المنهج الأسلوبي في الدراسة الأدبيّة الحديثة
مطبّقا على همزيّة فخر الدين بن مَكانِس (٧٤٥-٧٩٤هـ)

د. محمد بن إبراهيم الدوخي
قسم الأدب - كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

المنهج الأسلوبي في الدراسة الأدبيّة الحديثة
مطبّقا على همزيّة فخر الدين بن مَكانِس (٧٤٥-٧٩٤هـ):

د. محمد بن إبراهيم الدوخي
قسم الأدب – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

ملخص البحث:

النقد الأدبي مجال واسع تسبر من خلاله أغوار النص الأدبي، ومن أبرز مناهجه الحديثة الأسلوبية.
يهدف هذا البحث إلى التعامل مع المنهج الأسلوبي والبحث في مكوناته لتطبيقها على
نص من الشعر العربي القديم، نعته القدماء بالجودة والنفاسة وهو همزيّة فخر الدين بن مكانس (٧٤٥–٧٩٤هـ) التي مطلعها:

يَـا سَـرْحَةَ الـشَّاطِئِ المُنْـسَابِ كَـوثَرُهُ

عَلَـى اليَوَاقِيـتِ فِـي أشْـكَالِ حَـصبَاءِ

والبحث بهذا الأمر يحاول تعميق صلة الشعر العربي القديم بالنقد الأدبي الحديث.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وبعد...

فالنقد الأدبي مجال واسع تسبر من خلاله أغوار النص الأدبي، ومن أبرز مناهجه الحديثة الأسلوبية التي تعد منهجا علميا دقيقا في تعامله مع النصوص.

وقد عمدت إلى تطبيق هذا المنهج على قصيدة أُثْنِي عليها في غير موضع، وهي همزيّة فخر الدين بن مكانس(٧٤٥-٧٩٤هـ) التي مطلعها:

يَا سَرْحَةَ الشَّاطِئِ المُنْسَابِ كَوثَرُهُ

عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصبَاءِ[١]

فابن حجة يقول:"ومن التشابيه البديعة التي لم تُدرك في هذا الباب تشابيه الصاحب فخر الدين بن مكانس في قصيدته المشهورة المشتملة على وصف شجرة السرح "[٢].

وورد في مقدمة ديوانه أنه قال قصيدته: "يصف شجرة سرح بشاطئ النيل المبارك بالروضة، وهي قصيدة بديعة،ومشهورة، كلها غرر ودرر"[٣].

ووقف د. محمود رزق سليم أمام القصيدة وقفة سريعة قال في آخرها:"فلعلنا وُفِّقنا إلى التنويه بهذه القصيدة، ولو بعض التوفيق، وظفرنا بلفت النظر إلى شيء من نفاستها ولو بعض التوفيق "[٤].

إذن فالبحث يقصد إلى التعامل مع المنهج الأسلوبي والبحث في مكوناته لتطبيقها على نص من الشعر العربي القديم، نعته القدماء بالجودة، وهو بهذا يحاول تعميق صلة الشعر العربي القديم بالنقد الأدبي الحديث.

يبتدئ البحث بتعريف المنهج الأسلوبي، فيعرض لذلك لغة واصطلاحا، ويبين اختلافه باختلاف زوايا النظر إليه.

---

(١) ديوان فخر)) الدين بن مكانس. مخطوط في دار الكتب المصرية تحت رقم: ١١٩٦. ووردت القصيدة كلها من الورقة (٢ب-٥أ).

(٢) خزانة الأدب وغاية الأرب. ابن حجّة الحموي. قدّم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه د. صلاح الدين الهواري:١/ ٣٩٠. المكتبة العصرية.ط١. ١٤٢٦هـ ٢٠٠٦م صيدا. بيروت.

(٣) ديوان فخر الدين بن مكانس: ق ٢/ب.

(٤) مقال (في ظلال السرحة) د. محمود رزق سليم، مجلة الرسالة والرواية، العدد ٧٨٤: ٧٨١-٧٨٢. رمضان. ١٣٦٧هـ ١٩٤٨م. مصر.

ثم ينتقل البحث إلى أهم المصطلحات الإجرائية في المنهج الأسلوبي فيعرّف بها ويقترب منها أو يحاول الاقتراب منها.

ثم يأتي الفصل الثاني وهو القسم التطبيقي معنيا بالنظام اللغوي الشعري الذي يمثّل شكل القصيدة، فيبين خصوصية التشكيل الفني في النص، فينطلق البحث من النص الأدبي بصفته بناء لغويا قبل أن يكون حقيقة مرجعيّة،وهو معنى ملائم للمنهج الأسلوبي.

فيدرس البحث البناء العام للقصيدة عارضا أساليب الخطاب التي تنهض عليها القصيدة، ثم يقف البحث أمام اختيار الشاعر لنوع خاص يبني به نصّه، عارضا بعد ذلك لأمور وسمات تختص بها القصيدة مركزا على المفاصل التي مثّلت مميزات للنص.

وينتقل البحث بعد ذلك لعرض نسبة الفعل إلى الصفة في القصيدة كما يقف على الحقول الدلالية.

وبعد ذلك يستخلص البحث الأنساق كأنساق الصور ويستخلص منها نظام التمثيل، أي: كيف بنى الشاعر نظامه ؟ ثم ينتقل إلى النظام اللغوي الذي يمثّل شكل القصيدة (خصوصية التّشكّل الفني في النص من حيث التركيب العام للأبيات وللمقاطع واللوحات).

وفي هذا القسم سأعرض لنظام التمثيل مبينا أهميته للنص ومنطلقا من النص لتوضيح الصورة.

ولا أنسى تعالق النص مع غيره، واشتراكه مع سابقيه فخصصت ذلك بحديث طويل، مع الإشارة إلى إفادة المتأخر من المتقدم من عدمها.

وشمل الفصل مسائل متعددة عن الصورة كالعدول والتقييد ثم عرض للون البارز بين وسائل التصوير فركّز عليه لأنه يمثل سمة ظاهرة.

ثم درس البحث النظام الصوتي في القصيدة ممثلا في الإيقاع الذي يكوّن سمة صوتية في النص، سواء أكان في إيقاع الإطار أم إيقاع الحشو. فالشاعر يوزّع بقدرته الشعرية. الكلام في النص على نظام يراه ملائما لمبتغاه، فيسعى البحث لبيان ذلك واستجلاء ما فيه.

وبعد ذلك تأتي الخاتمة التي كانت إجمالا لما عرضت له في البحث ويليها مسرد المصادر والمراجع.

وقد بذلت جهدي في الرجوع إلى مصادر البحث الأساسية وتطبيق معايير المنهج الأسلوبي بقدر ما أستطيع.

وبعد فأسأل الله أن يجعل عملي خالصا لوجهه الكريم وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

* * *

الفصل الأول:

القسم النظري:

الأسلوبية:

قبل الولوج في دراسة المنهج الأسلوبي يحسن العرض لتعريف الأسلوب لغة واصطلاحا، فالأسلوب لغة "السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء... والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي: في أفانين منه"[1].

ويقول الزمخشري في مادة (سلب): "سلبه ثوبه وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد وتسلّبت وسلّبت على ميّتها فهي مسلّب، والإحداد على الزوج والتسليب عام وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز: سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب: أُخِذ ورقها وثمرها، وشجر سلب، وناقة سلوب: أُخِذ ولدها،ونوق سلائب، ويقال للمتكبر:أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة "[2].

وعند المحدثين الأسلوب متصل بنظرية الإبلاغ أو الإخبار، فلابد لأي عملية تخاطب من مخاطِب ومخاطَب وخطاب (مرسل ومرسل إليه ورسالة) [3]، مما جعل تعريف الأسلوب مختلفا عند النظر إليه من إحدى الزاويا السابقة:

١. الأسلوب باعتبار المخاطِب:

هو الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه إذ يعبّر تعبيرا كاملا عن شخصيته ويعكس أفكاره وصفاته الإنسانية، ويبيّن كيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته وغير ذلك مما يؤكد الذاتية أساسا للأسلوب[4].

---

(١) لسان العرب: (سلب).

(٢) أساس البلاغة: ٤٥٢.

(٣) انظر: الأسلوبية والأسلوب. عبد السلام المسدي: ١٣٣. الدار العربية للكتاب. ١٣٩٧هـ ١٩٧٧م. ليبيا. تونس.

(٤) انظر: المرجع السابق: ٦٤. والبلاغة والأسلوبية. هنريش بليث. ترجمة وتعليق محمد العمري: ٥٢. أفريقيا الشرق. ١٩٩٩م. الدار البيضاء. المغرب. بيروت. لبنان. وانظر: اللغة والأسلوب. عدنان بن ذريل: ١٣٤. مراجعة وتقديم حسن حميد. مجدلاوي للنشر والتوزيع. ط٢. ١٤٢٧هـ ٢٠٠٦م. عمّان. الأردن. والأسلوبية في النقد العربي الحديث. دراسة في تحليل الخطاب. فرحان الحربي: ١٧. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط١. ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م. بيروت. لبنان.

٢. الأسلوب باعتبار المخاطَب:

يدل على أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل عن طريقها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله[١]. فالحدث الأسلوبي كما أنه يكشف عن بواطن صاحبه يؤثر في حساسية متلقّيه[٢].

٣. الأسلوب باعتبار الخطاب:

يدل على: "العلاقة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص وهي ذاتها أسلوبه"[٣].

الأسلوبية:

علم لغوي حديث يبحث في تحديد / وصف الظواهر اللغوية المميزة للخطاب الأدبي.

وعرفها ريفاتير بقوله: "علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا"[٤].

مناهج الأسلوبية[٥]:

ترتبط الأسلوبية تاريخيا بالبلاغة فهي الوريث الشرعي لها[٦] بعد أن عجزت البلاغة عن مجاوزة دراسة الخصائص العامة للأدب إلى خصائص الجنس والنص والأثر. وبدا عقمها يظهر، فجاءت الأسلوبية لتكمل هذا النقص الذي عجزت البلاغة عن سداده.

مهما اختلفت مناهج الأسلوبية فإنها تسعى لكشف جوانب النص وسبر أغواره وكلها تعامل النص معاملة علمية صارمة.

---

(١) انظر: البلاغة والأسلوبية. هنريش بليث: ٥٣ واللغة والأسلوب: ١٣٤،١٣٥. والأسلوبية في النقد العربي الحديث: ١٨.

(٢) انظر: الأسلوبية. عبد الله صولة: ١٦، بحث مكتوب على قرص مرن، صادر عن جامعة تونس الافتراضية. ٢٠٠٥م.

(٣) الأسلوبية والأسلوب: ٨٦، وانظر: اللغة والأسلوب: ١٣٥. والأسلوبية في النقد العربي الحديث: ١٩. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته د. صلاح فضل: ٢٢٢ وما بعدها. النادي الأدبي الثقافي بجدة. ط٣. ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م.

(٤) محاولات في الأسلوبية الهيكلية. مجلة الموقف الأدبي عبد السلام المسدي. العدد ٧١: ١١١. آذار. ١٩٧٧م.

(٥) للأسلوبية مناهج كثيرة ولكنني سأقف أمام أهمها.

(٦) راجع: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ٢٠٢. مدخل إلى علم الأسلوب. د. شكري عياد: ٥. ط٤. أصدقاء الكتب. ١٩٩٨م. الجيزة.

وتستمد الأسلوبية مقولاتها من آراء فردينان ديسوسير اللسانية بما هي أسس الدراسات اللغوية الحديثة، ويعدّ شارل بالي أول من قدّم للأسلوبية بمنهجية منظمة[1].

١. الأسلوبية البنيوية (أسلوبية اللغة، الأسلوبية الوظيفية):

بدأت هذه الأسلوبية مع جون كوهين وورومان جاكبسون، وهي تركز على الأسلوب بوصفه أمرا مترابطا أو صيغة أو مجموعا كليا أو بناء متناغما، وتعنى عناية خاصة بمصطلح البنية "كي تُظهر أن القيمة الأسلوبية تتعلق بمكانها ضمن النظام "[2].

فالمنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست في اللغة وجهازها الثابت في المعاجم وكتب النحو والصرف والمعاني فقط بل في وظيفتها وفي مختلف مظاهر تصرّفها في الخطابات والنصوص، لأن الأسلوبية منها الأسلوب بمعنى تفرّد داخل اللغة، فلا يمكن للأسلوبية أن تدرس اللغة إلا باعتبارها أسلوبا.

٢. الأسلوبية التعبيرية:

تعنى بعلاقة الشكل مع التفكير[3]، وترتكز على الحدث الكلامي، وفق التمييز الذي قدّمه ديسوسير بين اللغة والكلام[4]،وشارل بالي أحد اثنين جمعا محاضرات دي سوسير التي نُشرت إثر وفاته، وهو الذي أنشأ الأسلوبية التعبيرية.

فرّق شارل بالي بين أسلوبين أحدهما يروم التأثير في القارئ والآخر ينصب اهتمامه على إيصال الأفكار بدقة، وأسهم طلابه من بعده في تنمية هذا الاتجاه من خلال توسيع دائرة الدراسة للتعبير الأدبي، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة، وما على الأسلوبي إلا البحث عن هذه الأدوات[5]، وعن قيمها التعبيرية في النص.

يرى (شارل بالي) أن اللغة سواء نظرنا إليها من زاوية المتكلم أم من زاوية المخاطب حين تعبّر عن الفكرة فمن خلال (موقف وجداني) بمعنى أن الفكرة حين تصير بالوسائل اللغوية كلاما تمرّ لا محالة بموقف وجداني مثل الأمل والترجي ونحوه[6].

---

(١) انظر:اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث.د. سامي عبابنة:١٦١.عالم الكتب الحديث.ط٢. ٢٠١٠م إربد. الأردن.

(٢) الأسلوب والأسلوبية. بيير جيرو. ترجمة منذر عياشي :١١٥. مركز الإنماء. الحضاري. حلب. ط٢. ١٩٩٤.

(٣) انظر: الأسلوب والأسلوبية: ٤٥.

(٤) انظر: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري: ١٦١.

(٥) انظر: اللغة والأسلوب: ١٣٥ وما بعدها وراجع: البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبد المطلب: ١٧٥. مكتبة لبنان ناشرون. ط١. ١٩٩٤م. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان.مصر.

(٦) انظر: اللغة والأسلوب: ١٣٥.

فالأسلوبية التعبيرية تدرس علاقات الشكل مع التفكير، وتنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي فاهتمامها متصل بالأثر.

٣-أسلوبية الفرد(التكوينية، الحدسية):

تدرس علاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها، فهي تتناول الحدث اللساني إزاء المتكلمين وتحدد الأسباب، وبهذا تنسب إلى النقد الأدبي وتبتعد عن المعيارية أو التقريرية[١].

وعلمها (ليو سبتزير) وهي أسلوبية "مؤسسة على البحث عن الخاصية الملازمة لأسلوب كاتب ما"[٢] وتعقد هذه الأسلوبية الصلة بين المؤلف وعمله، وهي متأثرة بما قدمه (فرويد) من نظريات حول (اللاشعور)[٣].

٤-الأسلوبية الإحصائية:

تقوم على دراسة ذات طرفين، أولهما: هو التعبير بالحدث، و الثاني هو التعبير بالوصف، ويعني بالأول الكلمات أو الجمل التي تعبر عن حدث ومن ثم الكلمات التي تعبر عن صفة، ويتم احتساب عدد التراكيب و القيمة العددية الحاصلة تزيد أو تنقص تبعاً لزيادة أو نقص عدد الكلمات الموجودة في هذه التراكيب، وتستخدم هذه القيمة في الدلالة على أدبية الأسلوب و التفريق بين أسلوب كاتب و كاتب.

وتعتمد الإحصاء الكمي لتحديد الملامح المسيطرة على النص، ويبتعد هنا الحدس لصالح القيم العددية، ومن أهم مزاياها أنها توكل أمر تحديد الظاهرة إلى منهج موجّه، محاولة قدر الإمكان أن تكون قريبة من الموضوعية ومبتعدة عن الذاتية والانطباعية[٤] لتحقيق الانضباط المعرفي[٥].

وفي الأخير أقول:

إن الأسلوبية بمختلف أجيالها يجمعها مبدأ واحد هو أنها كلها تهدف لهدف واحد هو تفسير أنظمة الخطاب وبنائه وأنساقه تفسيرا ينزع إلى العلمية. والفرق بين الأسلوبيات من بدايتها إلى نهايتها أن اللاحقة تضيف إلى السابقة وتتفاعل وتنقح وتعطي رأيها وتختلف.

---

(١) انظر: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري: ١٦٣.

(٢) لسانيات الخطاب. صابر الحباشة: ١١٩.دار الحوار.ط١. ٢٠١٠م. اللاذقية. سوريا.

(٣) البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبد المطلب: ١٧٦-١٧٧.

(٤) البلاغة والأسلوبية. هنريش بليث: ٥٨-٦٠.

(٥) راجع في الأسلوبية الإحصائية (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية)د. سعد مصلوح. دار البحوث العلمية. الكويت. مطبعة حسان. القاهرة. ط١. ١٤٠٠هـ ١٩٨٢م.

الأسلوبية والمعارف الأخرى:

سبق للأسلوبية "أن تفاعلت مع اللسانيات باعتبارها الأصل الذي تفرّعت عليه، ومع البنيوية بصفتها تفرّعت على اللسانيات تماما كالأسلوبية ومع البلاغة وقد قامت الأسلوبية على أنقاضها ومع النقد الأدبي باعتبار الأسلوبية أهم رافد من روافده"[1] يجمع الأسلوبية بمختلف أجيالها واتجاهاتها مبدأ واحد هو أنها كلها تهدف لتفسير أنظمة الخطاب وبنائه وأنساقه تفسيرا ينزع إلى العلمية نظرا إلى اعتمادها علوما دقيقة كالإحصاء وعلم النفس وعلوم اللسان التطبيقية كعلم الأصوات وغيرها.

المصطلحات الإجرائية في الأسلوبية:

مبدأ الإفادة:

من أهم المبادئ في الدراسة الأسلوبية، وقد استخدم قبل ذلك في اللسانيات الوظيفية ضمن التمفصل الثاني[2] للدلالة على وجود سمة مفيدة، فتقول مثلا:

صار وسار، تشتركان في الأصوات، الكمية الصوتية، مستوى المخارج والصفات، حتى تصل إلى ما يميز السين(س) عن الصاد(ص) من الترقيق والتفخيم، فإذا وصلت إلى هذا الأمر تكون قد وصلت إلى السمة المفيدة في التمييز بين الكلمتين.(هطل، هتل) هنا الجهر والهمس.

الإفادة: السمة التي بها تتخذ الوحدة الصوتية خاصية مميزة لها مما يشبهها من الوحدات.

الأسلوبية تنظر إلى الكلمة في سياقاتها، فقد طوّرت الأسلوبية النظر إلى النص عنها في اللسانيات فصارت تنظر إلى الكلمة في سياقاتها، فاللسانيات البنيوية تقف عند الجملة وتدخل في سلم صوتي في حين أن الأسلوبية تُدخِل مجالات أخرى، أنساق أخرى غير النسق اللساني أو النسق الصوتي،فتُدخل النسق الأدبي فاللسانيات لا تصلح مدخلا لتحليل الأدب وإنما هي مجرّد مدخل لتحليل السلسلة الكلامية فقط.

ممكن تدخل في سياق التناص سياق العلاقات الداخلية في المفردات، فقد يستخدم الأديب مفردتين مثل (سدّ، صدّ) فتصبح مدخلا لدراسة التطابق غير التام بين الوحدات اللغوية في سياق خطاب أدبي، وليس في سياق خطاب لساني، وإن كان الأدب خطابا لسانيا لكن يختلف هنا التوظيف، فممكن أن يصدر متكلّم أصواتا لكن لا تدلّ على

(١) أسلوبية الوصف والحوار، عامر الحلواني:١١، مطبعة التسفير الفني،ط١، ٢٠٠٣م.

(٢) وهو تأليف الكلام ويعني التمفصل الأول تأليف الأصوات.

معنى. أما في الأدب فالسياق الأدبي هو الذي تسعى الأسلوبية لإبرازه وليس فقط نظام الأصوات (نظامها، تعاقبها، وظائفها) تستعين بهذه الخواص حتى تتبين ما يميّز الخطاب الأدبي عن غير الأدبي[1].

تتميز اللغة الطبيعية بازدواجية التمفصل (التأليف) فحين تقول: كتب الولد الدرس.

هنا مستويان من التركيب.

١. تركيب الكلمات:

كتب الولدُ الدرسَ.

يمكن تغييره فتقول: الولد كتب الدرس.

وهذا يمكن تغييره فتقول: كتب الدرسَ الولدُ. هذا يسمى التمفصل الأول للغة، فاللغة تعطيك مرونة، فأنت تقدّم وتؤخر بحسب مقامات التكلم وبحسب الوظائف (وظائف اللغة) فـ(كتب الولدُ الدرسَ) تجيب عن سؤال: ماذا حدث؟

كتب الدرسَ الولدُ. تجيب عن سؤال: مَن كتب الدرس؟ وهكذا..

٢. داخل ما سبق ثم أمر آخر مثل:

درس الولد الكتب. أخذنا الحروف وغيرناها، فلم نزد شيئا من الخارج. التغيير هنا حدث على مستوى الحروف لا على مستوى الكلمات، نحّينا من الدرس حرفين وأضفناها إلى الكتب[2].

العدول:

من أهم المصطلحات الإجرائية في الدراسة الأسلوبية، وقبل الخوض فيه أعرض تعريفه، فالعدول لغة "عدل عنه يعدل عدلا وعدولا حاد وإليه عاد ورجع، والطريق مال، والفحل ترك الضراب والجمال الفحل نحاه وفلانا بفلان سوى بينهما، وماله معدل ولا معدول مصرف، وانعدل عنه، وعادل أعوَجّ، والعدال ككتاب أن يعرض أمران فلا تدري لأيهما تصر فأنت تروي في ذلك "[3].

---

(١) راجع: معجم (تحليل الخطاب) باتريك شارودو – دومينيك منغنو. ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمود. مراجعة صلاح الدين الشريف: ٤١٩–٤٢٠. دار سيناترا. المركز الوطني للترجمة. ٢٠٠٨م. تونس.

(٢) راجع: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية. محمد الشاوش: ٤٩٣/١ وما بعدها. المؤسسة العربية للتوزيع. ط١. ١٤٢١هـ. ٢٠٠١م. بيروت. جامعة منوبة. كلية الآداب. تونس.

(٣) القاموس المحيط: عدل.

وفي لسان العرب:" وعدل عن الشيء يعدل عدلا وعدولا حاد وعن الطريق جار وعدل إليه عدولا رجع . ولا معدول أي مصرف، وعدل عن الطريق مال، والعدل أن تعدل الشيء عن وجهه، تقول عدلت فلانا عن طريقه وعدلت الدابة إلى موضع كذا. فإذا أراد الاعوجاج نفسه قيل: هو ينعدل أي: يعوج وانعدل عنه وعادل اعوجّ"[1].

فالكلام منه ما هو مألوف يسير صاحبه فيه على قواعد النحو لا يخرقها وهو النمط التعبيري المتعارف عليه، ونوع آخر يعتمد (العدول) عن الكلام الأول بغية تحقيق أمر ما وهو النمط الإبداعي، وهو ما يؤمّه الدارسون[2].

فالعدول من أبرز المباحث الأسلوبية أهمية، فبه تُدرك الظاهرة الأسلوبية في نص ما، وذاك أن اللغة قائمة على مستويين، مستوى مثالي وهو القواعد الذهنية والمحلات الإعرابية الموجودة في الذاكرة اللغوية الفردية، ومستوى إبداعي وهو فرعان أحدها داخل اللغة في المشتقات وفي البنى الإعرابية وفرع داخل الكلام يعتمد على خرق النسق العام[3]، لتحقيق اللغة في الأدب وخارج الأدب.

تعددت مصطلحات العدول[4] ومن أسبابه "تحطيم اللغة العادية وخلق لغة سامية شعرية"[5] ويأخذ القارئ مما سبق أن العدول مهتم بالحديث ومنحاز إليه، ومتعلق به.

لا بد أن يحمل العدول بين طيّاته ما يميّز الكلام عن الكلام العادي والمألوف:" وذلك أن المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشاعرية، ولابدّ إذن من أن تكون وراء المخالفة قيم فنية وجمالية إذ ليس بالضرورة أن تكون المخالفة حبّا للتميز أو تفرّد فحسب والغالب أن يكون وراءها غاية فنية تعبّر عن شيء في النفس "[6].

---

(١) لسان العرب: عدل.

(٢) البلاغة والأسلوبية.د.محمد عبد المطلب: ١٠٣-١٠٤.

(٣) راجع: المرجع السابق: ٢٦٨.

(٤) انظر: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية. د. عبدالله صولة: ٢٥٠. دار الفارابي. ط٢. بيروت. لبنان٢٠٠٧م. والانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. د. أحمد محمد ويس: ٢٩ وما بعدها. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ط١. ١٤٢٦هـ ٢٠٠٥م. بيروت. الانزياح الشعري عند المتنبي. قراءة في التراث النقدي عند العرب. د. أحمد الخطيب: ٣٠ وما بعدها. دار الحوار. ط١. ٢٠٠٩م. اللاذقية. سورية .

(٥) في سيمياء الشعر القديم:د. محمد مفتاح: ٥٠-٥١. دار الثقافة الجديدة. الدار البيضاء. ١٩٨٢م. دط.

(٦) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ١٢٥.

المصطلحات المستعملة بديلا عن العدول:

اختلف دارسو الأسلوبية في استعمال هذا المفهوم وقد استعرض د. أحمد محمد ويس ذلك في كتابه (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) كثيرا من المصطلحات وحلّلها وبيّن مصادرها واختار مصطلح الانزياح دون مسوغ موضوعي مقنع. ومن تلك المصطلحات:

١. الانحراف[١].

٢. الكسر(كسر المألوف، كسر البناء،التكسير، انكسار النمط)[٢].

٣. الانتهاك[٣].

٤. الخرق[٤].

٥. الغرابة (التغريب. الغريب. الإغراب)[٥].

وأنا أوثر العدول لأنه أولا مصطلح تراثي بنفس المعنى وأكثر دلالة على المعنى الأسلوبي لأن العدول (من جملة معانيه الخروج من شيء إلى شيء) وفيه معنى عقلي، عدل عن الشيء عدلا. أما المصطلحات الأخرى فليس فيها الخروج العقلي الدال على الخروج عن القاعدة إلى نسق آخر.

كيف يُدرَك العدول:

من الوسائل المعينة على إدراك العدول في النص النظرة الكلية الشاملة إلى النص، فمن شأنها أن تكشف عن ظواهر غير عادية من مثل توزيع بعض العناصر الأسلوبية توزيعا يختلف عن المعدل العادي لتوزيع الأصوات في اللغة مما يلفت النظر إليه وإلى دلالته.[٦] مثل أن يتكرّر الصفير في جزء وينعدم في آخر.يخرق الأسلوب العادي في استعمال الأصوات.

---

(١) انظر: المرجع السابق: ٣٤ – ٤٤.

(٢) انظر: المرجع السابق: ٥٩ – ٦٠.

(٣) انظر: المرجع السابق: ٦٠ – ٦٢.

(٤) انظر: المرجع السابق: ٦٢ – ٦٣.

(٥) انظر: المرجع السابق: ٦٣ – ٦٤.

(٦) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ١٩٩.

ويمكن أن تبدأ خطوات التحليل الأسلوبي بـ"مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت أو قلب نظام الكلمات أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرّر جماليا للفروق"[1].

من فوائده:

يؤدي إلى خرق ذلك المأنوس وكسر حاجز الألفة والتتابع اليومي، ورجّ وعي المتقبّل بما لم يألفه في رصيده الثقافي[2].

ولا يخفى أثر الجمال وعمقه في قلب المعايير بما يعزّز شحنة التخييل [3]. وهو بمنزلة منبّهات فنيّة يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنيّة متميّزة [4]. وفيه" إيقاظ للسامع وتطرية له بنقله من خطاب إلى خطاب آخر لأن السامع ربما مل من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر تنشيطا له في الاستماع واستمالة له في الإصغاء"[5].

و"لا يعدّ كل انحراف أسلوبا، إذ لا بدّ أن يصاحبه وظيفة جمالية وتعبيريّة"[6] أو إقناعية أو نحوها من وظائف الكلام المتسم بمميزات أسلوبية مخصوصة.

العدول نوعان:

كمي كالتكرار(لحرف أو للفظ أو لجملة ونحوها) وبها يخرج الأديب عن المألوف والمعهود من الكلام إلى استعمال مكثّف لسمة ما.

---

(١) نظرية الأدب. رينيه ولك، أوستن وارين:٢٣١-٢٣٢.ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة د. حسام الخطيب. مطبعة خالد الطرابيشي .ط١،١٣٩٢هـ ١٩٧٢م. وراجع الظفيرة واللهب. إبراهيم خليل:٦٠ وما بعدها. ط١. أمانة عمان الكبرى. عمّان.

(٢) انظر: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي مقاربة أسلوبية في جمالية القبح. د. عامر الحلواني:٧٧. كلية الآداب والعلوم الإنسانية.ط١. ٢٠٠٢م. صفاقس.

(٣) انظر: المرجع السابق:٧٨.

(٤) انظر:البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبد المطلب: ٢٧١-٢٧٢.

(٥) المرجع السابق: ٢٧٩.

(٦) الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. أماني سليمان داود: ٢٩. مجدلاوي. ط١. ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م. عمان. الأردن.

ونوعي: يتصل بالخروج عن قاعدة لغوية إلى استعمال فردي خاص[1].

ويعمد الأديب إلى العدول النوعي لكي يكون له أسلوب داخل الأسلوب العام، وليكسر ما يهدّد الجنس الأدبي من مظاهر التشبّع الأسلوبي، وبه يتحقق مظهر مهم من مظاهر الأدبيّة في النص.

مجالات العدول: في مختلف أجزاء الكلام بدءا بالحرف، استعمال حرف جر مكان آخر، مرورا بالكلمة اسما أو حرفا ووصولا إلى التراكيب النحوية وإلى المجاز وغيره[2]، وهذا يدل على المخزون الدلالي لطرائق الأداء الأسلوبي والقدرة الكامنة لمستوياته التي تعجز عنها البنى اللفظية المألوفة[3].

هل توجد قاعدة يعدل الأديب عنها؟

ما الذي يقنعني أن الأديب عدل عن أمر راسخ في اللغة؟

هناك من يرى استحالة تحليل مفهوم العدول عن قرب، وهذا يكشف أنه مفهوم إشكالي، هناك صعوبة بل استحالة في تحديد قاعدة حيادية غير مرسومة[4].

إن العدول عن اللغة يبقى محل نظر لأن التعبير في اللغة اليومية مضبوط بقواعد وقوانين غير القواعد الفصيحة، فعندما تقول، إن هذا الشاعر عدل عن اللغة العادية، فما الدليل على أن اللغة العادية كانت القاعدة، لا ندري، لكن العدول ليس له قيمة إلا داخل الأدب، من صيغة أدبية لصيغة أدبية أخرى. فمثلا العدول من التشبيه العادي إلى التشبيه المقلوب، فلدينا في الأدب مثال عدل عنه، أما في اللغة فلا يمكن أن نتثبت في العدول فهي شيء مشاع ومتحول ومتغير فلا يمكن لنا أن نتثبت. ولذا فالعدول داخل اللغة لا معيار له قبل أن تتطور اللسانيات التداولية التي أثبتت أن اللغة نفسها عدول.

---

(١) انظر: الحجاج في القرآن: ٢٥٣ وما بعدها، ٣٨٧ وما بعدها، ٤٢٣ وما بعدها، والعدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، السعدني: ٨٤، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م. وراجع: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث: ١٦٤-١٦٥، وهو يرى للعدول ثلاثة أشكال هي:

١. الانحراف الكمي بتكرار حدوث الظاهرة.

٢. الانحراف النوعي من خلال الخروج عن قواعد اللغة.

٣. الانحراف عن نموذج موجود في النص.

والصواب أن رقم (٢، ٣) المذكورين آنفا داخلان في العدول النوعي، فيكون العدول نوعين كما ذكرت.

(٢) انظر: البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب: ٢٧٠-٢٨٨.

(٣) راجع: جمالية العدول في التراث البلاغي، خيرة حمرة العين: ٢١٦، مجلة جذور، رجب ١٤٢٤هـ، سبتمبر ٢٠٠٣م.

(٤) للاستزادة: انظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أوزوالد ديكرو وجان ماري سشفاير، ترجمة د. منذر عياشي: ١٧١، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٧م الدار البيضاء، المغرب.

إن قَيْسَ العدول في حد ذاتها قضية خلافية منذ ريفاتير في كتابه محاولة في الأسلوبية البنيوية.

ما الذي يجعل القارئ لنص يصنف هذه الظاهرة على أنها عدول ؟

بالنسبة لجون كوهين الجواب واضح لأنه يقابل اللغة الأدبية بالغة العلمية يقول: كل ما من شأنه أن يخرج الكلام من اللغة العلمية فهو عدول ويقسم الكلام ثلاث مراتب:

١. الكلام العلمي (العادي)

٢. الكلام الأدبي أو الشعري القديم البياني.

٣. الشعر الحديث.

فالقضية خلافية.

ريفاتير يجيب عن السؤال قائلا كل عصر أدبي أو كل سياق أدبي يصنع القواعد يعرفها القارئ بحكم انتمائه إلى ذلك الفضاء الأدبي نسميه معاني المدح أو استعمال البديع أو..

فكل عصر أدبي يصنع مجموعة من القواعد يعرفها القارئ فالعدول ليس عدولا في المطلق.

بل عدول عن القواعد الأدبية الموجودة في ثقافة القارئ فالعدول هو ردّ فعل القارئ، استجابة القارئ، فعندما تقرأ نصا ينبغي لك أن تكون متشبعا بالثقافة التي ينتمي إليها النص وأنت حينئذ ستحس بالعدول لأنك تجد ما يصدمك داخل النص فأنت تقيسه بالنسبة لما تعرف. العدول بالنسبة للقارئ وليس بالنسبة للشاعر فالقارئ حين قرأ الصورة له في ذهنه سجل من الصور عليها هي بنيت قولك أن فيه عدولا[1].

الاختيار (الجدولية):

يجب أن تكون لغة النص الأدبي مميزة، وهذا التميز يبين للقارئ أن الأديب قد اختار من المعجم اللغوي الضخم مجموعة من الكلمات ليستطيع تبليغ الأثر المرجو منها. فلغة النص الأدبي لغة منتقاة، فنظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة [2]. فالنص الأدبي يتكوّن عن طريق سلسلة من الاختيارات داخل الجمل.

---

(١) للاستزادة: انظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ١٢٩-١٥١.

(٢) انظر: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق يوسف أبو العدوس: ١٦٧. دار المسيرة. ط١. عمان. ١٤٢٧هـ.

