل البحث، وعند جميع القراء، ولكنها إحدى الدلالات الحافة التي توصل إليها البحث.

ومما يعضد ما وصلت إليه المقاربة النقدية هي العلامات الوجودية في النداء، والتي – على قلتها – يمكن طرحها على النحو التالي :

أولا : النداء المباشر/الصريح : ورد عند ابن الأبار بصيغتين اثنتين :

1.النداء المباشر البعيد : نجد ذلك في القصائد ذوات الأرقام: 2، 20، 23، 42، 95، 110، 123، 162، 185، 191.

رغم كثرة المدائح وتنوعها غير أننا نجد النداء البعيد المباشر في تلك القصائد قد ورد مرة واحدة أو مرتين على الأكثر في كل نص شعري مثال ذلك قوله :[1]

يَا حَـبّذَا مِن بَنَـات المَــاءِ سَابِـحَـة

يَا وَيْلَ مَن غَشِيَّتْه الحَرْبُ وَهُو عَـلَى

1 الديوان، ص42،44.

وقوله في موضع آخر :[1]

يَا طُـولَ بُؤْسِي مُبَـسَّلًا بِجَزِيرَةٍ

وفي قوله أيضا :[2]

يَا صَـارِمَ الإِيمَـــان لَا حَجَبَت حَدَّيكَ عَن أَبْصَارِنَا الخَلَلُ

يَا حَـادِيَ الخُلَفَـــاء مَعْــذِرَةً إِنَّ الأَيَـادِي مَا بِـــها قِبَلُ

وفي قوله أيضا :[3]

يـَا مَنْ لِقَلْبٍ ذَائِبٍ مِن غَــادَة كَالصَّبْحِ تَسْحَبُ لِلظَلَامِ ذَوَائِبَا

يَا ابْنَ الإِمَـامِ المُرْتَضَى هَنَـئْتَهَا شِيَمَا وَرِثَت ضُرُوبَا وَضَرَائِبَـــا

وفي قوله :[4]

يَا بُؤِسَ للصَّبِ شَامَ البَّرْقَ مُبْتَسِمَا فَبَاتَ يُزْرِي بِصَوْبِ المُزْنِ مُنْتَحِبَا

وفي قوله :[5]

يَا للجَزِيرَة أَضْحَى أَهْــلَهَا جَـزَرَا

يَا لْلْمَسَاجِدِ عَادَت لْلْعِدَى كَنَسَا

يَا أَيُّهَا المَلِكُ المَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا

---

1 الديوان، ص274.

2 المصدر نفسه، ص241،242.

3 المصدر نفسه، ص68، 71.

4 المصدر نفسه، ص73.

5 المصدر نفسه، ص396.

اختارت نصوص ابن الأبّار في آلية النداء المباشر البعيد أداة النداء "الياء" غير أنها انقسمت حسب المنادى إلى قسمين :

أ.المنادى الداخلي/ الأنا : وهنا كان النداء متجها إلى غير محله، إذا قورن بالمضمون الشكلي فنجد المنادى " حبذا، ويل، بؤس من قلب، بؤس، الجزيرة، المساجد".

أتى المنادى في هذا النوع جامدا لا يتحرك ولا يسمع في أكثر النصوص، مما جعل الجملة الندائية منتقلة من وظيفة النداء الأساسية إلى وظيفة التعبير، حيث ارتدت الرسالة الندائية للتعبير عن ذات المرسل وليس خطابا موجها نحو المرسل إليه، فيكون الانزياح الندائي واقعا على مستوى التقاليد الوظيفية التي سنها نقاد الشعرية، وعليه يمكن الاطمئنان إلى أنّ جزءا كبيرا من النداء خرج عن أصله/وظيفته الندائية إلى الوظيفة التعبيرية مع مصاحبته للوظيفة المرجعية في السياق النصي العام.

ب.المنادى الخارجي/ الممدوح : هنا كان النداء البعيد متجها إلى أصل البناء المدلولي لنصوص ابن الأبّار، ونقصد به الملك/ الممدوح مثال ذلك في قوله :[1]

يَا ابْنَ الإِمَامَ المُرتَضَى

يَا صَـارِمَ الإِيـمَـــان

يَا حَضْــرَة التَّوْحِيـــدِ

يَا أَيُّهَا المَلِكُ المَنْصُورُ

توحي هذه النماذج النصية أن المنادى كان عبارة عن أوصاف/ وظائف وليس مناداةً على المستوى التشخصي (صارم، حضرة، الملك)، وعليه شكل النداء فارقا أسلوبيا ارتقى فيه النص من

1 الديوان، ص241،242.

مدح الإنسان إلى امتداح الأعمال والأوصاف، وبذلك انزاحت نماذجه عن كثير من النصوص المدحية التي تتجه نحو الشخص لا الوظيفة.

يتبين لنا إذن أن الشاعر يطلب من الممدوح أشياء/ أعمالا تنصر الأندلس ومدائنها ومساجدها، وليس مدحا تكسبيا أو وصوليا، ولهذا السبب كاد يختفي النداء في مدائحه.

إنّ هذه القراءة يمكن أن تناقض قراءات أخرى، وربما قراءاتنا في مرحلة أخرى من البحث، وتلك هي الدراسات الأسلوبية التأويلية التي تسعى جاهدة إلى البحث في مواطن الذكاء النصي في عملية الانتقاء والتأليف.

2.النداء المباشر القريب : نجد النص قد اختار الهمزة أداة للنداء دلالةً على القريب، وذلك في قوله :[1]

أَمَوْلَانَا أَقِمْ عُذْرَ القَوَافِي إِلَيْهَا وَإِنْ جَلَّت حُرَّ الكَلَامِ

أَمَـوْلَايَ وَمَـا أَوْلَيْتَـــهُ فَأَتْمِمهُ مِن النِّعَمِ الجِسَـامِ

وفي قوله :[2]

أَخَـامِسٌ تُنْمِيــهِم زَنَاتَةَ للـوَغَى وَحُقَّ عَلَى الأَغْصَانِ أَنْ تُشْبِهَ العِرَقَا

أعطى النداء في استخدامه الأسلوبي قرابة حميمية بين ذات الشاعر وذات المنادى ففي عبارة (أمولانا أقم عذر القوافي)، نجد أن الجمع الذي قدمه النص بإضافة نون الجماعة إلى (مولى) أشعرت القارئ/ المنادى عن بعده وعدم التصاقه به، غير أن النص استدرك ذلك مباشرة في قوله (أمولاي وما أوليته).

1 الديوان، ص261،262.

2 المصدر نفسه، ص380.

لقد كان الشاعر في حضرة الجماعة باستخدامه نون الجماعة ثم اقترب من نفسه باسخدامه ياء المتكلم، ما أحدث انشطارا وظيفيا تم تحديده على النحو التالي :

1.الوظيفة الندائية : وهي الوظيفة المرجعية في العبارة الندائية، حيث توجهت الرسالة نحو المرسل إليه لتخبر عنه أو تناديه أو تبث فيه روحا نفسيا، وذلك عن طريق البناء الداخلي للنص.

2.الوظيفة التعبيرية : ليس النداء من مصاديق هذه الوظيفة، ولكن قد تكون الآلية الندائية منزاحة إليه، ففي عبارة (أمولاي) نجد حالة شعورية أو محتوى عاطفي –كما يقول بالي– في النص للدلالة على الروح الحميمية بينهما، فلو قارنا مثلا بين الجمل التالية :

– أمولانا

– أمولاي

– أمولاهم

إذ نجد تفاوتا على المستوى العاطفي للغة من حيث الوضع اللغوي، حيث إن شحنة (**أمولاي**) أكثر انجذابا وقربا من (**أمولانا**) أو (**أمولاهم**).

ثانيا– النداء الضمني: حذفت أداة النداء في كثير من قصائد الشاعر، مثال ذلك في قوله :[1]

مَــوْلَايَ رُحْمَــاكَ التِــي عَوَّدَتْــنِي إِنِي اعْتَمَدْتُكَ خَاضِعَا مُسْتَرْحِمًا

مَوْلَايَ عَبْــدُكَ مَا لَــهُ مِن مُعَــدَّلِ عَن دَارِ عَدْلَكَ مُنْذُ حَلَّ وَخِيّمًا

وفي قوله :[2]

مَوْلَايَ سَحَّت عَلَى العَبْدِ اللَّهَى دِيَمَا فَبَادَرَ الحَمْدُ يَقْضِي مِنْهُ مَا وَجَبَا

1 الديوان، ص274.

2 المصدر نفسه، ص76.

إنّ حذف النداء في نصوص ابن الأبّار تؤكد –مما لا شك فيه– ذلك القرب المتنامي بين المخاطِب والمخاطَب بواسطة الآلية اللغوية، فالشاعر قريب من الممدوح، إذ ليس من السياق النصي (الداخلي والخارجي) استخدام نداء بعيد ليعبر بها عن بعده النفساني الذي يؤرق المخاطب اتجاه المخاطب، وتلك من أبرز الدلالات التي ينبغي أن تستشف في مواضع النداء سواء كانت أداته محذوفة أو صريحة، وعليه يمكن الجزم أن شكل المضمون الندائي قد تطابق مع مضمون الشكل المدحي.

4– فاعلية الحذف الجمالية بوصفه ظاهرة أسلوبية ونمطا عدوليا

يمتلك الشعر نمطا لغويا معينا يتجاوز به اللغة العادية، وهذا ناتج عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها، فهو لا يقتصر على وظيفة التوصيل فحسب، وإنما يسعى كذلك إلى توليد شعور ما لدى المتلقي، وهذا ما يجعله يستعين بعدد من العناصر التي تشكل اللغة عنصرا مهما فيها، حيث تتخذ طابعا تستمد منه شعريتها فتغدو مفعمة بالإشارات المجازية، مما يجعلها تبدو مبهمة أكثر من كونها واضحة المعالم[1]، فاللغة هي مادة العمل الشعري وأداة تشكيله لذا ينبغي أن يكون المنطلق الأولي لدراسة النص الأدبي هو المنطلق اللغوي لأن ما يميز الخطاب الأدبي عن الأنواع الأخرى للخطاب هو في نهاية المطاف لغته الخاصة، ولهذا يجدر الدخول إلى عالم النص الشعري من بوابة تلك الصفة الخاصة[2]، كما أن لغة الخطاب الأدبي تتميز بكثافة شديدة لا تسمح للمتلقي بهذا الاختراق السريع، وإنما تتطلب منه أن يتوقف إزاءها لينشغل بعناصرها البسيطة والمركبة المجاوزة وغير المجاوزة التي ترتبط في مرجعيتها الدلالية بعدة احتمالات علقت بها من طول الاستعمال أحيانا ومن طبيعة السياق أحيانا أخرى، وهي خصيصة شعرية في الصياغة الأدبية[3]، فالشعر يسعى إلى أن يستغل

1 عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، ع 30، جمادى الأولى، 1425، ص 549.

2 عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي– دراسة فنية–، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006، ص12.

3 محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، ص204.

إمكانات اللغة إلى أبعد حد ممكن، فهو في جوهره استشراف لآفاق لغوية جديدة تناهض ما تهيّأ من طرائق التعبير المتداولة.

وتعتبر ظاهرة الحذف بوصفها سمة أسلوبية وشكلا من أشكال الانزياح الأسلوبي إحدى الظواهر التي تعرج من خلالها العبارة الشعرية في معارج الجمالية، وهذا راجع إلى تلك الطاقات التي تختزنها هذه الظاهرة، فلمبحث الحذف علاقة وشيجة بطبيعة التعبير الشعري ومقوّماته، كونه يعطي ظلالا دلالية تتولد نتيجة العدول عن الأصل اللغوي، فالأدب الجيد ليس بثا مباشرا أو إفضاء صريحا بالمعنى الكامن فيه، ولكنه لون من التضليل والغموض الشفيف الذي يثير ذهن المتلقي ويحرك خياله[1].

إنّ مهمة الحذف الفنية تكمن في فتح المجال واسعا أمام المتلقي لاستحضار معان غائبة تنتج في فضاء العبارة، ولهذا فإنه لا يمكن الجزم بتقدير معنى واحد في الصياغة الفنية، فقد تكون هناك أغراض أعمق وأدق من التي ندركها لأول وهلة [2].

والأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنية للمُعبّر في استخدام هذا النسق من الأداء، بحيث يكون العدول عنه إفسادا له، وقد يرتبط هذا النسق بالصياغة الفنية ذاتها، فيكون لزوم الحذف من أجل الكلام لا من حيث غرض المتكلم به[3]، أي أنه من المتاحات الجمالية الحاصلة جراء الحذف مراعاة نظم الكلام، التي ما تفتأ تتحوّل إلى سبب هام من أسباب الحذف، والتي يُعوَّل عليها في تكريس عامل النغم في البناء الإيقاعي، فالحذف قد يفرض نفسه، لأنّ التركيب الشعري قد يكون أحوج إليه لما يقتضيه ضبط الوزن وإحكام القافية، فضلا عن المعاني والأغراض التي قد يثيرها الحذف.

1 حسن طبل، دراسات في المعاني والبديع، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص29.

2 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص 98.

3 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1،الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ص313،314.

والحذف يجعل من الممكن الاكتفاء بالسياق العام فقد يكون ممتلئا بالفكرة أو الدلالات التي قد تنافس النسق النحوي المعياري، وتكون قدرة الشاعر كفيلة بإيصال المضمون من غير مراعاة الرتابة النحوية[1]، وبهذا يحقق الحذف من الإمتاع الفنيّ الشيء الكثير، بما يصنعه من فجوات دلالية، فهو يتيح بذلك عنصرا مهما في عملية القراءة باعتبارها إبداعا إضافيا قائما على الحسّ اللغوي.

وعليه يعد الحذف وسيلة من الوسائل الفنية في التعبير الأدبي التي يلجأ إليها الأديب بوحي من ذوقه الرهيف وحسه اللّغوي وذكائه الفني للإيحاء بما لديه من معان وأغراض لا تتحقق إلا بهذا الأسلوب، كما أن في الحذف تنشيطا لخيال المتلقي، ودعوى غير مباشرة للحدس بهذا المحذوف واكتشاف ما وراء حذفه من أسرار [2].

لذلك يلجأ الشاعر أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة، فهو يعتبر من هذا الباب من الوسائل الإيحائية التي فطن النقاد والبلاغيون إلى قيمتها الإيحائية وكيف أنه كثيرا ما يكون أبلغ من الذكر.

إنّ تقنية الحذف هي ظاهرة تنطوي على القراءة الضمنية للنص الغائب، وهذا النمط الشعري يمثل درجة عالية من إشراك القارئ في إنتاج النص، كما أن الحذف يشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي يريد الشاعر أن يوصلها ويضعها أمام المتلقي[3].

والحذف في النص الأدبي يمثل نصا قرينا ينتجه كل قارئ بحسب التقائه مع النص، وقد يحذف الشاعر لأغراض من مثل عدم الرغبة في معالجة الموضوع، أو الإهمال والاحتقار والدونية...، أو ليترك للقارئ أن يملأ هذا الفراغ فيصبح بذلك مشاركا إيجابيا في عملية الإبداع لا

1 رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور،ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية ، ص 92، 93.

2 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص99.

3 زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص ، مجلة الجامعة الإسلامية،، مج17، ع1، يناير 2009، ص234.

متلقيا سلبيا، فالعملية الإبداعية كما نعرف ليست معطى جاهزا، لذا قد يحتمل المحذوف من الدلالات مالا يحتمله النص المكتوب[1].

4–1 تجليات ظاهرة الحذف وأبعادها الجمالية في ديوان ابن الأبّار القضاعي

إنّ القارئ للنصوص الشعرية التي تضمنها ديوان ابن الأبّار القضاعي يثير انتباهه حضور هذه الظاهرة خاصة في بعض النصوص كما هي الحال في السينية وكذا الهمزية اللتين تعتبران من عيون ما جادت به قريحة ابن الأبّار وهو يستصرخ فيهما القائد الحفصي، وهو في مهمة ديبلوماسية مبعوثا من قبل حاكم بلنسية ابن مردنيش.

ومن المواضع التي اطرد فيها الحذف ، حذف المسند إليه (المبتدأ) قوله : [2]

مَلِكٌ تَقَلَّدَت الأَمْـــلَاكُ طَاعَتَــه دِينَا وَدُنْيَا فَغَشَّاهَا الرِّضَـــى لَبَسَا

مُؤَيَّـــدٌ لَو رَمَـــى نَجْمًا لَأَثْبَتَهُ وَلَـــوْ دَعَا أُفُقًا لَبَى وَمَـا احْتَبَسَا

مَاضِي العَزِيمَة وَالأَيَّامِ قَــدْ نَكَلَت طَلْقُ المُحَيَا وَوَجْهُ الدَّهْرِ قَدْ عَبَسَا

إِمَارَة يَحْمِلُ المِقْـــــدَارُ رَايَتَهَا وَدَوْلَة عِـــزُّهَا يَسْتَصْحِبُ القَعَسَا

مَدَائِنٌ حَلَّهَا الإِشْـــرَاكُ مُبْتَسِمَا جَـــذْلَانَ وَارْتَحَلَ الإِيمَانُ مُبْتَـئِسَا

وفي همزيته التي يقول فيها :[3]

مَلِكٌ أَمَـــــــدَّ النِّيرَاتَ بِنُورِهِ وَأَفَـــــادَهَا لَأْلَاؤَهُ لَأْلَاءَهَا

كَالطَّوْدِ فِي عَصْفِ الرِّيَاح وَقَصْفِهَا لَا رَهْوَهَا يَخْشَى وَلَا هَوْجَاءَهَا

1 زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، ص234.

2 الديوان، ص398.

3 المصدر نفسه، ص38.

سَامِي الذّوَائِبِ فِي أَعَـــــزِّ ذَؤُابِةِ أَعْلَت عَلى خِيَمِ النُّجُومِ بِنَـاءَهَا

كَالغَيثِ صَبَّ عَلَى البَّسِيطَةِ صَوْبَهُ فَسَقَى عَمَائِرُهَا وَجَاءَ قَـوَاءَهَـا

بِأَبِي مَـدَارِسَ كَالطُّلُـــولِ دَوَارِسَ نَسَخَت نَوَاقِيس الصَّلِيبِ نِدَاءَهَا

دَارَ الجِهَـــــادِ فَلَا تَفْتِكُم سَاحَة سَاوَت بِهَا أَحْيَاؤُهَا شُهَـدَاءَهَـا

قد تعددت الجوانب الدلالية لحذف المسند إليه (المبتدأ) [هي]، وذلك أنّ شهرة هذا الملك قامت مقام الذكر، فكأنّ دلالة الحال التي لسانها أنطق من لسان المقال، أو يكون للدلالة على أنّه ملك لا يحيط به الوصف لعظمته وعبقريته، وهذا أنسب للمدح، أو ليدلّ أنّ آثاره وأخباره، وأعماله، وصفاته قد أطبقت الآفاق، وبلغت من الشهرة بحيث يمتنع خفاؤها، فأصبح شغل الأسماع والأبصار والنفوس والأذهان، وكأنّه لم يعد هناك من لا يعرفه، ويلهج بذكره، وهذا كلّه يصبّ في مصب التفخيم والتعظيم المناسب للمدح.

كما جاء حذف المسند إليه (المبتدأ) [هي] في قوله : **مدائن حلّها الإشراك**، لغرض التهويل، وإرادة العموم، أي أنّ المصيبة لم تعم المدينتين المذكورتين آنفا في قوله :[1]

وَفِي بَلَنْسِيَة مِنْهَـــــــــا وَقُرْطُبَةٍ مَا يَنْسِفُ النَّفْسَ أَو يَنْزِفُ النَّفَسَا

وإنّما عمّت جموع المدن الأندلسية التي طالها الزحف الصليبي، وهذا كلّه من أجل استثارته حتى يعجل ويسارع في نجدتها، ووقف هذا الزحف.

كما نلاحظ حذف شبه الجملة (عنها) المتعلقة بمفعول به، في مقابل ذكر المفعول به في قوله : [2]

1 الديوان، ص395.

2 المصدر نفسه، ص395.

مَدَائِنٌ حَلَّهَا الإِشْـــــرَاكُ مُبْتَسِمَا جَـــذْلَانَ وَارْتَحَلَ الإِيمَانُ مُبْتَئِسَا

إذ الأصل في قوله : وارتحل الإيمان مبتئسا، وارتحل عنها الإيمان، فعمد إلى حذف شبه الجملة، إمّا إيذانا بنهاية المسلمين في الأندلس، وإمّا أن تكون الدلالة هي أنّ هذا الارتحال ليس مغادرة نهائية، فبالإمكان تدارك الأمر، وردّ الأمور إلى نصابها، والمياه إلى مجاريها.

كما نجد لحذف الفعل دلالة في قوله :[1]

دَارَ الجِهَـــــادِ فَلَا تَفْتِكُم سَاحَة سَاوَت بِهَا أَحْيَاؤُهَا شُهَـدَاءَهَـا

إذ أصل التركيب الزموا الجهاد، ولكنّ الشاعر حذف الفعل وهذا فيه دلالة على السرعة المطلوبة لنجدة الأندلس، وذكر الوسيلة التي يتم عن طريقها استنقاذ الأندلس من أيدي الصليبيين.

وبجانب هذه الدلالات والأغراض التي أثارها الحذف كظاهرة أسلوبية، ومظهر من مظاهر العدول عن المستوى المثالي، كان له دوره الفعال في خدمة الجانب الموسيقي والإيقاعيّ، فكان له أثر في الحدّ من طول العبارة، مما أدى إلى إحكام الوزن والقافية.

5– البناء المورفولوجي (الصرفي) في مدائح ابن الأبّار القضاعي

يعد البناء الصرفي في النصوص الإبداعية علامة مفتاحية بالنسبة لكثير من النقاد، إذ إن الشاعر/المبدع يختار من معجمه اللساني أوزانا صرفية مورفولوجية متنوعة، تجعله ينزاح عن بقية الأدباء والشعراء، فيقدم من خلال هذا التوظيف إشارات دلالية على الناقد الحصيف أن يكتشفها أو يساجلها –على الأقل–، ولهذا لا يمكن أن نتجاوز هذا الدرس في التحليل، ونحن نحاول أن نقارب نصوص ابن الأبّار جماليا وشعريا.

1 الديوان، ص36.

من خلل تتبعنا لبعض النماذج الشعرية نلحظ صيغا لسانية تكررت بكثافة بارزة على غرار اسم الفاعل والصفة المشبهة،بينما نجد تقهقرا لاسم المفعول في نصوص ابن الأبّار، مما يجعل البحث عن العلل الدلالية أمرا محتوما لإضاءة شاملة كلية لنصوص شاعرنا .

5–1– هيمنة اسم الفاعل في نصوص ابن الأبّار القضاعي

5–1–1– اسم الفاعل في الدرس اللساني العربي

يعرف اسم الفاعل عادة بأنه "اسم مشتق من مصدر الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من وقع منه الفعل أو قام به على قصد التجدد والحدوث" [1]، ويصاغ من الثلاثي على وزن (فاعل) مثل: خالق، وجاعل في مثل قوله تعالى : ﴿**إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا**﴾ [2]. وقوله : ﴿**إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً**﴾[3].

ويصاغ من غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة مثل متم في مثل قوله تعالى : ﴿**وَاللهُ مُتِمُ نُورِهِ**﴾[4]، ومصدق ومبشر في مثل قوله تعالى : ﴿**إِنِّي رَسُولُ اللهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَالإِنجِيلِ** ﴾[5].

وقد تأتي مشتقات تدل على معنى اسم الفاعل مثل صيغة (فعيل)، قال تعالى : ﴿**بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ**﴾[6] ، أي مبدعها، وكذلك ظريف، ولطيف...[7]، وإذا أريد باسم الفاعل من الثلاثي إفادة المبالغة والتكثير حُوّل إلى صيغ المبالغة وهي كثيرة منها (فعّال) كغفّار في مثل قوله

1 أحمد السيد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، ط3، مؤسسة المعارف، بيروت، 2006، ص246.

2 سورة الحجر، الآية 28.

3 سورة البقرة ، الآية30

4 سورة الصف، الآية 8.

5 سورة الصف، الآية،6

6 سورة البقرة، الآية ،117.

7 محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005، ص73.

تعالى : ﴿**فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا** ﴾[1] ، أي كثير المغفرة، و(فعُول) مثل منُوع في مثل قوله تعالى : ﴿ **وَإِذَا مَسَّهُ الخَيْرُ مَنُوعًا**﴾[2] ، أي كثير المنع، و(فَعِيل) مثل رحيم في مثل قوله تعالى: ﴿**وَاللهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ** ﴾[3]، أي كثير الرحمة، و(مفعال) مثل مدرار في مثل قوله تعالى : ﴿**يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُم مِّدْرَارًا**﴾[4]، أي غزيرة وكثيرة السيلان، والمبالغة هي "لفظ يقصد به التكثير في حدث اسم الفاعل كمًّا وكيفا لجعله مفيدا للزيادة في معناه بعد أن يكون محتملا لها وللقلة، أو هي بلوغ اللفظ كمال معناه" [5].

والصيغ الأولى التي أوردناها هي المشهورة وهناك صيغ غير مشهورة منها صيغة (فاعول) مثل فاروق، وفُعّال بضم الفاء وتشديد العين أو بتخفيفها وذلك مثل كُبّار، وعُجاب في مثل قوله تعالى : ﴿**وَمَكَرُوا مَكْرًا كُبَّارًا** ﴾[6]، وقوله: ﴿ **إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ** ﴾[7].

هذا وإن صيغ المبالغة تختلف فيما بينها دلالة وقوة فكُبّار بالتضعيف أبلغ من كُبَار بالتخفيف وعُجَاب أبلغ من عجيب[8] وهكذا، فالزيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى.

5–1–2اسم الفاعل وتكراره في مدائح ابن الأبّار القضاعي

تكرر اسم الفاعل في نصوص ابن الأبّار القضاعي بشكل مطرد وواسع في غالبية قصائده، ويمكن الجزم/ الاطمئنان مبدئيا بأن طبيعة الموضوع أو مضمون الشكل فرض هذا الاختيار

1 سورة نوح ، الآية 10.
2 سورة المعارج، الآية 21.
3 سورة التحريم، الآية 1
4 سورة نوح ، الآية 11.
5 محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص25.
6 سورة نوح الآية 22
7 سورة نوح ، الآية 5.
8 فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، دار الفكر، دمشق، ص178.176

الصرفي، فاسم الفاعل في هذا الغرض بالتحديد يعتبر من الكلمات المواضيع أكثر من كونه كلمات مفتاحية في القصيدة.

