جامعة الدّكتور يحيى فارس - المدية -

كلّيّة الآداب واللّغات. قسم اللّغة العربيّة وآدابها.

التّشكيل البلاغيّ في سينيّة ابن الأبّار القضاعيّ

- دراسة بلاغيّة -

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

التخصّص : لسانيّات عربيّة قديمة وحديثة.

إعداد الطّالب :

مصطـفى رافِـــــع

2014 - 2015

جامعة الدّكتور يحيى فارس - المدية -

كلّيّة الآداب واللّغات . قسم اللّغة العربيّة وآدابها.

التّشكيل البلاغيّ في سينيّة ابن الأبّار القضاعيّ

- دراسة بلاغيّة -

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

التخصّص : لسانيّات عربيّة قديمة وحديثة.

إعـداد الطّالب : إشراف الأستاذ الدّكتور:

مصطفى رافِـع . مُبـــــارك تـريكي

2014 ـ 2015

جامعة الدّكتور يحيى فارس - المدية -
كلّيّة الآداب واللّغات. قسم اللّغة العربيّة وآدابها.

التّشكيل البلاغيّ في سينيّة ابن الأبّار القضاعيّ

- دراسة بلاغيّة -

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

التخصّص : لسانيّات عربيّة قديمة وحديثة.

إعـداد الطّالب : إشراف الأستاذ الدّكتور:
مصطـفى رافِـع مُبارك تريكي.

أعضاء لجنة المناقشة:

1- د/ بن يـوسف حميـــدي .....رئيسا جامعة المدية
2- أ-د/ مبارك تريكي.....مشرفا ومقرّرا جامعة المدية
3- د/ أحمـــد محمّـد الصّغير.....مناقشا جامعة المدية
4-د / مـيلود شنـــــوفي.....مناقشا جامعة البليدة

2014 ـ 2015


بسم الله الرحمن الرحيم

يقـــــــــــول العمـــــــــادُ الأصفهـــــــــانيّ:

إنِّـــــي رأيت أنَّه لا يكتبُ إنســـــانٌ كتابا فـــــي يومه

إلا وقال في غده لـــــو غُيِّر هـــــذا لكـــان أحسن،

ولو زِيـــــــد هـــــــــذا لكـان يستحسن،

ولو قُـــــــــــدم هـــذا لكان أفضل،

وهذا دليل على استيلاء النقص

على جملة البشر.

الإهـــــداء

أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله تعالى ورعاهما

إلى كلّ العائلة والأقارب.

إلى جميع الأصدقاء.. والزّملاء ...

إلى حملة الفكر أهدي لهم جميعا هذا العمل ولهم منّي فائق التّبجيل و التّقدير ...

مصطفى رافع

شكر وعرفان

أشكر المولى سبحانه وتعالى على أن وفقني إلى إتمام هذا البحث، ثمّ أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى من تعجز الكلمات أن توفّيه حقّ شكره، ويجفّ القلم تعبيرا عن امتناننا له، مَن منحنا مِن وقته ونصحه وتوجيهاته الكثير، الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور مبارك تريكي حفظه الله ورعاه، وبارك في عمره، وزاده علما وفهما ونفع الله به خلقا كثيرا .

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

مقدّمـــــة

حظي الدّرس البلاغيّ عند العرب بكثير من الاهتمام، وذلك لأنّ البلاغة كانت تحمل منذ نشأتها بذور العبقريّة العربيّة في جلالها وقدرتها على استكشاف مواطن النّفس الإنسانيّة حين تقول فتجيد، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، وحين تتلقّى فتحسن التّلقي، وقد أدرك العرب قيمة الدّرس البلاغيّ من حيث كشفُه عن أسرار بنية الخطاب، وأثرُه في المتلقي، وقدرة الكلمة على التّأثير والتّعبير، باعتبار أنّ البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ.

ثم إنّ البلاغة العـربية ليست تحفة فنّية وُضعت في متحف تاريخيّ يتـردّد إليـه الزّوار للتّمتّع بجماليّتها السكونيّة، وإنّما هي مادّة حيّة فاعلة يتفاعل معها المتلقي، فيستنبط دلالتها، ويعتصر وظيفتها، ليستمدّ خصائصها الجماليّة المتميّزة، فالبلاغة في عناصرها كلّها إنّما تنبني على الجمال وتخلق بدائعه، وتتصيّد مقاصده، وليس هناك أحد في الوجود ينفر من الجمال، أو يمجّ طرائقه وقسماته، بل هناك سعي حثيث منذ الأزل إليه، وشغف في النّفس إلى آفاقه، وهكذا فالدّراسات البلاغية تهدف في أبحاثها إلى إبراز الكلام البديع، وتحصيل الإمتاع و الفائدة، فلم يعد المراد إيصالَ المعنى فحسب، بل الإيصال والإمتاع معا، كما تسعى إلى استقصاء ما في اللغة من طاقات وإمكانات تعبيرية، ترقى بالعمل الأدبي ليكون إبداعا فنّيّا راقيا، فلطالما استرعت الرّوائع الأدبيّة الّتي أبدعها أصحابها سواء أكانت شعرا أم نثرا انتباه الإنسان، نظرا لما فيها من روعة وابتكار، فوقف حائرا متسائلا كيف استطاع المبدع أن يأتي بها؟، و ظلّ هذا التّساؤل ملازما له، فحاول معرفة تلك القدرة التي أهّلت المبدع للإتيان بتلك الرّوائع، والّتي مكّنته من إبداعها، فشرع في البحث عنها يدرس تلك الرّوائعَ مفسّرا و محلّلا، ممّا جعله يحس بأنّ هناك شيئا متميزا فيها، وسرّا كامنا بها.

ولقد لاحظ علماء البلاغة بأنّ هناك تفاوتا بين المبدعين في استخدام اللغة من النّاحية الجماليّة، حتّى ليبلغ بعضهم في هذا درجة الرّوعة الّتي تثير الإعجاب، فحاول البلاغيّون أن يهتدوا إلى تلك الآليّات الّتي عن طريقها يستطيعون أن يفتحوا بها مغاليق النصوص، وأن يفتقوا بها ذلك الرّتق الإبداعيَّ، ويسائلوا النّصّ عن صدفاته، لمعرفة كنه أسراره، وكيفيّة تشكيله الخاص الّذي يمنحه الفرادة والتّميّز.

ولعلّ من الرّوائع الأدبيّة التي يزخر بها أدبنا العربيّ عامّة، والمغاربيّ خاصّة، والأندلسيّ على وجه الخصوص، سينيّة ابن الأبّار القضاعيّ الأندلسيّ البلنسيّ، الّذي اشتهر بإجادته في القصائد الّتي تستنهض الهمم وتستصرخ الأمراء والسّلاطين، وتعتبر سينيّته أهمَّ قصائده وأشهرَها، نظرا لما تتقلّده من صور بيانيّة وبديعيّة، وما تتدثّر به من دثار تخييليّ فنّي، وعلى هذا الأساس وقع اختيارنا على هذه القصيدة، حيث نتوصّل من خلالها إلى معاينة الظّواهر البلاغيّة، وتحليلها بما يتراءى لنا وجه الإفادة فيه، محاولين ألاّ يكون ذلك تعسّفا، وغايتنا من ذلك إنارة القصيدة بمشكاة بلاغيّة، وهذا حتّى نتمكّن من ربط الظّواهر البلاغيّة الّتي اعتدنا تحصيلها منفصلة متباينة، فينشأ نتيجة ذلك فهم أحسن للعمل الأدبيّ، ولذلك آثرنا المراوحة بين عرض المصطلح البلاغيّ وإبراز تجلّياته، ثمّ محاولة الكشف عن وظيفته البلاغيّة، وهذا كلّه من أجل الرّبط بين الظّاهرة البلاغيّة وبين الجماليّة في النّصّ الأدبيّ.

ونحن نروم من خلال هذه الدّراسة رتق الفجوة الموجودة بين الدّرس البلاغيّ ودراسة الأدب، حيث كثيرا ما يُتوهّم أنّ حدود البلاغة تقف عند كتب البلاغة، فكان ديدننا إذ ذاك حسنَ تكريس الظّواهر البلاغيّة في استخراج مواطن الجمال في النّصّ، قصد الإيفاء بالمعنى، ولهذا عمدنا في بعض الأحيان إلى الإسهاب في تحليل بعض الظّواهر تحليلا قد يبدو مجهريّا أحيانا، حتى ليتراءى للبعض أنْ لا صلة لذلك — في ظاهر الأمر- بالدرس البلاغيّ، ولكنّه من صميمه في واقع الأمر كما نجد ذلك في مباحث المجاز والتشبيه، والتقديم ...، ونحن إذ نرصد الظّاهرة البلاغيّة، ليس الغرض من ذلك هو إبرازَ تجلّيها داخل القصيدة، ولكن لمساءلتها عن المعنى الذي تختزنه، و عن وظيفتها في أدائه، و إلاّ فما قيمة البحث إذا لم يتأسّس على الكشف عن وظيفة الظّاهرة البلاغيّة، إنْ من ناحية الإفادة والإيفاء بالمعنى، وإنْ من ناحية الإمتاع، وعلى هذا تتأسّس الجماليّة الّتي تجمع بين الفائدة و الإمتاع.

كما يهدف إلى:

- أجرأة الظواهر البلاغيّة في قراءة القصيدة، والنزوع بها عن المصطلحيّة الممحّضة من خلال تعميق الممارسة البلاغيّة، والنّأي بها عن السطحيّة، والرّؤية التّرصدية القائمة على معاينة الظّاهرة البلاغيّة دون تفسيرها وتحليلها.
- تكريس الفنّ البلاغيّ فيما يخدم المعنى ويكشف عن الأغراض والدّلالات الكامنة داخل القصيدة،في إطار ما يسمّي بالثّراء البلاغيّ.
- بيان مدى فاعليّة التّشكيل البلاغيّ بآلياته في الوقوف على كشف القدرات التعبيريّة للقصيدة، باعتبارها بناء فنيّا وجماليّا، وكذا بيان قدرته على رسم معالم الحدود الجمالية للقصّيدة.
- بيان كيفية تذوق القصيدة بلاغيّا، وإنارتها بمشكاة بلاغيّة.

وممّا دفعني إلى اختيار هذا الموضوع عدّة أسباب لعلّ أهمّها:

1- شغفي الكبير بالدّراسات والأبحاث البلاغيّة، فالبلاغة إنّما تغازل الذائقة الجمالية وتعزف على أوتارها.

2- وأمّا عن سبب اختياري لسينيّة ابن الأبّار القضاعيّ، فكونها من عيون تراثنا الشعري، والّتي استرعت انتباهي نظرا لما تحمله من مقوّمات بلاغيّة تسمو بها إلى مقام الخلود الفنّيّ، و تتوسّم وسامه، فهي تنطوي على هندسة بلاغيّة تمنحها الفرادة والتميّز، هذا من جانب القيمة الفنّيّة، إلى جانب آخر وهو أنّ القصيدة تصوّر مرحلة هي من أخطر المراحل التي مرّت بها الحضارة الإسلامية في سيرورتها التّاريخيّة، إذ تعتبر منعطفا حاسما في منحنى دالّتها، فهي تعكس مدى تفاعل الشاعر بقضايا عصره و التزامه بها، كما تكشف موقف ابن الأبّار الشاعر، ووعيه وانتماءه الحضاريّين إزاء قضايا عصره وأمته، فالقصيدة تحمل قيمة فنيّة كما تحمل قيمة حضارية و تاريخية.

كما طرح البحث عدّة إشكاليّات مركزيّة حاولنا الإجابة عنها و لعلّ أهمها:

- ما مدى فاعلية التشكيل البلاغيّ في استنطاق معاني القصيدة، و العزف على أوتار جمالياتها؟
- ما مدى تجلّي الظّواهر البلاغيّة من معان وبيان وبديع في سينية ابن الأبّار؟ و ما مدى إسهامها في تشكّل المعنى؟
- ما هي أبرز الظّواهر البلاغيّة التي تدثّرت بها القصيدة، والتي شكّلت كيمياء بلاغيّة يتفاعل معها القارئ، مما يسمح له بتذوّقها بلاغيا؟
- وهل جماليّة القصيدة تأتّت من خلال تكوثر الظّواهر البلاغيّة بمختلف أطيافها؟ أم من خلال ما تقدّمه من خدمة في سبيل الكشف عن المعنى وإيصاله بفنيّة؟
- وهل أحسن الشاعر توظيف الصّور البلاغية على اختلافها بما يخدم المعنى؟ وبما يدلّ على حصافته واتّقاد جذوة قريحته الشّعريّة؟

ونظرا لطبيعة الموضوع وخصائصه فقد اعتمدنا على المنهج الوصفيّ التّحليليّ، لأنّنا في دراسة تطبيقيّة، يحاول البحث فيها اكتشاف الظّواهر البلاغية وتحليلها، ولقد تضمّن البحث جانبين: جانبا نظريا، وجانبا تطبيقيا، فاشتمل الجانب النظري على فصل والذي كان بعنوان نظرة بانورامية حول البلاغة ومصطلح التّشكيل البلاغيّ فتناول مفهوم البلاغة و جدوى دراستها، وعلاقتها بالعلوم الأخرى...، وماهية التّشكيل البلاغيّ وعلاقته بمفهوم الصّورة والخيال.

أمّا الجانب التّطبيقيّ فاشتمل على ثلاثة فصول بعدد أبواب البلاغة، حيث انتهجنا نهج الدّرس البلاغي العربي القديم، حيث حرَصنا على معاينة الظّواهر البلاغيّة، وتناولها وفقا لنظام واضح، رأينا أن نحافظ على تقسيم القدماء لعلوم البلاغة، ومن هنا تعمّدنا تخصيص كلّ قسم من أقسام البلاغة بفصل، حاولنا فيه معاينة العناصر البلاغية و مدى فاعليتها في تشكيل المعمار البلاغيّ للقصيدة، ثم إنّ التزامنا بتقسيم القدماء لعلوم البلاغة لا يعني على الإطلاق إيماننا بالانفصال بين تلك العلوم، وإنّما كان ذلك بهدف الحصر والتّنظيم، إيمانا منّا بأنّ القصيدة وَحدة متكاملة، ونسيج تتفاعل داخله كلّ الظّواهر البلاغيّة، فخصّصنا الفصل الثّاني لعلم المعاني بعنوان تشكيل الظّواهر

البلاغيّة على مستوي المعاني في سينيّة ابن الأبار، فتمّ الوقوف عند أهمّ مباحث هذا العلم: كالخبر والإنشاء والتّقديم والتّأخير، والحذف، والتنكير والتعريف.

أمّا الفصل الثّالث فكان بعنوان التّشكيل البيانيّ ووظيفته البلاغيّة في سينيّة ابن الأبّار ، حيث تمّت معاينة تجلّيّات مختلف أطياف هذا التّشكيل من تشكيل مجازيّ، إلى تشكيل تشبيهيّ مرورا بالتّشكيل الاستعاريّ انتهاء عند التّشكيل الكنائيّ. و تحليلها و تفسيرها.

أمّا الفصل الأخير والّذي كان بعنوان التّشكيل البديعيّ ووظيفته الجمالية في سينيّة ابن الأبّار، فقد تطرّقنا فيه إلى البديع اللّفظي من جناس و تصريع، وتطريز واقتباس، ودوره في تحقيق الجمالية، كما تمّ التّطرّق إلى البديع المعنويّ ووظيفته الدّلالية من طباق ومقابلة، ومبالغة، والتفات، واستدراج، وذُيّـــل البحث في الأخير بخاتمة تضمّنت أهـــمّ النّتائج الّتي خلُص إليها البحث، و ثلاثة ملاحق، الأوّل تضمّن حياة الشّاعر، و الثّاني تناول القصيدة. واختص الثالث بشرح مضمون القصيدة.

ولكي نُلمّ بالموضوع ونستقصي جوانبه، وحتّى يستوي على جوديّه، اعتمدنا على عدّة مصادر ومراجع تتناوب بين أصول البلاغة قديمها وحديثها نستعين بهذا ونسترشد بذاك، مستخلصين زبدة الموضوع هادفين إلى استجلاء الأمر، و لعلّ أهمّها:

ديوان ابن الأبّار القضاعيّ، وكتب في البلاغة على غرار كتاب دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجانيّ، والصّناعتين للعسكريّ، ومفتاح العلوم للسّكّاكي، وفصول في البلاغة لمحمّد بركات حمدي أبو علي، ، والإيقاع البلاغيّ لابتسام أحمد حمدان، ونظريّة البيان العربيّ لرحمن غركان وغيرها.

وأمّا عن الدراسات السابقة التي تناولت أعمال ابن الأبار الشعرية فمنها:

- شعر ابن الأبار القضاعيّ دراسة في مضامين الخطاب ومكوّنات المتن، وهي أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، للطالب سعود غازي محمد الجودي، من جامعة أم القرى، المملكة العربية السعوديّة، ودراسته هذه كانت ذات طابع أدبي.

- ابن الأبار القضاعي ومدائحه في البلاط الحفصيّ – دراسة موضوعية فنّية –، للطالب حميد طريفة، من جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، مذكرة ماجستير، تخصص أدب مغربيّ قديم، ودراسته كانت ذات طابع أدبي.
- بنية الخطاب الشعريّ في العهد الحفصيّ، للطالبة نورة قطوش، وهي مذكرة ماجستير تخصّص أدب مغربيّ قديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، حيث تطرّقت فيها الطالبة في أحد جوانبها إلى شعر ابن الأبار القضاعيّ.

وفي الأخير أذكر أنّني حاولت في هذا البحث أن أتخلص من تلك التفريعات التي أثقلت كاهل البلاغة و ألقت بها بين أحضان الجمود و الرّكود، ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أشكر الله عزّ وجلّ إلى أنّ وفّقني إلى إتمام هذا البحث، ثمّ أشكر الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور مُبارك تريكي – بارك الله له في عمره وعلمه – الذي وجدته في كلّ مراحل البحث ناصحا ومرشدا، فله منّي جزيل الشّكر والعرفان.

الفصـــــل الأوّل:

نظـرة بانوراميّة حـــول البلاغة

ومصطلح التّشكيل البلاغيّ.

أوّلا– قضايا بلاغيّة:

تتبوأ البلاغة منزلة مرموقة بين علوم العربية، فهي تتسنّم ذروة هرم هذه العلوم، وكيف لا وهي تشكل بعلومها الثلاثة (المعاني، البيان، البديع) معينا لا ينضب، فقد بدأ التأليف بها أساسا لفهم إعجاز القرآن الكريم، واستكناه أسراره، والكشف عن دقائق المعاني فيه، وسبل استخدامه للمعاني والبيان.

ثمّ إننا نجد أنّ الأبحاثَ والدراساتِ البلاغيةَ تحتلّ حيّزا كبيرا في الحقل اللغويّ والأدبيّ والنقديّ، فنرى كثيرا من الدارسين والباحثين ينهلون أثناء ممارستهم التحليلية والنقدية من كؤوس البلاغة الدّهاق، نظرا لما تقدمه من آليات ووسائل يتوسلونها في قراءتهم لأيّ عمل أدبي.

1– مفهوم البلاغة :

ـ **البلاغة لغة:** من قولهم: بلغت الغاية إذا انتهيت إليها، ومبلغ الشيء نهايته، ويقال بلغ مني كلامك: أي أثّر فيّ تأثيرا شديدا، والبلاغ الوصول إلى الشيء، وبلّغ عنه الرسالة أوصلها[1]. وعلى هذا سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه[2].

ـ **البلاغة اصطلاحا:** قُدّمت عدة تعريفات للبلاغة، فقيل: البلاغة أن تفهم المخاطب بقدر فهمه، من غير تعب عليك[3]، وقيل: البلاغة القدرة على البيان مع حسن النظام[4].

وعرّفها العسكري بقوله: "البلاغة ما تبلغ به المعنى قلب السّامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[5].

وبلاغة الكلام هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، فالكلام البليغ هو الكلام الواضح المعنى، الفصيح العبارة، الملائم للموضع الذي يُطلَق فيه، وللأشخاص الذين يخاطبون[6].

(1) فؤاد إفرام البستاني، منجد الطلاب، مادة (بلغ)، ص 43-44.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط1، مطبعة محمود بك، الأستانة، 1319هـ، ص 06.

(3) محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، ط2، مكتبة الطالب الجامعي، 1986م، ص 10.

(4) المرجع نفسه، ص 10.

(5) أبو هلال العسكري، مرجع سابق، ص 08.

(6) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، قرأه وكتب حواشيه وقدم له: ياسين الأيوبي،ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1423-2002، ص42.

والمقصود بالحال هاهنا هو الأمر الذي يدعو الأديب أن يورد عبارته على صورة مخصوصة من حيث الذكر أو الحذف أو التقديم ...، والمقصود بالمقتضى هو الصورة المخصوصة التي تأتي العبارة على وفقها[1].

وعليه فالحال يقتضي اختلاف مقامات الكلام وتفاوته، حسب المواطن والمواضع التي يقال فيها، فمقام كل من التنكير، والتقديم والذكر، يباين ويخالف مقام خلافه من تعريف وتأخير وحذف...، والحال التي يناسبها الإيجاز يباين الحال التي يناسبها الإطناب، وكذا خطاب الذكي يتباين مع خطاب الغبي[2].

وهكذا نلاحظ أن ارتفاع شأن الكلام في الحسن والقَبول يكون بمدى مطابقته الاعتبار الأنسب، وانحطاطَ الكلام يكون بانعدام هذه المطابقة، فمقتضى الحال إذن هو الاعتبار الأنسب[3]، ومن خلال هذا نستنتج أن اختيار الأديب لهذه الصورة، أو تلك الصيغة، وعدوله عن تلك الصورة، وتلك العبارة، إنما هو اختيار مبرر، ومقصود، وما على المتلقي إلا اكتشافه.

وعليه فإن مباحث علم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع) كلها تدور حول موضوع واحد وهو مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومن خلال بيان ما يناسب وما لا يناسب. كما تتناول صياغة المعاني والتعبير عنها تعبيرا فنيا جميلا.[4]

فالبلاغة من هذا المنظور قد اتخذت صبغة العلوم ذات القواعد والأصول التي تشرع للأدباء وترسم لهم سبيل الإجادة، وتقدم لهم عناصر الجمال الأدبي، وأسباب قوته وعوامل جودته، وهي الصفات اللازمة للأعمال الأدبية التي تعين على تأديتها رسالتَها في التأثير في نفوس القرّاء والسّامعين[5].

والبلاغة من هذه الزاوية يمكن اعتبارها تشريعا للأدب، فهي تفترض أن الأديب لديه ما يريد أن يقول من الأفكار والمعاني والأخيلة، ثمّ نعلّمه كيف يعبّر عنها، ومعنى ذلك أنها تُعنى بناحية

(1) محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 10.

(2) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، مرجع سابق، ص 42.

(3) كريمة محمود أبو زيد، علم المعاني دراسة وتحليل، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1988، ص28.

(4) مصطفى هدارة، في البلاغة العربية – علم البيان –، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1409- 1989، ص5.

(5) بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ط3، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1401هـ-1981م ص 124.

الصياغة والأسلوب في الغالب[1]، وهذا ما نلمسه في تعريف العسكري للبلاغة عندما أشار إلى الصورة المقبولة والمعرض الحسن، حتى لا يكون كل من استطاع أن يوصل لنا المعنى يعدّ في زمرة البلغاء، ومن هنا يصح لنا أن نقول إن البلاغة هي نحو الأدب، إذ إنها تعصم الأديب من أخطاء الأساليب، وعيوب التراكيب التي تنقص حظّها من الحسن الأدبي، والجمال الفني، كما يجنب النحو الخطأ في الأعاريب ويصون اللسان والقلم من اللّحن[2].

ولذلك يعترضنا دائما سؤالان ماذا نقول؟ وكيف نقول؟ فالإجابة عن السؤال الأول تتناول مادة الكلام البليغ من حيث موضوعاته وأفكاره، والإجابة عن السؤال الثاني تقوم على طريقة التعبير عن هذه المادة وأدائها، فقوانين التعبير تشمل المادة، والمادة مقياس العبارة وسبب تنوعها[3]، ونحن نعلم أن الفنّ البلاغي ما وجد إلا لإيصال الأفكار وخدمة المعاني التي يجب أن تستقر في نفوس الآخرين.

وعليه تكون البلاغة أقرب إلى الناحية الفنية، ما دامت قواعدها ترشدنا إلى الإنشاء الصحيح، وإلى الطرق المختلفة لتأليف الكلام الممتاز لتأدية المعنى بالإفادة وقوة التأثير، وأي صور الكلام أوفق من سواها لمقتضى الحال، فالبلاغة كما أسلفنا الذكر إنما تفرض أن لدى الكاتب ما يود أن يقوله أو يكتبه من المعاني والأفكار، فهي ترسم له خطة الأداء بإجادة، ولهذا نجد أن الذين يرجعون البلاغة إلى جودة اللفظ، دليلهم أن الخطب والأشعار الرائعة لم تعمل لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام[4]، لذلك اشترط البلاغيون أن يقدّم المعنى في معرض حسن من الألفاظ.

(1) بدوي طبانة، أبو الهلال العسكري ومقاييسه البلاغية، مرجع سابق، ص 123.

(2) المرجع نفسه، ص 123.

(3) أحمد الشايب، الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية –،ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1411-1991، ص14

(4) محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 38.

2- جدوى الدراسة النظرية البلاغية:

لكلّ علم من العلوم ثمرة أساسية يجب أن تُجنى منه، من دونها يغدو العلم حدودا ورسوما تحفظ، فاقدة لفاعلية عطائها، ومهدرة لطاقات الاستفادة منها، ولعل الذي زهّد كثيرا من الناس في البلاغة العربية وجعلهم لا يقدّرونها حقّ قدرها، هو ظنّهم أنّ البلاغة ليست إلا مجردَ علومٍ تضبطها تقسيمات معينة، وحدودٍ تفصل بين أبوابها، وإنه يحق لسائل أن يسأل ما جدوى دراسة البلاغة دراسة نظرية؟ ثمّ ألا يستطيع الإنسان أن يكون بليغا دون أن يدرس قواعد البلاغة؟

صحيح أننا لا يمكن أن ننكر على بعض الناس ممن حباهم الله ملكةَ التعبير حسنَ التعبير دون الرجوع إلى قواعد علم البلاغة، إذ لا يمكن إنكار وجود ذوي المواهب البيانية، والاستعداد الفطري لإنشاء الأدب الجميل، إلا أنّ هؤلاء الموهوبين معرضون للوقوع في أخطاء شتى في تعبيراتهم نتيجة الاعتداد بالمهارة الشخصية أو تكلف الإغراب والمبالغة، أو الظن خطأ أنّ استعدادهم كفيل بالنجاح وتحرّي الطريق الصواب، فتكون البلاغة هنا ضمانا يقي الأديب الزيغ الذي لم ينتبه له، ويهديه إلى أقوم الطرق البيانية، ويرسم لهم المثل الصالحة للأداء الراقي[1].

ثمّ إنّ الشيء الذي يجب أن ننبّه إليه هو أنّ البلاغة ليست وظيفتُها تشريعيةً دائما، ذلك أن غير الموهوبين من الناس إنما تفيدهم البلاغة من خلال صقل مواهبهم، فتعلمهم طرق القراءة والفهم والنقد، وتظهرهم على نواحٍ في الأدب مستورةٍ وتجعل قراءتهم عميقة نافعة[2].

وبهذا تكون البلاغة قد جمعت الفخر من أطرافه، حيث صقلت في أصحاب المواهب ملكة التعبير الفني الجميل، وفي غيرهم ملكة القراءة الفنية والجمالية.

فالبلاغة هي من العلوم التي تتحرى الحسن في الكلام بشعره ونثره من حيث المعاني والألفاظ في علاقتها ومواقعها من الكلام[3]، وعليه يمكن القول إنّ البلاغة هي علم يهتم بذلك الرابط الذي يترجم المعاني إلى ألفاظ تدل عليها، ويكمن الجانب الجمالي والفني فيها في طريقة انتخاب ألفاظ وتراكيب وصور بعينها للتعبير عن المعاني.

(1) أحمد الشايب، الأسلوب، مرجع سابق، ص32.

(2) المرجع نفسه، ص32.

(3) محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، ط1ن دار العلوم العربية، بيروت، 1991، ص 05.

إن الأبحاث البلاغية قد انقسمت منذ قيامها إلى قسمين: قسم يُعنى بقوانين تفسير الخطاب، وقسم يهتم بشروط إنتاج الخطاب[1].

3- النّظرة التّحليليّة والنّظرة المعياريّة في الدّرس البلاغيّ:

يذهب بعض الدارسين إلى أن البلاغة تنحى في ممارستها المنحنى التشريعي، يقول يوسف أبو العدوس: "قد كانت البلاغة في الأصل فنّا لتأليف الخطاب"[2]، ويقول أيضا: "غاية البلاغة تشريعية"[3]، وهذا في إطار إجرائه مقارنة بين الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي، كما يذهب إلى هذا بدوي طبانة فيما ذكرناه سابقا حيث يعتبرها هو الآخر تشريعا للأدب، إلا أن السؤال الذي نطرحه في هذا الصدد، لو سلمنا بأنّ غاية البلاغة تشريعية، فكيف نفسر اشتغال العلماء على النص القرآني، ومحاولة معرفة أسرار الإعجاز فيه، والكشف عن دقائق معانيه ؟ فلو كانت تشريعية فهل تشرّع لإنتاج نص قرآني آخر؟، ومن هنا نجد ذلك التجني على البلاغة فنحن قد نحمل على من اشتغلوا بها وعليها، وبإسهابهم في تلك التفريعات والتقنينات التي ألقت بالبلاغة بين أحضان الركود والجمود، مما أفقد البلاغة روحها الهائمة، وشحب لونها من طول دورانها في سراديب الجزئيات، وهي منها براء، فالانحراف في تحول وظيفة البلاغة إن لم نقل فقدان وظيفتها وغايتها على يد أولئك المشتغلين بها؛ أدى إلى فتح الباب واسعا للتجني عليها، وما دفع بالكثير لأن لا يعوا أنّ حركة البحث البلاغي لا تتوقف عند تلك التقسيمات والحدود، بل إنّها تستثمر كلّ ذلك وتحوله إلى مهارات تحليلية يفتق بها المحلل البلاغي أسرار البيان، ويجلي مكامن الجمال فيه[4].

صحيح أن التعريفات التي قدّمت في تحديد البلاغة هي تعريفات تنحو بالبلاغة المنحى التشريعي في إنتاج النص، من أنها إنهاء المعنى إلى قلب السامع...، إلا أنّ البلاغة التي نعنيها هي تلك التي تعيننا بما تقدمه من آليات في فهم سرّ إعجابنا بكلام دون كلام، وتمكننا من الحفر عميقا في جيولوجيا النصوص، وتفجير المعاني الكامنة هناك، ومن خلال هذا نكون أمام نوعين من البلاغة

(1) محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، نقد العقل العربي2، ط9، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص 20.

(2) يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية،ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 1999، ص 169

(3) المرجع نفسه، ص 171.

(4)عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب،« **مناهج التحليل البلاغي عند علماء الإعجاز**»، رسالة دكتوراه في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية،2008/2007، ص20.

بلاغةٍ تدلُّك كيف تنتج نصا؟ وبلاغةٍ تأخذ بيدك وتدفعك إلى أن تسأل لماذا أعجبت؟ وما سرّ الإعجاب؟ وهنا عليك أن تمتطي صهوة البلاغة للكشف عن هذا السرّ، وهكذا نلاحظ أن النوع الأول موجه إلى منشئ أو مبدع النص، والثانية يختص بها متلقي النّص، وكما أسلفنا الذكر فالبلاغة إنما ترسم للمبدع خطة الأداء بإجادة، وترسم للمتلقي خطة القراءة بعمق، وبهذا يصبح التحليل مهمة البلاغة الكبرى، التي وطّدت لأجله كلّ وسائلها، فتحليل النصّ هو الأساس الذي تجهد البلاغة في الوصول إليه، ومتى ما غيّب هذا الأساس كان ذلك تشتيتا للجهد المبذول في ترسيخ دعائم البحث البلاغيّ، إذ ليس لوجود البلاغة مبرر إلا أن تكون أداة تقليب لهذا النصّ، وأداة تفتيش، وتحليل، وحفر في اللغة لاستخراج الدفائن.[1]

فالوقوف عند حدود ضبط أبواب علم البلاغة وتقسيماته وتفريعاته، وعدم مباشرة مفاتشة البيان، سيجعل هذا العلم مجرد متون تحفظ، لم يتوجه إلى الهدف المعقود به، ولعل هذا ما دفع أحد الدارسين إلى أن يقول: " ولو وقف الدارس عند حدّ القاعدة والضوابط البلاغية، ولم يتجاوزها إلى النصوص الرفيعة، ليتعرف من خلال هذه النصوص على مسائل البلاغة، لجفّ ذوقه، وتبلدت أحاسيسه"[2]

وبهذا فإنّ استثمار علم البلاغة في الأداة التحليلية هو عودة بالبلاغة إلى وظيفتها الحقيقية، وانطلاق بها إلى ما هو أبعد من القواعد، إلى الجوانب الفنية ومظاهر الجمال الأدبي، وإيضاح أهمية البلاغة في رقي الأدب، وتنمية الذوق وإرهاف الحس، وتهذيب العقل والعاطفة والوجدان[3]. وبهذا تخرج البلاغة من دائرة ما يمكن أن نطلق عليه الاحتباس البلاغيّ.