ومن الركائز المهمة التي تقوم عليها الدراسة الأسلوبية الاختيار، فالمحلّل الأسلوبي يعلل اختيار الأديب تعبيرا مكان آخر[1] أو تعويضه بعنصر آخر . فالمبدع يستبدل من بين مجموعة من الألفاظ المترادفة في الرصيد المعجمي[2]، ويتم ذلك "على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف أي: على أساس الترادف أو التخالف"[3]

يمارس المبدع استبدال لفظ مكان لفظ آخر في مكان محدّد من الكلام، وتقع عملية الاستبدال ضمن محور الاختيار[4]، والأسلوب على ما سبق تقريره هو "اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة"[5]

فعنصر الاختيار هو الذي يحدد ما يصلح وما لا يصلح من التعبيرات أو التراكيب، ليصل إلى نوع معين من التأثير في المتلقي[6].

يدخل الاختيار في مجال المعجم ضمن محور العلاقات الرأسية (محور الاختيار)[7] وهذه العلاقات هي مجال الاختيار أمام المبدع من بين أحد البدائل المتاحة حيث يختار كلمة بدلا من أخرى لأن هذه الكلمة تلائم التنظيم الذي يدور فيه الكلام [8] .

وما سبق يسمّيه ديسوسير العلاقات الإيحائية، وبعض اللغويين يسمونه العلاقات الاستبدالية[9].

---

(١) انظر: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث. د. رجاء عيد: ١١٥. منشأة المعارف. الإسكندرية. مطبعة أطلس القاهرة. ١٩٩٣م.

(٢) انظر: شعر أبي ذؤيب الهذلي. دراسة بلاغية أسلوبية. محمد اللويمي: ٤٤. رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة لقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ١٤٢٣- ١٤٢٤هـ.

(٣) علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة.د. صلاح فضل: ٥٦. مجلة فصول. مج ٥.ع١. أكتوبر.نوفمبر. ديسمبر. ١٩٨٤م.

(٤) انظر: الأسلوبية والأسلوب: ١٣٤، ١٣٥. وانظر: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب. محمد خطابي: ١٩. المركز الثقافي العربي. ط٢. ٢٠٠٦م. الدار البيضاء. المغرب. وشعر أبي ذؤيب الهذلي: ٤٤.

(٥) في النص الأدبي. دراسات أسلوبية إحصائية. د. سعد مصلوح: ٢٥.دار عالم الكتب. القاهرة. ط٣. ١٤٢٢هـ ٢٠٠٢م.

(٦) المعجم الأدبي. جبور عبد النور: ٢٠ وما بعدها. دار العلم للملايين. بيروت. ط٢. ١٩٨٤م

(٧) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. د. أحمد درويش. دار غريب. ٤٧. القاهرة. ١٩٩٨م.

(٨) انظر: البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبد المطلب: ٣٠٥.

(٩) انظر: نظرية البنائية في النقد العربي. صلاح فضل: ٣٥، ٣٦. ط٢. ١٩٨٠م القاهرة.

فإذا أخذنا أي كلمة من أي سلسلة سياقية لوجدنا أنها تثير كلمات أخرى بالتداعي والإيحاء خارجة عن القول ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة [1].

مفردات الاختيار "مقرها الذهن حيث تمثّل جزءا من الكنز الداخلي الذي تتكوّن منه لغة أي فرد"[2].

وتجب العناية باختيار العنصر الذي يسدّ الثغرة في النص[3] فذاك يمكّن الأسلوب في النص.

ويوفر للنص التماسك والتناسق والترابط[4]. فيكون اللفظ المختار أكثر تعبيرا عن تجربة الأديب وموقفه ورؤيته[5]. مما يدل على أن الأديب انتخب بطريقة واعية الكلمة الأكثر تعبيرا عن تجربته.

والاختيار متصل بالتلقي فلكل مقام مقال، فمخاطبة العامة غير مخاطبة الخاصة.

وهو عملية أساسية في بناء الأسلوب سواء أكان ذلك على مستوى اللفظ أم الجملة أم البناء الكلي للنص [6].

وهو عنصر محوري وجوهري في عملية الإبداع [7]. ومما يدل على أهميته أن البلاغة عرّفت أنها تخيّر اللفظ في حسن إفهام[8] ويقول أبو هلال العسكري:" وقال بعضهم: خير الشعر الحولي المنقح، وكان الحطيئة يعمل القصيدة في شهر وينظر فيها ثلاثة أشهر ثم يبرزُها. وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلةً، ثم ينظر فيها فيلقى أكثرها ويقتصر على العيون منها، فلهذا قصر أكثر قصائده.وكان البحتري يلقى من كل

---

(١) انظر: المرجع السابق ٣٥، ٣٦، بتصرف يسير.

(٢) انظر: المرجع السابق: ٣٥، ٣٦.

(٣) انظر: لسانيات النص:٢٠.

(٤) انظر:الأسلوبية. الرؤية والتطبيق:١٦٤.

(٥) انظر: المرجع السابق:١٦٣.

(٦) انظر المرجع السابق:١٦٢.

(٧) انظر المرجع السابق:١٦٢.

(٨) كتاب الصناعتين. أبو هلال العسكري. تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم:١٤١. المكتبة العصرية.١٤١٩هـ صيدا، بيروت.

قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبا.وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأوّل خاطر فنعى عليه عيب كثير.وتخيّر الألفاظ، وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته، فإن أمكن مع ذلك منظما من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأدعى للقلوب إليه، وإن اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق بموقعه، وأحقّ بالمقام والحال كان جامعاً للحسن، بارعاً في الفضل، وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوّله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام." [1].

ومما سبق يبين أن الاختيار يشكل عنصرا أسلوبيا بارزا في الإبداع اللغوي والأدبي، وهي عنصر يمكن فحصه والتأكد من أهميته من خلال إبدال كلمة بأخرى.

تزاحم الكلمة غيرها من الكلمات اللائي هن من جدولها المعجمي، تنشأ بين الألفاظ منافسة وتدب في صفوفهن حركة من أجل أن تظفر إحداهن بمكان لها في الملفوظ عوضا عن سائر الكلمات الأخرى، ويساعدها على الاستعمال أن المقام يقتضيها أكثر من غيرها[2].

النسقية (محور التأليف):

إذا كان محور (الاختيار) يمثل محورا للعلاقات الرأسية فإن النسقية (محور التأليف) تمثل محورا للعلاقات الأفقية.

إن احتيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو،وتسمح ببعضه الآخر سُبُل التصرّف عند الاستعمال أي:عرضه مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب وبه تتحدّد أدبية النص أو وظيفته الشعرية[3].

إن محور (التأليف) الذي يتضمّن تعالق الكلمات والجمل في سياق الكلام كظواهر العطف والوصل والإضافة.... وتقوم بين الأدوات اللغوية التي تقع ضمن هذا المحور (علاقات ركنية) لأنها تخضع لقانون التجاور[4]. وتقوم هذه العلاقات الأخيرة على رصف

---

(١) انظر:الأسلوبية. الرؤية والتطبيق:١٦٢.

(٢) انظر:الحجاج في القرآن الكريم:١٦٩.

(٣) انظر: شعر أبي ذؤيب الهذلي:٧٢.

(٤) انظر:النقد والحداثة. عبد السلام مسدي: ٥٢. دار الطليعة.ط١. بيروت. ١٩٨٣م.

هذه الأدوات وتركيبها حسب قوانين النحو ومجالات التصرّف[1]، ويتعامد المحوران ليتشكّل منهما الكلام وقد عرّف جاكبسون الأسلوب بكونه: "إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع"[2]

فتأليف النص الإبداعي خاصة يلزم الأديب أن يتحرّى تأليفا جديدا في تركيب الجمل، من خلال إبداع تراكيب غير معتادة، وهذا أمر مهم جدا لأن النص الأدبي قائم على صدم القارئ جماليا بالشيء الجديد الذي يقدمه له، ولذا يقول جون إنه: "لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو"[3].

ويقول عبد القاهر الجرجاني: "الكلام لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص، ومما سبق يبين أنه يمكن تعريف الأسلوب بأنه" تطابق لجدول الاختيار على جدول التأليف"[4].

* * *

(١) انظر: الأسلوبية والأسلوب: ١٣٥، ١٣٦.

(٢) المرجع السابق: ١٣٧.

(٣) بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري: ١٧٦، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م.

(٤) الأسلوبية والأسلوب: ٩٢.

الفصل الثاني:

القسم التطبيقي:

البناء العام للقصيدة[1]:

سبقني إلى الاهتمام بهذا النص د. محمود رزق سليم إلى أهمية النص، ونبّه إلى مواضع من نفاسته[2]، ولكنه لم يهتم به من زاوية فنّية أسلوبية.

بنى ابن مكانس قصيدته على منوال همزيات سابقة تشبه همزيته، وأفاد من معجمها، فقد سار على منوال قصيدة الحسين بن الضحاك التي مطلعها:

بدّلت من نفحات الورد بالاء ومن صبوحك درّ الإبل والشاء[3]

وتوجد قصيدة أخرى عارضت همزية الحسين بن الضحاك هي لابن المعتز، وأفاد منها ابن مكانس، ومطلعها:

أمكنت عاذلتي من صمت أبّاء ما زاده النهي شيئا غير إغراء[4]

ومن العجيب ما ورد في إحدى نسخ ديوان ابن مكانس أن ناسخها كتب عن ابن مكانس أنه قال قصيدته: "يصف شجرة سرح بشاطئ النيل المبارك بالروضة، وهي قصيدة بديعة،ومشهورة، كلها غرر ودرر،**نسجها على منوال أبي الطيب المتنبي**"[5].

ولم يبن لي مراده بـ" نسجها على منوال أبي الطيب المتنبي "فإن كان مراد الناسخ أن ابن مكانس يعارض المتنبي فقد أخطأ،إذ ليس لأبي الطيب قصيدة همزية على بحر

---

(١) قبل البدء في تحليل النص يجب أن أعرض تعريفا موجزا بالشاعر فهو عبد الرحمن بن عبد الرزاق القبطي،فخر الدين، أبو الفرج، وزير دمشق، ولي منصب ناظر الدولة بمصر، أديب فاضل شاعر فصيح بليغ، أحد فحول الشعراء، لا يعرف في أبناء جنسه الأقباط من يقاربه أو يدانيه، شعره في غاية الرقة. مات في ذي الحجة سنة (٧٩٤هـ).انظر:النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي:١٣١/١٢. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. وانظر:حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة للسيوطي. تحقيق علي محمد عمر:٥٤٣/١. نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة. ط١. ١٤٢٨هـ ٢٠٠٧م.

(٢) مقال (في ظلال السرحة) د. محمود رزق سليم. مجلة الرسالة والرواية. العدد ٧٨٤: ٧٧٩-٧٨٢.

(٣) ديوان الحسين بن الضحاك. تحقيق د. جليل العطية.٣١. منشورات الجمل.ط١. ٢٠٠٥م. كولونيا. ألمانيا.

(٤) شعر ابن المعتز. صنعة أبي بكر الصولي. دراسة وتحقيق يونس السامرائي: ٥/٢. منشورات وزارة الثقافة والفنون. ١٩٧٨م الجمهورية العراقية.وزعم محمد عزام أن القصيدتين معارضة لهمزية أبي نواس التي مطلعها:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

النص الغائب. تجليات التناص في الشعر العربي:١٤٦. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.٢٠٠١م.

وكلامه ليس على إطلاقه، إذ بين النصوص اختلاف في حركة حرف الروي.

(٥) ديوان فخر الدين بن مكانس:ق /١.

البسيط، والصواب أنه بناها على منوال الحسين بن الضحاك وابن المعتز، وفي قصيدته نقل لبعض الأبيات من النصين ولتراكيب عديدة منهما، وإن كان مراده الأسلوب الشعري عامة فكلامه يظل غامضا.

ويبين مما سبق أن موسيقا الإطار قديمة، وليست من ابتداع ابن مكانس، ولا غرابة في أن يكون ابن مكانس معارضا فقد كثرت المعارضات في الشعر المملوكي كثرة بيّنة[1].

تنهض القصيدة على ثلاثة أساليب خطاب كبرى هي:

١. الخطاب والحوار، يتمثل في النداء والمخاطبة، وفي الأفعال المسندة إلى مخاطب حاضر، وفي التلهف والتحسر، في الدعاء.

ويبرز في الأبيات التالية:

١ـ يَا سَرْحَةَ الشَّاطِئِ المُنْسَابِ كَوثَرُهُ ... عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصْبَاءِ

٢ـ حَلَّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا ... نَوْءُ الثُّرَيَّا اسْتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ ... سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

٤ـ رُحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ ... لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ أَهْوَاً وَأَهْوَاءِ

٥ـ وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـهَجِيرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْأَى لِحِرْبَاءِ

٦ـ نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ ... مِنَ الغَمَامِ يَقِينَا كُلَّ ضَرَّاءِ

٧ـ يَا طَبَّةً بِدَوَاءِ القَيْظِ عَالِمَةً ... أَنْتِ الشِّفَاءُ لَدَى الرَّمْضَا مِنَ الدَّاءِ

٨ـ لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ ... عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

وهذه الأبيات تدل على حاضر الشاعر، فهو يتلفظ بهذا الكلام في الزمن الحاضر ثم يلتفت إلى الماضي فيكون لدينا سرد ووصف.

---

(١) راجع كتاب (تأهيل الغريب) للنواجي، وستجد فيه نصوصا كثيرة جدا قالها الشعراء المملوكيون معارضة لنصوص قديمة، فمنها مثلا: ٩٠٩، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، وغيرها كثير جدا.

٢ـ السرد: الجمل الفعلية التي ترسم ماضيها، وترسم ما في السرحة من عناصر كالطيور والزهور والمياه وغيرها.

ومنه قول ابن مكانس:

١٢ـ قَرِيْـرَةُ العَـيْنِ بِـالأَنْوَاءِ بَـارِدَةُ الْـ (م) ـقَلْبِ الـذِي لَـمْ تَنَلْـهُ غَيْـرُ سَـرَّاءِ

١٣ـ مَقِيْـلُ نَـدْمَانَ بَـلْ مَغْنَـى حَمَـائِمَ بَـلْ كِنَـاسُ آرَامَ بَـلْ أَفْنَـاءُ دَرْمَـاءِ

١٤ـ لَهَـا مَطَـارِفُ ظِـلٍّ سَجْـسَجٍ فَمَـصِيْ (م) ـفُهَا يُعَـادِلُ فِيْـهِ طِيْـبَ مَـشْتَاءِ

١٥ـ قَدِيْمَـةُ العَهْـدِ هَزَّتْهَـا الـصَّبَا فَـصَبَتْ فَهْـيَ العَجُـوزُ تَهَـادَى هَـدْيَ مَرْهَـاءِ

١٦ـ لا يُـدْرِكُ الطَّـرْفُ أَقْـصَاهَا عَلَـى كَلَـلٍ حَتَّـى تَعُـوْدَ لَـهُ لَحْظَـاتُ حَـوْلاءِ

١٧ـ وَصَـوْتُ بُلْبُلِهَـا الرَّاقِـي ذُرَى غُـصُنٍ فِي حِلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨ـ كَفَـرْعِ نَـاقُوْسِ دَيْـرِيٍّ عَلَـى شَـرَفٍ مُـسَبِّحٍ فِـي سَـوَادِ اللَّيْـلِ دَعْـاءِ

٣ـ الوصف: يلتفت الشاعر هنا إلى الماضي فيكون كلامه سردا ووصفا ويغدو الشاعر كأنه في حلم اليقظة فهو يصف ويسرد أحوال السرحة في الماضي.

ومنه:

١١ـ فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشاً عَلَى المَاءِ

ومنه أيضا:

١٦ـ لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّـى تَعُـوْدَ لَـهُ لَحْظَـاتُ حَـوْلاءِ

وأيضا:

٢٠ـ تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا عَلَـى الهَـوَاءِ وَأَحْنَتْهَـا عَلَـى المَـاءِ

وأيضا:

٢٢ـ وَقَـامَ عَنْهَـا لِـسَانُ الزَّهْـرِ يُنْـشِدُنَا لِلَهْـوِكُمْ أَرَجٌ مَـا بَـيْنَ أَرْجَـائِي

٢٣ـ كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَبَاً فَنَقَّطَتْـــهُ بِبَيْـــضَاءٍ وَصَـــفْرَاءِ

يتناظر الأسلوبان(الوصف والسرد) فالشاعر يصف ويسرد في الماضي.

إن البناء العام للنص الشعري اختيار من اختيارات الشاعر، فليس بناؤه بناء نهائيا، فيمكن لابن مكانس مثلا في هذا النص الذي أدرسه أن يغيّر ترتيب الأبيات، فلا يوجد ما يلزمه بالبدء البيت الأول، الموجود أمامنا.

١ـ يَـا سَـرْحَةَ الـشَّاطِئِ المُنْـسَابِ عَلَـى اليَوَاقِيـتِ فِـي أَشْـكَالِ حَـصْبَاءِ

إن الشاعر ليس مجبرا على أن يكون وصف النهر في هذا المكان من القصيدة، فيمكنه أن يقدم وأن يؤخر، يمكنه البدء بالبيت الخامس، العاشر، وهكذا... فمفهوم الوحدة العضوية في القصيدة كما يقرره نوري القيسي ليس معناه أن الشاعر ملزم بأن يرتب الأبيات بيتا بيتا، وليس معناها أن الأبيات ليست مستقلة استقلالا تاما[1]، فمثلا البيت:

٢١. بَدِيْعَةُ الحُسْنِ قَدْ فَازَ الجِنَاسُ لَهَا مِـــنَ المَعَـــانِي بِأَفْنَـــانٍ وَأَفْنَـــاءِ

يمكن أن يستقل بنفسه دون أن تتأثر القصيدة، ولا يتأثر المعنى، أو النظام، ويمكن أن نضعه في مكان آخر، فالوحدة العضوية لا تعني أن الأبيات مشدودة إلى بعضها البعض شدّا نحويا، صرفيا، تركيبيا، سرديا[2]. بل يعني أن للشاعر قدرة على التقدّم في القصيدة في منطق تدرّجي، فالشاعر اختار خطّة قول لكي يرسم السرحة في مختلف مظاهرها، المظهر المائي، مظهر الظل، الأزهار، السفينة، مجلس الخمرة، أي أن يكون بين أجزاء القصيدة نظام /منطق تخضع له القصيدة، يأخذ فيها كل بيت بأخيه، لكن يمكن للأبيات أن تستقل من الداخل وأن تنقل من مكان لآخر، ويمكن أن تستقل في مقاطع على الأقل مثل البيتين(١٧-١٨) فهذه وحدة مستقلة، و(٢٦-٢٧-٢٨-٢٩) لا محالة كل بيت بلاغيا مستقل لكن نوعيا الأبيات تمثل وحدة، فالشاعر حين قال البيت الأول تداعى به البيت الثاني و البيت الثاني تداعى به البيت الثالث والبيت الثالث تداعى به الرابع.

---

(١) انظر: دراسات في الشعر الجاهلي، نوري القيسي: ١٩٧٢، ٤ دم، دمشق.

(٢) والوحدة العضوية مفهوم لا ينطبق دائما على الشعر لأنه مأخوذ من مجال علوم الأحياء.

ولك أن تمثل الأبيات الأربعة بهذه الطريقة:

٢٦	كأنها	١
٢٧	كأن	٢
٢٨	كأن	٢
٢٩	كأنها	١

وهي أبيات تمثل انتقالا من العام إلى الخاص:

٢٦. كَأَنَّهَا مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ كَمُلَتْ حُسْناً وَحُسْبُكَ مِنْ خَضْرَاءَ لَفَّاءِ

هذا البيت عام، ثم دخل الشاعر وخصص فقال:

٢٧. كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

ثم أمعن في التخصيص فقال:

٢٨. كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

ثم عاد إلى العام فقال:

٢٩ـ كَأَنَّهَا فَوْقَ دِعْصِ المَوْجِ إِذْ هِضَابُهُ سَفْحُ وَادٍ رَبُّ أُفْيَاءِ

ولك تمثيل الأبيات السابقة هكذا:

٢٦	عام.
٢٧	خاص.
٢٨	خاص.
٢٩	عام.

إذن فالوحدة العضوية في الآن نفسه تشابك مخطّط، مصمم من لدن الشاعر، ولكن في الوقت نفسه فللشاعر حريّة التصرف في الوحدات الداخلية للقصيدة، ولذلك فكل بناء هو اختيار وليس اضطرارا، فليس الشاعر مضطرا للاختيار.

ما سبق قيل لكي يبين أن لكل اختيار مسوغاته وغاياته في بناء القصيدة، فالقصيدة يمكن أن نفهم بناءها في ضوء فهمنا للاختيار، لماذا اختار الشاعر أن يرتب قصيدته بهذا النحو؟

ماذا نلاحظ على القصيدة ؟

١. تنزع القصيدة لأن تكون مطوّلة (٦١) بيتا، ليست مطوّلة، ولكنها تنزع لأن تكون.

لماذا ؟

ارتبطت المطولات عادة بالشعر الاحتفالي، المراسمي مثل المدح والرثاء، الشعر الملحمي، شعر الفتوح، ونحوها.

لم نعتد في تقاليد الشعر العربي أن يكون وصف الطبيعة مطوّلا. فالعادة أن يكون في مقطوعات، أو أجزاء من قصائد.

قصيدة ابن مكانس تنزع لأن تكون مطولة في غرض واحد هو (وصف السرحة).

لماذا ؟

لأن الشاعر ينزع فيها إلى أن يجعل داخل وصف الطبيعة أغراضا متعددة، ففي القصيدة أغراض متعددة.

الغرض ليس معنى فقط، ليس مضمونا فقط، بل الغرض هو البنية التي تحمل المضمون، فالشاعر حينما يصمّم القصيدة في ذهنه قبل قولها، أو القصيدة وهي تتمخض، تتخلق في ذهن الشاعر، فالشاعر هنا ينطلق من بنية أغراضية، من أنه سيصف، سيخاطب السرحة، سيصفها وصفا عاما، سيتحدث عن نزوله بها، سيصف الروض، سيصف الأصوات، سيصف الماء، الموج الأنهار، سيصف.....

إن الشيء الذي يتبادر إلى مسوّدة الشاعر الشعرية، الشيء الذي يتبادر إليه في البداية هو الذي سيحمل بنية القصيدة،وهذا أمر يسمّيه جون كوهين (خطاطة القصيدة)[1]ومراده بـ (خطاطة القصيدة) الوعاء المعنوي، وعاء قائم على منازع معنوية هي التي ترفع البناء العام للقصيدة، وهي كالقالب الفارغ، هي بالنسبة للباس كالهيكل الذي يفصّل عليه الخيّاط اللباس، فهو حين يريد أن يبتكر لباسا، أو يصنع ثوبا يصنع له طرازا

(١) انظر: بنية اللغة الشعرية، جون كوهين،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري: ٤٦، دار توبقال،ط١، ١٩٨٦م، الدار البيضاء.

يعدّله بحسب ذوقه، وبحسب الحاجة وبحسب ذوق الناس حتى يستوي ذلك الطراز على النحو الذي يريده. الشاعر كذلك في القصيدة. فالقصيدة لها طراز بنيوي، وهذا الطراز البنيوي فيه مدخل القصيدة (كيف يدخل الشاعر إلى القصيدة؟).

المدخل ليس بالضرورة البيت الأول الذي هبّ بخاطر الشاعر. فلسنا نعلم بالضبط من أي بيت بدأ الشاعر. فالذي نراه هو النظام النهائي الذي وصل إلينا. فقول ابن مكانس:

١. يَا سَرْحَةَ الشَّاطِئِ المُنْسَابِ كَوْثَرُهُ عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصبَاءِ

ليس بالضرورة أن يكون أول بيت نظمه[1].

وهنا سؤال. لماذا وضع ابن مكانس البيت السابق في مطلع القصيدة؟

إن النداء الذي يستهل به الشاعر القصيدة يعدّ عنصر عقد صلة بالغرض. ويتميز البيت السابق بأنه وصف عام. وصف طائري. كأن الشاعر على طائرة. فقد بدأ من خارج القصيدة. ثم عرّف السرحة بـ (الشاطئ) عن طريق التعريف بالإضافة. وأمعن في التعريف فعرّف (الشاطئ) بأنه (المنساب كوثره) فوصف (الشاطئ) بالنعت السببي. والنعت من المعارف.

لقد أحدث النداء تباعدا بين المتكلم والمخاطب دالا على الشوق. كما أضفى على النص طابع الشفوية.

(يا سرحة....)= (بينها وبين الشاعر تباعد).

فهنا:متكلم حاضر

مخاطب غائب

---

(١) مما له صلة بما أتحدث عنه ما رآه الشيخ محمود شاكر في كتابه المتنبي حين قال عن قصيدة المتنبي في رثاء خولة أخت سيف الدولة "والرأي عندنا أن هذين البيتين (وهما)

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر فزعت فيه بآمالي إلى الكذب

حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

هما أول ما قاله أبو الطيب من القصيدة حين بلغه خبر موت خولة وهو بالكوفة، ففزع قلبه واضطرب أمره، وانتشرت عليه عواطفه...".

المتنبي.محمود شاكر:٣٤٠.نشر مطبعة المدني.المؤسسة السعودية بمصر. القاهرة. دارالمدني. جدة.١٤٠٧هـ١٩٨٧م. دط.وساق المؤلف في الحاشية صفحات رأى فيها أن الشاعر لم يبدأ النص بالبيت الذي وضعه فيما بعد أولا.

لماذا نادى الشاعر السرحة؟

لأن بينهما تباعدا.

سعى الشاعر إلى تعريف (السرحة) بشاطئها وعرّف الشاطئ بكوثره، والنتيجة أن الشاعر عرّف السرحة بـ (كوثره) لماذا ؟

لأن أصل الحياة في هذه السرحة هو الماء، فالشاعر دخل إلى القصيدة من العنصر الذي يمثّل جوهر القصيدة، ولذلك سترى أن العنصر الغالب على القصيدة هو عنصر الماء[1].

تدور القصيدة حول الماء فأكثر العناصر التي صوّرها الشاعر إما أنها من أصل الماء مثل: (الكوثر، نوء،.نيل، الموج،.النهر، القطر، نهر الأبلة، عين، الندى) أو من معنى قريب من الماء، أو مجاور له، مثل (الغمام، الغيم، هتون الودق).

هذا الأمر فيما يتصل بمدخل القصيدة، فالشاعر لم يصف الشيء بذاته بل وصفه بمصدر حياته.

وتوجد علاقة قوية جدا بين حشو البيت الأول والقصيدة برمّتها؛ فقول الشاعر (سرحة الشاطئ) يمثل عاملا رئيسا في الإعلان عن الموصوف، ومدخلا أساسا لضبط علاقة الموصوف بالأبيات الواصفة[2]، "فلئن كان البيت الأول موسوما بميسم الجمع والتأليف فإن النشاط الوصفي قادر على التجزئة والتفصيل، وتلك وظيفة الأبيات التالية للمطلع"[3]، فقد أعلن الشاعر عن غرضه من البيت الأول.

وينتقل الشاعر إلى البيتين الثاني والثالث قائلا:

٢ـ حَلَّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا ... نَوْءُ الثُّرَيَّا اسْتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ ... سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

٤. رُحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ ... لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ أَهْوَاً وَأَهْوَاءِ

هذه الأبيات تمثل وحدة أسلوبية سردية وتعبيرية وفيها وصف لأثر الماء في السرحة.

---

(١) انظر: الحديث عن معجم القصيدة في هذا البحث.

(٢) انظر: أسلوبية الوصف والحوار ٤٠.

(٣) المرجع السابق: ٤١.

لدينا وحدة أولى قبل أن يدخل الشاعر في الوصف، وهي وضع الإطار المكاني العام أو الإطار الجمالي العام لهذه السرحة، وهي السرحة التي سقاها الغيث.

يمكن أن تمثل الأبيات الأربعة الأولى وحدة أسلوبية معنوية متميزة وهي السرحة قبل ولوجها، قبل أن يدخلها الشاعر (سرحة سُقِيَت بالغمام).

ويصل الشاعر ما سبق بالبيتين الخامس والسادس قائلا:

٥ـ وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيْلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـــهَجِيْرُ إِذْ حَيْـثُ لا مَـرّاى لِحِرْبَـاءِ

٦ـ نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ مِـنَ الغَمَـامِ يَقِينَـا كُـلَّ ضَـرَّاءِ

هذان البيتان يصلان ما سبق الذي هو الوصف العام بالوصف الخاص، أو يصفان ما قبل نزول الشاعر بالسرحة وما بعد نزوله بها، فابن مكانس يفعل كما يفعل ابن الرومي الذي يتخيّر أبيات الوصل بين الأبيات ليجعل منها مواقع استراتيجية تبشر بمشاهد وصفية منتظرة[1]. وفي قول الشاعر:

٥ـ وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيْلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـــهَجِيْرُ إِذْ حَيْـثُ لا مَـرّاى لِحِرْبَـاءِ

استعمال للتكثير للربط بين عناصر الوصف، ومهمته التمهيد للإقناع بأن الوصف وصف عارف بهذه السرحة، فهو لم ينزلها مرة أو مرّتين، ثم هو لا يتحدّث عن النزول، فالتكثير يفيد إجمال الخبر في الخطاب، فالشاعر لا يتحدث عن فعل بل عن حركة استمرّت في الزمن فأصبحت ظاهرة،فهو يقول مرة واحدة ما حدث مرات كثيرة، فالخطاب واحد والمضمون متعدد.

وفي البيت السادس:

٦ـ نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ مِـنَ الغَمَـامِ يَقِينَـا كُـلَّ ضَـرَّاءِ

يحوّل الشاعر الأحداث إلى أوصاف أحوال، فكأن الشاعر نفسه أصبح جزءا من جمال هذه الطبيعة، أو كأن جمال هذه الطبيعة يوصف لنا من خلال حركة الشاعر في هذه الطبيعة أو في هذه السرحة.

---

(١) انظر: المرجع السابق: ٣٩.

فالبيتان يربطان بين المقدمة الأولى وهي السرحة التي سقاها الغيث فأينعت، وجاء الشاعر فأخذ يصفها، وبين الوصف الخاص.

إذن الأبيات السابقة ليست الوصف بل مقدمة للوصف وهذا التقديم الغاية منه جلب السامع إلى وصف هذه السرحة.

يقول بعد ذلك:

٧- يَـا طَبَّـةً بِـدَوَاءِ القَـيْظِ عَالِمَـةً ... أَنْـتِ الشِّفَاءُ لَدَى الرَّمْضَا مِنَ الدَّاءِ

٨- لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ ... عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

٩- عِصَابَةُ الشَّرْبِ أَمُّوا رَوْضَ زَاهِرَةٍ ... تُعْزَى لأَكْرَمِ أَخْوَالٍ وَآبَاءِ

١٠- خَمَائِلُ الرَّوْضِ مَنْشَاهَا وَمُرْضِعُهَا ... ضَرْعُ النَّمِيرَيْنِ مِنْ نِيلٍ وَأَنْوَاءِ

١١- فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ ... زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشَاً عَلَى المَاءِ

١٢- قَرِيرَةَ العَيْنِ بِالأَنْوَاءِ بَارِدَةَ الـ (م) ـقَلْبِ الذِي لَمْ تَنَلْهُ غَيْرُ سَرَّاءِ

يعود الشاعر من جديد إلى نداء السرحة والدعاء لها، وفي الأبيات من(٩-١٢) تركيز من الشاعر على العشب وفي ذلك إشارة إلى خضرة دائمة.

الأمر الثاني من مميزات البناء العام:

٢. لازمة التكثير: وذلك في قول ابن مكانس:

٤- رَحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ ... لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ أَهْوَاً وَأَهْوَاءِ

٥- وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـهَجِيرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْأَى لِحِرْبَاءِ

٢٣- كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَبَاً ... فَنَقَّطَتْهُ بِبَيْضَاءٍ وَصَفْرَاءِ

٢٤- وَكَمْ طَرِبْتُ لِمَا أَبْدَتْهُ مِنْ مُلَحٍ ... يَصْبُو لَهَا كُلُّ ذِي عَقْلٍ وَآرَاءِ

٣٦- وَكَمْ شَدَتْنَا حَمَامَاتُ الأَرَاكِ عَلَى ... أَغْصَانِهَا فَأَرَتْنَا رَقْصَ هَيْفَاءِ

٤٨- كَمْ قَدْ نَعِمْنَا بِهَا عَيْشَاً بِصَافِيَةٍ ... شَمْطَاءَ تُجْلَى عَلَى الجُلاسِ عَذْرَاءِ

٥٠ـ حَمْرَاءُ صِرْفاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ لَهَا كَمْ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٥٥ـ كَمْ بَيْنَ مَنْ قَامَ مُعْتَلَّ النَّسِيمِ بِهَا عَلَى اعْتِدَالٍ وَحَدْبَاءٍ وَزَوْرَاءِ

هذه لازمة أسلوبية دالة على أن منطق التكثير، التفخيم، الكم، أداة من أدوات الإقناع بجمال الروضة وغيرها.

وهذه لازمة كبيرة تتغير زوايا النظر إلى هذه الروضة وتتغير المشاهد ولكن باستخدام الأداة نفسها.

٣ـ لازمة الصفة المشبهة في تركيب إضافي مسند إلى الروضة أو غيرها:

٨ـ لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

١٢ـ قَرِيرَةُ العَيْنِ بِالأَنْوَاءِ بَارِدَةُ الـ (م) ـقَلْبِ الذِي لَمْ تَنَلْهُ غَيْرُ سَرَّاءِ

١٥ـ قَدِيمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

٢١ـ بَدِيعَةُ الحُسْنِ قَدْ فَازَ الجِنَاسُ لَهَا مِنَ المَعَانِي بِأَفْنَانٍ وَآفْنَاءِ

٤٣ـ نُوحِيَّةُ الصُّنْعِ وَالإِحْكَامِ مُنْشَآةٌ تَسِيرُ مَا سُيِّرَتْ مِنْ غَيْرِ إِعْيَاءِ

٥٥ـ كَمْ بَيْنَ مَنْ قَامَ مُعْتَلَّ النَّسِيمِ بِهَا عَلَى اعْتِدَالٍ وَحَدْبَاءٍ وَزَوْرَاءِ

٤ـ المراوحة بين الوصف والسرد:

أي بين الإطار وتوظيفه، أي الروضة بدون فعل ثم الروضة بفعل، مثل:

الروضة بدون فعل:

١٢ـ قَرِيرَةُ العَيْنِ بِالأَنْوَاءِ بَارِدَةُ الـ (م) ـقَلْبِ الذِي لَمْ تَنَلْهُ غَيْرُ سَرَّاءِ

والفعل يبين في قول الشاعر:

١٣. مَقِيلُ نُدمَانَ بَلْ مَغْنَى حَمَائِمَ بَلْ كِنَاسُ آرَامَ بَلْ أَفْنَاءُ دَرْمَاءِ

ومثل ما سبق (الروضة بدون فعل):

١٥. قَدِيمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

والفعل يبين في قول الشاعر:

١٦ـ لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

وغير فعل الطبيعة فعل الخمرة وأثرها، كما في قول ابن مكانس:

٥٠ـ حَمْرَاءُ صِرْفاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ لَهَا كَمْ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٥١ـ رَاحَاً إِذَا رَكَعَ الإِبْرِيْقُ يَمْزِجُهَا سَمِعْتَ مِنْ صَوْتِهِ تَسْبِيْحَ فَأْفَاءِ

٥٢ـ أم السُّرُورِ التِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا جُزْءَ الحَيَاةِ وَقَدْ أَلْوَى بِأَجْزَاءِ

٥٣ـ فَعَاطِنِيْهَا عَلَى طَلِّ النَّدَى سَحَرَاً فَإِنَّ تِرْشَافَهَا مَوْتِي وَإِحْيَائِي

فالأبيات الثلاثة الأولى تبني جانب الموصف أما الأثر فيبين في الشطر الثاني من البيت الرابع.