إننا نجد هذا التوظيف لاسم الفاعل بكثافة في القصيدة التي مطلعها :[1]

لَا أَعْصِرُ الخَمْرَ بَلْ لَا أَغْرِسُ العِنَبَا حَسْبُ ثُغُور تُبِيحُ الظُّلْمَ وَالشَنَبَا

نلحظ تكثيفا لاسم الفاعل في غالبية القصيدة :[2]

إِذْ تُـــدَارُ عَلَى صَاحٍ سُلَافَـتُـــهَا يَومًا تَهَافَتَ سُكْرًا وَانْتَشَى طَرَبَا

قُلْ للنَّــزِيفِ بِهَا أَدْمِنْ عَلَى ثِــقَةٍ فَلَا جُنَاحَ عَلَى مَن أَدمَنَ الضَّرَبَا

يَا بُؤْسَ للصَّب شَامَ البَّرقَ مُبْتَسِمَا فَبَاتَ يُزْرِي بِصَوْبِ المُزْنِ مُنْتَحِبَا

أَمُّوا العَقِيقَ فَعَاقُوا العَاشَـقِين وَلَـوْ عَاجُوا عَلَى مُنْعَجٍ قَضَى الهَوَى أَرَبَا

أَلَيْسَ يَعْدِيكُـم جُودُ الأَمِيــرِ عَلَى قَاصٍ وَدَانٍ بِمَا يَسْتَغْرِقُ الطَلَبَـــا

المُنْتَضِي صَارِمًا للْهَدْي مُنْتَصِــرَا وَالمُرْتَضَى قَائِــمًا بِالحَقِ مُنْتَصِبَـا

مُبَارَكُـــون عَلَى الدُّنْيَا عَزَائِمُــهُم حِزْبُ الدِّيَانَة فِيمَا غَالَ أَو حَارَبَـا

نلحظ في هذا النص طغيانا لاسم الفاعل بينما تنعدم فيه باقي الصيغ "كالمبالغة ، أو الصفة المشبهة أو اسم التفضيل "ليترك مجال للتساؤل عن علة أحقية اسم الفاعل وغلبته على الصيغ المورفولوجية الأخرى.

1 الديوان، ص73

2 المصدر نفسه، 73.

عند إعادة قراءة النص برؤية شمولية، وذلك برؤية العناصر اللغوية الأكثر انتشارا في القصيدة، نجد اسم الفاعل قد تصاحب على المستوى التكثيفي مع الجمل الفعلية، بينما يتلاشى المكون الاسمي إلا في مواطن قليلة من النص :[1]

إِذْ تُـــدَارُ عَلَى صَاحٍ سُلَافَـتُـــهَا

يَا بُؤْسَ للصَّب شَامَ البَّرقَ مُبْتَسِمَا

أَمُّوا العَقِيقَ فَعَاقُوا العَاشَـقِين وَلَـوْ

يَسْمُو بِآبَـــائِهِ الإِمَـــامَ مُفْتَخِـــرَا

وعليه دل اسم الفاعل مع المكون الفعلي في النصّ الأبّاري على حركية في الطلب أكثر من إثباته لأوصاف الممدوح، فالشاعر ليس في موطن المدح وإنما تقديم طلبات عن طريق أداتين لغويتين (صيغة اسم الفاعل والمكون الفعلي)، ويعضد هذه الدلالة العميقة قول ابن الأبّار في نفس القصيدة :[2]

إِنِّي أَخَافُ وَقَد عَجَّلَتْـــهَا مِنَـحًا إِذَا أَوُجِلَ مَدْحًا أَنْ يَكُونَ رَبَا

سَارَعَت بِالشُّكْرِ إِفْصَاحًا بِأَنّ يَدِي تَأَثَّلَت مِن يَدَيْكَ المَالَ وَالشَنَبَا

يطلب الشاعر على المستوى المضموني مزيدا من الكرم والعطايا ، فهو في حالة خوف إذا عجل أو أجل المدح، ولهذا يعبر صراحة عن مسارعته في الشكر من أجل غايات استرزاقية واضحة، وعليه يمكن القول أن مضمون الشكل القائم على الترجي وطلب الأجر، ويقابله على المستوى الترميزي اسم الفاعل ذات البعد الحركي والمكون الفعلي الدال –كما يقول النحويون– على التحديث والتجديد والحركة.

1 الديوان، ص73،74.

2 المصدر نفسه، ص76.

كما وظف الشاعر اسم الفاعل بكثافة بارزة في القصيدة التي مطلعها :[1]

أَوَائِلُ الفَتْـــحِ مَا لَهُنَّ أَوَاخِـرُ تَرَامَت بِهَا جُودٌ وَفُلْك مَوَاخِرٌ

نجد تكرار لاسم الفاعل في القصيدة مع مصاحبتها لصيغ أخرى على غرار اسم المفعول والصفة المشبهة، واسم التفضيل ، ويمكن ضبط مختلف الصيغ في القصيدة على النحو التالي :

اسم الفاعل	صيغة المبالغة	الصفة المشبهة	اسم المفعول	اسم التفضيل
زواخر، الطالعات، مؤازر، ناصر، القائم، الهادي، هاجر، ظاهر، خافٍ، ناظم، ناثر، مخالف، ثائر، حائد، حائر، جامح، جانح، صائل.		الكريم، الكرام.	منصور، مقدسة.	الأخيار، مفردها، أخير، أزين.

يظهر من خلال الجدول كثافة اسم الفاعل على الصيغ الأخرى في القصيدة، فقدم ديناميكية حركية داخل البناء الشعري (طالعات ، ناصر، قائم ، الهادي). إنّ هذه الحركية الفعلية في مدحية ابن الأبّار القضاعي توحي وفق الدلالة القريبة على عظمة وفاعلية الممدوح، إلا أن هذا المعنى سرعان ما يتلاشى عند ملاحظة مواقع اسم الفاعل داخل القصيدة.

1 الديوان ، ص 211.

عند تتبّعنا لبنية اسم الفاعل وموقعيته داخل النص يظهر أن الشاعر قد اختار هذه السمة اللسانية وفق بناء متوازن،إذ ظهرت أسماء الفاعل في الغالب إما بشقها الترادفي أو التضادي في بنية البيت الواحد، أو بتموقع اسم الفاعل بواسطة التوازي القافوي، ونلحظ ذلك في قول ابن الأبّار:[1]

سَوَابِـــحٌ إِلَّا أَنَّ بَعْـــضاً حَوَامِلُ وَبَعْضُهَا مِنَ الرَّكْضِ الحَثِيثِ ضَوَامِرُ

هُوَ القَائِمُ الهَادِي بِأَيْمَن طَـــائِرٍ فَمَا بِحِمَى الإِسْلَامِ للشّرْكِ طَائِـــرُ

تَصَافَى بِمَا أَوْلَاهُ دَانٍ وَنَـــــازِحٍ وَآتِ عَلَى مَسْعَاهُ بَادٍ وَحَـاضِـــرُ

تَكُفُّ سُطَاه اللَّيْثَ وَاللَّيْثُ هَاصِرُ وَتَكْفِي لَهَاهُ الغَيْثَ وَالغَيْثَ هَاجِـرُ

كَعَادَتِه إِنْ قَـــامَ بِشِـعْرٍ نَاظِـمِ بِأَمْدَاحِـهِ أَوْ قَامَ يَخْطُبُ نَـاثِـــرُ

خِلَافَتُهُ أَوْدَت بِكُـــلِّ مُخَالِـفِ فَلَا ثَـائِرُ إِلَّا غَـــدَا وَهُوَ بَـــائِـرُ

لَئِنْ ظَلَّ يَوْمَ الحَرْبِ للسَّيْفِ شَاهِرًا لَقَد بَاتَ لَيْلَ السِّلْمِ وَالطَّرْفُ سَاهِرُ

أوردنا بعض الأمثلة في القصيدة لتبيان أن النص قد استخدم تقنية التوازي الأفقي بين علامات اسم الفاعل، حيث تموضعت العلامة الأولى في صدر البيت، بينما تستقر العلامة المقابلة في نهاية كل بيت، وعليه قدم اسم الفاعل وفق البناء الموقعي بعدين اثنين :

أولا : البعد الدلالي : إذ نلمس فيه حركية أفعال الممدوح وثباتها، وذلك عن طريق توظيف اسم الفاعل (طاهر ،هادي، ناصر، ناظم، ناثر)، فأوصافه ثابتة ومتجددة في آن واحد.

ثانيا : البعد الإيقاعي :كان توزيع اسم الفاعل في النص الأبّاري اختيارا قصديا، إذ وُضع اسم الفاعل وفق البناء التصديري :[2]

سَوَابِح إِلَّا أَنَّ بَعْضًا (حَوَامِلُ) وَآتِ عَلَى مَسْعَاهُ بَادٍ أَو (حَاضِر)

1 الديوان، ص211،212،213.

2 المصدر نفسه، ص211.

أو أن يأتي اسم الفاعل كتركيب تقفوي محققا بنية متوازية داخل القصيدة كقول ابن الأبّار:[1]

مِنَ اللهِ مَنْصُـــــورٌ وَاللهُ (نَاصِرُ)

فَمَا يَحِي الإِسْلَامَ للشِّرْكِ (طَائِرُ)

إنّ هذا الاختيار المقصدي قد أحدث رتابة موسيقية وأثرا نغميا خاصا داخل النص الشعري، حيث جعل النص بنية إيقاعية متحركة برتابة وظيفية، مما عكس ذلك التلاؤم بين المدلول القائم على وظيفة اسم الفاعل على المستوى المضموني، والدال المتمثل في الحركة الإيقاعية الثابتة نتيجة استخدام وتوزيع اسم الفاعل داخل بنية النص الشعري.

5–2– الصفة المشبهة وأثرها في البناء النصي والدلالي في مدائح ابن الأبّار القضاعي

5–2–1– الصفة المشبهة في الفكر النحوي العربي

وأما الصفة المشبهة فهي "صفة تؤخذ من اللازم للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت لا على وجه الحدوث، فالصفة المشبّهة قائمة بالموصوف بها على وجه الثبوت والدوام، فمعناها ثابت دائم، كأنه من السجايا والطبائع اللازمة، وأما المراد بالحدوث أن يكون المعنى القائم بالموصوف متجددا بتجدد الأزمنة" [2]، وهذا وجه من الأوجه التي يفترق فيها اسم الفاعل والصفة المشبهة به، فهو يكون للأزمنة الثلاثة وهي لا تكون إلا للحاضر[3].

وتصاغ من الثلاثي على وزن (أفعل) مثل أعمى في مثل قوله تعالى : ﴿**وَمَا يَسْتَوِي الأَعْمَى وَالبَصِيرُ**﴾ [4]، ومثل أسود وأصفر، وتكون على هذه الصيغة إذا دلت على لون كالمثالين

1 الديوان، ص212.

2 مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ص137.132.

3 ابن هشام، مغني اللبيب، ج2، تح محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، 1996، ص530.

4 سورة فاطر ، الآية 19.

الأخيرين، أو عيب كأعمى وأعور أو حلية مثل أحور، والمؤنث من هذا الوزن هو (فعلاء) مثل صفراء في مثل قوله تعالى : ﴿ **قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا**﴾[1]، وحوراء، وعوراء... وتأتي على وزن كريم في مثل قوله تعالى : ﴿ **وَإِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ**﴾ [2].

وتأتي على صيغة (فعْلان) كغضبان في مثل قوله تعالى: ﴿**وَلَمَّا رَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا**﴾[3] ، وجوعان، وعطشان، وهذا البناء (فعلان) لا يلزمه الثبوت والاستمرار، وتأتي للمبالغة أيضا فالغضبان أبلغ من غاضب، وهكذا يتراءى لنا أن الصفة المشتبهة قد لا تأتي للثبوت كما أشرنا قبل قليل، كما أن اسم الفاعل يأتي للدوام والاستمرار[(4)] مثل قوله تعالى : ﴿**غَافِرِ الذَّنبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ** ﴾[5] ، وقوله : ﴿ **إِنَّ اللهَ فَالِقُ الحَبِّ وَالنَّوَى** ﴾[6] .

ونشير إلى أن الوصف بالصفة المشبهة أقوى من اسم الفاعل فغضبان في قوله تعالى : ﴿**فَرَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا** ﴾[7] أقوى من غاضب، فغضبان تعني الممتلئ غضبا، فموسى عليه السلام قد اشتد غضبه على قومه عندما اتخذوا العجل إلها في غيابه عنهم[(8)]، وللصفة المشتبهة أوزان مثل(فَعِل) كفرح وأشر، و(فُعْل) كصُلب، و(فَعَال) كجبان و(فُعال) كشجاع.

1 سورة البقرة ، الآية 69.

2 سورة التكوير ، الآية 19.

3 سورة الأعراف ، الآية 150.

4 محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص72.

5 سورة غافر ، الآية 3

6 سورة الأنعام ،الآية 95.

7 سورة طه ، الآية 84.

8 محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص78.

5-2-2- وظيفة صيغة الصفة المشبهة في المدائح الأبّارية

إنّ صفة الثبات الدوام هي خاصية أطلقها ابن الأبّار القضاعي على ممدوحه في كثير من المواضع ، وتجدر بنا الإشارة إلى القصيدة التي مطلعها :[1]

إِلَى وَعْدِهَا أَصْبُو وَهَلْ يُنْجَزُ الوَعْدُ وَمَا سَئِمَت أَسْمَاءُ مِن خُلْفِهَا بَعْدُ

إذ وردت صيغة الصفة المشبهة في مواطن كثيرة من القصيدة مثل قول الشاعر :[2]

صَلِيلُ المَوَاضِي البِّيضُ دُونَ قَبَابِهَا تُنَاغِيهِ فِي تِصْهَالِهَا السَّبْقُ الجُـرْدُ

جَنَـابَ عَزِيزٍ خَطَّهُ المَــجْدُ وَالعُلَى وَأَلْقَى عَصَاهُ وَسَعْلَه اليَمْنُ وَالسَّعْدُ

وَرَوْضُ نَضِيرٍ جَادَه الجُودُ وَالنَّدَى فَلَيْسَ يُبَـالِي بَعْدُ مَا صَنَعَ العَهْــدُ

فَبَعْضٌ ضَعِيفٌ يَحْسِرُ الطَّرْفُ دُونَهُ وَبَعْضٌ قَدِيرٌ دُونَهُ يَحْــصْرُ العَــدُّ

إنّ النص قد استخدم/ اختار الصفة المشبهة وألحقها بالممدوح أو بعدوه، وذلك لإثبات الصفات وتمركزها عند الممدوح (العزيز) أو العدو (ضعيف)، غير أننا نلحظ نفس التقنية الأسلوبية التي تكررت مع اسم الفاعل من حيث البناء الموقعي للصفة المشبهة، إذ نجد حسنا موقعيا عن طريق توظيف علامتين متقابلتين في البيت الواحد على النحو التالي :[3]

.....(ضعيف)..... .....(قدير).....

إنّ هذا التقابل أحدث داخل النص وظيفتين اثنتين :

أولا : التوازي الإيقاعي : وذلك بواسطة البناء الهيكلي للصيغتين المتقابلتين داخل البيت الواحد.

1 الديوان، ص147.
2 المصدر نفسه، ص 147،148.
3 المصدر نفسه، ص150.

ثانيا : تأكيد المعنى وترسيخه : وهي عملية استذهانية متعلقة بالقارئ/السامع، إذ إنه لا يمكن توصيف وضبط مدلول الضعيف إلا إذا قورنت بالطاقة الشعورية للعلامة المضادة لها في المقابلة الهيكلية المتمثلة في علامة (قدير).

5–3– توظيف اسم المفعول في مدائح ابن الأبار القضاعي

5–3–1– اسم المفعول وضوابطه الصرفية

وأما **اسم المفعول** فهو "صفة تؤخذ من الفعل الذي لم يُسمّ فاعله للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها" [1]، ويصاغ من الثلاثي على وزن مفعول مثل محروم في مثل قوله تعالى : ﴿**لِلسَّائِلِ وَالمَحْرُومِ** ﴾ [2]، ومذموم في مثل قوله تعالى : ﴿**لَنُبِذَ بِالعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ**﴾[3].

ويصاغ من غير الثلاثي على وزن مضارعه المبني للمفعول بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة مثل موصدة في مثل قوله تعالى : ﴿**عَلَيْهِمْ نَارٌ مُّؤْصَدَةٌ**﴾[4]، ومرسل في مثل قوله : ﴿**وَإِنَّ إِلْيَاسَ لَمِنَ المُرْسَلِينَ** ﴾[5] .

5–3–2– اسم المفعول في مدائح ابن الأبّار القضاعي

ورد اسم المفعول في الرتبة الثالثة من حيث التوظيف الصرفي في مدائح ابن الأبّار القضاعي، ونجد ذلك في قول الشاعر مثلا :[6]

لَا غَرْوَ أَنْ تُلْقِي الدُّنْيَا مَـقَادَتَـهَا إِلَيكَ فَالفُـلْكُ الدَّوَّارُ مُنْقَـــادُ

1 مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص135.
2 سورة المعارج، الآية 25.
3 سورة القلم، الآية 49.
4 سورة البلد، الآية 20.
5 سورة الصافات ، الأية 123
6 الديوان، ص139.

وقوله في موضع أخر :[1]

تَعِزُّ عَلَى الجَانِي وَتَعْزُب رَوْضَةٌ فَلَيْسَ الأَقَاحْي مُسْتَرَادًا وَلَا الوَرْدُ

ووردت صيغ اسم المفعول في قوله أيضا:[2]

وَأَزْجَت مِنَ النَّقْعِ المُثَارِ سَحَائِبًا تَأَلَّقَ مَصْقُولُ الحَدِيدِ بِهَا بَرَقَــا

قلل ابن الأبّار من استخدام صيغة اسم المفعول، إذ يمكن اعتبارها – عند قراءتنا لغالبية مدائح ابن الأبّار –من الصيغ النادرة التوظيف في شعره، ولعلّ عزوف الشاعر عنها مرده لطبيعة الرؤية الشعرية لديه، فهو في مقام المدح والثناء، وطلب نصرة للأندلس وإنقاذ مدنها ، ولهذا فالملك من المنظور الشعري الأبّاري هو الفاعل المبادر والقادر على عظام الأشياء بينما يقع على الآخرين فعل الملك وتصرفاته،كما نجد ابن الأبّار قد وظف صيغة اسم المفعول حين تكون قدرة الفاعل /الآخر أقوى من قوة الممدوح، ونلحظ ذلك في قوله مثلا :[3]

كَفَــاهُ اتِّصَــافًا بِالكِفَايَة أَنَّــهُ مِنَ اللهِ مَنْــصُورٌ وَللهُ نَــاصِــرُ

وظّف الشّاعر في هذا البيت صيغة اسم المفعول(منصور)، فهي علامة دالة على أن الممدوح منصور من طرف خفي وأعلى منه رتبة ، وعليه أسند الشاعر النصر للممدوح على صيغة اسم المفعول "الملك المنصور" وذلك بمعية مسبب النصر الذي عُبر عنه بصيغة اسم الفاعل (ناصر)، فحققت المصاحبة اللغوية بين اسم الفاعل واسم المفعول تقابلا ترادفيا دلاليا على النصرة اليقينية للملك على الآخرين.

1 الديوان ، ص147.

2 المصدر نفسه، ص380.

3 المصدر نفسه، ص212.

5–4– تكثيف الصيغ المورفولوجية في مدائح ابن الأبّار القضاعي

نجد هذه السمة اللسانية والأسلوبية بارزة في القصيدة التي مطلعها :[1]

سَمَا بِأَمْرِكَ إِسعَـادٌ وَإِنْجَـادٌ فَكُلُّ دَهْرِكَ أَعْرَاسٌ وَأَعْيَـادُ

نلحظ في القصيدة تقابلا صرفية في بنية البيت الواحد، وذلك في آخر كل بيت، إذ لم يلتزم الشاعر بصيغة صرفية واحدة كاسم الفاعل أو اسم المفعول أو اسم التفضيل، وإنما صاغه في القصيدة بشكل لافت للانتباه بتقنية تكرار الصيغة الواحدة مرتين في كل بيت شعري، ومثال ذلك قوله :[2]

–فكل دهرك أعراس وأعياد ––––––– (أفعال)

–وللبشائر تكرار وتعداد ––––––––– (تفعال)

–ومنك في الله إصدار وإيراد––––––– (إفعال)

–وأنت مما به تزدان وتزداد ––––––––– (تفعال)

–لقد تباينت إطفاء وإيقاد ––––––––– (إفعال)

–له الملائك أعوان وأمداد ––––––––– (أفعال)

–فاليوم والليل أذكار وأوراد––––––––– (أفعال)

إنّ تنوع الصيغ الواردة في القصيدة مع تكرارها في الشطر الواحد أحدث في النص وظيفتين اثنتين:

1 الديوان، ص139.

2 المصدر نفسه، ص139،140.

أولا : **الوظيفة المعرفية** : حيث لجأ النص إلى تأكيد المعنى وتثبيته بواسطة تكرار الوزن الواحد في الشطر مع التقابل الترادفي بين الصيغتين (تزدان–تزداد، أعراس–أعياد) أو التقابل التضادي (إطفاء –إيقاد، إرغاب –إرعاد).

ثانيا: الوظيفة الجمالية : إن كثافة الصيغ في نهاية كل بيت أحدث في النص إيقاعا مسموعا نتيجة تكرار الكلمة / العلامة اللغوية بنية وصيغة، مما جعلت القصيدة ترتقي إلى مصاف الشاعرية نتيجة إسقاط جيد للصيغ المورفولوجية وتآلفها مع الصيغ المقابلة أو المجاورة لها .

الفصل الثالث

خصائص البنية الدلالية في مدائح ابن الأبّار القضاعي

1- الحقول الدلالية وأثرها الوظيفي والجمالي في مدائح ابن الأبّار القضاعي

يُشَكّل البّحث الدّلالي في الدّراسات اللّسانية والنقدية المعاصرة أبرز المعالم الكبرى للتوجه الحديث المتعامل مع اللغة أو النص الأدبي، إذ كان طرحها مفارقا للدراسات الكلاسيكية في مفهوم العلامة والدليل والقاموس المعجمي، ومن هذا المنظور تَشَكّل مفهوم الحقل الدلالي باعتباره "...مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"[1]، وعليه كان البحث في الكلمات/ العلامات أحد المنطلقات الرئيسية في الولوج إلى علم الدلالة إذ نُظر إلى"...المعجم من الزاوية الدلالية أو لنقل إن تناوله بالطريقة الأدبية يصبح أمرا وجيها يستمد مشروعيته من المنهجية التي تتحكم فيه ومن الغايات التي يتوخّاها"[2].

يرتبط المعجم الشعري/النصي بالحقل الدلالي ارتباط عضويا على المستوى الإجرائي داخل النصوص الإبداعية، فكل نص مبني على مجموعة من المعايير الدلالية فكلمة تعليم مثلا توحي إلى كلمات أخرى مثل التربية والتكوين "...فالإشارة بدورها تكون الجانب المقابل للإشارات الأخرى في اللغة "[3]، وبمجموعة هذه الكلمات/الإشارات يتشكل الحقل الدلالي، ولهذا نجد اهتمام الدراسات الحديثة "... بالمعجم الدلالي خاصة مع صعود المد البنيوي على السّاحة النّقدية، فلم يعد المعجم عبارة عن كلمات معزولة تتناثر في النص الأدبي، وتتردد بصفة معينة بل صارت تجتمع مع مفردات أخرى لتشكل لنا حقلا دلاليا خاصا"[4].

ينطلق بحث الحقول الدلالية وعلاقته بالمعجم الشعري داخل النص الإبداعي من رؤية بنيوية تعتمد على مبدأ الشمولية اللغوية والنصية، فالعنصر لا معنى له إلا بعلاقته مع العناصر الأخرى[5]. والكلمة لا قيمة لها إلا بعلاقتها بالكلمات داخل النص-إن كان بحثا نقديا- أو داخل

1 أحمد مختار عمر، علم الدلالة،ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998 ص 79.

2 فردناند دوسوسير، علم اللغة العام، ص134.

3 محد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص، ص58.

4 محمد شكري عياد، اللغة والإبداع، ص150.

5 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية، ص32.

القاموس –إن كان البحث لغويا–، ولعلّ حلقة براغ اللّغوية كانت من الأوائل التي دعت "إلى ضرورة بحث المعالم البنائية لدلالة الكلمات المعجمية، فليس القاموس مجموعة من الكلمات المنعزلة بل هو نظام معقد تتناسق في داخله هذه الكلمات وتتعارض فيما بينها، بحيث لا يتحدد معنى الكلمة إلا في طريق علاقتها بكلمات أخرى من القاموس نفسه أي بوضعها في نظام معجمي"[1].

من خلال هذا التأصيل النظري لأهمية الحقول الدلالية في البناء النّصي، سيسعى البّحث لتتبع حركة المعجم الشعري عند ابن الأبّار القضاعي، ورصد أوجه التقابل والتضاد في معجمه لاكتشاف الحقل الدلالي، غير أن هذا العمل قد ينزلق بنا نحو الدراسات السيميائية أو التفكيكية ولهذا وجدنا أنفسنا بين التزام بضروريات المنهج الأسلوبي وانسحاب البساط النقدي منه نحو مناهج أخرى، والتي تَعتبر البحث التدليلي أحد ركائزها النقدية بخلاف الأسلوبية الساعية دوما لاكتشاف العنصر الجمالي داخل النصوص الإبداعية.

1-1- الحقول الدلالية في مدائح ابن الأبار القضاعي

بعد تتبعنا لنسق المعجم الشعري لبعض من نماذج ابن الأبار القضاعي المشهورة [2، 51، 168، 87، 26، 23، 144، 185، 20، 85، 26، 97، 164، 152، 139]، وجدنا أن معجمه الشعري قد كوّن ستة حقول متباينة ومتآلفة داخل النسق النصي وهي :

1. حقل الدين [الإيمان ، اللا إيمان].
2. حقل الحرب.
3. حقل الطبيعة.
4. حقل الحياة.
5. حقل الموت.
6. حقل الحيوان.

1 صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1،دار الشروق،القاهرة،مصر،1998 ص 77.