(1) محمد محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1998/1419، ص16.

(2) بسيوني عبد الفتاح، بلاغة تطبيقية- دراسة لمسائل البلاغة من خلال النصوص -، ط1، مطبعة الحسين الإسلامية، القاهرة، 1991/1413،ص3.

(3) أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1988، ص6.

4- المخاطب (المتلقي) في الدّرس البلاغي:

لا يمكن أن ننكر أو نقلل من شأن الحظوة التي حظي بها المخاطب في الدرس البلاغي، من خلال مراعاته في إنشاء الكلام، على حسب درجة ذكائه، وخلوّ ذهنه أو إنكاره أو وقوعه بين بين أثناء تقسيم البلاغيين لأضرب الخبر مثلا، وهكذا فإن مراعاة حال المخاطب قد ظفرت بكل اهتمام البلاغيين، هذا وإن كان في تقسيمهم لأضرب الخبر قصور حين لم يدخلوا في اعتبارهم أطرافا أخرى جديرة بأن تقاسم المخاطبين هذا الاهتمام، إذ يعتبر تقسيم البلاغيين الثلاثي لأضرب الخبر خرقا لشروط ما وضعوه للبلاغة، وهو مراعاة الكلام لمقتضى الحال وليس مقتضى الحال هو المخاطب فحسب بل هو كذلك الموطن والمناسبة والعصر والحالة النفسية، والفكرية للمتكلم[1].

لكن على الرغم من الحظوة التي نالها المخاطب في الدرس البلاغي؛ إلا أننا نلحظ ذلك القصور، إذ جُعل المخاطَب مستهلكا سلبيا أو متلقيا سلبيا لما يفهم دون عناء، إذ لا بد أن يصبح المخاطَب مشاركا إيجابيا وطرفا فاعلا في إخراج المعنى، أو التوصل إلى معنى ما، وعليه أن يكون منتجا للمعنى ما دام يشارك في استكشاف ما يمكن أن يتضمنه النص، فإبراز الظواهر البلاغية في العمل الأدبي يدفع القارئ إلى محاولة فهم المعاني من خلال إعادة تنظيم خبراته.

ورغم هذا القصور إلا أن الأكيد أن البلاغة العربية قد أولت اهتماما بالغا بالمخاطب (المتلقي)، هذا الأخير الذي عندما يتلقى الخطاب أو يقرأه، سيعلن مشاركته في العملية الإبداعية من خلال تفاعله وفعاليته، وبذلك ستتولد لديه قدرة على استجلاء المعاني الكامنة، فينفتح النص أمامه على دلالات ومعان وأغراض جديدة.

(1) ينظر: إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب، ط1، دار القلم، الكويت، 1974م، ص 115.

5- البلاغة والمعنى الفني:

إن إيصال المعنى في العلوم الصرفة التي ليس لها صلة بالنزعة الأدبية، لا يخضع إلى فنية مجازية أو تأويلية، فهو يخضع للفهم المشترك، ويتحرى الخطاب الواضح المباشر، فلغته ينأى بيانها عن المجاز الباعث على التأويل، فإيصال المعنى في غير الفنون والآداب يستدعي عقلية الإيصال لاستناده إلى الحجة والعقل والمنطق ويبتعد عن فنية الإيصال.

إلا أنّ إيصال المعنى في ميدان الفنون والآداب يختلف عن إيصاله في العلوم الصرفة كالرياضيات والفيزياء...، ذلك أن فنية الإيصال في الفنون والآداب هي النبض الحي الذي يمدُّ خصوصية الفن – عبر لغته أو وسيلة إيصاله – السّماتِ الفنيةَ والخصائصَ الجماليةَ، ولهذا كان علم البيان كونه معنيا بالمعنى الفني منصبا على أساليب فنية في الإيصال أكثر من مجرد إيصال المعنى[1].

وفي كل ذلك تتكون عندنا أربعة مصطلحات هي: المعنى الفني، وإيصال المعنى الفني، وفنية الإيصال وفنية الاتصال، وهي دائرة تبدأ بالمعنى الفني الذي هو قضية المبدع المعني بإيصال المعنى، عبر لغة النص التي هي فنية الإيصال، وأما فنية الاتصال فهي تأثير بنية العمل الفني في المتلقّي وكيفيات استقباله لها التي تؤول لديه لها معنى فني[2].

إن البلاغي ينطلق من عناصر بنية النص الأدبي إلى كشف المعنى الفني مستعينا بالعناصر البيانية والمصطلحات البلاغية أثناء تحليلاته الفنية في النص، أو بالمظاهر البديعية التي يحفل بها النص، فالمقصود بالمعنى الفني المعنى من وجهة بلاغية، أي المنهجية البلاغية في بحث المعنى، المعنى الملتحم بلفظه، المنتظم في سياق ما[3]، وذلك من خلال جعل الظواهر البلاغية مطايا للوصول إلى المعنى الكامن بها.

(1) رحمن غركان، نظرية البيان العربي، ط1، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2008، ص51.

(2) المرجع نفسه، ص51.

(3) عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، مناهج التحليل البلاغيّ عند علماء الإعجاز، مرجع سابق، ص248.

6- التقاطعات المعرفية في الدرس البلاغي:

تتقاطع البلاغة مع مجموعة من الحقول المعرفية.

أـ البلاغة والنّحو:

إن التقارب النحو/ بلاغي نتيجة حتمية لنشوء علم المعاني في أحضان النحو، لتأتي البلاغة لتفيد من ثمرات هذا النشوء، فالنحاة تناولوا اللغة من خلال منهج شمولي، والبلاغيون تعاملوا معها على أنها بناء دلالي تركيبي متكامل، فالنحوي يبحث في المركبات من جهة هيأتها التركيبية صحة وفسادا، بينما البلاغي فنظرته تتسم بالبحث عن أغراض كل أسلوب، حتى يتعرّفوا على أثر ذلك التقديم أو ذاك التأخير على جمالية النّص.

فإذا كانت مَهمّة النّحو عصمةَ اللسان من الخطأ، ووقايتَه عثرات اللّحن التي قد تفسد العبارة أو تشوه جمالها، وإذا كانت مهمة قواعد النحو تستطيع أن تقول عن الكثير من أوضاع التعبير إنه صحيح، ولكنّ واحدا منها من هذه الأوضاع هو الذي تقرر أنه الأفضل والأبلغ، وهذه هي مهمة البلاغة[1].

كما تتجلى تلك العلاقة الوشيجة بين البلاغة والنحو من خلال خاصية التعليق التي دافع فيها الجرجاني والمرتبطة في نظره بمعاني النحو وأحكامه، والتي تسمح باعتبار معاني النحو المكونات الأساسية لعلم المعاني، أو بالأحرى ما يمكن نعته بشعرية النحو، أو البلاغة النحوية[2]. ومن ثم ترتبط معاني النحو بالنّظم من خلال معرفة مواطن التقديم والتأخير والتنكير والحذف...، وعليه فإن معاني النحو عند الجرجاني تشكل مبحث شعرية النحو داخل النظام البلاغي العربي[3].

وفي إطار تعزيز العلاقة بين النحو والبلاغة، يجب علينا أن لا ننظر إلى المقولات النحوية كصيغ مجردة، وإنما باعتبار أنّ لها وظيفة ودورا في المعنى[4]، يقول سالم علوي: "إن أكبر غلط اعتمده

(1) محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 14.

(2) إسماعيل شكري، "في نقد الصور البلاغية: مقاربة تشييدية"، **عالم الفكر**، العدد3، يناير، مارس 2009، ص 154.

(3) المرجع نفسه، ص 155.

(4) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992،ص 77.

علماء العربية في العصور المتأخرة، أنهم فرقوا بين علم البلاغة والنحو، فخصوا النحو بالتحليل النحوي الإعرابي وعلم البيان بالمعاني"[1].

إلا أنّ هذه التفرقة بين النحو والبلاغة لا تنفي وجود تواشج بينهما، فلو استعرضنا كتب النحو، لوجدنا كلمتي (معنى ومعاني) متواكبة مع قضايا النحو، ولذا نجد أن المباحث التي تفرّغ لها علم النحو هي بعينها التي أشبعها البلاغيون بحثا أسموه: بعلم المعاني، فهي مباحث نحوية عليها مسحة بلاغية، أو هي معان نحوية حسنها البلاغيون بتتمّات بيانية، وحاولوا إخراجها بصيغة جديدة يصلح أن تُسمّى في ضوء ما حققوه: "معاني النحو البلاغية"[2]. ولكن رغم هذه التداخلات بين العلمين إلّا أنّ هناك ميزات تميّز كلّ علم، ومن ثمّ تعطيه استقلاله عن الآخر.

(1) سالم علوي، "**الدرس النحوي بين التنظير والتطبيق**"، اللغة والأدب، العدد5، 1994، ص 171.

(2) محمد حسين علي الصغير، علم المعاني بين الأصل النحوي والموروث البلاغي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1989، ص 79.

ب ـ البلاغة وعلم الدلالة:

يعرّف علم الدلالة بأنه:" دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى"[1]، وقد نشأت علاقة وطيدة بين البلاغة وعلم الدلالة، فمجال عمل علم الدلالة في البلاغة واسع جدا، كما أن البلاغة تفيد كثيرا في مجال البحوث عن المعاني، ورسم طرق خاصة للوصول إلى المعنى[2]، فأثناء حديثنا عن التبدلات البلاغية والتي منها فكرة المقام، الاستعارة، الكناية، التورية، المجاز... وجميع هذه الطرق البلاغية يتم فيها انزلاق المعنى أو تبدله بطريقة تدخل البلاغة في علم الدلالة.
فالذي يدرس موضوعات علم الدلالة لا يستطيع أن يغفل أمثال هذه الألوان البلاغية باعتبارها عوامل تؤدي لتبدّلات المعنى، كما أنّ الذي يعالج الألوان البلاغية لابد أن يتعامل معها من خلال منظور علم الدلالة[3]. ففي قوله تعالى: ﴿**مثل الذين حُمِّلوا التّوراة ثمّ لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارًا...**﴾ [4].

فلا يمكن فهم المعنى وفقا للعلاقات المنطقية، ولا بناء على المعنى المعجمي، بل إنّ ذلك لا يستقيم إلا إذا أدركنا العلاقات الخاصة داخل هذا التركيب، إذ القصد بيان مبلغ حمق اليهود وضعف عقولهم وغفلتهم عن قيمة ما يحملون من الكتاب، وما يملكون من هدى، وقس على هذا مختلف المجازات والكنايات[5]، وعليه يفيد علم الدلالة الكثير من علم البلاغة، كما أنّ البلاغة تفيد من علم الدلالة وذلك من خلال ما وضّحناه.

1 أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط1، عالم الكتب، القاهرة 1985، ص13.
2 نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم البلاغة، دار الهدى، الجزائر، ص56.
3 عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي، دراسة تطبيقية، ص16.
4 سورة الجمعة، الآية5.
5 نواري سعودي، مرجع سابق، ص57.

ج ـ البلاغة والأسلوبية:

تعرّف الأسلوبية على أنها فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية، أو للاختيارات اللغوية[1]، أما عن علاقة البلاغة بالأسلوبية فتتمثل في كونهما يجتمعان على فحص مادة واحدة هي لغة الأدب[2]. كما يذهب محمد محمد أبو موسى إلى أن الدراسات الأسلوبية هي الوجه الثاني للدراسات البلاغية[3]، و لا يفوتنا أن الدرس الأسلوبي يفيد كثيرا من معطيات الدرس البلاغي خاصة فيما يخص مباحث علم المعاني من تقديم وتأخير وحذف ...، فهذه كلها تعتبر عدولا عن المعيار وفي الأسلوبية تسمى انزياحا. كما تفيد من مباحث علم البيان باعتبارها عدولا عن الحقيقة، هذا وإنّ عبارة " مقتضى الحال " لا تختلف كثيرا عن كلمة "الموقف"، حيث لا نجد اختلافا أساسيا بين نظرة علم الأسلوب إلى الموقف ونظرة علم البلاغة إلى مقتضى الحال، فالقائل يراعي هذا الموقف بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثّرة[4]، فكل من علم الأسلوب وعلم البلاغة يفترض أنّ هناك طرقا متعددة للتعبير عن المعنى، وأنّ القائل يختار أحد هذه الطرق، لأنّه في نظره أكثر مناسبة للموقف، والهدف النهائي لعلم الأسلوب هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختصّ به من دلالات، وهذا نفسه ما يصفه علم البلاغة[5] ، إلا أن محمد أبو موسى يرفض فكرة أن تكون الدراسات الأسلوبية بديلا أو وريثا للدراسات البلاغية[6] إذ ليس من السهل تقبل فكرة وراثة علم ما لعلم سابق، طالما أن هذه الوراثة تحمل في طياتها الدلالة على إفناء العلم السابق[7].

وعلى الرغم من التقاطعات الحاصلة بين الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي إلا أنهما يختلفان من وجوه يمكن تلخيصها في ما يلي[8]:

1 يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص161.

2 سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية—آفاق جديدة، ط2، جامعة الكويت، الكويت 2003، ص67.

3 محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب –دراسة بلاغية– ط2، دار التضامن، القاهرة 1987، ص19.

4 شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط2، مكتبة الجيزة العامة، 1413هـ ـ 1992، ص43.

5 المرجع نفسه، ص43.

6 محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، مرجع سابق، ص19.

7 يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص169.

8 سعد مصلوح، مرجع سابق، ص67 وما بعدها.

- غاية البلاغة تشريعية تعليمية، أما غاية الدرس الأسلوبي فهي بحثية تشخيصية وصفية.
- غلبة الطابع التفتيتي أي تجزيء الظاهرة الواحدة، وغياب إدراك العلاقات النظامية بين الظواهر، وانعدام مفهوم المنظومة التحليلية في الفحص في الدرس البلاغي، على حين تغلب تصورات البنية والنسق والعلاقاتية على الدرس الأسلوبي.
- مادة البلاغة هي الشواهد المتفرقة والأمثلة المجتزأة، بينما مادة الدرس الأسلوبي النص.
- علوم البلاغة تعالج الإمكانات التعبيرية في اللغة من جهة قواعدها، أما الفحص الأسلوبي فموضوعه الكلام والأداء.

د ـ البلاغة والتداولية:

تأسس الدرس البلاغي على اشتراط موافقة الكلام لمقتضى الحال، وتوجيه الاهتمام إلى كيفية تشكيل الخطاب وفق ما يستدعيه المقام(السياق)، وذلك بالاستناد إلى جميع الأوضاع المؤثرة في توجيه هذا السياق، فيكون لوضع المخاطب الاجتماعي والفكري، والنفسي والثقافي أثر كبير في تكوين الخطاب، فالبلاغة عند القدماء تتمثل في إيصال المعنى إلى المخاطب عبر خطابات مختلفة، تتوفر فيها السمات التعبيرية البلاغية.

إن البلاغة والتداولية ترميان إلى النظر في أحوال المخاطبين أثناء الحديث ضمن العملية التواصلية، فالعلاقة بين المرسل والمتلقي(المخاطِب والمخاطَب) التي حرَصت البلاغة على إبرازها، قد وجدت طريقها في حقل التداولية، التي عنيت بالسياقات المختلفة، الأمر الذي نجد له حديثا في البلاغة العربية بما يعرف بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، فالبلاغة والتداولية تتفقان على اللغة كأداة ممارسة الفعل على المتلقي، على أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو نص في موقف[1].

والتداولية تبحث في كيفية اكتشاف السامع مقاصد المتكلم، فهي دراسة المعنى التواصلي، أو معنى المرسل، في كيفية قدرته على إفهام المرسل إليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله "[2]فمثلا حين يقول شخص ما: " أنا عطشان "، فقد يعني أريد كوب ماء، وليس بالضرورة أن يكون إخبارا بأنه عطشان، فالمتكلم كثيرا ما يعني أكثر مما تقوله كلماته.

ومن هنا يمكن تقديم تعريف للتداولية على أنها دراسة اللغة في مجال الاستعمال، أو في التواصل، لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا بالسامع وحده، وإنما يتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما[3]، وهكذا يتضح لنا جليا ذلك التداخل بين الدرس البلاغي والحقل التداولي، إذ كثيرا ما نجد مفاهيم أولتها التداولية اهتماما بالغا يتردّد صداها في الدرس البلاغي.

1 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، المجلس الوطني للثقافة، الكويت 1992، ص89.

2 ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديدة، بيروت 2004، ص22.

3 المرجع نفسه، ص 22.

هـ ـ البلاغة و مبحث الإعجاز:

لاشكّ أنّ القرآن الكريم هو المحور الذي دارت حوله العلوم العربية، فقد كان الهدف الأسمى الذي أخلصت له هذه العلوم غايتها، وتأتي البلاغة في ذروة العلوم العربية اشتغالا بتدبّر البيان القرآني وأسراره تدبرا يرشد إلى الفقه الصحيح لمراد هذا البيان، فتطور البلاغة العربية واكتمالها إنما تم في كنف دراسة الإعجاز القرآني، ومحاولة الكشف عن خصائصه البيانية، التي بوأته هذه القمة المعجزة[1].

ومن هنا كانت البلاغة عند علمائها أهم العلوم التي تعين على فهم القرآن الكريم وإعجازه بما حواه من أسرار ومعان، حيث يذكر العسكري في مقدمة كتابه الصناعتين: بأن "أحق العلوم بالتعلّم، وأولاها بالحفظ بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه علم البلاغة، الذي يعرف إعجاز الله تعالى، الناطق بالحق، الهادي إلى سبيل المدلول به على صدق الرسالة، وصحّة النبوة التي رفعت أعلام الحق، وأقامت منار الدّين، وأزالت شبه الكفر ببراهينها، وهتكت حجب الشّكّ بيقينها"[2].

وقد وقف العلماء يردّدون النظر في بلاغة القرآن الكريم على هدى ما جدّ من الأبحاث، فلقد تلقى البلاغيون الكلمة القرآنية بكثير من الانجذاب الروحيّ والعقلي، لأنّهم أدركوا ما تختزنه من عجيب التّأليف وبديع التّصوير، فنجد الرمّاني يزعم في كتابه"إعجاز القرآن" أن وجوه إعجازه ما فيه من بديع[3]، وإن كان الباقلّاني من بعده حاول أن يرد هذا الرأي، كون هناك آيات لم تحتو على أي بديع، ومن هنا أخذت تشيع فكرة جديدة هي أن إعجاز القرآن لا يفهم إلا عن طريق البلاغة، فحفزت هذه الفكرة كثيرا من الباحثين لتصوير قواعدها ووضع أصولها[4].

إنّ بلاغة القرآن الكريم يرجع جانب كبير منها إلى ما تضمّنته من وجود ظواهر في تراكيب جمل التنزيل، وسياقات آياته يتمّ بموجبها مراعاة مقتضى الأحوال على أكمل وجه[5]، على اعتبار أنّ مقتضى الحال هو من المفاهيم المحورية التي ارتكزت عليها الممارسة البلاغية.

1 عبد الغني محمد سعد بركة، إعجاز القرآن وجوهه وأسراره، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1989، ص3.

2 العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ينظر المقدمة.

3 شوقي ضيف، النقد، ط5، دار المعارف، القاهرة، ص101.

4 المرجع نفسه، ص101.

5 محمد محمد عبد العليم دسوقي، موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة دراسة وموازنة، دار السير، القاهرة، ص5.

ثانيا: ماهية التشكيل وعلاقته بالخيال والصورة:

لا يخفى على أحد ما لطريقة الشاعر في تشكيل وتكوين مادته من شبه مع طريقة الرسام، فكما أنّ هذا الأخير تكون لوحته أشدَّ تأثيرا وجاذبية وإعجابا، بقدر ما يحدثه من تناسب بين ألوانه واختياره لها، كذلك نجد الشاعر لن تحدث قصيدته أثرا في نفس المتلقي ما لم يحدث تناسبا فريدا بين كلماته، وتشكيلا متميزا يؤدي وظيفته في إيصال الفكرة التي تجول في خاطره، فالعمل الأدبي ليس مجرد مجموعة من الألفاظ والجمل تتجاور اعتباطا ، بل إنّ الشاعر لا يضع الكلمة ولا يشكّل ذلك التركيبَ، أو تلك الصورةَ إلا بعد عملية اختمار في الذهن.

1-مفهوم التشكيل لغة واصطلاحا:

❖ **التشكيل لغة:** مأخوذ من شكّل الشّيء، أي صوّره ومنه الفنون التشكيلية، وشكّل الزهر ألف بين أشكال متنوعة منه، والشكل هيئة الشيء وصورته[1].

❖ **التشكيل اصطلاحا:**

بداية لابد من الإشارة إلى أنّ فكرة التشكيل تنبع من الإقرار بأنّ القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور، أو المعلومات، ولكنها بناء متداخل الأجزاء منظّم تنظيما صارما، لذلك نُظر إلى الشعر في النقد القديم، كتصوير للمعنى، يقوم على الصياغة، يقول الجاحظ: «إنّ الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[2]، كما يذهب حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء هذا المذهب، حيث نجده يفرد له بابا عنوانه: «معلم دال على طرق العلم بتحسين هيئات العبارات والتألق في اختيار مرادها، وإجادة وضعها ووصفها» [3].

وفي ضوء هذا الفهم يفصّل حازم القول في تناسب الألفاظ، ويلح على علاقة الكلمة بسياقها وتركيبها، حيث يشير من خلال ذلك إلى عبارات من مثل التأليف، التلاؤم، الائتلاف، التناسب، حيث نجده يقول: «... ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه ...، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة

1 المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004/1425، مادة (شكل)، ص491.

2 الجاحظ، الحيوان، ج2، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، ص131.

3 أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص222.

تلاصقها...، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة، وأن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»[1].

كما نجد الجاحظ ينوّه في موضع آخر في كتابه البيان والتبيين إلى مفهوم التشكيل، حيث يقول: « فبتقسيم أقدار الكلام واتفاق أجزائه، ونظم الكلام وتنضيده وتأليفه وتنسيقه وبسبكه ونحته»[2]، كذلك عبد القاهر الجرجاني له وعي بفكرة التشكيل وإن لم يكن قد استعمل المصطلح، وذلك أثناء حديثه عن فكرة النظم، حيث يقول: «... لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى على بعض»[3].

ويسترسل الجرجاني في حديثه عن هذه الفكرة قائلا: « اعلم أنه ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ...، وتعلمه على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلَّ بشيء منها»[4].

وهكذا يتبين لنا أن التشكيل هو طريقة تنظيم الكلمات وتأليفها وأثر ذلك في جماليات الإبداع الشعري، فالتشكيل طاقة واسعة يستحيل أن تجمد في بعد واحد، أو أن تدرك منفصلة على حدة المعنى وقوته وثرائه، ونشاط السياق وكثافته[5]. فكيفية التشكيل تتجاوب بنوع من الحتمية الفنية مع المحتوى، بمعنى أن دلالة النص تعرض على المبدع اختيار أنسب طرائق التشكيل التي تكفل احتواء هذه الدلالة على نحو يجعل لكيفية التشكيل قيمة فنية[6]، ليتجلى مفهوم التشكيل في طريقة تشكيل اللغة والصور بعد أن تأخذ طريقة انتظامها وتشابكها في مخيلة المبدع[7].

إن التشكيل البلاغي هو سمة من سمات لغة الشعر، ثم إننا لا نقصد به التكثر من المصطلحات البلاغية لأجل الكثرة، فهذا أمر مرفوض، ذلك أن البلاغين قد عابوا التشبيهات المبتذلة

1 أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، مرجع سابق، ص222.

2 الجاحظ، البيان والتبيين، تح علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2002، ص139.

3 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص55.

4 المرجع نفسه، ص81.

5 بلقاسم دكدوك، « **مستويات التشكيل الإبداعيّ في شعر صالح خرفي** » أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2009/2008 ،ص20.

6 اعتدال عثمان، **تشكيل فضاء النص في قرابها زعفران**، مجلة فصول، العدد 6، ص162.

7 بلقاسم دكدوك، مرجع سابق، ص13.

القريبة، لأنّ أصحابها استجلبوها استجلابا من غير تطلب المعنى لها، وعليه فالتشكيل البلاغي لا يحسن إلا إذا تطلبه الموقف وارتبط بشعور صاحبه ووقع من العقل موقعا حميدا[1].

وما يبرّر هذا أيضا أنّ البلاغيين عابوا البديع الذي أُقحِم إقحاما في الأثر الأدبي من غير مناسبة، ولا توافق مع المعنى، لأنه استكثر من غير غاية أو احتياج لموقف وظيفي، ومن هنا فالتشكيل البلاغي يرتفع إذا تطلبه المقام وانتصر بالمعنى[2].

وعليه فالتشكيل البلاغي إنما يُدرس أو يُحتفل به، لا من أجل أنه غاية في ذاته، وإنما بقدر ما يحمل من قيمة، وبما يؤول إليه من غايات ومقاصد، وبما يؤديه من حلقة تالية هي القدرة على الإبداع والتركيب والفائدة والإمتاع[3]، ذلك أنّ نسبة الجمال في الكلام ترتقي حين ندرك أنّ الأديب قد اختار الصورة البلاغية التي أوردها في كلامه لغرض فكري زائد[4].

ومن هنا فإن التشكيلات البلاغية مهما كانت جميلة في ذاتها، تغدو كجسد دون روح، إذا كانت خالية من غرض فكري بياني، هذا وإنه عند بحث أي جانب من غرض فكري بياني في كلام رفيع من كلام البلغاء، ينبغي البحث لاستجلاء الغرض الفكري من الصورة البلاغية، إذ ليس المهم مجرد الإشارة إلى الصورة البلاغية، وإنما المهم هو استجلاء الغرض الفكري البياني من ورائها، وهنا يطرح محمد أبو موسى فكرة الثراء البلاغي الذي يؤكد من خلاله أن الظاهرة البلاغية إذا لم نقف عند أثرها في تأدية المعنى، فالخير لنا أن نتوقف عن تعاطيها، وأن تعاطيها هو مجرد تمثيل ومسرحية، حيث يذكر أن البلاغة التي تم تعاطيها هي مجرد تمثيل ومسرحية لا غير[5].

وعليه فالتشكيل البلاغي إنما نعني به كيفية تولد الجمالية من رحم الظواهر البلاغية بشتى أطيافها وألوانها من معان وبيان وبديع، على أن الجمالية تجمع بين الفائدة والمتعة، فالفائدة في جانبها الدلالي، والمتعة في جانبها التحسيني والتزييني.

1 محمد بركات حمدي أبو علي،فصول في البلاغة، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،1983، ص243.

2 المرجع نفسه، ص235.

3 المرجع نفسه، ص220.

4 المرجع نفسه، ص 212.

5 www.youtube.com من محاضرة ألقاها على قناة دليل الفضائية بتاريخ: 2014/05/08 في حصة عنوانها: مع شيخ البلاغة.

2- علاقة التشكيل بالخيال:

لقد كان للبلاغيين جهود محمودة في الكشف عن وظيفة الخيال في مجال استخدام اللغة على المستوى الفني، فحاولوا أن يكشفوا عن مفهوم الخيال ووظيفته أثناء دراساتهم في تفسير الإبداع، فالشعراء إذا كانت لهم تصورات تدل على إحساسهم بالخيال، وقواه الخفية التي توحي إليهم أشعارهم، فللبلاغيين محاولات لتفسير هذه القوى، حيث أضافوا إلى وصف تلك القوى بيان آثارها.

فالخيال هو أحد العناصر الرئيسية للإبداع الفني، وهو المعين الواسع الذي يمد المبدع بكل أفكار التكوين الشعري والابتكار، كما أنه يقوده إلى الصورة الفنية التي تنبع من مخيلة المبدع ورؤيته الذاتية، التي ترجع بدورها إلى الصياغة أو تأليف الكلام، كما ترجع إلى الخيال الذي يضفي على الأشياء الجامدة حياة إنسانية بالتشخيص والتجسيد[1].

كما أنّ فاعليته لا تعتمد في قوتها ونموها على إعادة تشكيل المدركات الحسية، وإدراك الارتباطات فيما بينها، إنّما تعتمد على مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس.[2]

ولذا فخيال الشاعر هو الذي يمكّنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه[3].

إن الشعر لا يقدم الأحداث أو القيم تقديما حرفيا، بل يقدمها عن طريق الخيال، حيث يشكّل الشاعر بواسطته الواقع كما ارتآه وتصوره، فالشعر يقدم لنا صورا ترتبط بعالم الأشياء والأفعال والقيم، ولكن هذه الصور ليست الواقع، وإنما هي واقع من نوع جديد، حيث إنها لا تقطع صلتها بالواقع، بل تردنا إلى عالم الواقع، وتجعلنا نطل عليه من خلالها، فتكون الصورة بذلك تركيبا ابتكاريا يشكله الخيال[4].

1فاطمة سعيد أحمد حمدان،« مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة»، رسالة دكتوراه، جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية،1989، ص141.

2 تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1983، ص170.

3 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، 14.

4 فاطمة سعيد أحمد حمدان، مرجع سابق، ص307.

ومن هنا يمكننا القول: إن أكثر العناصر فعالية في تشكيل الصور هو الخيال الذي يجمع بين عناصر البناء الفني، ويعيد تنظيمها وتأليفها تأليفا جديدا[1].

إنّ النشاط الخيالي في الشعر لا يمكن أن يختصر في تشكيلات متعلقة بالصورة البلاغية، أو الاستعمال الاستعاري للكلمات، حقا إنّ نشاط اللغة التصويري جزء أساسيّ من فاعلية الشعر، لكن هذه الفاعلية لا تخضع لدلالات الصورة وحدها، ولا تؤول دائما إليها، فقد ترى في الشعر إدراكا استعاريا ثمّ تجد المعنى مرتبطا بتوتر صوتي، أو لون موسيقي، أو إيقاع، أو صيغة.[2]

فالخيال هو الذي يبتدع المعاني ويشكلها، ويخرجها في صورة تسحر العقول، لذا كان له شأن عظيم عند البلاغيين، كون الابتكار ينشأ عنه[3]. فالخيال الشعري هو نشاط خلاق لا يستهدف أنّ ما يكوّن من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية يشعر به[4].

فالشاعر يعيد تشكيل الواقع من جديد، يقدمه بخبرة متميزة، وذلك بفضل مقدرته التخيلية التي تجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة[5]، فالشعر عملية فنية ابتكارية، وهو نتيجة طبيعية لاستعمال الشاعر للعناصر الفنية، يعمل فيها الشاعر خياله ليصوغ منها قصائد مبتكرة[6].

إن الشاعر يملك قوة تمكنه من معرفة أشياء كثيرة، لا يعرفها غيره، ويدرك في هذه الأشياء ما لا يدركون، وتجعله يكتشف ما بينها من توافق واختلاف، فنجده يقارب بين المتباعدات، ويجمع شتات المتفرقات[7]، وعلى هذا يؤكد البلاغيون أن فنية المعنى الشعري وخصوصيته ترتبط بقوة خيال المبدع، وقدراته التعبيرية التي تمكنه من الإبداع والابتكار[8]، ولذلك كان من الطبيعي جدا أن يتطلب

1 ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، حلب 1413- 1997، ص 238.
2 تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، مرجع سابق، ص170.
3 فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة، مرجع سابق، ص 243.
4 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص14.
5 بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، مرجع سابق،ص 14.
6 فاطمة سعيد أحمد حمدان، مرجع سابق، ص 239.
7 المرجع نفسه،ص 239.
8 المرجع نفسه، ص243.

يتطلب الوصول إلى فهم عناصر التشكيل وعيا عميقا بسيكولوجية التخيل، ومعرفة دقيقة بقدرة المخيلة على تشكيل الصور والتأليف فيها[1].

ويستعمل النشاط الخيالي الشعري، في الموروث النقدي والبلاغي للدلالة على كل ما له صلة بإنتاج الصور الحسية، أو إنتاج تصور أشياء غائبة عن الحس، ويطلق أحيانا مرادفا لمفهوم الصورة، أو استخدام اللغة التصويرية كالتشبيه والاستعارة والمجاز[2]، وهكذا نجد أنّ فكرة الخيال كانت حاضرة في في الوعي البلاغيّ العربيّ مفهوما، وإن كانت غائبة مصطلحا، وغيابها مصطلحا لا يعني أنّ البلاغيين لم يكونوا على وعي بها.

1 بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، مرجع سابق، ص14.

2 تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، مرجع سابق، ص170.