ويتبع ما سبق: السمة الأسلوبية في مستوى اختيار البنية الصرفية:

. أشاع الشاعر صيغة (فعلاء) في كثير من النص ومنه: (حصباء،لمياء،حولاء،مرهاء، درماء،حمراء، صفراء، خضراء، دكناء، ورقاء، جرداء، سوداء، شمطاء، قوراء، حدباء).

١ـ يا سرحة الشاطئ المنساب كوثره عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصْبَاءِ

٨ـ لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

١٢ـ قَرِيْرَةُ العَيْنِ بِالأَنْوَاءِ بَارِدَةُ الـ (م) ـقَلْبِ الذِي لَمْ تَنَلْهُ غَيْرُ سَرَّاءِ

١٣ـ مَقِيْلُ نَدْمَانَ بَلْ مَغْنَى حَمَائِمَ بَلْ كِنَاسُ آرَامَ بَلْ أَفْنَاءُ دَرْمَاءِ

١٥ـ قَدِيْمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

١٦ـ لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

١٧ـ وَصَوْتُ بُلْبُلِهَا الرَّاقِي ذُرَى غُصُنٍ فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٩ـ خَلِيَّةٌ حِيْنَ أَحْنَيْتُ الظُّلُوعَ عَلَى نَارٍ بِشَجْوِي بِهَا لا حُبَّ لَمْيَاءِ

٢٣ـ كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَبَاً ... فَنَقَّطَتْهُ بِبَيْضَاءٍ وَصَفْرَاءِ

٢٦ـ كَأَنَّهَا مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ كَمُلَتْ ... حُسْنَاً وَحَسْبُكَ مِنْ خَضْرَاءَ لَفَّاءِ

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا ... هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨ـ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الـ (م) ... دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

٣١ـ كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرْآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ ... عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلَأْلاءِ

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ ... أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيلُ رَقْشَاءِ

٣٥ـ كَأَنَّهُ حِينَ يُهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا ... رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلاءِ

٣٦ـ وَكَمْ شَدَتْنَا حَمَامَاتُ الأَرَاكِ عَلَى ... أَغْصَانِهَا فَأَرَتْنَا رَقْصَ هَيْفَاءِ

٣٧ـ مِنْ كُلِّ وَرْقَاءَ فِي الأَفْنَانِ صَادِحَةٍ ... بَيْنَ الحَدَائِقِ فِي فَيْحَاءَ زَهْرَاءِ

٣٨ـ وُرْقٌ تَغَنَّتْ بِجَنَّاتٍ رَقَيْنَ عَلَى ... عِيدَانِهَا فَالُهُ فِي مَغْنَى وَغَنَّاءِ

٣٩ـ بَاكَرْتُهَا فِي سَرَاةٍ مِنْ أَصَاحِبِنَا ... لا يَنْطَوُونَ عَلَى حِقْدٍ وَشَحْنَاءِ

٤٢ـ يَسْعَى إِلَيْهَا عَلَى جَرْدَاءَ جَارِيَةٍ ... مِنْ أَيْكِهَا كَهِلالِ الأُفْقِ حَدْبَاءِ

٤٤ـ سَوْدَاءُ تَحْكِي عَلَى المَاءِ المُصَنْدَلِ شَا (م) ... مَةً عَلَى شَفَةٍ كَالشَّهْدِ لَعْسَاءِ

٤٥ـ سَاجِيَّةٌ أَلْبَسَتْهَا الصَّانِعُونَ لَهَا ... مِنَ التَّدَابِيجِ مَا يُزْرِي بِصَنْعَاءِ

٤٦ـ غَرِيبَةٌ ذَاتُ أَلْوَانٍ وَأَجْنِحَةٍ ... لَمْ أَدْرِ تُعْزَى لِرَوْضٍ أَوْ لِعَنْقَاءِ

٤٨ـ كَمْ قَدْ نَعِمْنَا بِهَا عَيْشَاً بِصَافِيَةٍ ... شَمْطَاءَ تُجْلَى عَلَى الجُلاسِ رَبَّ الخَوَرْنَقِ فِي قَوْرَاءَ جَوْفَاءِ

٤٩ـ مِمَّا تَخَيَّرَهَا كِسْرَى وَأَوْدَعَهَا ... كَمْ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٥٠ـ حَمْرَاءُ صِرْفَاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ لَهَا

٥١ــ رَاحَــاً إِذَا رَكَــعَ الإِبْرِيــقُ يَمْزِجُهَــا سَـمِعْتَ مِنْ صَوْتِهِ تَسْبِيْحَ فَأْفَاءِ

٥٤ـ وَاسْـتَجْلِهَا بِنْـتَ مِـصْرٍ تَـسْتَطِيْلُ عَلَـى بَغْـدَادَ وَالمَوْصِلِ الحَـدْبَا وَسَـوْرَاءِ

٥٥ـ كَـمْ بَـيْنَ مَـنْ قَـامَ مُعْتَلَّ النَّسِيْمِ بِهَـا عَلَـى اعْتِـدَالٍ وَحَـدْبَاءٍ وَزَوْرَاءِ

وعدد المرات التي وردت فيها (فعلاء) في نهاية البيت (٣٣) مرة ونسبة ذلك من النص (٥٤,٠٩ ٪) وهي نسبة كثيرة، تؤخذ في الاعتبار.

لقد أدرجت (فعلاء) في منازل لها أهميتة عروضية، والمقطع مركز الثقل في البيت، وهنا تفاعل بين البنية الصرفية والإيقاعية[1]، وللبنية الدلالية الصرفية قيمة تمييزية أو مفيدة وهي اكتمال جمال الأنوثة فـ(فعلاء) صيغة أنثوية، وهي بحد ذاتها دال وفيها مدلول هو الأنوثة، وفي تواتر صيغة (فعلاء) في الأبيات إضفاء قيمة أنثوية على النص، وترسيخ لها فيه، وهي صفة تتردد في الشعر العربي[2].

. أشاع الشاعر في حشو الأبيات وآخر كثير منها تركيب (أفعال) ومنه:

٩ـ عِـصَابَةُ الشَّرْبِ أَمُّوا رَوْضَ زَاهِرَةٍ تُعْـــزَى لأَكْـــرَمِ أَحْـــوَالٍ وَآبَـــاءِ

١٠. خَمَائِلُ الرَّوْضِ مَنْشَاهَا وَمَرْضِعُهَا ضَـرْعُ النَّمِيْـرَيْنِ مِـنْ نِيْـلٍ وَأَنْـوَاءِ

وقوله:

٢١ــ بَدِيْعَـةُ الحُـسْنِ قَـدْ فَـازَ الجِنَـاسُ لَهَـا مِـنَ المَعَـانِي بِأَفْنَـانٍ وَأَفْنَـاءِ

٢٢ــ وَقَـامَ عَنْهَـا لِـسَانُ الزَّهْـرِ يُنْـشِدُنَا لِلَهْـوِكُمْ أَرَجٌ مَـا بَـيْنَ أَرْجَـائِي

وعدد المرات التي وردت فيها (أفعال) في نهاية البيت (١٤) مرة ونسبة ذلك من النص (٢٢,٩٥٪).

---

(١) انظر: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي: ٧١.

(٢) (فعلاء) محببة لدى الشعراء أكثر من (فعيلة) والسبب لأن فعيلة مؤنث فعيل أما فعلاء هي صيغة أنثوية وليست تأنيثا لصيغة ذكورية. فالصيغ ثلاثة أنواع:

١. صيغ مشتركة قائمة على التكامل: (فعيل) يقابله (فعيلة)، جميل = جميلة.

٢. صيغ ذكورية محضة: (أفعل)، (فعلان).

٣. صيغ أنثوية محضة: (فعلاء) (فعلى).

. أشاع الشاعر في حشو الأبيات وآخر كثير منها التركيب الإضافي ومنه:

١ـ يا سرحة الشاطئ المنساب كوثره ... عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصْبَاءِ

٢ـ حَلَّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا ... نَوْءُ الثُّرَيَّا اسْتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ ... سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

٦ـ نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ ... مِنَ الغَمَامِ يَقِينَا كُلَّ ضَرَّاءِ

وقوله:

١٣ـ مَقِيلُ نُدْمَانَ بَلْ مَغْنَى حَمَائِمَ بَلْ ... كِنَاسُ آرَامَ بَلْ أَفْنَاءُ دَرْمَاءِ

١٤ـ لَهَا مَطَارِفُ ظِلٍّ سَجْسَجٍ فَمَصِيـ (م) ـفُهَا يُعَادِلُ فِيهِ طِيبَ مَشْتَاءِ

١٥ـ قَدِيمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ ... فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

١٦ـ لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ ... حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

١٩ـ خَلِيَّةٌ حِينَ آحْنَيْتُ الضُّلُوعَ عَلَى ... نَارٍ بِشَجْوِيَ بِهَا لا حُبَّ لَمْيَاءِ

٢٢ـ وَقَامَ عَنْهَا لِسَانُ الزَّهْرِ يُنْشِدُنَا ... لِلَهْوِكُمْ أَرَجٌ مَا بَيْنَ أَرْجَائِي

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا ... هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨ـ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الدْ (م) ـدَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

٢٩ـ كَأَنَّهَا فَوْقَ دِعْصِ المَوْجِ إِذْ سَفَحَتْ ... هِضَابُهُ سَفْحَ وَادٍ رَبَّ أَفْيَاءِ

٣٢ـ ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهْوَ عَلَى ... نَهْرِ الأُبُلَّةِ يُزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيكِ النَّسِيمِ لَهُ ... فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلاءِ

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ ... أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيلُ رَقْشَاءِ

وغير ذلك من الشواهد،وتبرز الإضافة في آخر البيت،ومن أسباب ذلك أن الروي مجرور.

وعدد المرات التي أتى فيها آخر البيت مكونا من تركيب الإضافة(٢٢) مرة ونسبة ذلك من النص (٣٦,٠٦٪).

ومن الأمور التي تشد النص بعضه إلى بعض:

أ. حقل الماء فهو متناثر في النص كله، أوله وهو يتحدث عن السرحة وأوسطه وهو يعرض للسفينة، وآخره وهو يتحدث عن الخمرة.

ب. الثنائيات:الطباق: تبسّم ـ بكّاء، سواد الليل. بيضاء أبقى ـ ألوى.

التكرار: مالت ــ مالت

الجناس:أرج ــ أرجاء

الإفراد والجمع: نوء ـ أنواء

التذكير والتأنيث: شاد ـ شادية

ـ**لوحات الصور**، وقد اختار الشاعر التشبيه التمثيلي في صوره، فأكثر القصيدة قائم على التشبيه التمثيلي. والقسم الأول منه هو:

١٠ــ خَمَائِلُ الرَّوْضِ مَنْشَاهَا وَمُرْضِعُهَا ضَرْعُ النَّمِيرَيْنِ مِنْ نِيلٍ وَأَنْوَاءِ

١١ـ فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشَاً عَلَى المَاءِ

١٢ــ قَرِيرَةُ العَيْنِ بِالأَنْوَاءِ بَارِدَةُ الـ (م) ـقَلْبِ الذِي لَمْ تَنَلْهُ غَيْرُ سَرَّاءِ

١٣ـ مَقِيلُ نُدْمَانَ بَلْ مَغْنَى حَمَائِمَ بَلْ كِنَاسُ آرَامَ بَلْ أَفْنَاءُ دَرْمَاءِ

١٤ــ لَهَا مَطَارِفُ ظِلٍّ سَجْسَجٍ فَمَصِيـ (م) ـفُهَا يُعَادِلُ فِيهِ طِيبَ مَشْتَاءِ

١٥ــ قَدِيمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

١٦ــ لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

١٧ــ وَصَوَّتُ بُلْبُلِهَا الرَّاقِي ذُرَى غُصُنٍ فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨ــ كَقَرْعِ نَاقُوسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعْمَاءِ

١٩ـ خَلِيَّةٌ حِينَ أَحْنَيْتُ الضُّلُوْعَ عَلَى ... نَارٍ بِشَجْوِيْ بِهَا لا حُبَّ لَمْيَاءِ

٢٠ـ تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا ... عَلَى الهَوَاءِ وَأَحْنَتْهَا عَلَى المَاءِ

٢١ـ بَدِيْعَةُ الحُسْنِ قَدْ فَازَ الجِنَاسُ لَهَا ... مِنَ المَعَانِي بِأَفْنَانٍ وَأَفْنَاءِ

٢٢ـ وَقَامَ عَنْهَا لِسَانُ الزَّهْرِ يُنْشِدُنَا ... لِلَهْوِكُمْ أَرَجٌ مَا بَيْنَ أَرْجَائِي

٢٣ـ كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَبًا ... فَنَقَّطَتْهُ بِبَيْضَاءٍ وَصَفْرَاءِ

٢٤ـ وَكَمْ طَرِبْتُ لِمَا أَبْدَتْهُ مِنْ مُلَحٍ ... يَصْبُو لَهَا كُلُّ ذِي عَقْلٍ وَآرَاءِ

وهذه الأبيات فيها ما أتت فيه الصورة وقد غلب عليها:

١. المجاز العقلي، أي، تصوير عناصر الطبيعة وهي متحركة، وهي فاعلة.

٢. التشبيه التمثيلي، ويبدو في:

٢٦ـ كَأَنَّهَا مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ كَمُلَتْ ... حُسْنًا وَحَسْبُكَ مِنْ خَضْرَاءَ لَفَّاءِ

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا ... هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨ـ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الـ (م) ... دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

٢٩. كَأَنَّهَا فَوْقَ دِعْصِ المَوْجِ إِذْ سَفَحَتْ ... هِضَابُهُ سَفْحُ وَادٍ رَبَّ أَفْيَاءِ

٣٠ـ مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيْرُ بِهِ ... كَأَنَّهَا أُذُنٌ مَالَتْ لِإِصْغَاءِ

٣١ـ كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرْآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ ... عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلَأْلَاءِ

٣٢. ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهْوَ عَلَى ... نَهْرِ الأُبُلَّةِ يُزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيْكِ النَّسِيْمِ لَهُ ... فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ ... أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيْلُ رَقْشَاءِ

٣٥ـ كَأَنَّهُ حِيْنَ يُهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا ... رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلَاءِ

لقد بنى الشاعر قصيدته على المشهد، وهو مشهد طبيعي، يبنيه على مجموعة من وسائل الإدراك، لأنه لا يبني سرحة حقيقية بل يبني سرحة شعرية، يبني مثالا شعريا، نموذجا شعريا.وقد نظر إليه من خلال:

١ـ استعمال الجموع (اليواقيت، أشكال، السحاب، أنواء، ظلل، الغمام، الزهر، عصابة،أخوال، آباء، خمائل،حمائم، مطارف، لحظات، الريش،، الضلوع، أضالعها، المعاني،مُلح،، اللدن، الرشاق) وهي تغلب على المفردات بل ربّما اتخذ الشاعر من المفرد أداة للإتيان بالجمع كما في قوله:

٢. حَلَّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا ... نَوْءُ الثُّرَيَّا اسْتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

٢٢ـ وَقَامَ عَنْهَا لِسَانُ الزَّهْرِ يُنْشِدُنَا ... لِلَهْوِكُمْ أَرَجٌ مَا بَيْنَ أَرْجَائِي

٥٢. أم السُّرُورِ التِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا ... جُزْءَ الحَيَاةِ وَقَدْ أَلْوَى بِأَجْزَاءِ

ومما سبق يبين أن الجموع تتوالد من المفردات.

٢. يستعمل الشاعر مختلف أنواع الحواس .

. وسائل الإدراك :

١– وصف الأحجام (أحجام الشيء):(الوارف،الفضفاض، هيفاء،قرص[١]، فيحاء).

٢– الشكل (وطفاء، حدباء، قوراء، جوفاء)

٣ـ اللون(دكناء، سواد الليل، بيضاء، صفراء،خضراء، الحمرا، سمراء، لؤلؤ، جوهر الست، رقشاء،زرقة، شهلاء، سوداء، ألوان).

٤. الصوت:(صوت بلبلها، قرع ناقوس، ينشدنا، الخرير،لإصغاء، شدتنا، صادحة، تغنت، مغنى، وغناء، صوت العود والناء، تشدو).

٥. الشم:(المصندل، تنفحنا، نشر الخزاماء).

٦. الذوق:(الشهد، ترشافها).

٧. الحركة: (هزتها، أحنيت، صفق، هصرت، مالت (مرتين)، عكفت)[٢].

---

(١) القرص: من الحلي المقرّص أي المستدير. القاموس المحيط (قرص).

(٢) تكون سريعة وبطيئة. راجع: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر:٢٢٤–٢٢٦.علي علي صبح.المكتبة الأزهرية للتراث. ١٤١٦هـ ١٩٩٦م.

ومما يتصل بالبناء (شيوع الضمائر):

يغلب على القصيدة الربط بالضمائر،فقد شاعت الضمائر التي تحيل على السرحة في القصيدة وقد تصل إلى ثلاثة ضمائر محيلة على السرحة في البيت الواحد مثل:

٤ـ رُحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ أَهْوَاً وَآهْوَاءِ

فتكرار الضمير هنا يدل على التعلّق وهو سمة مميزة، وعند آخر بيت متصل بالسرحة لم يرد إلا ضمير واحد يحيل عليها وكأن الشاعر يمهّد بذلك لنهاية الحديث عنها:

٣٩ـ بَاكَرْتُهَا فِي سَرَاةٍ مِنْ أَصَاحِبِنَا لا يَنْطَوُونَ عَلَى حِقْدٍ وَشَحْنَاءِ

مانع الوصف:

ولعل الشاعر آثر ختام وصف السرحة بالبيت:

٣٩ـ بَاكَرْتُهَا فِي سَرَاةٍ مِنْ أَصَاحِبِنَا لا يَنْطَوُونَ عَلَى حِقْدٍ وَشَحْنَاءِ

والمانع عن الإكمال هو أن الشاعر وصل إلى غاية يريدها هو ومن معه وهي اللهو في المغنى والغناء الذي سيساعد على اللهو الذي سيأتي في الأبيات القادمة[1].

التواصل بين الشاعر والسرحة:

يبدأ الشاعر قصيدته بالخطاب وهو أعلى درجات التواصل بين اثنين. فيخاطب شيئا أمامه قائلا:

١ـ يا سرحة الشاطئ المنساب كوثره عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصْبَاءِ

٢ـ حَلَّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا نَوْءُ الثُّرَيَّا اسْتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

٤. رُحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ أَهْوَاً وَآهْوَاءِ

٥ـ وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـهَجِيرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْأَى لِحِرْبَاءِ

(١) انظر: أسلوبية الوصف والحوار: ٥٢.

٦ـ نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ مِنَ الغَمَامِ يَقِينَا كُلَّ ضَرَّاءِ

٧ـ يَا طَبَّةً بِدَوَاءِ القَيْظِ عَالِمَةً أَنْتِ الشِّفَاءُ لَدَى الرَّمْضَا مِنَ الدَّاءِ

٨ـ لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

ثم يلتفت إلى الغيبة فيتحدث الشاعر عن السرحة محيلا عليها بضمير الغيبة، بعد أن عقد العلاقة القوية معها من خلال الخطاب.

سار الشاعر في حديثه عن الخمرة بخطاب الغيبة حتى وصل إلى طلب المعاطاة فأتى بالخطاب قائلا:

٥٣. فَعَاطِنِيهَا عَلَى طَلِّ النَّدَى سَحَراً فَإِنَّ تِرْشَافَهَا مَوْتِي وَإِحْيَائِي

ليفيد فرط تعلّقه بها، وأن كلامه عنها في الأبيات السابقة كان ينمّي شوقه إليها حتى نفد صبره.

ومن خلال ما سبق يبين أن ترابط مشاهد القصيدة الوصفية ومقاطعها السردية فيما بينها بما يناسب التجربة الشعورية المعبر عنها

العدول في البناء:

من مظاهر العدول في البناء أن الشاعر جعل الحديث عن الطلل وتفصيل البدء بالخمرة عليه في نهاية القصيدة، على عكس من شُهر بذلك وهو أبو نواس الذي يجعله في بداية القصيدة، وسبب ذلك أن الأمر لا يناسب الذوق الحضري وهو يشير إلى ذلك محتقرا حين قال:

٥٨ ـ أَمَّا أَنَا لَسْتُ نَوَّاحاً عَلَى طَلَلٍ وَلا خَلِيطٍ وَلا نَدَّابَ أَحْيَاءِ

٥٩- تَرَكْتُهُ لأُنَاسٍ كَالتُّيُوسِ غَنَوْا عَنِ المَدَامِ بِدَرِّ الإِبْلِ وَالشَّاءِ

٦٠- يُعَزُّونَ لِلشِّعْرِ لَكِنْ مِنْ جَهَالَتِهِمْ لَمْ يَفْرُقُوا بَيْنَ إِيطَاءٍ وَإِقْوَاءِ

٦١- مِنْ كُلِّ أَلْكَنَ عِنْدَ البَحْثِ مُنْقَطِعٍ كَأَنَّهُ وَاصِلٌ وَالشِّعْرُ كَالزَّاءِ

ولا سيما البيت (٥٩) الذي يفيد كون ذلك الأمر من دلائل البادية حين ذكر الإبل والشاء.

واستعمال ابن مكانس صيغة المبالغة (فعّال) (نوّاح، ندّاب) الدالة في أصل وضعها على الحرفة بيان براءته من فعل يعيب على العرب صنعه.

وفي قول ابن مكانس:

٣٥ـ كَأَنَّهُ حِيْنَ يُهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلاءِ

هنا عدول فهو لا يهدي الزرقة والصفاء لكنّه عبّر بها للدلالة على راحة القوم الذين يجلسون.

أساليب الهيكل الداخلي للكلام:

من أبرز أساليب الهيكل الداخلي للكلام الأسلوب الخبري.وفي تكثيفه واستغناء الشاعر عن التأكيد في أغلب الموصوفات دليل على ثقته بمضمون خبره، وعدم توقع موقف مناف من المتقبّل لحكمه على موصوفه[١].

الجمل التي تسيطر على القصيدة:

تغلب على القصيدة الجمل الفعلية ويغلب على الجمل الفعلية الجمل الفعلية الدالة على الماضي وعددها (٤٥)، أما الجمل الفعلية الدالة على المضارع[٢] فهي (٣٥)، ونأخذ من ذلك أن الشاعر كان يكتب ذكرى ونوعا من الحلم، فهو يعيش بالكتابة ما عاشه واقعا فالشعر حياة جديدة لكن في الحلم.

الجموع:

وتقترب نسبة جمع القلة مع جمع الكثرة ففي الكثرة (٢٨) وفي القلة (٢٧)[٣].

الاختيار:

سأعرض في هذه الأسطر اختيار ابن مكانس لبعض الألفاظ في نصه، هي:

١. (سرحة) و(المنساب) في قوله:

١ـ يَا سَرْحَةَ الشَّاطِئِ المُنْسَابِ كَوثَرُهُ عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصبَاءِ

---

(١) راجع: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي: ٦٩-٧١.

(٢) مما يدل على المضارع ولو أتى في صورة الماضي الجمل الشرطية كقول الشاعر:

وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيكَ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ...لأن الشرط يمحضها للمستقبل.

(٣) لو تكرّر اللفظ بلفظه ومعناه فهو معدود.

(السرحة) صوت (س) مرقق صفيري و(ر) مائع ترددي تكراري و(ح) مهموس. هذه الأصوات الثلاثة تتناسب كدوال والمدلول الموصوف الذي هو مشهد الطبيعة الجميلة متناسب مع مادة فعل (سرح) الذي فيه جريّة وانطلاق واتساع وهي من نفس المادة لـ(سَحَرَ) التي تفيد الهدوء والتأمل، ومنها (السَّحر). ومادة (سرح) و(ساب) كلاهما يدل على الامتداد والانتشار.

٢. (حرباء) في قوله:

٥. وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيْلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـهَجِيْرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْأَى لِحِرْبَاءِ

كان يجري على سنن القدماء، فلأبي العلاء المعري:

جِدّ مُقِيمٌ وَخَابَ ذو سَفَرٍ كَأَنَّهُ فِي الهَجِيرِ حِرْبَاءُ[1]

وله أيضا:

كَأَنّي عَلى العودِ الرَكوبِ مُهَجِّراً إِذا نَصَّ حِرباءُ الظَهيرَةِ عودُ[2]

وله أيضا:

يَزْهى إِذا حِرْباؤُها صَلِيَ الوَغَى حِرْبَاءٌ كُلّ هَجِيرَةٍ مِهْيَافِ[3]

ولحازم القرطاجني:

شُمُوسٌ ترى مِنْ دونها كلّ مُمْسِكٍ بِجِذْلِ القنا يرنو بمقلةِ حرباءِ[4]

واختيار ابن مكانس له ما يسوّغه وهو ما يفيد شدة الحرارة وفرط الظل الذي ينعم به الشاعر تحت السرحة.

إن اختيار ابن مكانس لفظة (حرباء) دون غيرها عائد لما تمثّله في هذا السياق من دلالة على فرط حرارة الشمس، فالحرباء ذكر أم حُبَيْن، دويبة نحو العظاية أو أكبر،

---

(١) اللزوميات. أبو العلاء المعري: ٥٦/١. دار صادر. بيروت.

(٢) سقط الزند. أبو العلاء المعري. شرح أحمد شمس الدين: ٢٥٣. دار الكتب العلمية. ط١. ١٤١٠هـ لبنان.

(٣) لو تكرّر اللفظ بلفظه ومعناه فهو معدود.

(٤) ديوان حازم القرطاجني. تحقيق عثمان الكعّاك: ٣. دار الثقافة. ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م. بيروت. لبنان.

تستقبل الشمس برأسها فتكون معها كيف دارت، وتتلون ألوانا بحرّ الشمس[1]. واستعمال غيرها لن تفيد ما تفيده لفظة (حرباء).

٣. (عصابة) للدلالة على الجماعة من الرجال والفتيان المعاقرين للخمرة. فالعصابة ترتبط في التراث الشعري الخمري عند بعض الشعراء كالأعشى وحسان بن ثابت رضي الله عنه بالمنادمة... ولفظ (عصابة) اسم لا جمع له من لفظه فكأن هذه العصابة لا تنقسم على نفسها فهي كيان واحد، وكل لا يتجزّأ إلى أعداد صغيرة[2].

كما أن لفظ العصابة جمع مؤنث والتأنيث هنا يضيء جانبا آخر من جوانب شخصية العصابة إذ يضفي عليهم مسحة من الأنوثة والرقة، أو بالأحرى يبرز ما فيهم من أنوثة [3]، هي من متممات المشهد.

الفصل والوصل:

تملي النظم على الشاعر الفصل في مواضع والوصل في أخرى[4]، ومن خلال النظر في نص ابن مكانس أجده وافق القواعد التي تمليها البلاغة العربية ومن ذلك ما ورد في قوله:

٥. وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيْلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـــهَجِيْرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْآى لِحِرْبَاءِ

فالفصل بين (وكم نزلنا... الهجير) وبين (إذ حيث)الأن الجملة الثاني تضم معنى الأولى.

وفي قوله:

٧ـ يَا طَبَّةً بِدَوَاءِ القَيْظِ عَالِمَةً أَنْتِ الشِّفَاءُ لَدَى الرَّمْضَا مِنَ الدَّاءِ

فالفصل بين الشطرين آت من أن الثاني تأكيد للأول فهو يحمل معناه.

وفي قوله:

١٢ـ قَرِيْرَةُ العَيْنِ بِالأَنْوَاءِ بَارِدَةُ الـ (م) ـــقَلْبِ الذِي لَمْ تَنَلْهُ غَيْرُ سَرَّاءِ

---

(١) انظر: لسان العرب (حرب).

(٢) انظر: تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم. عبد الرحمن الرحموني ومحمد بو حمدي: ٣٥-٣٦. دار الأمان.ط١. ١٩٩٠م. الرباط.

(٣) انظر: المرجع السابق:٣٧.

(٤) راجع: الإيضاح في علوم البلاغة. القزويني. قدّم له وبوّبه وشرحه د. علي بو ملحم: ١٤٥-١٦٤. منشورات دار ومكتبة الهلال. ط٢. ١٩٩١م. بيروت. لبنان.

فالفصل بين (قريرة....) وبين (باردة...) لأن الجملة الثاني تضم معنى الأولى.

أما مواضع الوصل فكثيرة جدا في القصيدة فيغلب عليها الوصل بين المفردات ومنها قول ابن مكانس:

٢٤ـ وَكَمْ طَرِبْتُ لِمَا أَبْدَتْهُ مِنْ مُلَحٍ ... يَصْبُو لَهَا كُلُّ ذِي عَقْلٍ وَآرَاءِ

والشاهد (ذي عقل وآراء).

وقوله:

٥٣. فَعَاطِنِيْهَا عَلَى طَلِّ النَّدَى سَحَراً ... فَإِنَّ تِرْشَافَهَا مَوْتِي وَإِحْيَائِي

والشاهد (موتي وإحيائي).

وقوله:

٥٦ـ مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ وَشَادٍ أَوْ وَشَادِيَةٍ ... تَشْدُو لَنَا بَيْنَ صَوْتِ العُودِ وَالنَّاءِ

والشاهد (العود والناء).

وقوله:

٦٠. يُعْزَوْنَ لِلشِّعْرِ لَكِنْ مِنْ جَهَالَتِهِمْ ... لَمْ يُفَرِّقُوْا بَيْنَ إِيطَاءٍ وَإِقْوَاءِ

والشاهد (إيطاء وإقواء).

والسبب في الوصل في المواضع السابقة أن الأسماء المعطوفة تشارك ما قبلها في الحكم وتدخل معها في المعنى[1].

ملحوظات لغوية:

ومما يبدو فيه مخالفة للمألوف من قواعد اللغة قول ابن مكانس:

١. قول ابن مكانس:

٤٥ـ سَاجِيَةٌ أَلْبَسَتْهَا الصَّانِعُوْنَ لَهَا ... مِنَ التَّدَابِيْجِ مَا يُزْرِي بِصَنْعَاءِ

---

(١) راجع: لسانيات النص: ١١٠.

كان على الشاعر أن يقول (ألبسها) لأنه يسند الفعل إلى جمع مذكر سالما، ولا يجوز معه تأنيث الفعل، وهذا من الخطأ الذي وقع فيه ابن مكانس و"وقد يرق أسلوب الشاعر حتى يصير مبتذلا وتبدو فيه أخطاء قليلة لا ترضي النحو ولا اللغة"[1].

٢. وقوله الذي حذف فيه الفاء :

٥٨ـ أَمَّـا أَنَـا لَـسْتُ نَوَّاحَـاً عَلَـى طَلَـلٍ وَلا خَلِـيْطٍ وَلا نَـدَّابَ أَحْيَـاءِ

فالأصل: أما أنا فلست، ولكن الشاعر حذف الفاء، مع أن (أما) لم تدخل على قول قد طُرح استغناء عنه بالمقول[2].

٣. ومن الضرورات التي وقع فيها ما ورد في قوله:

٢٠. تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا عَلَـى الهَـوَاءِ وَأَحْنَتْهَـا عَلَـى المَـاءِ

فقد أبقى الياء في(تحني)مع جزمها بـ(لم)والصواب حذفها، ولكنه أبقاها لئلا ينكسر البيت.

٤. استعمال لفظ (الست) في قوله:

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيْلُ رَقْشَاءِ

واللفظ عامي مصري، و(ستّي) للمرأة معناها: ستّ جهاتي، أو لحن، والصواب سيّدتي[3]. ولا عجب في استعمال ابن مكانس العامي، فهو متأثر بما سمع[4].

---

(١) مقال محمود رزق(في ظلال السرحة): ٧٨٢.

(٢) انظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. ابن هشام الأنصاري: ٤/ ٢١١. المكتبة العصرية، ١٤١٥هـ بيروت.

(٣) القاموس المحيط: (ستت).

(٤) عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، د. محمود رزق سليم: ٨/ ٤٦٨ وما بعدها. مكتبة الآداب ط١. ١٣٨٥هـ ١٩٦٥م مصر.

نسبة الفعل إلى الصفة[1]:

١ـ يا سرحة الشاطئ المنساب كوثره عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصْبَاءِ

٢ـ حلّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا نَوْءُ الثُّرَيَّا استَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

٤ـ رَحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ آهٍ وآهَاءِ

٥ـ وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـهَجِيرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْآى لِحِرْبَاءِ

٦ـ نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظِلَلٍ مِنَ الغَمَامِ يَقِينَا كُلَّ ضَرَّاءِ

٧ـ يَا طَبَّةً بِدَوَاءِ القَيْظِ عَالِمَةً أَنْتِ الشِّفَاءُ لَدَى الرَّمْضَا مِنَ الدَّاءِ

٨ـ لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

٩ـ عِصَابَةُ الشَّرْبِ أَمُّوا رَوْضَ زَاهِرَةٍ تُعْزَى لأَكْرَمِ أَحْوَالٍ وَآبَاءِ

١٠ـ خَمَائِلُ الرَّوْضِ مَنْشَاهَا وَمُرْضِعُهَا ضَرْعُ النَّمِيرَيْنِ مِنْ نِيلٍ وَأَنْوَاءِ

١١ـ فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشاً عَلَى المَاءِ

١٢ـ قَرِيرَةُ العَيْنِ بِالأَنْوَاءِ بَارِدَةُ الـ (م) ـقَلْبِ الذِي لَمْ تَنَلْهُ غَيْرُ سَرَّاءِ

١٣ـ مَقِيلُ نُدمَانَ بَلْ مَغْنَى حَمَائِمَ بَلْ كِنَاسُ آرَامَ بَلْ أَفْنَاءُ دَرْمَاءِ

١٤ـ لَهَا مَطَارِفُ ظِلٍّ سَجْسَجٍ فَمَصِيـ (م) ـفُهَا يُعَادِلُ فِيهِ طِيبَ مَشْتَاءِ

١٥ـ قَدِيمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

١٦ـ لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

---

(١) انظر في ذلك: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: ٥٩-٦٨.