ويمكن توزيع المعجم الشعري عند ابن الأبّار القضاعي وفق الجدول التالي :

حقل الدين	حقل الحرب	حقل الطبيعة	حقل الحياة	حقل الموت	حقل الحيوان
العدل ، إمام، العصاة، لظى السعير،نداء الحق، أهل العدوتين، الرشد، التوحيد، التثليث، الرضوان، النصر، حزب الله، خيل الله، النداء، المساجد، الكنائس، جيش الكفر، المهدي، دين، العدل، طهر، الجاهلية، الصوم، الفطر، الصدق، الفرائض، دار الإمامة، قوارير.	غزو، النصر، الفتح، جيشك، الحرب، إغارة، مدافع، يوم الروع، العدى،جند، أسياف، ثغور، السهر،مصروع، أقتل، معركة، الطعن، ضرب، جيش عرمرم، الفيلق الجرار، يوم الأعادي، الدرع، الأخطار، دمار، الأسر، الصوارم، الوغى، كتائب، المحارب الرماح.	المـــاء، الكواكب، الثريا، اللؤلؤ، البحر، النجوم، الرياح، الهضاب، البدر، النيران، صباح، المساء، الليل، شهب القنا، الثرى، الجبل، البرق، الأرض، الأنهار، السماء، الرياح، البروق، الدجى،الضحى	السعادة، الدنيا، الأنوار، العيش، الغنى، عرسا،مبتسما، الدهر، النجاة، النور،ضاحكا، البشرى، الأحياء، الطرب، السكر، المال، ألحان، الحياة، السلامة، الأمن.	العالم العلوي، ظلما، إظلاما، الموت، المنايا، الدموع، بأساء الزمن، الدين، مأتمها،مبتئسا، الغلسا، الفقر، الإملاق،قبور، السجون، الردى،الخوف، أنهار الدماء، الجماجم، البأس، عابس، يوم الفصل، الرحيل، الجزع.	الحمائم، الليوث، الأسد، الفرس، الظبى، الخيل، الطيور، الجواد، صقور، السبع.

إنّ هذه الحقول الدلالية هي نتيجة لعملية إحصائية استقرائية لتلك النماذج الشعرية، حيث التقت جميعها في الدوائر الحقلية الستة، غير أن اللافت للانتباه هو وجود العلاقة التقابلية

والتضادية داخل الحقول، مما يجعلنا نطرح السؤال التالي: ما الأثر النفسي المنبث من بنية الحقول الدلالية عند ابن الأبّار القضاعي؟

للإجابة عن هذا التساؤل النقدي ينبغي- على الباحث- التوقف عند كل حقل على حدة، ثم دراسة تلك العلاقات التقابلية القائمة بينهم، وذلك ليتمكن البحث من إيجاد بعد دلالي نفسي بواسطة القراءة التحليلية للحقول، وقد اعتمدنا في ذلك على منهج ليو سبيتزر لإيجاد النماذج الأكثر تكرارا.

1-1-1- حقل الديـن

بعد القراءة الأسلوبية لكل النماذج الشعرية لابن الأبار القضاعي نلحظ معجم الدين قد تكرر بكثافة لغوية، واحتل المرتبة الأولى مقارنة بالحقول المتبقية، ويرجع ذلك -مبدئيا- إلى الطاقة التراثية التي يمتلكها الشاعر في رصيده، وإلى السياق الخارجي [العام والخاص] لحال الأندلس وأمرائها ومساجدها وقيامتها، ويمكن تشطير هذا الحقل إلى حقلين متضادين :

أولا : حقل الإيمان: حيث ورد في خطاب ابن الأبّار الشّعري كثير من العلامات اللّغوية ذات المحتوى الإيماني [كالعدل، الفرائض، التوحيد، إمام العدل، البيت العتيق، دين الهدى، الإيمان، الإحسان، نداء الحق، أنوار الهدى، حزب الله، الديانة، الوحي، خيل الله، المهدي، نصر الحق، الصبر، الشرع].

لقد وردت هذه الألفاظ في أغلب القصائد وتكررت باستمرار حتى صارت ظاهرة لغوية أسلوبية في مدائحه، وهي علامة دالة على عمق التدين لدى الشاعر، وارتباطه بعالم الآخرة، إذ تكررت كلمة التوحيد والدين على سبيل المثال لا الحصر عشرات المرات في القصائد، وعليه يمكن الاطمئنان في بداية التحليل لتلك العلاقة التصوفية بين الشاعر والذات الإلهية.

ثانيا : حقل الكفر/ اللاإيمان : يقابل الحقل السابق ويضاده في مفارقة لغوية تضادية/ تقابلية، فالعنصر اللغوي لا قيمة له إلا بعلاقة تقابلية أو تضادية، وعليه نجد خطاب اللاإيمان يتقابل موضوعيا مع معجم الإيمان، ومصاحبا له في كل مراحله، ويمكن أن نورد بعضا منه في قوله :[1]

مَدَائِن حَلَّهَا الإِشْرَاكُ مُبْتَسمًا جَذْلَانَ وَارْتَحَلَ الإِيمَـانُ مُبْتَئِسَا

وفي قوله أيضا حين جمع بين الإيمان والكفر :[2]

يَمِينًا بِمَا قَدَمَت مِنْ حُسْـن لَقَدْ حَمِيْت ذِمَارُ الدِّين والدُنْيا ضَـائِـعُ

وَقَدْ عَلِمَ (الإِيمَانُ) أَنَّكَ حَـاصِدُ بِمُنْصَلِك المَاضِي لِمَا (الكُفرُ) زَارِعُ

وجمع بين التثليث والتوحيد في قوله :[3]

كَمَا رَأَى إِخْوَةَ (التَّثْلِيثِ) تَمْحَقُهُ أَجَـابَهُ بِبَنِي (التَّوحِيدِ) يَنْشَئُـــهُ

وأردف العدل بالزيغ في قوله:[4]

إِلَى مَذْهَب سَنّتْهُ سُنَّــةُ قَاصِــد بِهِ (عَدَلُوا) عَنْ (زَائِغَاتِ) المَذَاهِبِ

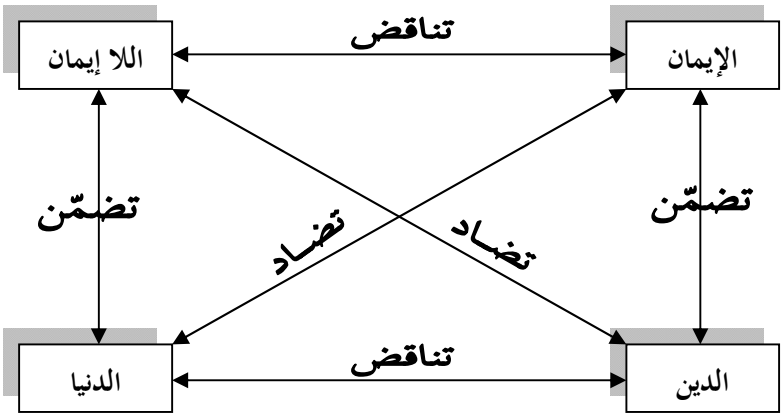
وصاحب الدين بالدنيا في موضع آخر:[5]

وَدُم (للدِّينِ) وَ(الدُنْيا) أَمِيـــــرًا وَمَا غَيرَ المُهَـنَّــدِ مِنْ وَزِيـــــــــرِ

إن تلك النماذج دلّت على السّمة التقابلية بين حركتي الإيمان و اللاإيمان، حيث حاولت معظم نصوصه الجمع بين التضادين في سياق لغوي تركيبي واحد.

1 الديوان، ص395.
2 المصدر نفسه، ص360.
3 المصدر نفسه، ص43.
4 المصدر نفسه، ص81.
5 المصدر نفسه، ص198.

لعلّ التضارب القائم بين الإيمان واللاإيمان يوحى في مستواه العميق على الثنائية التقابلية بين الحياة والموت، حيث عبر عنها الشاعر بألفاظ استعارية تجلت في ثنايا الخطاب الشعري، فالإيمان شعور وجداني سببه خوف من عذاب الآخرة/الموت، واللاإيمان سلوك متعلق بالدنيا وملذّاتها، ولهذا نجد أكثر الألفاظ تداولا وتقابلا(**الدين والدنيا**) في معظم نصوص ابن الأبّار القضاعي، ويمكن تلخيص تلك العلاقة التقابلية على النحو التالي :



لقد تم الاستعانة في هذه المقاربة التحليلية بالمربع السيميائي الغريماسي من أجل إيجاد الدلالة العميقة في استخدام الشاعر لهذا الحقل التقابلي بين الإيمان والكفر، ويعد هذا خروجا عن المنهج المسطر في التحليل، غير أن يقيننا الثابت بأن النص الإبداعي يعلو ولا يعلى عليه جعلنا ننزاح منهجيا بغية البحث عن الدلالات الحافة الموجودة في ثنايا النصوص الفنية، فلا طاعة للمنهج في معصية النص الجمالي/ الفني.

من خلال هذا كلّه يتجلى لنا أن تكرار حقل الدين بشقيه كان سببه أمرين اثنين :

أولا : الحالة السياقية للإبداع : وذلك بسبب ضياع الأندلس ومساجدها ورياضها، فلن يرجعها إلا الوازع الديني حسب اعتقاده.

ثانيا : الحالة السيكولوجية : هي تلك الثنائية الضدية التي يعيشها الشاعر في داخله، وهو شعور وجداني متراوح بين حب الحياة والخوف من الموت، فالنصوص لا تتحدث عن المديح أكثر من حديثها عن الذات الشاعرة التي يؤرقها قطبي الحياة والموت.

1-1-2- حقل الحرب

أتى هذا الحقل في الرتبة الثانية من حيث التكثيف المعجمي، إذ وردت ألفاظ [النصر،السيف، العدى، الجيش، الغزو، الثغور، الفتح...] بشكل بارز في نصوص ابن الأبّار، مثل ذلك قوله :[1]

فَوَاتيـــــحُ (الفَـتْح) تُنْبِـــــي عَن تَوَالِيـــــــهِ لَقَد تَمَهَّدَ مَلِـــك أَنْتَ وَالِيـــهِ

وذكر السيف ولوازمه في قوله :[2]

تَهَابُ (السُيوفَ)(البِيضُ) وَ(الأُسْلُ) (السُّمْرُ) وَ(أَقْتَلُ) مِنْهُنَّ الغَلَائِلُ وَالخَمْرُ

كما وردت علامة العدو في موضع آخر :[3]

وَأَنْفَذُ (عَدُو) (الخَيْلِ) فِي طَلَـبِ (العِـدَى) وَبَنْدِ الهُدَى مِنْهُ إِلَى مَلِكِ نَدْب

واستخدم ابن الأبّار في شعره آلة الحرب فقال :[4]

(خَيْلًا) وَ(شَوْسًا) مِنْ حِفَـــاظِ صَـــــادِق تَلَقَى عِرَابًا قَبْلَهَا وَأَعَـــارِبَـــا

وذكر جند الملك وقوته فقال :[5]

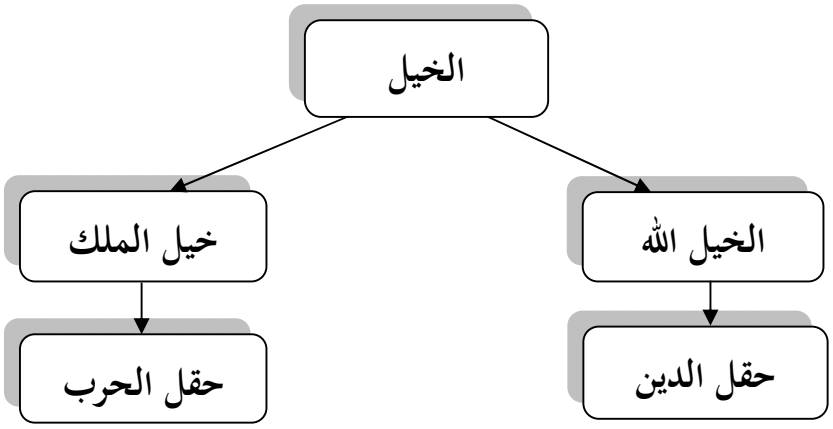
ثِـقَـــة بِأَنَّ (جُنُـــودَهُ) وَبُنُـــــــــودَهُ يَغْدُو الوُجُودَ لَهَا يُطِيعُ وُيَسْمَعُ

يمكن أن نلحظ في هذا التحليل بأن حقل الحرب بمعجمه الشعري وعلاماته بقي متمسكا بحقله الأصلي [الدين]، حيث وردت ألفاظ الحرب متأثرة ومتناسقة مع المعجم الديني كقول ابن الأبّار في سينيته :[6]

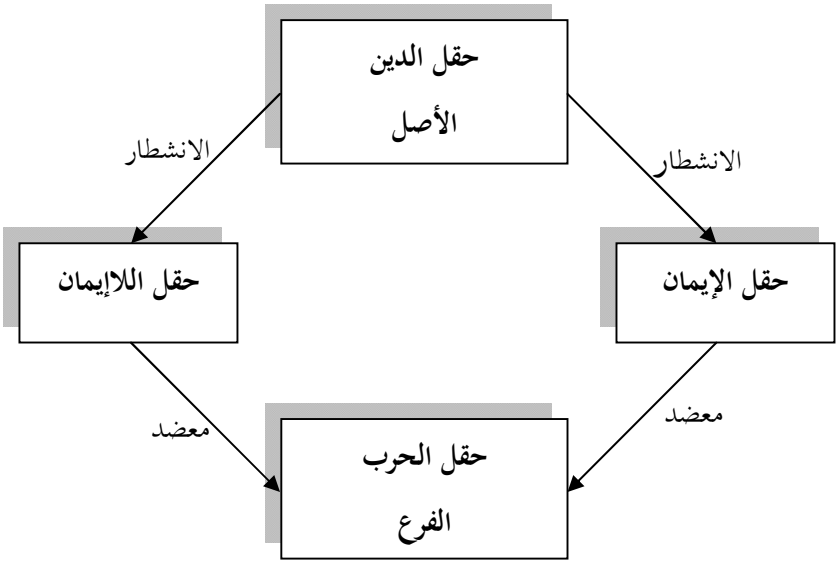
1 الديوان، ص411.
2 المصدر نفسه، ص215.
3 المصدر نفسه، ص84.
4 المصدر نفسه، ص68.
5 المصدر نفسه، ص 353.
6 المصدر نفسه، ص395.

أَدْرِكْ بِخَيْـلِكَ (خَيْلَ اللهِ) أَنْدَلُــسَا إِنَّ السَّبِيلَ إِلَى مَنْجَاتِهَا دَرَسَــا

نرى أن الشاعر كرر لفظ الخيل بسياقه الخاص والعام، فالخيل الأولى(خيل الملك) تقابل الخيل الثانية [خيل الله]، فنجد تناظرا بين الحقلين في الاستخدام، فخيل الملك تنتمي إلى حقل الحرب، بينما اتجهت خيل الله إلى حقل الدين، وعليه انشطرت الآلة الحربية إلى حقلين، ويمكن تمثيل ذلك على النحو التالي :



إننا نرى نفس السمة الأسلوبية تتكرر في ألفاظ الحرب منشطرة/متجهة نحو حقل الدين وذلك وفق محتاواها العاطفي مثل لفظ [النصر، العزم، الثغور، الفتح..]، فهي علامات ذات طابع وجداني ديني، وعليه وقع تماسك بين **حقل الدين** و**حقل الحرب** في كثير من العلامات اللغوية، ويمكن تلخيص تلك العلاقة بين الحقلين في المخطط التالي :



يعتبر الوصول إلى العلاقة الوجدانية بين حقل الحرب وحقل الدين عاملا أساسيا في الفهم الأسلوبي السايكولوجي لدى ليو سبيتزر وهي المرحلة الثانية من التحليل، غير أنه لا يمكن الوثوق في هذه المرحلة بشيء حتى تكتمل دراسة بقية الحقول الدلالية الموجودة في خطاب ابن الأبّار القضاعي.

1-1-3- حقل الطبيعة

كان لابن الأبّار تقنية خاصة في توظيف هذا الحقل، إذ نجد تواترا للألفاظ التالية : [البدر، الشمس، النجوم، الثريا، القمر، السماء، الصباح، الأرض، البحر، الرياح، الجبال، الظلام، الليل]، حيث أن أغلب نصوص الشاعر أخذت نصيبا من هذه العلامات، مما يجعلنا نتوقف برهة لملامسة الظاهرة جماليا.

1.حقل الطبيعية (وجدانية الحياة) : تتكرر نفس الخاصية التي ظهرت في حقلي الحرب والدين، وهي الدوال التي تشع منها أثر الحياة وبهجتها مثل [البدر،الشمس،النجوم،الثريا، القمر، السماء، الأرض]، ونستشف ذلك في قوله :[1]

وَصَلُوا السَّرَى لَيلًا إِلَى أَنْ عَرَّسُوا وَ(الصُبْحُ) فِي ثَوْبِ الدُجَى مُتَلَفِّعُ

وَكَأَنَّمَا زَهرَة (الكَوَاكِبِ) بِسَحْـرَة جَشَمَت سِرَاهُم فَهِي حَسْرَى طُلَّعُ

ومثال ذلك قوله : [2]

أَهْـلًا بِهِنَّ أَهِـلَّـةً وَ(كَوَاكِبَـا) زَحَفَت هِـلَال دَونَهُـنَّ مَـوَاكِبَا

أَبْقَـاهُم للمُتَّـقِين هِدَايَـةً (كَالشَّمسِ) تَعْقُب (أَقْمُرًا) وَ(كَوَاكِبَا)

1 الديوان، ص352 .

2 المصدر نفسه، ص71.

ومثال ذلك في قوله :[1]

وَيَصْبُو لِخَطْفِ البَرْقِ أَوْ هِبَة الصِبَا (فَيُضْحِي) وَ(يُمْسِي) نَصْبَ ذَلِكَ فِي نَصْبِ

هُمَا (القَمَـرَان النَيِّـرَانِ) وَإِنَّـمَا مَـدَارُهُـمَا للمَعْلُـوَات عَلَى قُـطْـبِ

كما وردت الثريا في قوله :[2]

تُحَـاولُ مَا فَوْقَ (الثُّرَيَـا) بِـرَاحَة تُطَـاولُ سُـمْرَ الخَطِ أَقْلَامُـهَا الصُّـفْرُ

إنّ تكرار هذه العلامات /التيمات اللغوية [الشمس، القمر، النجوم، الكواكب] ترمز لحركة الحياة التي يطلبها الشاعر ويريدها، إذ إن الشمس في مطلعها حياة واستيقاظ، والقمر والنجوم في بزوغهما هداية للضال في طريقه، وعليه يؤشر معجم الطبيعة الأول على الحياة في طلوع شمسها وبزوغ قمرها وارتفاع نجمها.

2.حقل الطبيعة (وجدانية السكون والموت) : في هذا المعجم نجد تناقضا وتضادا مع الحقل الأول الدال على الحياة، إذ تكررت بعض التيمات مثل [البحر، الرياح، الظلام، والليل]، وهي إشارات لغوية تنم عن رعب وسكون ملؤه الفزع والموت، مثال ذلك في قول ابن الأبّار القضاعي:[3]

سَافَت (رِيَاحُ المَنَايَا) مِن سُيُوفِهِم سُفْيانَ فَانْهَزَمَت يَا وَيْحَ سُفْيانَ

وَصِرْتَ (جُورُ اللَّيَالِي) غَيْرَ مُتَّـئِدٍ تَمْحُو إِسَاءَتَهَا عَدْلًا وَإِحْسَانَـا

ومثال ذلك في قوله :[4]

1 الديوان، ص86.

2 المصدر نفسه، ص218.

3 المصدر نفسه، ص309-310.

4 المصدر نفسه، ص193.

كَـــأَنَّ نَهَـــارَه وَ(اللَّيْلُ) صِيــغَا مِن الكَافُور وَالمِسْكِ النَّثِيرِ

ومثال ذلك في قوله أيضا :[1]

سَمَا إِلى مَطْلَعِ المَهْدِي يَصْدَعُ مَا غَشَّاهُ ظُلْمًا وَ(إِظْلَامًا) تَلَأْلُؤُهُ

كما ورد البحر والموج والنار في قوله :[2]

قَـــوَارِيرُ لَم يَرْبَأْ بِهَا (البَّحْر) سَابِـــقًا وَلَا ذَادَ عَنْهَا البَّر حَـــمْلُ الفَـوَادِحِ

وَتَطْوِي عَلَى (نَـــارِ التَّلَهُبِ) أَضْلُـــعِي وَحَامِي الجَوَى مِن حَائِمَاتِ الجَوَانِحِ

جَرَت فَوْقَ (المَوْجِ)(كَالجِبَالِ) تَنَاوَحَت فَكَيْفَ نَجَت مِن نَوِحِـــهَا المُتَنَـاوِحِ

لقد أورد البحث بعض النماذج الشعرية التي تكرر فيه حقل الطبيعة الدال على الثبات/السكون والخوف، وكلاهما يلتقيان في إشكالية الفرار والموت.

وعليه يمكن القول أن النّصوص المدحية لابن الأبار القضاعي قد توزعت من حيث حقل الطبيعة إلى قطبين متصارعين وهما الحياة والموت، مما يستلزم –وفق سيكولوجية سبيتزر– القول إن المؤلف/الشاعر يعيش حالة اضطراب بين الحياة وإرادتها، والموت وضبابيتها.

1–1–4– حقل الحياة

أتى هذا الحقل في المرتبة الرابعة من حيث قوة الانتشار، بالرغم من أن نتائج التحليل التي وصل إليها البحث تحوم حول هذا الحقل، مما يجعلنا نطرح السؤال التالي : لم حاول النّص إخفاء هذا الحقل ؟! أو –لنقل– لم حاول إظهاره على استحياء منه؟

1 الديوان ، ص 42.

2 المصدر نفسه، ص125،126.

للإجابة عن السؤال وجب البحث في أعماق المدائح، حيث نجد إشارات الحياة قد تكررت في الغالب بالألفاظ التالية: [السعادة، الدنيا، الحياة، نجاة، الطرب، مبتسما...].

تجلت تلك العلامات في ربوع النصوص الأبّارية كقوله مثلا :[1]

فِي كُلِ شَـــارِقَةٍ إِلْمَـامُ بَائِقَــةٍ يَعُودُ مَأْتَمُهَا عِنْدَ العِدَى (عُرُسَا)

مَدَائِن حَلَّهَا الإِشْرَاكُ (مُبْتَسِمَا) جَذْلَانَ وَارْتَحَلَ الإِيمَانُ مُبْتَئِسَا

كما ظهرت إشارات الحياة في لفظ (الطرب) كقوله :[2]

إِذَا هُمْ هَينَمُوا أَصْغَى لَهُم (طَرَبًا) يَخَالُ ذَلِكَ أَوْتَـــارا وَأَلْــحَانَا

وذُكرت السعادة عند ابن الأبّار في قوله :[3]

لَا رَيبَ فِيمَا تَجَـلَّى مِن دَلَائِـلِــهِ إِنَّ (السَّعَـــادَةَ) لِلْحُسْـنَى تُهَيِـئُهُ

مَاضٍ عَلَى المَوتِ وِالأَسْيَافُ نُابِيةٌ مَا أَنْصَفَ(العَيشَ) (يَهْوَاهُ) وَ يُنْشِؤُهُ

أُولُو (السَّعَادَة) لَم يَضْرِمْ هِيَاجَـهَا أُولُـوا الشَّقَـاوَةِ إِلَّا وَهي تَفْشَـــؤُهُ

كما وردت الدنيا في قوله :[4]

وَعَــن (دُنْيا) مُهَنَــأة وَدِيـــــنٍ وَعَنْ ذَاتِ الصَّلِيلِ وَ ذِي الصَّـرِيــرِ

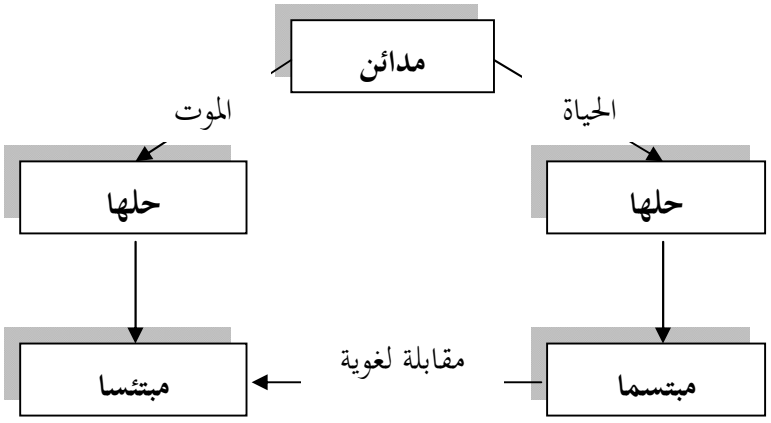
1 الديوان، ص395،396.

2 المصدر نفسه، ص305.

3 المصدر نفسه، ص41،44،45.

4 المصدر نفسه، ص 194.

لقد وظّف الشّاعر هذا الحقل مصاحبا له بحقل الموت في أغلب القصائد مما أعطى للحياة طابعا سلبيا، فنجد في المثال الأول توصيفا للمدائن رابطا إياها بالحياة (مبتسما)، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الابتئاس في وصف الإيمان، ومنه تجلت اللّغة التّضادية عند ابن الأبّار على النحو التالي:



ويتكرر نفس الأسلوب في حديثه عن العيش حيث ألحقه لغويا/لسانيا بالموت، وذلك في قوله :

ماض على الموت والأسياف نابية ــــــــــــ > الموت.

ثمّ يدرك حركة الموت بالعيش مباشرة في الشطر الثاني قائلا :

مَا أنَـصَفَ العَيشَ يَهْـوَاهُ وَيُنْشِــؤُهُ

فالموت في السلسلة الكلامية جاء مقترنا بالعيش لتثبيت الثنائية الضدية بين الحياة والموت، لتكون في الأخير عنصرا مسيطرا في مدائح ابن الأبّار القضاعي.

إنّ السبب الرئيسي الذي جعل **حقل الحياة** يتجلى حضوريا في المرتبة الرابعة وليست الأولى أو الثانية، وذلك ليكون إدراك الخطاب النصي وتأويله عند شاعرنا قائما على مستويين اثنين :

أولا : المستوى السطحي/ الظاهري : وهو المستوى الذي يظهر فيه الشّاعر مادحا لزكريا ابن أبي يحي ومقلدا إياه كل ألقاب الثناء والمدح، فهي أوصاف تترى واحدة تلو الأخرى.