3- التشكيل وعلاقته بالصورة:

يجمع الدارسون على ما للصورة من أهمية بالغة في التعبير الشعري، إذ لا يمكن للشعر أن يحقق وظيفته بدونها، فهي تعد جوهرا في الإبداع الشعري، ذلك أنها تنحرف بالألفاظ من دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية، مما يمنح النص هويته المتجددة دائما[1].

ونظرا للخطورة التي عليها الصورة فقد أعطيت لها عدة تعاريف نذكر منها:

يذكر الجرجاني في دلائل الإعجاز أن الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلكم رأينا أن البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك ...، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك[2].

وفي هذا يقول محمد أبو موسى: « إن للصورة كمصطلح بلاغي دلالة دقيقة في إطلاقات القدماء، فهي بإيجاز شديد ما يدركه المتأمل من فوارق دقيقة وشفيفة بين هيآتها وأشكالها وملامحها أشياء كثيرة غامضة، يفترق بها المعنى في الذهن عن المعنى، وتكون له في النفس بها هيأة لا تكون لغيره»[3].

كما تعرّف الصورة على أنها تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب الصور العقلية[4].

1 سعود غازي محمد الجودي، «شعر ابن الأبار دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن» أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1421، ص159، 160.

2 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 508.

3 محمد أبو موسى، دراسة في البلاغة والشعر، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1411هـ- 1991م، ص69.

4 محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، مرجع سابق، ص209.

وتعرّف أيضا على أنها أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه، فهي طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير[1].

فهي تلك الظلال والألوان التي تخلعها الصياغة على الأفكار، هي الطريق الذي يسلكه الشاعر أو الأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضا مؤثّرا فيه متعة وإثارة[2]، ومن خلال هذا يظهر لنا جليا أهمية الصورة ودورها في إيصال المعنى، حيث لابد أن يكون هذا الإيصال في أحسن صورة من اللفظ، فالعمل الفني هو عملية خلق وتكوين، الغرض منه إعادة صياغة المعطيات الأولية للواقع على نحو جمالي[3]، وما تجدر الإشارة إليه هو أن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، فالشاعر يلتقط المعنى المعروف ويشكله تشكيلا يرفعه من مرتبة العادية إلى مرتبة لا يصل إليها إلا خاصة الخاصة[4].

وتعرف الصورة أيضا بأنها بناء أو تشكيل لغوي تتضافر فيه أدوات كثيرة لرسمها، والتي منها مباحث علم المعاني من تقديم وتأخير وتعريف وتنكير...، ومباحث علم البيان من تشبيه واستعارة ...، وعلم البديع من محسنات لفظية ومعنوية [5]، فالصورة الفنية ليست إلا تشكيلا تشد خيوطه بعضه لبعض في تناغم وأصالة[6].

وما يمكن ملاحظته، هو تلك العلاقة الوشيجة بين الصورة والصياغة، وهذا ما نفهمه من خلال قول الجاحظ على أن الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير[7]، فهو يقصد الصورة الفنية، من خلال العناية بالصياغة وتحقق عنصر الجمال، على اعتبار أن الصياغة الفنية مطلب أساسي، فالصورة على هذا الأساس هي محصلة لتلك الصياغة، وهذا لا يعني أن البلاغيين حين درسوا الصورة بأشكالها المتعددة فصلوها عن المعنى، بل لقد اعتبروها ضرورة ملحة يقتضيها

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص14.

2 صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، مصر، 1995، ص09.

3 ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، مرجع سابق، ص 236.

4 جابر عصفور، مرجع سابق،ص 322.

5 سعود غازي محمد الجودي، شعر ابن الأبار دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن، مرجع سابق، ص 161، 162.

6 منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، مرجع سابق، ص372.

7 الجاحظ، الحيوان، ج2، مصدر سابق، 131.

المعنى، ويتطلبها الموقف، ذلك أن العلاقة بين الشكل والمضمون ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط، فلا يمكن أن يكون المعنى شيئا منفصلا عن الشكل[1].

كما أن الشكل ليس شيئا ثانويا، بل أساسي، فهو جوهر العملية الفنية في البناء الشعري، ذلك أن أدوات الشاعر تُسخّر في سبيل إبراز التجربة الشعرية، وإعطائها أبعادها ورسم ظلالها، ويؤدي هذا كله إلى أن الصياغة والمحتوى وجهان لحقيقة واحدة هي الفن الشعري، ومن وسائل هذا الفن المصطلح البلاغي بتشكيلاته المتنوعة[2]. ثم إن أصل المتعة الجمالية التي تقدمها الصورة ترتد إلى طريقة تقديمها للمعنى، فعلى قدر تعبير الصورة وتأثيرها يتوقف قَبولها لدى القارئ أو السامع، فمما لاشك فيه أن جمال التصوير وروعة البيان وراء كل تأثير تحدثه الصورة في النفوس[3].

كما أنه لا يمكننا أن نزعم أن جمالية الصورة البلاغية إنما تتأتى من كثرة الخيال وتكوثره داخل العمل، كما لا نزعم أنها تستمد جماليتها من الحقيقة، ومدى هيمنتها وانتشارها في ثنايا العمل الأدبي، فالصورة اصطلاح يشير إلى العلاقة الشاملة بين الحقيقة والمجاز، لا إلى أحدهما فحسب، فهي مرآة عاكسة لعلاقة الشاعر مع الخيال والواقع،[4] فجمالية الصورة إنما تتأتى من خلال مد الخيال وجزر الحقيقة.

1 فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة، مرجع سابق، ص307.

2 محمد بركات حمدي علي، فصول في البلاغة، مرجع سابق،ص 241.

3 صلاح عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص11.

4 سعود غازي محمد الجودي، شعر ابن الأبار دراسة في المضامين ومكونات المتن، مرجع سابق، ص160.

الفصـــــل الثّــاني:

تشكيل الظّواهر البلاغيّة

على مستـوى المعاني

في سينيّة ابن الأبّار.

1- مفهوم علم المعاني، موضوعه ومباحثه:

علم المعاني هو الأساس في علوم البلاغة، وذلك لأنه العلم الذي يراد به بناء الجملة على نحو يؤدي إلى وفاء المعنى وتمامه طبقا لما يقتضيه الحال، على اعتبار أن الألفاظ بأصل وضعها لا تفي بالمعاني التي يريد المتكلم أن يعبر عنها، ولهذا يلجأ إلى التحوير في العبارة بالتقديم والتأخير، والحذف والذكر وغير ذلك من الأمور التي تجعل العبارة تتسع وتفيد معاني ودلالات.[1]

المعاني لغة: جمع معنى، و المعنى القصد، يقال: عنيت الشيء إذا كنت قاصدا له، اعتنى هو بأمره اهتم، وعنيت فلانا قصدته، ومن تعني بقولك؟ أي من تقصد؟[2].

وأما **علم المعاني في اصطلاح البلاغيين** فيعرّف على أنّه " علم تعرف به أحوال اللفظ العربي التي بواسطتها يطابق هذا اللفظ ما يقتضيه الحال"[3].

ويبين السكاكيّ أن موضوع علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطإ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره.[4]

ثم يوضح مفهومه لخواص تراكيب الكلام بقوله: " وأعني بخاصيّة التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له "[5]، وما يفهم من كلام السكاكي هو أن دراسة علماء المعاني مقتصرة على التراكيب الدالة المفيدة، أي تلك التي لها دلالات مباشرة، أو غير مباشرة ضمنية تفهم منها، أو ملازمة لها، فهم يركزون على دعامة الإفادة في دراستهم للجملة والنص.[6]

1 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب – دراسة في علم المعاني – ، مكتبة الآداب، القاهرة، ص10.

2 ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص 3146.

3 الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، مصدر سابق، ص47.

4 السكاكي، مفتاح العلوم، ط1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص247.

5 المصدر نفسه، ص 248.

6 مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2005، ص51.

وعلم المعاني يبحث في بناء الجملة العربية من حيث صياغتها، واختيار أجزائها، ولما كانت الجملة مركبا إسناديا،فإنّ هذا التركيب يطرأ عليه التحوير والتنوع، وعلم النحـو وإن كان قد تعرض لدراسة أحوال التراكيب من تقديم وتأخير، وحذف...، إلا أن دراسته تختلف عن دراسة البلاغيين،فالنحوي يدرس هذه الأحوال من حيث الجواز والوجوب والامتناع، أي من حيث الحكم، وإمكان الاستعمال، أما البلاغي فيدرس الأسرار الكامنة وراء هذه الأحـوال، لأنه يتناولها مـن حيث كونُها مطلبا بلاغيّا يقتضيه المقام.[1]

فعلم المعاني يُعنى بائتلاف الألفاظ، ووضعها في الجملة الموضع الذي يفرضه معناها النحوي،[2] يقول عبد القاهر الجرجاني: " وأمر النظم ليس شيئا غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك ترتب المعاني أولا في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك. "[3]، ويقول أيضا: " ... وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا، لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم ، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك. "[4]

ويتضح من هذا الكلام أن علم المعاني مرتبط بعلم النحو، ويتصرف بالجملة على ضوئه، فنعلم سبيل تحول الكلام من الخبر إلى الإنشاء، ونستبين حقيقة الإسناد تعريفا وتنكيرا، وتقديما وتأخيرا، مع بيان السبب والغاية.

فعلم المعاني هو العلم الذي يبحث في أحوال التراكيب، وما يكون فيها من اختلاف، أو ما تأتي عليه من صور لتؤدي معنى يناسب حالة بعينها.[5]

1 بسيوني عبد الفتاح، علم المعاني – دراسة بلاغية نقدية لمسائل المعاني –، ص23.

2 رفيق خليل عطوي، صناعة الكتابة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1989، ص63.

3 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 454.

4 المرجع نفسه، ص 56.

5 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، مرجع سابق، ص11.

فعلم المعاني هو بحث في الجملة من حيث قيمتها الجمالية وقيمتها الدلالية والتأثيرية أيضا،[1] وهكذا نجد أنّ البلاغيين قد جعلوا مدار علم المعاني حول الشرائط الخاصّة التي تراعى ليكون الأسلوب اللغوي متساوقا مع مقتضى الحال الذي يتطلبه الموقف.

1 رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص63.

2-الخبر والإنشاء وأغراضهما البلاغية:

كلّ ما يصدر عن الناس من كلام لا يخرج عن واحد من اثنين، هما الخبر والإنشاء، وعلماء البلاغة يعرّفون الخبر بأنه الكلام الذي يكون له مضمون يمكن أن يتحقق أو لا يتحقق[1]،أو هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته بصرف النظر عن قائله[2]، أما أسلوب الإنشاء فهو الكلام الذي لا يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب،[3] وهو ما تضمّن أمرا أو نداء، أو تمنيا، أو استفهاما، أو نهيا، أو تعجبا، أو مدحا أو ذما، أو قسما.

- الأسلوب الخبري وأغراضه البلاغية في سينية ابن الأبّار:

الملاحظ في قصيدة ابن الأبار هو غلبة الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائيّ، وذلك راجع بطبيعة الحال إلى طبيعة الموضوع الذي يضع الشاعر في موقف المخبر عن حالة الأندلس، التي لا تسر العدوّ فضلا عن الصديق، فالشاعر يجسد مشهد الجزيرة بأسلوب خبري تقريري، حيث يكشف عن جراح لا تندمل، ودموع تنبجس، ومدن سقطت بيد الكفر فحول مساجدها إلى كنائس لا يسمع فيها إلا نواقيس تجلجل، فالشاعر في تقديمه للخطب الجليل الذي أصاب الأندلس و حين يستعرض مشاهده، إنما يفعل هذا ليكون ذلك مدعاة لحمل المتلقي على مشاركته في تلك المحنة الأليمة، حيث تعدّدت أغراض الخبر في ذلك فمنها ما جاء ليظهر الضعف ومنه قوله:

في كلّ شارقة إلمـــــام بائقة يعود مأتمها عند العـــــــــدى عرسا

و كلّ غاربة إجحـــــاف نائبة تثني الأمان حذارا والســــــــرور أسى

ومنها ما جاء لغرض الاسترحام وتحريك الهمة، واستثارة النخوة مثل قوله:

وفي بلنسية منها وقـــــــــرطبة ما ينسف النفس أو ينـــــــزف النفسا

مدائن حـــــلها الإشراك مبتسما جـــــــــــذلان وارتحل الإيمان مبتئسا

وصيرتها العـوادي العابثات بها يستوحش الطــرف منها ضعف ما أنسا

1 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، مرجع سابق، ص13.

2 يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 53.

3 توفيق الفيل، مرجع سابق، 13.

كما جاء بعضها لإظهار الحسرة والحزن والألم كقوله:

كانت حـــــدائق للأحداق مؤنقة فصوح النضر من أدواحـــــها وعسا

وحال ما حولها من منظـــر عجب يستجلس الركب أو يستركب الجلسا

محا محـــــــاسنها طاغ أتيح لها مـــــا نام عن هضمها حينا ولا نعسا

وأكثر الزعم بالتثليث منفـــــردا ولو رأى راية التوحـــــــيد ما نبسا

وفي ظل هذا المناخ الذي خيم عليه الحزن والأسى والتحسر والتفجع، حتى إنّ العين لتذرف الدم بدل الدمع، يتخلل هذا المناخ وميض أمل لا ينبعث إلا من تلقاء الملك الحفصي المبجل الذي اكتملت فيه صفات القائد الفذ الذي يجمع الفخر من أطرافه، والذي عقد عليه حبل الرجاء، فجنح الشاعر إلى الأسلوب الخبري والذي كان غرضه المدح والتعظيم ومن ذلك قوله:

هذي رسائلها تدعـــوك من كثب وأنت أفضل مرجـــــــــو لمن يئسا

وافتك جارية بالنجح راجـــــــية منك الأمير الرضى والسيـــــد الندسا

ملك تقلدت الأمـــــلاك طاعته دينا ودنيا فغشـــــــاها الرضى لبسا

ماضي العزيمة والأيام قـــد نكلت طلـــق المحيا ووجه الدهر قد عبسا

كأنـــــه البدر والعليـــاء هالته تحف من حوله شهب القنا حـــــرسا

تدبيره وسع الدنيا ومـــــا وسعت وعرف معـــــروفه واسى الورى وأسا

قامت على العدل والإحسان دعوته وأنشرت من وجـــود الجود ما رمسا

وهكذا يبدو لنا ابن الأبار قد اتكأ على الأسلوب الخبري، ليقدم لنا صورة لما يجري في أرض الأندلس بعامة، بحيث طوقت المصائب أهلها، وأحالت جدّهم إلى تعاسة، كما تقاسم الروم عقائلها، وعرض لما يجري في بلنسية وقرطبة بخاصّة،مما يميت كلّ غيور كمدا، فلقد حلّ بها الشرك، ورحل عنها الإيمان، وحُوّلت مساجدها إلى كنائس، وخلفت فيها دقات الأجراس نداء المؤذن، ولم تعد موضعا للعلم والمدارسة، وبكى حدائقها المورقة، ومرابعها النضرة، كما عدّد فعل الطغاة وهمجيتهم بأرضها، ليجعل من كلّ ذلك تمهيدا لدعوة الأمير الحفصيّ إلى الإسراع في عونها، وأن يحيي من معالم الإسلام

ما طمسه الأعداء، كما أحيا دعوة المهدي بن تومرت – مؤسس الدولة الموحدية – في إفريقية، ونصر الحق فيها، وقام بأمر الله غير متردد وانتصر على دعاة التجسيم، فعدّ مآثر الأمير من عزيمة وعدل، وإحسان، وكرم وشجاعة، وهنا يتوافق ابن الأبار مع ما أقره القدامى على أن الشّاعر إذا كان مادحا فإنّه يمدح الحاكم بالعدل والشجاعة والكرم[1] ، فهو بهذا يسير على سنن العرب، حيث نجد ابن طباطبا يفرد عنوانا كاملا في كتابه عيار الشعر: " المثل الأخلاقية عند العرب وبناء المدح والهجاء عليها " حيث يقول: " وأمّا ما وجدته في أخلاقها ومدحت به سواها، وذمت من كان على ضدّ حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة منها السخاء والشجاعة، والعدل والإحسان، وقمع الأعداء..."[2]، وهو بهذا يعزف على وتر حسّاس جدّا وهو افتخار الحفصيين بنسبهم العربيّ، وهذا قصد برمجته عصبيا للنهوض من أجل تدارك أمر الأندلس. فالشاعر اتكأ على الأسلوب الخبري ليقدم هذه الصفات، وهو بذلك يتحوّل بالمدح كوسيلة للتكسب إلى وسيلة لخدمة الشأن العام، حيث يحاول أن يدغدغ عواطف ممدوحه، وذلك بإشباع رغباته النفسية من مجد وشهرة، وذكر حسن وكرم ، وعلو منزلة، كما أنّه لا بد لنا أن نعلم أنّ ابن الأبار يحاول أن يعلي من شأن القيم السامية التي ألحقها بممدوحه، والتي رآها قد غاضت في ركام التآمر والأنانية، والانبطاح، ليصبح هذا القائد الحفصيّ نموذجا راقيا مجسّدا بسلوكه تلك القيم الرفيعة التي يأمل الشاعر أن تنتشر بين قادة المسلمين.

1 العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص 104.

2 ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص 18.

الأسلوب الإنشائيّ وأغراضه البلاغية في سينية ابن الأبار:

افتتح ابن الأبار قصيدته بأسلوب إنشائيّ، تواتر في الأبيات الثلاثة الأولى،

أدركْ بخيلك خيـــــــل الله أندلسا

وهبْ لها من عزيز النصر ما التمست

وحـــاش مما تعانيه حشـــــــاشتها

حيث جاء الأسلوب الإنشائي مثقلا بصيغة الأمر، الذي تواتر مجيئه في الأبيات (24)،(25)

صـــــــل حبلها أيها المولى الرحيم

وأحـــــــــي ما طمست منه العداة

ليختتم الشاعر قصيدته به أيضا:

طهـــــــر بلادك منهم إنهم نجس...

وأوطئ الفيلق الجـــــــرار أرضهم...

وانصر عبيدا بأقصى شـــــــــرقها...

فاملأ هنيئا لك التمكين ساحتها ...

واضرب لها موعـــــــــدا بالفتح...

ومن خلال تواتر الأسلوب الإنشائي المثقل بصيغة الأمر، فإننا نجده تميز بروح حوارية، معبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي، فهذه الأساليب كلها تعكس أزمة الوضع، وحيرة العقل، وتتطلب تفاعلا أكبر وحقيقيا من المتلقي، فأسلوب الأمر كان له دور فعال في بعث الحيوية والنشاط، وذلك تبعا للتوتر الانفعالي الناجم عن تنبيه المتلقي ودفعه دفعا إلى المشاركة الفاعلة، قصد إدراك أمر الأندلس وتخليصها مما هي عليه، واللافت للنظر أنّ ابن الأبار افتتح قصيدته بالأمر ، وتوسطها به، ليختمها به أيضا، وما هو معلوم أنّ الأمر يدلّ على الحاضر وقد يستمر إلى المستقبل، فكأني بالشاعر يود القول إنّ نجاة الأندلس لا بدّ أن يتم الآن ولا مجال للتسويف أو المماطلة، ولا بدّ أن يستمر تدارك أمرها إلى حين خلاصها وتطهيرها من الصليبيين النجس، كما يتراءى لنا الشاعر في

جملة الأوامر التي أصدرها أنه نصب نفسه آمرا، والمعروف أن الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب على سبيل الاستعلاء والإلزام[1]، ولعل ذلك راجع لهول المصيبة التي حلّت بالأندلس، وهناك لطيفة بلاغية تتمثل في افتتاحه للقصيدة بفعل الأمر (أدرك) الذي مصدره الإدراك، وليس بفعل (استدرك)، هذا حتى يدل على أنّ الأمر لم ينفلت كلية بل ما زال في بدايته وإن كانت بداية النهاية، بينما الاستدراك يكون بعد انفلات الأمر، والقاعدة تقول: " ما فاتنا إدراكه لا يفوتنا استدراكه "، وهنا قد يتبادر إلى ذهن البعض كيف لنا أن ندّعي هذه القراءة، وهو يعقب كلامه بقوله:

إنّ السبيل إلى منجـــــــاتها درسا

في هذا الضرب الإنكاري يود الشاعر أن يقول: إنّ نجاة الأندلس قد انسدت وانقطعت سبلها من أيّ جهة أخرى، إلا عن سبيلك أنت أيها الملك، فهو يريد أن يوصل له رسالة مفادها أنّ نجاة الأندلس وضياعها مرهون بك، فهو بذلك يلقي المسؤولية كاملة على عاتقه.

والشاعر من خلال أساليب الأمر يوجّه دعوة للأمير بأن يقدم لأنّ في إقدامه حياة الأندلس ونجاتها، وأن يرسل لها الجيوش ويطهرها من الشرك، ويقتص من ملوك الصفر، ويومئ إليه أن تكون الجبهة الشرقية مقصد عونه، وإن كانت هناك جبهات أخرى تحتاج إلى عونه، ومن يدري لعلّ انكسار شوكة الأعداء ونهايتهم تكون على يديه هناك.

ثم انتقل بعد ذلك من صيغة الأمر إلى صيغ أخرى منها النداء والاستفهام كما في الأبيات (4) و (12) و (19):

يا للجزيرة أضحى أهلها جــزرا للحادثات وأمسى جدّها تعسا

يا للمساجد عادت للعدى بيعا وللنداء غـــدا أثناءها جـــرسا

فأين عيش جنيناه بهـــا خضرا وأيـــن غصن جنيناه بها سلسا

حيث كان الغرض البلاغي هنا إظهار الحسرة والتأسف والتفجع لما حلّ بالأندلس، وهذا كله يبعث في النفوس الألم والتمزق، فيتّضح من خلال هذا وعي ابن الأبار وانتماؤه الحضاريان،

1 ينظر : يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 58.

وحسّه الديني، وكيف لا وهو يحمل همّ الأندلس بل همّ حضارة تحتضر، كما نلاحظ أنه جاء بلام الاستغاثة مكسورة نظرا لانكسار نفسيته، وانكسار نفسية كلّ مسلم، وانكسار كبرياء الأندلس ومنارتها، لتتحول إلى حالة أقل ما يقال عنها إنّها مأساوية ينفطر لها القلب، وتتقطع لها الحشى، ليرحل الشاعر عبر ذلك الاستفهام غير الحقيقيّ مع طيف الماضي وكله حسرة وتأسف على تلك الأيام الخوالي، فلا يجد إلا مشاهد توحي بالوحشة والحزن، ومنقوشة بفسيفساء الفاجعة والمأساة.

كما وردت صيغة النداء والذي هو طلب إقبال المخاطب عليه بحرف من أحرف النداء، وقد يحذف حرف النداء إذا فهم من الكلام[1]، في قوله:

صل حبلها أيّها المولى الرحيم فما أبقى المراس لها حبلا ولا مرسا

وهنا يستعمل ابن الأبار أداة النداء (يا) المحذوفة ، التي هي للبعيد، فهو بذلك ينزل القريب منزلة البعيد، وهذا فيه إشارة إلى علوّ منزلة المنادى، فهو بهذا ينزل بعد المنزلة منزلة المكان، ليوحي أنّ الملك الحفصيّ عظيم القدر سنيّ المنزلة.

1 يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 66.

3-ظاهرة التقديم والتأخير ووظائفها البلاغية:

يمكننا هذا المبحث من بيان الفروق في المعاني تبعا لاختلاف مواضع التركيب في الأساليب من التقديم والتأخير، وليس من شكّ أنّ ترتيب الكلام اللفظيّ الذي يتمّ بوعي وإدراك، إنّما هو نتاج الترتيب الذهنيّ ومن هنا كانت عناية الأديب بترتيب اللفظ الأدبيّ ليصل إلى أقصى حدّ ممكن من التّأثير في نفس المتلقي[1]، فكل تقديم وتأخير في العمل الأدبيّ إنما يهدف الأديب من ورائه إلى الوصول إلى غايته التي من أجلها أنشأ عمله[2]، ومن هنا نفهم أنّ الترتيب عندما يكون عن وعي نجد أنّ الكلمة إنّما رتّبت لغاية، ووضعت لتؤدي معنى، فالترتيب ما خولف إلا لحكمة.

-التقديم والتّأخير ظاهرة بلاغية:

إنّ ظاهرة التقديم والتّأخير تعدّ خرقا للمعيار النحويّ، وانفلاتا من دائرته المعيارية، هذا الانفلات الذي يسمح بتشكيل العبارة تشكيلا جماليا يتضمّن أغراضا جديدة، فتغيير مواقع الكلمات يكون في ضوء المعنى تحقيقا للغرض الذي تنبني عليه التراكيب، وذلك بغية تفعيل دورها تحقيقا للمعنى المقصود، فخرق الجملة وما يلحقها من تغيرات ضمن العلاقات التي تستند إلى ترتيب الألفاظ على وجه مخصوص إنما يرجع إلى المعنى ومتطلباته، أي أنّ المعنى هو الذي يتطلّب هذا التغيير، وهذا يسهم في الكشف عن الأغراض والدلالات المتولدة من الترتيب الخاص[3].

إنّ ظاهرة التقديم والتّأخير باعتبارها مظهرا من مظاهر العدول، والذي يعتمد على تكسير العرف اللغوي، والخروج عن المألوف من العلاقات الإسنادية المتداولة إلى مستوى أرحب يرتقي بالنّصّ من خلال إضفاء سمة جمالية عليه، فالعدول عن الأداء المثاليّ للعبارة هو مبدأ جماليّ أسّسه البلاغيون في سبيل الكشف عن الطاقات التعبيرية في النص، والوقوف عند المناحي الجديدة في التعبير، والكشف عن المعاني والدلالات المتولدة، ومن هنا عُدّ محورا رئسيا في الدرس البلاغيّ.

---

1 منير محمود المسيري، دلالات التقديم، مرجع سابق، ص49.

2 المرجع نفسه، ص 49.

3 هشيار زكي حسن أحمد، « التائية الكبرى لابن الفارض – دراسة أسلوبية – »، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، العراق، 2002، ص103.

وتعدّ ظاهرة التقديم والتأخير من الأبواب التي ذكرها الجرجانيّ لتطبيق فكرة النظم، حيث أفرد لهذه الظاهرة فصلا في كتابه دلائل الإعجاز وفصّل فيها القول فهي عنده " باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة"[1]

إنّ الدارسين قبل الجرجانيّ كان أكثرهم يكتفي بالإشارة إلى موضع التقديم وبيان أصل العبارة، فسيبويه أثناء حديثه عن ظاهرة التقديم والتأخير يقول: " كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى "[2]، فسيبويه مثلا وإن كان له قصب السبق، إلا أنّ الجرجاني أحسن تعليلها وكشف عن بلاغتها، وتجاوز ما وقف عنده سيبويه، فنجده يعلّق على ذلك من خلال قوله: " وقد وقع في ظنون الناس أنّه يكفي أن يقال : إنّه قدّم للعناية، ولأنّ ذكره أهمّ، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، وبم كان أهمّ "[3]

وعليه فخرق الجملة العربية والتشويش على ترتيبها يجب أن يثير انتباه المحلل[4]، لأنّ مواقع الكلمات ونسجها له دلالة لا تنكر[5]، كما يسهم التقديم والتأخير في تقسيم العبارة على نحو يتناسب مع الوزن، إذ تساعد هذه الظاهرة في إيجاد ذلك التوافق بين التراكيب ومستلزمات الوزن والقافية، فكثيرا ما نجد الشاعر يحدث تغييرا في مكونات الجملة بما يتلاءم والقواعد المقررة في الوزن والقافية، لذا يقسم الدارسون التقديم إلى ضربين: أحدهما يفيد فائدة معنوية ترجع إلى معنى الكلام، وثانيهما ما كان الغرض منه لفظيا كالتوسعة على الشاعر حتّى يستقيم له وزنه وتطّرد قافيته[6]، وبهذا يكون لظاهرة التقديم والتّأخير دور في المعنى من حيث إثراؤه بدلالات تكثفه، ودور في أدائه بفنيّة.

1 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 106.

2 سيبويه، الكتاب، ج1، مصدر سابق، ص15.

3 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 108.

4 محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص46.

5 المرجع نفسه، ص79.

6 عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص39.

فظاهرة التقديم والتّأخير لها فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمات وترتيبها وفق ما يقتضيه السياق، من الناحية الموسيقية، أو من الناحية الإيحائية والدلالية، فهي علامة من علامات سموّ التفكير اللغوي عند العرب.[1]

وقد أخذت مسألة تنظيم الكلمات أهميّة بالغة في جماليات النّشاط التصويريّ، حيث لاحظ البلاغيون أنّ المعنى في الشعر لا يستطيع أن يظفر باستقلال واضح، وأنّه يرتبط بفكرة التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تشكله وتكوينه، أي أن التنظيم يعطي له غنى ومادة جديدة،[2] فليس المقصود المعنى القريب الذي يؤخذ من اللفظ لأوّل وهلة، ولكنّ المراد المعاني الإضافية والدلالات الثانية التي تنبع من التراكيب، والتي تفهم من بين السطور.[3] وبهذا تبتعد العبارة عن الأداء العادي إلى أداء فنيّ غني بالإيحاءات الدلالية الناتجة عن طريق مخالفة الأداء المعياري، والخاضعة في الوقت نفسه إلى مقتضى الحال.

1 الأسلوب في الإعجاز البلاغي، ص308.

2 تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، مرجع سابق، ص112.

3 عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانيّ، دار المريخ للنشر، الرياض، ص156.

-تجلي ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة ووظيفتها البلاغية:

إنّ الأصل في تركيب الجمل هو الترتيب، ولكن قد يعدل منشئ الكلام عن هذا المعيار إلى تقديم ما حقّه التّأخير، وتأخير ما حقّ التقديم، وذلك لأغراض ودلالات تستقى من السياق أو التركيب، وهذا الترتيب إنما هو خاضع لترتّب المعاني في النفس[1]، تبدأ القصيدة بخرق رتبة الجملة الفعلية عبر تقديم الجار والمجرور (بخيلك) عن المفعول به (أندلسا) وذلك في قوله:

أدرك بخيلك خيـــــل الله أندلسا

فابن الأبار كما نلاحظ يقدّم الوسيلة على الغاية، وكأني به يقول إنّنا عندما نفكر في الغايات يجب ألا نتجاهل الوسائل، فالوسيلة هنا هي جيش من الفرسان الأشداء، والغاية نجاة الأندلس، إذ ليس من المنطقي الحديث عن الغاية في ظلّ غياب الوسائل، – ترجو النجاة ولم تسلك مسالكها – ، وما زاد هذا التركيب براعة ذكر البدل (خيل الله)، فهذا يدخل في باب التوكل الذي هو اتخاذ الأسباب وكأنها كلّ شيء، والاعتماد على الله وكأنها ليست بشيء، حتى إن أبدى هذا القائد تردّدا ، أو أوجس في نفسه خيفة، يذكره بأنّ هذه الخيل لله فهو مؤيّد منه سبحانه، وحتى لا يرتمي في أحضان التواكل يأمره بإعداد العدة التي قال عنها ربّ العزّة تعالى: ﴿ **واعدّوا لهم ما استطعتم من قوّة ومن رباط الخيل...** ﴾.[2]

كما تجلى تقديم شبه الجملة الواقعة خبرا في كل من البيتين (5) و(6):

في كل شـــــارقة إلمام بائقة

و كـلّ غـــاربة إجحاف نائبة

فعمد الشاعر إلى تقديم العيون الباكية على سبب البكاء، ليظهر عمق المعاناة، وحجم الخسف الذي يسومه الروم لأهل الأندلس، فلقد أتى عليهم حين من الدهر وصلوا إلى هذه الدركة التي لا يحمدون عليها ولا يحسدون، وحتى يسهم كلّ ذلك في توصيف الحالة المأساوية التي يعيشونها،

1 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 49.

2 سورة الأنفال، الآية60.

ممّا يؤثّر في نفس كلّ حرّ له غيرة على بني جلدته، فمن يسمع بما يحدث للمسلمين هناك يذوب قلبه كمدا، وكيف لا وما حدث يهوي له أُحد و ينهدّ ثهلان على حدّ تعبير أبي البقاء الرندي في نونيته المشهورة في رثاء الأندلس، فهو حين يقدّم هذا التوصيف إنّما يقصد إلى التّأثير في نفسية المتلقي فتنتابه هالة من الأحاسيس الحزينة، والمشاعر الكئيبة.