ملحوظة: سأكتب الصفة بخط أكثر سوادا، وسأضع خطا تحت كل فعل مع كتابته بخط مائل.

١٧- وَصَـوْتُ بُلْبُلِهَـا الرَّاقِـي ذُرَى غُـصُنٍ ... فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨- كَفَرْعِ نَاقُوْسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ ... مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعَّاءِ

١٩- خَلِيَّةٌ حِيْنَ أَحْنَيْتُ الضُّلُوْعَ عَلَى ... نَارٍ يُشَجْوِيْ بِهَا لا حُبَّ لَمَّيَاءِ

٢٠- تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا ... عَلَى الهَوَاءِ وَأَحْنَتْهَا عَلَى المَاءِ

٢١- بَدِيْعَةُ الحُسْنِ قَدْ فَازَ الجِنَاسُ لَهَا ... مِنَ المَعَانِي بِأَفْنَانٍ وَأَفْنَاءِ

٢٢- وَقَامَ عَنْهَا لِسَانُ الزَّهْرِ يُنْشِدُنَا ... لِلَهْوِكُمْ أَرَجٌ مَا بَيْنَ أَرْجَائِي

٢٣- كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَباً ... فَنَقَّطَتْهُ بِبَيْضَاءٍ وَصَفْرَاءِ

٢٤- وَكَمْ طَرِبْتُ لِمَا أَبْدَتْهُ مِنْ مُلَحٍ ... يَصْبُوْ لَهَا كُلُّ ذِي عَقْلٍ وَآرَاءِ

٢٥- وَجُدْتُ بِالتِّبْرِ مِنْ مَالِي وَمِنْ أَدَبِي ... فَكُنْتُ فِي كُلِّ حَالٍ مِنْهُمَا الطَّائِي

٢٦- كَأَنَّهَا مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ كَمُلَتْ ... حُسْناً وَحَسْبُكَ مِنْ خَضْرَاءَ لَفَّاءِ

٢٧- كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا ... هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨- كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الـ ... ـدَّكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

٢٩- كَأَنَّهَا فَوْقَ دِعْصِ المَوْجِ إِذْ سَفَحَتْ ... هِضَابُهُ سَفْحُ وَادٍ رَبُّهُ أَفْيَاءِ

٣٠- مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيْرُ بِهِ ... كَأَنَّهَا أُذُنٌ مَالَتْ لِإِصْغَاءِ

٣١- كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرْآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ ... عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلَأْلَاءِ

٣٢- ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهْوَ عَلَى ... نَهْرِ الأَبُلَّةِ يَزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

٣٣- كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيْكِ النَّسِيْمِ لَهُ ... فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

٣٤- كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ ... أَوْ جَوْهَرَ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيْلَ رَقْشَاءِ

٣٥- كَأَنَّـهُ حِـيْنَ يُهْـدِي زُرْقَـةً وَصَـفَا ... رَقْـرَاقُ عَـيْنٍ بِوَجْـهِ الأَرْضِ شَـهْلاءِ

٣٦- وَكَـمْ شَـدَتْنَا حَمَامَـاتُ الأَرَاكِ عَلَـى ... أَغْـصَانِهَا فَآرَتَنَـا رَقْـصَ هَيْفَـاءِ

٣٧- مِـنْ كُـلِّ وَرْقَـاءَ فِـي الأَفْنَـانِ صَادِحَةٍ ... بَـيْنَ الحَـدَائِقِ فِـي فَيْحَـاءَ زَهْـرَاءِ

٣٨- وُرْقٌ تَغَنَّـتْ بِجَنَّـاتٍ رَقَـيْنَ عَلَـى ... عِيْـدَانِهَا فَالْـهُ فِـي مَغْنَـى وَغَنَّـاءِ

٣٩- بَاكَرْتُهَـا فِـي سَـرَاةٍ مِـنْ أَصَـاحِبِنَا ... لا يَنْطَـوُونَ عَلَـى حِقْـدٍ وَشَـحْنَاءِ

٤٠- تَـدَاعَبُوا بِمَعَـانِي شِـعْرِهِمْ فَـأَرَوْا ... وُدَّ الأَحِبَّـةِ فِـي أَلْفَـاظِ أَعْـدَاءِ

٤١- مِـنْ كُـلِّ شَـيْخٍ مُجُـوْنٍ فِـي شَـبَابِ فَتَـى ... يُقْـرِي المُجُـوْنَ بِقَلْـبٍ غَيْـرِ نَـسَّاءِ

٤٢- يَـسْعَى إِلَيْهَـا عَلَـى جَـرْدَاءَ جَارِيَـةٍ ... مِـنْ أَيْكِهَـا كَهِـلالِ الأُفْـقِ حَـدْبَاءِ

٤٣- نُوحِيَّـةُ الـصُّنْعِ وَالإِحْكَـامِ مُنْـشَأَةٌ ... تَـسِيْرُ مَـا سُـيِّرَتْ مِـنْ غَيْـرِ إِعْيَـاءِ

٤٤- سَـوْدَاءُ تَحْكِي عَلَى المَاءِ المُصَنْدَلِ شَا (م) مَـةً عَلَـى شَـفَةٍ كَالـشَّهْدِ لَعْـسَاءِ

٤٥- سَـاجِيَّةٌ أَلْبَـسَتْهَا الـصَّانِعُونَ لَهَـا ... مِـنَ التَّـدَابِيْجِ مَـا يُـزْرِي بِـصَنْعَاءِ

٤٦- غَرِيْبَـةٌ ذَاتُ أَلْـوَانٍ وَأَجْنِحَـةٍ ... لَـمْ أَدْرِ تَعْـزَى لِـرَوْضٍ أَوْ لِعَنْقَـاءِ

٤٧- لَـمْ يَـسْتَطِعْ شَـأْوَهَا إِذْ سَـيْرُهَا عَنَـقٌ ... غُـرَّ الجِيَـادِ عَلَـى كَـدٍّ وَإِنْـضَاءِ

٤٨- كَـمْ قَـدْ نَعِمْنَـا بِهَـا عَيْـشاً بِـصَافِيَةٍ ... شَـمْطَاءَ تُجْلَى عَلَى الجُلاسِ عَـذْرَاءِ

٤٩- مِمَّـا تَخَيَّرَهَـا كِـسْرَى وَأَوْدَعَهَـا ... رَبُّ الخَوَرْنَـقِ فِـي قَـوْرَاءَ جَوْفَـاءِ

٥٠- حَمْـرَاءُ صِـرْفاً وَصَـفْرَا إِنْ مَزَجْـتَ لَهَـا ... كَـمْ مِـنْ يَـدٍ فِـي سَـوَادِ اللَّيْـلِ بَيْـضَاءِ

٥١- رَاحَـاً إِذَا رَكَـعَ الإِبْرِيْـقُ يَمْزِجُهَـا ... سَـمِعْتَ مِـنْ صَـوْتِهِ تَـسْبِيْحَ قَأْفَـاءِ

٥٢- أَمِ الـسُّرُوْرِ الَّتِـي أَبْقَـى الزَّمَـانُ بِهَـا ... جُـزْءَ الحَيَـاةِ وَقَـدْ أَلْـوَى بِـأَجْزَاءِ

٥٣ـ فَعَاطِنِيهَا عَلَى طَلِّ النَّدَى سَحَراً فَإِنَّ تِرْشَافَهَا مَوْتِي وَإِحْيَائِي

٥٤ـ وَاسْتَجْلِهَا بِنْتَ مِصْرٍ تَسْتَطِيلُ عَلَى بَغْدَادَ وَالمَوْصِلِ الحَدْبَا وَسَوْرَاءِ

٥٥ـ كَمْ بَيْنَ مَنْ قَامَ مُعْتَلَّ النَّسِيمِ بِهَا عَلَى اعْتِدَالٍ وَحَدْبَاءٍ وَزَوْرَاءِ

٥٦– مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ وَشَادٍ أَوْ وَشَادِيَةٍ تَشْدُو لَنَا بَيْنَ صَوْتِ العُودِ وَالنَّاءِ

٥٧– عَلَى الحَدَائِقِ لا الآكَامُ تَنْفَحُنَا رِيحُ البَنَفْسَجِ لا نَشْرُ الخُزَامَاءِ

٥٨– أَمَّا أَنَا لَسْتُ نَوَّاحاً عَلَى طَلَلٍ وَلا خَلِيطٍ وَلا نَدَّابَ أَحْيَاءِ

٥٩ – تَرَكْتُهُ لأُنَاسٍ كَالتِّيُوسِ غَنَوْا عَنِ المُدَامِ بِدَرِّ الإِبْلِ وَالشَّاءِ

٦٠– يُعْزَوْنَ لِلشِّعْرِ لَكِنْ مِنْ جَهَالَتِهِمْ لَمْ يَفْرِقُوا بَيْنَ إِيطَاءٍ وَإِقْوَاءِ

٦١– مِنْ كُلِّ أَلْكَنَ عِنْدَ البَحْثِ مُنْقَطِعٍ كَأَنَّهُ وَاصِلٌ وَالشِّعْرُ كَالزَّاءِ

الأفعال: ٨٤.

الصفات: ٣٩.

الناتج: (٨٤ فعلا و٤٠ صفة وبالقسمة تكون النتيجة (نسبة الصفات إلى الأفعال): ٤٧،٦١) ولا غرابة في ذلك فالنصوص الشعرية تتميز بارتفاع نسبة الفعل إلى الصفة[1].

الحقول الدلالية:

الحقول الدلالية:هي "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"[2]. والهدف منها "جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام"[3].

وسأعرض للحقول الدلالية في القصيدة كثيرها وقليلها وهي كما يلي:

---

(١) راجع في طريقة التعامل مع مسألة (نسبة الفعل إلى الصفة): المرجع السابق: ٥٩–٦٨.

(٢) علم الدلالة. أحمد مختار عمر: ٧٩. منشورات عالم الكتب. ط٣. القاهرة. ١٩٩٢م.

(٣) المرجع السابق: ٨٠.

اسم الحقل	ألفاظه[1]
الماء	كوثره، حلّت، نوء، أنواء(ثلاث مرات)، الغمام، الغيم، هتون الودق، نيل، الموج (مرتين)، الماء (ثلاث مرات)،النهر (مرتين)، الخرير،القطر، نهر الأبلة، عين، الندى.
اللون	دكناء (مرتين منكرة مرة ومعرفة مرة)، سواد الليل (مرتين)، بيضاء (مرتين)، صفراء (مرتين)، خضراء، الحمرا(مرتين منكرة مرة ومعرفة مرة)، سمراء، لؤلؤ، جوهر الست، رقشاء،زرقة، شهلاء، سوداء، ألوان.
الأعضاء	الطرف، العين، القلب(مرتين: معرف مرة ومنكر مرة)، الضلوع، أضالعها، لسان، أعكان، أذن، كف(مرتين)،شامة، شفة، يد.
السمع	صوت بلبلها، قرع ناقوس، ينشدنا، الخرير، لإصغاء، شدتنا، صادحة، تغنت، مغنى، وغناء، صوت العود والناء، تشدو.
أدوات الحضارة	مرآة، فرند سيف، شبك، العود، الناء، الإبريق،عزاليها، مطارف، قرص.
الظل	بظلك، مقيلا، فيئك، الفضفاض، ظلل، مقيل، ظل.
الزمن	الدهر، مصيفها، مشتاء، الليل، حين، الزمان، سحرا.
الحركة	هزتها، أحنيت، صفق، هصرت، مالت (مرتين)، عكفت.
الحرّ	حمي، الهجير، القيظ، الرمضا، نار.
الطيور	حمائم، بلبلها، حمامات، ورقاء، ورق.
إجادة العمل	راق، طبة، عالمة، بديعة، الإحكام.
السير	عنق، تسير، سيرت، يسعى، سيرها.
العبادة	ديري، مسبح، دعّاء، ركع، تسبيح.
الحيوانات	آرام، الجياد، ظبي، الإبل، الشاء.
الزهر	النور، الزهر، زهر الربا، أزهارها.

(١) من ألفاظ الحقل ما تكون فيه الدلالة غير مباشرة مثل (اللؤلؤ) فهو في حقل اللون لأنه أبيض، فدلالته غير مباشرة.

اسم الحقل	ألفاظه[1]
الفرح	جذل، طربا، طربت، فاله.
القِدَم	قديمة العهد، العجوز، نوحية، شمطاء.
الجماعة	عصابة، الجلاس، سراة، أصاحبنا.
الأمصار	مصر، الموصل، بغداد، سوراء.
البساتين	جنان، الحدائق (مرتين)، جنات.
الشم	المصندل، تنفحنا، نشر الخزاماء.
الرياح	الصبا، النسيم، معتل النسيم.
السحاب	السحاب، الغيم، الغمام.
الإعطاء	فعاطنيها، يهدي.
العجز	كلل، كد.
الخلط	يمزجها، مزجت.
الذوق	الشهد، ترشافها.
الزواحف	حرباء، رقشاء.
الخمر	المدام، راحا.

يبرز للقارئ من الجدول شيوع حقل الماء والكلمات المشاركة له في الدلالة، ولذلك صلة وثقى بالبناء العام للقصيدة، ولأهمية الماء فقد ورد ثلاث مرات وفي كلها ورد معرّفا باللام.

نظام التمثيل[1]:

التمثيل هو المحاكاة: وقد عرّفها أرسطوطاليس بقوله: أن يروي الشاعر ما يمكن أن يكون أو ما ينشد أن يكون[2].

---

(١) التخييل هو نظام التمثيل. فالكلمتان بمعنى وهما مستعملتان في كتاب الشعر بنفس المعنى.

(٢) انظر: كتاب الشعر، أرسطوطاليس، حققه مع ترجمة حديثه د. شكري عياد: ٦٤، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. ١٣٨٦هـ ١٩٧٦م القاهرة.

التخييل: أن يعقد المتكلم القول على أن صلة المسند بالمسند إليه ليست صلة اعتقاد على الحقيقة بل هي صلة اعتقاد على الإيهام والتخييل والمحاكاة.

فالتخييل يربط بين المسند والمسند إليه بصلة ليست صلة حقيقية، بل صلة اعتقاد أنك تتخيل أن تلك الحقيقة حقيقة، وهو (التخييل) لا يقدّم الحقيقة العلمية أو الحقيقة الفكرية وإنما يقدّم الحقيقة المتخيّلة من الشاعر، المتكلم.

من أين يأخذ الشاعر المعارف الشعرية؟

بما أن الحقيقة حقيقة تخييلية فلابد أن يتجه الشاعر إلى مواضع، مصادر، منازع ليست حقيقية بل تخييلية، وقد وضع أرسطوطاليس نظاما أو شبكة من المصادر التخييلية سمّاه (نظام التمثيل) وهو المواضع أو المخازن أو الجهات التي إليها يذهب الشاعر في كل ثقافة ليأخذ الصور فالصورة هي المادة / المنتوج النهائي الموجود في النص، أي: الأعمال القولية المنجزة المحقّقة في النص.

ولكن من أين جاءت، من أين جلبها الشاعر ؟

يقول أرسطوطاليس: الشاعر يتجه إلى مواضع مستقرة، مواضع معروفة، مواضع تواطأت عليها الثقافة الجماعية، إلى مواضع اتفق عليها المجتمع[1].

ومثال ذلك: الغزال في شعر الغزل والرئم في شعر الغزل.

هذان معنيان من معاني موضع حيوان الوحش في شعر الغزل تتفق عليها المجموعة المستخدمة للشعر.

إذا الصور الشعرية هي ما يظهر في النص / ما يتحقق في النص، ما يُجلب فيه من المواضع الموجودة في الثقافة التي لخّصها علماء الشعر في معاني الشعر[2].

ومما سبق أستطيع القول أن نظام التمثيل يدل على القواعد العامة المستخلصة من النص الشعري، المنجز والذي إليه ترد جميع التجارب الشعرية أو هو السنة الشعرية في قوانينها العامة.

---

(١) انظر: المرجع السابق: ٦٤.

(٢) معاني الشعر: بدأها ثعلب النحوي الكوفي فهو الذي وضع هذه المعاني ثم تطورت مع علماء الشعر كالمرزباني وابن طباطبا وابن رشيق وقدامة بن جعفر. فمعاني الشعر ليست المعاني الموجودة في النص بل هي الكليات، الأشكال العامة الموجودة في ثقافة الشاعر.

إذا فنظام التمثيل هو جملة القوانين المتحكمة في استعمال المحاكاة داخل شعرية معينة [1].

يقول د. حمادي صمود وهو يدرس نصا للشابي عن أجزاء نظام التمثيل: "لابدّ أن ترتدّ أجزاؤها إلى بنية كلية وأن يشدّها نظام داخلي يحدّد أنساق المباني والمعاني ويردّ التنويع إلى الأصل أو الأصول العميقة الباطنة التي تغذّي هذه التجربة وتكفل لها الوحدة في التنوّع"[2].

مما سبق يبين أنه لابد أن يكون وراء الصور نوع من النحو، أرسطوطاليس حين وضع نظام التمثيل بين أن الصورة في حدّ ذاتها ليست مصدر ارتياح السامع، فهو لا يرتاح للصورة فقط لأنها صورة بل يرتاح لأن الصورة تخاطب فيه قوى نفسية تطلب الالتذاذ، وتعرف نظام التمثيل ومستعدة لتقبل نظام التمثيل.فالصورة لا تفعل شيئا إلا داخل نظام التمثيل، فالمخاطب يتلقى الصورة / نظام التمثيل فتؤثر في قواه النفسية التي تطلب الالتذاذ والتطهير.

نظام التصوير قائم على قراءة الطبيعة، الشاعر يقرأ الطبيعة ويقرّب بين مستعار ومستعار له، مشبّه ومشبّه به، ليعطي علاقة منطقية يقرؤها في الطبيعة، فهو يقرأ من الطبيعة (غير العاقلة) مثلا صورا يصنع منها بفضل نظام التمثيل صورة عاقلة، فتصبح المرئيات عنده مرئيات بآيات، بمعان، بأشكال ليست هي في الحقيقة بل الشاعر يضيف إليها، فالشاعر يلاحق تماسكا طبيعيا عاقلا، منطقيا، فيه تجاذب.

ولإدراك نظام التمثيل في صورة ما في قصيدة ما يجب إدراك جميع العلاقات بين الأبيات، فنظام التمثيل ليس الصورة معزولا بعضها عن بعض، بل هو ما وراء الصور من نظام يريد الشاعر أن يبني عليه جمالية القصيدة كلها أو جمالية النص.

إن القصيدة المدروسة لا تحكي الطبيعة الحقيقية بل تنشئ طبيعة أخرى فجمال الشعر هذا هو الطبيعة الحقيقية، الطبيعة هنا ليست طبيعة حقيقية بل طبيعة كما صنعها الشاعر، فهو يجعلنا نعيش طبيعة أخرى غير الطبيعة الحقيقية، فهنا تعجيب وتخييل وتجميل وتأنيق، والحلة هذه غير موجودة في الطبيعة الحقيقية، ولكن الشاعر هو الذي صنعها فالنسّاج الحقيقي هو الشاعر.

---

(١) الخطاب الأدبي وتحديات المنهج.د. صالح الهادي رمضان: ٣١٣.نادي أبها الأدبي.ط١.١٤٣١هـ ٢٠١٠م

(٢) دراسات في الشعرية. الشابي نموذجا. إعداد.حمادي صمود وآخرين: ١٢. المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات.بيت الحكمة. قرطاج. ١٩٨٨م.

إذا فالقصيدة التي أمامنا وصف للطبيعة والوصف ليس غرضا من الأغراض "لأنه لا تكاد تخلو منه قصيدة مهما كان اتجاهها"[1]، بل هو أسلوب خِطابي ناظم للأغراض شأنه شأن السرد والحوار.

يبدأ الشاعر في استعمال الخيال من البيت الأول منطلقا من البداية في رؤية السرحة فيصفها وصفا عاما، فالشاعر يرسم صورة فوقية، كأنما التقطها من مكان عال، تبدو فيها السرحة بوجه عام.

إن الشاعر يرسم بالكلمات صورة عامة قبل أن يدخل إلى المشاهد الجزئية التي يفصّل فيها الوصف جزءا جزءا.

يقول ابن مكانس:

١ـ يَا سَرْحَةَ الشَّاطِئِ المُنْسَابِ كَوثَرُهُ عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصبَاءِ

٢ـ حَلَّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا نَوْءُ الثُّرَيَّا اسْتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

يدعو للسرحة أن تمطر مطرا عظيما وهذا طبعي، لأن الاحتفال بالطبيعة لابد أن يبدأ بالمطر، فلا يمكن أن تزهر، تثمر، يغزر ماؤها، تنبت أزاهيرها، أن تكون قابلة أن توصف إلا بعد أن تُمْطَر.

والبيت الثاني موقعه من القصيدة موقع طبعي لأنه هو الذي سيثمر القصيدة:

فالنظام هكذا: تسقى السرحة والنتيجة هي تثمر والنتيجة هي توصف.

إن القصيدة سلسلة من الأقوال الوصفية (المدركات الحسية والمعنوية) المتتابعة المتداعية تلقائيا، وصورة السقي في نظام التمثيل في هذه القصيدة يعنى بالإغاثة أي:بالمعنى الإيجابي.

واستمر في ذكر المطر قائلا:

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيْكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

هنا تواصل بين السماء والأرض، بين الأسفل والأعلى لأن الأعلى لم يجُد وحده، بل تبسّم هذا فجاد هذا، فالماء لم يأت من فوق فقط، بل أتى من فوق استجابة لما هو تحت تبسّم فأغدق عليه (تبسّم النور فأغدق عليه كل بكّاء) و(بكّاء) هنا في المعنى الإيجابي.

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي:١٦٠، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٨١م.

والأبيات الأولى ترسم الأجزاء المرئية من الصورة ويليها مجيء لمشهد مسموع في قول الشاعر:

١٧ـ وَصَوْتُ بُلْبُلِهَا الرَّاقِي ذُرَى غُصُنٍ فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨ـ كَقَرْعِ نَاقُوْسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعَّاءِ

ويبرز نظام التمثيل في القصيدة في الشواهد التالية ومنها:

١. قول الشاعر واصفا النهر:

كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيْكِ النَّسِيْمِ لَهُ فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

فقد يقول قائل: ما صلة الصورة المائية بصورة السيف ؟

أقول: الشاعر يشبّه أمرا من الطبيعة بالسيف، جلب الشاعر المشبّه به وعقد بينه وبين المشبّه صلة، فحركة النسيم على صفحة الماء هي حركة السيف بيد جلاء، وهي منوال تصويري متكرر في الشعر العربي.

يقول المعتمد بن عباد:

نثر الريح على الماء زرد أيّ درع لقتال لو جمد[1]

فالصورة هنا حربية ومقرونة بصورة الماء، وهي صورة حربية مولّدة ومقلوبة من صورة ثغر المرأة والسيف في بيتين ينسبان لعنترة:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المبتسم[2]

---

(١) ديوان المعتمد بن عباد. جمع وتحقيق د. رضا الحبيب السويسي؛ ٧٦. الدار التونسية للنشر. د ١٩٧٥م.

(٢) هذان البيتان موجودان في ديوان عنترة. تحقيق فوزي عطوي؛ ١٦. دار المعرفة. ط١. ١٣٨٨هـ ١٩٦٨م بيروت. والصواب أن البيتين محمولان على شعر عنترة، فهما ليسا في روايات الديوان الموثوق بها، لكن محقق شرح التبريزي ذكرهما في الحاشية على أنهما في الجمهرة وليسا فيها، والبيتان في ديوان عنترة في طبعات غير موثوق بها. راجع: شعر عنترة دراسة تطبيقية على نظريات الشك في شعر الجاهلية. د. مصطفى الجوزو؛ ٨٢. دار الطليعة. ط١. ٢٠٠٢م. بيروت.

فهنا المشبه السيوف والمشبه به بارق الثغر (الرضاب)[1]، وفي قول ابن عباد تشبيه الماء بالسيف.

ولابن قلاقس:

وللنيل تحت ثيابِ الأصيل ... لُجينٌ توشّح بالعسجَدِ

كأنّ الشُعاعَ على متنِه ... فرندٌ بصفحةِ سيفٍ صَدي[2]

إن علاقة الماء الذي يحرّكه النسيم أو تحركه الريح بالسيف ليست علاقة في هذه الصورة فقط، بل هي موجودة في الموروث ولها دلالات، فالماء في الضمير الجمعي بقدر ما هو ليّن ومغذّ ولطيف فهو قاطع، يقطع الجسم أو يهلك الجسم أو يصفعه مثلما يصفعه السيف[3].

ما في الضمير الجمعي من أن الماء ليس رخوا بل قوة طبيعية هائلة تناظر السيف، فالسيف والماء بينهما صلة في الضمير الجمعي، فالبيت في ذاته ليس هو نظام التمثيل، بل نتيجة نظام التمثيل، فنظام التمثيل هو العلاقات الرئيسة الكبرى الموجودة بين المشبهات والمشبه بها في الثقافة الشعرية التي يكتب بها الشاعر. ولأبي العلاء المعري:

بدلاص كأنها ... بعض ماء الثمادِ[4]

٢. يقول الشاعر واصفا السفينة:

٤٣ـ نُوْحِيَّةٌ الصُّنْعِ وَالإِحْكَامِ مُنْشَأَةٌ ... تَسِيْرُ مَا سُيِّرَتْ مِنْ غَيْرِ إِعْيَاءِ

٤٤ـ سَوْدَاءُ تَحْكِي عَلَى المَاءِ المُصَنْدَلِ (م ... مَةً عَلَى شَفَةٍ كَالشَّهْدِ لَعْسَاءِ

---

(١) يماثله قول كعب بن زهير:

تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت ... كأنه منهل بالراح معلول

شرح ديوان كعب بن زهير. صنعة أبي سعيد السكري:٧. نسخة مصورة من طبعة دار الكتب. نشر الدار القومية للطباعة والنشر.١٣٦٩هـ ١٩٥٠م. القاهرة.

(٢) ديوان ابن قلاقس. تحقيق د. سهام الفريح: ٢٤٠. مكتبة المعلا.ط١. ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م الكويت.

(٣) في كثير من الصور تجد أن الماء له نفس الصفات التي للسيف كالجلاء، الشدة، الالتحام، الصفاء، الصلابة، والماء ليس شيئا رخوا بل هو صلب فعندما تحركه الريح تحس فيه صلابة فكأنه جسم متلاحم الأجزاء، والإنسان حينما يسقط في الماء على بطنه فإنه ينفلق.

(٤) سقط الزند:٣٤٨.

شبه الشاعر السفينة بشامة على شفة، فشبه غير العاقل بعاقل، وشبه تشبيها نجده عادة مقلوبا فالعادة أن يقال: ريق عذب، ريق عسل، ريق ضرب....

شبه الشاعر السفينة بشامة على شفة، وقد ولّد شيئا من شيء، أي تشبيها من تشبيه، فالمشبه السفينة التي تشبه شامة على شفة، والشفة في حدّ ذاتها كأنها شهد، فالمراد سفينة كأنها شامة وشامَةً عَلَى شَفَةٍ كَالشَّهْدِ لَعْسَاءِ، فهو تشبيه يتوالد.

إن وجه الشبه بين السفينة هو السواد، والوجه الثاني أن الشاعر يتحدث عن النهر فجعل السفينة على النهر كأنها شامة على شفة وهذه الشفة في حدّ ذاتها حلوة كالشهد لعساء، وقال (لعساء) لأن الماء الذي عليه السفينة ماء عذب.

يقول ذو الرمة:

لمياء في شفتيها حوّة لعس وفي اللثات وفي أنيابها شنب[1]

نظام التمثيل هنا أن المصدر هو هو، علاقة بالشفة وغزل بطبيعة، علاقة الشفة والريق بالماء العذب، ففي العادة الشعراء يشبهون الشفة بالماء الحلو، أما الشاعر هنا فقد شبه النهر بالشفة فقلب التشبيه فلا محالة من أن الصورة يلزمها

وقت لإدراكها وذاك لالتوائها، وهذا من خصائص التمثيل الشعري العربي.

٣ـ من مصادر التمثيل تشبيه الأشجار والغصون ونحوها بجسم المرأة وهذا خط عام ينتظم النص.فمنه قول الشاعر عن أغصان السرحة:

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

وهنا سؤال يجب عرضه والإجابة عنه، إذ بذلك يبين للقارئ الصلة بين الصور المشبهة والمشبه بها.

ما الصور المتداعية في الخيال والخاطر حين يشبه الشاعر أجزاء السرحة بالمرأة ؟

---

(١) ديوان ذي الرمة. حققه وقدم له وعلّق عليه عبد القدوس أبو صالح:٣٢/١. مؤسسة الرسالة. ط٣. ١٤١٤هـ ١٩٩٣م بيروت.

١ـ أن المرأة تثمر كما تثمر الشجرة، والمرأة تسقى كما تسقى الشجرة، وهذا مظهر من مظاهر الإخصاب. فمن الجاهلية والعرب تشبه المرأة أو جزءا منها بجزء من الشجرة، يقول امرؤ القيس:

وَفَرعٍ يَزينَ المَتنَ أَسوَدَ فاحِمٍ أَثيثٍ كَقِنوِ النَخلَةِ المُتَعَثكِلِ[1]

وتقول العرب عن المرأة: غصن بان، ونحو ذلك. فهي تثمر، والفعل (أثمر) في العربية دال على العطاء المادي الزراعي، عُدل به عن معناه الأصلي واستعمل في المعاني الإيحائية والحافّة[2].

ويقول ابن مكانس مشبها أجزاء من السرحة:

١٠ـ خَمَائِلُ الرَّوْضِ مَنْشَاهَا وَمَرْضِعُهَا ضَرْعُ النَّمِيرَيْنِ مِنْ نِيلٍ وَأَنْوَاءِ

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨. كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الدْ (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيلُ رَقْشَاءِ

٣٦. وَكَمْ شَدَتْنَا حَمَامَاتُ الأَرَاكِ عَلَى أَغْصَانِهَا فَآرَتْنَا رَقْصَ هَيْفَاءِ

في الأبيات صورة هي نفس الصورة في البيت السابق من حيث تشبيه شيء من أجزاء الشجرة بالمرأة.

٤. وإذا انتقلت إلى بيت آخر وليكن قول ابن مكانس:

٣١ـ كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرْآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلَأْلاءِ

وجدت الشاعر يأخذ من زينة المرأة ما يكمل به الصورة، وهو يفيد من الصورة الجاهلية التي تشبه الماء بالمرآة[1] وهي دالة ـ فضلا على معاني الصفاء والنقاء ـ على نرجسية الجمال، الجمال الصافي والطاهر والعفيف. فصفاء الماء دليل على الحياة وعلى العذوبة.

---

(١) شرح ديوان امرئ القيس، حسن السندوبي: ١٥٠، المكتبة الثقافية، ط٧، ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م، بيروت، لبنان.
(٢) فقيل الكلام المثمر، وهذا لا يثمر أيّ نتيجة.

ويلحّ الشاعر على صفة الماء في أبيات عديدة، فمنها قوله:

٣٢ـ ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهْوَ عَلَى نَهْرِ الأُبُلَّةِ يُزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

يولّد الشاعر صورة من النهر، فالشاطئ بعد أن نزلت عليه الأمطار صفا، ورشّح الشاعر صفة الصفاء فالنهر الموصوف: على نَهْرِ الأُبُلَّةِ يُزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ.

ويستمر قائلا:

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيكِ النَّسِيمِ لَهُ فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

ولا يزال الشاعر يصف الماء وتلحظ أنه لا يزال يلح على صفة الصفاء، ثم يقول:

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيلُ رَقْشَاءِ

ولا يزال الصفاء مسيطرا على الصورة.

إن علاقة الماء بالجواهر جهة معنوية كبرى في الشعر العربي، حين يقرن الأديب الماء بالجواهر وباللمعان والبياض والياقوت، فهذا مصدر من المصادر الأساسية للصورة.

ومثل ما سبق قول ابن مكانس:

٣٥ـ كَأَنَّهُ حِينَ يُهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلَاءِ

تلحظ عزيزي القارئ أن الصور وإن اختلفت من حيث الجزئيات المعنوية فكلها تسير نحو شيء واحد يُعاد وصفه، فالنهر هو النهر أي: شيء واحد، لماذا؟

لأن في ذهن الشاعر نموذجا مثاليا يرغب في الوصول إليه، يرغب في أن يوصل المشبه إليه، هذا الأنموذج هو المحاكاة (نظام التمثيل) أي: نظام التمثيل ليس الصورة ذاتها إنما سعي الشاعر من خلال الصورة إلى أن يرتقي بالمشبه إلى مرتبة المشبه به، ولذلك يكرّر.

---

(١) يقول طرفة بن العبد:

وعينان كالماويتين استكنتا بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد

ديوان طرفة بن العبد. شرح الأعلم الشنتمري. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصّقال: ٢٢. مطبوعات مجمع اللغة العربية. ١٣٩٥هـ ١٩٧٥م. دمشق.

٥. تعقيل ما لا يعقل، ومنه قول ابن مكانس:

٣٠ـ مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيْرُ بِهِ كَأَنَّهَـا أُذُنٌ مَالَـتْ لإِصْـغَاءِ[١]

هنا تشبيه لغير العاقل بالعاقل

في الصور السابقة لون من تعقيل غير العاقل، فالصورة كلها تتجه نحو تجاوز غير العاقل، الشكل البهيمي الساكن للطبيعة، يتجاوزه إلى أن يقرأ في كل قسماتها وكل ملامحها أفعالا وأعمالا مثل قول ابن زيدون:

سـرى ينافحـه نيلـوفر عبـق وسـنان نبّـه منـه الـصبح أحـداقا

والروض عن مائه الفضّي مبتسم كما شققت عن اللبات أطواقا[٢]

يسعى ابن مكانس إلى رسم توازنات بين الكلمات، في التشبيه: كأنه، كأنه، كأنه، هذه توازنات جمالية يصنعها الشاعر ليُخرج بها ا لطبيعة كلها، ولبناء نظام تمثيلي يوازي النظام المرجعي[٣] ليروي بها الطبيعة كلها عبر المحاكاة، ولتصبح الطبيعة كلها كأنها عواقل، ولذا قال (يهدي زرقة) وقال (لؤلؤ) و(الزرقة) و(الصفاء) لا تهدى حقيقة ولكنها تهدى في العالم الذي يتحدث عنه الشاعر وهو عالم الطبيعة.

---

(١) قال ابن حجة عن هذا التشبيه: "ومن التشابيه البديعة التي لم تُدرك في هذا الباب تشابيه الصاحب فخر الدين بن مكانس في قصيدته المشهورة المشتملة على وصف شجرة السرح "وأورد بعد ذلك البيت السابق والبيت رقم (٢٨) خزانة الأدب وغاية الأرب:١/ ٣٩٠.

(٢) ديوان ابن زيدون. شرح وضبط وتصنيف كامل كيلاني وعبد الرحمن خليفة: ٢٥٧، ٢٥٨.مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. ط١.١٣٥١هـ ١٩٣٢م. مصر.