ثانيا : المستوى العميق/ الباطني : وهو المستوى الذي يظهر فيه ابن الأبّار –وفق الرؤية النفسية– خائفا من الموت، وطالبا الحياة، وهذه النتيجة لا تتأتى إلا بدراسة نسقية وفق ثنائية تقابلية تضادية، لاكتشاف ذلك الأثر العميق الذي يؤرّق الشاعر.

1-1-5- حقل الموت

كان هذا الحقل أكثر اضمحلالا وخفاءً، إذ ظهرت علامته في الرموز التّالية : [الرؤى، المنايا، الرّدى، الموت، الدماء، العالم العلوي، الدين، يوم الفصل، المنون].

ورد ذلك عند ابن الأبّار في بعض أشاعره مثل قوله :[1]

لَا وِزْرَ أَثْــقَلَ مِن وِزْرٍ تَحْــمِــلُهُ إِذْ خَفَّ لَو خَفَّ (يَومَ الفَصْلِ) مِيزَانَا

لَمَّا رَأَتْهُ (المَــنَايَـا) مُعْدَمًا شِيــمَا كَسَتْــه مِن دَمِهِ المَطْــلُولِ عُقْبَــانَا

كما وردت ألفاظ المنايا أيضا في قوله :[2]

عَلَى حِين دَارَت (بِالمَنَايَا) كُؤُوسُهَا فَمِن بَين مَصْبُــوحٍ هُنَـاك وَصَابِــحُ

وَقَد حَكَمَ الأَصْفَاقُ أَنَّ اقْـتِحَامَهَا إِلَيه (غَمَرَاتُ المَوتِ) صَفــقَةُ رَابِحِ

وذكر الرحيل والانتقال إلى الدار الآخرة مصاحبا لها بعلامات الفزع في قوله :[3]

1 الديوان، ص305،306،307.
2 المصدر نفسه، ص124،126.
3 المصدر نفسه، ص351.

جَلَـدٌ خَلِيلَيَ مَا لِنَــفْسِكَ تَجْــزَعُ آنَ (الرَّحِيلُ) فَأَيْنَ مِنْهُ المَفْـزَعُ

إنّ تيمات الموت والمنايا قد شغلت حيزا نصيا معتبرا في مدائح ابن الأبّار القضاعي، ولقد أحدثت تلك الألفاظ وظائفا متباينة، يمكن إيجازها على النّحو التالي :

أولا : الوظيفة المعرفية/ المباشرة : وهي الوظيفة التي تذكر الموت بلغة انشطارية، واقعة بين تمني الموت للآخر/ العدو والخوف من الموت للأنا، وهي وظيفة تظهر في سطح النص ومدلولاته.

ثانيا : الوظيفة الجمالية/ الشعرية : وهي الوظيفة الأعمق في الرؤية الشعرية عند ابن الأبّار القضاعي، ونستطيع تجزيئها إلى قسمين اثنين :

1. **الأبعاد الجمالية على مستوى المدلولات** : ويتجلى ذلك في التقابل التضادي مع ألفاظ الحياة، ليعيش المؤلف على المستوى المضموني صراعا بينهما.

2. **الأبعاد الجمالية على مستوى الدوال** : حيث أكسبت ألفاظ الموت بتضادها مع علامات الحياة في نصوص ابن الأبّار لغة شعرية جمالية لفتت انتباه القارئ واستفزته نتيجة شناعةٍ لغويةٍ وقعت على المستوى المعجمي أولا ثم على مستوى الحقول الدلالية ثانيا.

1-1-6- حقل الحيوان

يعتبر ورود معجم الحيوان لدى الشّعراء التّراثيين أمرا مسلما به، لما اعتاده هؤلاء من تقاليد شعرية راسخة في أذهانهم، ولهذا نجد شاعرنا يوظف هذا الحقل بكثافة واضحة، إذ قدّم لنا هذا الحقل بطرق مختلفة، يمكن تبيانها على النّحو التّالي :

أولا : الوظيفة التشبيهية للحيوان : قُدم هذا المعجم الحيواني في مدائح ابن الأبّار القضاعي وفق آليتين تشبيهيّتين :

1.التشبيه بالحيوانات الضارية : يقدم الشاعر رموزا مثل **الأسد والليث والسبع** بكثافة متواترة في نصوص ابن الأبّار كقوله :[1]

بَرَى العُصَاةَ وَرَاشَ الطَائِعِين فَـــقُل فِي (اللَّيث) مُفْتَرِسًا وَالغَيْثِ مُرْتَجِسَا

وفي قوله عن الأسود:[2]

هُنّ الظِبَاءُ العَاطِيـاتُ سَـــوالِـفَا وَهُم (الأسودُ) الضَارِبَاتُ مَخَالِبَـــا

والصَبُ مَنْ خَاضَ الأَسِنَّةَ وَ(الظبُى) نَحْو (الظِبَـــاءِ) مَطَاعِنًا وَمَضَـارِبَـا

كما ذكر الصقر والنسور الضوارب في قوله:[3]

وَإِنْ غَـــرَّ الغُـــوَاة ذُرَى جِبَـــالِ يَرَوْنَ بِـــهَا نُسُـــورًا فِي وُكُـــورِ

وَطَـارَ إِلَى غِمارِ المَوْتِ (صَقْـــرًا) فَحُطَّ إِلَى البُغَـاثِ عَنِ (الصُّقُورِ)

وذكر الليث والأسد الضارب في قوله:[4]

لَاقَـى الرَّدَى بِأبي يَحْيَـاهُم فَـغَدَا لَقى وَعَـهْدِي بِهِ (كَاللَّيْثِ) شَيْخَانَا

لله صيـد زنـــاتيون تحسبـــهم (أَسَدٌ) إِذَا افْتَرَسُوا الأَقْرَانَ سَيْدَانَـا

صَالُـوا صُقُورًا بِخِزَّانِ جُثَـــثٍ فَرَقًا وَطَالَمَا صَرْصَرَت فِي الحَرْبِ عُقْبَانَا

1 الديوان، ص398.

2 المصدر نفسه، ص68..

3 المصدر نفسه، ص 196،197

4 المصدر نفسه، ص 308،309.

أتى المعجم الشعري الدلالي للأسد والليث والصقر تحت مظلة واحدة تمثلت في الافتراس وشدة الأخذ والسرعة فيه، غير أننا نجد أحيانا تنوعا دلاليا بين الأسد والليث، إذ وصف هذا الأخير بالافتراس، فأحدث تغير دلالي لوظيفة الليث وانزياحا عن المدلول الأصلي له، فنجده يقول:

في الليث مفترسا والغيث مرتجسا ـــــــــــــــ السُرعة في الافتراس

بينما نجده في موضع آخر يصف الليث قائلا :

وعهــدي به كالليث شيخـانــا ـــــــــــــــ التباطؤ في الافتــراس

إنّ الاختلاف الوظيفي للّيث يفرضه السياق النصي التمثيلي، ولهذا وجدناه في النماذج الشعرية متنوع الدلالة وأحيانا يضارع الأسد في سرعة افتراسه، حيث وصف ابن الأبّار القضاعي الأسد قائلا :

وَهُمُ (الأُسُودُ) الضَّارِيَاتِ مَخَالِبًـا

(أَسَدٌ) إِذَا افتَرَسُوا الأَقْرَانَ سَيْدَانَا

وضع النص الشعري الأبّاري الليث والأسد في موطن واحد من حيث قوة الافتراس، غير أنه انزاح على مستوى التقاليد الوصفية، إذ أبعد الأسد عن الشجاعة وقاربه من الافتراس، مما أعطى رؤية شعرية في بعده التوظيفي.

2.الحيوان النّاعم/السالم في شعر ابن الابّار : إننا نجد في كثير من قصائده توظيف علامة "الحمام" مما استوقف انتباه الباحث، حيث أن ذكر هذا الحيوان في تراثنا العربي الشرقي نادر

الاستعمال، بخلاف الصقر والأسد والليث والظباء، ولقد استعمل الشاعر الحمام في مواضع كثيرة من ديوانه نحصي بعضا منها في قوله :[1]

وَأَشْدُو بِمَا طَوَّقْتنِي مِنْ صَنَـائِعٍ جِسَامٌ كَمَا تَشْدُو (الحَمَامُ) السَّوَاجِعُ

وفي قوله أيضا :[2]

تَطَيَّرُهَا الرِّيحُ غُرْبَاناً بِأَجْنِحَةِ الـ (حَمَائِمِ) البِيضِ للإِشْـرَاكِ تَـــرْزُؤُهُ

وفي قوله في موطن آخر :[3]

كَأَنَّ (حَمَامًا) هَادِلًا فِي خُدُورِهَا وَلَا نَطَقَ إِلَّا بِالدُّمُـــوعِ السَّـــوَافِحِ

أُطَارِحُهُ حَتَى (الحَمَامَ) بِدَوْحِـــهِ وَأَشْدُو بِه شَدْوَ (الحَمَامِ) المُطَارِحِ

إنّ ورود لفظ الحمام بهذه الكثافة اللسانية النصية يؤشر على محتوى عاطفي وجداني، فهو الحيوان الهادئ النّاعم الدال/الرامز على السلام والحرية، أو لنقل استمرارية الحياة، لهذا لا يخلو توظيف الحمام في نصوص ابن الأبار من نسق داخلي دلالي، يمكن توزيعه وظيفيا على النحو التالي :

أ.وظيفة الحمام في السياق الأصغر/ النصي : لقد أدى الحمام وظيفة تشبيهية مكتملة الأركان عن طريق المقارنة بينه وبين الممدوح وصفاته وأخلاقه ونعومة تعامله.

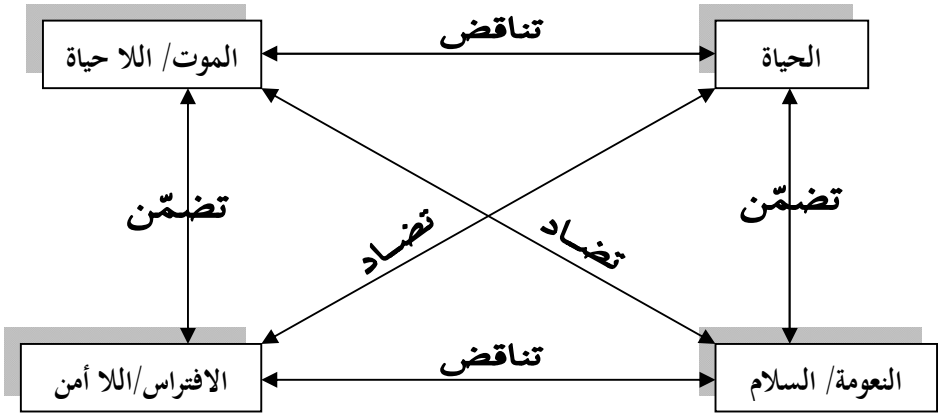
ب.وظيفة الحمام في السياق الأكبر : حيث أدى الحمام انزياحا معرفيا للتدليل على الحرية والسلام والحياة، والذي قابلته حيوانات أخرى دالة على الافتراس والموت، كالأسد

1 الديوان، ص361

2 المصدر نفسه، ص 42.

3 المصدر نفسه، ص125،127.

والليث والصقر، وعليه وقع تضاد لساني/مدلولي/علاماتي في توظيف حقل الحيوان على المستوى التشبيهي، وعليه يمكن بناء المربع السيميائي على النحو التالي :



ثانيا : حقل الحيوان ووظيفته الأداتية/الحربية : من خلال الاستقراء لكثير من نصوص ابن الأبّار نجد توظيفا للحيوان الأداتي/الحربي، في نصوص الشاعر مثل [الخيل، الفرس،الجواد]، وهي حيوانات تستعمل في الغزو والقتال، حيث انتقاها الشّاعر كعلامات موضوعية/أساسية في شعره مثال ذلك في قوله :[1]

حَتَّى (الجَوَادَ) الذِي قَدْ كَانَ يَعْصِمُهُ أَرْدَاهُ يَقْصِمُهُ بُغْضًـــا وَإِهْـوَانَا

مُتُونِ (خَيلِـهِمِ) أَوْطَـانُهُم وَكَـــفَى عِزًا يُثَاوِي مُتُونَ (الخَيْلِ) أَوْطَانَا

ووظف الخيل في سينيته المشهورة بقوله :[2]

أَدْرِكْ (بِخَيْلِكَ) خَيْـلَ اللهِ أَنْدَلُسَـــا إنَّ السَّبِيـلَ إِلَى مَنْجَاتِـهَا دَرَسَا

إنّ النصوص الأبّارية قد استعانت بألفاظ الخيل والفرس كأداة حربية، مما يجعل إدراج هذا الحقل كآلية تعضيدية لحقل الحرب داخل معجمه الشعري، وبناء عليه يكون ترتيب الحقول الحربية

1 الديوان، ص307

2 المصدر نفسه، ص395.

إذا ما عُضدت بحقل الحيوان الأداتي، من أهم المعاجم الشعرية وأولها في الخطاب النصي عند ابن الأبّار القضاعي.

1-7- الحقول الدلالية وأبعادها السيكولوجية

انطلاقا من تحليلات سبيتزر المبنية على مراحل السياج الفيلولوجي، ومن أجل إيجاد الخصائص الأسلوبية ذات الطابع النفسي، فإنّنا سنحاول البحث عن تلك السمة وتواترها في الحقول الدلالية بتآلفها وتناقضها في مدائح ابن الأبار القضاعي، وعليه يمكن تقسيم الدراسة إلى ثلاثة مراحل :

- **المرحلة الأولى: قراءة في السطح الشعري**

بعد الاطلاع على النّماذج التّالية [2، 51، 168، 87، 26، 23، 144، 185، 20، 85، 26، 97، 164، 152، 139]. فإننا قد وجدنا حقل الدين بمعجميه (الإيمان والكفر) طاغيا ومكثفا في النصوص، بل يتكرر هذا الحقل في كل مدائح ابن الأبّار القضاعي، مما جعلنا نطرح السؤال التالي: لم تكرر هذا المعجم الديني اللاهوتي في أغلب القصائد؟

- **المرحلة الثانية: مرحلة التفسير**

إنّ تكرار المعجم اللاهوتي في مدائح ابن الأبّار يعكس الرؤية النفسية التي أرّقت الشاعر، وهي الآخرة/الموت، والمصير لما بعد الحياة، ولهذا نجده يتكلم عن يوم الفصل وعن الآخرة وعن الجزاء في كثير من المواضع -كما ذكرنا سابقا-.

إن كثيرا من الشعراء مثل ابن الأبّار القضاعي لديهم نفس البعد الوجداني، وهو الخوف من الفناء، فنجد الباحث شكري عياد مثلا في تحليله لقصيدة الصباح الجديد يذكر أن المبدع يطلب الحياة باعتبارها ينبوعا له، فالشاعر "الذي يغني الحياة يظل مشدودا إلى الحياة، لأن الحياة

هي ينبوع فنه، ولو تخلص الشاعر من دوافع الحياة العادية لخف هذا الينبوع"[1] ،ثم يخلص عياد إلى أن القصيدة المحللة قد "انطلقت من نفس البؤرة السيكلوجية، بؤرة الصراع بين حب الحياة وتقبل الموت"[2]، ولقد نحى كمال أبو ديب نفس التفسير النفسي في دراسته للقصيدة الشبقية وفي تحليله لجمهرة القطامي، إذ يقول أبو ديب " وتجسد الطلال هنا جوهر تجربة الإنسان الجاهلي من وعي للهشاشة وخضوع للزمنية وفاعلية التفسير المدمرة"[3].

إنّ التحليل السيكولوجي الذي وصلنا إليه في دراسة حقول ابن الأبّار القضاعي لا يستند إلى تحليل شكري عياد أو كمال أبو ديب، وإنما هو تحليل نسقي يؤشر عن أرق يُلمّ بالشعراء ممّا ينتابهم من حب للحياة وخوف من الموت.

- **المرحلة الثالثة: العودة إلى السطح والبحث عن المعضدات**

هي المرحلة الأخيرة في تحليلات سبيتزر، حيث نجد علامات أخرى تثبت/تعضد ما وصل إليه البحث في التحليل النفسي القائم على ثنائية الحياة والموت، إذ تواترت بعض الحقول الدالة عليه، فنجد حقل الحرب بكل حمولاته الحربية والإفنائية، ثم تواتر حقل الطبيعة بعلامات الحياة مثل البدر، الشمس، القمر، وعلامات الطبيعة الدالة على الموت مثل البحر، والليل، والظلام، واكتشف البحث حقل الحياة والموت الذي كان صريحا وجليا، كما ساعد حقل الحيوان حقل الحياة والموت عن طريق أنواع الحيوانات المذكورة في مدائح ابن الأبّار مثل الأسد، الليث، والصقر، والحمام.

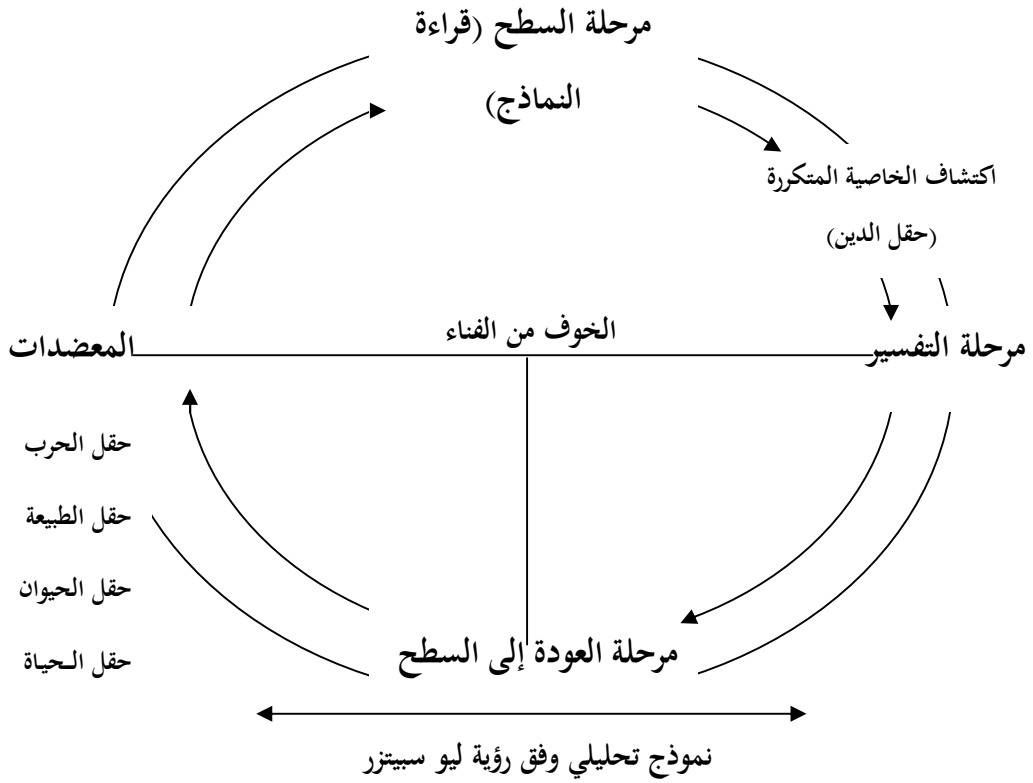
وعليه يمكن الجزم –بالنسبة لهذا التحليل فقط– بأن المراحل الثلاثة في قراءة نصوص ابن الأبّار القضاعي كانت تتجه دائما نحو الثنائية التقليدية (الحياة والموت)، وبناء على ذلك نستطيع

1 شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 119.

2 المرجع نفسه، ص127.

3 كمال أبو ديب: الرؤي المقنعة–نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي–القاهرة الهيئة العامة للكتاب،1986،ص323،392.

تلخيص المراحل الثلاثة في التحليل عن طريق السياج الفيلولوجي التي ابتكرها ليو سبيتزر في الإضاءة الأسلوبية.



نموذج تحليلي وفق رؤية ليو سبيتزر

2- الصورة الفنية في مدائح ابن الأبّار القضاعي

يبني كثير من المبدعين والشعراء أعمالهم الفنية على التقريب التصويري بين الأشياء المتباعدة، في لوحة فنية بهيجة، بل يتعدى ذلك إلى غيره من الأصناف اللغوية لدى جماعة من المتكلمين، إذ "لا يوجد إنتاج فعلي للكلام بدون صورة، فالضرورة الحتمية للإنسان تدفعه إلى استعمال لغة تصويرية للتعبير عن نفسه"[1]، ومن ثم كانت الحاجة للتصوير الفني فطرة إنسانية تولد مع الإنسان، وتجري في صفاته وأصل تركيبه، وعليه ستحاول الدراسة تقديم إضاءة جمالية ودلالية لتوظيف الصورة عند ابن الأبار القضاعي باعتبارها أحد أهم المكونات الأسلوبية لديه.

2-1- الصورة التشبيهية في نصوص ابن الأبّار- بحث في الوظائف والدلالات-

2-1-1- ماهية التشبيه في الدرس النقدي والبلاغي القديم

يكثر تعريف التشبيه في تراثنا البلاغي والنقدي القديم إذ لا يكاد يخلو كتاب بلاغي من ضبط حدوده وتبيين أركانه، فنجد أبا هلال العسكري يعرفه قائلا "هو الوصف بأن أحد الموصوف ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"[2].

إنّ أبا هلال يقدم التشبيه باعتبار عناصره الثلاث [المشبه، المشبه به والأداة] إلا أنه يستثني وجه الشبه لكونه الرابط المسلم به إجرائيا في آلية التشبيه، ولعل أهم عنصر في التشبيه عنده هو الصورتان المتقابلتان، إذ يمكن للأداة أن تحذف كذلك، وعليه فالقدر المجزئ في التشبيه هو التقابل بين الصورتين إذ يقومان على "تمثيل شيء حسي أو مجرد، بشيء آخر حسي أو مجرد لاشتراكهما في صفة حسية أو مجردة أو أكثر"[3].

1 Catherine Fromillague, La figure de style, armand colin,2010 p14.

2 أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص180.

3 الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية،ط1، المركز الثقافي العربي بيروت،1992، ص14.

يسعى هذا البحث إلى الابتعاد عن الدراسات التراثية الموغلة في التقسيمات الكلاسيكية للتشبيه، إذ إن الأسلوبية بمرجعيتها الفكرية وأدواتها الإجرائية تحاول تجاوز البلاغة القديمة على مستوى الطرح النظري، والمقاربة التطبيقية، ولهذا يمكن تقسيم التشبيه من هذا المنظور "إلى فرعين: تشبيه صريح وهو ما يكون من جهة أمرين لا يحتاج فيه إلى تأويل كتشبيه الشيء بالشيء في الصورة أو الشكل، وتشبيه مؤول وهو ما يكون التشبيه فيه محصلا بضرب من التأويل"[1].

2-1-2- وظيفة التشبيه في الدراسات المعاصرة

كثيرة هي الدراسات التي تزعم أن التشبيه إنما هو تأكيد المعنى وتوضيحه، وهو طرح يضع التشبيه في بؤس المعنى وإرهاقات المضامين، لكن هذه الأداة الفنية —في الحقيقة- تنطلق وظيفيا من حالة شعورية لدى الشاعر/المبدع "...فالتجربة الشعرية هي التي تُمكن الشاعر من رؤية جواهر الأشياء مجاوزا سطوحها، وهي التي تصوغ كذلك الربط بين الظواهر المتباعدة، فالصورة التشبيهية إذا خرجت عن مظلة التجربة الشعرية، تفقد إمكانية تأثيرها وفاعليتها"[2].

وعليه فثمة تلازم بين الصورة الشعرية وأسلوب الاختيار في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، فالمبدع له جملة من الاختيارات الصورية في ذهنه وينتقي أقربها للصورة المقابلة، ولهذا يعتبر أمرا معيبا بالنسبة للناقد " الوقوف عند رصد هذا التشابه وتسجيله وعدم توظيفه إيحائيا"[3]، وذلك لتتحقق الوظيفة الرئيسية للبناء التشبيهي إذ "يبلغ التشبيه -كتصوير بياني- ذروته الفنية من خلال ما يملكه من طاقات تعبيرية"[4].

1 أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، دت، ص62.

2 عدنان حسن قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 56-57.

3 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002، ص91-93.

4 خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1992، ص125.

2-1-3- الصورة الفنية التشبيهية في مدائح ابن الأبّار القضائي

إنّ البحث في التشبيه طرح تحفه كثير من المخاطر والمزالق، لما يترتب من ذلك الوقوع في شرك البلاغة، والدراسات الكلاسيكية المختلفة عن أبحاث الأسلوبية، إنْ من حيث الأصول أو الأدوات أو التقنيات المتبعة.

وعليه سيحاول البحث جاهدا الابتعاد عن التقسيمات والشروحات التقليدية وتعويضها بآليات مبتكرة/جديدة، فالبحث في الأغراض البلاغية قد يؤدي بنا إلى وأد النص وبتره، فغايتنا الكبرى إضاءة النص وإعادة إحيائه وفق أبعاد شعرية ودلالية جديدة.

نلحظ أثناء تتبعنا لمقاصد صورة التشبيه في مدائح ابن الأبار القضاعي من خلال النماذج التالية [164، 152، 139، 84، 58، 87، 26] تعدد مصادر التشبيه أو لنقل أطرافه ويمكن تلخيصها على النحو التالي :

2-1-3-1 مصدر الطبيعة

يحاول ابن الأبّار القضاعي ملاحظة أطراف الطبيعة وكينونتها، ثم إيجاد مقابل موضوعي لذلك الطرف من أوصاف الممدوح، ليتقابل المصدر الطبيعي مع الممدوح في صورة واضحة المعالم مؤكدة لبيان الرؤية الشعرية لديه، نجد ذلك في قوله :[1]

إِنْ سَالَ طَبْعِي فِي ذُرَاهُم سَلْسَلَا فالعَذْبُ فِي الأَرْضِ الكَرِيمَةِ يَنْبُعُ

نلحظ في البيت اقترانا حركيا بين صورتين اثنتين، بينما غابت أركان التشبيه -كما يقول رجال البلاغة وسدنتها!!-، أما الصورة الأولى -فسيلان الطبع- خرق لأفق توقع القارئ، وانتهاك صارخ لتقاليد اللغة، فهو يسيل في ذراهم سلسلا، أي : سلسلا عفويا. إن هذه الصورة بحركتيها

1 الديوان، ص355.