و يتواتر الانفلات عن العرف اللغوي والمعيار النحويّ وذلك من خلال تقديم أشباه الجمل كما في قوله:

فلم يزل عزّ النصـــــر منك ملتمسا

قامت على العدل والإحسان دعـوته

مبـــــــــــــارك هديه باد سكينته

قد نوّر الله بالتقـــــــــــوى بصيرته

فهناك غرض بلاغي ومقتضى دلالي وآخر موسيقي، يستدعيان هذا الإجراء التركيبي، فتقديم الجار والمجرور (منك) على الخبر (ملتمسا) إنما أريد به بيان أهميّة المخاطب وخطورة الدور الملقى على عاتقه، والمتمثل في عزّ الأمة من خلال تقديم أسباب نصرها، فالأمم إذا اضطرم شعورها بالحاجة إلى الشيء اتّجهت أنظارها إلى قادتها وتحرّكت ألسنتها بالتّساؤل عن رجالها، وأمّا تقديم شبه الجملة (على العدل والإحسان) على الفاعل (دعوته)، فحتى لا يتشتت عقل السامع على احتمالات عديدة (قامت على الظلم، أو على الفساد، أو على الاستبداد...)، وقدّمت أيضا نظرا لأهمية العدل في قيام الدول والممالك، فالله يقيم دولة العدل ولو كانت كافرة، ولا يقيم دولة الظلم ولو كانت مسلمة، فعمر بن عبد العزيز عندما راسله أحد ولاته بأن يمنحه مالا لترميم سور المدينة قصد تحصينها من الأعداء، ردّ عليه قائلا: " حصّنها بالعدل ".

ويستمرّ تشويش رتبة الجملة والخلخلة التركيبية في القصيدة وهذا ما يظهر في البيتين (61) و(63):

وقد تواترت الأنباء أنّك من يحيي بقتل ملوك الصفر أندلسا

وأوطئ الفيلق الجرّار أرضهم حتى يطأطئ رأسا كلّ من رأسا

حيث قدّم شبه الجملة من الجار والمجرور (بقتل ملوك الصفر) على المفعول به (أندلسا) فنجد أنّ التقديم هنا جاء لتعجيل المساءة بالنسبة إلى الصليبيين، ومن ثمّ تعجيل المسرة بالنسبة إلى المسلمين، فهنا يقدم الوصفة الإحيائية للأندلس التي لا سبيل إليها إلا بقتل من كانوا سببا في مأساتها، والذين لا يقاتلون إلا في سبيل استعباد الإنسان وامتهان كرامته، بينما المسلمون يقاتلون في سبيل تحريره وإسعاده في الدارين، وعزّته، فهل يستويان مثلا.

كما قدّم المفعول به (رأسا) على الفاعل ، فآثر البدء بالعاقبة لإبراز مدى إذلال قادة الروم الذين قادوا حملات شعواء على الأندلس، كما أنّ تأخير الفاعل يشغل العقل في مسرح من التوقعات الذهنية لما يبشر به من هذه عاقبته، وليكون ذلك أدعى لاستقرار المعنى وثبوته، وهذا كله يثير انتباه القارئ وتشويقه لمن تكون عاقبته الذلّ والهوان.

4- ظاهرة الحذف في سينية ابن الأبار:

- الحذف ظاهرة بلاغية:

لقد جعل بعض علماء البلاغة مدار البلاغة كلّه حول الإيجاز، فجعلوه شرطا من شروطها، والإيجاز ضربان:

ـ **إيجاز القصر**: وهو تقليل الألفاظ وتكثير المعاني، دون أن يكون في العبارة حذف.[1]

ـ **إيجاز الحذف**: وهو الذي يصفه الجرجانيّ في كتابه دلائل الإعجاز بقوله: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن"،[2] والحذف هو التخفيف من ثقل الكلام، وعبء الحديث، ففي الخفة تكمن البلاغة، ويسمو الكلام حتى يصل إلى قوة التأثير.[3]

فالحذف يعدّ مبحثا خصبا من مباحث علم المعاني، له أثره في البلاغة والبيان، إلا أنه لا يمكن حصر مواضع الحذف لأنّها ليست تقعيدا منطقيا مقننا، وإنما هي مواقف فنّية ندركها من الموقف كله، فقد تكون هناك أغراض أعمق وأدقّ من تلك التي حصرها البلاغيون، وعلينا أن نستشف العطاء الفني لنسق التركيب من داخل العمل نفسه، ومن تشكيله الفنّيّ الخاصّ به.[4]

هذا وقد تناول البلاغيون في مباحث علم المعاني سياقات الكلام التي يرد فيها حذف أحد طرفي الإسناد أو سواهما، وذلك من منطلق أنّ النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها اعتمادا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية وذلك لأغراض فنية،[5] إلا أنّ القدرات الفنية لدى الشاعر أرحب من تحديدها برسوم محدّدة

1 مصطفى عبد السلام أبو شادي، الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص16.

2 عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 146.

3 عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 159.

4 رجاء عيد، فلسفة البلاغة، مرجع سابق، ص 81.

5 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1994، ص313.

وتقعيدات نزعم فيها أنّ الحذف هنا لكذا، والحذف هنا لذاك، وإنّما نترك لكلّ متلقٍّ أن يتذوّق العمل بنفسه، وبهذا يظلّ الشعر حاملا ظلاله التأثيرية والفنّية،[1] فلمبحث الحذف علاقة وشيجة بطبيعة التعبير الشعري ومقوّماته، كونه يعطي ظلالا دلالية تتولد نتيجة العدول عن الأصل اللغويّ.

فالأساس 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،[2] أي أنه من المتاحات الجمالية الحاصلة جراء الحذف مراعاة نظم الكلام، التي ما تفتأ تتحوّل إلى سبب هامّ 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.

فالحذف يجعل من الممكن الاكتفاء بأنّ السياق العام قد يكون ممتلئا بالفكرة أو الدلالات التي قد تنافس النسق النحوي المعياريّ، وتكون قدرة الشاعر كفيلة بإيصال المضمون من غير مراعاة الرتابة النحوية،[3] بهذا 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.

1 رجاء عيد، فلسفة البلاغة، مرجع سابق، ص88.

2 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص313،314.

3 رجاء عيد، مرجع سابق، ص 92، 93.

- **تجلي ظاهرة الحذف في سينية ابن الأبار وأغراضه البلاغية:**

لم نجد لظاهرة الحذف مهيمنات في جوّ القصيدة، أو امتدادات في ساحلها، ولعلّ مردّ ذلك كون الشاعر في موضع المصارحة، وتوصيف الأحوال التي آلت إليها الأندلس، وذكر الأعمال الجبانة التي قام بها الصليبيون، وتعداد صفات القائد الحفصيّ والذي يرجى منه النهوض لنجدة الأندلس، وإعادته سيرتها الأولى.

ومن المواضع التي اطرد فيها الحذف ، حذف المسند إليه (المبتدأ) قوله:

ملك تقلدت الأمـــــلاك طاعته دينا ودنيا فغشاها الرضـــــى لبسا

مؤيـــــد لو رمـــى نجما لأثبته ولـــــو دعا أفقا لبى ومـا احتبسا

ماضي العزيمة والأيام قــد نكلت طلق المحيا ووجه الدهر قد عبسا

إمارة يحمل المقـــــــدار رايتها ودولة عـــزّها يستصحب القعسا

مدائن حلّها الإشـــــراك مبتسما جـــذلان وارتحل الإيمان مبتئسا

قد تعددت الجوانب الدلالية لحذف المسند إليه (المبتدأ) [هو]، 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:

وفي بلنسية منهـــــــــا وقرطبة ما ينسف النفس أو ينزف النفسا

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:

مدائنٌ حلها الإشراك مبتسما جذلان وارتحل الإيمان مبتئسا

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.

وبجانب هذه الدلالات والأغراض التي أثارها الحذف كظاهرة بلاغية، 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-التنكير والتعريف وأغراضهما البلاغية:

تقوم ظاهرة التعريف والتنكير بدور فعال في عملية الاكتناز الدلالي، ورسم جانب إيحائيّ معنوي.

- دلالات التنكير في سينية ابن الأبار:

يحمل التنكير إيحاءات غنية بدلالات الإطلاق وعدم التحديد، مما يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تترك لدى القارئ إحساسا عميقا بالكليّة، ويضفي نوعا من التهويل، هذا وقد حفلت القصيدة بظاهرة التنكير وذلك في مثل قوله:

في كلّ شارقةٍ إلمـــام بائقةٍ

وكـــلّ غاربةٍ إجحاف نائبةٍ

مدائـــــنٌ حلّها الإشراك...

وكان الداعي الذي استدعى من الشاعر اللجوء إلى تنكير كلّ من (شارقة، بائقة، غاربة، نائبة، مدائن) هي التكثير الذي كان لغرض التهويل في توصيف الوضع المأساوي الذي آلت إليه الأندلس، وأنّ المصيبة عمّت جميع المدن الأندلسية، التي راح يدكها الصليبيون، وهنا لطيفة بلاغية في صرف (مدائن) مع كونها ممنوعة من الصرف لأنّها من صيغ منتهى الجموع، فكأني بالشاعر يقول: من يصرف بطش الصليبيين عن المدن الأندلسية التي زحفوا عليها، فصرف المفردة، يقابله صرف للصليبيين.

كما ورد التنكير في كل من (طاغٍ، نجسٌ) والذي كان غرضه التحقير والاستهجان والتقليل من الشأن، والاستقذار كون الشاعر وكلّ مسلم ناقم على فعله الصليبيون في الأندلس من الأعمال القذرة واللاإنسانية من تقتيل وتخريب، وانتهاك للحرمات وذلك في قوله:

محـــا محاسنها طاغ أتيح لها...

طهّرْ بلادك منهم إنهم نجس

ليتواتر مجيء التنكير في القصيدة والذي كان بداعي التعظيم والشيوع، ولغرض الشهرة والتفخيم، والتخصيص أي أنّ هذا الملك وحده من بين الملوك من يتصف بهذه الصفات، ومن ذلك قوله:

ملْكٌ تقلّـــــدت الأمــلاك طاعته

مـــــــــــؤيّدٌ لو رمى نجما لأثبته

إمارة يحمـــــــــل المقدار رايتها

ودولة عـــــزّها يستصحب القعسا

مبـــــــــــارك هـــــــــــديه...

– دلالات التعريف في سينية ابن الأبار:

المعرفة هي اسم يدلّ على معين،[1] والمعارف سبعة هي: الضمير، العلم، اسم الإشارة، المعرف بأل، الاسم الموصول، المضاف إلى معرفة، والمعرف بالنّداء، حيث يقوم التعريف بتحديد الأفق الدلالي، فيحدّد الأشياء والمدركات ويحصرها، ونحن نعلم أنّ مقام التنكير يباين مقام التعريف، والمتكلم كلّما كان أكثر إحساسا بفروق المعاني، وأكثر تذوقا لفروق العناصر الجمالية في الكلام، وأكثر إدراكا لمطابقة الكلام لمقتضى الحال كان أحسن اختيارا من البدائل التي يصلح منها لأداء أصل المعنى المقصود.

*** دلالة التعريف بالعلمية:**

في قوله في البيت (34):

تؤمّ يحيى بن عبد الواحد بن أبي حفص مقبّلةً من تربه القدُسا

1 عبد الرحمن حسن حبنكة الميدانيّ، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ط1، دار القلم، دمشق، دار الشامية بيروت، 1416- 1996 ص397.

إنما كان لإرادة استخدام لفظ العلم للكناية عن معناه اللغويّ، قبل نقله إلى العلمية، فنحن نلاحظ استخدامات الشاعر لفعل الإحياء، الذي مسح به كامل الأزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل وذلك في البيتين (25) و (61): حيث يقول:

وأحيِ ما طمست منه العداة كما أحييت مـــن دعوة المهديّ ما طمسا

وقد تواترت الأنباء أنّك مـــــن يحيي بقتل ملـــــوك الصفر أندلسا

ففي هذا إرادة إحضار المتحدَّث عنه في ذهن المتلقي باسمه الخاصّ به ليمتاز عمّا سواه، كما أنّ الأفعال التي قام بها، والتي سيقوم بها كلّها ذات صلة بفعل الإحياء، من إحياء ما طمسه طغاة الروم، وإحياء دعوة المهدي محمد بن تومرت مؤسّس الدولة الموحدية والتي كان من ضمن أهدافها تحقيق وحدة إسلامية شاملة، وإحياء الأندلس التي تحتضر تحت وطأة الصليبيين، ولهذا نجده يشبهه بالعارض المنبجس ودَقًا تارة، وبالغيث تارة أخرى، حين يقول:

وقمت فيها بأمر الله منتصـــرا كالصـــارم اهتزّ أو كالعارض انبجسا

برى العصاة وراش الطائعين فقل في الليث مفترسا والغيث مـــرتجسا

هذا الغيث الذي يحيي الأرض بعد موتها، كذلك الأمير الحفصي سيحيي الأندلس المتعطشة له، وهكذا نجد ابن الأبار يجعل للملك الحفصيّ نصيبا من اسمه.

***دلالة التعريف بأل:**

وذلك في قوله:

صـــــــــل حبلها أيها المولى الرحيم

كالصارم اهتزّ أو كالعـــــارض انبجسا

وتقتضي الملك الجبّـــــــــار مهجته

كأنّه البـــــــــــدر والعليـاء هالته

قامت على العـــدل والإحسان دعوته

إلى الملائك ينمى والملـــــــوك معا

يا أيهـــــــا الملك المنصور أنت لها

فهنا تمحورت دلالات التعريف حول التأكيد على اختصاص هذا الملك بصفات لا تتوافر في غيره من الملوك، كما فيه إشارة إلى عظمة هذا الملك، فلجأ إلى التعريف لإرادة التفخيم، وهذا كله يخدم غرض المدح والثناء.

***دلالة التعريف بالموصولية:**

في مثل قوله:

تالله إنّ الذي ترجى السعود له ما جال في خلد يوما ولا هجسا

وقد تواترت الأنباء أنّك مـــن يحيي بقتل ملوك الصفر أندلسا

عمد الشاعر للتعريف بالموصولية لإرادة التفخيم والتعظيم، فالإبهام الذي يوحي به اسم الموصول مع صلته يومئ بذلك، وكون الشاعر في معرض المدح والثناء، يكون ذلك مناسبا للإعلاء من شأن الأمير.

***دلالة التعريف باسم الإشارة:**

وذلك في قوله:

أيام سرت لنصر الحق مستبقا وبت من نور ذاك الهدي مقتبسا

فأراد هنا تكريم المتحدَّث عنه، والتعبير عن ارتفاع منزلته، فجاء باسم الإشارة (ذاك) للإشعار بأنّه جليل رفيع المنزلة، جدير لارتفاع منزلته أن يشار إليه باسم الإشارة الموضوع للبعيد.

-دلالة التعريف بالضمير:

وذلك في قوله:

يا أيّها الملك المنصور أنت لها علياء توسع أعداء الهدى تعسا

لجأ للتعريف هنا بالضمير لإرادة التخصيص، أي أنّه وحده من يمكنه تخليص الأندلس من جحيم الصليبيين، والدليل على أنّ هذا الملك أوحد زمانه تشبيهه بالبدر حالة اكتماله دون تشبيهه بالنجم، ذلك أنّ البدر واحد والنجوم كثر.

الفصـــــل الثّالث:

التّشكيـــل البيانـيّ في سينيّة

ابـن الأبّـــار .

يسعى هذا الفصل لرصد الصور البيانية للسينية، بغية استنطاق المعاني والدلالات التي تثيرها واستكناه دورها في عملية التشكيل، وكذا خلق الفاعلية الدلالية بوصفها ظواهر بلاغية دالة على جمالية القصيدة، فالصور البيانية لديها دور فعال في الكشف عن المعاني المكتنزة داخل النص أكثر من ألوان التعبير المباشر، ومن ثم فلا سبيل إلى فهم النص قبل فهم بنيته البيانية، هذا وقد أودع البلاغيون البيان جملة من المباحث، حيث نهض بعناصر الصورة الفنية للكلام العربي فكان منه المجاز، والتشبيه والاستعارة والكناية.

أولا– مفهوم البيان وموضوعه:

1– البيان لغة: هو الكشف والإيضاح والظهور، يذكر ابن منظور في مادة (بين): البيان: ما بيّن به الشيء من الدّلالة وغيرها وبان الشيء: اتضح، واستبان وتبين الشيء ظهر، والتبيين: الإيضاح، وتبيان كل شيء: كشفه وإيضاحه.[1]

2– البيان اصطلاحا: هو أصول وقواعد يُعرَف بها إيراد المعنى الواحد بطرق يختلف بعضها عن بعض في وضوح الدلالة على نفس ذلك المعنى، ولا بد من اعتبار المطابقة لمقتضى الحال دائما.[2]

ومعنى قولنا بطرق مختلفة في وضوح الدلالة على نفس ذلك المعنى، أن الطرق البيانية يختلف بعضها عن بعض في الدلالة، بصورة واضحة على المعنى الواحد، فيكون أحدها أوضح من الآخر وأبلغ وذلك وفق ما يقتضيه الحال.[3]

وموضوع علم البيان الصور الخيالية المبتدعة في صياغة المعنى للتعبير عنه، هذه الصور التي تعقد صلة بين أمرين قد لا تكون بينهما في واقع الأمر أية صلة.[4]

(1) ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله الكبير، محمد حسب الله،...،مج1، ج5، دار المعارف، القاهرة، ص: 406.

(2) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1999، ص 216.

(3) المرجع نفسه، ص 216.

(4) محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص6.

وعليه فعلم البيان يمد الأديب بمختلف الطرق للتعبير عن المعنى الواحد، ويعرض عليه أنماطا شتى من صور الخيال، وهذه الطرق المختلفة هي المجاز والتشبيه، والاستعارة والكناية، هذه الصور التي تعمق المعنى وتنأى به عن السطحية الساذجة، وتضفي عليه فنية وجمالية، وتسمو به عن ذلك المعرض الباهت، ، "ذلك أن لكل تعبير دلالة، وفي كل دلالة سرًّا، وقد يكون له أكثر من دلالة، فعلم البيان عندما يتدخل ليميز الفاضل من المفضول يراعي ما اقتضته الحكمة"[1] ، والأديب الحصيف هو الذي ينتقي من الصور أبدعها، ومن الضروب أبرعها ليتساوق في ذلك كله مع ما يقتضيه المقام.

(1) محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 17.

ثانيا– تجليات الصور البيانية في سينية ابن الأبار وبلاغتها:

لقد تفنن ابن الأبار في عرض معانيه الشعرية في صوره الفنية فظهرت في وضوح وجلاء في مختلف الأنماط، فاختار لتشكيل معانيه أطيافا من المجاز، وألوانا من التشبيهات، وأنماطا من الاستعارات، ونماذج من الكنايات.

1– التشكيل المجازي في سينية ابن الأبار:

ما يمكن ملاحظته على مفهوم المجاز عموما، أنه شكل من الأشكال التعبيرية للتوسع في فن القول، ولذلك فالاستعارة والتشبيه والمجاز المرسل والعقلي وحتى الكناية تعد من المجاز،لأنها مما يتجاوز فيه المتكلم التعبير من أسلوب إلى آخر، ثم اختُصّ (المجاز) بباب بعينه، وهو المجاز المرسل والعقلي.

أ– المجاز لغة واصطلاحا:

– **المجاز لغة:** يقول ابن منظور: جاز الموضع (المكان) جوازا ومجازا أي تعداه وعبر عليه[1] والمجاز مأخوذ من جاز هذا الموضع إلى هذا الموضع: تخطاه إليه، ومعناه الانتقال من مكان إلى مكان، فجعل ذلك لنقل الألفاظ من محل إلى محل.[2]

– **المجاز اصطلاحا:** هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.[3] والمقصود بالعلاقة هي المناسبة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المنقول إليه، وسميت بذلك لأن بها لا يتعلق ويرتبط المعنى الثاني بالأول، فينتقل الذهن من الأول للثاني.[4]

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج1، ج9، مصدر سابق، ص 725.

(2) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنار للنشر والتوزيع، جدة، 1408–1988، ص 147.

(3) علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، 1999، ص 71.

(4) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص 251.

ب- أنواع المجاز: ينقسم المجاز إلى قسمين:

- **المجاز المرسل:**

وهو الكلمة المستعملة في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي[1]، وسمي مرسلا لإطلاقه عن التقييد بعلاقة واحدة مخصوصة بل له علاقات كثيرة أهمها، المكانية، السببية، اعتبار ما كان، وما يكون...، وأما المقصود بالقرينة فهي الأمر الذي يجعله المتكلم دليلا على أنه أراد باللفظ غير ما وضع له.[2]

- **توظيف المجاز المرسل في القصيدة وبلاغته:**

ليس من شك في أنّ الشاعر إنما يلجأ إلى المجاز ليدلّ على أفكار جديدة، إضافة إلى أن المجاز يكسب الكلام سُموّا وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر[3]، وهذا ما نستشفه من خلال استعمالات ابن الأبار المجازية فهو يفتتح قصيدته بمجاز مرسل حين يقول:

- أدرك بخيلك خيل الله أندلسا إن السبيل إلى منجاتها درســـا[4]

- وقد تواترت الأنباء أنك مـــن يحيى بقتل ملوك الصفر أندلسا[5]

فالمجاز في كلمة (أندلس)، وعلاقته هنا هي المكانية، فالأندلس هي ذلك المكان الجغرافي المعروف، وحقيقته المسلمون الذين يقيمون بهذا المكان، إلا أن الشاعر عدل عن التعبير الحقيقي إلى المجازي كون المجاز يسمح بتغطية مساحة من المعنى لا ندركها إلا عبره، وهذا حتى يبين أن المصيبة عمت الأندلس أهلا وعمرانا ومناظر، وهذا ما نجده في القصيدة من خلال قوله:

(1) السيد أحمد الهاشميّ، جواهر البلاغة،مرجع سابق، ص 252.
(2) المرجع نفسه، ص 252.
(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، لبنان، 1982 ، ص235.
(4) الديوان، ص 408.
(5) الديوان، ص 412.

– يا للجزيرة أضحى أهلها جـــــــــزرا للحادثات.

– يا لِلمساجـــــــد عادت للعـــــــــــدى بيعا.

– ومـــــــــدارسا للمثـــــــــاني أصبحت درسا

– وأربعا نمنمت يمنى الربيع... محا محاسنها طاغ...

فدلّ هذا التوظيف المجازي على أن همجية الروم أتت على البشر والحجر والشجر، فأهلكوا الحرث والنسل، وأنهم أرادوا بذلك أن يستأصلوا شأفة المسلمين، وأن يمحوا كل أثر لهم، وهذا دليل على أنّ صدورهم تشطاط غيضا، ونفوسهم تتميز كراهية، وأن مراجل الحقد تغلي فيهم غلي الحميم، فهم لم يرقبوا في المسلمين إلًّا ولا ذمة، وأعلنوها حربا همجية لا هوادة فيها، وهذا كله يصور نضوب ينابيع الرحمة والإخاء الإنساني من قلوب الروم، ولعل هذه تعتبر من أبرز ملامح الشخصية الغربية وأهم ميزة تميز العقلية الغربية، وأنّ حضارتهم إنما قامت على مبادئ القسوة، وأنّ الرحمة إنما هي من أخلاق الضعفاء.

وبتوظيف الشاعر لكلمة (الأندلس) توظيفا مجازيا، يعلن انتماءه ووعيه الحضاريين، فهو مبعوث من قبل ابن مردنيش حاكم بلنسية، وهو لا يريد بذلك إنقاذ بلنسية وتخليصها من حصار الصليبيين فحسب، بل كل ما يرجوه هو أن تكون نهايتهم هناك ومن ثم تخليص الأندلس قاطبة من قبضتهم التي أحكموها على معظم المدن الأندلسية.

كما نجد في البيت الأول نفسه توظيفا مجازيا آخر من خلال استعماله لفظه (الخيل)، وهنا يعدل الشاعر عن التعبير الحقيقي بعبارة (أدرك بجندك) إلى عبارة (أدرك بخيلك) لما في كلمة (الخيل) من دلالات ومعان، فهي تشير فيما تشير إليه أنها مصدر اعتزاز وافتخار لدى العربي، كما أنها رمز للقوة والشدة، فنجاة الأندلس وانتشالها من أيدي طغاة الروم الذين أحكموا قبضتهم، لا تتحقق إلا بقوة تضاهيهم أو تفوقهم، فالمصيبة عظيمة، والخطب جليل، لذا يستدعي الأمر تجهيز جيش من

الفرسان الأشداء الأشاوس الذين شروا أنفسهم ابتغاء مرضاة الله، يقول تعالى:﴿ **وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوّة ومن رباط الخيل تُرهبون به عدوّ الله وعدوّكم**﴾.[1]

فهنا الخطاب القرآني عمّم ثم خصص، لما في ذلك من أهمية الشيء الذي خصص.

و ابن الأبار يعدل عن التعبير الحقيقي إلى التعبير المجازي من خلال قوله في البيت (61):

وقد تواترت الأنباء أنك من يحيي بقتل ملوك الصفر أندلسا[2]

وقوله (ملوك الصفر) وهو يقصد الجيش فكونهم هم الذين يرسمون المخططات ويحيكون المآمرات ضد الإسلام والمسلمين، فبأخذ الملوك وهم رؤوس الحربة يرتدع من دونهم، وفي هذا بيان لرحمة المسلمين في تعاملهم مع أعدائهم، إذ ليس ديدنهم إراقة الدماء والإغراق في القتل، كما في توظيفه للفظة (الملوك) إشارة إلى سداد أمر ملوك الروم واتحادهم، وتعريض بشتات ملوك الأندلس من قبل المسلمين، الذين أصبحت تدب فيهم الخلافات والتشنجات وتقديم المصالح الشخصية وحياكة المؤامرات ضد بعضهم بعض، فصيّرهم التفرق قليلا وإن كانوا كثيرا، ونجد التوظيف المجازي في البيت (22):

خَلَا لَهُ الجوُّ فامتدّت يداه إلى إدراك ما لم تطأ رجلاه مختلسا[3]

وذلك من خلال توظيف لفظة (يداه)، وعلاقة المجاز المرسل هنا الجزئية، وإنما عدل عن التعبير الحقيقي إلى المجاز ليشير إلى أن اليد هي أداة أو وسيلة البطش. يقول تعالى:﴿**أم لهم أيد يبطشون بها**﴾.[4]

(1) سورة الأنفال الآية 60.
(2) الديوان، ص 412.
(3) الديوان، ص 409.
(4) سورة الأعراف ، الآية 195.

- **المجاز العقلي:**

يُعرّف البلاغيون المجاز العقلي بأنه إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي.[1] كما يعرّف على أنه إسناد الفعل أو ما معناه إلا ملابس له، غير ما هو له بتأول[2].

وسمّي المجاز العقلي عقليا، لأنّ كلًّا من ركني الإسناد قد يكون مستعملا في معناه اللغوي بحسب وضعه، وإنما حصل التجوز في الإسناد فقط،[3] فالمسند والمسند إليه كلٌّ منهما مستعمل استعمالا حقيقيا، ولتوضيح هذا نقوم بإعطاء هذا المثال لتوضيح ما سبق: نقول:"بنى الملك المدينة"، نجد أنّ المسند وهو الفعل (بنى) مستعمل استعمالا حقيقيا وهو مزاولة البناء، وأن المسند إليه وهو الملك مستعمل كذلك استعمالا حقيقيا، فنحن نعني به هنا ذات الملك، ولكنّ إثبات البناء لذات الملك، والحكم بأنه هو الذي بنى، وبعبارة أخرى إسناد البناء إلى الملك، فهذا الإسناد هو الذي ليس بحقيقي، بل مجازي، فالملك لم يبنِ حقيقة، وإنما المهندسون والبنّاءون هم الذين خطّطوا ونفّذوا أي بنوا، لكن لما كان الملك هو الذي أمر بالبناء وكان أمره هذا هو السبب المباشر في قيام المهندسين والعمال به، أسند إليه الفعل تجوزا.

والمعوّل عليه في فهم الإسناد ومعرفة طبيعته حقيقي أم مجازي إنما هو العقل، عكس المجاز اللغوي فالمعوّل عليه في إدراكه إنما هو العلم بالوضع اللغوي.[4] ففي المثال الذي ضربناه آنفا، العقل وحده هو الذي هدى إلى أنّ الملك شخصيا وبمفرده لا يمكنه أن يبني المدينة، ولكن يمكن أن يأمر ببنائها.

(1) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 117.

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 28.

(3) عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، مرجع سابق، ص 295.

(4) عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1412-1992، ص 91، 60.

- **توظيف المجاز العقلي وأثره في إثراء المعنى:**

يجنح ابن الأبار إلى توظيف المجاز العقلي في مواضع عدة في قصيدته ومن ذلك البيت (24) حين يقول:

صل حبلها أيها المولى الرحيم فما أبقى المراس لها حبلا ولا مرسا[1]

فهو يسند فعل (الوصل) إلى الملك الحفصي، ونحن نعلم أن الملك الحفصي، لا يمكن أن يعلي راية التوحيد لوحده، ذلك أنّ إعلاءه لها يتطلب مجابهة جيوش الصليبيين التي تكتلت وأجمعت أمرها، ولكن لما كان بإمكانه أن يصدر أمرا من عنده إلى جيشه لمواجهة جيش الصليبيين، تجوز الشاعر، وأسند الفعل له مباشرة كونه الآمر الناهي، والذي بيده الحل والعقد، وهذا يدل على أمل الشاعر في الأمير الحفصي.

وفي البيت نفسه يسند فعل (عدم الإبقاء) إلى المراس التي تعني القوة والشدة، وحقيقته جيش الروم، كونها (القوة) هي التي رجحت الكفة لصالح الروم، فكأن الشاعر يشير إلى مفارقة فريدة من نوعها يخاطب من خلالها المسلمين، وهي أن النصر الذي كان يحرزه المسلمون من قبل، إنما كان بطاعتهم إلى ربهم ومعصية عدوهم له، ولكن عندما استوى المسلمون وعدوهم في المعصية، كانت الغلبة للأقوى، ونظرا لأهمية القوة ودورها في إقامة الدول والتي تكون سببا في بقائها، وإزاحة أخرى، أسند إليها فعل عدم الإبقاء، كذلك أن الأمم من بين الأمور التي تتفاضل فيها على غرار العلم والأخلاق، القوة، فلا مكان لأمة رضيت لنفسها الضعف والهوان، فالقوة إنما تكسبك عزا ومهابة بينما الضعف يورثك ذلا ومهانة، كما تواتر ورود المجازر العقلي في الأبيات: (25)،(26) (27)، (28).

وأحي ما طمست منه العداة كمـــــا أحييت من دعوة المهدي ما طمسا

(1) الديوان، ص 410.

أيام سرت لنصر الحـــــق مستبقا وبتّ من نور ذاك الهـــــدي مقتبسا

وقمت فيها بأمر الله منتصــــــــرا كالصــــارم اهتز أو كالعارض انبجسا

تمحو الذي كتب التجسيم من ظلم والصبـــــــــــح ماحية أنواره الغلسا[1]

فنجده في هذه الأبيات يسند مجموعة من الأفعال إلى شخص الأمير والقائد الحفصي، فأسند إليه فعل (الإحياء) لما قام طواغيت الصليب بطمسه، وسيره لنصر الحق، وقيامه له، ومحوه لظلمات الشرك بعد أن أغشيت الأندلس بها، وكما أشرنا سابقا فإن هذا الأمير الحفصي لا يمكنه القيام بهذه المهام بمفرده، ولكن مع جيشه، إلا أن الشاعر قام بإسناد هذه الأفعال له على سبيل المجاز إنما للتأكيد على علو مقامه، ونفاذ أمره وطاعة الجيش له والإخلاص إليه أيضا، وهذا كله يدل على أنه صاحب تأثير فيهم وصاحب كاريزما قوية.

فالشاعر يسند فعل الكتابة إلى التجسيم، وحقيقته المشركون حتى يبين لنا أن الصراع الدائر، والمعركة القائمة، إنما هو صراع بين الكفر والإيمان، بين الشرك والتوحيد فهو صراع عقدي، وبهذا يظهر الحس الديني لدى ابن الأبار.

كما ورد المجاز العقلي في البيت (39):

إمارة يحمل المقدار رايتها ودولة عزها يستصحب القعسا[2]

فقام ابن الأبار بإسناد الفعل (يستصحب القعسا) أي الثبات والبقاء إلى العز، أي القوة والمهابة، حتى يبين لنا أن القوة والعزة هي سبب الثبات ومقارعة الشدائد، وليبين لنا أيضا أن دولة هذا الملك إنها هي دولة عزيزة الجانب، تحمل بذور القوة والعزة التي تسمح لها بالبقاء في ذاتها فهي

(1) الديوان، ص 410.

(2) الديوان، ص 411.

إذن قوة الدولة لا دولة القوة، ولعل ما يعضد هذا المعنى هو استعماله للجملة الاسمية الدالة على الثبات، والتي جاء خبرها جملة فعلية فعلها مضارع الدال على الاستمرارية.

ليواصل ابن الآبار توظيفه للمجاز العقلي من خلال البيت (43) :

تدبيره وسع الدنيا وما وسعت وعرف معروفه واسى الورى وأسا[1]

فأسند الفعل (وسع) إلى التدبير، وحقيقته (وسع هذا القائد بتدبيره الدنيا...)، وهذا ليدل على أن القضية قضية رأي وتدبير وتخطيط، فالحكم على رجاحة عقل مدبر الأمور، إنما مرهونة بمدى حصافة رأيه وسداد تخطيطه، وحسن تدبيره.