(٣) إن الشاعر حين يكرر التشبيه التمثيلي وفي كل مرة يكرره يأخذ جانبا من الصورة فغايته أن يقضي على المرجع الحقيقي ببناء مرجعية خيالية كما لو أنها هي الحقيقة.

ومثله:

٢٣. كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَبَاً فَنَقَّطَتْـــهُ بِبَيْـــضَاءٍ وَصَـــفْرَاءِ

هذا من تعقيل غير العاقل ومثله:

٢٢ـ وَقَامَ عَنْهَا لِسَانُ الزَّهْرِ يُنْشِدُنَا لِلَهْـــوِكُمْ أَرَجٌ مَـــا بَـــيْنَ أَرْجَـــائِي

إن إسناد اللسان إلى الزهر استعارة تخييلية ؛ إذ الزهر لا لسان له، لكنه من تعقيل غير العاقل.

ومثله:

٢١ـ بَدِيْعَةُ الحُسْنِ قَدْ فَازَ الجِنَاسُ لَهَا مِـــنَ المَعَـــانِي بِأَفْنَـــانٍ وَأَفْنَـــاءِ

ومثله:

١٧ـ وَصَـوْتُ بُلْبُلِهَـا الرَّاقِـي ذُرَى غُـصُنٍ فِـي حُلَّـةٍ مِـنْ دِمَقْـسِ الرِّيْشِ دَكْنَـاءِ

في البيت مظهر من مظاهر تعقيل غير العاقل وذاك أن الحلة لا يلبسها إلا الإنسان.

ومثله:

١٨. كَقَرْعِ نَاقُوْسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ مُـسَبِّحٍ فِـي سَـوَادِ اللَّيْـلِ دَعَّـاءِ

ينتقل الشاعر إلى طقوس النصارى (قرع) (ناقوس) (ديري)(على شرف) (مسبح).

ويتعلّق الشاعر بحب الطبيعة قائلا:

١٩ـ خَلِيَّةٌ حِيْنَ أَحْنَيْتُ الضُّلُوْعَ عَلَى نَـارٍ بِـشَجْوِيْ بِهَـا لا حُـبَّ لَمْيَـاءِ

يفضّل الشاعر في البيت السابق حب الطبيعة على حب المرأة، فتعلّقه بحب الطبيعة أكثر من تعلّقه بحب المرأة. والقصيدة كلها متجهة نحو تفضيل الطبيعة على المرأة. ومن ثم تفضيل حبّ الطبيعة على الغزل. ووراء ذلك أن جميع الصور التي شبّه بها الطبيعة بالمرأة هي صور تُفتَكُّ من جمال المرأة لتعطيه جمال الطبيعة (تأخذ من المرأة لتعطي الطبيعة).

وهنا سؤال: لماذا يأخذ الشاعر من المرأة ويعطي الطبيعة؟

يجيب عن هذا السؤال الاتجاه التكويني عند (سبتزير) . المنهج الأسلوبي يوصلنا إلى نتائج مفيدة لدراسة نفسية الشاعر، أو ما يسمّى بالبنية النفسية من خلال البنية التمثيلية والدلالية. رفضُ المرأة يُخفي عقدة يعيشها الشاعر ويصرّح بها.

إن في البيت صورة أنثوية أمومية يصرّح فيها ابن مكانس بالتحول من مصدر جمال إلى مصدر جمال آخر.

الإفادة من القرآن الكريم والشعر:(الاقتباس والتضمين):

من المواضع المستفادة في الصور ما يلي:

١١. فَاستُمْهِدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشَاً عَلَى المَاءِ

فهو ينظر فيه لقوله تعالى: ﴿وَكَانَ عَرْشُهُۥ عَلَى ٱلْمَآءِ﴾ [هود: ٧]. وعندما يجوّد الشاعر كلامه بالأخذ من المعين البلاغي الأسمى وهو القرآن الكريم فإن كلامه يزداد حسنا، وفي أخذ الشاعر من الآية ما يفيد علو شأن السرحة.

وينظر أيضا إلى قول الحسين بن الضحاك عن الخمرة:

ثم استحال لها درّ فعرّشه حتى استقلّ لها عرش على الماء[1]

وينظر إلى قول شاعر سابق هو بدر الدين الذهبي يقول:

قديمة ذاتها في روض جنتها كانت وكان لها عرش على الماء[2]

وعند الموازنة بين الأبيات أجد ما يلي:

١. الحسين بن الضحاك وبدر الدين الذهبي أسبق من ابن مكانس زمنا.

٢. يتفق الشعراء في قولهم(على الماء).

٣. متعلق (على الماء) عند كل شاعر مختلف عن الآخر.

٤. كل النصوص من بحر البسيط التام.

٥. كل النصوص همزية.

---

(١) ديوان الحسين بن الضحاك: ٣٥.

(٢) ديوان شعر يوسف بن لؤلؤ الذهبي . جمع وتحقيق ودراسة عباس هاني الجراخ: ٤٠.ط١.

٦. الروي في جميع النصوص مجرور.

٧. كل النصوص داخلة في غرض الوصف.

٨. كل النصوص دالة على القدم فالحسين بن الضحاك وبدر الدين الذهبي على قدم الخمرة وابن مكانس على قدم السرحة، وإن كان قول بدر الدين الذهبي أكثر دلالة على القدم وذلك حين نوازن بين (كانت وكان) في قول بدر الدين الذهبي و(رقت) في قول ابن مكانس.

٩- لا أجد تعمّقا في ترشيح الصورة عند الشعراء.

١٠. يؤخذ على قول بدر الدين الذهبي تكرار (كان) في الشطر الثاني. وتوالي وقعها أذهب شيئا من جمال الإيقاع.

١١. يقترب الشاعران (ابن مكانس وبدر الدين)من التساوي في النظم إذ كلاهما يستفيد من قوله تعالى (وكان عرشه على الماء) فكان آخر كلامهما في بيتيهما مأخوذ من القرآن غير أن بدر الدين الذهبي أتى به مرفوعا وابن مكانس أتى به منصوبا.

ومما أفاده قوله عن السرحة:

١٦- لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

هذا القول مستفاد من قوله تعالى: ﴿فَٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ هَلْ تَرَىٰ مِن فُطُورٍ ۝٣ ثُمَّ ٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ ٱلْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ﴾[الملك: ٣-٤] وقد أخرجه الشاعر من الإنشاء إلى الخبر ومن الأمر إلى السرد، وتفيد الآية كمال صنع الله سبحانه وتعالى وإحسانه خلق السماء فلست ترى فيها عيبا، وأراد ابن مكانس أن يستفيد من الآية الكريمة وذلك لأنه يصف سرحة أعجب بها فعمد إلى أخذ ما يناسب هذا المعنى من القرآن الكريم، فمهما أراد أي إنسان إدراك أقصى السرحة فلن يستطيع وسيرتد بصره كليلا وهو لم يجد عيبا يعيب به السرحة.

والشاعر يعوّل في الاقتباس على القوة الشاعرة وعلى قدرتها ومعرفتها بعلاقات التماثل والتناسب والتخالف بين صور الأشياء ويعتمد على القوة الحافظة والمتذكرة التي تختزن كلاما جرى أو نظما أو نثرا... ولكن هذه القوة لا تعيد ما اختزنت ولا تكرّر ما حفظت بل تورده بنوع من التصرّف وبضرب من التغيير[1].

---

(١) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة: ٣٨-٣٩،دار الكتب المشرقية دط، دت.

وينظر ابن مكانس لبيت الحسين بن الضحاك القائل:

لا يستطيع سنا نور لها نظر حتّى تعوّد له لحظاتٌ حولاءِ[1]

وهذا النقل الحرفي للشطر الثاني يلقي بظلّه على صورة ابن مكانس الذي أغار على قول الحسين بن الضحاك، ولكن ابن مكانس نقل الصورة من مجال لآخر، فقد كانت في وصف الخمرة فنقلها لوصف ارتفاع السرحة، وهذا لا يقوى أن يكون تغييرا ذا بال.

وقول ابن مكانس:

٣٠ـ مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيرُ بِهِ كَأَنَّهَا أُذُنٌ مَالَتْ لإِصْغَاءِ

متأثر بقول الأرجاني:

وتَحدّثا سِرّاً فحولَ قبابها سُمرُ الرّماح يَمِلنَ للإصغاء[2]

وهو فيه سائر على منهج الأرجاني، الذي يفيد تعقيل غير العاقل.

وقول ابن مكانس:

١٧ـ وَصَوْتُ بُلْبُلِهَا الرَّاقِي ذُرَى غُصُنٍ فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرَّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨ـ كَقَرْعِ نَاقُوسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعَّاءِ

متأثر بقول ابن المعتز:

جرّت ذيول الثياب البيض حين مشت كالشمس مسبلة أذيال لألاء

وقرع ناقوس ديري على شرف مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعَّاءِ[3]

فبيت ابن مكانس تضمين لبيت ابن المعتز، وفضله يكمن في تجميع الركن الأول من الصورة (المشبه) ومقابلته بالمشبه به الذي أورده ابن المعتز ولم يكن ابن المعتز

---

(١) ديوان الحسين بن الضحاك: ٣٥.

(٢) ديوان الأرجاني. تحقيق د. محمد قاسم مصطفى: ٣٢/١. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر. ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م العراق.

(٣) شعر ابن المعتز: ٦/٢.

يقصد بالبيت أن يكون في موقع المشبه به،فلابن مكانس فضل تجميع الصورة وإن كرّر بيت ابن المعتز.

وعند النظر إلى بيتي ابن مكانس تجده نقل بيتاً من نص وأدخله في نصّه، وأحسن التوظيف. فأضحى بيت ابن المعتزّ يمثّل جزءاً مهماً في الصورة، فالمعنى لا يتمّ دون بيت ابن المعتزّ. وبيان ذلك أن ابن مكانس قطع السياق وترك الإكمال من كلامه وأتى ببيت ابن المعتزّ، لأنه يرى فيه خير قيام بالغرض الذي يتحدّث عنه، إذ يشكّل الخبر الذي تتم به الفائدة [1].

إن المعنى وإن كان نصفه من كلام ابن المعتز فإن العرب تنظر إلى من تصرّف في المعنى ولم ينقله حرفيا، فيكون بذلك له نصيب منه، فالمعنى للسابق وليس للسابق، وابن مكانس في هذه الصورة يعدّ سابقا[2].

وقد أثر ابن المعتز وابن مكانس في ابن خطيب داريا فقال:

كأنمـــا شـــحرورها راهـــب يـــردد الإنجيـــل فـــي بـــرنس[3]

وتأثر ابن خطيب داريا بقول ابن مكانس دليل على إعجاب به، ثم إن قول ابن مكانس وإن كان أسبق فهو أحسن لأنه بنى الصورة على التشبيه التمثيلي وهو أكثر تعقيدا وأفضل عند الأدباء من التشبيه البسيط كما في صورة ابن خطيب داريا.

وقوله:

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيْكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

فيه من قول الشاعر:

وكم تبسّم فيك النور من طرب فجاء يضحك عجبا من فم المطر[4]

---

(١) انظر: ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث. د. علوي الهاشمي. مؤسسة اليمامة الصحفية ١٩٩٨م. الرياض.العدد ٥٢-٥٣: ٣٢١.

(٢) انظر: المشاكلة والاختلاف. د. عبدالله الغذامي. الفصل الرابع (ما ترك الأول للآخر شيئا (١٠٧-١٤٧). المركز الثقافي العربي. ط١. ١٩٩٤م. بيروت.

(٣) ديوان ابن خطيب داريا. مخطوطة مصورة في مركز جمعة الماجد تحت رقم (٣٠٧٣): ق ١٦٨.ومصدرها الخزانة العامة بالرباط رقم (٢٢٥ق). وتأهيل الغريب: ٥٤٩.

(٤) تأهيل الغريب: ٤٧٢.

ولم يبن لي من المتقدم، وعلى كل حال فالنصان قريبان من بعضهما في الشطر الأول، والجهل بأسبقية أحدهما تمنع القطع لأحدهما بالفضل.

ويستمد ابن مكانس صورة من قصيدة الحسين بن الضحاك ففي قول ابن مكانس:

٤٩ـ مِمَّا تَخَيَّرَهَا كِسْرَى وَأَوْدَعَهَا رَبُّ الخَوَرْنَقِ فِي قَوْرَاءَ جَوْفَاءِ

يبين فيه أثر الحسين بن الضحاك القائل:

مما تخيرها أولاها وأودعها رب الخورنق في جرعاء ميثاء[1]

والأمر الذي يتحدث عنه الشاعران قوّى نقل ابن مكانس للبيت فالموضوع عن الخمرة، ولا يكاد ابن مكانس في بيته السابق يحدث تغييرا ذا بال في الصورة غير النصّ على أن من تخيّرها كسرى فقط.

ومن التشبيهات المستفادة قول ابن مكانس:

٤٢ـ يَسْعَى إِلَيْهَا عَلَى جَرْدَاءَ جَارِيَةٍ مِنْ أُيْكِهَا كَهِلَالِ الأُفْقِ حَدْبَاءِ

وهو متأثر بقول ابن المعتز:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر[2]

غير أن ابن مكانس قلب الصورة فشبه السفينة بالهلال وابن المعتز شبه الهلال بالزورق، وعمل ابن مكانس محسوب له لأنه ابتعد عن التكرار، وقد ألح على بيان ميل السفية المشابه لانعطاف الهلال في قوله (حدباء).

ولابن نباتة مشبها الهلال بالسفينة:

كأن شكل هلال الأفق في يده قوس على مهج الأضداد موتور

وبعد أبيات يقول:

أو زورق جاء فيه العيد منحدرا حيث الدجى كعباب البحر مسجور[1]

---

(١) ديوان الحسين بن الضحاك: ٣٢.

(٢) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: ٢٦٦/٢.

ومن نظام التمثيل لدى بعض الشعراء السابقين لابن مكانس تشبيه مرور النسيم على النهر بالتفريك يقول الصفدي:

النهـــر مـــولى والنـــسيم خديمـــه هـــذا كـــلام لـــست فيـــه أشـــكّكَ

لـولـم يكـن فـي خدمـة النهـر انبـرى مـــا كـــان يـــصقل ثوبـــه ويفـــرّكُ[٢]

ولابن مكانس مفيدا من الصورة السابقة وأشباهها مما هو مركوز في الذهن العربي:

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيْكِ النَّسِيْمِ لَهُ فِرِنْـــدُ سَـــيْفٍ نَـــضَتْهُ كَـــفُّ جَـــلاءِ

والتفريـك مفيـد الملامـسة.وابن مكـانس يفيـد ممـا سـبق ويركـز علـى مـسألة الملامسة(التفريك) وهو قيد شديد الأهمية لأنه يفيد توالي ملامسته وصقله ليبدو جليا لامعا. فالشاهد في البيت السابق داخل في دخول الشاعر إلى تشبيه مركّزا على شيء جديد، وفيه أهمية ذلك القيد في الصورة.

وخلاصة القول إن من يأتي بالخيال من عنده أفضل ممن يأتي به مسروقا ومن يُغير ويغيّر خير ممن ينقل الألفاظ دون تغيير[٣].

ومن الصورة الخمرية المستفادة قول ابن مكانس:

٥٢ـ أم السُّرُورُ التِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا جُـــزْءَ الحَيَـــاةِ وَقَـــدْ أَلْـــوَى بِـــأَجْزَاءِ

فيبدو فيه قول الحسين بن الضحاك:

حتـــى إذا الـــدهر أبقـــى مـــن ســـلالتها جُـــزْءَ الحَيَـــاةِ وَقَـــدْ أَلْـــوَى بِـــأَجْزَاءِ[٤]

---

(١) ديوان ابن نباتة المصري: ١٨٦،ملتزم الطبع محمد القلقيلي،مطبعة التمدن،عابدين،ط١،١٣٢٣هـ ١٩٠٥م، مصر.

(٢) الكشف والتنبيه على الوصف والتشبيه،صلاح الدين الصفدي. حققه وعلق عليه هلال ناجي ووليد الحسين: ٢٥٨ مجلة الحكمة،ط١. ١٤٢٠هـ ١٩٩٩م، بريطانيا.

(٣) انظر: منهاج البلغاء: ٢٠.

(٤) ديوان الحسين بن الضحاك: ٣٤.

وابن مكانس يحاول في غير موضع نظم أشطر له مع أشطر من غيره، وربما نقل بيتا، وجرى التوفيق معه في صوره فلا يشعر القارئ بأن الصورة مقحمة، بل ربّما أحس أن الصورة المجلوبة انتقلت لمكان لا تتزحزح عنه ولا تبرحه فليست قلقة فيه ولا مضطربة ولا غريبة عنه، وذلك كما في قول ابن مكانس:

١٧ـ وَصَوْتٌ بُلْبُلِهَا الرَّاقِي ذُرَى غُصُنٍ ... فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨ـ كَقَرْعِ نَاقُوْسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ ... مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعْمَاءِ

ومن التأثر اللفظي ما ورد في قول بن مكانس مبينا فيه تركه النوح على الطلل:

٥٩ ـ تَرَكْتُهُ لأُنَاسٍ كَالتِّيُوْسِ غَنَوْا ... عَنِ المُدَامِ بِدَرِّ الإِبْلِ وَالشَّاءِ

ففيه من قول أبي نواس:

حاشا لِدَرَّةَ أن تبنى الخيامَ لَها ... وَأن تَروحَ عَلَيها الإبلُ وَالشاءُ[1]

ومن قول الحسين بن الضحاك:

بدّلت من نفحات الورد بالاء ... ومن صبوحك درّ الإبل والشاء[2]

وهذا مظهر من مظاهر تأثر المتأخر بالمتقدم وخصوصا إذا اتفقت الأغراض. " وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه"[3].

ومن الجمع بين المتضادات في الصور قول ابن مكانس:

١٥ـ قَدِيْمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ ... فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

وقوله:

٤٨. كَمْ قَدْ نَعِمْنَا بِهَا عَيْشاً بِصَافِيَةٍ ... شَمْطَاءَ تُجْلَى عَلَى الجُلاسِ عَذْرَاءِ

---

(١) ديوان الخمريات. أبو نواس. ٣٣.

(٢) ديوان الحسين بن الضحاك: ٣١.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه. القاضي الجرجاني. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي: ٢١٤. منشورات المكتبة العصرية. بيروت

٤٩ـ مِمَّا تَخَيَّرَهَا كِسْرَى وَأَوْدَعَهَا ... رَبُّ الخَوَرْنَقِ فِي قَوْرَاءَ جَوْفَاءِ

٥٠ـ حَمْرَاءُ صِرْفاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ ... كَمُ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٥١ـ رَاحاً إِذَا رَكَعَ الإِبْرِيْقُ يَمْزِجُهَا ... سَمِعْتَ مِنْ صَوْتِهِ تَسْبِيْحَ فَأْفَاءِ

٥٢ـ أَمِ السُّرُوْرِ التِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا ... جُزْءَ الحَيَاةِ وَقَدْ أَلْوَى بِأَجْزَاءِ

٥٣. فَعَاطِنِيْهَا عَلَى طَلِّ النَّدَى سَحَراً ... فَإِنَّ تِرْشَافَهَا مَوْتِي وَإِحْيَائِي

فقد جمع بين الشمطاء والعذراء لنفاستها وقدم عهدها، ولأنها مختومة لم تفضض وبكر لم تقترب[1].

أبرز وسائل التصوير:

. التشبيه: وهو أبرز ما في القصيدة من الوسائل،وهو القالب المولد للعلاقات الجديدة التي يحدثها الشاعر بين الأشياء، ولذا سيكون التركيز منصبا عليه والاهتمام مختصا به، ومن شواهده قول الشاعر:

١٧ـ وَصَوْتُ بُلْبُلِهَا الرَّاقِي ذُرَى غُصُنٍ ... فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ

١٨ـ كَقَرْعِ نَاقُوْسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ ... مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعَّاءِ

٢٦ـ كَأَنَّهَا مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ كَمُلَتْ ... حُسْناً وَحَسْبُكَ مِنْ خَضْرَاءَ

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا ... هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨ـ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الـ (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ

٢٩. كَأَنَّهَا فَوْقَ دِعْصِ المَوْجِ إِذْ سَفَحَتْ ... هِضَابُهُ سَفْحُ وَادٍ رَبُّ أَفْيَاءِ

٣٠ـ مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيْرُ بِهِ ... كَأَنَّهَا أُذُنٌ مَالَتْ لِإِصْغَاءِ

٣١ـ كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرْآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ ... عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلَأْلَاءِ

---

(١) مقال (في ظلال السرحة) د. محمود رزق سليم.٧٨١.

٣٣ــ كَأَنَّــهُ عِنْــدَ تَفْرِيــكِ النَّــسِيمِ لَــهُ ... فِرِنْــدُ سَــيْفٍ نَــضَتْهُ كَــفُّ جَــلَاءِ

٣٤ــ كَأَنَّــهُ شَــبَكٌ مِــنْ لُؤْلُــؤٍ نُظِمَــتْ ... أَوْ جَــوْهَرُ الــسِّتِّ أَوْ تَجْلِيْــلُ

٣٥ــ كَأَنَّــهُ حِــيْنَ يُهْــدِي زُرْقَــةً وَصَــفَا ... رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلَاءِ

٤٢ــ يَــسْعَى إِلَيْهَــا عَلَــى جَــرْدَاءَ جَارِيَــةٍ ... مِنْ أَيْكِهَا كَهِلَالِ الأُفْقِ حَدْبَاءِ

٤٤. سَوْدَاءُ تَحْكِي عَلَى المَاءِ المُصَنْدَلِ شَا (م) مَةً عَلَى شَفَةٍ كَالشَّهْدِ لَعْسَاءِ

٥٩ــ تَرَكْتُــهُ لأُنَــاسٍ كَــالتِّيُوْسِ غَنَــوْا ... عَــنِ المُــدَامِ بِــدَرِّ الإِبِــلِ وَالــشَّاءِ

٦١ـ مِــنْ كُــلِّ أَلْكَــنَ عِنْــدَ البَحْــثِ مُنْقَطِــعٍ ... كَــأَنَّهُ وَاصِــلٌ وَالــشِّعْرُ كَــالزَّاءِ

وإكثار الشاعر منه ليس لأنه من أشهر الطرائق التي شاعت عند العرب في التعبير عن المعاني فقط، بل إن القدرة على الوصف والتشبيه من أبرز الدلائل على القدرة على النظم [١]، بل إن "التشبيه بحر البلاغة وأبو عذرتها وسرها ولبابها وإنسان مقلتها"[٢].

. التشبيه بـ (كأن)[٣]:

وردت (كأن) أكثر من الكاف، ولعل ميل الشاعر إلى ذلك كون كثير من التشبيهات في القصيدة تشبيهات تمثيلية وتناسبها (كأن)، ولها من القوة ما يكفي ليجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف، فمعها نخطو خطوة نحو التسوية بين العنصرين الأساسيين[٤]،لأننا نشبه عالَما بعالَم (نظام مشبهات بنظام مشبهات) ولسنا نشبه عنصرا بعنصر.

وحين يستعمل ابن مكانس التشبيه ب(كأن) فإن الغالب في ترتيب الصورة الآتي:

١. أداة التشبيه ٢. المشبه ٣. المشبه به ٤. وجه الشبه.

---

(١) انظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. جابر عصفور: ١١٢.دار المعارف. القاهرة. ١٩٨٠م.

(٢) الطراز. العلوي. ٣٢٦/١.دار الكتب العلمية. بيروت. ١٩٨٢م.

(٣) العناية بالتشبيه بـ (كأن) لبروزها في النص.

(٤) انظر: المرجع السابق: ١٤٧.

وجه الشبه:

كثيرا ما حذف الشاعر وجه الشبه، ومن ذلك قوله:

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيكِ النَّسِيمِ لَهُ فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلاءِ

والوجه المحذوف دال على اللمعان وحذف لشهرته.

وأقلّ منه التشبيه المرسل وهو الذي توافرت فيه العناصر الأربعة.وهو"أحسن إطار يُنْتَظَر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر مشبعة بأبين دلالة وإن خلت من العمق أحيانا"[1]. ومنه قول ابن مكانس:

٤٢ـ يَسْعَى إِلَيْهَا عَلَى جَرْدَاءَ جَارِيَةٍ مِنْ أَيْكِهَا كَهِلالِ الأُفْقِ حَدْبَاءِ

وأجزاء الصورة (المشبه = السفينة) (الأداة= الكاف)(المشبه به =هلال الأفق) (الوجه= حدباء) وقليل ورود وجه الشبه مصرحا به.

ومثله:

٤٤– سَوْدَاءُ تَحْكِي عَلَى المَاءِ المُصَنْدَلِ شَا (مر) مَةً عَلَى شَفَةٍ كَالشَّهْدِ لَعْسَاءِ

نوع المشبه والمشبه به:

يميل الشاعر إلى تشبيه المحسوس بالمحسوس، لأنه يروم تسكين الصورة وترسيخها في ذهن المتلقي بالقدر الذي يثير في الحس ما يبعث على الإعجاب[2].

ومن ذلك قول الشاعر:

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨ـ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الـ (مر) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

٣١ـ كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرْآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلأْلاءِ

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيكِ النَّسِيمِ لَهُ فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلاءِ

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيلُ رَقْشَاءِ

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ١٤٣.

(٢) راجع في ذلك: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي: ٤٥.

التشبيه التمثيلي:

يغلب على النص التشبيه التمثيلي، وهو النموذج الراقي الدال على نظام التمثيل لأنه يشبه مركبا بمركب، عالَم بعالم وتبين فيه المصادر والثقافة، ومنه قول ابن مكانس:

١٧ــ وَصَــوْتُ بُلْبُلِهَــا الرَّاقِــي ذُرَى غُــصُنٍ فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨ــ كَقَــرْعِ نَــاقُوْسِ دَيْــرِيٍّ عَلَــى شَــرَفٍ مُــسَبِّحٍ فِــي سَــوَادِ اللَّيْــلِ دَعَّــاءِ

إن تشبيه التمثيل هو تشبيه هيئة بهيئة، فيقابل الشاعر فيه مجموعة من الأجزاء مجتمعة بمجموعة أخرى، ولا يصح فيه تفكيك الصورة بمقابلة كل جزء بما يقابله في الجانب الآخر، لأن الصورة قائمة على تشبيه هيئة بهيئة.

وفي الصورة السابقة يشبه الشاعر صوت البلبل الراقى ذرى الغصن وهو لابس حلة من دمقس الريش دكناء بقرع ناقوس ديري على شرف مُسَبِّح فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعَّاءِ.

والصورة يقع فيها المشبه في البيت الأول كاملا والمشبه به في البيت الثاني كاملا .

إن صوت البلبل الراقي ذرى غصن وهو يلبس حلة من دمقس الريش دكناء تقابل تماما قرع ناقوس ديري (صاحب الدير) مرتفع لبس حلة غامقة اللون، حالة كونه مسبحا في سواد الليل .

إن في الصورة صوتا وارتفاع مكان ولباسا ولونا، ولا يمكن عزل كل عنصر لمقابلته بما يشاكله في المشبه به، فلا يصح أن يقال صوت البلبل كقرع الناقوس لأن ذلك غير مراد الشاعر، ولأنه لا يصح عقلا. فمراد الشاعر الاختلاط في أجزاء المشبه ويقابله الاختلاط في أجزاء المشبه به، فهو تشبيه علاقة بعلاقة أو تناظر بين العالمين، والتناظر أن يكون بين نظامين علاقة فلكل عنصر منهما علاقته بالعنصر الآخر من النظام الآخر.

وهذا التشبيه من التشبيهات الغريبة، لبعد ما بين الصورتين، ولما فيها من التفصيل، فلو كان التشبيه لصوت البلبل مقابلا بقرع الناقوس لكان التشبيه قريب المتناول أما جملة الصورة في الركن الأول (المشبه) فنادر أن تقع فكان من الصعب على الشاعر أن يأتي بالمشبه به الذي يقابله، إلا بعد مداومة النظر والتأمل القوي[1]، فالشاعر محتاج إلى النظر في أمور كثيرة وإلى الربط بين أجزائها وإلى الإتيان بما يقابلها.

---

(١) للاستزادة راجع: الكشف والتنبيه على الوصف والتشبيه: ١٥٢.

وفي تخصيص الشاعر صوت البلبل ما يفيد جمال المسموع .

ووجه الشبه في البيتين السابقين منتزع من مجموعة من الأمور لا من أمر واحد.

لقد استطاع الشاعر أن ينقل المتلقي إلى جو القصيدة ويقرّب له ما يريد بيانه غير غافل عن أجزاء الصورة الدقيقة في المشبه أو المشبه به.

ومما ساعده على نقل الصورة أنه أخرجها من الأغمض إلى الأظهر فأتى بأمر من البيئة التي يعيشها الناس إذ ذاك، فقد كان النصارى موجودين في مصر وأديرتهم معروفة[1].

لقد ارتقى الشاعر بالنص ارتقاء فنيا حين وصف وصفا دقيقا جدا، ولم يغفل أي جزء من أجزاء المشبه في المشبه به، وقد ساعدت هذه الصورة على دفع الموقف التصويري في النص.

ومن تشبيه التمثيل قول الشاعر:

٢٨ـ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الـ (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ

يشبه ابن مكانس صمغ الشجرة ذي اللون الأحمر المختلط بالقشرة الدكناء بالقرص من الحلْي المقرّص وهو الشيء المستدير على أعكان (أطواء) في البطن من السمن.

وهذه صورة حاول الشاعر تقريبها بجلب المشبه به من البيئة، وأثمر ذلك قربها وإنارة لذهن القارئ الذي هو بعيد عن الصورة.

وتراكب أجزاء المشبه أمر يصعّب على الشاعر المجيء بصورة تقابلها ولهذا فتشبيه التمثيل من أبرز ميادين السباق بين الأدباء والبلغاء. وهو إلى ذلك تشبيه مفصح عن إعمال الذهن وكدّ الخاطر وتروٍّ في رسم شبكة العلاقات بين المشبه والمشبه به، إذ دون ذلك يزلّ الأديب ويكبو جواده في نوع من التشبيه يتنافس فيه الأدباء على الإجادة، ولجوء الشاعر إلى تشبيه التمثيل دال على أنه يفكّر في قصيدته تفكيراً منطقياً لأنه يحاول إقامة العلاقات وسوق الشواهد[2].

---

(١) مسالك الأبصار. ابن فضل الله العمري. تحقيق عبد الله السريحي:١/ ٤٥١ و مابعدها. المجمع الثقافي. ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م. أبو ظبي. الإمارات.

(٢) انظر: استعادة الماضي. دراسات في شعر النهضة د. جابر عصفور: ٢٤٤.دار المدى للثقافة والنشر. ط٢. ٢٠٠٢م سورية.

مما تميزت به القصيدة جدّة بعض تشبيهاتها على ذوق القارئ الذي تربّى على بعض التشبيهات النمطيّة[1]، ومن ذلك قول ابن مكانس مشبها الصمغة التي تعلو قشرة السرحة بالقرص المستدير من الحلي على أطواء بطن امرأة سمراء:

٢٨. كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الدْ (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

وهذا التشبيه فيه جدّة، وفيه جمع لأمور متباعدة في صورة واحدة.

مظاهر العدول في الصور:

الأصل في التشبيه عند العرب أن يشبّه الإنسان بالحيوان[2]، فيقال: يسرع كالحصان، وشجاع كالأسد ونحوها، ولكنّ ابن مكانس عدل عن بعض ما هو مركوز في الذهن لدى الأدباء، ومن ذلك ما يلي:

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨ـ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الدْ (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ ج

إن الأصل تشبيه الأعطاف بالأغصان اللدن، ولكن الشاعر عدل عن ذلك وقلب التشبيه فشبه الأغصان اللدن بأعطاف وطفاء، وفي ذلك خروج عن المألوف لدى العرب، والشاعر بذلك يصدم القارئ جماليا حين يخرجه عما ألف إلى ما لم يألف.

والأمر نفسه في البيت الذي يليه، وما ورد في البيتين من التشبيه المقلوب الذي يدّعي أن وجه الشبه أقوى وأظهر في المشبه من المشبه به[3].

ومن العدول في الصورة قول الشاعر:

٣٠ـ مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيرُ بِهِ كَأَنَّهَا أُذُنٌ مَالَتْ لِإِصْغَاءِ

---

(١) انظر: دراسات في الشعرية: ٣٣٤.

(٢) وإن كان العكس موجودا، يقول امرئ القيس يشبه النعاج بالعذارى:

فعن لنا سرب كأن نعاجه عذارى دوار في ملاء مذيّل

(٣) انظر: أسرار البلاغة. عبد القاهر الجرجاني. بعناية السيد محمد رشيد رضا: ١٩٤. دار الكتب العلمية. ط١، ١٤٠٩هـ ١٩٨٨م. بيروت. لبنان.

وهو تشبيه الأكبر والأعظم بالأصغر، والعكس هو المألوف[1]، لكنّ الشاعر أراد السير في درب لم يسلكه كثيرون قبله، ليجعل للصورة بقاء وخلودا على مر الأزمان.

ومما يجعل التشبيه السابق مقبولا ومثيرا للانتباه[2] قدرة الشاعر على التأليف بين طرفي التشبيه مع بعد ما بين الصورتين .

إن العزوف عن المعهود ومحاولة كسر التتابع اليومي والمألوف لهو أمر يحسب للأديب الذي يبتعد عن الاجترار ويسعى للتجديد ساعيا لنحت اسمه بين المبدعين.

وربما كان من جميل الصورة قوله:

١٧ـ وَصَوْتُ بُلْبُلِهَا الرَّاقِي ذُرَى غُصُنٍ فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨ـ كَقَرْعِ نَاقُوْسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعْمَاءِ

فهي صورة مؤلفة من أجزاء متعددة في المشبه يقابلها أجزاء متعددة في المشبه به (تشبيه تمثيلي)، وروده بهذه الصورة لم أجده إلا عند ابن مكانس ومع أن ابن المعتز سبقه لكن ابن مكانس ركّب هيئة كاملة في الركن الأول (المشبه).

التقييد في الصورة:

يعمد ابن مكانس إلى تقييد الصورة أحيانا ليفيد معنى في حالة محددة ومنه قوله:

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

فالصورة ليست متحققة إلا إذا (هصرت أفنانها)، وفي حالة حذف هذا القيد فالصورة غير صحيحة إذ الحركة شرط أساس في بناء التشبيه.

ومنه قوله:

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيْكِ النَّسِيْمِ لَهُ فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

فالصورة دون (عند تفريك النسيم له) ليست مقبولة؛ إذ الحركة شرط أساس في بناء التشبيه، وكأن الشاعر آثر المجيء بالصور المتحركة لأنها أدعى لجذب القارئ من الصور الثابتة.

---

(١) راجع: الكشف والتنبه:٧١.

(٢) انظر: البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية. فرانسوا مورو. ترجمة محمد الولي وعائشة جرير: ٧٥ أفريقيا الشرق ط٢. المغرب، ٢٠٠٣م.