المفعمة بالشاعرية والغرابة تقابلها صورة مصدرها/منبتها الطبيعة، فالماء العذب ينبع في الأرض الكريمة/الطيبة، وعليه يمكن تحديد معالم التقابل بأربع صور نووية :

-الصورة النووية الأولى : سيلان الطبع بكل مجازيتها واختراقها للنص الأصلي.

-الصورة النووية الثانية : سيلان الطبع في ذراهم سلسلا.

إنّ اجتماع الصورتين قابلهما اجتماع لصورتين نوويتين :

-**الصورة النووية الأولى/الثالثة** : الماء العذب.

-الصورة النووية الثانية/الرابعة : حركية الماء العذب في الأرض.

وبناء عليه وقع تقابل تشبيهي بين الصور الأربعة، ويمكن أن يكون على النحو التالي :

إن سال طبيعي (ص1) تقابل ---------- حركية الماء العذب (ص4)

في ذارهم سلسلا (ص2) تقابل ---------- المـاء العذب (ص3)

إن هذا التقابل على مستوى الصورة أحدث مفارقة أسلوبية جمالية لدى النص، من خلال إعادة تركيب جديد للسلسة الكلامية، فيترتب عليه قراءة وتأويل لذلك التقابل التشبيهي بين سيلان الطبع وسيلان الماء، وبين الذرى والماء العذب، فتكون البنية ذات معطى دلالي وجمالي مغاير إذا رُكبت العناصر مع بعضها البعض.

ومن مصادر الطبيعة التي استوحاها الشاعر في رؤيته التشبيهية (صورة الشمس) وذلك في قوله :[1]

وَ(شَمْسًا) مَـا تَوَارَت فِي حِجَابِ بِغَيْرِ الصَوْنِ قَطُ وَلَا صِـــوَانِ

1 الديوان، ص323.

إنّ النص أعطى تشبيها تقليديا من حيث صورة الشمس غير أنه أبقى على حركيتها وديناميكيتها، فالممدوح يقترب من حركية الشمس فلا حاجب له، ولا قدرة لأحد بحجبه.

غير أن ذات (الشمس) تتغير من حيث وظيفتها في موضع آخر :[1]

لَئِـــنْ غَرَبَت (شَمْسُ) العُلَى فَهِـلَالُنَـا يُنِيرُ لَنَا اللَّيْلَ البَّهِيمَ إِذَا جَنَا

وتتغير مرة أخرى تلك الشمس من حيث الوظيفة الطبيعية في نص آخر :[2]

(شَمْسٌ) تَجَلَّت فَانْجَلَت سُدَفَ الدُّجَى وَاجْلَوَذَّت عَنْ نُورِهَا اِجْلِوْذَاذَا*

ونجده يقول في موضع آخر :[3]

رَأَيْـــتُ بِها العَـــذَارَى طَالِعَـــاتٌ (شُمُوسًا) مِن سُمُوت للخُدُورِ

إنّ التغير الحركي للشمس بما يقابله من معادل موضوعي أو صورة نووية أحدث فارقا في نوعيتها على المستوى الطبيعي وعلى مستوى النص-الداخلي-، فالشمس في المثال الأول لا يحجبها شيء لتكون دالة على الوضوح، أما الشمس الثانية فقُلبت وظيفتها الطبيعية إلى اللاوضوح والضبابية في الرؤيا، وبهذا كانت الشمس الأولى مقابل تضادي مع الشمس الثانية.

أما النموذج الثالث فتغيرت وظيفة الشمس لتدل على الطلوع، فوقع تقابل تصويري في قوله :

– رأيت العذارى طالعات(شموسا)--------- [بداية الوضوح]

1 الديوان، ص299.

2 المصدر نفسه، ص182.

* لا يوجد في البيت تشبيه، ولكن وروده في هذا الموضع لإثبات تغير وظيفة الشمس طبيعيا.

3 الديوان، ص193.

وعليه تتوزع حركية الشمس الدلالية في تلك النماذج بين الوضوح واللاوضوح، وبداية الوضوح، ويمكن إعادة النصوص وفق الوظيفة التشبيهية للشمس على النحو التالي :

1. رأيت العذارى بها طالعات شموسا ← **بداية الوضوح**

2. وشمس ما توارت في حجاب
3. شمس تجلت فانجلت سدى ← **الوضوح**

4. لئن غربت شمس العلى فهلالنا ← **اللاوضوح**

يبدو أن الشاعر ينطلق من حيث الرؤية الشعرية في تصوريه للشمس من زاوية الوضوح واللاوضوح للرؤيا الكلية لمصير الأندلس وأهلها، وهو ما عبر عنه في حركة الشمس وتحولها وظيفيا على مستوى خطابه الشعري، ومن ثم كانت هذه الدلالة إحدى النتائج التي تقدمها الأسلوبية الحديثة بواسطة حركة النصوص وتقابلها وتضادها داخل بنية النص الشعري.

ومن مصادر الطبيعة في البناء التشبيهي الأبّاري نجد توظيف الصباح والنسيم في قوله :[1]

فَكَأَنَّـمَا النَّقْعُ المُثَـارُ دُجْنَـةٌ وَكَأَنَّ غُرَّتَهُ (صَبَاحٌ) يَسْطَعُ

لقد اقترب النص من دلالة الوضوح حين جمع صورة –العزة– بحال الصباح في وضوحه، وعليه بقي النص معانقا لوازم الشمس في الوظيفة، فسطو الصباح أي سطوحه و وضوحه، فالبنية التركيبية في البيت منقسمة إلى بنية سطحية تمثلت في غرته صباحا، كالصباح يسطو، أما البنية العميقة فتشكلت على النحو التالي : كأن غرته شموسا تسطو.

إنّ اجتماع البنيتين/العميقة والسطحية قدمت مستوى دلالي أعمق ركزت على وضوح العزة مثل الشمس، ويمكن تلخيصها بواسطة التفكيك البنيوي النسقي :

1 الديوان، ص353.

البنية السطحية ----------كأن غرته صباح يسطو.

البنية العميقة ---------- كأن غرته شمس تسطو.

البنية النسقية ---------- كأن غرته واضحة مثل الشمس.

الرؤية نحو الأندلس واضحة المعالم

لقد تكررت مصادر الطبيعة المصاحبة للشمس في ديوان ابن الأبّار القضاعي بطريقة لافتة للانتباه، إذ استعان الشاعر بمصابيح الظلام قائلا :[1]

هُم (مَصَابِيحُ الظَّلَامِ) الرَّاكِدِ وَهُم حَيَاة الأَنْفُسِ الهَوَامِدِ

ألقى النص في تلك الصورة تناقضا من حيث الكلمات التفصيلية، إذ يمكن تجزيء المعطى النصي إلى الصور النووية التالية :

هـــــم------ الصورة الأولى (ص1).

مصابيح ----- الصورة الثانية (ص2).

الظـلام------ الصورة الثالثة (ص3).

إنّ [ص2] تختلف من حيث الدلالة في جوهرها من [ص3] غير أن اقتران ص2 مع ص3 في سياق تركيبي واحد أعطى قيمة إيجابية لـ [ص1] بحيث تحول :

ص1 = ص2 + ص3 ------ قيمة موجبة/إيجابيـة.

ص2 ≠ ص3 ------- قيمة تناقضية/تضادية.

ص1 = ص2 ------ قيمة موجبة/إيجابية.

ص1 = ص3 ----- قيمة سلبية.

1الديوان، ص136.

وعليه أحدثت الصور من حيث البناء التركيبي قيما متناقضة إيجابا وسلبا وتضادا، نتج عن ذلك كله قيمة شعرية جمالية تمثلت في مدى الانحراف التصويري نتيجة الهدم/التفكيك ثم إعادة التركيب للسلسلة الكلامية.

لقد وظف ابن الأبّار مصادر أخرى للطبيعة كالبدر، وميض البرق، والنهار، والثريا والسحب والقمر، ومن أمثلة ما ذكره شاعرنا في صوره قوله :[1]

وَمَا أَن لَاحَ وَضَّاحُ المُحَيَّا فَقُلْ إِشْرَاقُ (بُدْرِ) مُسْتَـنِيـرِ

وَقَد بَرَقَت أَسِـرَّتَه سُـرُورًا كَمِثْل إِمْيَاضِ (بَرْقٍ) مُسْتَطِيرِ

(هِلَالٌ) حَـلَّ مَنْزِلَة (الثُرِيَّا) وَقَبَّلَ رَاحَـة (البَّدْرِ) المُـنِير

وفي قصيدة أخرى يشبه الممدوح بالبدر قائلا :[2]

(بدورا) إذا ما قطب الجو أشرقوا تَدُورُ رِحَاهُم مِن هِلَالِ عَلَى قُطْبِ

إنّ النصين الشعريين يقدمان لنا البدر في حالة إشراق، وهو انزياح استعاري، فمن لوازم الشمس الإشراق، وليس البدر، غير أن النصين يبعثان للقارئ لوازم الشمس ملتصقة بالبدر، مما يحدث دهشة للباحث الأسلوبي ويجعله يتساءل عن سبب لجوء الشاعر للشمس بعينها أو بلواحقها.

نستطيع تحديد الدلالة العميقة من خلال تفكيك النص وإعادة بنائه على النحو التالي :

1 الديوان، ص193،194.

2 المصدر نفسه، ص84.

النموذج الأول : ما أن لاح وضاح المحيا فقل إشراق (بدر) مستنير

التركيب الأول: ----لاح وضاح المحيا (ص1)

التركيب الثاني:---- فقل إشراق بدر (ص2) ← **التركيب النصي**

التركيب الثالث:---- فقل إشراق شمس-----التركيب الذهني /الاختيار

التركيب الرابع: الدلالي:----- ما إن لاح وضاح المحيا /فقل إشراق الشمس

النموذج الثاني : بدورا إذا ما أقطب الجو أشرقوا

التركيب الأول:-----هم/ الممدوح (ص1)

التركيب الثاني:-----بدورا إذا ما أقطب الجو أشرقوا (ص2)

التركيب الثالث:-----شموسا إذا أقطب الجو أشرقوا (التركيب الذهني)

التركيب الرابع:----- هم شموسا إذا ما أقطب الجو أشرقوا (ص4)

إنّ التقاء البدر بلواحق الشمس في المثالين قدم مقدارا من الرؤية الشعرية الواضحة والتي عبر عنها رمزيا بالشمس، ولهذا نجد تلك الرؤية تتجلى في التشبيهات الدالة على الوضاءة والنور كقول ابن الأبّار أيضا : [1]

وَقَد بَرَقَـت أَسِرَّتَـــه سـُرُورًا كَمِثْــلِ إِمْيَاضِ بَرْقٍ مُسْتَــطِيرِ

لقد شبه النص حركة برق الأسرة بوميض البرق، ويمكن تفكيك البيت كالآتي :

1 الديوان، ص193.

– **الصورة النووية الأولى** : وقد برقت أسرته.

– **الصورة النووية الثـانية** : سرورا.

إنّ تشاكل الصورتين على المستوى التركيبي قابله تشبيه بصورتين وهما :

الصورة (أ) : وميض البرق.

الصورة (ب) : مستطير.

يقدم التقابل في تلك الصورة بعدا شعريا في أرقى معانيه، ويمكن تلخيص التقابل التصويري في المخطط التالي :

الصورة الأولى : تقابل---- الصورة أ (ص1---- ص أ)

الصورة الثانية : تقابل---- الصورة ب (ص2---- ص ب)

وقد يصلح وفق هذا التوزيع التركيبي التقابلي ما يلي :

الصورة الأولى :---- الصورة ب = ص1 = ص ب

بينما لا يمكن دلاليا أن تتقابل الصورة التالية :

الصورة الثانية : -----الصورة أ = ص2 ≠ ص أ

إننا نجد في موضع مشابه استحضار **الثريا** مع **البدر** في قوله :[1]

هــِلَالٌ حَلَّ مَنْــزِلَة (الثُرَيَّا) وَقَبَّلَ رَاحَة (البَّدْرِ) المُنِيــرِ

فالشاعر استحضر باطنيا في التشبهين الظلامَ، غير أن هناك صورة تصارع الظلام ووحشته وهما الثريا والنجوم/البدر والهلال في شكل تراتبي دلّ على الوضوح، ونستطيع تفكيك النص إلى صور نووية صغرى مع تحديد وظيفة كل صورة على حدة.

1 الديوان، ص194.

الصورة النووية	المثال	الوظيفة الدلالية
ص 1	هو كالهلال	بداية الطريق أو المعلم/ فالهلال هو المفتاح الأول
ص 2	حل منزلة الثريا	معرفة الطريق
ص 3	قبّل راحة البدر المنير	الإضاءة والإنارة

إنّ إعادة التركيب الجملي لوظائف التشبيه توحي/تؤشر على إسقاط جيد وتماثل حسن لاستراتيجية الاختيار، بحيث بدأ النص جماليا ودلاليا بتشبيه الممدوح بالهلال الدال/ الرامز على بداية الوضوح ثم الثريا الموحية في أكثر وظائفها لهداية السائرين ليلا، ثم ليختم النص تشبيهه بالبدر الدال على القدرة الكاملة على الرؤية والوضوح.

إنّ ثنائية الوضوح واللاوضوح قد تواترت باستمرار في نصوص ابن الأبّار القضاعي، وخاصة في توظيفه لمصادر الطبيعة، مما ترك بصمة أسلوبية في كل تشبيهاته جماليا ودلاليا.

ثانيا. الحيوان باعتباره مصدرا في الآلة التشبيهية[*] : نجد كثيرا من نصوص ابن الأبّار القضاعي قد استعانت بالحيوان لتوضح حال الممدوح وتُؤكد أوصافه، وتلك هي غاية التشبيه في الدراسات البلاغية الكلاسيكية[1] مثال ذلك في قوله :[2]

بـرَى العُصاةَ وَرَاشَ الطائِعِينَ فَقُـــلْ في اللَّيْثِ مُفْتَرِساً والغَيثِ مُرْتَجِسا

ونجده يوظف أنواع الحيوانات في نص واحد، وذلك في قوله :[3]

* لم تشأ تفكيك هذا التشبيه إلى صور نووية أقل من ذلك لعدم خدمة الدلالة الشعرية في هذا الموضع بالتحديد.

1 أحمد هاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،تح يوسف الصميلي،المكتبة العصرية،صيدا، بيروت،ص238.

2 الديوان، ص134.

3 المصدر نفسه، ص194،195،197.

وَشَبْلًا يَهْصِرُ الأَسَـادَ بَأْسًـــا أَلَمَّ بِغَابَة الأَسَـــد الهُصُـورُ

وَرَايَـات كَـــأَفْئِدة الأَعَـــادِي إِذَا خَفَقَت وَ أَجْنِـحَة الطُّيُورُ

وَطَارَ إِلَى غَمَرَاتِ المَوْتِ صَـقْرًا فَحَطَّ إِلَى البُّغَاثِ عَن الصُّقُورُ

استعان ابن الآبار ببعض الحيوانات الحاضرة في التراث العربي الكلاسيكي، مثل الأسد والصقر والطير، غير أن اللافت للانتباه هو التغير الوظيفي لتلك الحيوانات في النسق الخطابي الأبّاري، فنلحظ أن الأسد في الثقافة العربية المشرقية يستحضر في الترميز الدلالي على الشجاعة، إلا أن ابن الأبّار ينخر تلك التقاليد مغيرا المجرى الوظيفي، لينزاح دلاليا من الشجاعة إلى السرعة في الافتراس وذلك في قوله: "في الليث مفترسا وفي الغيث مرتجسا"، وعليه ضارع الممدوح الأسد في السرعة، فكان المشبه الملك، والمشبه به الأسد في حين كان وجه الاختراق في التقابل/التشارك التشبيهي المتمثلة في السرعة.

أحدث هذا الاختراق مفاجأة لدى القارئ وكسرا لأفق توقعه التراثي، مما جعل آلية التشبيه تنتقل من وظيفة تقريب المعنى وتوضيحه إلى غرابته وتشنيعه، لتتشكل على إثر ذلك الوظيفة الجمالية و الدلالية في آن واحد.

كما وظفت النصوص المدحية الأبّارية حذفا لأداة التشبيه تاركة البعد التصوري التقابلي دالا عليه وذلك في قوله :[1]

طَـارَ إِلى غَمَـرَاتِ المَـــوْتِ صَقْــرًا

إنّ تشبيه الممدوح بالصقر في حركة فنية جديدة –أو لنقل– يندر انتشارها في النصوص العربية التراثية، مما جعل التأمل في وجه التشبيه المتمثل في سرعة القتل والموت جديرة بالعنفوان الشعري لدى النص والمتلقي معا.

1 الديوان، ص197.

من خلال هذه القراءة الأسلوبية للتشبيه في مدائح ابن الأبّار نجد أغلب التشبيهات تنوعت من حيث أصول مصادرها التخييلية عبر استحضارها للطبيعة أو الحيوان، غير أن ما شدّ انتباهنا في البحث أن الاقتباس الطبيعي كان مُركزا على ثنائية الوضوح واللاوضوح، مما جعلنا نعتقد –أسلوبيا–، أن الشاعر يعيش أزمة في الرؤيا، عبّر عنها بآلية التشبيه الطبيعي، بينما نجد في الصور التشبيهية التي اقتبست من التصوير الحيواني انتقالا وتحولا من الوظيفة التراثية إلى وظائف أخرى، وعليه أحدث هذا الاستخدام شرخا على مستويين اثنين :

أولا : الشرخ التراثي: فهو كسر لمفهوم التراث و وظائفه ومتطلباته التاريخية والسياسية والنفسية.

ثانيا : الشرخ القرائي: حيث أحدث لدى القارئ المعاصر كسرا لأفقه وانتهاكا لتطلعاته، فتولدت عن تلك النصوص رؤية شعرية جمالية عن طريق الانزياح الوظيفي للرمز الدلالي.

ختاما يمكن القول أن البحث حاول قدر المستطاع الابتعاد عن آلية البلاغة متعمدا، وذلك لكي لا يقع العمل في فخ التراث –الذي نبجله في مواضعه–، فكانت أمنيتنا تقديم شيء مخالف للدراسات الاستهلاكية السابقة عن ابن الأبّار القضاعي.

2–2– الاستعارة في مدائح ابن الأبّار القضاعي – انحراف تصويري وتعضيد للدلائل–

2–2–1– الاستعارة في التراث العربي والغربي :الماهية والوظائف

يعتبر باب الاستعارة في التراث العربي والغربي على حد سواء من الأبواب الأكثر تعقيدا وجمالية لوجه الخفاء الدلالي المتضمن فيه، ولهذا تختلف الاستعارة عن التشبيه في التجاوز الدلالي الواقع على الاستعارة، إذ إن "...التشبيه يقوم على أساس علاقة المقارنة بين أطراف متمايزة لكنه لا يتضمن تجاوزا في دلالة الكلمة لذا أخرجه الباحثون من مباحث المجاز"[1]، بخلاف الاستعارة

1 إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، حلب 1413-1997، ص245.

المبنية على لغة التجاوز فهي: "إعادة تجميع الأجزاء وفق إدراك جديد بحيث تؤدي إلى خلق معاني جديدة من خلال صلات جديدة".[1]

يكثر تعريف الاستعارة في تراثنا البلاغي حتى صارت من الحدود المتعارف عليها في الثقافة النقدية العربية، فها هو السّكاكي يعرفها قائلا :" الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به"[2]. وعليه يقدم السكاكي الاستعارة بأنها ذكر أحد الطرفين وهي –بالمقابل الاصطلاحي البلاغي– حذف أحد الطرفين والاستعانة بلفظ/قرينة أخرى من حقل دلالي آخر على سبيل الإعارة، ولهذا يمكن أن تكون الإعارة عادة : "...مأخوذة من العارية حقيقة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا، وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر"[3] ، وإذا ما انتقلنا إلى المجال الأسلوبي والبلاغي يمكن القول أن الاستعارة هي " طلب العارية أي الشيء المستعار، وهو يعني أن التفسير الاستعاري هو مظهر لنوع من السلفة أو ضرب من الاقتراض بين الكلمات التي تتشابه معانيها"[4].

إنّ مفهوم الاقتراض الرمزي الذي أقره العرب في تعاريفهم يتوافق مع المفهوم الغربي للاستعارة، حيث يعرفها ديكرو و تودوروف في معجمهما "الاستعارة استعمال كلمة بمعنى مشابه

1 جاكوب كروك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب ،نقلا عن : سامي محمد عبابنة،التفكير الأسلوبي،–رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي–في ضوء علم الأسلوب الحديث،ط2،عالم الكتب الحديث،الأردن، 2010، ص175.

2 السكاكي،مفتاح العلوم، ص477.

3 ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج2، ط2، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص 77.

4 عبد الله حرافي، دراسات في الاستعارات المعلومية، ط3، مؤسسة عمان للصحافة والأدباء والنشر والإعلان، سلطة عمان،2002، ص 13.

لمعناه الأصلي ومختلف عنه مثل الندم المفترس يقوم في قلبي"[1]، وبناء عليه فالمعطى التعريفي للثقافتين العربية والغربية قدمت –لنا– الاستعارة من المنظور الدلالي نتيجة التوظيف الإعاري بواسطة أسلوب الاختيار، لتخلق الاستعارة في النهاية " تعارضا لغويا أو تفاعلا بين محتويين دلاليين، أحدهما هو اللفظ المستعار والثاني هو السياق المستعمل استعمالا حقيقيا والمحيط بتلك اللفظة الاستعارية"[2].

2-2-2- الاستعارة في مدائح ابن الأبّار القضاعي

من خلال كثير من النماذج الشعرية التي توقفنا عندها في نصوص ابن الأبار القضاعي نجد غلبة الصورة الاستعارية المكنية على التصريح الاستعاري، مما يجعل التوقف عند هذا النوع بشيء من الدراسة والتأمل أمرا حتميا لإضاءة نصوص شاعرنا ، وعليه فقد برزت الاستعارة المكنية في النماذج التالية: [26،97، 87، 139، 152، 164، 85].

لقد تواترت الاستعارة المكنية في نصوص ابن الأبار، بينما اضمحلت كثير من الاستعارات التصريحية، مما استلزم علينا طرح السؤال الأسلوبي الأكثر إلحاحا عن تكرار السمة المختفية وغياب التصريح المباشر بواسطة الطرق الإعارية، ففي كثير من النماذج الشعرية يصعب على الباحث إيجاد المشبه به/المختفي ليترك فضاءً تأويليا واسعا لدى القارئ، إذ "..تتشكل معضلات على مستوى الإدراك للطرف الثاني من الصورة الاستعارية، فيأخذ الاسم عن حقيقة ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه، فيقال هذا المراد بالاسم الذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي"[3].

1 T.TODOROV .o.ducrot.dictionnaire encyclopedique des siences de language edition seuil.paris ,1972,p354.

2 الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1991، ص28.

3 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،تح محمود محمد شاكر،دار المدني،السعودية، جدة ،دت، ص44،45.

إذا ما لامسنا نصوص ابن الأبار القضاعي نجد تجليا استعاريا كبيرا في مكوناته الشعرية كقوله مثلا :[1]

أَلَمْ تَرَهُم أَفْضَوا إِلَى فَائِضِ النَّدَى فَلَقَاهُم بِالنَّائِلِ الرَّحْبِ وَالرَّحْبِ

إننا نبحث داخل التركيب الاستعاري، فنجد النص قد اخترق المضمون وغرّبه، حيث أحدثت علامة "فائض" شحنة لغوية و قرينة نصية لعلامة أخرى وهي(البحر)، وصار الندى مقترنا بالبحر على مستوى الفيضان (التركيب الدلالي)، لكن لا يمكن تشبيه الندى بالبحر، فلا علاقة تشابهية بين العلامتين، ويمكن تفكيك الصورة على المستوى المخيالي القرائي على النحو التالي :

الخطوة الأولى	الخطوة الثانية	الخطوة الثالثة
الحقيقة	الاستعارة	اللاحقيقة
الماء/الندى	فائض الماء	فائض الندى
المستعار له		الخيال/ مرحلة التغريب

إنّ الانتقال من الخطوة الأولى في التركيب اللغوي إلى الخطوات المتلاحقة أحدثت تفاعلا دلاليا بين حقيقة الماء وحقيقة الندى، ثم الانتقال بالإعارة إلى اللاحقيقة الماء واللاحقيقة الندى، محدثة في ذلك طرافة لغوية بواسطة التركيب القائم على العلاقة اللاانسجامية بين الطرفين، فلا يقع تشابه أو تشارك بينهما، وإنما وقع تماسك نصي على المستوى التركيبي، وعلى المستوى التأويلي للرسالة اللسانية نتيجة القرائن المصاحبة لهذه الاستعارة، والتي تمثلت أساسا في علامة "فائض".

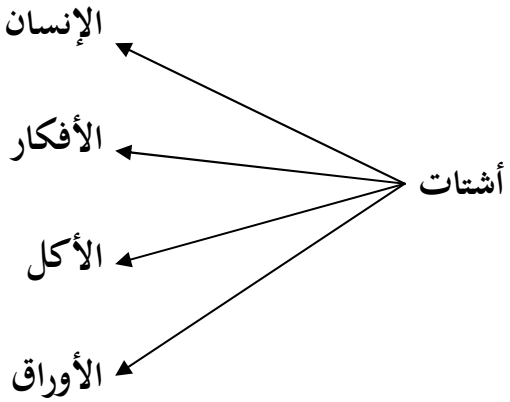
ونجد نفس التداخل الدلالي الاستعاري في قول الشاعر أيضا :[2]

وَجَمَعَ أَشْتَاتَ الكَمَالَاتِ فِي النُّهَى مَعَ الطَّبْعِ مَشْفُوعَانِ بِالرَّأْبِ وَالشُّعْبِ

1 الديوان، ص83.

2 المصدر نفسه، ص87.

لعل صعوبة اختيار الطرف الثاني في العلاقة الإعارية، جعلت الرؤية التأويلية والدائرة الهرمونطيقية تتسع في البحث اللساني، فالحقيقة أن علامة [أشتات] تنتشر دائرتها إلى عدة ملابسات تأويلية :



إنّ اختلاف التأويل لفاعل الأشتات على المستوى الحقيقي قابله المستعار بعلامة/قرينة – الكمالات– أي الخصال، حيث جمع أشتات الخصال، فهذا الانتقال قائم على تفاعل دلالي مبني على عدم انسجام بين الطرفين، وكذا تأويل واسع للمستعار منه، مما أحدث لغة شعرية على المستوى الاستعاري الاستبدالي.