كما يتجلى لنا توظيف المجاز العقلي في البيت من خلال إسناد فعل المواساة والأسو إلى عرف معروف هذا الأمير، وحقيقته وأسى الورى وأساهم بعرف معروفه، فهنا الشاعر يركز حديثه على الترياق، فما كان لهذا القائد صيت يتردد في الآفاق، لولا كرمه ومعروفه ومعاونته للناس في البأساء وحين البأس، وإنما بلغ ما بلغ من الشهرة والمنزلة العالية بفضل ما بذل للناس وأغدق عليهم من عطاياه، وحتى لا ينصرف ذهن القارئ إلى أن مواساته للناس كانت بالقول فقط، قام بإسناد الفعل مباشرة إلى المعروف، فالعظمة الحقيقية لا تتحدّث عن نفسها بلغة الكلام، بل تفصح عنها الحقائق الملموسة من أعمال وأفعال.

ويستمر المجاز العقلي بإلقاء ظلاله، على أبيات القصيدة، فقد تجلى من خلال البيت (44):

قامت على العدل والإحسان دعوته وأنشرت من وجود الجود ما رمسا[2]

فابن الأبار أسند فعل القيام إلى الدعوة، وحقيقته: أقام دعوته على العدل والإحسان.

(1) الديوان، ص 411.

(2)الديوان، ص 411.

وهنا نلمس من خلال قول الشاعر أن هذا الملك الحفصي هو صاحب مشروع، وصاحب هَمّ، وليس ملكا أو أميرا عاديا يعيش لنزواته وأغراضه الشخصية، لا همّ له سوى الحفاظ على ملكه والبقاء على عرشه، ولو تطلب ذلك إلحاق شتى صنوف الضيم برعيته، فهو عكس ذلك تماما، إنه صاحب مشروع، هذا المشروع الذي يتمثل في كونه نذر حياته كلها للدعوة التي تقوم على أساس مكين قوامه العدل والإحسان.

وهكذا يتبين لنا من خلال مبحث المجاز، أن هذا الأخير يسمح بتغطية مساحة من المعنى لا ندركها إلا عبره، هذا إذا لم نقل إنه قد يصبح ضرورة لغوية له قيمته الجمالية لا يدركها إلا العالم باللغة وأسرارها وجمالها وذلك من خلال تكسير العرف اللغوي. والخروج عن المألوف من العلاقات الإسنادية المتداولة إلى مستوى أرحب يرتقي بالقصيدة من خلال إضفاء سمة جمالية عليها، كما له دور أيضا في الإيجاز وتحقيق ما يسمى بالاقتصاد اللغوي.

2- البناء التشبيهي ووظيفته البلاغية في عملية التشكيل البلاغي:

يُعدّ التشبيه أحد أبرز أركان التشكيل البياني خاصّة والتشكيل البلاغي عامة، وأكثر الصور البيانية تداولا واستعمالا.

أ ــ التشبيه لغة واصطلاحا:

- **التشبيه لغة:** المماثلة، يقال أشبهه وشابهه: ماثله أي كان مثله، والشّبْه والشّبَه: المثل.[1]

- **التشبيه في اصطلاح البلاغيين:** يعرفه العسكري: بقوله: "التشبيه الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"[2]

ويُعرّف التشبيه أيضا على أنه:" صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة حسية أو مجردة أو أكثر"[3].

والتشبيه يقوم على أساس علاقة المقارنة بين أطراف متمايزة، لكنه لا يتضمن تجاوزا في دلالة الكلمة، لذا أخرجه الباحثون من مباحث المجاز[4]، إلا أن قيام التشبيه على هذا المبدأ الأساسي المتمثل في المقارنة، لا يعني أن كل مقارنة تشبيه، إذ يتميز التشبيه بالخروج عن المألوف، وبالقصد إلى إحداث الطرافة بالتخيل أو التمثيل، في حين تسعى المقارنة إلى إثبات الشبه بين طرفي المقارنة ولا ينجرّ عنها تداخل بينهما كما يحدث في التشبيه.[5]

(1) فؤاد إفرام البستاني، منجد الطلاب، مرجع سابق، ص 354.
(2) العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص 180.
(3) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 14.
(4) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 245.
(5) الأزهر الزناد، مرجع سابق، ص 15.

فتناوُلنا التشبيهَ وفق علاقة المقارنة يضيق من أفق المعنى، ويهمل تلك الحركة الفنية الناجمة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، وتصبح حركة التشبيه عملا زائدا خارج مجال الفاعلية الإبداعية.[1]

ومعنى هذا أن المتلقي حين يتمثل تلك الحركة الدلالية في التشبيه، فإنه لا يبقي الطرفين داخل علاقة المقارنة، ولا يقف بخياله عند حدودها الضيقة، لأن الشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف من خلال تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه، وإيحاءات المشبه به عن معنى أعمق وأشمل من كل من الطرفين بمفرده على نحو يجعل المتلقي لا يفرق بين حدودهما.

وعليه فتفاعل الدلالات الإيحائية لطرفي التشبيه من خلال السياق قد يضفي على المعنى تشابكا وعمقا يحتاج إلى بعض التأني في تأمل الإيحاءات واستكشاف غياهبها.[2]

– أركان التشبيه:[3]

يقوم البناء التشبيهي على أربعة أركان، اثنان منها طرفا التشبيه.

– المشبه: وهو الموضوع المقصود بالوصف.

– المشبه به: وهو الشيء الذي يجعل نموذجا للمقارنة وتتحقق فيه الصفة أقوى وأوضح.

– وجه الشبه: وهو الوصف الذي يستخلص من المقارنة بين المشبه والمشبه به.

– أداة التشبيه: وهي الكلمة التي تدل على معنى التشبيه، وقد تكون حرفا مثل: الكاف، كأن، وقد تكون اسما: مثل: ،وقد تكون فعلا: يشبه.

غير أن الركنين الأساسيين في التشبيه هما المشبه والمشبه به.

(1) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 248.
(2) المرجع نفسه، ص 249.
(3) محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، مرجع سابق،ص34،35.

ب- بلاغة النظام التشبيهي في سينية ابن الأبار:

يسعى هذا المبحث لرصد النظام التشبيهي بغية الكشف عن المعاني المكتنزة، واستكناه دوره في عملية التشكيل، وخلق الفاعلية الدلالية، بوصفه ظاهرة بلاغية يسهم في توضيح المعاني وتقريبها إلى ذهن القارئ دالة على جمالية القصيدة، هذا النظام الذي له قيمته الخاصة في تفجير طاقات إيحائية لها وظيفتها في تعميق الدلالة.

تحتضن القصيدة جملة من الصور التشبيهية لها أهميتها البالغة في تشييد الصرح البلاغي للقصيدة، فالتشبيه الوارد في البيتين الرابع والخامس:[1]

يا للجزيرة أضـــحى أهلها جـــزرا للحادثات وأمسى جدها تعسا.

في كـــــــــل شارقة إلمام بائقة يعـــود مأتمها عند العدى عرسا.

تكمن وظيفته البلاغية من خلال إبراز تلك الصورة المأساوية لوضع المسلمين في الأندلس، فيبدو هذا الوضع محكوما بكل ما هو قمعي ومؤلم، ويبدو فيه المسلم مطحونا بكل أشكال الإذلال، فتمحورت هذه الصورة التشبيهية حول الفجيعة والأجواء المأساوية، فالمسلم أصبح مستلبا ومجروحا بجروح غائرة لا يمكن تضميدها إلا بإزالة من كان سببا فيها، فاستطاع ابن الأبار أن يخلق علاقة دلالية بين حال المسلمين وسيوف الصليبين تحز أعناقهم بحال الجزور التي تكون فريسة للسباع.

كما تجسدت قدرة النظام التشبيهي على خلق بناء متعارض عكسته الحال المتناقضة، فابن الأبار أحدث رجات عنيفة في نظام الصورة التشبيهية عبر إحداث تعارض سحيق الهوة بين طرفي التشبيه حيث شبه المسلمين في حال مأساتهم وكربهم، بالروم الأعداء في حال انتشائهم وفرحهم، فاستطاع أن يؤسس من خلالها بناء متضادا، يعكس المفارقة المرحلية في تاريخ الصراع بين المسلمين والصليبيين.

(1) الديوان: ص 408.

وأما التشبيه الوارد في البيت (18):

وابتزّ بزّتها ممّـــــــــــــا تحيّفها تحيّفَ الأسد الضاري لما افترسا.[1]

فقد عمد فيه ابن الأبار إلى هدم البنية المتعارف عليها ليؤسس لبنية مناقضة لها، إذ يشبه جيش الروم (المشبه) بالأسد (المشبه به)، والغرض البلاغي هو تقبيح المشبه، إذ لم يعد الأسد هو ذلك الحيوان الذي يضرب به المثل في الشجاعة والقوة كما في المخيال العربي، وإنما أصبح ذلك الحيوان المفترس المتوحش الغابي الذي يسطو على طريدته التي لا حول لها ولا قوة فيفترسها بكل وحشية، وهكذا اتسم التشبيه الوارد في هذا البيت بقدرته على عقد مماثلة بين صورتين، صورة استلاب الروم للجزيرة، بصورة استلاب الأسد لطريدته، وعبر استحضار وجه الشبه (الافتراس، والاستلاب قهرا، والوحشية) تتأسس العلاقة بين المشبه والمشبه به، وهذا ما يكشف عن سادية الصليبيين.

ليتوالى توارد التشبيه في القصيدة من خلال البيت (27):

وقمت فيها بأمر الله منتصرا كالصارم اهتز أو كالعارض انبجسا.[2]

حيث يشبه ابن الأبار الملك الحفصي (المشبه) بالسيف الصارم (المشبه به) تارة، ويشبهه بالسحاب الثقال المحملة بالودق تارة أخرى، فشبهه بالسيف بناء على رمزية هذا الأخير حيث يرمز إلى العزة والقوة، ونحن نعلم ما للسيف من مكانة عند العربي،حتى إنه يقال وماذا يبقى للعربي إذا افتقد سيفه؟ وإن العربي كان عزيزا بسيفه، إلا أن الملاحظ في هذين التشبيهين هو سير ابن الأبار على هدي العرب في تشبيهاتهم، فقد دأب العرب على تشبيه الجواد الكثير العطاء بالمطر، وتشبيه المهيب الماضي في الأمور بالسيف[3] ، وهذا كله من قبيل تشبيه الشيء بالشيء معنى[1]، غير أن

(1) الديوان ص 409.

(2) الديوان، ص 410.

(3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ط1، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982،ص22.

الذي يَلفت نظرنا هو عدول ابن الأبار عن تشبيه القائد الحفصي بالمطر، إلى تشبيهه بالسحاب المنبجس، وهذا حتى يؤكد لنا علو قدره، وسني منزلته، هذا السحاب الذي سيكون مدفوعا بقوة الرياح المحمل بالغيث، فكأن ابن الأبار يود القول إنه عال كالسحاب، وما الودق الذي يخرج من خلاله إلا نعماؤه وعطاؤه، كذلك الذي سيدفعه لنجدة الأندلس، وحزّ أعناق جيش الروم هو قوة شكيمته وعزمه وشجاعته، خاصة إذا كنا نعلم أن الرياح ترمز إلى المغامرة فيما ترمز إليه، فهي لا يثنيها شيء لا جبال ولا شجر ولا حجر، كذلك هذا القائد الحفصي كونه من الأحرار الأكارم، والحر الكريم يغامر .

كذلك يمكن أن نقرأ هذا البناء التشبيهي قراءة أخرى، وهي أن السيف متعطش إلى حز أعناق جيش الكفر، وأن الأندلس متعطشة إلى نجدة هذا الملك كما الأرض تكون متعطشة إلى الغيث لتحيى بعد موتها، وبهذا فتصوير عطاء القائد الحفصي يؤكد لنا بقوة مقدرة ابن الأبار على تشكيل العلاقات واستحداثها على نحو جديد فيه من الابتكار والروعة ما فيه، وهذه العلاقة التي يقيمها تكشف وتدل على مقدرة فنية عالية.

ليجعل ابن الأبار من الأمير الحفصي بدرا منيرا ليبوئه مقعده مقارنة مع الكواكب الأخرى، فهو يقتصر على إبراز مكانته بوصفها أقوى درجة من الآخرين، والنظام التشبيهي هو ما مكنه من تحقيق هذا الغرض، وهذا من خلال البيت (42) حيث يقول:

كأنّه البدر والعلياء هالته تحفّ حوله شهب القنا حرسا.[2]

فيأتي البناء التشبيهي جامعا بين صورتي الملك الحفصي والبدر في مرحلة اكتماله نتيجة اشتراكهما في جملة من العلائق الدلالية، وأول مظهر من مظاهر هذه المشاركة هو الاكتمال، حيث إن هذا الملك قد اكتملت فيه صفات القائد الفذ، هذه الصفات التي تجعله أهلا لإنقاذ الأندلس من

(1) المصدر نفسه ص 23.

(2) الديوان، ص 411.

براثن الصليبيين، وديا جير الشرك، كما أراد تشبيه الحالة الحاصلة من البدر وهالته والنجوم المحيطة به في ظلام الليل بحالة الملك وجنده في تدارك حالة الأندلس التي ادلهمت بها الخطوب وأظلمت، وهذا من بديع التشبيه لأنه شبه أربعة أشياء بأربعة أشياء في بيت واحد.

ويبدو أن ابن الأبار قد سلك مسلكا آخر غير مسلك القدماء في تشبيهاتهم، فهم يشبهون الحسن بالشمس والقمر، والعالي الرتبة بالنجم[1]، فهنا نسأل ما سر عدول ابن الأبار عن تشبيه هذا الملك بالنجم إلى تشبيهه بالبدر، ونحن نعلم أن النجم أعلى ارتفاعا من القمر؟ فكأن ابن الأبار يقول لنا إن البدر واحد ولكن النجوم كثر، فهذا الملك إنما هو أوحد زمانه في زمن كثرت فيه الملوك ولكن دون طائل.

وهكذا نجد أنه عبر استحضار أوجه الشبه، تتأسس العلاقة بين المشبه والمشبه به، حيث ينفتح هذا النظام التشبيهي على دلالات تتجاوز الدلالة المباشرة، إذ يسعى ابن الأبار إلى إجراء مقابلة بين أطراف متعددة تنبني على تقارب في المضامين والإيحاءات بهدف تقريب المعاني إلى ذهن المتلقي، وقد استعان ابن الأبار بأداة التشبيه (كأن) التي تسهم في التقريب بين طرفي التشبيه تقريبا يكاد يدمج بينهما وكأنهما شيء واحد، بالإضافة إلى أنها تعمق الدلالة، وتضفي قوة على المعنى، ولهذا نلاحظ أن الحالة بين طرفي التشبيه تكاد تقترب من بعضها البعض حتى لتوشك أن تصبح شيئا واحدا، ثم نجد الشاعر لا يعتمد على أدوات التشبيه في قوله: (والعلياء هالته) و (تحف حوله شهب القنا حرسا)، لأنه يريد أن يخلق اتحادا وتمازجا بين طرفي التشبيه، وكأن الأداة تعيقه عن ذلك، فحذفُ الأداة لا يؤثر في الصورة التشبيهية من حيث البناء، وإن كان يؤثر فيه من حيث الدلالة ومدى فاعليتها، فشبه علياء الملك أي مكانته ومنزلته بدارة البدر، وشبه أسنة الرماح بالنجوم ، ليشبه هذه النجوم بالحرس، فنظرا لهذه التداخلات في العملية التشبيهية أراد أن يأتي بالتشبيه خالصا دون أداة، والتي تعمل نوعا من الفصل بين طرفي التشبيه، ليصل بالسامع أو القارئ إلى مرحلة يصبح

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، مصدر سابق، ص23.

التفريق فيها بين المشبه والمشبه به من الصعوبة بمكان، مما يسهم بشكل كبير في حالة الاندماج الإيحائي المطلوبة، وهكذا يستحيل البدر من خلال هذا النظام التشبيهي إلى نموذج البطولة والجمال، أما وأنه ذو وجه بطولي جميل فذلك لا ينهض منه، إنما ينهض من حجم الفعل الذي سيقوم به، ومن الذين يعلقون عليه الآمال.

وهكذا يبلغ التشبيه كتشكيل بياني ذروته الفنية من خلال ما يمنحه من طاقات تعبيرية نتيجة إخراج المعاني الذهنية المجردة إلى صور حسية مرئية.

3–التشكيل الاستعاري في سينية ابن الأبار ووظيفته البلاغية.

سنحاول في هذا المبحث أن نقف عند تجليات الاستعارة داخل القصيدة، ومدى مقدرتها على تحقيق جمالية الأداء والكشف عن المعنى.

لقد شغلت الاستعارة حيزا كبيرا من اهتمامات البلاغين نظرا لأهميتها وقدرتها التعبيرية عن المعنى وجماليتها، فبذلوا طاقات خصبة في تصوير نشاطها البلاغي في الكشف عن المعاني وتقريبها، فالصورة الاستعارية بنوعيها المكنية والتصريحية هي وسيلة أساسية من وسائل بناء النص الأدبي، ولبنة أساسية في عملية التشكيل البياني فيه، نظرا لما تحمله من بعد إيحائي يمتد عبر شبكة المعاني للنص، فهي تعد من أهم أدوات رسم الصورة الشعرية لمقدرتها الفائقة على تصوير المعنويات وتجسيدها تجسيدا يكشف عن كنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا لما تنطوي عليه، يقول الجرجاني:" وفي الاستعارة علم كثير، ولطائف معان، ودقائق فروق"[1]

أ– مفهوم الاستعارة لغة واصطلاحا:

– **لغة:** هي أن يأخذ شخص ما شيئا ما من شخص آخر يستعمله مدة ثم يرجعه إليه.[2]

– **اصطلاحا:** يعرفها العسكري بقوله:" هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه"[3]

ويعرفها السكاكي بقوله:" الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به".[4]

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 451.
(2) الأزهر الزناد، مرجع سابق، ص 59.
(3) العسكري، الصناعتين، ص 205.
(4) السكاكي، مصدر سابق، ص 477.

وهكذا نلحظ أن فكرة الادعاء التي أشار إليها السكاكي في تعريفه هذا للاستعارة يؤكد بوضوح ذوبان ثنائية (المستعار منه والمستعار له)، ما يؤدي إلى خلق تفاعل بين هذين العنصرين، فإدراك الاستعارة على أساس فكرة التفاعل هذه بين المستعار منه والمستعار له، وعلى أساس علاقة تجاوز المعنى الأصلي يتولد عنه تغطية مساحة المعنى.

ويميّز عبد القاهر الجرجاني بين التشبيه والاستعارة على اعتبار أن" التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره"[1]، كما نلمس إحساس الجرجاني بوجود تفاعل في العلاقة الاستعارية من خلال قوله:" واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا"،[2] فهي بذلك أدخل في الخيال من التشبيه.

كما تعرّف الاستعارة على أنها نشاط خيالي ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقة متفاعلة، ووفق نظام منسجم يخلق معنى جديدا نابعا من تناغم الدلالات المختلفة وتفاعلها مع معطيات السياق الذي يفرز بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التشكيل الاستعاري".[3]

وتعرّف الاستعارة أيضا على أنها اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام- منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع[4]

---

[1] عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص49.

[2] المصدر نفسه، ص 450.

[3] ابتسام أحمد حمدان، مرجع سابق، ص 253.

[4] سعد مصلوح، **في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة**، مجلة الفكر، العدد:2، 1984، ص 242، 243.

ولعل أشهر تعريف درجت عليه كتب البلاغة، وخاصة المدرسية منها أنها اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، أو هي مجاز عقلي علاقته المشابهة، أو هي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدل على المحذوف.[1]

ب– تمظهرات البناء الاستعاري وبلاغته في القصيدة:

لما كانت الاستعارة مبنية على التشبيه والتشبيه له طرفان مشبه ومشبه به، اختلفت الاستعارة عن التشبيه بسبب ما فيها من الادعاء وذلك بحذف أحد طرفي التشبيه، فإذا حذفنا المشبه به وأبقينا على المشبه أطلقنا على هذا النوع من الاستعارة (مكنية)، ومعنى مكنية أي مخفي فيها لفظ المشبه به استغناء بذكر شيء من لوازمه[2]، وأما إذا حذفنا المشبه وأبقينا على المشبه به سميت الاستعارة حينها تصريحية، ومعنى تصريحية أي مصرح فيها باللفظ الدال على المشبه به المراد به المشبه.[3]

لقد حفلت السينية ببناءات استعارية، حيث عمد الشاعر إلى توظيفها، قصد إسهام التشكيل الاستعاري في إبراز المعاني المختزنة من خلال أنسنة المجرد عبر إسباغ بعض خصائص الإنسان وفعالياته على تلك المعنويات، إذ نجد المعنويات توصف بصفات الفرد، وهذا ما يتجلى من خلال البيتين (09) و (17)حيث يقول:

– مدائـــــــن حلها الإشراك مبتسما جـــــذلان وارتحل الإيمان مبتئسا[4].

– سرعان ما عاث جيش الكفر واحربا عيث الدبى في مغانيها التي كبسا[5]

فهنا يعمد ابن الأبار إلى تصوير الصراع العقدي بين المسلمين والصليبيين في بناء استعاري متميز، لعبت فيه الاستعارة المكنية دورا فاعلا، حيث تكمن فعاليتها في التناسب مع ما اقتضاه

(1) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، مصدر سابق، ص 151.
(2) أحمد السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص 260.
(3) المرجع نفسه، ص 260.
(4) الديوان، ص 409.
(5) الديوان، ص 409.

السياق، كما يظهر التوجه العملي لها في كونها أدعى من الحقيقة لتحريك همة المرسل إليه، وحمله على الاقتناع، وكذا التأثير فيه.

كما تجلت جمالية الاستعارة المكنية من خلال آلية الادعاء، وذلك إثر ادعاء وجود المعنى الحقيقي للخطاب، أي المطابقة بين المستعار منه والمستعار له.

وينضاف إلى عملية التشخيص والأنسنة التي تقوم بها الصور الاستعارية، عملية التجسيم (التجسيد)، في صورة محسوسة حتى لكأنها تدرك بإحدى الحواس الخمس، وهذا ما يظهر لنا من خلال الأبيات (3)،(4)،(41).

–وحاشِ ممّـــــــــا تعانيه حشاشتها فطالما ذاقت البلوى صباح مسا

–يا لِلجـــــــزيرة أضحى أهلها جزرا للحادثات وأمســـــى جدها تعسا[1]

– ماضي العزيمة والأيام قد نكـــلت طلق المحيا ووجه الدهر قد عبسا.[2]

حيث نرى ابن الأبار يضفي على المجردات أوصاف المجسمات حيث جعل (البلوى) وهي شيء مجرد يتذوق وكأنه طعام، وجعل الحادثات (المصائب) وهي شيء معنوي يشبه حيوانا مفترسا، إلا أن الفعالية الحقيقية في عدول الشاعر عن إبراز حجم المعاناة في قوله:" ذاقت البلوى" عن إخراجها في صورة حسية أخرى كأن يقول:" رأت البلوى" إنما ليظهر أن البلاء عم أهل الجزيرة كلهم فرؤية العذاب قد تصرف الذهن إلى أن العذاب لم يلحق بعضهم ولحق بالبعض الآخر، فهناك من يشاهد ما يسومه الروم سوء العذاب للبعض دون الآخر، وهذا التخريج يسهم في وصف الكارثة وتضخيم آثارها، وهذا يجعلنا نعيش ذلك المشهد الأليم إحساسا بعد إدراكه بالمعرفة الذهنية. فالصورة مدعاة لحملنا على مشاركة ابن الأبار في تلك المحنة الأليمة، وفي هذا كله كناية عن عمق المعاناة،

(1) الديوان، ص 408.

(2) الديوان، ص 411.

وهكذا تزداد الصورة الاستعارية جمالا، وتكتسب ثراء دلاليا حين تتدثر بوشاح كنائي، مما يحدث تعايشا جماليا من خلال امتزاج البعدين الاستعاري والكنائي.

لينتقل بنا الشاعر إلى الإشارة إلى أن الأيام لا تستقر على حال وإنما هي دائما حاملة للمفاجآت بتقلباتها، ليصل بنا على متن التصوير الاستعاري المكني من خلال عملية الأنسنة إلى ناموس الدهر القائم على مبدإ التحول والتغير وعدم المجاملة، فالدهر لا يميز ولا يتحيز إلى أحد، وأن الصمود في وجه حدثان الدهر لا يكون إلا من خلال عزيمة كالفولاذ، وصبر كصبر أيوب.

وهكذا فابن الأبار يؤنسن الدهر عن طريق الصورة الاستعارية فيجعل له وجها عبوسا مقطب الجبين.

كما تتمظهر البناءات الاستعارية أيضا في الأبيات (35)،(44)،(46)،(50).

–مَلْك تقـــــــلدت الأملاك طاعته

– وأنشرت من وجود الجود ما رمسا

– فمـــا يبالي طروق الخطب ملتبسا

– في نبعة أثمـــرت للمجد ما غرسا.

وهنا نلاحظ أن تقديم المعنى وإثباته عن طريق الصورة الاستعارية يجعله آنق وأشد تأثيرا، مما لو قُدّم بطريق مباشر، والاستعارة تزداد جمالا عندما تتعانق مع الغاية التي من أجلها استخدمها المنشئ، كما تزداد تأثيرا عندما تتآلف مع نفسية قائلها،[1] فنفس ابن الأبار تتوق لرؤية هذا الأمير الحفصي يهب لنجدة المسلمين هناك في الأندلس، وكسر شوكة الصليبيين عند أسوار بلنسية، فهو من خلال هذه الأبنية الاستعارية يؤكد لنا أن هذا الملك الحفصي أوحد عصره، وغرة دهره في جبين زمانه،

(1) محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، مرجع سابق، ص 217.

وكيف لا، وهو جعل طاعة الملوك له قلادة يتقلدونها، وأن عمله ما هو إلا عملية بعث لما قبر من الجود، فهو ليس جوادا فحسب، بل يبعث هذه الفضيلة التي غاضت وتوارت، كما يصور لنا الخطب (المصيبة) أنه لا يأتي إلا متخفيا ليلا وهذا إشارة إلى المفاجآت، وأن هذا الأمير يحمل كل مواصفات الاستعداد الحقيقي الذي هو تأهب لكل خطر غير منتظر، فالبطولة كل البطولة في نظر ابن الأبار أن تكون صادرة عن استعداد للمفاجآت، لا عن الاستعداد لما نتكهن وقوعه.

كما وظف الشاعر بجانب أبنية الاستعارة المكنية التي هيمنت على التشكيل الاستعاري بناء استعاريا من نوع الاستعارة التصريحية وذلك في البيت (24):

صل حبلها أيها المولى الرحيم فما أبقى المراس لها حبلا ولا مرسا.[1]

تذهب معاجم اللغة إلى أن (المرس) هو حبل البكرة إذا خرج عن مجراه، ومن هنا نفهم أن الحبل في الأولى هو حبل البكرة إذا كان في مجراه، والمرس كما ذكرنا، وعليه فالصورة الاستعارية التصريحية تتشكل من خلال التصريح بالمشبه به وهو الحبل، والمشبه المحذوف وهو المسلم التقي المعتصم بحبل الله، المتمسك بشرعته والسائر على هدي نبيه عليه الصلاة والسلام، وكذا التصريح بالمشبه به (المرس)، وحذف المشبه وهو المسلم الفاجر الذي جهر بالمعاصي ومرق عن سبيل الله، وعليه يكون المعنى أن جيش الروم لم يسلم من قبضته لا التقي ولا الفاجر.

وهكذا نلاحظ أن استعمال ابن الأبار للبناء الاستعاري يرجع إلى ثقته بأنه أبلغ تأثيرا من الحقيقة، وأبلغ تصويرا للواقع، ولعل هذا أيضا ما دفع العسكري إلى ذكر ما للاستعارة من فضل في الإبانة عن المعنى على الحقيقة، حيث يقول:" إن الاستعارة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، وإلا لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا".[2] كما يقول أيضا " وفضل الاستعارة على الحقيقة

(1) الديوان، ص 410.

(2) العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص 205.

أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة"[1]. فيرتقي ابن الأبار بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهنيّ هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وأما الحوادث والمشاهد والمناظر فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة والحركة.

(1) المصدر نفسه، ص 206.

4-التشكيل الكنائي في سينية ابن الأبار وأوجهه البلاغية:

يميل البلغاء دائما إلى إيثار الأسلوب غير المباشر في الكلام، إذا كان مقتضى الحال يستدعي ذلك، ذلك أن الأسلوب غير المباشر أكثر تأثيرا فيمن يقصد توجيهه الكلام له غالبا، لذا تعتبر الكناية بوصفها تعبيرا غير مباشر أبلغ وآكد في الدعوة من التصريح الذي يعدل إلى المباشرة في التعبير.[1]

أ- مفهوم الكناية لغة واصطلاحا

- **الكناية لغة:** هي من الخفاء والاستتار، يقال: تكنى بمعنى تستتر[2].

وفي القرآن الكريم:﴿ **وإنّ ربّك ليعلم ما تكن صدورهم وما يعلنون**﴾.[3]

- **الكناية اصطلاحا:** يعرفها السكاكي بقوله:" الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، وسميت الكناية كناية لما فيها من إخفاء وجه التصريح، لأن لفظ الكناية مأخوذ من مادة (ك ن ى)، والتي تعني الخفاء".[4]

وتعرف الكناية أيضا على أنها عبارة لها معنيان، أحدهما قريب يتعلق بالمعنى المادي للعبارة لا يريده الشاعر غالبا، والثاني بعيد يحتاج إلى الذكاء والقراءة بين السطور للوصول إلى المعنى الذي يقصده الشاعر، وهذا ما يسمى بدلالة العبارة.[5]

(1) محمد بركات، فصول في البلاغة، مرجع سابق، ص 114.
(2) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص 3944، مج 05.
(3) سورة النمل، الآية 74.
(4) السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص 512.
(5) محمد عبد الغني المصري، ومحمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة الوراق، عمان، 2002، ص 41.

وقد اختلف العلماء حول إدخال الكناية في بحث المجاز أو إخراجها منه، فمنهم من عدها حقيقة، كون اللفظة تستعمل في معناها الأصلي، ولكن الغرض هو إفادة معنى ثان يلزم الأول، فهؤلاء اعتمدوا على مبدإ النقل في مفهوم المجاز لأن الألفاظ لم تنقل عما وضعت له.(1)

في حين تذهب طائفة إلى أن الكناية من المجاز، حيث اعتمد على المعنى المراد من الكناية فهو ليس المعنى الأصلي للفظ وإلا لما كان داع للكناية.(2)

– جمالية الكناية:

تتجلى جمالية الكناية في كونها تكشف الدلالة وتحجبها، فالمعنى الصّادر عن ظلال جملة الكناية يكون حاملا أو موحيا بمعنى أعمق، يصل إليه المتلقي بالتّأمل والتّدبر، فلغة الكناية تحفل بالمعاني البيانية، التي تصدر عن جملة الكناية، التي تتكون أولا من أسلوب بياني مباشر، ثمّ ثانيا يضمر ذلك الأسلوبَ كنايةً عن معنى جديد، ومن هنا نكون أمام مستويين للمعنى البياني المستوى السطحيّ، والمستوى العميق، الذي هو اللغة الفنية ذات الأداء العالي للنص.3

ثم إن دلالة الكناية وقيمتها مرتبطان بالسياق، والسياق هو الذي يحدد مدى دلالتها، أو هو الذي يبين مدى الاتساع الذي يمكن أن تصل إليه دلالتها، بما يوحيه هذا الاتساع من لمحات دالة، وعلى هذا يكون التعبير الكنائي مع سواه لمعات خاطفة تبين معالم المعنى.(4)

وعليه فأهمية الكناية تتجلى في أداء وظيفتها البلاغية كونها وسيلة للتعبير الإيحائي، إذ يتم اعتمادها لإيصال المفاهيم بلمحات دالة تغني عن الشرح والتفصيل في المواضع التي تستجوب الإشارة.

(1) محمد الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، دار الكتب الوطنية، بنغازي، 1426، ص 360.
(2) المرجع نفسه، ص 360.
(3) رحمان غركان، نظرية البيان العربي، مرجع سابق، ص72.
(4) المرجع نفسه،ص 361.

ب– استعمالات النموذج الكنائي وبلاغته في القصيدة:

لقد اتكأ ابن الأبار في تشكيله لمعانيه، وهندسة المعمار البلاغي للقصيدة على نماذج من الكناية، على نحو ما يظهر في البيت (15):

كانت حدائق للأحداق مؤنقة فصوّح النضر من أدواحها وعسا[1]

تذهب معاجم اللغة إلى أنّ (صوّح) بمعنى يبس أعلاه وفيه ندوة، عكس (عسا) التي بمعنى يبس وجف، ففي عبارة (صوح النضر) كناية عن أن الأمر ما زال في بدايته، وإنْ كانت بداية النهاية، إلا أنه لم يُحسم حسما نهائيا، مما يلقي بالنفوس بين غياهب اليأس والقنوط، وأن الأمل مازال يلقي بشعاعه من أجل إدراك الأمر، أو استدراكه، فكأن الشاعر يقول إنه ما فاتنا إدراكه لا يفوتنا استدراكه.