يتسم الوصف في البيت السابق ببناء نظام من العناصر الجزئية، التي تنتج صورة في حالة مخصوصة، فالسيف وفرند السيف من المعاني الأعيان المطروحة في الطريق[1]، لكن الشاعر وصل بين الأمرين في حالة مخصوصة ولحظة محدّدة فكأنه يقول: ياليت النسيم يفرك النهر دائما حتى أراه وأنتشي به وأصفه لكم.

الصورة الشعرية ليست التقاط شيء موجود بل هي البحث عن حال مخصوصة يُنظر منها إلى الشيء، وتدرك منها اللغة الوصف.

ومثله:

٣٥ـ كَأَنَّـهُ حِـيْنَ يُهْـدِي زُرْقَـةً وَصَـفَا رَقْـرَاقُ عَـيْنٍ بِوَجْـهِ الأَرْضِ شَـهْلاءِ

التدرّج في الصور:

ربما عمد الشاعر إلى التدرج في الصورة ليكون بذلك مبرزا تنامي الأمر الموصوف ووصوله إلى درجة فوق ما يتصوّر المتلقي، وهو أسلوب أداء متميّز في التعبير عن الحركة مما يعزّز قوة المنطق في مباني الصورة ومعانيها ويسهم في تحديد الصورة التي يراها الشاعر مثالية في تتبع أبعاد الصورة وتفصيلها وتعليلها[2].

ومن ذلك قول ابن مكانس عن السرحة:

١٣. مَقِيْلُ نَدْمَانَ بَلْ مَغْنَى حَمَائِمَ بَلْ كِنَـاسُ آرَامَ بَـلْ أَفْنَـاءُ دَرْمَـاءِ

فلم يكفه أن جعلها مقيل ندمان بل توسّع في وصفها منتقلا إلى الأوسع عن طريق استعمال (بل) المفيدة الإضراب، فهي تقطع ما قبلها عما بعدها، فكأن الشاعر أراد توسيع ظل السرحة منطلقا من الأضيق إلى الأوسع.

إن الشاعر يلاحق المعنى والصورة فيراكم الصور من أغراض مختلفة، وبيان ذلك هكذا:

مقيل ندمان	من غرض خمري
مغنى حمائم	من غرض الشكوى
كناس آرام	من وصف الأطلال
أفناء درماء	من وصف الأطلال مرة أخرى

(١) انظر: الخطاب الأدبي وتحديات المنهج: ١١٥.

(٢) انظر: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي: ١٠٣.

أجزاء الصورة:

١. البصر:

٥٠ـ حَمْرَاءُ صِرْفاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ لَهَا كَمْ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٢– الشم:

٥٧ـ عَلَى الحَدَائِقِ لا الآكَامُ تَنْفَحُنَا رِيْحُ البَنَفْسَجِ لا نَشْرُ الخُزَامَاءِ

٣. الذوق:

٥٣. فَعَاطِنِيْهَا عَلَى طَلِّ النَّدَى سَحَراً فَإِنَّ تِرْشَافَهَا مَوْتِي وَإِحْيَائِي

٤. السمع:

٥١ـ رَاحَاً إِذَا رَكَعَ الإِبْرِيْقُ يَمْزِجُهَا سَمِعْتَ مِنْ صَوْتِهِ تَسْبِيْحَ فَأْفَاءِ

ومن أبرز شواهد السمع قول الشاعر:

٣٦. وَكَمْ شَدَتْنَا حَمَامَاتُ الأَرَاكِ عَلَى أَغْصَانِهَا فَآرَتَنَا رَقْصَ هَيْفَاءِ

٣٧. مِنْ كُلِّ وَرْقَاءَ فِي الأَفْنَانِ صَادِحَةٍ بَيْنَ الحَدَائِقِ فِي فَيْحَاءَ زَهْرَاءِ

٣٨ـ وُرْقٌ تَغَنَّتْ بِجَنَّاتٍ رَقَيْنَ عَلَى عِيْدَانِهَا فَالَّهُ فِي مَغْنَى وَغَنَّاءِ

والأبيات تحوى صوتا من أجمل الأصوات وهو تغنّي الحمام.وله أثر في الإنسان من خلال إثارة حسّه.

٥. اللمس:ويبرز في قول الشاعر:

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيْكِ النَّسِيْمِ لَهُ فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

والتفريك يفيد اللمس.

الصور المتحركة :

ومن خلال النظر في الصور التي عرضها الشاعر أجد غلبة للصور المتحركة ومنها قول الشاعر:

٢٩. فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشَاً عَلَى

٣٠ـ مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيرُ بِهِ كَأَنَّهَا أُذُنٌ مَالَتْ لِإِصْغَاءِ

٣١ـ كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرْآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلَأْلَاءِ

وقوله:

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيكِ النَّسِيمِ لَهُ فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

وغير هذه الأبيات كثير، وقد وضعت خطا تحت الألفاظ المفصحة عن الحركة.

وتزداد الحركة بازدياد الأفعال في البيت، ولكن قد يلجأ الشاعر إلى رسم صورة ساكنة فيضع المتقبّل أمام لوحة فنيّة حسيّة ساكنة[1]. ومنه قوله:

٢٨. كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الدْ (مر) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

وهذا الأمر قليل إذ الحركة روح الصورة ومن أعمدتها الهامة لأنها تنقلها من الجمود ومن أن تكون مصلوبة لا تتحرك على مرّ الأزمان، وهذا ما يفسّر شيوع الحركة في النص.

من أبرز ما يتصل بالتصوير في الأبيات:

١. أن علاقة الماء بالجواهر جهة معنوية كبرى في الشعر العربي، حين يقرن الأديب الماء بالجواهر وباللمعان والبياض والياقوت. فهذا مصدر من المصادر الأساسية للصورة.

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيلُ رَقْشَاءِ

٢. انهمار الماء وشدة انصبابه:

وهو أمر بيّن في النص ولعل إلحاح الشاعر عليه لأن الماء أصل الحياة، فلا حياة للسرحة دونه.

ومن ذلك قوله:

٢ـ حَلَّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا نَوْءُ الثُّرَيَّا اسْتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

---

(١) انظر: المرجع السابق: ٦٢.

حلّت: انهمرت بالمطر، والعزلاء مصب الماء من القربة ونحوها، والجمع عزالي، ويقال أرسلت السماء عز إليها أي: انهمرت بالمطر[1]، وفي قوله (كل بكّاء) ما يفيد كثرة الماء.

ويتبع ما سبق قول الشاعر:

٦. نَظَلَّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ مِـنَ الغَمَـامِ يَقِينَـا كُـلَّ ضَـرَّاءِ

وقوله:

٨ـ لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

وقوله:

١٠. خَمَائِلُ الرَّوْضِ مَنْشَاهَا وَمُرْضِعُهَا ضَرْعُ النَّمِيرَيْنِ مِنْ نِيلٍ وَآنْوَاءِ

والنمير: الزاكي والكثير من الماء.

حتى إن الشاعر حين يذكر الزهر فإنه يذكر منه ما له صلة شديدة بالماء، وذلك في البيت السابق.

وقوله:

١١. فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشَاً عَلَى المَاءِ

فـ (زهر الربا) ونبته أشد حاجة إلى ماء الغمام من غيره من النباتات، وقد قال المتنبي:

أيـــن أزمعـــت أيهـــذا الهمـــام نحـن نبـت الربـا وأنـت الغمـام

فـ "نبت الربى لا بقاء له إلا بالغمام، إذ لا شرب له إلا من مائه، أما نبت غير الربى فيمكن أن يشرب من الماء الجاري "[2].

٣. شيوع الظل وامتداده:

ويبين في قول الشاعر:

٤. رُحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ لَنَـا بِظِلِّـكِ مِـنْ أَهْـوَاً وَآهْـوَاءِ

---

(١) المعجم الوسيط: عزل.

(٢) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي: ٤/ ٦١، دار الكتاب العربي، ١٤٠٧هـ ١٩٨٦م بيروت، لبنان.

٥ـ وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ ـهَجِيرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْأَى لِحِرْبَاءِ

٦ـ نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ مِنَ الغَمَامِ يَقِينَا كُلَّ ضَرَّاءِ

وقوله:

١٤ـ لَهَا مَطَارِفُ ظِلٍّ سَجْسَجٍ فَمَصِيـ (م) ـفُهَا يُعَادِلُ فِيهِ طِيبَ مَشْتَاءِ

٤. المبالغة:

وهو أمر متصل بالسرحة التي يصفها الشاعر، ومنه قوله:

٥ـ وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـهَجِيرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْأَى لِحِرْبَاءِ

٦. نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ مِنَ الغَمَامِ يَقِينَا كُلَّ ضَرَّاءِ

١٦. لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

وقوله:

٢٦. كَأَنَّهَا مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ كَمُلَتْ حُسْناً وَحَسْبُكَ مِنْ خَضْرَاءَ لَفَّاءِ

والدلالة على الضخامة مأخوذ من سعة ظل الشجرة الذي أظل الشاعر وأصحابه جميعا من الشمس، ومأخوذ كذلك من عجز البصر عن الإحاطة بها حين يحاول ذلك، وكذا من التفاف بعضها على بعض لكبر حجمها.

٥. تشبيه السرحة بالمرأة، وسبق بيان شيء منه:

١٩ـ خَلِيَّةٌ حِينَ أَحْنَيْتُ الظُّلُوعَ عَلَى نَارٍ يَشُبُّ بِهَا لا حُبَّ لَمْيَاءِ

٢٠ـ تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا عَلَى الهَوَاءِ وَأَحْنَتْهَا عَلَى المَاءِ

٢١. بَدِيعَةُ الحُسْنِ قَدْ فَازَ الجِنَاسُ لَهَا مِنَ المَعَانِي بِأَفْنَانٍ وَأَفْنَاءِ

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨ـ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

وفي الأبيات السابقة بيان لعلاقة الحب التي نشأت بين الشاعر والسرحة حتى فضّل السرحة على المرأة، وذلك إمعان منه في الادعاء بجمال السرحة الأسطوري الذي فاق جمال النساء.

وفيها كذلك تشبيه السرحة بالمرأة،والعرب تفعل ذلك من قديم، فتشبه المرأة بالشجرة.

٦ـ صفاء المنظر:

وهو خاص بالماء الذي سعى الشاعر لوصف لمعانه فقال:

٣١ـ كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلأْلاءِ

٣٢ـ ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهُوَ نَهْرِ الأُبُلَّةِ يُزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيكِ النَّسِيمِ لَهُ فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلاءِ

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيلُ رَقْشَاءِ

٣٥ـ كَأَنَّهُ حِينَ يُهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلاءِ

وهو خاص بالماء الذي سعى الشاعر لوصف لمعانه فقال:

ومما يسترعي الانتباه في الأبيات السابقة الخاصة بذكر صفاء الماء أن أكثرها مقرون بـ(كأن) وذاك أن الشاعر يريد أن يصنع من عناصر السرحة مشهدا مائيا،والتكرار في (كأن) يفيد ملاحقة المعنى ومعاناة إنتاجه،كما يشير إلى عجز الشاعر عن الإحاطة بالمشهد.

وقد برز الصفاء في قوله : (مرآة). وهذا تشبيه متداول عند الشعراء ومنه قول الشاعر:

كأنّ وجه النهر إذ حفّت به أشجاره فصافحته الأغصن

مرآة غيد قد وقفن حوله ينظرن فيها أيهنّ أحسن[1]

وبرز الصفاء في إزراء الشاطئ بنهر الأبلّة، وفي تشبيه النهر بالسيف الذي نضته كف جلاء، وفي تشبيهه بالشبك المنظوم من لؤلؤ وبجوهر الست وبتجليل الرقشاء وبإهدائه الزرقة والصفاء...

---

(١) أعيان العصر وأعوان النصر،خليل الصفدي، تحقيق. د. علي أبي زيد وآخرين: ٣/ ٦٥٥. دار الفكر.ط١/ ١٤١٨هـ دمشق.

وإكثار الشاعر من الدخول إلى المعنى من جهات متعددة للدلالة على الصفاء مفيد فرط نقاء ماء النهر، ويصل الشاعر من ذلك إلى أن ما سبق مفيد طيب السرحة التي تشرب من هذا الماء الصافي.

وبعد فيبين من الدراسة السابقة أن الحضور المكثّف للسرحة مظهر من مظاهر تعلّق الشاعر بها، ولعل نموها على شاطئ النيل كان من أبرز أسباب الاحتفال بها فقد كان للمصريين ولوع شديد بحب نهر النيل[1].

لقد خلع الشاعر على السرحة إحساساته، فالقصيدة وصفية وكذلك عاطفية فلم يقف الشاعر على وصف الجانب الحسي فقط بل تجاوزه فخلع على السرحة جملة من الانفعالات والإحساسات العاطفية فنورها يبتسم، وظلها يطب ويداوي من القيظ ومن داء الهجير وقلبها لم تنله غير سرّاء.

لقد طفق الشاعر "ينعت قوامها من الأخمص إلى الرأس ومن القدم إلى الذؤابة كأنها وهي العجوز الشمطاء كاعب حسناء وخلع عليها من نفسه نفسا ومن روحه قبسا وصوّر ما أشاعته حولها من نشاط وما نشرته من جذل ومرح "[2]

في الأخير هل نجح ابن مكانس في نقل صوره إلينا؟

الصور التي ذكرها كانت قادرة على بناء فكرته وعاطفته من خلال صياغته الخاصة وهو بذلك الأمر يعد ناجحا من هذا المنظور [3].

ثم إن تمكّن ابن مكانس من نقل المتعة إلى العين ومقدرته على إلذاذ الذائقة، وهما أمران يتقوّى بهما انتساب الكلام المخيل إلى الشعر، إنه مقدرته على ذلك أسهم في نجاحه، فالشاعر لم ينقل المرئيات والمحسوسات نقلا حقيقيا بل أشربها التمويه إشرابا أضفى على صوره أبعادا لم تكن لها في الأصل[4].

---

(١) ومما يبين ذلك الولوع وشدته مراجعة كتاب حسن المحاضرة في أخبار مصر: ٢/ ٣١٨-٣٥١، ومراجعة مقال (في ظلال السرحة) د. محمود رزق سليم: ٧٧٩-٧٨٢.

(٢) مقال (في ظلال السرحة) د. محمود رزق سليم: ٧٧٩-٧٨٠.

(٣) راجع: النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني. دراسة مقارنة. د. أحمد الصاوي: ٢٥١. الهيئة المصرية العامة للكتاب. دار بور سعيد للطباعة. الإسكندرية. ١٩٧٩م.

(٤) راجع: بحوث في الشعريات: ١٦٣. أحمد الجوّة. مطبعة التسفير الفني. كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس. ٢٠٠٤م.

وفي الأخير أنقل كلام د. محمود رزق سليم عن السرحة قائلا:

"تلك هي سرحة ابن مكانس التي أطلقت من حوله أرجا عبق بالأرجاء عطره، وضاع في الآفاق نشره، فجذبته إليها به اجتذابا واقتضبته اقتضابا وأثارت في نفسه وساوس الشياطين، وأهاجت في خاطره أبالسة الشعر فأتاها في بيتها ونادها من تحتها وناجاها بقصيدة فريدة، فخلدها بين اللدات، وجعلها في الخالدات"[1].

إن المنظر الذي يصفه ابن مكانس والحالة التي يراها لتستنطق الألسنة، ففيها استشعار للمنة الربانية من خلال التواصل بين السماء والأرض الماثل في المطر الغزير المنهمر، وهذا يعطي أي أديب فرصة للتأمل فيما أمامه من صنع الله سبحانه وتعالى.

إن التدّرج في وصف الخمرة أمر لا يخيّب أفق الانتظار لأن الشاعر يصف لحظة الانتشاء[2].

خرق التراتب:

وذاك أن ابن مكانس يصف ثم ينتقل لأمر آخر يصفه ثم يعود للأول ومنه قوله:

٤ـ رُحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ ... لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ آهٍ وَآهَاءِ

٥ـ وَكَمْ نَزَلْنَا مَقِيلاً مِنْكِ مَا حَمِيَ الـ (م) ـهَجِيرُ إِذْ حَيْثُ لا مَرْأَى لِحِرْبَاءِ

٦ـ نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ ... مِنَ الغَمَامِ يَقِينَا كُلَّ ضَرَّاءِ

٧ـ يَا طَبَّةً بِدَوَاءِ القَيْظِ عَالِمَةً ... أَنْتِ الشِّفَاءَ لَدَى الرَّمْضَا مِنَ الدَّاءِ

٨ـ لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ ... عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

٩ـ عِصَابَةً الشُّرْبِ أَمُّوا رَوْضَ زَاهِرَةٍ ... تُعْزَى لأَكْرَمِ أَخْوَالٍ وَآبَاءِ

١٠ـ خَمَائِلُ الرَّوْضِ مَنْشَاهَا وَمُرْضِعُهَا ... ضَرْعُ النَّمِيرَيْنِ مِنْ نِيلٍ وَأَنْوَاءِ

١١ـ فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ ... زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشاً عَلَى المَاءِ

---

(١) مقال (في ظلال السرحة): ٧٧٩.

(٢) راجع: أسلوبية الوصف والحوار: ٥٩.

١٢ــ قَرِيـــرَةَ العَـــيْنِ بِـــالأنوَاءِ بَـــارِدَةَ الْـــ (م) ـقَلْبِ الـذِي لَـمْ تَنَلْـهُ غَيْـرُ سَـرَّاءِ

١٣ــ مَقِيْـلُ نَـدْمَانَ بَـلْ مَغْنَـى حَمَـائِمَ بَـلْ كِنَـاسُ آرَامَ بَـلْ أفْنَـاءُ دَرْمَـاءِ

١٤ــ لَهَـا مَطَـارِفُ ظِـلّ سَجْـسَجٍ فَمَـصِيْ (م) ـفُهَا يُعَـادِلُ فِيْـهِ طِيْـبَ مَـشْتَاءِ

فقد وصف الظل في الأبيات (٤-٧) ثم انتقل إلى الدعاء للسرحة وذكر (عصابة الشرب) وعاد بعد ذلك إلى ذكر الظل.

بنية المشهد الوصفي للسفينة[1]

السفينة

الصفات	اللون	النوع	الوقت	المكان	الشكل
التحمل	سوداء+	نوحية الصنع	البكور	النهر	كهلال
(تسير ما	ذات ألوان		الأفق		
سيرت من				حدباء	
غير إعياء)					

+

السرعة

+

ساجية

+

الغرابة

(١) التقسيم هنا وفي (بنية المشهد الخمري) الذي سيأتي مستفاد من كتاب (أسلوبية الوصف والحوار) وقد نقل مؤلفه هذه الطريقة عن مؤلف غربي اسمه (جان ريكاردو) وسماها شجرة ريكاردو: أسلوبية الوصف والحوار:٣٢. "وتنهض فكرة الشجرة على قاعدة جوهرية مفادها أن للوصف بنية أساسية خاصة تتكون من موضوع وتوسعة قد تشمل عناصر الموضوع وصفاته ومواقعه. وقد تقتصر على بعضها فقط كأن يكتفي الواصف بذكر الموضوع وخاصيّة من خاصّياته وعنصر من عناصره" المرجع السابق:٣٣.

بنية المشهد الوصفي للخمرة

الخمرة

العناصر	الصفات		الموقع	
الإبريق – الساقي	الجدّة	القِدم	اللون	الزمان، المكان
الساقية	عذراء، مما تخيرها كسرى		حمراء صرفا+	سواد
الليل+السفينة				
كف شاد أو	وأودعها رب الخورنق		صفراء إن مزجت بها+	سحرا
وشادية	في قوراء جوفاء +		بيضاء (اللمعان)	
(الصوت)سمعت	شمطاء			
من صوته تسبيح فأفاء				
+				
تشدو لنا بين صوت العود و الناء				

ومن أجزاء الصورة الكلام عن الخمرة وهو صورة ثقافية وأنموذج في التعبير أكثر مما هي ذات قيمة مرجعيّة.

ولم يطل الشاعر الوقوف أمام الخمرة بل عدّها من متمّمات المشهد، وذاك أنه "كلما طال وقوف العين الواصفة على أجزاء الموصوف وهي الخمرة بلونها وقدمها ودنانها وعاصرها ونفاستها...امتدّ الوصف وتشعّبت طرقه وأصبح الواصف ينزع إلى الاستقصاء فيطول لذلك زمن الوصف في الخطاب"[1].

ومما سار فيه الشاعر على سنن من قبله في ذكر الخمرة ذكر نسبتها إلى بلد معين، وهو هنا مصر، ولعل ولع الشعراء بنسبة الخمرة إلى مكان بعينه له صلة بالطبيعة الأصلية في الشخصية العربية التي تميل منذ العصر الجاهلي إلى البحث عن أصالة النسب والتثبّت من الأعراق سواء أكان نسب أشخاص أم خيول أم خمور... فلم يكن غريبا والحالة هذه أن يعنى الشعراء في وصف الخمرة بذكر نسبها ومعتصرها والبلاد التي يجلبها منها التجار[2].

---

(١) المرجع السابق: ٧٢.

(٢) انظر: تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم.: ٣١.

ومن عناية الشاعر بقدم الخمرة قوله:

٤٨- كَمْ قَدْ نَعِمْنَا بِهَا عَيْشاً بِصَافِيَةٍ شَمْطَاءَ تُجْلَى عَلَى الجُلاسِ عَذْرَاءِ

٤٩- مِمَّا تَخَيَّرَهَا كِسْرَى وَأَوْدَعَهَا رَبُّ الخَوَرْنَقِ فِي قَوْرَاءَ جَوْفَاءِ

وهذا الأمر مما يشيع لدى الشعراء لأن في الإشارة إلى القدم ما يفيد فرط تأثيرها في الشارب.وتلحظ في حديث ابن مكانس عن الخمرة شيئا من الألفاظ الدينية، ومنه (ركع) و(تسبيح) ولعل ذلك عائد إلى الرغبة في جمع المتضادات في الصورة من خلال قرن المقدّس بالمدنّس، إضافة إلى أنه سير على سنن السابقين في ذلك الأمر[١].

وفي قول ابن مكانس:

٥٦- مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ وَشَادٍ أَوْ وَشَادِيَةٍ تَشْدُو لَنَا بَيْنَ صَوْتِ العُوْدِ وَالنَّاءِ

يبين أن الخمرة والغلام عنصران متلازمان على الأقل في عرف الشاعر لا تكتمل متعة السمر إلا بهما، فالسياق هو الذي استدعى لفظ (ظبي، شاد، شادية) دون غيرها [٢].

وأشارابن مكانس إلى وقت الشرب وأنه في الليل (سواد الليل)و(سحرا) وذاك أن المتعة تزيد ليلا، والليل أخفى للويل.

ومما يتصل بالمشهد الخمري أن عين الشاعر تتتبّع جزءا من أجزاء الموصوف ومتعلق من متعلقاته، وهو اللون من تحوّله من أحمر إلى أصفر[٣].

ويتصل به أيضا أن ابن مكانس وصف الخمرة باللفظ المفرد فقط (صافية، شمطاء، عذراء، حمراء، صفراء، راحا، المدام)[٤]، وذاك أن المفرد هنا أغناه عن الجمع.

---

(١) انظر: ديوان الخمريات. أبو نواس. ٢٨-٢٩.تحقيق علي نجيب عطوي. دار مكتبة الهلال، ط١. ١٩٨٦م. بيروت. لبنان

(٢) انظر: تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم: ٣٧.

(٣) انظر: أسلوبية الوصف والحوار: ٤٢.

(٤) للاستزادة: انظر: المرجع السابق: ٤٤-٤٥.

الإيقاع:

من أبرز شروط الإيقاع وهو يدل في قسم منه على الوزن أن "يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه عما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه"[1].

ومن دلائل إطراب الإيقاع في القصيدة قصد الشاعر إلى الألفاظ السهلة في نطقها، من حيث الابتعاد عن الألفاظ صعبة النطق لقرب مخارجها مثلا، والأمر الثاني تجنّب الشاعر الزحافات والعلل القبيحة، التي تؤثر في نغم الوزن وهو هنا (البسيط) ومنها خبن (مستفعلن) الثانية في الشطر الأول أو الثاني، وهو وإن جاز فإن قلّة وروده في الشعر دال على أن الشعراء يستثقلونه[2].

ثم إن التحام أجزاء القصيدة، والتئام ألفاظ كل بيت، وتوافقها وتشاكلها، وسلامتها امن الاضطراب الذي تقتضيه الضرورات، جعل اللسان ينطلق في إنشاد الأبيات دون أن ينحبس أو يتوقف أو يلحقه الكلال، كل ذلك يدل على أن القصيدة كالجملة الواحدة قد أُفرغت إفراغا في قالب واحد[3]، فتشعر بالانسجام في النص.

إن المنشد لا يجد عسرا في إخراج الأصوات في اللفظ ولا الكلمات في الجملة، يقول الجاحظ: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[4].

أتت القصيدة على بحر البسيط التام، وأتت العروض فيه مخبونة[5]، والضرب مخبونا، مقطوعا[6].وهو من البحور التي ألفتها الأذن العربية لكثرة ما يؤمه الشعراء[7].

---

(١) شرح ديوان الحماسة. المرزوقي. نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون:١/٩.١٩٥١م القاهرة. وانظر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث (أنشودة المطر). محمد الخبو:٥٢-٥٣.دار الجنوب للنشر.١٩٩٥م. تونس.

(٢) موسيقى الشعر: ٧٣.

(٣) انظر: شرح ديوان الحماسة.:١/٩. ونصوص نقدية لأعلام النقد العربي. ٢٠٧-٢٠٨.اختيار وشرح د. محمد السعدي فرهود. القاهرة ١٣٩٥هـ ١٩٧٥م.

(٤) البيان والتبيين. الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون: ١/٨٧-٨٨. دار الفكر.

(٥) تصبح (فاعلن) (فعلن).

(٦) تصبح فيه (فاعلن) (فعلن)انظر : أهدى سبيل إلى علمي الخليل. محمود مصطفى. شرحه وضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور:٣١، ٣٩، ٦٢. دار الكتب العلمية.ط٣. ١٤١٢هـ ١٩٩٢م.بيروت. لبنان.

(٧) موسيقى الشعر. إبراهيم أنيس: ١٩٢. مكتبة الأنجلو المصرية. ط٧. ١٩٩٧م. القاهرة.

تشكلت القصيدة من (٢٧٣٩) حرفا منطوقة نطقا سليما، دون ما تمليه قواعد الخط الإملائي، في واحد وستين بيتا، وقد توزعت الحروف في القصيدة كما يلي:

شيوع الحروف في النص:

الحرف	مرات وروده
الهمزة	٢٩٤
النون	٢٦٥
ألف المد	٢٦٣
اللام	٢٢١
الياء الساكنة	١٥٣
الميم	١٤٥
الراء	١٣٠
التاء	١٢٢
الهاء	١٠١
الباء	٩٧
العين	٨٤
الدال	٨٣
الفاء	٨٢
الواو المتحركة	٧٦
الكاف	٧٦
الواو الساكنة	٦٠
السين	٦٠
الحاء	٥٨
القاف	٥٦
الشين	٤٧
الياء المتحركة	٤٣

الحرف	مرات وروده
الجيم	٣٨
الصاد	٣٨
الزاي	٣١
الطاء	٢٤
الضاد	٢٠
الغين	١٩
الذال	١٧
الخاء	١٢
الظاء	٩
الثاء	٤

نستخلص من الجدول السابق أن القصيدة يغلب عليها إيقاع الجهر بعدد (٢١٦٢)، وأن الحروف المهموسة يبلغ عددها (٥٨٣)، وقد تجاوزت الحروف المهموسة النسبة المعتادة في الاستعمال؛ إذ إن استعمالها لا يتجاوز في الكلام العادي (٢٠٪)[١]، أما في القصيدة فقد تجاوزته بنسبة ضئيلة جدا، فبلغ حظّ الحروف المهموسة(٢١,٢٪)، ومما يوضح سبب قلة الحروف المهموسة في الكلام حاجة الإنسان عند النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة[٢].

ومما يعضد الحكم السابق(وهو شيوع الحروف المجهورة) أننا إذا نظرنا إلى الحرف الذي يسبق حرف المد في القافية سنجده هكذا:

(١) انظر: المرجع السابق: ٣٢، خصائص الأسلوب في الشوقيات: د.د.

(٢) انظر: موسيقا الشعر: ٧٧.

الحرف	مرات وروده
الراء	١٠
النون	٥
الياء	٥
الفاء	٥
الباء	٤
الواو	٤
الميم	٤
اللام	٣
الدال	٣
العين	٢
السين	٢
الشين	٢
الزاي	٢
الضاد	٢
الكاف	١
التاء	١
الهاء	١
الجيم	١
الطاء	١
الغين	١
القاف	١

ومما سبق يبين للقارئ غلبة حروف الجهر على ذلك الموضع. فقد وردت في (٤٩) موضعا. أما حروف الهمس ففي (١٢) موضعا. وهذا يشير إلى سيطرة حروف الجهر حتى في موضع بعينه.

لقد صبغ الشاعر قصيدته بالأصوات المجهورة، وهذه سمة مميزة للقصيدة، وأعطى الأصوات المهموسة فرصة التلوين الإيقاعي[1]، ولا غرابة في شيوع الأصوات المجهورة فـ"تناوب الأصوات المجهورة في المقاطع، واستمرار طول الانفجار في الأصوات ينسّق التنغيم، ويساعد على تداخله مع الصيغ المجهورة،ويعطي بيت القصيدة وجوده الفعلي.... فاستمرار الجهر الحقيقي ما هو إلا استمرار للوظيفة الداخلية للمقاطع، وهو الجسر الذي يربط طول المقاطع، وهذا لا يعني أن الشعراء لا يهتمون بالأصوات المهموسة، ولكن الصيغ المجهورة تشكل القمم الحقيقية كما تشكل توقعات النغم"[2].

فبما أن الشعر إنشاد (جنس شفوي) والإنشاد يقتضي إيقاع الأجراس الداخلية، فذلك يقتضي التأليف في الأصوات المجهورة.

ومن نتائج الجدول شيوع حرف الهمزة، ولا غرابة في ذلك فهو روي القصيدة، فقد وردت الهمزة رويا (٦١) مرة، ووردت في الحشو (٢٣٢) مرة، **فشكلّت طبقة كثيفة من الإيقاع المناسب لمقام الإنشاد في القصيدة**، ومن أبرز الأبيات في ذلك قول ابن مكانس:

٥٢ـ أم السُّرُورُ التِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا جُزْءَ الحَيَاةِ وَقَدْ أَلْوَى بِأَجْزَاءِ

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

فالهمزة في ستة مواضع متوزعة بين صدر البيت وعجزه، ويقرب منه قول الشاعر:

٣٢ـ ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهْوَ عَلَى نَهْرِ الأُبُلَّةِ يُزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

١ ٢ ٣ ٤ ٥

ولا سيّما في الشطر الثاني حين تجتمع أربع همزات متنوعة الحركات فمنها المضموم والمفتوح والمكسور، ويماثله قول الشاعر:

٤٠ـ تَدَاعَبُوا بِمَعَانِي شِعْرِهِمُ فَأَرَوْا وُدَّ الأَحِبَّةِ فِي أَلْفَاظِ أَعْدَاءِ

---

(١) لامية المتنبي (ما لنا كلنا جوٍ يا رسول) قراءة إيقاعية.مجلة آداب الرافدين. د. بشرى البستاني:١٦١، ع ٣١. كانون الأول، ١٩٩٨م.

(٢) التركيب الصوتي في قصيدة أنشودة المطر. د. قاسم البرسيم. مجلة آفاق عربية: ١١٥، ٥ / ١٩٩٣م.

والهمزة حرف يخرج من أقصى الحلق، وهو حرف شديد، مجهور، مرقق، يمتنع معه النفس، وشيوعه صدى لحرف الروي، كما أن الشاعر أراد نثر الهمزة في الأبيات لما لها من بروز صوتي.

وشيوع حروف المد من ألف وواو وياء يعطي الشاعر قدرة على إطالة الصوت بالإنشاد، ويبطئ الإيقاع، مما يجعل مُدَّةَ إنشاد البيت ذي المدود أكثر من غيره، ومن ذلك قول الشاعر:

١. يَا سَرْحَةَ الشَّاطِئِ المُنْسَابِ كَوثَرُهُ عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصبَاءِ

ففي البيت (١١) مدا، ما بين ألف وواو وياء، فالواو والياء مخرجهما يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرهما والألف يتسع مخرجه لهواء الصوت أشد من اتساع الياء والواو وهو بذلك محتاج إلى زمن أطول من بيت تقل فيه المدود[١].

ومن نتائج الجدول بيان قلّة حظّ الحروف التالية من النص وهي (ص،ز،ط، ض،غ، ذ، خ، ظ، ث) وأكثر هذه الأحرف أصوات مطبقة، وهي أصوات مفخمة لها رنة قوية في الأذن، مما يلائم طبع البدو وخشونتهم[٢]، ويبعد عنه ذوق الحضري الذي يمثّله ابن مكانس هنا، وكذلك الغرض الغنائي الذاتي، وهو وص الطبيعة:(تناسب الدال والمدلول).

التنوع والتكرار:

تبرز في البحر مسألة التنوع والتكرار فـ(مستفعلن) تتكرر مرتين في كل شطر، وكذا (فاعلن)، مما يخفف من رتابة الإيقاع وسيره على نمط واحد، زد على ذلك قبول التفعيلتين للخبن الذي يكوّن وجوده نسيجا من التباين والتشاكل بين التفاعيل.

(مستفعلن) وردت تامة: ١٨٦ مرة، ولا غرابة في ذلك لأن العرب تحبذ خبن (مستفعلن) الأولى في الشطرين دون الثانية.

(مستفعلن) وردت مخبونة: ٥٨ مرة =٣١ في بداية الشطر الأول، ٢٧ بداية الشطر الثاني وقد أتى خبن (مستفعلن) على النمط الأجود في المزاحفة فالعرب تحبذ خبن (مستفعلن) الأولى[٣] في الشطرين، وعند مطالعة العدد المخبون من (مستفعلن) الأولى

---

(١) انظر: الكتاب، سيبويه،تحقيق عبد السلام هارون.٤/ ٤٣٥، ٤٣٦.مكتبة الخانجي.ط٢. ١٤٠٢هـ

(٢) انظر: فقه اللغة، د. كاصد الزيدي.٤٥١. جامعة الموصل. ١٩٨٧م.