كما وردت الاستعارة المحذوفة في قوله أيضا :[1]

وَشَيَّدَ بِالتَّأْيِيــدِ أَرْكَانَ أَمْرِهِ فَلَم تُبْــقِ لِلأَعْدَاءِ صَوْلَتَهُ رُكْنَــا

إنّ فعل التشييد صفة تلتصق/ تلازم البناء، وهي قرينة لغوية تدل على اكتماله، وفي الطرف الثاني من المعادلة اللسانية، نرى أن الملك مؤيد كامل الأركان، وعليه وقع تقابل على المستوى الحقيقي بين طرفين منعزلين عن بعضهما البعض، إلا أن إعادة التركيب اللساني والدلالي أحدث مسافة للتوتر وفجوة لغوية بواسطة المستعار منه نحو المستعار له وفق الجدول التالي :

1 الديوان، ص296.

المستعار منه	المستعار له
شيد البناء	التأييد

البناء ← حقيقة ← شيد ← اللاحقيقة ← التأييد

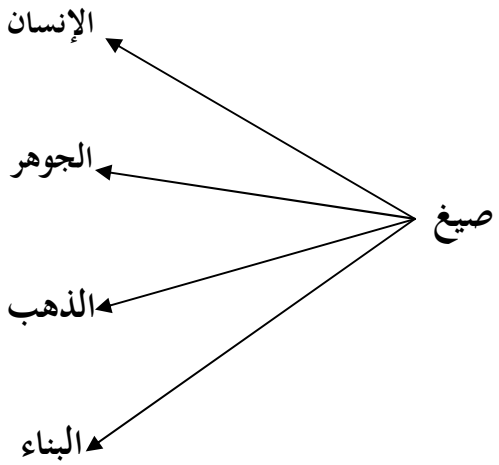
يعد هذا الانتقال من الحقيقة إلى اللاحقيقة جسر عبور من الطابع المادي –البناء– إلى الطابع المعنوي–التأييد و المناصرة– في علاقة غير منسجمة على المستوى المضمون، ومتماسكة على المستوى اللغوي والدلالي والتأويلي، فكانت الصورة انتهاكا أحدثت فجوة شعرية جمالية.

ونجد تكرار الاستعارة المكنية أيضا في قوله :[1]

هُمَــامٌ صِـيغَ مِن كَـرَمٍ وَمَجْــدٍ

إنّ التأويل الأسلوبي المبني على الاستبدال الإعاري جعل القارئ يبحث عن الطرف الثاني من المعادلة اللّغوية، فكلمة صيغ تحمل عدة إشارات/علامات على المستوى الاختيار العمودي :

الحركة الاستبدالية



يمكن تفكيك العبارة دلاليا على المستوى السطحي والعميق على النحو التالي :

1 الديوان، ص195.

همام صيغ من | طين ← المعنى الحقيقي/ السطحي

همام صيغ من | كرم ← المعنى المجازي/السطحي1

همام صيغ من | مجد ← المعنى المجازي/ السطحي2

أما المستوى العميق فيتجلى من حيث الوظيفة الشعرية/ الاستعارية فنجد :

همام كريم -------- المعنى الحقيقي العميق 1.

همام ماجد -------- المعنى الحقيقي العميق 2.

انتقل النص أثناء تفكيكه وتركيبه إلى ثلاثة مراحل :

مرحلة السطح الحقيقي ثم مرحلة السطح المجازي، ثم مرحلة العمق الحقيقي، وحدث هذا التفاعل الدلالي عن طريق عملية الاستذهان القرائي، مما جعل النص يرتقي من وظيفة الإخبار بالكرم والمجد إلى وظيفة الفن الجمالي نتيجة وقوع لذة نصية* شعر بها القارئ/ الناقد.

إننا نجد نفس المعنى الجمالي متجذرا في مدائح ابن الأبّار القضاعي عن طريق التوظيف الاستعاري الكنائي الغالب، فمثلا نراه يقول في موضع آخر :[1]

وَلَمْ يُبْلِنِي إِلَّا تَوَقُّدُ خَاطِرِي وَلَا عَجَبَ أَنْ يَأْكُلَ الصَّارِمُ الجَفَنَا

تحول النص اللساني من طابعه المعنوي إلى الطابع الحسي، وذلك باستحضار المستعار منه "النار" إلى المستعار له "الخاطر، الفكر" وعبر عن النار بعلامة لسانية أخرى وهي التوقد، غير أن ما يجدر التنبيه له في هذا الموضع اللغوي، هي درجة الحضور بين الطرفين، إذ نلحظ تزايدا في

* لذة النص: مصطلح ابتكره رولان بارت للدلالة على العلاقة بين النص والقارئ، ينظر: رولان بارت، لذة النص.تر منذر عياشي،ط1،دار لوسوي، باريس،1992، ص7.

1 الديوان، ص30.

درجة حضور الطرف الثاني على الأول، وذلك بسبب حركة الانتقال من المعنوي إلى المادي، فتوقد الخاطر علامة انحرافيه استعملها النص ليظهر مدى قوة الفكرة، حتى صارت كالنار في اشتعالها ولهيبها، غير أن الأمر المركزي في هذا النموذج هو تلك العلاقة التشبيهية بين الخاطر في اشتعاله والنار في لهيبها، وهذا بخلاف النماذج السابقة الدالة على صعوبة إيجاد العلاقة التشبيهية على المستوى التخييلي، ويقترب من هذا المثال أيضا قول ابن الأبّار القضاعي في قصيدة أخرى :[1]

صَفَت جَوْهَرًا مِنْهَا تَمِيمٌ وَصَوْفَةٍ وَزَادَت عُلَى عَنْهَا كِنَانَة وَالنَّضْرُ

صرّح النص بالطرف الثاني في العلاقة التشبيهية، حيث نستطيع إعادة ترتيب الصورة كالتالي :

صفـت هي كالجـــوهر في الصفــاء

استطاع النص التخلص من المشبه وترك العنان للمشبه به للدلالة على قوة الحضور، لتأكيد المعنى والسيطرة على مخيال المتلقي من خلال السرعة في إيصال الصورة الفنية، ويمكن أن تؤدي هذه الاستعارة وظيفة معرفية متمثلة في الإخبار، ووظيفة شعرية بسبب ربط الظواهر المتغيرة في البناء التركيبي.

كما وردت هذه التقنية الفنية عند ابن الأبّار خارقة كل التوقعات التصويرية، وذلك في قوله :[2]

خَاضَ صَدْرَ الهَوْلِ جَهْمًا عَابِسًا يَنْتَحِيهِم ضَاحِكًا مُسْتَبْشِرًا

إن النص عبارة عن جملة من الاختراقات المجازية/الاستعارية، مما جعله نصا جماليا إدهاشيا بامتياز، حيث نلحظ جملة من الاستبدالات على النحو التالي :

1 الديوان، ص216.

2 المصدر نفسه، ص185.

1/ خاض صدر الهول ----مجاز 1.

2/ صدر الهول --------مجاز2.

3/ صدر الهول جهما-----مجاز 3.

4/ صدر الهول عابسا-----مجاز 4.

لعله بالإمكان تحديد بؤرة العمل الاستعاري في النص، المتمثل في صدر الهول، حيث قامت على تلك النقطة التبئيرية [مجاز1، مجاز2، مجاز3، مجاز4].

إن صدر الهول استعار مجازي وقع نتيجة التبادل والانتقال اللغوي من سياقات نصية بعيدة عن كلمة الهول، فعلامة (صدر) متصلة بالإنسان أو الحيوان بشكل عام، فأخذ النص من المستعار منه جزءًا من جسده، وعبر عنه بقرينة/ علامة الصدر، فكان من حيث الرؤية التقابلية التناظرية كالتالي:

صدر الإنسان ←——— يناظر ——— صدر الهول

إنّ الانتقال من الحقيقة إلى اللاحقيقة صاحبه مجازات أخرى لتقوي حضور اللاحقيقة على الرؤية الحقيقية، وذلك بواسطة مجاز [4،3،1] ويمكن ضبط ذلك التزايد الحضوري على النحو التالي :

الحضور الأول	الحضور الثاني	الحضور الثالث	الحضور الرابع
الحضور الحقيقي	الحضور المجازي	الحضور المجازي	الحضور المجازي
صدر الإنسان	صدر الهول	خاض صدر الهول جهما	خاض صدر الهول جهما عابسا

ختاما يمكن القول أن توظيف الاستعارة عند ابن الأبّار القضاعي كانت لأغراض دلالية جمالية، إذ حاولت نصوصه المجازية الابتعاد قدر المستطاع عن المشبه أو الصعوبة في استخراجه، ليترك فراغا بانيا يملؤه القارئ، وتجدر الإشارة أن أغلب الاستعارات كانت محذوفة الطرف الثاني/المشبه، لتزداد عملية الاستذهان القرائي، فنتج عن ذلك كله بؤرة شعرية تعانق الباحث/المحلل الأسلوبي أثناء إضاءته لنصوص ابن الأبّار القضاعي .

3- تجليات التناص وظيفيا في مدائح ابن الأبّار القضاعي

3-1- التناص: الماهية والإجراء

يلجأ غالبية الشعراء والأدباء إلى محاورة الكلام بعضه ببعض فلا وجود لنص أصيل معروف صاحبه،[1] ولهذا يعد الاقتباس والأخذ وحتى السرقات الأدبية من الظواهر الأكثر شهرة في الثقافة الإنسانية جمعاء، فبعد"... هبوط آدم –عليه السلام- إلى هذا العالم، لم تعد هناك أشياء بلا أسماء أو أية كلمة غير مستعملة، إن كل خطاب عن قصد أو عن غير قصد يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له... كما يقيم أيضا حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي ينتابها ويحسن ردود فعلها"[2].

إن مفهوم التناص قد أحدث ثورة منهجية في الدراسات النقدية المعاصرة، ولهذا يعد من أشهر المصطلحات حضورا في الحقل النقدي[3] وذلك باعتباره جسرا إجرائيا واصلا بين الدراسات الحداثية والمابعد حداثية، وقبل التطرق إلى الأصول المعرفية لهذا الجهاز الإجرائي، لابد من تقديم تعريف أولي لهذا المفهوم.

تقدم جوليا كريستيفا –مؤثلة البحث التناصي- النص واصفة إياه : "هو جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي راميا بذلك الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة"[4]، وعليه تسعى الباحثة البلغارية إلى إدراك البعد العلائقي في الكلام اللساني، فالكلام تداخل مع خطابات سابقة، ونصوص لاحقة، فالتناص إنما هو " تفاعل لا نهائي يحدث داخل نص واحد، ويمكن التقاط مختلف المقاطع والقوانين لبنية نصية بعينها،

1 عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، ط2،الجزائر ، 2010، ص 192.

2 تزفيتان تودوروف، ميخائيل بانتين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2012، ص 30.

3 نور الهدى لوشن، التناص بين التراث المعاصرة – ما نص بحث- مجلة جامعة أم القرى، للعلوم الشرعية واللغة العربية، صفر 1424، ص 20،21.

4 جوليا كريستيفا، علم النص ، تر فريد زاهي،ط2، دار تويقال، المغرب،1987، ص 21.

باعتبارها مقاطع وقوانين محولة من نصوص أخرى"[1]، فالتناص" إنما هو ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع وتتناص ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"[2].

ولقد حاول الناقد المغربي محمد مفتاح أن يقدم تعريفا جامعا مانعا للتناص فضبطه في الحدود التعريفية التالية : [3]

- التناص عملية فسيفيسائية من نصوص أخرى أدمجت فيها بتقنيات مختلفة.
- التناص عملية امتصاصية ولها خاصية الانسجام مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محولة بتنطيطاتها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلائلها أو بهدف تعضيده.

3-1-1- التناص : محاولة البحث في الأصول المعرفية

ليست غايتنا البحثية الولوج إلى الأصول الفلسفية والمعرفية للتناص، فذلك بحث له مجاله التنظري الخاص به، ولكن سنحاول الإجابة عن إشكالية تؤرق كثيرا من الباحثين عن موقعية التناص في الفكر النقدي المعاصر.

يكاد يجمع الباحثون على أنّ التناص ظاهرة أدبية قديمة الأزل ظهرت مع أوائل الشعراء والمبدعين، ولهذا تفنن النقاد القدامى في وسم الظاهرة بمصطلحات عدة كالسرقات الاقتباس والتضمين والأخذ، غير أن التأصيل النقدي لآلية التناص ظهر مع مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد مع استراتيجية التفكيك[4].

تلتقي التفكيكية مع آلية التناص في بعدها الجوهري القائم على التشتت والإرجاء/التأجيل، فكما تزعم التفكيكية أن العلامة اللغوية متكونة من الدال ذي الطابع

1جوليا كريستيفا، علم النص ، ص 22.

2 المرجع نفسه، ص 22.

3 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التنافي، ط3، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء-المغرب، 1992، ص 121.

4 سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 9.

الإرجائي[1] ، فالنص الأدبي يتحول على إثر ذلك إلى دال قابل للإحالة، فبنية التناص قائمة على أن النص يحيلك إلى نص آخر، وهذا النص الأخير يحيلك إلى نص آخر، إذ أنه "لا يوجد نص، ما يوجد هو "بين النص" فقط، ذلك الكامن المتغير والمراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ، وبهذا يصبح التناص الأساس الأول لـ –لانهائية المعنى– في إستراتيجية التفكيك"[2] ، ومنه يقترب التناص كمصطلح إجرائي من التفكيك أكثر من الدراسات البنيوية القائم على غلق النص وعدم إحالته لنصوص أخرى.

إن بحثنا في التناص سيكون من جهته الجمالية/ الفنية وليست من محوره التفكيكي، إذ يعد التناص أحد الظواهر الجمالية التي حاول كثير من النقاد الأسلوبيين إضاءة النص الأدبي بواسطته، فشهرة الظاهرة التناصية جعل الجميع "يحاول امتلاكه إلى مجال تخصصه، فاشتغل به البوطيقي والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي، رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات"[3].

3–2– بنية التناص في مدائح ابن الأبار القضاعي

إن ابن الأبار القضاعي كغيره من الشعراء والأدباء استل وأخذ عن طريق تراكمات ماضوية– تراثية مشرقية–، حتى أنه لا يمكن أن نجد نصا من نصوصه لا تتعانق مع خطابات أخرى، غير أن الملاحظة أثناء البحث والاستقراء أن شاعرنا قد نوّع من مصادره التناصية على النحو التالي :

- التناص مع القرآن الكريم.
- التناص مع الحديث النبوي الشريف.

1 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص42.
2 المرجع نفسه، ص317.
3 سعيد يقطين، النص الروائي، ص 9.

وقد يطلق على هذا النوع من التناص بالتعالق الديني، كما ورد عند ابن الآبار كثير من التناصات الأدبية والتّاريخية والعلمية.

3-2-1- التناص الديني

كان أكثر التناصات حضورا على مستوى رقعة الخطاب، مما يؤكد/ يعضد تلك الثقافة الدينية اللاهوتيه التي تميز بها ابن الآبار القضاعي، ويعد تأثره الديني نتيجة منطقية لسلسلة من التراكمات المعرفية والسياسية التي جعلته أقرب إلى الدين باعتباره ملاذا آمنا، فتشكلت لديه رؤية صوفية واضحة المعالم في شعره[1].

يمكن تقسيم التناص الديني وفق النماذج المختارة في خطاب ابن الأبار القضاعي إلى نوعين :

النوع الأول: التناص مع القرآن الكريم

يعتبر كلام الله عز وجل/ النص الديني ملاذا لكثير من الأدباء والشعراء بغية صقل مواهبهم مع أرقى خطاب جمالي عرف عبر التاريخ البشري، فهو صقل لإبداعهم، وارتقاء لخطابهم، وإيحاء رمزي في الوقت نفسه.

إننا نجد ابن الآبار قد اخترق خطابه الشعري كثيرا من النصوص القرآنية في ظاهرة تناصية جمالية/ شعرية فنجده يبدع في لغة تعالقية مع النص القرآني :[2]

كَمَن يَبِيتُ عَلَى أَزَلٍ وَمَسْغَبَةٍ وَلَيْسَ يَنْفَكُ مَكْرُوبًا تَجْشَؤُهُ

حيث نرى أن كلمة/ علامة –مسغبة– تتناص مع الدال اللغوي في قوله تعالى : ﴿**أَوْ إِطْعَامٌ فِي يَوْمٍ ذِي مَسْغَبَةٍ**﴾[3]، فالخطاب الشعري انتقى كلمة المسغبة القرآنية، إلا أن السياق

1 أحمد محمد الشوادفي محمد، شهيد الشعراء، ابن الأبّار القضاعي، دراسة في الخيال–مكتبة الثقافة الدينية–القاهرة،2006،ص 31.
2 الديوان، ص45.
3 سورة البلد، الآية 14.

الشعري قد خرج عن السياق القرآني/ الديني وأبعده عن الدلالة الأصلية، حيث أن القرآن الكريم حض على الإطعام في يوم ذي مسغبة أي شديد الجوع[1]، فالمقام السياقي في النص الديني غرضه الأجر والثواب في الدنيا والآخرة، ولهذا ورد بعد الآية مباشرة قوله تعالى : ﴿**أُولَـئِكَ أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ**﴾[2].

أما في الخطاب الأباري فقد غير في دلالة الرمز (المسغبة) وفق سياق مختلف، إذ وصف العدو وقد لامسته الفاقة واتسم بالذل والهوان، حتى صار مبيتهم في أيام شديدة الجوع والكرب والضيق.

وعليه كان اختيار علامة مسغبة في الخطاب الشعري متحولا –بواسطة السياق اللغوي– من جهة المدح إلى طرق الذم والعتاب والهجاء، فنتج عن هذا التحول الوظيفي لنفس العلامة بعدا شعريا/ جماليا، ويمكن تحديد ذلك التقابل بين النصين المقدس والمدنس على النحو التالي :

العلامة	نوعية النص	الوظيفة
المسغبة	النص الديني المقدس	المدح أو الحض على الخبر
المسغبة	النص المدنس	الذم والهجاء
	النص الشعري	

وعليه انقلب الرمز اللغوي لمسغبة– وفق رؤية تناصية– لتفسير الدلالة على المستوى القيمي المعرفي/ الغرضي، وعلى المستوى الشعري الجمالي نتيجة ذلك التعالق التناصي.

كما نجد تناصا آخرا مع القرآن الكريم في قول ابن الأبّار القضاعي :[3]

1 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم،ط1،دار ابن حزم،بيروت،لبنان،2000، ص1998.

2 سورة البلد، الآية 18.

3 الديوان، ص397

مَحَا مَحَاسِنَهَا طَاغٍ أُتِيحَ لَهَا مَا نَامَ عَن هَضْمِهَا حِينًا وَلَا نَعَسَا

لقد حاول النص الأباري الاقتراب من النص القرآني على المستوى المدلولي، بحيث تم اختراقه، فالنص الأصلي اللاهوتي يتحدث عن ذات الإله المكتملة الأوصاف، فلا يعتريه نصب أو تعب، وذلك في قوله تعالى : ﴿ **لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ**﴾[1]، إذ تتقابل الآية الكريمة مع الآية الأخرى في قوله تعالى :﴿**وَلَقَدْ خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَمَا مَسَّنَا مِن لُّغُوبٍ** ﴾[2]، إذ يخبر القرآن الكريم أن السموات والأرض بنيت من طرف الخالق من دون تعب أو نصب أو سنة، فلا يشعر جل وعلا بقليل من النعاس[3].

إن هذه الأوصاف الكاملة للذات الإلهية في الآية الكريمة قد اخترقت من طرف النص الشعري، بحيث حاول الخطاب الشعري تحوير الدلالة الأصلية/ الدينية نحو الظلم والطغيان والجد والخوف، وهي الدلالة ذات معطى سلبي، وعليه وقع بين الخطابين انتقال من التصور الإيجابي نحو السلبي، كما قام التناص بانحراف على المستوى اللغوي أيضا، وذلك على النحو التالي :

النص المدنس: ما نام عن هضمها←**النص الديني**----"ولا نوم"

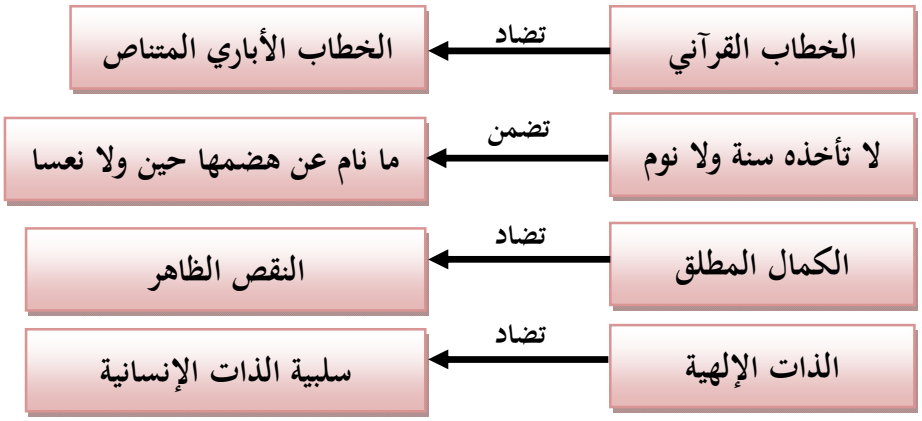
النص المدنس: ولا نعسا ←**النص الديني** ------"سنة"

إنّ هذا التعالق بين النصيين الآية الكريمة وبيت ابن الأبّار القضاعي أحدث بعدا جماليا تأويليا لدى القارئ، إذ جعله يفكر في الآخر الذي تقترب صفاته بالكمال الإلهي، غير أنه يتفاجأ بأنها صفات عكسية/ غير مدحية، فالآية تحتوي على صفات الكمال المطلق للذات الإلهية، بينما حمل الخطاب الشعري صفات النقص والضعف والذل و الهوان، ويمكن تمثيل ذلك التناقض في الخطابين على النحو التالي :

1 سورة البقرة، الآية 255 .

2 سورة ق، الآية 38.

3 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص1861.



إنّ مكمن الرؤية الجمالية في التناص المطروح هو البعد التضادي التقابلي بين خطابين يشتركان في نفس الصيغة اللسانية ويختلفان على المستوى المدلولي، فأحدث العلاقة بين النصيين فجوة للتوتر يدركها المتلقي بذائقته الجمالية.

كما نجد تناصا خفيا مع القرآن الكريم في قول ابن الأبار القضاعي :[1]

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ حَاطَ الشَّرْقُ رَدْءًا يَوْمَ التَّمْكِينِ مِنْ عَزْمِ الأُمُورِ

إذ يتناص الشاعر مع قوله تعالى : ﴿**يَا بُنَيَّ أَقِمِ الصَّلاَةَ وَأْمُرْ بِالمَعْرُوفِ وَانْهَ عَنِ المُنكَرِ وَاصْبِرْ عَلَى مَا أَصَابَكَ إِنَّ ذَلِكَ مِنْ عَزْمِ الأُمُورِ**﴾[2]. إنّ الخطاب الأبّاري قد اقتبس عبارة (من عزم الأمور) من النص القرآني في حين أوجزها الخطاب الشعري، إذ حاول الشاعر جمع كل مراكز العزم في كلمة واحدة وهي التمكين، بينما عددها القرآن الكريم وفق سياق تداولي، وهو النصح الذي قدمه لقمان الحكيم لابنه، فالسرّ الجمالي في العملية التناصية التي وظفها الشاعر من القرآن الكريم تمثلت في شدة تعقيد التعالق النصي، مما جعل النص "..قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول

1 الديوان، ص196.

2 سورة لقمان، الآية17.

والمفهوم"[1] وذلك لشدة تخفيه، فالتناص"...عملية تحدث غالبا بشكل أقل وضوحا وأكثر تعقيدا في تدخلاته... بحيث نجد للنص ارتدادات غير متناهية"[2].

وفي المقابل نجد أحيانا تناصا صريحا أقرب منه إلى الاقتباس أو الاستشهاد، مثال ذلك في قول الشاعر :[3]

وَإِنْ فَجَرَّت أَعَادِيهِ انْتِقَاضًـا وَلَجَّت فِي عُتُوٍّ وَنُـــفُور

إذ تتناص العبارة (ولجت في عتو ونفور) بشكل صريح مع قوله تعالى :﴿**أَمَّنْ هَذَا الذِي يَرْزُقُكُمْ إِنْ أَمْسَكَ رِزْقَهُ بَل لَّجُّوا فِي عُتُوٍّ وَنُفُورٍ**﴾[4].

إنّ هذا التناص الصريح الدلالة أثبت دلالة النص الثاني عن طريق النص القرآني، فلم تتغير دلالته الكبرى المتمثلة في الطغيان والعتو والنّفور من الحق، فوظيفة التناص في هذا الموضع تثبيت المعنى لا تحوير الدلالة مثلما يصنع التناص الخفي.

ونجد تناصا واضح المعالم، صريح الصياغة، في قول ابن الأبار القضاعي:[5]

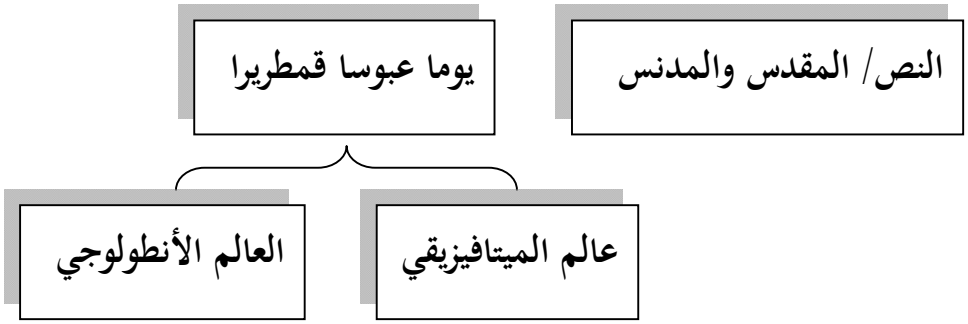
وَضُحَى بِالعُصَــاةِ بَنِي تَمِيمٍ ضُحَى يَوْمٍ عَبُوسٍ قَمْطَـرِيرٍ

حيث يتعالق البيت ويتناص مع قوله تعالى : ﴿**إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا**﴾[6]، إذ لا يكاد القارئ العادي –فضلا– عن القارئ العارف–النظر إلى ذلك التناص السطحي على المستوى اللغوي بين ابن الأبّار في عبارة "**يوما عبوسا قمطريرا**" والآية الكريمة "**يوما**

1 حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث" البرغوثي أنموذجا"، ط1، دار الكنوز للمعرفة–عمان،2008، ص 14.
2 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 325.
3 الديوان، ص196.
4 سورة الملك، الآية 22.
5 الديوان، ص197.
6 سورة الإنسان، الآية 10.