ويتجلى لنا استعمال نموذج الكناية في البيت (22):

خَلَا لَهُ الجوُّ فامتدت يداه إلى إدراك ما لم تطأ رجلاه مختلسا[2]

ففي هذا البيت كناية عن الغياب الكلي لجيش المسلمين، وغياب كل مقاومة من شأنها أن تعيق تقدم جيش الكفر، وإحكام قبضته على المدن الأندلسية، وفي هذا تصوير للحال المؤسف والوضع المؤلم لما حل بالمسلمين، فالشاعر كأني به قائل لكل حر يؤلمه سؤال الدهر أين المسلمون؟ بعدما سطروا صحائف من المجد لقرون: ألا اهلَكْ أسى ولا تتجلد، ليتواتر توارد النسق الكنائي في القصيدة وهذا ما نلحظه في البيت (23).

وأكثر الزعم بالتثليث منفردا ولو رأى راية التوحيد ما نسبا[3].

(1) الديوان، ص 409.
(2) الديوان، ص 409.
(3) الديوان، ص 410.

ففي هذا البيت تعريض بضعف المسلمين، الذي انجر عنه سقوط الراية راية التوحيد والجهاد، فسقوط الراية إذن هو دليل ضعف المسلمين، الذي تولد عنه قوة الروم، فابن الأبار هنا يصرح بالنتيجة أو العاقبة وهي سقوط راية الجهاد، وبهذا يدفعنا للبحث عن لماذياتها التي ترجع إلى سلبيات المجتمع الأندلسي ببياضه وسواده، بسبب الانغماس في حياة اللهو والترف والمجون، لضعف العقيدة، فالبعد الكنائي هنا إنما يرجع في عدول الشاعر في مناقشة الأسباب التي أدت إلى ضعف المسلمين والتذكير بها، كون المقام لا يستدعي ذلك، بل إنما يستدعي توصيف الوضع والحالة التي آلت إليها الأندلس من أجل تدارك أمرها، واستنهاض همة القائد الحفصي، وإثارة النخوة في نفسه، ليهب إلى إعلاء الراية، ومن ثم دحر جيوش الكفر، وبعث الحياة في الأندلس من جديد.

ليستمر ابن الأبار في توشيح قصيدته بالنسق الكنائيّ، على نحو ما يظهر في البيت (54)

إن السعيد امـــــرؤ ألقى بحضرته عصاه محتـزما بالعـــــدل محترسا[1]

ففي هذا البيت تصوير لهيبة الملك، وتصوير لمدى الخضوع والطاعة له، فالمعنى الضمني أنّ الشقي هو الذي يحاول عبثا مجابهة هذا الملك الحفصيّ، فالمعنى الخفيّ إذن هو أن هذا الملك هو قوي مكين، قوي في غير ظلم أو طغيان، وعادل في غير ضعف أو هوان.

كما يتجلى التصوير الكنائي في البيت (38) من خلال قوله:

تالله إن الذي ترجـــــى السعود له ما جـــــال في خلد يوما ولا هجسا[2]

حيث يكشف هذا التصوير أن القائد الحفصي إنما هو أوحد زمانه، هو عملة نادرة، قلّ نظيره، بل انعدم، إنه النموذج المثالي الذي يضن به الدهر.

ويستمر تواتر الصورة الكنائية في القصيدة، وهذا ما يظهر في البيت (61) حيث يقول:

1 الديوان، ص 411.

2 الديوان، ص410.

وقد تواترت الأنباء أنّك من يحيي بقتل ملوك الصفر أندلسا[1]

حيث يعدل ابن الأبار عن التعبير بعبارة (بقتل ملوك الروم)، إلى التعبير بعبارة (بقتل ملوك الصفر)، ليذكرنا بإثنية الصليبيين، ليذهب بنا إلى أن الصراع الدائر بين المسلمين والصليبيين، له بعد إثني، كما له بعد عقدي/ ديني، خاصّة إذا كنا نعلم أنّ أهمّ ميزة تستوقف المتأمّل في العقليّة الغربية، وتشدّ انتباهه؛ هي الشّعور بالاستعلاء العنصريّ، وما قولهم المأثور " روما سادة وما حولها عبيد " سوى اختزال لتلك العقيدة العنصرية، فكلّ شعوب الأرض في التّصوّر الغربيّ مجرّد عبيد أرقّاء للسيّد الروماني المبجّل، وأنْ لا مكان تحت الشمس لغير الرّجل الأبيض. فعدل عن التّصريح إلى التكنية، ليس فقط لقتل الملوك الذين يحيكون المؤامرات، بل قتل الميز العنصريّ البغيض أيضا.

ومن الأبيات التي احتوت تصويرا كنائيا البيت (63):

وأوطئ الفيلق الجرار أرضهم حتى يطأطئ رأسا كلّ من رأسا[2]

والذي يصور عاقبة ملوك الصفر، وهي الذل والهوان والخضوع، حيث عبر عن هذا بطأطاة الرأس، وفي هذا تصوير لكسر كبريائهم وجبروتهم، فلا أذل على الإنسان من أن يحني رأسه أمام عدوه. فيكون هذا الانحناء دليلا على هزيمتهم، ومن ثم ذلهم وانكسارهم.

1 الديوان، ص412.

2 الديوان، ص 412.

الفصـــــل الرّابع:

التّشكيـــل البديعيّ في سينيّة

ابـن الأبّـــــار.

يحتلّ البديع في الدّراسات البلاغيّة مكانة مرموقة، لما فيه من جمال يضفيه على العبارة النثرية أو القصيدة الشعرية، فتسنّم بذلك منزلة معتبرة في البلاغة، لما له من أثر في جلال المعاني وجمال الألفاظ، إلا أنّ الأمر الذي يجب أن ننبه إليه أن المحسنات البديعية، يجب أن تكون دون تكلف أو تصنع، ذلك أنّ المحسّنات البديعية ولاسيما اللفظية منها لا تحلّ محلها من القبول، ولا تقع موقعها من الحسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاها وساقها نحوه، ومن هنا ذمّ الاستكثار منها والولوع بها[1]. وهذا ما عيب عن فريق من الشعراء الذين فُتنوا به، وأفرطوا فيه بل إنهم جعلوه مقياسا للجودة والمقدرة على النظم، فوقعوا في كثير من العيوب التي أدّى إليها التكلف والتعسّف، فبدلا من أن يكون البديع وسيلة لتحلية الألفاظ وتحسينها، أو طريقا لكشف المعاني وإبرازها، صار غاية ومسلكا وعرا يؤدي إلى الفساد والعقم.

إلا أنّ العلّة في فساد البديع التي ظهرت لا ترجع بطبيعة الحال إلى البديع ذاته، وإنما ترجع إلى سوء استخدام الشعراء لألوانه والإفراط فيها، حتى صار مطمحا لا يرجون سواه، وعليه فالبديع ليس ترفا في الأسلوب الأدبي أو حلية بمثابة الفضول التي يُستغنى عنها، حتى يكون مكانه في المؤخرة من عناصر تشكيل العمل الفنّي.

أوّلا– البديع ومكانته في الدرس البلاغي:

- علم البديع هو ثالثة الأثافي في علوم البلاغة، و**البديع في اللغة** المحدث العجيب، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال، وبدع الشيء أنشأه وبدأه، والبديع الشيء الذي يكون أولا[2]، وبَدُع صار غاية في صفته خيرا كان أو شرا، فهو بديع[3].
- **البديع في اصطلاح البلاغيين:** هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة، وهو ضربان معنوي ولفظي[4].

(1) الخطيب القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه، عبد الرحمن البرقوقي، ط1، دار الفكر العربي، 1904، ص: 347.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق ، مج1، ج4، مادة (بدع)، ص 229- 230.

(3) المعجم الوسيط، مصدر سابق، مادة (بدع) ص 43.

(4) الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، مصدر سابق، ص 347.

والبديع المعنوي هو ما يحسن به الكلام من جهة المعنى، والبديع اللفظي ما يحسن به الكلام من جهة اللفظ، إلا أننا في هذا البحث آثرنا الوقوف عند أشهر المحسنات المعنوية التي منها: الطباق، والمقابلة، والاستدراج، والالتفات. أما المحسنات اللفظية: فوقفنا عند: الجناس، والتصريع، ، التطريز، الاقتباس.

ثانيا– توظيف المحسنات البديعية في القصيدة وأثرها الجمالي:

إنّ ما تميزت به السينيّة، تلك الألوان البديعية التي زيّنتها وأضفت عليها ألقا ورونقا، فهي بنوعيها تحسّن الكلام من خلال المعنى أو اللفظ، كما أنها تضفي جرسا موسيقيا، ونغما شجيا مطردا على أوتار القصيدة، فالشاعر ابن الأبّار أبدى مقدرة فائقة من خلال توظيفه لزخم بديعي ظاهر في القصيدة، إلا أن اهتمامه به وإيلاءه حيّزا ليس باليسير، واستخدامه لألوان بديعية مختلفة لا يعني أنه مظهر من مظاهر التكلف والتصنع بل هو تكميل للبناء الشعري القائم على المزج بين الصورة والخيال والأساليب والموسيقى، مع العناية الفائقة بالمعنى مما يؤكد لنا أنه قد بذل جهدا كبيرا في إبداعها، وتنميقها ونمنمتها بمختلف ألوان البديع، ولعلّ هذا سر من أسرار روعة هذه القصيدة.

1– توظيف البديع اللفظي في القصيدة وأثره الجمالي:

تقوم المحسنات اللفظية على اللفظ المفرد ومدى توظيفه للصوت، وتوازيه مع غيره وتكوين مقطوعة موسيقية منسجمة من البناء ككلّ[1].

أ– الجناس وقيمته الفنية: الجناس أو التجنيس: هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها[2].

وينقسم إلى قسمين كبيرين: الجناس التّام، والجناس الناقص، والجناس التام هو ما اتفق ركناه في الأصوات، في أنواعها وعددها وترتيبها وحركاتها[3]،

(1) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، 1415هـ ـ 1999م، ص 45.
(2) العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص 241.
(3) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص157

وأما الجناس الناقص فهو ما اختلف فيه ركناه في واحد من الأربعة: نوع الحروف وعددها وترتيبها وحركاتها[1].

قبل معاينة تجليات الجناس في السينية علينا بداءة أن نشير إلى أن الجناس إنما هو تزيين للألفاظ من حيث الجرس الموسيقي، بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل الجرس الموسيقي، وعليه فلا أحد يستطيع أن ينكر أن الجناس ليس أكثر الألوان البديعية موسيقية، حيث تنبع هذه الموسيقى من ترديد الأصوات المتماثلة ممّا يقوي رنين اللفظ والجرس الموسيقي.

هذا وقد شكل الجناس الناقص نموذجا موسيقيا مميزا، خلقه ذلك التماثل الصوتي للألفاظ، والذي سمح بتكثيف جرس الأصوات وإبراز التفاعل بين الكلمات، هذا التفاعل الذي لا يتم – بطبيعة الحال– بمعزل عن المعنى، وذلك من خلال وروده في أجزاء كثيرة من القصيدة، فنجده في البيت الثالث بين (حاش، حشاشتها) في قوله:

وحاش مما تعانيه حُشاشتُها فطالما ذاقت البلوى صباح مسا[2]

وبين (يعود، العدى) في البيت الخامس في قوله:

في كل شارقة إلمـــام بائقة يعود مأتمها عند العِدى عُرُسا[3]

وفي البيت السابع، بين (تقاسم، مقاسهم).

تقاسم الروم لا نالت مقاسمُهم إلا عقائلَهـــا المحجوبة الأُنُسا[4].

ومن خلال البيتين[5]:(08) (09) بين (ينسف، ينزف)، (النفْس، النفَس)،(مبتسما، مبتئسا).

وفي بلنسية منها وقرطبـــــة ما ينسف النّفْس أو ما ينزف النّفَسا

(1) المرجع نفسه، ص158.
(2) الديوان، ص 408.
(3) الديوان، ص 408.
(4) الديوان، ص 408.
(5) الديوان،ص 408.

مدائنٌ حلها الإشراك مبتسما جذلان وارتحل الإيمان مبتئســـــا

وفي هذين البيتين تتجلى لنا طاقة الجناس على إبراز خفاياه بمصاحبة الإيقاع مما يظهر بهاءه وجماله، كما تتجلى لنا مقدرة الشاعر على استخدامه قدراتِ أصوات الحروف، ونغمات الألفاظ والتنسيق بينها بحيث تترجم ما يعتمل في نفسه، وتجذب المخاطب إلى محيطها ليذوب في أجوائها، ويظلّ في جنباتها لا ينفك عقله مع نفسه مع روحه في تجاوب متصل مع الشاعر ورسالته، فهو يريد هنا أن يقيم جوّا من الحزن الدّفين في محاولة منه أن يصل إلى قلب المخاطب عن طريق الإيقاع الحزين فهو يقدّم المعنى في صورة دقيقة مصحوبة بالإيقاع المناسب.

كما نجد ورود الجناس الناقص في الأبيات[1]: (11)،(12)،(13) ، بين (كنائس، كنس)، (عادت، للعدى)، (العدى، غدا)، (مدارسا، درسا).

فمن دساكر كانت دونهـــا حـــرسا ومــن كنائس كانت قبلهـــا كُنسا

يا لِلمساجد عادت للعـــــدى بيعـا وللنّـــــداء غـــــدا أثناءها جرسا

لهفي عليها إلى استرجاع فائتهـــــا مدارســـا للمثاني أصبحت دُرُسا

وهنا ترتبط الكلمات في الإطار العام بالسياق، وذلك لغرض إتمام المعنى فكأنّ هذا التجانس في الألفاظ يصحبه تجانس في المعاني إذ إنّ الألفاظ المتجانسة من الناحية النغمية إنما تتفق في تصوير هول الفاجعة، وعظم الخطب، فهنا لم ترد هذه الألفاظ لغاية تزيين أو تحسين فحسب، وإنما وفاء للمعنى ودقة في الأداء، وتصويرا لحجم المصيبة ومدى وقعها على المسلمين.

كما نلاحظ استمرار ورود الجناس الناقص على طول القصيدة، وذلك بين (أربعا، الربيع)، (نمنمت، يمنى)، (حدائق، الأحداق)، (حال، حولها)، (عاث، عيث)، (ابتزّ، بزّها)، (تحيفها، تحيف)، (محا، محاسنها)، (رجّ، أرجاءها)، وذلك في الأبيات[2] (14)، (15)، (16)، (17)، (18)، (20)، (21).

وأربُعًا نمنمت يمنى الرّبيـــــــع لها ما شئتَ مـــــن خِلعٍ مَوْشيّة وكُسا

(1) الديوان، ص 409.

(2) الديوان، ص409.

كانت حدائقَ للأحداق مُـــــــؤْنقة فصـــــوَّح النضرُ من أدْواحها وعسا
وحـــــال ما حولها من منظر عجب يستجلس الرّكب أو يستركب الجُلُسا
سرعان ما عاث جيش الكفر واحـربا عيثَ الدُّبى في مغـــانيها التي كبسا
وابتزّ بِـــــــــــزّتها ممّا تحيّفهـا تحيُّفَ الأســـــد الضاري لِمَا افترسا
محـــــا محاسنَها طاغٍ أتيح لهـــا ما نـــــام عن هضمها حينًا ولا نعسا
ورجّ أرجاءها لما أحـاط بهـــــــا فغـــــادر الشُّمّ من أعـــلامها خُنُسا

ويستمرّ الجناس بإلقاء ظلاله على القصيدة، من خلال:

(المراس، مرسا)، (مستبقا، مقتبسا)، (تمحو، ماحية) (جارية، راجية)، (دينا، دنيا)، (غاد، صاد)، وذلك في الأبيات (24)، (26)،(28)،(31)،(35)،(36)[1].

صل حبلها أيّها المـــــولى الرحيم فما أبقـــى المراس لها حبـــــلا ولا مرسا
أيام سرتَ لنصر الحـــــــــق مستبقا وبتَّ مـــــــن نور ذاك الهدي مقتبسا
تمحـــو الذي كتب التجسيم من ظُلَمٍ والصبح ماحية أنـــــواره الغَـــلَسا
وافتك جاريةً بالنُّجح راجـــــــــــيةً منك الأميـــرَ الرضى والسيدَ النّدِسا
مَلْكٌ تقلّدت الأمـــــــــلاك طاعته دينا ودنيا فغشّـــاها الرضـــى لبسا
مـــــــــن كـــل غاد يمناه مستلما وكـــــل صـــــاد إلى نعماه ملتمسا

وتتواصل حركية الجناس وإيقاعاته الشجية على أوتار الأبيات وهذا ما نلاحظه من خلال وروده في الأبيات التالية الذكر:[2]

تدبيره وسع الدنيا ومـــــــــا وسعت وعرف معروفه واســـــى الورى وأسا
قامت على العدل والإحسان دعـــوته وأنشرت من وجود الجـــود ما رُمسا
برى العصاة وراش الطائعين فقـــــــل في الليث مفترسا والغيث مـــرتجسا
فرب أصيد لا تلفي به صيَـــــــــدا ورب أشوس لا تلقى له شـــــــوسا

(1) الديوان، ص 410.
(2) الديوان ، ص 411.

إلى الملائك ينمى والملـــــوك معا في نبعة أثمــرت للمجد ما غرسا
من ساطع النور صاغ الله جـــوهره وصـــان صيغته أن تقرب الدنسا

ويتكرر تجلي الجناس أيضا في الأبيات التالية[1]:

طهّـــــــر بلادك منهم إنهم نجس ولا طهـارة مالم تغســـل النجسا
وأوطـــــــئ الفليق الجرار أرضهم حتى يطأطئ رأسا كل من رأســـا
وانصــر عبيدا بأقصى شرقها شرقت عيـونهم أدمعا تهمي زكــا وخسا

وهكذا نلاحظ أنّ ابن الأبار قد كثّف من استخدامه للجناس، هذا اللون البديعي الذي له أثره الجمالي والموسيقي البارز في القصيدة، فتواجده في ثناياها أحدث نغما موسيقيا يسترعي الآذان بتماثل أصواته، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، خاصة وأن الشاعر مبعوث في مهمة ديبلوماسية لإيصال رسالة عن ملك بلنسية إلى القائد الحفصي أبي زكريا، فلا بدّ أن تعيَ رسالتَه هذه أذن واعية، فرأى أنه لابد من التأثير في آلة السمع، حتى تنفذ المعاني وتجد طريقها إلى القلب والعقل معا، ويتردد صداها هناك، وإيمانا من الشاعر أن الإيقاع الموسيقي والجرس الصوتي يساعدان على استقرار الفكرة في نفس السامع، وإلا كيف نفسر إيصال الرسالة في شكل قصيدة وليس في شكل نثري؟!

(1) الديوان، ص 412.

ب. التصريع ووظيفته الإيقاعية:

اعتاد الشّعراء منذ القديم على هذه الظّاهرة البديعيّة في شعرهم، بل اعتبروها أساسا فيصليّا لمن أراد أن يلحق بفحول الشعراء، ويعرّف على أنّه " جعلُ عروض البيت مقفّاة تقفية الضرب، وهو مأخوذ من مصراعي الباب "[1]. ولا يكون إلاّ في مطالع القصائد تمييزا لها عن غيرها، فيُعرف منذ الشطر الأوّل روي القصيدة، ونحن نجد عيون القصائد قد صُرّعت، نظرا لما يؤدّيه التصريع من دور بارز في عملية التلقي، لأنّ صوت الحرف الأخير المكرّر لا شك أنّه سيؤزّ الملتقي أزّا، فتطلب نفسه المزيد، وقد سحرت بهذه النّغمة الموسيقية.

وابن الأبّار لم يكن استثناءً، بل اتبع سنّة الشعراء التي دأبوا عليها، واعتمد على التّصريع كلونٍ بديعي له قدرة على تحقيق التناغم الموسيقي، والتّأثير في نفس المتلقي وإثارة انتباهه. حيث يقول في مطلع قصيدته:

أدرك بخيلك خيلِ الله أندلسا إنّ السّبيل إلى منجاتها درسا

ج. التطريز ودوره في تحقيق الموسيقى الداخلية:

التّطريز هو إحدى الأدوات الموسيقية التّي يعتمدها الشاعر لإثبات مقدرته على امتلاك بنية الإيقاع، والأخذ بناصيته، وتحكمّه فيه، واشتهر التطريز بانتشاره..." في أبيات متوالية من القصيدة، وكلمات متساوية في الوزن، فيكون فيه كالطّراز في الثوب"[2].

وقد تواجدت هذه الظاهرة البديعيّة في البيتين الخامس والسادس من القصيدة:

البيت 5	في	كلّ	شارقة	إلمام	بائقـــــة
البيت 6	و	كلّ	غاربة	إجحاف	نائـــــبة

فهي ألفاظ متساوية من ناحية البنية التركيبية والصّرفية ممّا منح القصيدة إيقاعا موسيقيّا يسترعي الآذان.

(1) عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، مرجع سابق، ص359.

(2) العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص425.

كما تجلّى التطريز في الأبيات (12) و (19) و(36) و (49).

فمن دساكر كانت دونها حـرسا
ومــن كنائس كانت قبلها كنُسا

فأيْن عيش جنيناهُ بهـــــا خضراً
وأين غُصنٌ جنيناه بهـــــا سلسا

من كلّ غادٍ على يمنـــاهُ مُسْتَلِمًا
وكلّ صادٍ إلى نعمـــــاهُ ملتَمِسَا

فرُبَّ أَصْيَدَ لا تلفـــي به صيدًا
ورُبَّ أشوسَ لا تلقـــى لَهُ شوسَا

وهكذا نلاحظ أن التطريز باعتباره لونًا بديعيا، وتقنيّة إيقاعيّة يحقّق انتظامًا صوتيًّا، ممَّا ينتج عنه مدى تأثيريّ على نفس المتلقي، ففعاليّة التّطريز إنّما تتجلى في المماثلة الإيقاعيّة التي يمنحها التجانس والانتظام الصّوتيين، فالمتأمّل في الهندسة الصّوتية التّي يهندسها التّطريز وكذا التّصريع وحتّى الجناس يجد أنّ الاتّساق الصّوتيّ قد بلغ درجة عالية من الانسجام النّغمي والموسيقى، وعليه فالإيقاع في الخطاب الشعريّ، إنما هو رهان متجدّد وانفتاحٌ على فضاءات متنوّعة تشمل كلّ ما تتضمّنه القصيدة من أطيافٍ بديعية، تموقعت داخل الخارطة البلاغيّة التّي رسمت حدودها تلك الظواهر البلاغيّة بتنوّعاتها، وعلى اعتبار أنّ تحسّس هذه الأطياف البديعيّة من شأنه أنْ يحقّق درجة التَواصل والتّفاعل، وكذا تفعيل حركة الإيقاع، فموسيقى الشعر هي موسيقى تعبيريّة لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس.

ومن خلال هذا نلاحظ ما للمحسّنات اللّفظيّة من دورٍ في الوفاء بالمعنى، من خلال كيفيّة إبرازه وصياغته صياغةً فنيّة شائقة، تجعل النّصّ يتوافر على درجة من التّميّز والابتكار والإبداع، والمحسّنات البديعيّة اللّفظية– ممّا هو معلوم– تشتركُ في عامل الإيقاع الذي يعني التّناغم الذي يقيمه

الفنان بينه وبين المخاطَب عن طريق الموضوع[1]، فالإيقاع هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصّياغة، فهو ليس نغمات مكرّرة، بل هو تصوير لجوّ المعنى طلباً للتّواصل المستمرّ بين المتكلّم والمخاطب والموضوع[2]، وهكذا يتّضح لنا تأثير الظواهر البديعيّة اللّفظية على المسار الإيقاعيّ، الذي يرشدنا إلى بؤر الغنى الفنّي لهذه الظواهر، وذلك من خلال شدّة ارتباطها بالنفس المبدعة من جهة، وبنفس المتلقي من جهة أخرى، فالفعالية الإيقاعيّة لهذه الظّواهر ليست بسيطة، بل هي ركن هام في بناء العمل الفنّي بوصفه كلاّ متكاملاً، ولا ريبَ أنَّ دورها الإيقاعي له شأن كبير كونه أبرزَ خصائصها الفنّية، فكان لهذه الألوان البديعيّة –باعتبارها ظواهر بلاغية فاعلة وفعّالة داخل القصيدة– دورٌ في تكثيف الإيقاع الموسيقي، حيث أضفت تناغما موسيقّيا خاصّاً، كما أسهمت في تأكيد المعاني والتأثير في نفس المتلقي وإثارة انتباهه، فالجرس الموسيقي يعدّ جزءا من المعنى والكيان الفنيّ، فالبديع يقوم على المحسنات التي تتخذ من الموسيقى الصوتية والمحتويات الدلالية وسيلة للبناء الفني.

(1) منير سلطان، البديع تأصيل وتحديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986، ص 17.

(2) المرجع نفسه، ص17.

د–الاقتباس في سينية ابن الأبار ووظيفته البلاغية:

- **تعريف الاقتباس لغة واصطلاحا:**

- **الاقتباس لغة:** يقال اقتبس منه النّارَ أخذها شعلة، واقتبس منه العلم أي تعلّمه واستفاده[1].
- **الاقتباس اصطلاحا:** هو تضمين النثر أو الشّعر شيئا من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشّريف من غير دلالة على أنّه منهما، ويجوز أن يغيّر في الأثر المقتبس قليلا[2].

والكلام في الاقتباس قسمان: [3].

- **كلام متضمّن:** هو ما يجري على لسان المتكلّم في مقام معلوم.
- **كلام مقحَم:** وهو ما يأخذه المتكلّم ويجريه ضمن كلامه.

ولا بدّ أنْ يتم الاقتباس حسب مراحل [4].

- أن يكون الكلام المقحم مناسبا للمقام الذي يجري فيه الكلام المتضمن.
- يجب ألا يحمل فعل الإقحام أي نشاز، حيث يكون الكلام المقحم كالجزء الطبيعيّ من الكلام المتضمّن.

- **تجلي ظاهرة الاقتباس في القصيدة ووظيفته البلاغية:**

على الرغم من ثقافة ابن الأبّار الدينية، إلاّ أنّه لم يُؤثَر له في سينيته على اقتباسات كثيرة، فورد هناك اقتباس وحيد في البيت (57)، حيث يقول:

كأنّما يمتطي واليُمن يصحبه من البحار طريقا نحوه يبسَا[5].

(1) فؤاد إفرم البستاني، منجد الطلاب، مرجع سابق، مادة (قبس)، ص 580.
(2) يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 150.
(3) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص 164.
(4) المرجع نفسه، ص 165.
(5) الدّيوان، ص 411.

وتتجلّى جمالية هذا الاقتباس من خلال الجمع بين سجلين، فالأول هو قصة سيّدنا موسى عليه السلام، وما يتصل بها من أبعاد دينية، والثاني هو قصّة ابن الأبّار مع ممدوحه الحفصيّ لتعود ذاكرة القارئ في ظل هذا الاقتباس إلى نصّ آخر فيستحضره برمتّه، وإذا النّص المتضمّن نصّان نصّ حاضر هو هذا الواقع، ونصّ غائب مستحضر وهو المخزون في الذاكرة، فتتضاعف أبعادُ النصّ المتضمّن الدلاليّةُ إذْ يشحن بما تراكم في النصّ من دلالات تتشابك مع دلالته الآنية، فتزيد في ثرائها، وإذا الكلام نسيج يربط الحاضر بالماضي، والآنيّة بالتاريخية.

ولاقتران النصّ المقتبس وهو قوله تعالى: ﴿ **ولقد أوحَيْنا إلى مُوسى أنْ أسْرِ بعبادي فاضْربْ لهم طريقاً في البحْر يَبَسا لا تخافُ درَكًا ولا تخْشَى** ﴾[1]. بنجاة سيّدنا موسى عليه السّلام وبني إسرائيل من كيد فرعون – وما كيدُ فرعون إلاّ في تباب–، وهذا بتأييد من الله سبحانه جلّت قدرته، كذلك يأْمَلُ ابن الأبّار نجاة الأندلس على يد هذا القائد الحفصّي الذي تتوافر فيه كل مؤهلات ذلك، وبتأييد من الله سبحانه، كذلك ينجي الله المؤمنين، وينصُرُ من ينْصُره.

ولا بد أن ننبّه في سياق حديثنا عن الاقتباس، أنّه لنجاح الاقتباس لا بدّ أنْ ينتمي كلّ من المتكلّم والمتلقي إلى مجال ثقافي واحد، حتى يتمكّن المتلقي من الغوص عميقا إلى المعنى المقصود، فالانتماء الثقافي يمكنه أن يملأ فراغا فاصلا بين سياقين، سياق النص المقتبس، وسياق النص المتضمّن[2]، فإذا لم يكن المتلقي على صلة بثقافة المتكلم فلربما لا يتفطّن على الإطلاق بأنّ هناك اقتباسا في النّص.

(1) سورة طه، الآية 77.

(2) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص 166.

ثالثا– تمظهر البديع المعنوي ووظيفته الدلالية في سينية ابن الأبار:

أ–الطباق والمقابلة وأثرهما في المعنى:

الطباق والمقابلة كمصطلحين بلاغيين بينهما عموم وخصوص، فالطباق هو الجمع بين الشيء وضده، مثل الجمع بين البياض والسواد، واللّيل والنّهار، والحرّ والبرد..." [1]، ويسمى أيضا المطابقة والتضادّ، وأماّ المقابلة فهي أنْ تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضدّهما[2]، ويرى محمّد الهادي الطرابلسي أنّه من الأفضل أن يجمعا في مصطلح واحد وهو المقابلة ليدّل على الاثنين، ويقسمها إلى نوعين اثنين[3]:

1– المقابلة اللغوية: بحيث تكون العلاقة بين المتقابلين/ المتضادين اختيارية من جنس الوضع اللّغوي، كاللّيل والنّهار، والظلام والنّور، فالشاعر في هذا النوع يستسلم لضغط المعجم المشترك بحيث يصغر التّفنّن فيه[4]".

2– المقابلة السيّاقية: هي ما يكتشف التّضادّ من داخل السيّاق التركيبي وليس من جنس الوضع اللّغوي، ويستشهد الطرابلسي بقول أحمد شوقي:

فلمن حاول النّعيم نعيم ولمن آثر الشّقاء شقاء[5]

فلفظ النّعيم لا يتضاد مَعَ الشقاء، وإنّما يقابله البؤس، ولكنّ التّركيب داخل السّياق النصّي هو الذي حدّد المقابلة الضّدّية[6].

(1) العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص238.

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص 533.

(3) ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص98.

(4) المرجع نفسه، ص 98.

(5) أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي "الشوقيات"، تح: صلاح الذين الهواري، دار مكتبة الهلال ودار البحار، بيروت، لبنان، 2008، ص 26.

(6) محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص103.

ويقسّم البلاغيون الطباق إلى نوعين[1]: طباقِ الإيجاب، وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا مثل قوله تعالى: ﴿ **قلْ هلْ يسْتوي الأعْمى والبصيرُ** ﴾[2]، فالطباق بين (الأعمى والبصير). وطباقِ السّلب، وهو ما اختلف فيه الضّدان إيجابا وسلبا مثل قوله تعالى: ﴿ **قلْ هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون** ﴾[3]، فالطباق بين (يعلمون ولا يعلمون).

ويمكن أن نجمع بين الطباق والمقابلة تحت مصطلح البنية الضّدية، أو الثنائية الضدّية.

- **استعمال البنية الضّدية في القصيدة وأثرُها في المعنى:**

لقد تجسدت قدرة الطباق والمقابلة من خلال خلق بنية من التوترات الحادّة والبناءات المتعارضة. عكسها الوضع المتناقض، لتنقل لنا تلك التحوّلات التي كانت من نقيض إلى نقيض، حيث يستقي النّص جماليته نتيجة التوظيف المكثّف لهذين اللونين البديعيين في قوله:

وحـــاش ممّـــا تعانيـــه حشاشـــتها فطالمـا ذاقـت البلـوى صـباح مسـا
يـا للجزيـرة أضـحى أهلهـا جـزرا للحادثـات وأمسـى جـدّها تعسـا
فـــي كـــلّ شـــارقة إلمـــام بائقـــة يعـود مأتمهـا عنـد العـدى عرسـا
وكـــلّ غاربـــة إجحـــاف نائبـــة تثنـي الأمـان حـذراً والسّـرورَ أَسَـى
مـــدائن حلّهـــا الإشـــراك مبتســـما جَـذْلاَنَ وارتَحَـلَ الإيمـانُ مبتئسَـا

فالمتضادات في هذه الأبيات تصبُّ في مصبّ الإقناع والتوضيح والتأثير وتحقق الاستمالة، فهذه القصيدة التي يستصرخ فيها ابن الأبّار القائد الحفصّي تظهر فيها بوضوح بنية التضاد التي تجسّد ذلك المشهد الحزين والمروّع، فأعطت للنّصّ بُعدًا دلاليًّا وإيحائيًّا عميقًا، فالمقابلات تدورُ في معظمها حَوْلَ معاني النّكسة والانكسار، وهول الفاجعة، فالقارئ للقصيدة لا يفرغ من قراءتها إلاّ وقد انتابته هالة من الأحاسيس الحزينة والمشاعر الكئيبة، حتّى يستشعر وكأنّه ماثل أمام ذلك المشهد المروّع وهو

(1) مصطفى أمين وعلي الجارم، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 281.
(2) سورة الرعد، الآية: 16.
(3)سورة الزمر، الآية: 9.