(٣) "خبن عروض البسيط إذا استعمل تامّا زحاف يجري مجرى العلة، فهو لازم لا يحق للشاعر أن يخرج عنه إلا في حالة التصريع. بينما يحق للشاعر في الضرب أن يختار إحدى تفعيلتين إما (فعلن) التي دخلها الخبن، وإما (فاعل) التي دخلها القطع، لكنه يلتزم بما يختار، ولا يصح له أن يستعمل النمط الآخر في=

في الشطرين أجد أن خبن (مستفعلن) الأولى في الشطر الأول أكثر من مجيئها تامة بفارق واحد، أما خبن (مستفعلن) الأولى في الشطر الثاني فأتت قريبة من السليمة عددا، فهي أقل بأربع مرات فقط، مما يدل على أن نزوع الشاعر إلى إكثار الخبن كان رغبة في التلوين، وتدل الأبيات:(٥، ١٣، ١٨، ٢١، ٢٥، ٢٧، ٢٩، ٣٣، ٥٣.) على رغبة الشاعر في حذف السواكن فعدد الأبيات (٩) وهي تمثل ما نسبته ١٤٪ تقريبا من النص. وتزداد رغبة الشاعر في حذف السواكن في موضعين هما (١٤، ٥٩).

وتأتي الأبيات سليمة من الخبن عندما يريد الشاعر التنفيس عن نفسه كما في الأبيات (٣٨، ٤٨، ٥٠، ٥٤، ٥٦، ٦٠) ففيها:

٣٨ـ وُرْقٌ تَغَنَّتْ بِجَنَّاتٍ رَقَيْنَ عَلَى ... عِيدَانِهَا فَالُهُ فِي مَغْنَى وَغَنَّاءِ

٤٨ـ كَمْ قَدْ نَعِمْنَا بِهَا عَيْشاً بِصَافِيَةٍ ... شَمْطَاءَ تُجْلَى عَلَى الجُلاسِ عَذْرَاءِ

٥٠. حَمْرَاءُ صِرْفاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ لَهَا ... كَمْ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٥٤. وَاسْتَجْلِهَا بِنْتَ مِصْرٍ تَسْتَطِيلُ عَلَى ... بَغْدَادَ وَالمَوْصِلِ الحَدْبَا وَسَوْرَاءِ

٥٦ـ مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ وَشَادٍ أَوْ وَشَادِيَةٍ ... تَشْدُو لَنَا بَيْنَ صَوْتِ العُودِ وَالنَّاءِ

٦٠ـ يُعْزَوْنَ لِلشِّعْرِ لَكِنْ مِنْ جَهَالَتِهِمْ ... لَمْ يَفْرُقُوا بَيْنَ إِيطَاءٍ وَإِقْوَاءِ

أما (فاعلن) فقد وردت تامة في الحشو: ٧٩ مرة، ووردت مخبونة في الحشو: ٤٣ مرة.

---

*القصيدة نفسها "(البنية اللغوية والإيقاعية في عينية لقيط بن يعمر) د. خالد الجديع. مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع ٣٨، ربيع الآخر ١٤٢٣هـ ٤١١. وتأتي (فاعلن) الأولى صحيحة أو مخبونة، أما (فاعلن) الثانية فلا تأتي إلا مخبونة (فعلن).

الصور التي أتت عليها القصيدة وزنا:

أولا[1]:

النمط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن
المثال	يا سرحة شدْ شاَطئِ لـ منساب كو ثره
الحركات والسكنات	ـَـْـَـَـْ ـَـْـَـْ ـَـْـَـَـْ ـَـَـْ
المقاطع الصوتية	– – ٧ – – ٧ – – – ٧ – ٧٧ –
العدد	٢٤ مرة
النسبة	١٩,٦٧٪

ثانيا:

النمط	متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن
المثال	وكم نزل نامقيـ لا منك ما حمي لـ
الحركات والسكنات	ـَـَـْـَـْ ـَـْـَـْ ـَـْـَـَـْ ـَـَـْ
المقاطع الصوتية	٧ – ٧ – – ٧ – – – ٧ – ٧٧ –
العدد	٢٣مرة
النسبة	١٨,٨٥٪

ثالثا:

النمط	مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن
المثال	أنت ششفا ءلذرْ رَمضامن دْ دَاءِ
الحركات والسكنات	ـَـْـَـَـْ ـَـَـْ ـَـْـَـَـْ ـَـْ
المقاطع الصوتية	– – ٧ – ٧٧ – – – ٧ – – –
العدد	١٨ مرة
النسبة	١٤,٧٥٪

(١) استفدت هذه الطريقة من المرجع السابق: ٤١٢–٤١٥.

رابعا:

النمط	متفعلن فاعلن مستفعلن فعُلن
المثال	على اليوا قيت في أشكال حص باءِ
الحركات والسكنات	ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
المقاطع الصوتية	٧ – ٧ – – ٧ – – ٧ – –
العدد	١٧مرة
النسبة	٪١٣,٩٣

خامسا:

النمط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعُلن
المثال	نوء الثريُّ يَا استهلُّ لَت ذات أذ واءِ
الحركات والسكنات	ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
المقاطع الصوتية	ـ ـ ٧ – – ٧ – – ٧ – –
العدد	١٥مرة
النسبة	٪١٢,٢٩

سادسا:

النمط	متفعلن فعلن مستفعلن فعُلن
المثال	لنا بظلّ لك من أهوا وأه واءِ
الحركات والسكنات	ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
المقاطع الصوتية	٧ – ٧ – ٧٧ – – ٧ – –
العدد	١١مرة
النسبة	٪٩.٠١

سابعا:

النمط	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعِلن
المثال	حلت علي	ك عزا	ليه سّحا	ب إذا
الحركات والسكنات	ـ ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ
المقاطع الصوتية	ـ ـ ٧ ـ	٧٧ ـ	ـ ـ ٧ ـ	٧٧ ـ
العدد	٧ مرات			
النسبة	٥,٧٪			

ثامنا:

النمط	متفعلن	فعلن	مستفعلن	فعِلن
المثال	تركته	لأنا	سِ ك تّيو	س غنو
الحركات والسكنات	ـ ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ
المقاطع الصوتية	٧ ـ ٧ ـ	٧٧ ـ	ـ ـ ٧ ـ	٧٧ ـ
العدد	٧ مرات			
النسبة	٥,٧٪			

ومن النظر في الجدول أرى أن الغلبة كانت للصورة الأساسية (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن)، وربما كان سبب ذلك المتصل بحال الشاعر هو رغبة الشاعر في التأمل والوقوف الطويل على جمال السرحة، مما جعله يكثر من نمط تكثر فيه المقاطع الطويلة.

التدوير:

بحر البسيط من البحور التي يقل فيها ورود التدوير،لأن عدد المقاطع في الصدر فيها ما يكفي لاستيعاب البنية النحوية، فلا تحتاج إلى تدوير. وقد جاء في ثلاثة أبيات، ومجيئه مرتبط بحرص الشاعر على ألا يفقد الوزن الشعري أهم أهدافه، وهو حلاوة المسموع وألا يفقد البيت ميزته باعتباره وحدة إيقاعية دنيا[1]، وربما دلّ على "توتر الشاعر ورغبته بالاستمرار وعدم التوقف للتعبير عن حالة وجدانية داهمته، يصبح معها القطع قطعا

(١) انظر : جمالية الموت: ١٥٣ وراجع الحاشية (٣).

للحالة قبل اكتمالها، وكأن الفجأة لا تمهله لالتقاط أنفاسه في نهاية كل شطر، فيواصل الكلام ولا يقف إلا عند آخر البيت"[1].

الروي:

أهم الحروف في القصيدة وإليه تنسب، فيقال قصيدة همزية ورائية وهكذا، والروي في القصيدة هو حرف الهمزة، وهو صوت شديد مجهور مرقق، يخرج من أقصى الحلق، ويمتنع معه النفس.

والحرف ليس من الحروف التي يكثر استعمالها رويا، فليس كالباء أو الدال أو النون أو الميم أو اللام، وذاك أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظّه من الاستعمال رويا[2]، أما الهمزة فبعيد عن الشفتين.

وحرف الهمزة واضح في مخرجه،ومما زاده وضوحا الألف التي سبقته وحرف المد (الياء) الذي أتى وصلا له.

والهمزة قريبة من القوافي الذلل، لكثرة ما ورد فيها من الكلمات ذوات الألف الممدودة للتأنيث والإلحاق"[3].

وهذا الحرف لم يأت رويا فقط، بل زرعه الشاعر في مواطن كثيرة جدا من الأبيات، وقد تكرّر في حشو الأبيات (١٢٥) مرة عدا حرف الروي، ومما الشواهد الناطقة بذلك وسبق ذكره قول الشاعر:

٥٢ـ أَم السُّرُورُ التِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا جُـزْءَ الحَيَـاةِ وَقَـدْ أَلْـوَى بِـأَجْزَاءِ

والروي مطلق بحركة الكسرة، ومعلوم أن الروي المطلق يمكن فيه ما لا يمكن في غيره من مدّ الصوت[4]، ومن تنشيط لنفس المتلقي في مقطع البيت، وتهيئة لطول نفس الشاعر في مطلعه[5].

---

(١) الأسلوبية والصوفية: ٤٥.

(٢) انظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٤٠.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب د. عبد الله الطيب المجذوب:١/ ٨٠-٨١.مطبعة مصطفى البابي الحلبي. ط١. ١٣٧٤هـ مصر.

(٤) انظر:كتاب القوافي. أبو يعلى التنوخي. تحقيق عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان: ١١٢. دار الإرشاد. ط١ ١٣٨٩هـ بيروت.

(٥) انظر: جمالية الموت: ٣٠٥، وانظر: الفاصلة في القرآن. محمد الحسناوي. ٣٠١. المكتب الإسلامي. ط٢. ١٩٨٦م بيروت.وانظر:بنية اللغة الشعرية. جان كوهين: ٧٣-٧٤.ترجمة محمد الولي ومحمد العمري.دار تويقال. ط١. ١٩٨٦م .

ومخرج الكسر أخرج في الجهاز، أي أقرب إلى الشفتين، ومن النقاد من يرى أن الكسر "يتلاءم في اللغة العربية مع ياء الاختيار (المتكلم) الدالة على الامتلاك والأحقيّة"[1].

وقد تناسب الروي المكسور مع إيقاع الحشو الذي تكرّر فيه الكسر مرارا، ومن أبرز شواهد ذلك قول ابن مكانس:

١٨ـ كَقَرْعِ نَاقُوسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعَّاءِ

في البيت سمة مفيدة وهي مجيء كل الحروف مكسورة.وهو أثر من آثار الروي.البيت يتحدث عن صوت الناقوس والكسر يتلاءم مع صوت القرع، لأن الصورة صوتية والقرع يكون متجانسا لا يتغيّر فالتجانس الموجود في مادة الصورة ناسبه تجانس في توقيع الكسر في البيت (ضربات موقّعة، دلالة الشكل فالكسر تنغيم).

التنغيم الداخلي (الكسر) موازن لتنغيم الناقوس وموازن للتسبيح يسير على وتيرة واحدة لا يتغير ولا يتبدّل.

ومن خصائص التسبيح أنه يسير على وتيرة واحدة.

التسبيح في المسيحية: تسبيحهم جماعي كالمتصوفة، وتوجد الجوقة في الكنيسة، وتكون ترتيلاتهم وتنغيماتهم مع بعضهم وتكون موقعة حتى يتمكنوا من المتابعة.

ومن الشواهد أيضا قول الشاعر:

١. يَا سَرْحَةَ الشَّاطِئِ المُنْسَابِ كَوثَرُهُ عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصبَاءِ

وقوله:

٦. نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ مِنَ الغَمَامِ يَقِينَا كُلَّ ضَرَّاءِ

وقوله:

٤. رُحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ أَهْوَاً وَأَهْوَاءِ

(١) السبع معلقات، مقاربة سيميائية أنثربولوجية، عبد الملك مرتاض:٢٢٢، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.

وقوله:

٢٥. وَجُدْتُ بِالتِّبْرِ مِنْ مَالِي وَمِنْ أَدَبِي فَكُنْتُ فِي كُلِّ حَالٍ مِنْهُمَا الطَّائِي

وقوله:

٣٧ـ مِنْ كُلِّ وَرْقَاءَ فِي الأَفْنَانِ بَيْنَ الحَدَائِقِ فِي فَيْحَاءَ زَهْرَاءِ

إن انتشار الكسر الذي هو رخو ومرقّ ق يدل على تناسب الأصوات وغرض الوصف.

القافية:

قافية القصيدة من المتواتر وهو"كل قافية وقع فيه حرف متحرك بين ساكنين "[1] وهي من القوافي التي ترد كثيرا في الشعر.

ورد في آخر النص ما يشير ولو من وجه خفي إلى قدرة الشاعر العروضية حين قال:

٥٨ـ أَمَّا أَنَا لَسْتُ نَوَّاحاً عَلَى طَلَلٍ وَلا خَلِيْطٍ وَلا نَدَّابَ أَحْيَاءِ

٥٩ .تَرَكْتُهُ لأُنَاسٍ كَالتَّيُوْسِ غَنَوْا عَنِ المُدَامِ بِدَرِّ الإِبْلِ وَالشَّاءِ

٦٠ـ يُعْزَوْنَ لِلشِّعْرِ لَكِنْ مِنْ جَهَالَتِهِمْ لَمْ يُفْرِقُوْا بَيْنَ إِيْطَاءٍ وَإِقْوَاءِ

٦١ـ مِنْ كُلِّ أَلْكَنَ عِنْدَ البَحْثِ مُنْقَطِعٍ كَأَنَّهُ وَاصِلٌ وَالشِّعْرُ كَالزَّاءِ

فكأنه يقول أنا الشاعر وغيري لا. وفيه إلماح إلى رغبته في الخمريات التي يراها أولى من البدء بالوقوف على الطلل.

وقد عزّز الشاعر إيقاع القافية بضم أكثر من حرف في آخر بيتين متواليين كما في قوله:

٥٤. وَاسْتَجْلِهَا بِنْتَ مِصْرٍ تَسْتَطِيْلُ عَلَى بَغْدَادَ وَالمَوْصِلِ الحَدْبَا وَسُوْرَاءِ

٥٥. كَمْ بَيْنَ مَنْ قَامَ مُعْتَلَّ النَّسِيْمِ بِهَا عَلَى اعْتِدَالٍ وَحَدْبَاءٍ وَزَوْرَاءِ

(١) الوافي بمعرفة القوافي. أبو العباس الأندلسي. تحقيق د. نجاة نولي:٦٢. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ط١. ١٤١٨هـ الرياض.

إن في مجيء الشاعر بحرف الراء في (سوراء) و(زوراء) تعزيز لإيقاع القافية، ومثله قوله:

٢٣. كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَباً ... فَنَقَّطَتْـــهُ بِبَيْـــضَاءٍ وَصَـــفْرَاءِ

٢٤ـ وَكَمْ طَرِبْتُ لِمَا أَبْدَتْهُ مِنْ مَلَحٍ ... يَـصْبُو لَهَـا كُـلُّ ذِي عَقْـلٍ وَآرَاءِ

وازداد حرص الشاعر على جعل القوافي ذات إيقاع متنام. فليس إيقاعها محصورا في الروي فقط، بل جاوز ذلك ليشمل وزن اللفظ الذي في آخر البيت، وبيان ذلك كما يلي. انظر إلى قول ابن مكانس:

٣٣ـ كَأَنَّـهُ عِنْـدَ تَفْرِيْـكِ النَّـسِيْمِ لَـهُ ... فِرِنْـدُ سَـيْفٍ نَـضَتْهُ كَـفُّ جَـلَّاءِ

٣٤ـ كَأَنَّـهُ شَـبَكٌ مِـنْ لُؤْلُـؤٍ نُظِمَـتْ ... أَوْ جَـوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيْـلُ رَقْـشَاءِ

٣٥ـ كَأَنَّـهُ حِـيْنَ يُهْـدِي زُرْقَـةً وَصَـفَا ... رَقْـرَاقُ عَـيْنٍ بِوَجْـهِ الأَرْضِ شَـهْلَاءِ

٣٦. وَكَمْ شَدَتْنَا حَمَامَاتُ الأَرَاكِ عَلَى ... أَغْـصَانِهَا فَأَرَتْنَـا رَقْـصَ هَيْفَـاءِ

٣٧. مِنْ كُلِّ وَرْقَاءَ فِي الأَفْنَانِ صَادِحَةٍ ... بَـيْنَ الحَـدَائِقِ فِـي فَيْحَـاءَ زَهْـرَاءِ

٣٨ـ وُرْقٌ تَغَنَّتْ بِجَنَّـاتٍ رَقَـيْنَ عَلَـى ... عِيْـدَانِهَا فَالَّـهُ فِـي مَغْنَـى وَغَنَّـاءِ

٣٩ـ بَاكَرْتُهَا فِـي سَـرَاةٍ مِـنْ أَصَـاحِبِنَا ... لا يَنْطَـوُونَ عَلَـى حِقْـدٍ وَشَـحْنَاءِ

إن ألفاظ (جلاء، رقشاء، شهلاء، هيفاء، زهراء، غنّاء، شحناء) كلها على وزن (فعلاء)، ومثله ولكنه أقل منه تتابع أبيات قول ابن مكانس:

٤٨. كَمْ قَدْ نَعِمْنَا بِهَا عَيْشاً بِصَافِيَةٍ ... شَـمْطَاءَ تُجْلَـى عَلَـى الجُـلَّاسِ عَـذْرَاءِ

٤٩ـ مِمَّا تَخَيَّرَهَا كِسْرَى وَأَوْدَعَهَا ... رَبُّ الخَوَرْنَـقِ فِـي قَـوْرَاءَ جَوْفَـاءِ

٥٠ـ حَمْرَاءُ صِرْفاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ كَـمْ ... مِـنْ يَـدٍ فِـي سَـوَادِ اللَّيْـلِ بَيْـضَاءِ

٥١ـ رَاحاً إِذَا رَكَـعَ الإِبْرِيْـقُ يَمْزِجُهَا ... سَـمِعْتَ مِـنْ صَـوْتِهِ تَـسْبِيْحَ قَأْفَـاءِ

فـ (عذراء، جوفاء، بيضاء، فأفاء) على وزن (فعلاء)، وهذا يدل على أن الشاعرلم يقنع من النغم بما توفره القافية، بل رام شيئا أعلى منه[1].

وقد يعمد الشاعر إلى تناسق إيقاعي بين البيتين بذكر لفظين في كل بيت على وزن واحد، كل لفظ يقابل ما في البيت الثاني وزنا، ومنه قول ابن مكانس:

١٤. لَهَا مَطَارِفُ ظِلٍّ سَجْسَجٍ فَمَصِيْـ (م) ـفُهَا يُعَادِلُ فِيْهِ طِيْبَ مَشْتَاءِ

١٥. قَدِيْمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

إن قوله (طيب مشتاء) على وزن (هدي مرهاء).

وفي الثاني من البيتين السابقين يبرز توالد الدلالات من الأصوات، فليس للشاعر دلالة مسبّقة يريد وضعها، بل تتداعى الدلالات بتداعي الأصوات.

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨. كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الدْ (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

إن قوله (أعطاف وطفاء) على وزن (أعكان سمراء).

وقد حرص الشاعر على الابتعاد عن الزلات المتصلة بالقافية، ومن مظاهر حرصه أنه حين كرّر لفظة (الماء) في القافية مرتين فصل بين البيتين بثمانية أبيات، والبيتان هما:

١١ـ فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشَاً عَلَى المَاءِ

٢٠ـ تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا عَلَى الهَوَاءِ وَأَحْنَتْهَا عَلَى المَاءِ

ومن عيوب القافية التضمين وهو"تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده "[2] ومنه قول ابن مكانس:

١٧ـ وَصَوْتُ بُلْبُلِهَا الرَّاقِي ذُرَى غُصُنٍ فِي حُلَّةٍ مِنْ دِمَقْسِ الرِّيْشِ دَكْنَاءِ

١٨. كَقَرْعِ نَاقُوْسِ دَيْرِيٍّ عَلَى شَرَفٍ مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعَّاءِ

---

(١) للاستزادة: راجع: شعريات عربية. توفيق بكار: ٢/ ٩٠ وما بعدها.المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٩م.

(٢) أهدى سبيل: ١٨٨.

فالصورة في البيت الأول لا يمكن أن تكتمل إلا بورود البيت الثاني، وهذا وإن عدّه العروضيون عيبا فإن عبد القاهر الجرجاني لا يرى في ذلك عيبا، بل يراه أمرا مقويّا على جعل البيتين كاللحمة الواحدة[1]، لأنه تفطّن إلى مفهوم انسجام النص وبلاغة الخطاب الذي يجاوز الجملة والبيت.

ومن الضرورات الجائزة قصر الممدود وقد جاء في النص في الأبيات التالية:

٧ـ يَا طَبَّةً بِدَوَاءِ القَيْظِ عَالِمَةً ... أَنْتِ الشِّفَاءُ لَدَى الرَّمْضَا مِنَ الدَّاءِ

٢٨. كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

٣٥ـ كَأَنَّهُ حِيْنَ يُهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا ... رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلاءِ

٥٠ـ حَمْرَاءُ صِرْفًا وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ ... كَمْ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٥٤ـ وَاسْتَجْلِهَا بِنْتَ مِصْرٍ تَسْتَطِيْلُ ... بَغْدَادَ وَالمَوْصِلِ الحَدْبَا وَسُوْرَاءِ

وهذه من الضرورات التي أجازها العلماء، وهي كثيرة في الشعر، وما سبق شاهد على الألف التي تكون في آخر الكلمة أما في وسطها فشاهده قول الشاعر:

١٠. خَمَائِلُ الرَّوْضِ مَنْشَاهَا وَمُرْضِعُهَا ... ضَرْعُ النَّمِيْرَيْنِ مِنْ نِيْلٍ وَأَنْوَاءِ

ومن النادر في النص اضطرار الشاعر إلى إبقاء الياء في الفعل (تحني) وهو مجزوم فقال:

٢٠. تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا ... عَلَى الهَوَاءِ وَأَحْنَتْهَا عَلَى المَاءِ

والواجب حذف الياء من الفعل لأنه مجزوم بـ(لم) وعلامة جزمه حذف الياء، ولكنّ الشاعر أبقاها لأن مدّتها مسهمة في تجنيب البيت زحاف (الطي) وهو حذف الرابع الساكن فتغدو (مستفعلن) (مستعلن) وتحوّل إلى مفتعلن[2].

---

(١) انظر: التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري. عوض الجميعي. مجلّة علامات. تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة. ١٤١٩هـ ١٩٩٨م المجلد الثامن. العدد الثلاثون.: ٢٤١ وما بعدها.

(٢) انظر: أهدى سبيل: ٢٧. وانظر مقال د. محمود رزق سليم (في ظلال السرحة): ٧٨٢. فقد أشار إلى أن الشاعر لديه بعض الزلات اللغوية والنحوية.

ومن الضرورات النادرة في النص صرف الممنوع، وشاهده قول الشاعر:

٢٣ـ كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَبَاً فَنَقَّطَتْـــهُ بِبَيْـــضَاءٍ وَصَـــفْرَاءِ

والقاعدة تقضي بجرّ (بيضاء) بالفتحة عوضا عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف، ولكن فعل الشاعر هنا مما أجازه العلماء، حفاظا على استقامة البيت، وصرف الممنوع جائز، لأنه معاملة للاسم على أصله وهو أنه مصروف[١].

موسيقا الصوت المعزول عن الإطار:

ومما ينظر إليه بعين الاعتبار موسيقا الصوت المعزول عن الإطار، وذلك يشير إلى اهتمام الشاعر بذلك الصوت الذي أشاعه التراكم الذي كوّن كثافة ملحوظة فوق المعيار الطبيعي من الأصوات الموجودة في الخطاب غير الشعري[٢].

ويحاول الباحثون استنطاق جميع الأصوات المحتمل مشاركتها في أي تجميع للأصوات[٣].

ومن ذلك قول ابن مكانس:

٨. لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ عَلَيْـكِ كُـلُّ هَتُـوْنِ الـوَدْقِ سَـوْدَاءِ

بين (الدهر) و(الزهر) اتحاد أغلب الأصوات:

ال دهـ ر

ال زهـ ر

إن الاختلاف بين اللفظين يقع في موضع واحد فقط. ولابن مكانس:

٦. نَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي ظُلَلٍ مِـــنَ الغَمَـــامِ يَقِينَـــا كُـــلَّ ضَـــرَّاءِ

يشيع في البيت صوت (ظ)و(ض)، وهما حرفان فخمان مستعليان، ولعل في اجتماعهما دلالة على التفخيم، وهما حرفان "يشتركان في بعض النواحي الصوتية، أو بعبارة أخرى كأن وقعهما في الآذان متشابها"[٤]، فبين الصوتين تجاوب وتشابه[٥].

---

(١) انظر: ضرورة الشعر. أبو سعيد السيرافي. تحقيق د. رمضان عبد التواب: ٣٩-٤٠. دار النهضة العربية. ط١. ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م بيروت.

(٢) انظر: تحليل الخطاب الشعري. د. محمد العمري: ٦٤. الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع. ط١. ١٩٩٠م. الدار البيضاء.

(٣) انظر: المرجع السابق: ٦٥.

(٤) الأصوات اللغوية. إبراهيم أنيس: ٥٥. دار الطباعة الحديثة. ١٩٧٦م.

(٥) انظر: تحليل الخطاب الشعري: ٧٦.

ومنه الصفير، ومن شواهده:

٤٣ـ نُوْحِيَّةُ الصُّنْعِ وَالإِحْكَامِ مُنْشَأَةٌ تَسِيْرُ مَا سُيِّرَتْ مِنْ غَيْرِ إِعْيَاءِ

٤٤. سَوْدَاءُ تَحْكِي عَلَى المَاءِ المُصَنْدَلِ شَا (م) مَةً عَلَى شَفَةٍ كَالشَّهْدِ لَعْسَاءِ

٤٥ـ سَاجِيَّةً أَلْبَسَتْهَا الصَّانِعُوْنَ لَهَا مِنَ التَّدَابِيْجِ مَا يُزْرِي بِصَنْعَاءِ

ومن الأصوات الشائعة الراء:

١١ـ فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشَاً عَلَى المَاءِ

١ ٣٢(+)٤.٥ ٦

١٢ـ قَرِيْرَةَ العَيْنِ بِالأَنْوَاءِ بَارِدَةَ الـ (م) ـقَلْبِ الذِي لَمْ تَنَلْهُ غَيْرُ سَرَّاءِ

٣ ٢١ ٤ ٥(+)٦

٣٢ـ ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهْوَ عَلَى نَهْرِ الأَبَلَّةِ يَزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

١ ٢ ٣ ٤ ٥

٤٩ـ مِمَّا تَخَيَّرَهَا كِسْرَى وَأَوْدَعَهَا رَبُّ الخَوَرْنَقِ فِي قَوْرَاءَ جَوْفَاءِ

١ ٢ ٣ ٤ ٥

وهذه الأبيات فيها ما وردت الراء فيه مضعَّفة فتكون عن حرفين، وحرف الراء صوت تكراري. وقد تنوّع وروده في البيت (١٢) من حيث الحركات فورد مكسورا ومفتوحا ومضموما، كما تنوّع موقعه، ومن ذلك البيت (٣٢) فقد أتى في بداية الكلمة ووسطها وآخرها.

ومن تكرار المدود ما جاء في قول ابن مكانس:

١ـ يَا سَرْحَةَ الشَّاطِئِ المُنْسَابِ كَوْثَرُهُ عَلَى اليَوَاقِيتِ فِي أَشْكَالِ حَصْبَاءِ

ففي البيت (١١) مدا ما بين ألف وواو وياء، وهذا يمثّل عدولا كميّا عن كميّة الأصوات المستعملة في كل بيت، وقد غلب المد بالألف؛ إذ جاء في ستة مواضع، ويفيد ذلك إعلاء

شأن السرحة، وكذا تفيد المدود ارتفاع السرحة الحسي، ولهذا ناداها الشاعر بحرف النداء (يا) المفيد ضخامة حجمها، وقد صرّح الشاعر بذلك في قوله:

١٦. لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

المفيد فرط ارتفاعها.

والتاء، ومن شواهدها:

١١. فَاسْتَمْهَدَتْ دَوْحَهَا المُخْضَلَّ وَافْتَرَشَتْ زَهْرَ الرُّبَا وَرَقَتْ عَرْشَاً عَلَى

١ ٢ ٣ ٤ ٥

ومن تكرار الكاف وهو بيّن في الشطر الثاني:

٣ـ وَإِنْ تَبَسَّمَ فِيْكِ النَّوْرُ مِنْ جَذَلٍ سَقَاكِ مِنْ كُلِّ غَيْمٍ كُلُّ بَكَّاءِ

ومما له صلة بالحديث شيوع صيغ محدّدة في النص، فالنص يضج بورود الجموع، ومنها:(اليواقيت، ظلل، الغمام، الزهر، عصابة، خمائل،حمائم، مطارف، لحظات، الريش، الضلوع، أضالعها، المعاني،مُلح، اللدن، الرشاق)

وتشيع فيه صيغة (أفعال) خصوصا، ممثلة بروزا يلحظه القارئ، ومن ذلك (أشكال، أنواء، أخوال، آباء، أهواء، آرام، أفياء، أفناء، أفنان، أرجاء، آراء، أعطاف، أعكان، أعداء، أجزاء).

إن تواتر أبنية الجموع يدل على الجمال في المخيال الشعري القائم على الكثرة وأن أفق الانتظار يتطلب الوصف بالكثرة، فذلك أكثر إقناعا بالفضل والتميّز.

إن وزن (أفعال) بنية صوتية قائمة على المدّ والفتح وهما يناسبان مشهد الطبيعة القائم على الانفتاح والامتداد، فالشاعر لا يصف مشهدا منغلقا بل يصف مشهدا منفتحا، ومن أدلته قوله:

١٦ـ لا يُدْرِكُ الطَّرْفُ أَقْصَاهَا عَلَى كَلَلٍ حَتَّى تَعُودَ لَهُ لَحْظَاتُ حَوْلاءِ

وتظهر صيغة (فعلاء) بارزة، وذاك أن الشاعر يصف مؤنثا وهي (السرحة)، وقد ساعدت القافية على شيوع الصيغة (فعلاء) وسبق بيان ذلك، ولكن مما شاع في حشو

الأبيات منها (حمراء، صفراء، خضراء، دكناء، ورقاء، جرداء، سوداء، شمطاء، قوراء، حدباء) وتلحظ أن أغلب الألفاظ دالة على اللون.

ومما شاعت فيه حروف من مخرج واحد قول ابن مكانس:

٥٤ـ وَاسْتَجْلِهَا بِنْتَ مِصْرٍ تَسْتَطِيلُ عَلَى بَغْدَادَ وَالمَوْصِلِ الحَدْبَا

إن شيوع حروف (ت، ط،د) آت من تجاوب صوتي، فهي حروف مشتركة في المخرج، إذ تخرج من طرف اللسان وأصول الثنايا، ومشتركة في الشدة، وحرفا (ط،د) يشتركان في صفة الجهر[1].

ومن التجاوب الصوتي ما ورد في قول الشاعر:

١٥ـ قَدِيْمَةُ العَهْدِ هَزَّتْهَا الصَّبَا فَصَبَتْ فَهْيَ العَجُوزُ تَهَادَى هَدْيَ مَرْهَاءِ

إن الهاء منتشرة في البيت سبع مرات وهذا يمثل (١٥،٩٪)، ولعل ذلك عائد إلى محاولة الشاعر تبطيء الصورة، خصوصا في الشطر الثاني الدال على حركة العجوز البطيئة، والهاء تقوم بذلك أي بعمل التبطئة، خصوصا أنها في آخر البيت مقرونة بحرف المد الألف. وقد تعزّز الإيقاع في الشطر الثاني بقرابة صرفيّة بين لفظين[2].

ومما يرز فيه مبدأ الإفادة قول الشاعر:

٦ـ نَظَلٌّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي مِنَ الغَمَامِ يَقِيْنَا كُلَّ ضَرَّاءِ

عندما يبلغ الصوت مستوى التشبع يصبح سمة مفيدة، وفي البيت تكررت (ظ، ض، ف) فجلبت الانتباه إلى الظل والفيء ومتعة المكان.

وتمثيل الألفاظ للمعاني موجود ولكنه قليل وقد ورد في البيت التالي:

٥١ـ رَاحاً إِذَا رَكَعَ الإِبْرِيْقُ يَمْزِجُهَا سَمِعْتَ مِنْ صَوْتِهِ تَسْبِيْحَ فَأْفَاءِ

وفي قوله (فأفاء) تمثيل لصوت الخمرة، وبها أصبحت العلاقة مسوغة بين اللفظ وما يدل عليه، ويشبهه اختيار الشاعر أصواتا مضعّفة كما في قوله:

---

(١) انظر: المرجع السابق: ٧٩.

(٢) انظر: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي: ٦٠.

٦ـ تَظَلُّ مِنْ فَيْئِكِ الفَضْفَاضِ فِي مِنَ الغَمَامِ يَقِينًا كُلَّ ضَرَّاءِ

١٤. لَهَا مَطَارِفُ ظِلٍّ سَجْسَجٍ فَمَصِيـ (م) ـفُهَا يُعَادِلُ فِيهِ طِيبَ مَشْتَاءِ

٣٥ـ كَأَنَّهُ حِينَ يَهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلاءِ

ولجوء ابن مكانس إلى اختيار أصوات مضعّفة ك (الفضفاض، سجسج، رقراق) يفيد رغبته في مضاعفة الإيقاع على مستوى الوزن.

ومما يبرز فيه التنغيم الصوتي الأبيات التي حوت جناسا، وهو فن بديعي لفظي يعطف الذهن للألفاظ التي تصطبغ به، ومن مطالعة القصيدة بدا لي أن الشاعر مقل منه، وهذا غريب في عصر عرف شعراؤه بحشد البديع، ولا سيما الجناس منه بأقسامه المتعددة، ولم يأت الجناس في القصيدة إلا في المواضع التالية:

٢ـ حَلَّتْ عَلَيْكِ عَزَالِيهَا السَّحَابُ إِذَا نَوْءُ الثُّرَيَّا اسْتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْوَاءِ

٤. رُحْمَاكِ بِالوَارِفِ المَعْهُودِ مِنْكِ فَكَمْ لَنَا بِظِلِّكِ مِنْ أَهْوَآ وَأَهْوَاءِ

٨ـ لا صَوَّحَ الدَّهْرُ مِنْكِ الزَّهْرَ وَانْبَجَسَتْ عَلَيْكِ كُلُّ هَتُونِ الوَدْقِ سَوْدَاءِ

٢١ـ بَدِيعَةُ الحُسْنِ قَدْ فَازَ الجِنَاسُ لَهَا مِنَ المَعَانِي بِأَفْنَانٍ وَأَفْنَاءِ

٢٢ـ وَقَامَ عَنْهَا لِسَانُ الزَّهْرِ يُنْشِدُنَا لِلَهْوِكُمْ أَرَجٌ مَا بَيْنَ أَرْجَائِي

٢٩. كَأَنَّهَا فَوْقَ دِعْصِ المَوْجِ إِذْ سَفَحَتْ هِضَابُهُ سَفْحُ وَادٍ رَبُّ أَفْيَاءِ

٣٢ـ ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهْوَ عَلَى نَهْرِ الأَبَلَّةِ يُزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

٣٨ـ وُرْقٌ تَغَنَّتْ بِجَنَّاتٍ رَقَيْنَ عَلَى عِيدَانِهَا فَالُهُ فِي مَغْنَى وَغَنَّاءِ

٤٣ـ نُوحِيَّةُ الصُّنْعِ وَالإِحْكَامِ مُنْشَأَةٌ تَسِيرُ مَا سُيِّرَتْ مِنْ غَيْرِ إِعْيَاءِ

٥٢ـ أَمِ السُّرُورُ التِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا جُزْءَ الحَيَاةِ وَقَدْ أَلْوَى بِأَجْزَاءِ

ومع ورود البيت الحادي والعشرين الذي أشار فيه الشاعر إلى فنّ الجناس إلا أن انصرافه إلى قصيدته جعله يتخفف منه.