عبوسا قمطريرا"، غير أن النص الشعري قد نقل عبارة عالم الغيب اللاهوتي الميتافيزيقي إلى العالم الأنطولوجي/الوجودي الدنيوي.

إنّ مجرد الانتقال على المستوى الدلالي مع الحفاظ على الشحنات العاطفية داخل المستوى اللغوي أحدث شرخا وشناعة جمالية لدى القارئ، وعليه انشطرت الجملة الواحدة بين النصين المقدس والمدنس إلى واقعين متغيرين :



النوع الثاني : التناص مع الحديث النبوي الشريف

استخدم ابن الأبّار القضاعي تعالقا نصيا مع أحاديث المصطفى صلى الله عليه وسلم، وقد كان التناص في بعضه ظاهرا وفي مواطن أخرى شديد الخفاء والتعقيد، مما يجعل الباحث الأسلوبي يتساءل عن علة اختيار التقنيتين(الظاهر والخفي) مع الحديث النبوي الشريف.

نجد ابن الأبّار القضاعي يقول في إحدى قصائده :[1]

هـَامَت بِه السَّبْـــعُ الشِّدَادُ يَهُمُّـــهَا

إذ إن قول ابن الأبار يتناص مع قول النبي صلي الله عليه وسلم : "**أعطيت السبع الطوال مكان التوراة، وأعطيت المئين مكان الإنجيل، وأعطيت المثاني مكان الزبور، وفضلت بالمفصل**"[2]، وعليه نجد تعقيدا وخفاء في التداخل بين النصين من حيث الصيغة والمعنى، فنجد الدال الديني مصاغا بعبارة (سبع الطوال) بينما الدال الشعري قد عبر عنه (بالسبع الشداد)، وقد

1 الديوان، ص353.

2 ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم، ص79.

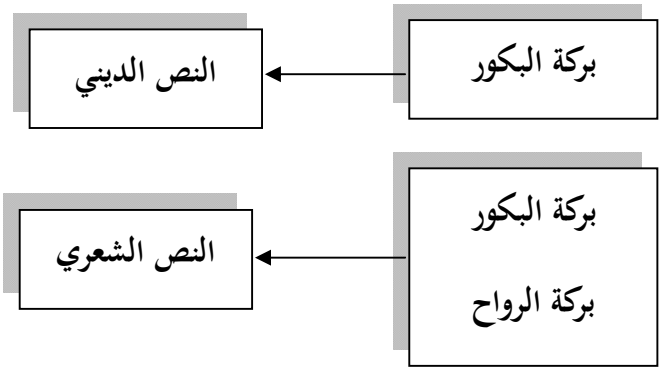
وقع الاختلاف على المستوى المدلولي أيضا، فالسبع الطوال هي أجزاء من القرآن الكريم* أما السبع الشداد فهي الأيام والليالي الشديدة.

إن حدوث هذا التناص بتلك التقنية البالغة التجريد جعل النص الشعري متجاوزا للنص الديني من حيث روح الابتكار وآليات الدلالة فهو "يسجل جدالا داخليا، ومقاومة خفية لأسلوب الآخرين-إن صح التعبير- وهو ما يبرز في المحاكاة الساخرة الصريحة"[1].

كما تناص ابن الأبّار مع حديث النبي عليه الصلاة والسلام القائل :**"اللهم بارك لأمتي في بكورها"**[2]، وذلك في قوله :[3]

وَبَـــارَكَ فِي الـرَّوَاحِ وَفِي البُكُـــورِ

إنّ النص الأباري قد تداخل على المستوى اللغوي مع حديث النبي عليه الصلاة والسلام ليقدم بعدا شعريا إضافيا في علامة (البركة) حيث اقتصر حديث النبي في بركة التبكير، بينما قدم النص إضافة ثانية وهي الرواح والبكور، ليكن الفارق بين النصين على النحو التالي :



وعليه تكون الإضافة التي قدمت في الخطاب الشعري (الرواح) أحد الإضافات الرمزية كي لا يقع النص في فخ التقليد والاقتباس، مما أضفى دلالة نوعية على المستوى اللغوي والجمالي.

*السبع الطوال: هي السور التالية: البقرة، آل عمران، النساء، الأنفال، التوبة، يونس، المائدة،ابن كثير ، تفسير القرآن الكريم، ص79.

1 Tzveten todorov .Qu ést ce que le structralisme? 2 poétique .éditions du seuil, 1968, p44.

2 الحافظ سليمان بن الأشعث، صحيح سنن أبي داوود،مجلد 7،تح ناصر الدين الألباني،دار غراس،دت،ص360.

3 الديوان، ص193.

ولعلّنا نجد تناصا آخر في شعر ابن الأبّار القضاعي في قوله :[1]

وَأَمَلِي قَرِيضًا لَا أَمَلٌ تَوَسُّلاً إِلَيهَا بِسِحْرٍ مِنْهُ يُعْرِبُ عَن حُبِّي

حيث تتناص عبارة "إليه بسحر منه يعرب عن حبي" مع قول النبي صلى الله عليه وسلم "**إن من البيان سحرا، وإن من العلم جهلا، وإن لمن الشعر حُكما، وإن من القول عيالا**"[2].

لعل أول من أطلق السحر على الكلام هو المصطفى عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، ولقد أردفه شاعرنا بإلحاق الشعر بالسحر.

فمكمن التعدي النصي في خطاب ابن الأبّار القضاعي هو تحويل القريض من دائرة الحكمة إلى دائرة البيان ثم الاقتراب من السحر الذي أطلقه النبي صلى الله عليه وسلم، ثم ينتقل بنا النص الأباري إلى التحويل الغرضي/ الوظيفي الأخير، وهو سحر المحبوبة بقريضه، ويمكن تمثيل هذا التعدي النصي وفق الخطاطة التالية :

-الخطاب الأصلي (الديني) : إن من البيان سحرا، وإن من الشعر لحكمة.

-التحوير الخطابي عند ابن الأبار القضاعي وفق الأداء الاختياري :

1.التغير الأول: إن من القريض لحكمة ←على المستوى الذهني.

2.التغير الثاني: إن من القريض لسحرا ←على مستوى الخطاب.

3.التغير الثالث: بسحر منه يعرب عن حبي ← الخطاب النهائي.

1 الديوان، ص86.

2 علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تح شعيب أرناؤوط، ط1،دار الرسالة العالمية،دمشق، سوريا،2013، ص546.

لعلّ هذا الانتقال في التغييرات الاستبدالية التناصية أحدث مسافة في التوتر* لدى القارئ، بحيث جعله يتلقى تراتبيا بنية التغير اللساني، ومن ثم التغيير الدلالي والجمالي والتداولي في خطاب ابن الأبّار القضاعي.

3-2-2- التناص الأدبي

لقد كان ابن الأبّار القضاعي أكثر تأثرا بالشعر العربي المشرقي التراثي، وبدا ذلك في بعض تغزله ووقوفه على الأطلال، وكذا في مدحه وهجائه فهو "لم يخرج عن عمود الشعر العربي المعروف"[1].

لهذا كان لزاما على شاعرنا أن يتلاقح فكريا ولغويا مع كثير من الأدباء والشعراء، فنجده مثلا متعارضا ومتناصا مع كعب ابن زهير ومحورا قوله على النحو التالي :[2]

بَانُــوا فَبَانَ القَلْبُ لِي عَن أَضْلُعِي يَا مَن لِقَلْبٍ أَسْلَمَتْــهُ الأَضْلُــعُ

إن ابن الأبار يتداخل نصيا مع كعب في قصيدته المشهورة :[3]

بَانَت سُعَاد فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُـولُ مُتَيَّمٌ عَلَى إِثْرَهَا لَم يُفْدَ مَكْبُـولُ

إن صدر البيت في قصيدة كعب بن زهير يقترب على المستوى المدلولي من قصيدة ابن الأبّار القضاعي، إذ شكا من بينونة الحبيبة، ومن ألم القلب- بانوا فبان القلب لي- أي ابتعدت عني، فابتعد القلب عن أضلعي، وهي كناية على ألم القلب وحسرته، وفي المقابل من ذلك نجد النص الأصلي –لكعب- قد اشتكى بعد سعاد عنه، وألم القلب عن ذلك البعد، إلا أن وجه الخلاف بين النصين هو البعد التفصيلي في طريق ألم القلب عند ابن الأبّار القضاعي، حيث عبر

* يقصد بمسافة التوتر: مصطلح أطلقه كمال أبو ديب، ويقصد به درجة الخلخلة الواقعة بين الأداء المثالي والانحرافي داخل النص الأدبي وعليه كلما اتسعت الهوة بين الأدائين اتسعت حدة التوتر الواقع في النص الإبداعي. كمال أبو ديب، الشعرية، ص52، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987، بيروت-لبنان، ص 52.

1 أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين الشعر أبي تمام والبحري، تح أحمد صقر،ط4،دار المعارف، 1994، ص4.

2 الديوان، ص352.

3 ديوان كعب بن زهير، تح، درويش الحويدي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2008، 123.

عنه (فبان القلب عن أضلعي)، أي أن القلب صار بعيدا عن الأضلع، فتألم من ذلك البعد، بينما نجد نص كعب بن زهير يجمل في وصف ألم القلب قائلا (فقلبي اليوم مبتول)، وعليه يمكن القول أن مصدر الاختلاف تجميلا وتفصيلا في النصين قد خلق لغة شعرية في النص اللاحق على حساب النص السابق.

كما أنّنا نجد تعالقا نصيا أدبيا آخر في قول ابن الأبّار القضاعي :[1]

جَلَدًا خَلِيلَيَّ مَا لِنَفْسِـــكَ تَجْزَعُ آنَ الرَّحِيـــــلُ فَأَيْنَ المَفْــزَعُ

إذ يتناص البيت مع المقدمة الطللية لبشار بن برد في قوله :[2]

خَلِيلَيَّ غُضَّا سَاعَةً وَارْتَحِلَا بَرَدًا وَزُورَا فَتَى يَكْفِيكُمَا حَسَبًا إِدَّا

يشترك النصان في كونهما مدخل/مستهل القصيدتين، كما أنهما يتفقان في طلب الصبر من الحبيبة، ثم الدعوة للرحيل أو طلبه، غير أن بشار بن برد يدعو إلى العودة إليه وزيارته، ووجه الخلاف الثاني في كون ابن الأبّار يتساءل عن فزع وجزع حبيبة، فالرحيل قد أتى.

إن النصين في نهاية المطاف ينتميان إلى التقاليد الشعرية التراثية القائمة على الوصف والوقوف على الطلل، وذكر الحبيبة وألم الفراق.

3-2-3- التناص العلمي

هي إحدى المفارقات الشعرية التي قدمها ابن الأبّار القضاعي، إذ نجده يوظف دوال علم العروض لأغراض رمزية ودلالية أخرى، وبذلك يترك فسحة للقارئ للتأويل الأسلوبي، ومثال ذلك قوله :[3]

1 الديوان، ص351.

2ديوان بشار بن برد، تحقيق الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر العاصمة، 2007، لفئة التأليف والترجمة والنشر، 1954، القاهرة- مصر، ص130.

3 الديوان، ص82.

مَدِيدُ الغِنَى مِن كَفِّهِ مُتَـقَارِبُ لِمُنْتَزِحٍ عَنْ بَابِه وَمُصَـاقِبِ

إنّ ابن الأبّار القضاعي يريد أن يتداخل نصيا في الخطاب الشعري مع الأطر العلمية لماهية الشعر، إذ إن كلمة (مديد، ومتقارب)* منعزلتين عن سياقهما الشعري قد التصقتا بعلم العروض الشكلي، إلا أن السياق النصي قد قلب الدلالة من الإطار الشكلاني لبناء القريض الشعري إلى مدلول آخر، وهو وصف شدة عطائه بالمديد وبكفه المتقارب، لينقلنا النص من المدلول الأول المباشر إلى المدلول الثاني الانحرافي.

إنّ هذا الانتقال هو الذي أحدث فجوة لدى القارئ، ويمكن تحديد ذلك وفق إعادة الرسم النووي لخطاب ابن الأبّار وخطاب علم العروض على النحو التالي :

نص علمي	بحر المديد	تفعيلاته الشكلية	الخطاب الشعري
نص شعري	مديد الغنى	كثرة العطاء لدى الممدوح	تفسير دلالي لرمز المديد
نص علمي	بحر المتقارب	تفعيلاته الشكلية	الخطاب الشعري
نص شعري	كفه متقارب	تقارب الكف لدى الممدوح	تغير دلالي لرمز المتقارب

لعل تقنية التناص العلمي قد نقلت الخطاب الشعري من كينونته الثابتة والقارة إلى فضاء نصي يحمل في طياته تراثا عميقا من العلوم والمعارف والآداب التي حملها ابن الأبّار القضاعي على كاهله، فأضافت لخطابه طابعا شعريا جماليا، وتركت القارئ في مقابل ذلك يسبح في نفس تلك الفضاءات الشعرية المتعالقة مع خطابه الإبداعي.

* المديد هو وزن بحر يكون على النحو التالي: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن المتقارب هو وزن بحر يكون على النحو التالي: فعولن فعولن فعولن فعولن. ينظر محمد بوزواوي، الدروس الوافية في علم العروض والقافية، دار هومة-الجزائر- 2010، ص 100،101.

خاتمة

بعد تتبعنا لبنية اللغة الشعرية في مدائح ابن الأبّار القضاعي، وصلت مقاربتنا الأسلوبية في نهاية البحث إلى مجموعة من النتائج نوجزها على النحو التالي :

- تكاد جلّ الأراء النّقدية تُجمع على حَدّية الأسلوب المتراوحة بين ظاهرة الاختيار وإستراتيجية الانزياح، وعليهما أُسس المحور التّحليلي في دراسة النّصوص الإبداعية .

- لقد انتقلت الأسلوبية عبر سيرورتها التاريخية من إطارها اللساني إلى طابعها النقدي، فلامست النصوص الجمالية وظيفيا ودلاليا، ومنه اعتبر الدرس اللساني الجسر الرئيسي في عملية التأثيل والتحول الأسلوبي .

- تشعّبت الاتجاهات الأسلوبية واختلفت من حيث الرؤية التنظيرية بين المحتوى العاطفي والبعد الوظيفي والدراسات النفسية، غير أن هناك اتفاقا جوهريا تمثل في الإجراءات النقدية التي تقارب النصوص الفنية .

- يعتبر الاختيار والانزياح من أهم الأدوات الإجرائية التي اشتغلت عليها الأسلوبية في جانبها التحليلي، ذلك لكون الأسلوب عملية اختيارية واعية/قصدية، أو أنه حركة انزياحية تجعله متباينا عن بقية الأقوال والأساليب الأخرى .

- أثناء مقاربتنا لمدائح ابن الأبّار القضاعي وجدنا توظيفا للإيقاعات الطويلة المتراوحة بين الحركة والسكون، ليقدّم هذا التوظيف أبعادا نفسية عن أحوال المبدع المتأرجحة بين نفسية طالبة طامحة وشعور ساكن ثابت، ولقد تم التوصل لهذه المقاربة استعانةً بتحليلات ليو سبيتزر النفسية .

- لجأ ابن الأبّار القضاعي في كل مدائحه إلى القافية المطلقة، بينما كانت المقيدة علامة عدمية دلّت وظيفيا على الحالة التّحريرية التي يقدّمها الشّاعر عن نفسه بالطرق الاستعارية.

- يمكن –الاطمئنان– في هذا التحليل أن لحرف الروي وحركته في مدائح ابن الأبّار القضاعي التأثير البالغ في هيكلة نصوصه، ولقد اعتبرها البحث عنصرا مسيطرا في غالبية شعره، حيث أحدثت تماسكا نصيا بارتباطه مع الأصوات الأخرى المجاورة له، وكذا انسجامه مع المورفيمات والجمل، فكان الروي على إثر ذلك كلمةً مفتاحية يمكن بواسطته الولوج لعالم النص المفتوح.

- قدم التكرار الفونيمي والمورفيمي في نصوص الشاعر توازيا إيقاعيا وجرسا صوتيا، فشكل هذا التكثيف الصوتي عدة وظائف لعل أبرزها الوظيفة الندائية والتعبيرية والشعرية .

- كما لمس البحث أيضا في بعده الإيقاعي توازنا صوتيا، وذلك بتوظيف الشاعر لظاهرتي التصريع والتصدير، فأكسب القصائد رتابة إيقاعية عضدت التفسيرات السيكلوجية التي وصل إليها البحث في مقاربته للعناصر الأخرى عن حال الشاعر ورؤيته للحياة والموت.

- كثّف الشاعر في المستوى التركيبي من اختياره للجمل الفعلية على حساب المكونات الاسمية، ولقد استُشف من هذا الانتقاء الجملي حالة الطلب والإلحاح من أجل استرجاع الأندلس واستنهاض الهمم والعقول، وعليه توافق مضمون الشكل مع شكل المضمون بواسطة هذا الإجراء اللّغوي.

- قدم التّقديم والتّأخير بعدا انزياحيا ابتعد النص فيه عن الأداء المثالي، مما خلق وظيفة شعرية جمالية عن طريق مفاجأة القارئ وكسر أفق توقعه .

- تناول البّحث في شقه المورفيمي/الصرفي أغلب الأبنية الصرفية المنتقاة من طرف الشاعر، ولقد وصل البحث في هذا الإجراء اللغوي إلى نتيجة دلالية مفادها أن الشاعر قد وظف الصيغ الصرفية لبعدين اثنين :

أولا : البعد الدلالي: حيث كثّف الشّاعر من استخدام اسم الفاعل وصيغ المبالغة والصفة المشبهة، وكان الغرض من ذلك تثبيت أوصاف الممدوح/الملك والمبالغة فيها وطلب استمراريتها .

ثانيا : البعد الإيقاعي : هي من الخصائص الأسلوبية عند شاعرنا، إذ نجده يكرر الصيغة الواحدة مرتين أو أكثر في البيت، فأحدثت هذه الصيغ وقعا موسيقيا يتلذذ- على حد تعبير بارت- بها القارئ وهو يقارب هذه النصوص قراءة وفهما وتحليلا.

- لمس البحث في فصله الأخير تضاربا وتصارعا داخل الحقول الدلالية، وكانت قيمته الدلالية مبنية على تنافر وتآلف المعجم الشعري الداخلي في بنية النصوص عند ابن الأبّار القضاعي .

- استطاع البحث أن يصل إلى النسق العام لبنية الحقول الدلالية، حيث التقت جميعها داخل حقل **الحياة والموت**، فحقل **الإيمان والكفر والطبيعة والحيوان** كلها حقول انحصرت في بوتقة واحدة تمثلت في الثنائية التقليدية التي تؤرق الشعراء والمبدعين ونعني بها جدلية **الحياة والموت**.

- اتسعت رقعة الاختيار التصويري لدى ابن الأبّار القضاعي إذ نوّع من مصادره التخييلية -تشبيها واستعارة- بين الطبيعة والحيوان والإنسان، ولقد تم التّوصل إلى هذه النتائج عن طريق تفكيك هذه النّماذج إلى صور نووية ثم إعادة ترتيبها على الطريقة البنائية، ونتج عن ذلك تأويل دلالي وجمالي جعلت نصوص الشّاعر ترتقي إلى مصاف التّميز الإبداعي.

- كان للتناص حضور مكثف في مدائح ابن الأبّار القضاعي، إذ حاول الشاعر إخفاءه عن طريق قلب الدلالة أو تحويرها عن المعطى الأصلي، وبذلك صار التناص عنده شديد

التعقيد والخفاء ، فجعل القارئ يبحث في أفاقه التأويلية عن النصوص المتعالقة معه ، وعن التحوير الواقع بينهما، فأحدث التناص بعدا جماليا/ شعريا وقيمة دلالية مضافة.

- وفي الأخير تعتبر هذه المقاربة النصية إحدى المحاولات الأسلوبية في ديوان شاعر طموح يريد إنقاذ وطنه ودينه، ونحن لا نزعم في التحليل الكمال والتّمام، وما مقاربتنا لنصوصه إلا تأويل أسلوبي قد نعضده أو ننقضه في دراسات لاحقة —إن تيسر الأمر–، بل جدير بقراءة أخرى لمحلل آخر أن يكشف وظائف وأبعادا جمالية تختلف مع بحثنا، فالأسلوبية ليست منهجا دوغمائيا يفرض تأويلا واحدا ويُحكم قيوده، بل هي فضاء رحب لكلّ دارس أو متذوق للفن والأدب.

ملحق تعريف الشاعر ابن الأبّار القضاعي

تعريف الشاعر ابن الأبّار القضاعي

1- نسبه

هو أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد الله بن عبد الرحمن بن أحمد بن أبي بكر القضاعي "الملقب بابن الأبّار"، ويرجع أصله إلى قبيلة قضاعة اليمنية، والتي استوطنت بإحدى ضواحي بلنسية، ولد ابن الأبّار القضاعي فيها في ربيع الثاني من عام 595هـ الموافق لـ1199م[1].

2- النشأة والتربية

نشأ ابن الأبّار القضاعي في أسرة عريقة محافظة على التعاليم الدينية "فكان والده مقدما في حملة القرآن الكريم، كثير التلاوة والتهجد مشاركا في حفظ مسائل العلم ومعرفة فنون الأدب، فأشرف على تربيته وتعليمه"[2].

لم يكتف ابن الأبار في تكوينه المعرفي من والده فقط بل" أخذ ينهل العلم من علماء عصره... فأخذ العلم عن أكثر من مئتي عالم ...حيث أتاح له أن يكوّن شخصية موسوعية في كل العلوم والمعارف"[3].

ولعلنا نذكر في هذا المقام بعضا من شيوخه من أمثال ابن أيوب السرقسطي، وأخذ فنون التاريخ من أحمد بن واجب القيسي وأبو سليمان الأنصاري، ونهل معين النحو والأدب من عبد الله البكري، ويذكر الباحث أحمد محمد الشوادفي محمد أن أكبر أساتذة ابن الأبّار هو العالم الفذ أبو ربيع بن سالم الكلاعي كبير علماء بلنسية في عصره [4].

1 أحمد محمد الشوادفي محمد، شهيد الشعراء ابن الأبار القضاعي –دراسة في الخيال –،ص 14.
2 المرجع نفسه، ص15.
3 المرجع نفسه،15.
4 المرجع نفسه،ص 15.

3- حياته وترحاله

مرّ ابن الأبّار من حيث استقراره وترحاله واضطرابه بمرحلتين اثنتين :[1]

أ- **مرحلة العيش في الأندلس** : عاش ابن الأبّار القضاعي في هذه الفترة بين استقرار نسبي وقلق دائم على حال الأندلس وضياعها، إذ اشتغل شاعرنا في عهد أبي عبد الله الموحدي أمير بلنسية كاتبا عنده، وتعد هذه الفترة مرحلة الهدوء بالنسبة لشاعرنا ، وما لبثت الأيام حتى تولى ابن الأبّار منصب كاتب أيضا عند الأمير أبي زيد ابن عبد الرحمن، إذ لجأ هذا الأخير إلى ممكلة أرغون وتقلد النصرانية وكان قد أخذ ابن الأبّار معه في رحلته، غير أن شاعرنا سرعان ما خالجه النّدم على ما فعله الأمير وعاد إلى بلنسية مدافعا ومنافحا عنها.[2]

تقلد ابن الأبّار بعد عودته إلى بلنسية عدة حقائب وزارية، كما شغل سفيرا مفاوضا للنصارى في شأن الأندلس، وما لبث النصارى أياما حتى حاصروا بلنسية وعلت قوتهم، فأيقن أبو جميل زيان بفداحة الموقف فأرسل ابن الأبار إلى أبي زكريا الحفصي- وهو أكثر ملك مدحه ابن الأبّار- طالبا النصرة والعون، فأنشد ابن الأبار أمام الملك سينته المشهورة :[3]

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا إن السبيل إلى منجاتها درسا

شاءت الأقدار الإلهية أن ينهزم المسلمون في تلك الواقعة، ففرّ ابن الأبار وأبو جميل من بلنسية واستقرا في مدينة دانية، ثم انتقل ابن الأبار إلى تونس لتبدأ المرحلة الثانية من حياته.

ب- **المرحلة الثانية: حياته في تونس**

عاش ابن الأبار في هذه الفترة حياة اضطراب وخوف وقلق دائم، فمنذ أن حطّ في مدينة بجاية والمتاعب تلاحقه بين الفينة والأخرى، فكثر حساده وأقرانه، وتذكر كتب التاريخ أن أبا زكريا الحفصي قد استدعاه إلى تونس وأكرم مثواه وعهد إليه بالمكتبات السلطانية، غير

1 أحمد محمد الشوادفي محمد، شهيد الشعراء ابن الأبّار القضاعي –دراسة في الخيال –،ص 17.

2 المرجع نفسه، ص17،18.

3 الديوان، ص395.

أن هذا لم يدم طويلا إذ نشب خلاف بين الأندلسيين المهاجرين –وعلى رأسهم ابن الأبّار– وأهل تونس، إذ كان الأندلسيون يطمحون إلى مناصب عليا في الدولة الحفصية مما أثار حفيظة الحفصيين ، فأوقعوا بهم في بلاط الملك [1] .

لم تستثني تلك الوقيعة ابن الأبّار القضاعي فزهد فيه الملك حتى أبعده من ديوانه ، ومما يروى أن ابن الأبار قد غضب غضبا شديدا حتى أنه قال :

أطلب العز في لظى ور ذل ولو كان في جنان الخلود

فبلغ ذلك الملك فأمره بلزوم بيته، ثم اعتذر بعد ذلك ابن الأبار فكتب رسالة صارت فيما بعد كتابا بعنوان (أعتاب كتاب) طلب فيه العفو من الأمير فعفا عنه ثم قربه إليه [2].