شاخص البصر، وهذا كلّه حاصل نتيجة كثافة الثنائيات المتضّادة بين (صباح، مساء) (جدّها، تعسا)، (مأتم عرسا)، (السرور أسى)، (حلّها الإشراك، ارتحل الإيمان)، (مبتسما جذلان، مبتئسا).

ليتواتر توظيف التضّاد في باقي القصيدة مثل قوله:

وصـــيرتها العـــوادي العابثـــات بهـــا يستوحش الطّرفُ منها ضعف ما أنسا
يـا لِلمســاجد عـادت للعـدى بِيَعًـا وللنّـــداء غـــدا أثناءهـــا جرَسَـــا
كانـــت حـــدائق للأحـــداق مؤنقـــة فصـــوّح النّضـــر مـــن أدواحهـــا وعســـا
وحَـالَ مـا حولهـا مـن منظـر عجـب يستجلس الرّكـب أو يستركب الجُلُسَـا
ورجَّ أرجاءَهـــا لمـــا أحـــاط بهـــا فغـــادرَ الشّـــمَّ مـــن أعلامهـــا خنســـا
وأكثـــر الـــزعم بالتثليـــث منفـــردا ولـــو رأى رايـــة التوحيـــد مـــا نبســـا

فالثنائيات الضدّية في هذا المقطع (يستوحش أنس)، (المساجد، بيعا)، (النداء، جرسا)، (حدائق مؤنقة، صوّح النّضر وعسا)، (يستجلس الرّكب، يستركب الجلسا)، (الشّم، خنسا)، (التثليث، التوحيد)، تكشف عن التّحول الذي يحمل معاني سلبية مؤلمة كالفجيعة والكارثة والخراب، فتزدادُ الحسرة واليأسُ، والاكتواء بنيران الخيبة وانتصار الكفر، الذي حوّل الأندلس الفردوس إلى إسبانيا النّجس.

إلاّ أنّ التّضادّ وإن كان يعني افتراق اللّفظتين افتراقا ضدّيّا فإن الجمع بين الأضدادِ في هذه القصيدة، يبرز حجم المعاناة وعمقَ المأساة التي حلّت بالأندلس، فأصبح صباحها مساءً لأنّ صنوف المعاناة واحدة وإنْ اختلف الزّمن، وسرورها تحوّلَ إلى تعاسة بفعل الأعمال الجبانة التي يقوم بها الصّليبيون، والمساجد تتحوّل إلى كنائس، وصوت الأذان يحلّ محلّه جلجلة النواقيس، وبعدما كانت الجزيرة تتفيّأ ظلال الإيمان والتوحيد الوارفة، أصبحت تلفحها رمضاء الإشراك وهجيرُ التثليث.

وابن الأبّار في ضوء تكثيفه للتّضاد يكشف عن النتائج والعواقب التي آلت إليها الأندلس، في حين تدفعنا هذه النتائج للبحث حيالها عن الأسباب، هذه الأسباب التي لم يصرّح بها الشّاعر تهيمن عليها أيضا بنية التضادّ، إذْ بعد أن كان المسلمون متمسكين بالدّين- العروة الوثقى التي لا انفصام لها- تخلّوا وانصرفوا عنه، وانغمسوا في اللّهو والملذات وأشربوها في قلوبهم، وبعد أن كانوا متحدين

متواشجين كالبنيان يشدّ بعضه بعضا، تنازعوا وذهبت ريحهم فدبَّ الخلاف في صفوف المسلمين وتفرّق شملهم بعد اتحاد، وفشلوا وضعفوا بعد قوة، هذا في مقابل توحدّ خصومهم الصّليبيين وتكتلهم وإجماعهم لأمرهم.

كما يُظهر لنا التّضاد كونه تنافراً دلاليّا، ذلك التعارض الحادّ بين المسلمين والصّليبيين، وحدّة الصّراع العقدي الكائن بين الطّرفين، وأنّ التحوّل الذي حصل إنما كان سببه تفريط المسلمين في دينهم الإسلاميّ، الذي دخلوا به الجزيرة ولولاه ما وصلوها، وعليه يمكن التسليم بالتحوّل التالي:

" إذا ابتعدت عن الإسلام في الملك تذلّ أنت وأهلك وشعبك ووطنك."

كما يمكننا أن نستشفّ من خلال البنية الضدّية تلك المفارقة بين معاملة الصّليبيين العدوانيين، والمسلمين الفاتحين، إذ لم يكن من شأن أولئك أن يعاملوا المسلمين بالمثل، فشتان شتان بين روح التسامح الحضاريّ الرّفيع الذي عامل به المسلمون نصارى إسبانيا وقت الفتح وخلال الحكم الأمويّ، وبين التعصّب الأعمى والبغيض الذي اتسمت به سياسة الهجوم الصّليبي، هذا التّعصب الذي ينضح عدوانية ودموّية وحقدا وانتقاميّة.

والنص في مجمله انبنى على ثنائيات ضدّية:

المسلمون	**الرّوم الصّليبيون.**
الإيمان	الإشراك
التوحيد	التثليث.
الطهارة	النَجس.

نقطة التحول:

التّمزق والشتات	الاتحاد والتكتل
الابتئاس	الابتسام
المأتم	العرس
المساجد	الكنائس

الأذان الجرس

فاستعمال ابن الأبّار للتضاد إنّما يرمي من ورائه إلى تحقيق الكلام إذعان الأمير الحفصيّ، فتوظيفه (التضاد) بذلك الشكل البديعيّ إنّما يرنو من خلاله إلى محاولة التأثير في نفسيّة المتلقي، كما يريد أن يثبت بأنّ الأوضاع قد تردّت إلى درجة إذا لم يتمّ تداركُ الأمر في العاجل، فستضيع الأندلس وتكسف شمس الإسلام، ويخسف بدره، ويحكم الرّوم الصّليبيون قبضتهم، ويخيّم غسق الإشراك هناك، ولاتَ حين مندم.

ب–المبالغة ووظيفتها البلاغية:

نظر البلاغيون إلى المبالغة بنظريتين[1].

* **الأولى**: بوصفها غرضًا يحصّل من الكلام، أو غرضا ينتج عن الكلام ويستفاد منه، والمبالغة بهذا المعنى تظهر في أغلب أساليب الكلام، تظهر في التشبيه والكناية، والاستعارة، وفي التقديم والتأخير، وفي الحذف والذّكر...، ومن هنا قالوا الاستعارة أبلغ من الحقيقة في هذا الموضع من الكلام، أي أكثر مبالغة، وسمّو التشبيه البليغ بهذا الاسم لأنّه أكثر مبالغة، وقالوا بأنّ الكناية أبلغ من التصريح في هذا الموضع...

* **الثانية**: المبالغة بوصفها أسلوبا بديعيّا، فأدرجوها ضمن المحسّنات المعنوّية في علم البديع، وعرّفت بأنّها:" أنْ تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله، وأقرب مراتبه"[2]. كما عرّفت بأنها: "أن يدّعى لوصف بلوغه في الشدّة أو الضّعف حدّا مستحيلا أو مستبعدا، لئلا يظن أنه غير متناه فيه"[3].

–استعمالات المبالغة ووظيفتها البلاغية:

لقد وظّف ابن الأبّار هذا اللّون البديعي المعنوي في كثير من المواطن داخل القصيدة فمنها قوله:

فطالما ذاقت البلوى صباح مسا

فاستخدم الفعل (ذاقت) بدلا من عانت، أو رأت...، وهذا حتى يرتفع بالمعنى، فيصوّر مشهد المأساة، وعمق المعاناة، ثم هذا كله يمسح مدة زمنية كبيرة جدا، فالمسلمون في جزيرة الأندلس لا يعانون في الصباح أو المساء فقط، بل يتجرعون المعاناة صباح ومساء.

ومنها قوله أيضا:

(1) عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، **مناهج التحليل البلاغيّ عند علماء الإعجاز**، مرجع سابق، ص 100.

(2) العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص 287.

(3) الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، مصدر سابق، ص 370.

محـــــــــا محاسنها طاغٍ

فأتى بالفعل (محا)، دون الفعل (شوّه) مثلا، أو (داس)، وهذا ليصوّر لنا مشهد الخراب وأنّ جيش الكفر إنما يريد استئصال وإزالة كلّ ما له علاقة بالمسلمين، وفي هذا دليل على همجية الروم وغوغائيتهم.

كما ورد أسلوب المبالغة في قوله:

مَلْك تقلّدت الأملاك طاعته.

فالملوك لا تطيعه فحسب بل إنها تتزين بطاعته، وهذا قمة في المدح، وقمة في تصوير مدى الخضوع والطاعة له.

ومن المبالغة أيضا قوله:

ما جال في خلدٍ يوماً ولا هجسا

ففي هذا دلالة على أن هذا الملك فوق ما يتصوّره العقل، وأنّه أوحد زمانه، بل إنّ الدّهر ليضن بأمثاله، وهذا أيضا قمة في المدح والثناء.

ومن المبالغة قوله في وصف هذا القائد الحفصي:

تدبيره وسع الدنيا وما وسعت

فهنا فيه إشارة إلى حسن تدبير هذا الملك، حتى إنّ تدبيره لم يسع الدنيا فحسب بل وما وسعته هذه الدنيا، وإن دلّ هذا فإنما يدلّ على حصافة رأيه ورجاحة عقله، وحسن تدبيره وتقديره للأمور.

كما يلجأ ابن الأبّار في تصوير كرم وعطاء هذا الأمير الحفصي إلى المبالغة حيث يقول:

وقبّل الجود طفاحا غواربه من راحة غاص فيها البحر فانغمسا

حيث تخطى ابن الأبّار ذلك السّياج التشبيهي الذي كان يضع البحر كنموذج للسخاء، بل إنّ يحيى بن عبد الواحد الحفصي أصبح النموذج، حيث البحر بشساعته ينغمس في راحة سخائه وجوده.

كما يجعل ابن الأبّار من المبالغة كلون بديعي وسيلة للتعبير عن نجاسة الصليبيين، حين يقول:

طهّر بلادك منهم إنّهم نجس ولا طهـــــــرة ما لم تغسل النّجسا

فاستخدم لفظة (نجس) بدل (أنجاس)، ليدل على الصليبيين ليسوا أنجاسا فحسب أي حاملين للنجس، بل إنهم النجس عينه ولكي يتم تطهير البلاد لابدّ من إزالتهم، وهنا الشاعر يذكرنا بقوله تعالى:﴿ **يأيُّها الّذين آمَنوا إنَّما المشركونَ نجسٌ فلا يقْربُوا المسجدَ الحَرَامَ بعدَ عامِهِمْ هَذا** ﴾[1].

(1) سورة التوبة، الآية 28.

ج- ظاهرة الالتفات في سينية ابن الأبار:

تعدّ ظاهرة الالتفات من أكثر الظّواهر البلاغيّة ترددا وأوسعها انتشارا، فقد أخذت موقعا إستراتيجيا في خريطة البحث البلاغيّ، نظرا لما لها من دور تعبيري وتأثيريّ في السياقات التي يرد فيها، وما تؤدّيه من وظيفة فنية في الكلام، ففي الالتفات فوائد كثيرة، لأنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كانّ أحسن تطرية لنشاط السّامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد[1].

- **تعريف الالتفات:**

يعرّف على أنه انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وأشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر[2].

وفي موروثنا البلاغي طائفة من المصطلحات التي تواردت مع مصطلح الالتفات في الدّلالة على ظاهرة، "التحوّل الأسلوبي"، ومن بين هذه المصطلحات الصّرف، والعدول، والانصراف، والتلوّن ومخالفة مقتضى الظّاهر، وشجاعة العربية، وما إلى ذلك[3].

كما يعرّف الالتفات على أنه لون من ألوان مخالفة مقتضى الظاهر، أي ظاهر العبارة، وظاهرة الالتفات يتمثّل طرفاها في الملتفَت عنه والمتلفَت إليه[4].

ويعرّف أيضا على أنه: "إتيان الكلام على أسلوب مخالف لأسلوب سابق"[5].

ويقسّم الالتفات إلى أقسام، منها ما يدور حول مجال الضّمائر وهو الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومنها ما يدور حول مجال الصّيغ، وهو الرّجوع من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن

(1) عز الدين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الآفاق العربية، مصر، 2007، ص 227.

(2) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، مرجع سابق، ص 614.

(3) حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، مصر، 1417-1998، ص 11.

(4) المرجع نفسه، ص 46.

(5) المرجع نفسه، ص 46.

المستقبل بالماضي، ومنها ما يدور في مجال العدد وهو الرّجوع من التثنية إلى الجمع، ومن الجمع إلى الواحد[1].

– تجليات ظاهرة الالتفات في القصيدة وقيمتها البلاغية:

سنحاول في هذا المبحث أنّ نتأمل هذه الظاهرة بغية الكشف عن قيمها التعبيرية، وطاقاتها الإيحائية، واستكناه أغوارها الدّلالية.

تجلّت ظاهرة الالتفات من خلال البيتين (08) و(09) حين يقول ابن الأبّار:

وفـــي بلنســـية منهـــا وقرطبـــة مـــا ينســـف الـــنّفس أو ينـــزف النّفســـا

مـــدائن حلهـــا الإشـــراك مبتســـما جـــذلان وارتحـــل الإيمـــان مبتئســـا

فمقتضى الظّاهر أن يقول مدينتان حلّهما الإشراك...، فخرج عن هذا المقتضى إلى الجمع ليشير إلى أنّ المصيبة عمّت أو ستعمّ كامل المدن الأندلسيّة، وإنّما اختصّ المدينتين كون الأولى تمثّل بالنسبة إليه مسقط رأسه، ومبعوث ملكها ابن مردنيش، والثانية تمثل العاصمة والتي بسقوطها بدأت المأساة ودخلت الأندلس مرحلة بداية النّهاية، وهذا لغرض تهويل الأمر، قصد التأثير في الملك الحفصي ليسارع في نجدة الأندلس، كما يؤكد من خلال هذا الالتفات انتماءه الحضاريّ.

كما تتجلى ظاهرة الالتفات من خلال الرّجوع من المخاطب إلى الغيبة وذلك في قوله:

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا
وهب لها من عزيز النّصر...
صل حبلها أيها المولى الرّحيم **الخطاب**
وأحي ما طمست منه العداة
أيّام سِرّتَ لنصر الحق...
وقمت فيها بأمر الله منتصرًا...

(1) حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، مرجع سابق، ص 23.

تؤمّ يحي بن عبد الواحد بن أبي حفص
ملك تقلدت الأمـــــــلاك طاعته...
مـــــــــــــؤيّد لو رمى نجما لأثبته
ماضـــــــــــي العزيمة... طلق المحيا... **الغيبة**
كأنه البـــــــــــــدر والعلياء هالته
تدبيره وسع الدّنيا ... وعرف معروفه...
قامت على العدل والإحسان دعوته
مبـــــــــــارك هـــــــــديه ....

ثم يرجع من الغيبة إلى الخطاب حيث يقول:

يا أيهـــــــا الملك المنصور أنت لها...
أنت من يحي بقتل ملوك الصّفر أندلسا
طهّر بـــــــــلادك منهم إنّهم نجس...
وأوطئ الفيلق الجـــــــرّار أرضهم ... **الخطاب**
وانصـــــــــر عبيدا بأقصى شرقها ....
واضـــــــــــرب لها موعدا بالفتح ...

ومردّ هذا الانتقال من الخطاب إلى الغيبة إلى الخطاب أنّه لما كان في مقام الثناء والمدح استخدم ضمير الغيبة كونه أولى في ذلك وأكثر موضوعية، وربما قد يتناسب مع غياب تلك الصفات في باقي الملوك ولما كان في موضع الحثّ والاستنهاض لنجدة الأندلس وظف ضمير الخطاب للدّلالة على القربة، وكونه أوقع في نفس المخاطب.

كما نلمس ظاهرة الالتفات من خلال الانتقال من الجملة الفعلية إلى الجملية الاسمية إلى الجملة الفعلية مرة أخرى وهذا ما يتجلى في قوله:

أدرك بخيـــــــــــــــلك ...
وهب لها مـــن عزيز النّصر...
وحاش ممـــا تعانيه حشاشتها
صـــــــــــــــل حبلها الجمل الفعلية
وأحي ما طمست منه العداة
وقمت فيـــــــــــــــها ...

ملك تقلـــــدت الأملاك طاعته...
مؤيّد لو رمى نجمـــــــــا لأثبته
إمارة يحمل المقـــــــدار رايتها
ماضي العزيمة... طلـــق المحيا الجمل الاسمية
كأنـــــــــــــه البـــــــدر ...
تدبيره وســـــــــــــع الدّنيا ...

طهّـــــــــــــــر بـــــــلادك
وأوطئ الفيلق الجرار أرضـــــــهم الجمل الفعلية.
وانصر عبيدا بأقصى شـــــــــرقها
فاملأ هنيئا لك التمكين ســـاحتها
واضرب لها موعـــــــدا بالفتح ...

نلاحظ أنه لما كانت نجدة الأندلس وتخليصها من براثن الشرك، ووقف الزّحف الصّليبيّ على المدن الأندلسيّة يحتاج إلى فعل أو تحرك أو قيام بهذه المهمّة لصدّ الهجمات الصليبية، استخدم الجملة الفعلية الدّالة على الحركية، ولما كان في معرض وصف الأمير ومدحه جاء بالجمل الاسمية الدّالة على الثبات، وفي هذا دلالة على أنّ هذه الصفات راسخة في شخص الأمير الحفصيّ.

ومن مظاهر الالتفات في القصيدة، الانتقال من فعل الأمر الدّال على الآنية والفورية لما كان في معرض الحث واستنهاض همّة القائد الحفصيّ، ذلك أنّ الوضع لا يسمح بتسويف ولا مماطلة، ولما انتقل إلى توصيف الحالة التي آلت إليها الأندلس وظّف الفعل الماضي الدّال على أنّ الأمر وقع ولابدّ من إدراكه واستدراكه، وهذا كلّه قصد التأثير في نفس الملك الحفصي بتهويل الأمر حيث يقول:

أدرك بخيلك خيل الله أنـــــــدلسا
وهب لها من عـــــــــزيز النّصر... ← **فعل الأمر**
وحاش مما تعـــــــــانيه حشاشتها

ذاقت البلوى صبـــــــــــــاح مسا
أضحـــــــــــــــــــى أهلها جزرا
تقاســـــــــــــــــــم الرّوم ...
حلّها الإشراك ... وارتحـــل الإيمان ... ← **الفعل الماضي**
وصيّرتها العـــــــــــوادي العابثات ...
محا محـــــــــــــــــاسنها طاغ ...

د–الاستدراج ووظيفته البلاغية:

يجتهد المتكلّم في ضمان اقتناع مخاطبه بموضوع الحديث واستمالته إليه، ولهذا نجد البلاغة قد أفردت فنّا من فنونها يؤدّي إلى استمالة المتلقي بحسب حالته، وهو الذي يسمى الاستدراج.

- **تعريف الاستدراج:**

يعرّفه عز الدين بن الأثير في كتابه الجامع الكبير بقوله: " هو التوصل إلى وصول الغرض من المخاطب، والملاطفة له في بلوغ المعنى المقصود، من حيث لا يشعر به، وفي ذلك من الغرائب، والدقائق ما يوثق السامع، ويطربه، لأنّ مبنى صناعة التأليف عليه، ومنشأها منه"[1]، ويعرف أيضا على أنه "مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال، وإنّ مدار البلاغة كلّها عليه لأنه لا انتفاع بإيراد الألفاظ الرّائقة، ولا المعاني اللطيفة، دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها"[(2)].

- **فنية الاستدراج:**

فالاستدراج يكون بأن يقدم المتكلم ما يعلم أنه يؤثر في نفس المتلقي من ترغيب وترهيب، وإطماع وتزهيد...، ولأنّ أمزجة النّاس تختلف في ذلك فينبغي أن يستمال كل شخص بما يناسبه، فيستمال المخاطب بما يُؤْثره ويأنس إليه، أو بما يخوّفه ويرعبه، قبل أن يفاجئه المتكلم بما يطلب إليه.

إلا أن المفارقة التي أحدثها ابن الأبّار تكمن في افتتاحه لقصيدته بالطلب مباشرة، والمتمثل في نجدة الأندلس، ثم بعرض وضع الأندلس بعد أن انسدت كل السبل التي بإمكانها أن تؤدي إلى نجاتها، وانتشالها من قبضة الصليبيين، فمهمة ابن الأبّار الدّيبلوماسية تقتضي في الظاهر أن يستميل القائد الحفصيّ، ثم يعرض عليه المسألة، ولعلّ مردَّ هذه المفارقة في العدول عن سلوك سبيل الاستدراج، هذا العدول الذي يشكل في واقع الأمر استدراجا من نوع آخر، هو أن الحفصيين معروف عليهم اعتزازهم بنسبهم العربيّ، ومعروف أيضا على العربي كما يذكر ابن طباطبا في "المثل الأخلاقية عند العرب"[(3)] الأنفة والشجاعة، والغيرة، وحمل المغارم وقمع الأعداء، والجدّ والتشمير

(1) عز الدين بن الأثير، الجامع الكبير، مصدر سابق، ص394.

(2) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، مرجع سابق، ص 220.

(3) ابن طباطبا العلويّ، عيار الشعر، مصدر سابق، ص 18.

وإيناس النافر والإقدام، وفهم الأمور...، وحتى يثبت لهذا القائد مقدرته وكفاءته في تدارك الأمر، وأنه أهل لذلك، فالأمر يستدعي السرعة، ولا مجال للمماطلة والتسويف، فالعدوّ يحاصر الحصون ويدك الأخرى، كما أن الشاعر لا يمحّض المدح من أجل المدح، أو من أجل مال أو منصب...، حتى يبدأ بمدح القائد الحفصي، بل إن الغاية التي يسعى إليها والتي تشغل باله وبال كل مسلم هو إنقاذ الأندلس من براثن الصليبيين، لذلك كان لابدّ من استهلال الحديث عنه، كما يبدو أنّ ابن الأبّار أراد أن يؤثر في أبي زكريا من جهة أخرى، وذلك من خلال توصيف ما حلّ بالأندلس من تقتيل وتدمير، ويأس من حال نجاتها، وما إلى ذلك من مظاهر الهمجية الصليبية، فقد أراد أن يعزف على وتر الأخوّة في الدين، الأخوّة في العرق، الأخوّة في الإنسانية.

وما يمكن أن نخلص إليه هو أن ألوان البديع المختلفة من جناس وطباق ومقابلة... ليست اصطناعا للتحسين وحسب، وإنما هي أصلا أساليب للإبلاغ والتبليغ[1]، وهكذا فإنّ المحسنات البديعية تتجاوز الوظيفة الشكلية ليصبح لها دور حجاجي ليس على سبيل الزخرفة والتنميق، ولكن بهدف الإقناع والتأثير والبلوغ بالأثر مبلغه الأبعد[2]، ولعلّ هذا ما يبرّر لنا اتّكاء ابن الأبّار على ذلك الزّخم البديعيّ الذي تعدّدت أطيافه.

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مرجع سابق، ص 498.

(2) المرجع نفسه، ص 498.

خـــــاتمة

وهكذا نجد أنّ التشكيلات البلاغيّة بتنوعّاتها وتمظهراتها قد تجلّت جماليتها وفنّيتها، إذ إنّها ألقت بكامل ظلالها على القصيدة، حيث كانت قنوات استطاع أن يُعبّر ابن الأبّار من خلال منابرها عن مأساة حضارة تلفظ آخر أنفاسها، فجسّدت حجم الأسى و عمق المعاناة، كما صوّرت القائد الحفصيّ على أنّه البطل المنقذ والمخلص الذي تتوافر فيه صفات القائد الفذّ، فنسجت بذلك خيوط الأمل و الرّجاء.

وعلى هذا يكون ابن الأبّار قد شكّل لنا لوحة فنّية، بلغت حدّا أقصى من التّواشج و التلاحم في المعاني، والتنوع في ألوانها، فوردت فسيفساء تروق للكثير، فنجد فيها المتعة بخصوصيّتها، وانفتاحها على دلالات متعددة، فهو بذلك استطاع أن يجسّد روعة الأداء والجمال الفنّي، من خلال التّشكيلات البلاغية الّتي تنوّعت، فاحتوت على زخم بلاغيّ مكثّف، ممّا أضفى عليها جمالية أكثر، وممّا زادها ألقا و ثراء، وممّا جسّد ظاهرة التعايش بين مختلف التشكيلات البيانية والبديعية، وعلى مستوي مباحث علم المعاني.

و من أهمّ النّتائج الّتي خلُصت إليها هذه الدّراسة:

1- تمدنا البلاغة بآليات تمكّننا من التّعرّف على أسرار التركيب، و عبق التجربة الفنية.

2- كشفت الدّراسة عن الدور الذي يؤدّيه التشكيل البلاغي على مستوي المعاني و البيان و البديع في بناء الكِيان الفنّي للأثر الأدبيّ، حيث يمثّل التّشكيل البلاغي نشاطا تخييليا للتصوير الفنّي. ممّا يحقّق ما يسمّي بفنّية الإيصال، وكذا فنّية الاتّصال.

3- إنّ إنتاج الدّلالة يدخل فيه مجموع الظواهر البلاغية، ومدى أدائها لوظائفها من خلال كيفية انتظامها لتحقيق الفاعلية الجمالية.

4- كما كشفت الدّراسة أيضا عن مدى فاعلية التشكيل البلاغي بآلياته في الوقوف على كشف القدرات التعبيرية للنصّ الأدبي باعتباره بناء فنيّا وجماليا، ومدى قدرته أيضا على رسم معالم الحدود الجمالية للنصّ، و قدرته أيضا على إثراء القدرة التعبيرية عن المعاني.

5- إنّ الجمالية لا تتأتّى من خلال حشد الظواهر البلاغية من قبل المبدع، ولا من خلال ترصّد تجلياتها في القصيدة دونما التفات إلى وظيفتها البلاغية، بل إنّها تتأتّى من خلال تعبئتها بالمعاني و الأغراض من جهة المتكلم، والكشف عن الوظيفة التي أدّتها في تكوّن المعاني و إنتاج الدّلالة من جهة المتلقي.

6- الفصل بين علوم البلاغة لا يعدو أن يكون فصلا منهجيا، ولا يعني إقامة برزخ بينها حيث لا يبغي أحدها على الآخر، بل إنّ الغاية التّي تغيّاها البحث هو توسله بتلك العلوم من أجل إنتاج رؤية كونية للقصيدة.

7- كان لمباحث علم المعاني إسهام في الكشف عن المقاصد والأغراض وكذا تعميق الدّلالة، كما كان لمبحثي التقديم و التأخير، و الحذف اللّذين استندا إلى مخالفة المعيار النحوي وذلك وفق مقتضيات دلالية، دور في المحافظة على البنية الإيقاعية للقصيدة وفق ما يقتضيه الوزن و القافية، على غرار مساهمته في تعميق الدّلالة وتكثيفها.

8- تنبثق الدّلالة الإيحائية للتصويرات البيانية في مقدرتها على الكشف عن المعاني المكتنزة، وتعميق الدّلالة من خلال الامتزاج الدّلالي، وهذا ما نجده ممثلا في التشبيه، وكذا الاستعارة التي أدّت دورا محوريا في تشخيص وتجسيد المعنويات، وإبرازها في صورة فنّية و جمالية ترقى بالعمل الأدبي، كما كان للمجاز – بعد تجاوز السّطحية في معالجته – دوره الفعّال في تعميق الدلالة، حيث شكّل مجالا رحبا للكشف عن خصوصية النّص، من خلال العدول عن المعنى الأصليّ إلى معنى جديد يدرك من خلال السّياق، وهو من خلال هذا يسهم في إثراء الدّلالة، ويسمح بتغطية مساحة من المعنى لا ندركها إلاّ عبره.

9- مثّل الطّباق كلون بلاغي أهم ظاهرة بلاغية هيمنت على النّص و التي استندت على مفارقة الأضداد أوجدها الصراع القائم بين المسلمين و الصّليبين، والتحولات النقيضيّة، كما حقّق الجناس كمحسّن لفظي قدرا من الموسيقية و الإيقاع في القصيدة، ممّا أحدث موسيقى داخلية أضفى بها الشاعر على قصيدته ذاتية خاصّة و نغما متميزا، ممّا يؤكّد لنا

أنّ الموسيقى في الشّعر لا تتحقق من خلال الوزن والقافية، وما تحدثانه من إيقاع فحسب، ولذلك نجد ابن الأبّار قد أدرك هذه الحقيقة فعمد إلى استخدام المحسنات اللّفظية على غرار التصريع، و التطريز بجانب الجناس.

و في الأخير وما يمكن أن ننتهي إليه هو أنّ القصيدة التي كانت موضوع الدّراسة قد تشكّلت في معمار بلاغيّ متميز و فريد يشعّ بمختلف الدّلالات والأغراض، و هذا دليل على حذاقة ابن الأبّار وحصافته، ومقدرته الفائقة على هندسة هذا المعمار البلاغيّ الّذي نمنمه بمختلف الظّواهر البلاغيّة، وما يمكن أن نختم به هذا البحث هو أنّ القراءة البلاغية هي خلق معانٍ لم تكن موجودة في الظّاهر، وأنّ مهمّة البلاغيّ هي تفسير الجمال، وعملَه خلق جديد للمادّة التي يدرسها، وإعادة لها على نحو تظهر معه مقدرته على التّذوق والفهم، وتوصيل ذلك للآخرين.

قائمة المصـادر والمـراجع

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

1-القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

2- ديوان ابن الأبار القضاعي، ط2، تحقيق عبد السلام الهراس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1406-1986.

3- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسيّ، ط1، دار القلم العربيّ، حلب، 1997.

4- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ط1، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

5- ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله الكبير، محمد حسب الله، مج1، ج5، دار المعارف، القاهرة.

6- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

7- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ط1، مطبعة محمود بك، الأستانة، 1319هـ.

8- أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1988.

9- أحمد الشايب، الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية -،ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1411-1991.

10- أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي "الشوقيات"، تح: صلاح الذين الهواري، دار مكتبة الهلال ودار البحار، بيروت، لبنان، 2008، ص 26.

11- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط1، عالم الكتب، القاهرة 1985.

12- الأزهر الزناد،. دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

13- إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب، ط1، دار القلم، الكويت، 1974م.

14- بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ط3، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1401هـ-1981م.

15- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنارة جدة، دار الرفاعي الرّياض، 1988/1408.

16-بسيوني عبد الفتاح، بلاغة تطبيقية- دراسة لمسال البلاغة من خلال النصوص -، ط1، مطبعة الحسين الإسلامية، القاهرة، 1991/1413.

17- بسيوني عبد الفتاح، علم المعاني – دراسة بلاغية نقدية لمسائل المعاني، مكتبة وهبة، القاهرة.

18- تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1983.

19- توفيق الفيل، بلاغة التراكيب – دراسة في علم المعاني - ، مكتبة الآداب، القاهرة.

20- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

21- الجاحظ، البيان والتبيين، تح علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2002.

22- الجاحظ، الحيوان، ج2،تح: عبد السلام هارون، القاهرة.

23- حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، مصر، 1417-1998.

24- الخطيب القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه، عبد الرحمن البرقوقي، ط1، دار الفكر العربي، 1904

25- الخطيب القروينى، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت.

26- الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، قرأه وكتب حواشيه وقدم له: ياسين الأيوبي،ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1423-2002.

27- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية.

28- رحمن غركان، نظرية البيان العربي، ط1، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2008.

29- رفيق خليل عطوي، صناعة الكتابة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1989.

30- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية—آفاق جديدة، ط2، جامعة الكويت، الكويت 2003.

31- السكاكي، مفتاح العلوم، ط1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

32- سيبويه، الكتاب،ج2، ط1، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.

33- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1999.

34- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط2، مكتبة الجيزة العامة، 1413هـ - 1992.

35- شوقي ضيف، النقد، ط5، دار المعارف، القاهرة.

36- صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، مصر، 1995.

37- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، المجلس الوطني للثقافة، الكويت 1992.

38- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ط1، دار القلم، دمشق، دار الشامية، بيروت، ج2، 1416هـ-1996م.

39- عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، ط1، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي،1997.

40- عبد الغني محمد سعد بركة، إعجاز القرآن وجوهه وأسراره، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1989.

41- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانيّ، دار المريخ للنشر، الرياض.

42- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

43- عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة،ط1، تح محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1991.

44- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية- ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، 2004.

45- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي،ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، 1415هـ ـ 1999.

46- عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي، - دراسة تطبيقية -، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، 1419- 1999.

47- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1412- 1992.