وتولى الخلافة بعد أبي زكريا محمد وهو ثاني أولاده، والذي عُرف بالمستنصر، وبقي شاعرنا يعمل في ديوانه، لكن سرعان ما عادت الوقيعة لتأخذ مجراها عند المستنصر فطرده إلى مدينة بجاية، وكعادة الشعراء دائما !! طلب ابن الأبّار العفو من الملك فعفا عنه مرة أخرى وأعاده إلى تونس، إلا أن وزير المستنصر قد أوغر صدر الخليفة فأمر حينها الملك بإحضار جميع كتب ابن الأبار فعثروا على رقعة وقد كُتب فيها :

طغى بتونس خلف سموه ظلما خليفة

كان هذا البيت هو نهاية حياة الشاعر، حيث ضرب بالسياط وقتل رميا بالرماح، ثم أُمر بإحراقه وإحراق جميع كتبه، وكان ذلك سنة 658هـ.

لقد مات ابن الأبّار ميتة المتنبي، إذ قتلهما بيت من الشعر، غير أن وفاة ابن الأبار كان قاسيا جدا، فها هو عبد السّلام الهراس يبدي غضبه من طريقة قتل الشّاعر فقال "**وقد سجل التاريخ أن ملكا ظالما فتك بعالم جليل ظلما وعدوانا، وأحرقه كما أحرق إنتاجه الضخم**"[3].

1 أحمد محمد الشوادفي محمد، شهيد الشعراء ابن الأبار القضاعي –دراسة في الخيال –، ص19.

2 المرجع نفسه، ص20.

3 الديوان، ص14.

4- إنتاجه العلمي

ألف ابن الأبّار ما يزيد عن أربعين كتابا لم يصل إلينا سوى ثماني كتب، وذلك بسبب ظلم الحكام وجبروتهم واحتقارهم للعلماء والمفكرين، ولقد وصلت إلينا الكتب التالية :[1]

1-كتاب أعتاب الكتاب.

2-كتاب التكملة لكتاب الصلة.

3-كتاب الحلة السيراء في أشعار الأمراء.

4-معجم أصحاب أبي علي الصدفي.

5-كتاب درر السمط في خبر السبط.

6-كتاب مظاهر المسعى الجميل.

7-كتاب المقتضب من كتاب تحفة القادم .

8-ديوانه الشعري.

1أحمد محمد الشوادفي محمد، شهيد الشعراء ابن الأبار القضاعي –دراسة في الخيال –، ص40.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم.**

قائـمة المصـادر

1- محمد ابن الأبّار القضاعي، ديوان ابن الأبّار ، قراءة وتعليق عبد السلام الهراس،ط2،الدار التونسية للنشر،تونس،1986.

قائمة المراجع بالعربية

2- إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، حلب 1413- 1997.
3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربي، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952.
4- إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، ط2، القاهرة – مصر، 1992.
5- ابن جني ، الخصائص، تح محمد علي نجار،دار الكتب المصرية ، مصر،1952.
6- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ج1، دار ومكتبة الهلال، لبنان، 2002.
7- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981.
8- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح، أحمد محمود شاكر، دار المعارف، بيروت، 1958.
9- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم،ط1،دار ابن حزم،بيروت،لبنان،2000.
10- ابن منظور، لسان العرب، تح خالد راشد القاضي، ط1، ج6، دار الأبحاث، الجزائر، 2008.
11- ابن هشام، مغني اللبيب، ج2، تح محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، 1996.
12- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين الشعر أبي تمام والبحري، تح أحمد صقر،ط4،دار المعارف، 1994.

13- أحمد السيد الهاشمي، القواعدالأساسية للغة العربية، ط3، مؤسسة المعارف، بيروت، 2006.
14- أحمد شوقي ،ديوان أحمد شوقي " الشوقيات "تح صلاح الدين الهواري ،دار مكتبة الهلال ودار البحار ، بيروت ، لبنان ،2008.
15- أحمد محمد الشوادفي محمد، شهيد الشعراء، ابن الآبار القضاعي، دراسة في الخيال- مكتبة الثقافة الدينية-القاهرة،2006.
16- أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1989.
17- أحمد مختار عمر، علم الدلالة،ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998 .
18- أحمد مطر ،المجموعة الشعرية ، لافتات ،ط1، دار الحرية ، بيروت ، لبنان ،2011.
19- أحمد هاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،تح يوسف الصميلي،المكتبة العصرية،صيدا، بيروت.
20- أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، دت.
21- أرسطو، فن الشّعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، "د.ت".
22- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية،ط1، المركز الثقافي العربي بيروت،1992.
23- أسرار العربية لابن الأنباري، تح: محمد حسين شمس الدين ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
24- أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر خليل أحمد خليل، ط2، ج2، منشورات عويدات، باريس، 2001.
25- بكاي الأخضاري،تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينك للخنساء،- دراسة أسلوبية-، الجزائر،2007.
26- بييرجيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، ط1، دار الحاسوب، حلب، 1994.
27- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2012.
28- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية ،تر محمد الولي ومحمد العمري،ط1، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب ،1986.

29- جورج مارون، علم العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس ، لبنان، 2008.

30- جوليا كريستيفا، علم النص ، تر فريد زاهي،ط2، دار تويقال، المغرب،1987.

31- الحافظ سليمان بن الأشعث، صحيح سنن أبي داوود،مجلد 7،تح ناصر الدين الألباني،دار غراس،دت.

32- حسن طبل، دراسات في المعاني والبديع، مكتبة الزهراء، القاهرة،دت .

33- حسن ناظم، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، "د.ت"

34- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث" البرغوثي أنموذجا"، ط1، دار الكنوز للمعرفة-عمان،2008.

35- الحطيئة، الديوان، نح مفيد محمد قميحة،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993.

36- حميد بوكري، تجليات التوازي في بنية اللغة الشعرية عند أبي الطيب المتنبي،مطبعة الأمنية الرباط،2013 .

37- خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1992.

38- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة-المعاني والبيان والبديع،، قرأه وكتب حواشيه وقدم له: إبراهيم شمس الدين، الأيوبي،ط1، ، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

39- ديوان المتنبي ،تح ، دار بيروت للطباعة والنشر،1983.

40- ديوان امرئ القيس ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4،دار المعارف ،القاهرة ، مصر.

41- ديوان بشار بن برد،تح محمد الطاهر بن عاشور،وزارة الثقافة ،2007.

42- ديوان زهير ابن أبي سلمى ،شرح علي حسن فاعور،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،1988.

43- ديوان كعب بن زهير، تح، درويش الحويدي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2008.

44- ديوان يشار بن برد، تحقيق الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر العاصمة، 2007، لفئة التأليف والترجمة والنشر، 1954، القاهرة- مصر.
45- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور،ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية .
46- رولان بارت، لذة النص.تر منذر عياشي،ط1،دار لوسوي ،باريس،1992
47- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد والي مبارك حنون، ط1 ، دار بوتقال،1988
48- زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص ، مجلة الجامعة الإسلامية، مج17، ع1، يناير 2009.
49- سامي محمد عبابنة،التفكير الأسلوبي،-رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي-في ضوء علم الأسلوب الحديث،ط2،عالم الكتب الحديث،الأردن، 2010.
50- سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ط3،عالم الكتب،القاهرة، مصر،1992
51- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989.
52- السكاكي، مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1983.
53- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الهجرة، الرياض، ط1، 1992، ص435.
54- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1،دار الشروق،القاهرة،مصر،1998
55- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1،دار الشروق ، القاهرة ،1998.
56- صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي ، دار الأفاق العربي ،مصر،156،1996.
57- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج2، ط2، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دت.
58- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية ، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2007
59- عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي دراسة فنية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006.

60- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،تح محمود محمد شاكر،دار المدنى،السعودية، جدة ،دت.
61- عبد الرزاف زهري مصطفى وسامي أبو زيد،الوافي في علم العروض والقوافي،دار حنين، عمان،2008.
62- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدار العربية للكتاب، "د.ت".
63- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، ع298، ط1 ،2003 .
64- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ع232، ط1، 1998.
65- عبد القادر الرباعي،تشكيل المعنى الشعري،مجلة فصول،م4، ع2 ،1984.
66- عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية: بحث في آلية الإبداع الشّعري، ط1، منشورات الاختلاف، 2009.
67- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية على التشريحية نظرية وتطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006 .
68- عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، ع 30، جمادى الأولى، 1425.
69- عبد الله حرافي، دراسات في الاستعارات المعلومية، ط3، مؤسسة عمان للصحافة والأدباء والنشر والإعلان، سلطة عمان،2002.
70- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، ط2،الجزائر ، 2010.
71- عدنان حسن قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة.
72- علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، "د.ت".
73- علي الفرج، تكوين البلاغة، ط1، دار المصطفى لإحياء التراث، إيران،دت.
74- علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري،تح شعيب أرناؤوط،ط1،دار الرسالة العالمية،دمشق ،سوريا،2013.

75- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002.

76- علي ملاحي،الجملة الشعرية في القصيد الجديد- السياب أنموذجا،ط1،دار الأبحاث،الجزائر،2007.

77- عيد محمد شبايك، استثمار العدول في تذوق النص القرآني، دار الكتب، 2016.

78- عيلان بن عقبة "ذي الرمة"، تح زهير فتح الله ،ط1،دار الأبحاث الجزائر، 2009.

79- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية والمعنى، دار الفكر، دمشق.

80- فاطمة طبال بركة ، الألسنية عند رومنا ياكبسون،ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1993.

81- فردناند دو سوسير، علم اللغة العام، تح يونيل يوسف العزيز، ط3، دار الآفاق العربية، بغداد، 1985.

82- القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة،دت.

83- كتاب نظرية المنهج الشكلاني، نصوص الشكلانيين الروس، تر إبراهيم الخطيب،ط1،مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين،بيروت ، لبنان، 1982. .

84- كمال أبو ديب: الرؤي المقنعة -نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي- القاهرة الهيئة العامة للكتاب،1986.

85- كمال أبو ديب، الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987، بيروت-لبنان.

86- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية ، دار الفرقد، دمشق ، سوريا ط2، 2008.

87- مبارك تريكي، النداء بين النحويين والبلاغيين، مجلة حوليات التراث، ع 7، 2007، مستغانم، الجزائر.

88- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2،مكتبة لبنان،بيروت،1984.

89- محمد العمري، تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصوتية في الشّعر، -الكثافة ،الفضاء التفاعل، ط1 ،الدار العالمية للكتاب،الدار البيضاء، المغرب،1990.

90- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

91- محمد بوزواوي، الدروس الوافية في علم العروض والقافية، دار هومة-الجزائر- 2010.

92- محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت.

93- محمد شكري عياد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، 1988.

94- محمد شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط3، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1996.

95- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر،دت.

96- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1،الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر.دت.

97- محمد عرفة الدسوقي، حاشية الدسوقي على مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام الأنصاري، ج2، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2009 .

98- محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، دار الكتب الوطنية بنغازي.

99- محمد مخزومي، النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربية، بيروت، 1986.

100-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التنافي، ط3، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء-المغرب، 1992.

101-محمد مفتاح، دينامية النص، ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب،1990 .

102-محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005.

103-مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2005.

104-مفدي زكرياء، اللهب المقدس، دار موفم للنشر، الجزائر،دت .

105-مقران فصيح، البناء اللغوي لشعر السجون – عند مفدي زكريا وأحمد صافي النجفي -،ط1،مؤسسة بونة للبحوث والدراسات،عنابة،الجزائر،2008.

106-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2002.

107-منير محمد المسيري، دلالة التقديم والتأخير في القرآن الكريم ، مكتبة وهبة، القاهرة، 2005.

108-المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا، 2005.

109-ميشال ريفاتير ، معايير الأسلوبية ، تر حميد لحميداني،ط1، دار النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، المغرب ،1993.

110-نعمان عبد السميع متولي،المفارقة اللغوية،ط1، دار العلم والإيمان، 2014 .

111- نعيمة زواخ ،البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني-دراسة أسلوبية صوتية لسورة الواقعة- ط1،دار كنوز الحكمة،الجزائر،2012،.

112-نور الهدى لوشن، التناص بين التراث المعاصرة – ما نص بحث- مجلة جامعة أم القرى، للعلوم الشرعية واللغة العربية، صفر 1424.

113-هنريش بليت ، البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النصّ ،تر: محمد العمري ، إفريقيا الشرق المغرب ، 1999 .

114-الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1991.

115-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،ط2، دار المسيرة، عمان، 2010.

116-يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2012.

قائمة المراجع بالفرنسية

1- Catherine Fromillague, La figure de style, armand colin,2010.
2- Le Robert, Dictionnaire historique de la langue français-
3- Pierre guiraud la stylistique presses universitaires de France .
4- Subine delacherie et autres , dictionnaire hachette ,paris , 2009 –
5- Tzveten todorov .Qu ést ce que le structralisme ?2 poétique .éditions du seuil. 1968
6- -T.TODOROV .o.ducrot.dictionnaire encyclopedique des siences de language edition seuil.paris .1972.
7- Larousse : dictionnaire français compact ;canada ;2005 .

ملخص البحث

تسعى هذه المقاربة النقدية المعنونة بـ" **مدائح ابن الأبّار القضاعي –دراسة أسلوبية–** " للغوص في أعماق نصوص شاعر عرف بإجادته في القصائد عن طريق عنفوانه الشعري، فكان الاشتغال–في البحث– منصبا على الأبعاد الجمالية ومصادر ذكائها في ربوع شعره .

لقد حاولت الدراسة– في كل مراحل البحث– الإجابة عن إشكالية مركزية تمثلت في شعرية المدائح ووظائفها –جماليا وعاطفيا ومعرفيا– ، فاتجه البحث بناءً على إشكاليته نحو أصغر وحدة صوتية /فونيم ثم بناءه المورفولوجي والجملي ليختتم بتكوينه الدلالي، فتكون بذلك دراسة بنيوية شمولية بمعطيات فنية جمالية.

إن هذه الدراسة ما هي إلا إضاءة نقدية قد حاولت ملامسة الأبعاد الفنية في نصوص ابن الأبّار القضاعي بآليات أسلوبية جديدة مبتكرة ،جعلت النص الأبّاري يظهر/يتجلى في ثوبه الجديد عن طريق أدوات إجرائية وُظفت في التحليل، وبذلك ارتقت مدائح المبدع إلى مصاف الشاعرية والفرادة الأدبية .

Research Summary

This critical approach, entitled “The Stylistic Characteristics of the Praises of Ibn Al-Abbar Al-Qudai”, seeks to delve into the depths of the texts of a poet known for his mastery of poems through his poetic vocabulary. The work - in research - focused on the aesthetic dimensions and sources of their intelligence in his poetry.

The study tried - in all stages of the research - to answer a central problem represented in the poetry of praise and its functions - aesthetically, emotionally and cognitively -. The research went according to its problems towards the smallest phonetic unit “phoneme”, then to its morphological and aesthetic structure concluding with its semantic composition. It has thus become a comprehensive and a structural study with technical and aesthetic data.

This study is nothing but a critical illumination that tried to touch the artistic dimensions in Ibn al-Abbar al-Qudai’s texts with new and innovative stylistic mechanisms that made the divine text appear / manifest in its new outfit through procedural tools employed in the analysis, and thus the praises of the creator rose to the ranks of poetics and literary uniqueness.

فهرس المحتويات

مقدمة.....1-6

مدخل نظري : الأسلوب والأسلوبية –بحث في الاتجاهات والأدوات–.....8-32

1-الأسلوب والأسلوبية –بحث في الماهيات والمصاديق-.....8

1-1-الأسلوب بين التأطير اللغوي والاختلاف الاصطلاحي.....8

1-1-1-الأسلوب في المعاجم العربية والغربية.....8

1-1-2-الأسلوب اصطلاحا – بين ضبط المصطلح واختلاف في المشارب الفكرية 8

1-2-مفهوم الأسلوبية وأسئلتها المشروعة.....12

1-2-1-الأسلوبية بين الارتباك التاريخي والتأصيل النقدي.....12

1-2-2-تعريف الأسلوبية من الزاوية اللغوية.....13

1-2-3-تعريف الأسلوبية من الزاوية النقدية 14

1-3-اتجاهات البّحث الأسلوبي.....15

1-3-1-الأسلوبية الوصفية 15

1-3-1-1-المحتوى العاطفي للغة عند شارل بالي 16

1-3-2-الأسلوبية الأدبية (الفردية) 18

1-3-2-1-الدائرة الفيلولوجية عند ليو سبيتزر 19

1-3-2-2-ضوابط منهج الدّائرة الفيلولوجية 20

1-3-3-الأسلوبية البنيوية 21

1-3-3-1-الأسلوبية البنيوية الوظيفية 21

1-3-3-1-1-التأسيس البنيوي عند ياكبسون 22

1-3-3-1-2-نموذج التواصل الياكبسوني ووظائفه 23

1-3-3-1-3-نموذج التّواصل اللّغوي وعلاقته بالبعد الوظيفي 23

1-3-3-2-الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير 25

1-3-3-2-1-وظيفة القارئ عند ريفاتير 26

1-3-4-الأسلوبية الإحصائية 27

1-4-الأدوات الإجرائية للمنهج الأسلوبي.....29

1-4-1-الأسلوب بوصفه اختيارا 29

1-4-2-إستراتيجية الانزياح في الفكر الأسلوبي المعاصر.....31

1-4-2-1-محاذير الانزياح 32

الفصل الأول : خصائص البنية الإيقاعية في مدائح ابن الأبّار القضاعي – بحث في الأدوات والوظائف–.....34-106

- توطئة.....34

1-الإيقاع الخارجي : في مدائح ابن الأبّار القضاعي.....34

1-1-الإيقاع الخارجي - سجال بين الدّال والمدلول-.....34

1-1-1-تواتر البحور عند ابن الأبّار(دراسة إحصائية).....36

1-1-2-تواتر البحور الشعرية في النصوص الأبّارية.....37

1-1-2-1-توظيف الكامل.....38

1-1-2-2-توظيف بحر الطويل.....40

1-1-2-3-توظيف بحر البسيط.....44

1-1-2-4-توظيف البحور وفق الدائرة الفيلولوجية.....45

1-2-القافية : التوظيف والدلالة.....47

1-2-1-القافية وأثرها في بنية النّصوص عند ابن الأبّار 48

1-3-الروي: الأبعاد والوظائف في مدائح ابن الأبّار.....49

1-3-1-تواتر الروي في مدائح ابن الأبّار القضاعي.....49

1-3-2-تكرار أصوات الروي من حيث الصفات.....50

1-3-3-الجهر في الروي : الأبعاد الوظيفية والدلالية.....51

1-3-4-أثر الروي في تماسك النّص في مدائح ابن الأبّار.....52

1-3-5-تماسك الروي مع الإيقاع الداخلي.....54

1-3-6-تماسك الروي مع بنية الجمل.....55

1-3-7-أثر الروي في تماسك البناء المعجمي والدلالي.....56

1-3-8-تحليل حركة الروي وفق الدائرة الفيلولوجية 57

2-الإيقاع الداخلي : وأثره في البناء الجمالي لنصوص ابن الأبّار.....60

2-1-التكرار الصوتي/ الفونيمي 60

2-1-1-البعد الوظيفي في تكرار الفونيم" الروي" في الصدر والعجز.....67

2-2-تكرار المورفيمات وأثرها في البناء الصوتي –بحث في الدلالة والوظيفة- 68

2-2-1-التكرار الجزئي.....69

2-2-2-التكرار الكلي.....70

2-3-البناء التصريعي في مدائح ابن الأبّار.....73

2-3-1-ماهية التصريع في الدرس البلاغي القديم والمعاصر.....73

2-3-2-التصريع في المدائح الأبارية 75

2-3-3-تواتر التصريع في مدائح ابن الأبّار.....76

2-3-3-1-الوظيفة الندائية في البناء التصرعي في المدائح.....78

2-4-اصطحاب الدال دون المدلول (التجنيس).....79

2-4-1-التجنيس بين المنحى البلاغي والدرس الأسلوبي المعاصر.....79

2-4-2-التجنيس التام والناقص في مدائح ابن الأبار القضاعي.....80

2-4-3-موقعية التجنيس في مدائح ابن الأبّار.....82

2-5-المقابلة في مدائح ابن الأبار القضاعي –بحث في الآليات والوظائف- 89

2-5-1-المقابلة في الطرح الأسلوبي المعاصر.....89

2-5-2-المقابلة اللغوية في مدائح ابن الأبّار.....91

2-5-3-المقابلات السياقية في المدائح.....94

2-6-التصدير في مدائح ابن الأبّار القضاعي 97

2-6-1-آلية التصدير وضوابطها الهندسية.....97

2-6-2-التصدير في مدائح ابن الأبّار.....99

2-6-2-1-التصدير الواقع على مستوى الصدر والعجز 102

2-6-2-2-التصدير الواقع على مستوى العجز.....104

الفصل الثاني : خصائص البناء التركيبي والمورفولوجي في مدائح ابن الأبّار القضاعي

– مقاربة في الوظائف والدلالات –.....108-175

- توطئة.....108

1-الجملة الفعلية والاسمية –مقاربة في الوظائف والدلالات-.....108

1-1-الجملة الفعلية في مدائح ابن الأبار 109

1-1-1-التوازن بين الماضي والمضارع في مدائح ابن الأبار.....114

1-1-2-الجملة الفعلية ذات المكون الأمري.....115

1-2-الجملة الاسمية حركتها وأبعادها الوظيفية.....119

1-2-1-توظيف الجمل الاسمية في مدائح ابن الأبار.....119

1-2-1-1-المستوى الأول: طغيان الجمل الاسمية على الفعلية.....120

1-2-1-2-المستوى الثاني: التوازن بين الجمل الاسمية والفعلية.....123

1-3- الجمل الاسمية المنسوخة.....126

2-التقديم والتأخير بحث في شعرية الانحراف التركيبي.....129

2-1-ضوابط التقديم والتأخير في الدرس اللساني.....129

2-2-التقديم والتأخير في مدائح ابن الأبار القضاعي.....131

2-2-1-التقديم والتأخير على مستوى الجملة الفعلية.....131

2-2-1-1-نظرة بانورامية إحصائية لظاهرة التقديم والتأخير في مدائح ابن الأبار....131

2-2-1-2-تقديم المفعول على الفاعل في نصوص ابن الأبار القضاعي.....133

2-2-1-3-وظائف تقديم المفعول به والتأخير الفاعل في النماذج.....143

2-2-2-تقديم أشباه الجمل على الجملة الفعلية.....145

2-2-2-1-تقديم شبه الجملة على المفعول به.....146

2-2-2-2-تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل.....147

2-2-2-3-تقديم شبه الجملة على الفاعل.....148

3-وظيفة النداء في مدائح ابن الأبار القضاعي: مقاربة في الأسلوبية البنيوية.....150

3-1-النداء في الدرس اللساني العربي 150

3-2-النداء بين وجودية الأداة وعدميتها –بحث في الوظائف والدلالات الشعرية-..151

4-فاعلية الحذف الجمالية بوصفه ظاهرة أسلوبية ونمطا عدوليا.....157

4-1-تجليات ظاهرة الحذف وأبعادها الجمالية في ديوان ابن الأبار القضاعي.....160

5-البناء المورفولوجي في مدائح ابن الأبار القضاعي.....162

5-1-هيمنة اسم الفاعل في نصوص ابن الأبار القضاعي 163

5-1-1-اسم الفاعل في الدرس اللساني العربي 163

5-1-2-اسم الفاعل وتكراره في مدائح ابن الأبار القضاعي.....164

5-2-الصفة المشبهة وأثرها في البناء النصي والدلالي في مدائح ابن الأبار القضاعي....169

5-2-1-الصفة المشبهة في الفكر النحوي العربي.....169

5-2-2-وظيفة صيغة الصفة المشبهة في المدائح الأبارية.....171

5-3-توظيف اسم المفعول في مدائح ابن الأبار القضاعي 172

5-3-1-اسم المفعول وضوابطه الصرفية.....172

5-3-2-اسم المفعول في مدائح ابن الأبار القضاعي.....172

5-4- تكثيف الصيغ المورفولوجية في مدائح ابن الأبّار القضاعي 174

الفصل الثالث : خصائص البنية الدلالية في مدائح ابن الأبّار القضاعي.....177-234

1-الحقول الدلالية وأثرها الوظيفي والجمالي في مدائح ابن الأبار القضاعي 177

1-1- الحقول الدلالية في مدائح ابن الأبار القضاعي.....178

1-1-1-حقل الدين.....180

1-1-2-حقل الحرب.....183

1-1-3-حقل الطبيعة.....185

1-1-4-حقل الحياة.....187

1-1-5-حقل الموت.....190

1-1-6-حقل الحيوان.....191

1-1-7-الحقول الدلالية وأبعادها السيكولوجية.....196

2-الصورة الفنية في مدائح ابن الأبار القضاعي.....199

2-1-الصورة التشبيهية في نصوص ابن الأبار- بحث في الوظائف والدلالات-.....199

2-1-1-ماهية التشبيه في الدرس النقدي والبلاغي القديم.....199

2-1-2-وظيفة التشبيه في الدراسات المعاصرة.....200

2-1-3-الصورة الفنية التشبيهية في مدائح ابن الأبار القضائي.....201

2-1-3-1-مصدر الطبيعة.....201

2-1-3-2-الحيوان باعتباره مصدرا في الآلة التشبيهية.....209

2-2-الاستعارة في مدائح ابن الأبار القضاعي – انحراف تصويري وتعضيد للدلائل-..211

2-2-1-الاستعارة في التراث العربي والغربي :الماهية والوظائف.....211

2-2-2-الاستعارة في مدائح ابن الأبار القضاعي.....213

3-تجليات التناص وظيفيا في مدائح ابن الأبار القضاعي 221

3-1-التناص : الماهية والإجراء.....221

3-1-1-التناص : محاولة البحث في الأصول المعرفية.....222

3-2-بنية التناص في مدائح ابن الأبار القضاعي.....223

3-2-1-التناص الديني.....224

3-2-2-التناص الأدبي.....232

3-2-3-التناص العلمي.....233

الخاتمة.....236

الملحق : تعريف الشاعر 241

قائمة المصادر والمراجع 246

ملخص باللغة العربية 255

ملخص باللغة الأجنبية 256

فهرس المحتويات 258