48- عز الدين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الآفاق العربية، مصر، 2007.

49- علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، 1999.

50- فؤاد إفرام البستاني: منجد الطلاب،ط44، دار المشرق، بيروت،1996.

51- محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،1983.

52- كريمة محمود أبو زيد، علم المعاني دراسة وتحليل، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1988.

53- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

54- محمد حسين علي الصغير: علم المعاني بين الأصل النحوي والموروث البلاغي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1989.

55- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، نقد العقل العربي2، ط9، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.

56- محمد عبد العليم دسوقي، موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة دراسة وموازنة، دار السير، القاهرة.

57- محمد عبد الغني المصري، ومحمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة الوراق، عمان، 2002.

58- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1994.

59- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، لبنان، 1982.

60- محمد محمد أبو موسى، دراسة في البلاغة والشعر،ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1411هـ-1991م.

61- محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب –دراسة بلاغية- ط2، دار التضامن، القاهرة 1987.

62- محمد محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة،1419 - 1998.

63- محمد الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، دار الكتب الوطنية، بنغازي، 1426.

64- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

65- محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، ط2، مكتبة الطالب الجامعي، 1986م.

66- محمود أحمد حسن المراغي: علم البديع، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1991.

67- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2005.

68- مصطفى عبد السلام أبو شادي، الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.

69- مصطفى هدارة، في البلاغة العربية – علم البيان –، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1409- 1989.

70- المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004/1425.

71- منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986.

72- منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1996.

73- منير محمود المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم – دراسة تحليلية –، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1426- 2005.

74- نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم البلاغة، دار الهدى، الجزائر.

75- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية،ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 1999.

الرسائل العلمية:

76-بلقاسم دكدوك، « **مستويات التشكيل الإبداعيّ في شعر صالح خرفي** » أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2009/2008 .

77-سعود غازي محمد الجودي،«شعر **ابن الأبار– دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن –**»، أطروحة دكتوراه، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 1421هـ.

78- عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب،« **مناهج التحليل البلاغي عند علماء الإعجاز**»، رسالة دكتوراه في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية،2008/2007.

79- فاطمة سعيد أحمد حمدان،« **مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة**»، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،1989.

80- هشيار زكي حسن أحمد، « **التائية الكبرى لابن الفارض – دراسة أسلوبية –** »، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، العراق، 2002.

المجـلات:

81- إسماعيل شكري، "**في نقد الصور البلاغية: مقاربة تشييدية**"، عالم الفكر، العدد3، يناير، مارس 2009.

82- اعتدال عثمان، **تشكيل فضاء النص في قرابها زعفران**، مجلة فصول، العدد6 .

83- سالم علوي، "**الدرس النحوي بين التنظير والتطبيق**"، اللغة والأدب، العدد5، 1994.

84- سعد مصلوح،"**في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة**" مجلة الفكر، العدد:2، 1984.

المواقع:

www.youtube.com قناة دليل الفضائية بتاريخ: 2014/05/08 حصة عنوانها: مع شيخ البلاغة.

الملحق رقم 1:

تعريف الشّاعر ابن الأبّار القضاعيّ.

تعريف الشاعر ابن الأبار القضاعي

نسبه

هو أبو عبد الله بن أبي بكر بن عبد الرحمن بن أحمد بن أبي بكر القضاعي البلنسي ، واشتهر بلقب ابن الأبّار ، وهو لقب أصيل كان أجداده يحملونه ويعرفون به، ولقد ولد ابن الأبار في بلنسية في فجر يوم الجمعة في أحد شهري الربيع سنة 595 هـ /يناير سنة 1198 م ، وتوفي في عام 658هـ.

حياته الأدبيـة

إن البحوث والأعمال التي نُشرت **لابن الأبّار** أو التي نُشرت عنه تكشف عن جوانب من شخصيته العلمية والثقافية، والمتتبّع لحياة ابن الأبّار العلمية يأخذه العجب من إدراك ابن الأبّار مكانة أدبية مرموقة مع أنه لم يكن منقطعا للعلم، بل إننا نكاد نحسب أن هموم السياسة وأعباء الحكم، والأحوال السائدة آنذاك في بلنسية، لم تكن لتتيح له فرصةً للطلب والعطاء في الميدان العلمي، ولكن الواقع أن ابن الأبار لم تفارقه حياته العلمية حتى وهو في أحلك الظروف، لأنه جُبل على محبة العلم من نعومة أظفاره، وقد يسّر له مناخه العائلي والاجتماعي جميع الأسباب ليكون عالما منذ نشأته، ممّا جعله بعد يحتل مكانة مرموقة استحق بها التنويه من عالم مجتهد، ناقد، وهو **ابن عبد الملك المراكشي** ولذلك كان جديرا بأن يخلف شيخ الأندلس في القرن السابع **أبا الربيع الكلاعي** الذي ظلّ أكثر من عشرين سنة يحوط تلميذه، الملازم له المعجبَ به، بالرعاية والتوجيه والإرشاد، ويمُدّه بالأصول ويقترح عليه التأليف، ويرسم له معالم الطريق، وهكذا أعدّه ليملأ الفراغ الذي سيتركه بعد موته.

وبالفعل أصبح ابن الأبّار شيخ الأندلس بدون منازع، وقد لقّبه **ابن الأحمر** بحق "سراج العلوم".

مؤلفـاتـــه

يقول **حسين مؤنس** : " ألّف ابن الأبار كتبا كثيرة أحصى معظمها **بروكلمان** والمرحوم **عبد العزيز عبد المجيد** ... والأستاذ **إبراهيم الأبياري** ... والدكتور **صالح الأشتر** وله رسائل وأشعار كثيرة ... ".

ولكن هؤلاء جميعا لم يُحصوا معظم كتب ابن الأبار، بل فاتهم إحصاء أكثر من نصفها، والحقيقة أن مؤلفات ابن الأبار أكثر بكثير ممّا ظنّ هؤلاء، فهي تربو عن الخمسين، ونحن مدينون في معلوماتنا عن عددها وأسماء معظمها أولا للعالمين الجليلين **ابن عبد الملك المراكشي وابن رشيد** في كتابيهما العظيمين اللذين أهملهما من تعرّض لترجمة ابن الأبار. واعتمادا عليهما وعلى غيرهما تسنّى لنا أن نقوم بإحصاء واحد وأربعين منها :

1. المورد السلسل في حديث الرحمة المرسل.
2. المأخذ الصالح في حديث معاوية بن صالح.
3. الأربعون حديثا عن أربعين شيخا من أربعين مصنّفا لأربعين عالما من أربعين طريقا إلى أربعين تابعا عن أربعين صاحبا بأربعين اسما من أربعين قبيلا في أربعين بابا.
4. قصد السبيل وود السلسبيل في المواعظ والزهد، ويقع في أربع مجلدات.
5. التكملة لكتاب الصلة، في مجلدين ضخمين.

أصاب الإتلاف أكثر مؤلفات ابن الأبار، ولم يوجد منها لحد الآن سوى الثمانية الآتية أسماؤها :

1/ أعتاب الكتاب. 2/ معجم أصحاب أبي علي الصدفي.

3/ المقتضب من كتاب تحفة القادم.

4/ درر السمط في خير السبط.

5/ التكملة لكتاب الصلة.

6/ ديوان شعره.

7/ الحلة السيراء في أشعار الأمراء.

8/ مظاهر المسعى الجميل ومعاذرة المرعى الوبيل في معارضة الملقى السبيل لأبي العلاء المقري.

أشعـــاره

أمّا ديوان شعره فلم نجد أحدا من الباحثين يشير إلى وجوده أو كون ابن الأبّار خلّف ديوان شعر، بل بالعكس من ذلك يرى الدكتور **عبد العزيز عبد الحميد** الذي ألّف كتابا خاصا بابن الأبّار : حياته وكتبه، بأن ابن الأبّار لم يترك ديوان شعر مجموع، أمّا الدكتور **عبد الله الطبّاع** فلا يكتفي بنفي وجود الديوان بل يذهب إلى أنّ ابن الأبّار لم يترك ديوان شعر أو مجموعة من القصائد وكل ما تُرك لنا أبيات متفرقة جمعها بعض من اهتم بترجمته.

وغني عن البيان أن مثل هذه الأحكام مبنية على عدم استقصاء المصادر التي ترجمت لابن الأبّار، وإنما بالاعتماد فقط على ما هو مُتداول معروف لدى عموم المبتدئين ممّا لا يقتضي بعض التنقيب، وليس بِخافٍ أنّ الذيل والتكملة من أهم مصادر البحث في الحياة الثقافية والعلمية بالأندلس، وقد نصّ ذلك على أنّ لابن الأبّار ديوان شعر بالإضافة إلى ما ورد في سبك المقال الذي اكتُشف هذه السنوات.

الملحق رقم 2:

سينيّة ابن الأبّار القضاعيّ.

الملحق رقم :2

سينية ابن الأبّار القضاعي

01أَدْرِكْ بِخَيْـــلِكَ خَيْلِ اللَّهِ أندلُـسَا إنَّ السَّـــبِيلَ إلَـى مَنْـــجاتِها دَرَسَا

02وَهَبْ لهَا مِنْ عَزيزِ النَّصْرِ مَا الْتَمَسَتْ فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عـزُّ النّصْر مُلْتـــَمَسا

03وَحـاش مِـمَّا تُـــعانِيهِ حُشَاشَتـــهَا فَطَالَما ذَاقَـــتِ البَـلوَى صَـبَاحَ مَسَا

04يَا للجَزيرَةِ أَضْـــحَى أَهـلُها جَـزَراً لِلحَادِثَاتِ وأَمْـــسَى جَـدُّهَا تَـعَسا

05فـي كُـلِّ شـــارِقَةٍ إِلْـــمَامُ بَائِقَـــةٍ يَعُود مَـــأتَمُها عِندَ العِـدَى عُـرُسا

06وكُـلِّ غَـارِبَـةٍ إِجْـــحَـافُ نائِبَـــةٍ تَثْـــنِي الأَمَـانَ حِـذاراً والسرُور أَسَى

07تَقَاسَمَ الـرومُ لا نَـالَتْ مَقَاسِمُهُـــم إلا عَـقَائِلَـها الـمَحْجوبَةَ الأُنُـسَا

08وَفِـي بَلَنْســـِيةٍ مِنْها وَقُـرْطُـبَـــةٍ ما يَنْسِفُ النَّفسَ أَو ما يَنزِفُ النَّفَسا

09مَدائِنٌ حَلَّها الإشْـرَاكُ مُبْتَسِـمـــاً جَـذْلانَ وارتَـحَـلَ الإيمـــانُ مُبْتـَئِسا

10وَصَيَّرَتْها العَوادِي العَابِثـــاتُ بِهـــا يَسْتَوحِشُ الطَّرْفُ مِنْها ضِعْفَ ما أَنِسا

11فَمِنْ دَسَاكِرَ كانَتْ دُونَهَا حَرَسـًا وَمِـنْ كَنَائِسَ كَـانَتْ قَبـْلَها كُـنُسا

12يَا لِلْمَساجِدِ عَـادَتْ للعِدَى بِيَعـًا ولِلنِّـــداءِ غَـــدَا أَثْنـــاءَها جَـرَسـا

13لَهْفِي عَلَيها إلَى استِرجَاعِ فائِتِـهـــا مَـــدارِساً لِلْمـــَثانِي أصبَحَتْ دُرُسـا

14وَأَربعا نمْنمَتْ يُمْنَى الرَّبيع لَـــهـا ما شِئت مِنْ خِلَـــعٍ مَوْشِـيَّةٍ وكُسى

15كانَتْ حدَائِقَ للأَحْدَاقِ مؤنِـقَـةً فَصَوَّحَ النَّـضْرُ مِن أَدْواحِـها وَعَسـا

16وَحَالَ ما حَوْلَهَا مِنْ منْظَرٍ عَـجَـبٍ يَسْتَجْلِسُ الرَّكْب أَوْ يَسْتَرْكِبُ الجُلُسـا

17سُرْعَانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ واحَرَبا عَيْـثُ الـدَّبَى في مَغَانِيهَا التِي كَبَـسا

18وَابْتَـــز بِزَّتَـــهَا مِـمَّا تَحيَّـفَـهـا تحَيفَ الأَسَدِ الضَّـارِى لِـما افتَرَسا

19فأَيْنَ عَيْشٌ جَنَيْنَاهُ بِهـا خَـضِـراً وَأَيْـنَ غُصـنٌ جَنَيـْنَاهُ بِـها سَـلِسا

20مَحَا مَحَاسِنَها طاغٍ أُتِيحَ لَـهـا مَا نامَ عَن هَضْـمِـهَا حِيناً وَلا نَعَسـا

21وَرَجَّ أَرْجَاءَهَـا لـمَّـا أحـاطَ بِهـا فَغادَر الشُّـمَّ مِـنْ أَعْـلامِـها خُنُسا

22خَلَا لَهُ الجوُّ فَامْتَـدَّتْ يَـداهُ إلَـى إدْراك مـا لَـمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُـخْتَلِسا

23وأَكْثَرَ الزَّعْمَ بالتَّثْلِيثِ مُنْـفَـرِداً وَلَـوْ رَأَى رايَـةَ التَّـوحِيـدِ مَـا نَـبَسـا

24صِلْ حَبْلَها أَيُّها المَوْلَى الرَّحيمُ فَما أَبـقَى الـمِراسُ لَها حَبْلاً وَلا مَرَسـا

25وَأَحْي مَا طَمَستْ مِنْهُ العُداةُ كَـمَا أَحيَيْتَ مِن دَعوَةِ المَهْدِيِّ ما طُـمِسا

26أَيَّامَ سِرْتَ لِنَصْرِ الحَقِّ مُسْتَبِـقـاً وَبتَّ مِن نُورِ ذاكَ الهّـدْي مُقْتَبِـسا

27وَقُمتَ فيها بِأَمْرِ اللَّهِ مُنتَـصِـراً كَالصَّارِمِ اهتَزَّ أَو كالعـارِضِ انبَجَسا

28تَمحُو الذِي كَتَبَ التَّجْسيمُ مِن ظُلَمٍ وَالصُّـبْحُ مَـاحِيةٌ أَنْـوارُهُ الغَـلَسا

29وَتَقْتَضِي المَلِكَ الجبَّارَ مُهجَـتَـهُ يَومَ الوَغَى جَهْرَةً لا تَـرقُـبُ الخُلَسـا

30هَـذِي وَسائِلُها تَدْعوكَ مِنْ كَـثَـبٍ وَأَنْـتَ أَفْضَـلُ مَرجُوٍّ لِمَـنْ يَـئِسـا

31وَافَتْكَ جـارِيَةً بـالنُّجْـحِ رَاجِيَـةً مِنكَ الأَمِيرَ الرِّضـَى والسَّيِّد النَّدِسـا

32خَاضَت خُضَارَةَ يُعْلِيهَا ويُخْفِضُها عُـبَابُـهُ فَتُعانِي اللِّـينَ والشَّـرَسـا

33ورُبَّـما سَبَحتْ والرِّيحُ عَـاتِـيَـةٌ كَمَا طَلَـبْتَ بِأَقْـصَى شَدِّه الـفَرَسـا

34تَؤُمّ يَحْيَى بْنَ عَبْدِ الوَاحِد بْنِ أَبِـي حَفْصٍ مُقَبـِّلَةً مِن تُـربِهِ الـقُـدُسا

35مَـلْـكٌ تَقَلَّدتِ الأَمْـلاكُ طَاعَـتَـه دِينـاً ودُنْيـا فَغَشَّـاها الـرِّضَى لِبَسا

36مِنْ كُلِّ غَادٍ عَلَى يُمنَاه مُستَلِمـاً وَكُـلّ صَـادٍ إلَى نُعْمَـاهُ مُـلْتَـمـسا

37مُؤَيَّدٌ لَـو رَمَـى نَجْماً لأَثْبَـتَـهُ وَلَـوْ دَعَـا أُفُـقاً لَـبَّى وَمـا احتَبَسـا

38تاللَّهِ إنَّ الذِي تُرجَى السعودُ لَـهُ مَا جَالَ فِي خلَدٍ يَومـاً وَلا هَـجَـسا

39إِمـارَةٌ يَحْـمِلُ الـمِقْدَارُ رايَتَـهـا ودَوْلَـةٌ عِـزُّها يَسْتَـصْحِـبُ القَـعَسـا

40يُبْدِي النَّهَارُ بِها مِنْ ضَوْئِهِ شَنَبـًا ويُطْلِعُ الليـلُ مِـنْ ظَلْمَـائِهِ لَـعَـسـا

41ماضِي العَزيمَةِ والأَيَّامُ قَدْ نَكَلَتْ طَلْقُ المُحيَّا ووَجْهُ الدَّهْرِ قَدْ عَبَسا

42كَأَنَّهُ البَدْرُ والعَلياءُ هالَتُهُ تَحُفُّ مِن حَولِهِ شُهْبُ القَنَا حَرَسا

43تَدْبِيرُهُ وَسِعَ الدُّنيا وَما وَسِعَتْ وعُرْفُ مَعْرُوفِهِ وَاسَى الوَرَى وَأَسا

44قَامَتْ عَلَى العَدلِ وَالإحسانِ دَعْوَتُه وأَنْشَرَتْ مِنْ وُجُودِ الجُودِ ما رُمِسا

45مُبَارَكٌ هَدْيُهُ بادٍ سَكِينَتُهُ مَا قَامَ إلا إلَى حُسْنَى وَلا جَلَسا

46قَد نَوَّرَ اللَّهُ بِالتَّقوَى بَصِيرَتَهُ فَمَا يُبالي طُروقَ الخَطْبِ مُلتبِسا

47بَرَى العُصاةَ وَرَاشَ الطائِعِينَ فَقُلْ في اللَّيْثِ مُفْتَرِساً والغَيثِ مُرْتَجِسا

48ولَم يُغَادِر علَى سَهْلٍ وَلا جَبَلٍ حَيًّا لقاحاً إذا وَفَّيْتَهُ بَخَسا

49فَرُبَّ أَصْيَدَ لا تُلفِي بِهِ صَيَداً وَرُبَّ أَشْوَسَ لا تَلْقَى لَهُ شَوسا

50إلَى المَلائِكِ يُنْمَى والمُلوكِ مَعاً فِي نَبْعةٍ أَثْمَرَتْ لِلمَجْدِ ما غَرَسا

51مِنْ سَاطِعِ النُّورِ صَاغَ اللَّهُ جَوهَرَهُ وَصَانَ صِيغَتَهُ أنْ تَقْرُبَ الدَّنَسا

52لَهُ الثَّرَى والثُّرَيَّا خُطَّتانِ فَلا أَعَزّ مِنْ خُطَّتَيْهِ ما سَمَا وَرَسا

53حَسْبُ الذِي بَاعَ فِي الأَخْطَارِ يَرْكَبُها إلَيْهِ مَحْيَاهُ أنَّ البَيْعَ مَا وُكِسا

54إنَّ السَّعيدَ امْرُؤٌ أَلقَى بِحَضرَتِهِ عَصَاهُ مُحْتَزِماً بالعَدْلِ مُحْتَرِسا

55فَظَلَّ يُوطِنُ مِنْ أَرْجَائِها حرَماً وبَاتَ يُوقِدُ مِنْ أضْوائِهَا قَبَسا

56بُشْرَى لِعَبدٍ إلَى البَابِ الكَرِيمِ حَدَا آمالهُ ومِنَ العَذْبِ المَعينِ حَسا

57كأَنَّمَا يَمْتَطِي واليُمْن يَصحَبُه مِنَ البِحارِ طَرِيقاً نَحْوَهُ يَبَسا

58فاسْتَقْبَل السعدَ وضَّاحا أسرَّتُه من صَفْحَةٍ غَاضَ مِنها النورُ فانعَكَسا

59وَقَبل الجُودَ طفَّاحاً غَوارِبُهُ مِن رَاحَةٍ غاصَ فيها البَحرُ فانغَمَسا

60يَا أَيُّها المَلِكُ المَنْصُورُ أنْتَ لَهَا عَلياءُ تُوسِعُ أَعْداءَ الهُدَى تَعَسا

61وقَدْ تَواتَرتِ الأَنْبَاء أَنَّكَ مَنْ يُحْيِي بِقَتْلِ مُلوك الصُّفْرِ أَنْدَلُسا

62طَهِّرْ بِلادَك مِنْهُم إنَّهُم نَجَسٌ وَلا طَهَارَةَ ما لَم تَغْسِل النَّجَسا

63وَأَوْطِئ الفَيْلَقَ الجَرَّارَ أرضَهُمُ حتَّى يُطَأطِئَ رَأْساً كُلُّ مَنْ رَأْسا

64وانْصُر عَبِيداً بأَقْصَى شَرْقِها شَرِقَتْ عُيُونُهم أدْمُعاً تهْمِي زَكاً وخَسا

65هُم شِيعَةُ الأَمْرِ وَهْيَ الدَّارُ قَد نُهِكَتْ دَاءً وَمَا لَمْ تُبَاشِرْ حَسْمَهُ انْتَكَسا

66فَامْلأ هَنِيئاً لَكَ التَّمْكِينُ سَاحَتها جُرْداً سَلاهِبَ أوْ خَطِّيَّةً دُعُسا

67واضْرِب لهَا مَوْعِداً بِالفَتْحِ تَرْقُبُهُ لَعَلَّ يوْمَ الأَعادِي قَدْ أَتَى وعَسَى

شرح المفردات:

3– الحشاشة:بقية الروح من المريض أو الجريح. **5،6– الشارقة والغاربة**: العين تسيل بالدمع. **11– دساكر**: جمع دسكرة وهي الصومعة. **12– البيع**: معابد النصارى. **14– نمنم**: زين وزخرف، **خلع**: أثواب، **موشية**: وشّى الثوب حسّنه بالألوان وزينه.

15– صوّح: يبس أعلاه وفيه ندوة، **عسا**: يبس وجفّ، **الأدواح**: الأشجار. **مؤنقة**: يقال الشيء كان مؤنقا أي: حسنا ومعجبا. **17– عاث**: أفسد، **كبس**: هجم واقتحم. **18– ابتز**: ابتز منه الشيء: أخذه واستلبه قهرا، **تحيف**: تحيف الشيء أخذه، والحيفة الطريدة، وحاف عليه جار عليه. **21– خنسا**: يقال **خنس**: تأخر وانقبض، خنس بين أصحابه استخفى. **24– المراس**: القوة، **المرس**: حبل البكرة إذا خرج عن مجراه. **25– المهدي**: هو محمد بن تومرت مؤسس الدولة الموحدية التي قامت بعد المرابطين.**27– الصارم**: السيف، **العارض**: السحاب المحمل بالغيث. **28– الغلس**: ظلمة آخر الليل. **29– الخلس**: جمع خلسة، الفرصة المناسبة، وخلس الشيء: سلبه بمخاتلة وعاجلا. **39– القعس**: التمنع والثبات. **40– الشنب**: البياض، **اللعس**: السواد. **41– نكلت**: يقال نكل بفلان أصابه بنازلة، أو صنع به صنيعا يحذر به غيره، **المحيا**: الوجه.**42– الهالة**: دارة القمر، **الشهب**: النجوم، **القنا**: الرماح. **44– رمس**: قبر. **46– الطروق**: المجيء ليلا، **الخطب**: الأمر الجلل. **47– برى**: أضعف، **راش**: راشه أي أعانه وأغناه، وأصلح حاله.**48– لقاحا**: اللاقح: المحمل بالخير. **49– الأصيد**: الرجل الذي يرفع رأسه كبرا، أو الملك الذي لا يلتفت من زهو يمينا وشمالا، **الأشوس**: الشجاع.

50– النبعة: الشجرة. **52– الخطتان**: مثنى خطة: يقال اختط الأرض أي جعل لها حدودا ليُعلم أنّها له.

53– وكس: يقال وكس التاجر في تجارته: خسر فذهب ماله. **63– الفيلق**: الجيش. **الجرار**: الكثير.

64– أقصى شرقها: يقصد بلنسية لأنّها تقع شرق الأندلس، شرقت: سالت بالدّمع، زكا وخسا: زوجا وفردا.

66– الجرد: الخيل، **خطية**: الخطيّ: الرمح. **67– الأعادي**: الأعداء.

الملحق رقم 3:

شرح مضمون القصيدة.

الملحق رقم 3:

شرح مضمون القصيدة:

وجّه ابن الأبار هذه القصيدة لأبي زكريا الحفصيّ عندما أوفده إلى تونس ابن مردنيش حاكم بلنسية للاستنجاد بالملك الحفصيّ، حيث تندرج ضمن غرض رثاء المدن، الذي ازدهر في الأندلس نتيجة التقلبات السياسية في الأندلس، التي اتخذت شكل المواجهة بين المسلمين والنصارى، حين تجمّع الصليبيون عازمين على طرد المسلمين وإخراجهم من الأندلس، فكان هذا الغرض من أهمّ الأغراض الشعرية، إذ كان مواكبا لحركة الإيقاع السياسيّ راصدا لأحداثه.

ثمّ إنّ تقلّص التواجد الإسلامي في الأندلس، وبداية تساقط مدنها في أيدي النصارى، كان سببا في ظهور لون جديد من الشعر شعر الاستنجاد والاستصراخ، لمدّ يد العون للأندلس الجريحة، فكان من أبرز الشعراء الذين طرقوا هذا الباب ابن الأبّار القضاعي، الذي تحكي قصيدته السينية – موضوع البحث- يأس أهل الأندلس من حكامهم، ومن ثمّ توجههم لطلب النصرة من خارج الأندلس، حيث تصوّر ماضي المسلمين في عزّهم ومجدهم، وحاضرهم في ذلهم وهوانهم، كما تعكس تهاوي أركان الأندلس، وكيف أنّ الديار قد أقفرت فيها من الإسلام، فغدا صوت النواقيس يجلجل بدلا من الأذان، وكيف أنّ المساجد قد غدت كنائس وبيعا للنصارى.

فابن الأبّار في قصيدته هذه التي تعدّ وثيقة مهمة تكشف عن جوانب ثرية من التاريخ السياسي بين المسلمين والنصارى في الأندلس، يصوّر لنا المصاب الجلل الذي يهزّ النفوس هزا عميقا فيحكي لنا أحداث التاريخ وتقلباته، كما تشعّ القصيدة بنغمة حزينة شجية تسفر عن الأسى العميق، حيث ضمّنها ابن الأبار استصراخا حارا، فجاءت مليئة بشعور ديني عميق، يطفح بالحسرة والألم تارة، وبالأمل والرجاء تارة أخرى، وذلك على الرغم من موجة الأسى والذهول التي اجتاحت الأندلس، إذ نجده لا يعرف اليأس، بل إنه يدعو إلى مقاومة الهجمة الشرسة الصليبية التي بدأت

تكتسح المدن الأندلسية، حيث يلتفت إلى إثارة العزيمة وشحذ الهمة، ونفث الحماس في نفس القائد الحفصيّ أبي زكريا، الذي يرسم له صورة البطل المنقذ الذي يقود البلاد ويعيد وحدتها، ويبعث فيها الحياة، ويستطيع الأخذ بيد الأندلس إلى النصر المؤزر، ودحر الأعداء، نظرا لتحليه بمجموعة من الخصال والشمائل من كرم وشجاعة وعدل وشهامة ونفاذ بصير، وحسن تدبير...، حيث تجعله أهلا لذلك.

كما نجد ابن الأبار في سينيته هذه يركز اهتمامه على تشخيص الوضع الراهن، والاكتفاء بتصوير ما آلت إليه الأندلس، دون أن يقف عند الأسباب التي أدّت إلى هذا الوضع، ذلك أنّ الوقت غير مناسب – في نظر ابن الأبار – لذكر الأسباب التي لا جدوى لذكرها في هذا الوقت.

فالقصيدة تمثّل صرخة يطلقها ابن الأبار لتدارك أمر الأندلس، كما تعتبر وثيقة تاريخية مهمة، نظرا لما تصوره، فهي تصور الأندلس باعتبارها مرحلة فريدة في تاريخ الإسلام، الذي تراجع ليفرض الكفر سلطانه على ربوع الجزيرة.

فهـــرس المحتويات

فهرس المحتويات:

- **مقدمة**.....أ
- **الفصل الأول: نظرة بانورامية حول البلاغة ومصطلح التشكيل البلاغي:**

أولا– قضايا بلاغية:.....2

1–مفهوم البلاغة.....2

2–جدوى الدراسة النظرية البلاغية.....5

3–النظرة التحليلية والنظرة المعيارية في الدرس البلاغي.....6

4–المخاطب (المتلقي) في الدرس البلاغي.....8

5–البلاغة والمعنى الفني.....9

6–التقاطعات المعرفية في الدرس البلاغي.....10

أ– البلاغة والنحو.....10

ب–البلاغة وعلم الدلالة.....12

ج– البلاغة والأسلوبية.....13

د– البلاغة والتداولية.....15

هـ–البلاغة ومبحث الإعجاز.....16

ثانيا– ما هية التشكيل البلاغي وعلاقته بالخيال والصورة:.....**17**

1– مفهوم التشكيل البلاغي لغة واصطلاحا.....17

2– علاقة التشكيل بالخيال.....20

3– التشكيل وعلاقته بالصورة.....23

- **الفصل الثاني: تشكيل الظواهر البلاغية على مستوى المعاني في سينية ابن الأبار**

1– مفهوم علم المعاني، موضوعه ومباحثه.....27

2- الخبر والإنشاء وأغراضهما البلاغية في القصيدة.....30
-الأسلوب الخبريّ وأغراضه البلاغية في سينية ابن الأبار.....30
-الأسلوب الإنشائيّ وأغراضه البلاغية في سينية ابن الأبار.....33
3- ظاهرة التقديم والتأخير ووظائفها البلاغية.....36
-التقديم والتأخير ظاهرة بلاغية.....36
-تجلي ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة.....39
4- ظاهرة الحذف في سينية ابن الأبار.....42
-الحذف ظاهرة بلاغية.....42
-تجلي ظاهرة الحذف في سينية ابن الأبار.....44
5- التنكير والتعريف وأغراضهما البلاغية.....46
-دلالات التنكير في سينية ابن الأبار.....46
-دلالات التعريف في سينية ابن الأبار.....47

- **الفصل الثالث: التشكيل البياني ووظائفه البلاغية في سينية ابن الأبار.**

أولا– مفهوم البيان وموضوعه.....51

ثانيا– تجليات الصور البيانية في سينية ابن الأبار وبلاغتها.....53

1– التشكيل المجازي في سينية ابن الأبار.....53

- مفهوم المجاز.....53
- أنواع المجاز.....54

1-المجاز المرسل.....54

ـ توظيف المجاز المرسل وبلاغته في القصيدة.....54

2-المجاز العقلي.....57

- توظيف المجاز العقلي وأثره في إثراء المعنى.....58

2- البناءالتشبيهي ووظيفته في عملية التشكيل البلاغي.....62

- مفهوم التشبيه.....62

-بلاغة النظام التشبيهي في سينية ابن الأبار..... 64

3- **التشكيل الاستعاري في سينية ابن الأبار ووظيفته البلاغية**.....69

ـ مفهوم الاستعارة.....69

ـ تمظهرات البناء الاستعاري وبلاغته في القصيدة.....71

4- التشكيل الكنائي في سينية ابن الأبار وأوجهه البلاغية.....76

ـ مفهوم الكناية 76

ـ استعمالات النموذج الكنائي و بلاغته في القصيدة.....78

- **الفصل الرابع: التشكيل البديعي ووظيفته الجمالية في سينية ابن الأبار.**

أولا- البديع ومكانته في الدرس البلاغي.....81

ثانيا- توظيف المحسنات البديعية في القصيدة وأثرها الجمالي.....83

1- توظيف البديع اللفظي في القصيدة وأثره الجمالي.....83

أ- الجناس و قيمته الفنية.....83

ب- التصريع ووظيفته الإيقاعية.....88

ج- التطريز ودوره في تحقيق الموسيقى الداخلية.....88

د- الاقتباس في سينية ابن الأبار ووظيفته البلاغية.....91

2- تمظهرات البديع المعنويّ ووظيفته الدلالية في سينية ابن الأبار.....93

أ-الطباق والمقابلة وأثرهما في المعنى.....93

-تعريف.....93

- استعمال البنية الضدية في القصيدة وأثرها في المعنى.....94

ب-المبالغة ووظيفتها البلاغية.....98

-تعريف المبالغة.....98

-استعمال المبالغة في القصيدة ووظيفتها البلاغية.....98

ج- ظاهرة الالتفات في سينية ابن الأبار.....101

-تعريف الالتفات.....101

-تجليات ظاهرة الالتفات في القصيدة وقيمتها البلاغية.....102

د – الاستدراج ووظيفته البلاغية.....106

-تعريف الاستدراج.....106

- فنية الاستدراج.....106

- **خاتمة.....119**
- **قائمة المصادر والمراجع.....113**
- **الملحق رقم1: تعريف الشاعر.....123**
- **الملحق رقم2: القصيدة.....126**
- **الملحق رقم3: شرح مضمون القصيدة.....131**
- **فهرس المحتويات.....134**