ومن النظر في الأبيات التي حوت جناسات أرى أن (٨٠%) منها الجناس فيها في الشطر الثاني، وأن (٧٠٪) منها اللفظ الثاني في آخر البيت، وهذا دال على رغبة الشاعر في إبراز المعنى في هذه الأبيات عن طريق الجناس الذي وضعه في آخر البيت، وهو موضع مهم جدا، لأنه متصل بالترنم بالروي، ويعضد هذا الحكم أن الجناس بين لفظين كليهما في الشطر الأول لم يرد إلا في بيت واحد، وحاول الشاعر تقويته بتقريب أحدهما من الآخر، وبجعلهما على وزن واحد (الدهر) و (الزهر)، أما الجناس بين لفظين أحدهما في الشطر الأول والثاني في الشطر الثاني فلم يمثل إلا (١٠٪) ولعل ذلك عائد إلى تلاشي النغم أو شبه تلاشيه بين الشطرين مقارنة بين كونهما في شطر واحد.

ومن نتائج الأبيات أن (٣٠٪) منها جاء الجناس فيها بين المفرد وجمعه، وقدّم الشاعر المفرد على جمعه، كما أن من نتائجه أن الجناس الموجود في النص كله من الجناس الناقص، وهو أقلّ إطرابا من الجناس التام.

وليس شرطا أن يظهر أثر الجناس ظهورا بارزا في جميع الأبيات فربما كان منه ما يجلب النظر إلى سياقها عن طريق إيقاعها دون أن يكون لها أثر خاص في الدلالة[1].

ومما يتصل بحركة الإيقاع التضاد، وقد ورد في تسعة أبيات فقط[2]، هي:

١٤ـ لَهَا مَطَارِفُ ظِلٍّ سَجْسَجٍ فَمَصِيفٌ (م) ـفُهَا يُعَادِلُ فِيهِ طِيبَ مَشْتَاءِ

٢٠ـ تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا عَلَى الهَوَاءِ وَأَحْنَتْهَا عَلَى المَاءِ

٤٠ـ تَدَاعَبُوا بِمَعَانِي شِعْرِهِمْ فَأَرَوْا وُدَّ الأَحِبَّةِ فِي أَلْفَاظِ أَعْدَاءِ

٤١. مِنْ كُلِّ شَيْخٍ مُجُونٍ فِي شَبَابِ فَتَى يُقْرِي المُجُونَ بِقَلْبٍ غَيْرِ نَسَّاءِ

٤٦– غَرِيبَةٌ ذَاتُ أَلْوَانٍ وَأَجْنِحَةٍ لَمْ أَدْرِ تُعْزَى لِرَوْضٍ أَوْ لِعَنْقَاءِ

---

(١) للاستزادة: راجع: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٥٩.

(٢) وعلى ذلك فالشاعر يرفض التشبّع الأسلوبي.

٥٠. حَمْرَاءُ صِرْفاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ لَهَا ... كَمْ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٥٢ـ أم السُّرُورِ التِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا ... جُزْءَ الحَيَاةِ وَقَدْ أَلْوَى بِأَجْزَاءِ

٥٣ـ فَعَاطِنِيْهَا عَلَى طَلِّ النَّدَى سَحَراً ... فَإِنَّ تِرْشَافَهَا مَوْتِي وَإِحْيَائِي

٥٦ـ مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ وَشَادٍ أَوْ وَشَادِيَةٍ ... تَشْدُو لَنَا بَيْنَ صَوْتِ العُودِ وَالنَّاءِ

إن من نتائج عرض الأبيات بيان أن الشاعر استهواه المجيء بالتضاد في المقطع الخمري، وكأنه يشير بذلك إلى تغيّر أحواله حين يعاقر الخمرة، فمع قصر المقطع الخمري مقانة بمقطع وصف السرحة إلا أن الشاعر أبى إلا حشد المتضادات في هذا المقطع، ليبين تعلّقه بالخمرة.

أتى التضاد في الأبيات متنوعا فقد استقلّ الشطر الثاني بـ(٣٣,٣٪) من الشواهد، واستقل الأول بـ (٢٢,٢٪)، واشترك الشطران في (٤٤,٥٪) وهذا يجعل تفاعل الشطرين أكثر، وكما سبق أن جاءت شواهد الجناس وكان اللفظ الثاني منها في آخر البيت فشواهد التضاد مثلها ونسبة ذلك (٤٤,٥٪).

أتى التضاد بين مصدرين ميميين وهذا يزيد التضاد دلالة، وبين فعلين منفي ومثبت، وبين جمعين ليسا على وزن واحد (أحبّة، أعداء)، وبين مفردين ليسا متقابلين لغة (شيخ، فتى)، فالشيخ يقابله الشاب والطفل والفتى، وبين لفظين دالين على لونين وهما مجروران.

التكرار:

التكرار يحمل في طيّاته شحنة إيقاعية ومن شواهده:

٣٠. مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيْرُ بِهِ ... كَأَنَّهَا أُذُنٌ مَالَتْ لإِصْغَاءِ

٤١. مِنْ كُلِّ شَيْخٍ مُجُونٍ فِي شَبَابِ فَتَى ... يُقْرِي المُجُونَ بِقَلْبٍ غَيْرِ نَسَّاءِ

ويظهر من البيتين سعي الشاعر لجعل أحد اللفظين المكررين في الشطر الأول والثاني في الشطر الثاني، وفي هذا تقوية في الربط بين الشطرين، وفي تكرار (مالت) دليل على انبناء الوصف على الميلان، الذي يشكل صفة أساسية في الصورة، أما تكرار

(المجون) فقد أتى ليبعد الوهم، لأنه في حال عدم التكرار فسيصير المعنى ملبسا، فأورد الظاهر مكان المضمر، دفعا للبس، فلو قال (يقريه) لعاد المعنى على (فتى) ولجاء المعنى مضطربا.

ومنه تكرار (بل) في قوله:

١٣. مَقِيلُ نَدْمَانَ بَلْ مَغْنَى حَمَائِمَ بَلْ كِنَاسُ آرَامَ بَلْ أَفْنَاءُ دَرْمَاءِ

ومما جعل (بل) مكانا مميزا في الإيقاع في البيت السابق كونها في جميع مواضعها تمثل نهاية التفعيلة (فاعلن) بأن جاءت في موقع اللام والنون من (فاعلن)وإليك بيان ذلك:

مقيل ند مان بل مغنى حما ئم بل كناس آ رام بل أفناء درماء

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن

العدول عن التصريع:

التصريع محسن لفظي، ذو إيقاع يذكّر بالصوت الوارد في نهاية الشطر الأول، وقد جرت عادة الشعراء ببدء قصائدهم مصرعة، ولكن ابن مكانس عدل عن ذلك فما السبب الذي دعاه إلى ذلك ؟

لعل الابتعاد عن الصنعة والتصريع أحد مظاهرها أمر دعاه إلى نبذ الابتداء بالتصريع، فبدأ بالأمر الذي بهره وشدّه وهو منظر السرحة، ثم إن من الشعراء من تخفف من التصريع[1].

ما يشبه اللازمة الإيقاعية في بعض الأبيات:

ورد في بعض الأبيات ما يمكن أن يلحق بالدراسة الإيقاعية، وهو ما يشبه اللازمة الإيقاعية، ومنه قول الشاعر:

٢٧ـ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨. كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الدْ (مِ) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمُرَاءِ

(١) انظر: القوافي: أبو يعلى التنوخي (وزن الشعر وما يلحقه)وانظر: شعر أبي ذؤيب الهذلي: ٣٨٩.

وقوله:

٢٦ـ كَأَنَّهَا مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ كَمُلَتْ ... حُسْناً وَحَسْبُكَ مِنْ خَضْرَاءَ لَفَّاءِ

٢٩. كَأَنَّهَا فَوْقَ دِعْصِ المَوْجِ إِذْ سَفَحَتْ ... هِضَابُهُ سَفْحُ وَادٍ رَبُّهُ أَفْيَاءِ

وقوله:

٣٣ـ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيكِ النَّسِيمِ لَهُ ... فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

٣٤ـ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ ... أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيلُ رَقْشَاءِ

٣٥ـ كَأَنَّهُ حِينَ يُهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا ... رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلَاءِ

إن تصدير الأبيات السابقة بـ(كأن) و(كأنها) و(كأنه) يشكل سمة في تلك الأبيات، لا سيّما أن أكثرها أبيات متتابعة مما يعطيها سمة التطابق في بدايات المقاطع، ويعطي رباطا يشد عرى الأبيات بعضها ببعض، وفيه إيجاد إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستزادة لاستعادة النشاط قبل الاستمرار في القصيدة[1].

وبعد، فقد حاولت في الصفحات السابقة بيان ما تحمله القصيدة من طاقات إيقاعية، وظهر أيضا أن الشاعر لم يعمد إلى إيقاعات مفتعلة عن طريق الإلحاح على فن الجناس الذي شاع في النصوص في عصره، مما حفظ لقصيدته بريقا فقدته قصائد كثيرة لأنها آثرت التلطّخ بأوضار المحسنات البديعية، متعلّقة بها ومقدمة إيّاها على المعنى.

* * *

(١) يراجع: خصائص الأسلوب في الشوقيات:٧٦.

الخاتمة:

وبعد حمد الله يسّر الله لي الانتهاء من البحث وقد بان من خلال الدراسة نجاعة تطبيق المنهج الأسلوبي على الشعر العربي القديم

وقد ابتدئ البحث بتعريف الأسلوبية وبيّن اختلاف التعريف باختلاف الزاوية التي يُنطَلق منها، ثم عرض البحث لمناهج الأسلوبية المشهورة وجذور الأسلوبية وصلتها بالمعارف الأخرى.

وبعد ذلك انتقل البحث لدراسة الجانب النظري فعرض لبعض المبادئ المهمة في الأسلوبية وهي (مبدأ الإفادة والعدول والاختيار(الجدولية) والنسقية (محور التأليف)).

وانتقل البحث بعد ذلك للجانب التطبيقي على القصيدة المدروسة فعرض للبناء العام، وبان فيه نهوض القصيدة على ثلاثة أساليب كبرى هي:

١. الخطاب والحوار.

٢. السرد.

٣. الوصف.

ثم عرض البحث لمسألة الوحدة العضوية وناقشها، مع ربط ذلك بالنص المدروس، وبيّن كيف اتصل بعض أبيات القصيدة أو بعض مقاطعها ببعض، إضافة إلى بيان ما تتميز به مقاطع عن أخرى أسلوبيا.

وعرض البحث بعد ذلك لمسائل كثيرة جدا لها ارتباط وثيق بالبناء العام في الدراسة الأسلوبية، مستعينا في دراستها بالإحصاء ليكون الكلام علميا وقائما على ركيزة أساسية.

وانتقل البحث بعد ما سبق لبيان نسبة الفعل إلى الصفة فبينتها وظهر من خلالها شيوع الفعل أكثر من الصفة في القصيدة. كما عالج البحث الحقول الدلالية التي شاعت في القصيدة فرتبها وفاقا لكثرتها واتضح منها غلبة حقل الماء وما يتصل به.

وانتقل البحث بعد ذلك لنظام التمثيل الذي عني بدراسة المحاكاة وبيّنت فيه أن الشاعر ينطلق في نظامه التصويري من مواضع اتفق عليها المجتمع، وعرضت لما شاع من وسائل التصوير وهو التشبيه الذي شكل وجوده بروزا أسلوبيا، وقد ربطت فيه النص بالنصوص التي قبله والتي أثّرت فيه، وبيّنت كيف أفاد منها.

ووصل البحث لدراسة العدول في الصورة الذي يجعل الصورة جديدة بعد أن كادت تهترئ، ثم انتقل البحث لدراسة التقييد في الصورة، والتشبيه التمثيلي الذي كان مسيطرا على القصيدة.

وأفاد البحث من شجرة (جان ريكاردو) فعرض رسما لبنية مشهدين هما (بنية المشهد الوصفي للسفينة) و(بنية المشهد الوصفي للخمرة).

كما لم يعزب عن البحث الإشارة بعض المباحث المتصلة بنظام التمثيل كالتدرّج في الصورة والصور المتحركة وغيرها من المسائل.

وانتقل البحث بعد ذلك إلى الإيقاع فدرسه منطلقا من الإحصاء، وربط الباحث شيوع حروف الجهر بجوّ القصيدة، وأورد الصور التي أتت عليها القصيدة وزنا في جداول. كما لم يُغفل البحث الإشارة إلى أمور أخرى تتصل بالإيقاع كالروي.والقافية والتدوير، كما درس موسيقا الصوت المعزول عن الإطار بكثير من مسائلها.

وتضمن البحث بين دفته تصويبا لأكثر من خطأ وقع فيها ناقد أو ناسخ لديوان ابن مكانس أو غيرهما، ومطالعة البحث كفيلة ببيان ذلك.

وبعد فلا أملك إلا أن أحمد الله سبحانه وتعالى الذي يسّر لي سبل البحث وأشكر كل من مدّ لي يد العون مساعدا ومعاونا، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

* * *

لَحَقٌ (همزية ابن مكانس):

١ــ يَــا سَــرْحَةَ الــشَّاطِئِ المُنْــسَابِ كَــوثَرُهْ ... عَلَــى اليَوَاقِيــتِ فِــي أَشْــكَالِ حَــصبَاءِ

٢ــ حَلَّــتْ عَلَيْــكِ عَزَالِيهَــا الــسَّحَابُ إِذَا ... نَــوْءُ الثُّرَيَّــا اسْــتَهَلَّتْ ذَاتَ أَنْــوَاءِ

٣ــ وَإِنْ تَبَــسَّمَ فِيْــكِ النَّــوْرُ مِــنْ جَــذَلٍ ... سَــقَاكِ مِــنْ كُــلِّ غَــيْمٍ كُــلُّ بَكَّــاءِ

٤ــ رُحْمَــاكِ بِــالوَارِفِ المَعْهُــودِ مِنْــكِ فَكَــمْ ... لَنَــا بِظِلِّــكِ مِــنْ أَهْــوَآ وَأَهْــوَاءِ

٥ــ وَكَــمْ نَزَلْنَــا مَقِــيْلاً مِنْــكِ مَــا حَمِــيَ الــ (م) ــهَجِيْرُ إِذْ حَيْــثُ لا مَــرْآى لِجِرْبَــاءِ

٦ــ نَظَــلُّ مِــنْ فَيْئِــكِ الفَــضْفَاضِ فِــي ظُلَــلٍ ... مِــنَ الغَمَــامِ يَقِيْنَــا كُــلَّ ضَــرَّاءِ

٧ــ يَــا طَبَّــةً بِــدَوَاءِ القَــيْظِ عَالِمَــةً ... أَنْــتِ الــشِّفَاءُ لَــدَى الرَّمْــضَا مِــنَ الــدَّاءِ

٨ــ لا صَــوَّحَ الــدَّهْرُ مِنْــكِ الزَّهْــرَ وَانْبَجَــسَتْ ... عَلَيْــكِ كُــلُّ هَتُــوْنِ الــوَدْقِ سَــوْدَاءِ

٩ــ عِــصَابَةُ الــشَّرْبِ أَمُّــوا رَوْضَ زَاهِــرَةٍ ... تُعْــزَى لأَكْــرَمِ أَحْــوَالٍ وَآبَــاءِ

١٠ــ خَمَائِــلُ الــرَّوْضِ مَنْــشَاهَا وَمُرْضِــعُهَا ... ضَــرْعُ النَّمِيْــرَيْنِ مِــنْ نِيْــلٍ وَأَنْــوَاءِ

١١ــ فَاسْــتَمْهَدَتْ دَوْحَهَــا المُخْــضَلَّ وَافْتَرَشَــتْ ... زَهْــرَ الرُّبَــا وَرَقَــتْ عَرْشَــاً عَلَــى المَــاءِ

١٢ــ قَرِيْــرَةُ العَــيْنِ بِــالأَنْوَاءِ بَــارِدَةُ الــ (م) ــقَلْبِ الــذِي لَــمْ تَنَلْــهُ غَيْــرُ سَــرَّاءِ

١٣ــ مَقِيْــلُ نَــدْمَانَ بَــلْ مَغْنَــى حَمَــائِمَ بَــلْ ... كِنَــاسُ آرَامَ بَــلْ أَفْنَــاءُ دَرْمَــاءِ

١٤ــ لَهَــا مَطَــارِفُ ظِــلٍّ سَجْــسَجٍ فَمَــصِيْ (م) ــفُهَا يُعَــادِلُ فِيْــهِ طِيْــبَ مَــشْتَاءِ

١٥ــ قَدِيْمَــةُ العَهْــدِ هَزَّتْهَــا الــصَّبَا فَــصَبَتْ ... فَهْــيَ العَجُــوزُ تَهَــادَى هَــدْيَ مَرْهَــاءِ

١٦ــ لا يُــدْرِكُ الطَّــرْفُ أَقْــصَاهَا عَلَــى كَلَــلٍ ... حَتَّــى تَعُــوْدَ لَــهُ لَحْظَــاتُ حَــوْلاءِ

١٧ــ وَصَــوْتُ بُلْبُلِهَــا الرَّاقِــي ذُرَى غُــصُنٍ ... فِــي حُلَّــةٍ مِــنْ دِمَقْــسِ الرِّيْشِ دَكْنَــاءِ

١٨ــ كَقَرْعِ نَاقُوسٍ دَيُورِيٍّ عَلَى شَرَفٍ ... مُسَبِّحٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ دَعّْاءِ

١٩ــ خَلِيَّةٌ حِيْنَ أَحْنَيْتُ الضُّلُوْعَ عَلَى ... نَارٍ بِشَجْوِيْ بِهَا لا حُبَّ لَمْيَاءِ

٢٠ــ تَهَكَّمَتْ بِي فَلَمْ تَحْنِي أَضَالِعَهَا ... عَلَى الهَوَاءِ وَأَحْنَتْهَا عَلَى المَاءِ

٢١ــ بَدِيْعَةُ الحُسْنِ قَدْ فَازَ الجِنَاسُ لَهَا ... مِنَ المَعَانِي بِأَفْنَانٍ وَأَفْنَاءِ

٢٢ــ وَقَامَ عَنْهَا لِسَانُ الزَّهْرِ يُنْشِدُنَا ... لِلَهْوِكُمْ أَرَجٌ مَا بَيْنَ أَرْجَائِي

٢٣ــ كَمْ صَفَّقَ المَوْجُ مِنْ أَزْهَارِهَا طَرَبًا ... فَنَقَّطَتْهُ بِبَيْضَاءٍ وَصَفْرَاءِ

٢٤ــ وَكَمْ طَرِبْتُ لِمَا أَبْدَتْهُ مِنْ مُلَحٍ ... يَصْبُو لَهَا كُلُّ ذِي عَقْلٍ وَآرَاءِ

٢٥ــ وَجُدْتُ بِالتِّبْرِ مِنْ مَالِي وَمِنْ أَدَبِي ... فَكُنْتُ فِي كُلِّ حَالٍ مِنْهُمَا الطَّائِي

٢٦ــ كَأَنَّهَا مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ قَدْ كَمُلَتْ ... حُسْناً وَحَسْبُكَ مِنْ خَضْرَاءَ لَفَّاءِ

٢٧ــ كَأَنَّ أَغْصَانَهَا اللُّدْنَ الرِّشَاقَ إِذَا ... هَصَرْتَ أَفْنَانَهَا أَعْطَافُ وَطْفَاءِ

٢٨ــ كَأَنَّ صَمْغَتَهَا الحَمْرَا بِقِشْرَتِهَا الـ (م) دَكْنَاءِ قُرْصٌ عَلَى أَعْكَانِ سَمْرَاءِ

٢٩ــ كَأَنَّهَا فَوْقَ دِعْصِ المَوْجِ إِذْ سَفَحَتْ ... هِضَابُهُ سَفْحُ وَادٍ رَبُّهُ أَفْيَاءِ

٣٠ــ مَالَتْ عَلَى النَّهْرِ إِذْ جَاشَ الخَرِيْرُ بِهِ ... كَأَنَّهَا أُذُنٌ مَالَتْ لِإِصْغَاءِ

٣١ــ كَأَنَّمَا النَّهْرُ مِرْآةٌ وَقَدْ عَكَفَتْ ... عَلَيْهِ تُدْهِشُ فِي حُسْنٍ وَلَأْلَاءِ

٣٢ــ ذُو شَاطِئٍ رَاقَ غِبَّ القَطْرِ فَهْوَ عَلَى ... نَهْرِ الأُبُلَّةِ يُزْرِي أَيَّ إِزْرَاءِ

٣٣ــ كَأَنَّهُ عِنْدَ تَفْرِيْكِ النَّسِيْمِ لَهُ ... فِرِنْدُ سَيْفٍ نَضَتْهُ كَفُّ جَلَّاءِ

٣٤ــ كَأَنَّهُ شَبَكٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ نُظِمَتْ ... أَوْ جَوْهَرُ السِّتِّ أَوْ تَجْلِيْلُ رَقْشَاءِ

٣٥ــ كَأَنَّهُ حِيْنَ يُهْدِي زُرْقَةً وَصَفَا ... رَقْرَاقُ عَيْنٍ بِوَجْهِ الأَرْضِ شَهْلَاءِ

٣٦ــ وَكَمْ شَدَتْنَا حَمَامَاتُ الأَرَاكِ عَلَى أَغْصَانِهَا فَأَرَتْنَا رَقْصَ هَيْفَاءِ

٣٧ــ مِنْ كُلِّ وَرْقَاءَ فِي الأَفْنَانِ صَادِحَةٍ بَيْنَ الحَدَائِقِ فِي فَيْحَاءَ زَهْرَاءِ

٣٨ــ وُرُقٌ تَغَنَّتْ بِجَنَّاتٍ رَقَيْنَ عَلَى عِيْدَانِهَا فَالُهُ فِي مَغْنَى وَغَنَّاءِ

٣٩ــ بَاكَرْتُهَا فِي سَرَاةٍ مِنْ أَصَاحِبِنَا لا يَنْطَوُونَ عَلَى حِقْدٍ وَشَحْنَاءِ

٤٠ــ تَدَاعَبُوا بِمَعَانِي شِعْرِهِمْ فَأَرَوْا وُدَّ الأَحِبَّةِ فِي أَلْفَاظِ أَعْدَاءِ

٤١ــ مِنْ كُلِّ شَيْخٍ مُجُونٍ فِي شَبَابِ فَتَى يُقْرِي المُجُونَ بِقَلْبٍ غَيْرِ نَسَّاءِ

٤٢ــ يَسْعَى إِلَيْهَا عَلَى جَرْدَاءَ جَارِيَةٍ مِنْ أَيْكِهَا كَهِلالِ الأُفْقِ حَدْبَاءِ

٤٣ــ نُوْحِيَّةُ الصُّنْعِ وَالإِحْكَامِ مُنْشَأَةٌ تَسِيْرُ مَا سُيِّرَتْ مِنْ غَيْرِ إِعْيَاءِ

٤٤ــ سَوْدَاءُ تَحْكِي عَلَى المَاءِ المُصَنْدَلِ شَا (م) مَةً عَلَى شَفَةٍ كَالشَّهْدِ لَعْسَاءِ

٤٥ــ سَاجِيَّةٌ أَلْبَسَتْهَا الصَّانِعُوْنَ لَهَا مِنَ التَّدَابِيْجِ مَا يُزْرِي بِصَنْعَاءِ

٤٦ــ غَرِيْبَةٌ ذَاتُ أَلْوَانٍ وَأَجْنِحَةٍ لَمْ أَدْرِ تُعْزَى لِرَوْضٍ أَوْ لِعَنْقَاءِ

٤٧ــ لَمْ يَسْتَطِعْ شَأْوَهَا إِذْ سَيْرُهَا عَنَقٌ غُرَّ الجِيَادِ عَلَى كَدٍّ وَإِنْضَاءِ

٤٨ــ كَمْ قَدْ نَعِمْنَا بِهَا عَيْشاً بِصَافِيَةٍ شَمْطَاءَ تُجْلَى عَلَى الجُلاسِ عَذْرَاءِ

٤٩ــ مِمَّا تَخَيَّرَهَا كِسْرَى وَأَوْدَعَهَا رَبُّ الخَوَرْنَقِ فِي قَوْرَاءَ جَوْفَاءِ

٥٠ــ حَمْرَاءُ صِرْفاً وَصَفْرَا إِنْ مَزَجْتَ لَهَا كَمْ مِنْ يَدٍ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَيْضَاءِ

٥١ــ رَاحَاً إِذَا رَكَعَ الإِبْرِيْقُ يَمْزِجُهَا سَمِعْتَ مِنْ صَوْتِهِ تَسْبِيْحَ قَأْفَاءِ

٥٢ــ أَمِ السُّرُوْرِ الَّتِي أَبْقَى الزَّمَانُ بِهَا جُزْءَ الحَيَاةِ وَقَدْ أَلْوَى بِأَجْزَاءِ

٥٣ــ فَعَاطِنِيْهَا عَلَى طَلِّ النَّدَى سَحَراً فَإِنَّ تِرْشَافَهَا مَوْتِي وَإِحْيَائِي

٥٤ــ وَاسْتَجْلِهَا بِنْتَ مِصْرٍ تَسْتَطِيلُ عَلَى ... بَغْدَادَ وَالمَوْصِلِ الحَدْبَا وَسَوْرَاءِ

٥٥ــ كَمْ بَيْنَ مَنْ قَامَ مُعْتَلَّ النَّسِيمِ بِهَا ... عَلَى اعْتِدَالٍ وَحَدْبَاءٍ وَزَوْرَاءِ

٥٦ــ مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ وَشَادٍ أَوْ وَشَادِيَةٍ ... تَشْدُو لَنَا بَيْنَ صَوْتِ العُودِ وَالنَّاءِ

٥٧ــ عَلَى الحَدَائِقِ لا الآكَامُ تَنْفَحُنَا ... رِيحُ البَنَفْسَجِ لا نَشْرُ الخُزَامَاءِ

٥٨ــ أَمَّا أَنَا لَسْتُ نَوَّاحاً عَلَى طَلَلٍ ... وَلا خَلِيطٍ وَلا نَدَّابَ أَحْيَاءِ

٥٩ــ تَرَكْتُهُ لأُنَاسٍ كَالتَّيُوسِ غَنَوْا ... عَنِ المُدَامِ بِدَرِّ الإِبْلِ وَالشَّاءِ

٦٠ــ يُعْزَوْنَ لِلشِّعْرِ لَكِنْ مِنْ جَهَالَتِهِمْ ... لَمْ يُفْرِقُوا بَيْنَ إِيطَاءٍ وَإِقْوَاءِ

٦١ــ مِنْ كُلِّ أَلْكَنَ عِنْدَ البَحْثِ مُنْقَطِعٍ ... كَأَنَّهُ وَاصِلٌ وَالشِّعْرُ كَالزَّاءِ

* * *

مسرد المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم.

المخطوطات:

١. ديوان ابن خطيب داريا. مخطوطة مصورة في مركز جمعة الماجد تحت رقم(٣٠٧٣). ومصدرها الخزانة العامة بالرباط رقم (٢٢٥ق).

٢. ديوان فخر الدين بن مكانس. مخطوط محفوظ في مكتبة دار الكتب المصرية. رقم ١١٩٦/أدب.

المطبوعات:

١ـ اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث. د. سامي عبابنة. عالم الكتب الحديث.ط٢. ٢٠١٠م إربد. الأردن.

٢. أساس البلاغة.الزمخشري.الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط٣. ١٩٨٥م مصر.

٣. أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي مقاربة أسلوبية في جمالية القبح. عامر الحلواني. كلية الآداب والعلوم الإنسانية.ط١. ٢٠٠٢م. صفاقس.

٤ـ استعادة الماضي.دراسات في شعر النهضة د.جابر عصفور.دار المدى للثقافة والنشر. ط٢. ٢٠٠٢م سورية.

٥ـ أسرار البلاغة.عبد القاهر الجرجاني.بعناية السيد محمد رشيد رضا.دار الكتب العلمية. ط١. ١٤٠٩هـ ١٩٨٨م. بيروت. لبنان.

٦. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية.د. سعد مصلوح. دار البحوث العلمية. الكويت. مطبعة حسان. القاهرة. ط١. ١٤٠٠هـ ١٩٨٢م.

٧ـ الأسلوب والأسلوبية. بيير جيرو. ترجمة منذر عياشي.مركز الإنماء. الحضاري. ط٢. ١٩٩٤م.حلب.

٨ـ الأسلوبية. عبد الله صولة. بحث مكتوب على قرص مرن. صادر عن جامعة تونس الافتراضية.٢٠٠٥م.

٩. الأسلوبية، الرؤية والتطبيق.يوسف أبو العدوس.دار المسيرة.ط١.عمان. ١٤٢٧هـ.

١٠. أسلوبية الوصف والحوار. عامر الحلواني. مطبعة التسفير الفني.ط١. ٢٠٠٣م.

١١. الأسلوبية في النقد العربي الحديث. دراسة في تحليل الخطاب. فرحان الحربي. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط١. ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م. بيروت. لبنان.

١٢. الأسلوبية والأسلوب.عبد السلام المسدي. الدار العربية للكتاب. ١٣٩٧هـ ١٩٧٧م. ليبيا. تونس.

١٣ـ الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج. أماني سليمان داود. مجدلاوي. ط١. ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م. عمان. الأردن.

١٤. الأصوات اللغوية. إبراهيم أنيس. دار الطباعة الحديثة. ١٩٧٦م.

١٥ـ أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية. محمد الشاوش. المؤسسة العربية للتوزيع.ط١. ١٤٢١هـ ٢٠٠١م.بيروت. جامعة منوبة. كلية الآداب.تونس.
١٦ـ أعيان العصر وأعوان النصر.خليل الصفدي. تحقيق. د. علي أبي زيد وآخرين. دار الفكر.ط١. ١٤١٨هـ دمشق.
١٧ـ الانزياح الشعري عند المتنبي. قراءة في التراث النقدي عند العرب.د. أحمد الخطيب. دار الحوار. ط١. ٢٠٠٩م. اللاذقية. سورية.
١٨ـ الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. د. أحمد محمد ويس. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ط١. ١٤٢٦هـ ٢٠٠٥م. بيروت.
١٩. أهدى سبيل إلى علمي الخليل. محمود مصطفى. شرحه وضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. ١٤١٢هـ ١٩٩٢م.بيروت. لبنان.ط٣.
٢٠. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. ابن هشام الأنصاري. المكتبة العصرية. ١٤١٥هـ بيروت.
٢١ـ الإيضاح في علوم البلاغة.جلال الدين القزويني. قدّم له وبوّبه د. علي بو ملحم. منشورات دار ومكتبة الهلال ط٢. ١٩٩١م. بيروت.
٢٢ـ البحث الأسلوبي معاصرة وتراث. د. رجاء عيد. منشأة المعارف. الإسكندرية. مطبعة أطلس.القاهرة. ١٩٩٣م.
٢٣ـ بحوث في الشعريات. أحمد الجوّة.مطبعة التسفير الفني. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. ٢٠٠٤م. صفاقس.
٢٤. البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية. فرانسوا مورو. ترجمة محمد الولي وعائشة جرير. أفريقيا الشرق ط٢. ٢٠٠٣م. المغرب.
٢٥ـ البلاغة والأسلوبية. هنريش بليث. ترجمة وتعليق محمد العمري. أفريقيا الشرق.١٩٩٩م. الدار البيضاء. المغرب. بيروت. لبنان.
٢٦ـ البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبد المطلب. مكتبة لبنان ناشرون. ط١. ١٩٩٤م. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان.مصر.
٢٧. البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر.علي علي صبح.المكتبة الأزهرية للتراث. ١٤١٦هـ ١٩٩٦م.
٢٨. بنية اللغة الشعرية.جان كوهين.ترجمة محمد الولي ومحمد العمري.دار توبقال. ط١.١٩٨٦م.
٢٩. البيان والتبيين.الجاحظ. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
٣٠. تأهيل الغريب. شمس الدين النواجي. تحقيق د. أحمد محمد عطا. مكتبة الآداب. ط١. ١٤٢٥هـ القاهرة.
٣١. تحاليل أسلوبية. محمد الهادي الطرابلسي. دار الجنوب للنشر. ١٩٩٢م.تونس.

٣٢. تحليل الخطاب الشعري. د. محمد العمري. الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع. ط١. ١٩٩٠م. الدار البيضاء.
٣٣. تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم.عبد الرحمن الرحموني ومحمد بو حمدي. دار الأمان.ط١. ١٩٩٠م. الرباط.
٣٤ـ جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين (الخنساء – مالك بن الريب – أبو ذؤيب الهذلي) قراءة أسلوبية. د. عامر الحلواني.مطبعة التسفير الفني. ط١. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. ٢٠٠٤م. صفاقس.
٣٥ـ الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية. د. عبدالله صولة. ط١. دار الفارابي. بيروت. لبنان.
٣٦. حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة.السيوطي. تحقيق علي محمد عمر. نشر مكتبة الخانجي ط١. ١٤٢٨هـ ٢٠٠٧م. القاهرة.
٣٧. خزانة الأدب وغاية الأرب. ابن حجّة الحموي. قدّم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه د. صلاح الدين الهواري. المكتبة العصرية.ط١. ١٤٢٦هـ ٢٠٠٦م صيدا. بيروت.
٣٨. خصائص الأسلوب في الشوقيات.محمد الهادي الطرابلسي.منشورات الجامعة التونسية. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية. ١٩٨١م.
٣٩.الخطاب الأدبي وتحديات المنهج. د. صالح الهادي رمضان.نادي أبها الأدبي.ط١.١٤٣١هـ ٢٠١٠م.
٤٠. دراسات في الشعر الجاهلي. نوري القيسي.١٩٧٢م. دمشق.
٤١ـ دراسات في الشعرية. الشابي نموذجا. إعداد.حمادي صمود وآخرين. المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات.بيت الحكمة. ١٩٨٨م. قرطاج.
٤٢. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. د. أحمد درويش. دار غريب. ١٩٩٨م. القاهرة.
٤٣. ديوان ابن زيدون. شرح وضبط وتصنيف كامل كيلاني وعبد الرحمن خليفة.مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. ط١.١٣٥١هـ ١٩٣٢م. مصر.
٤٤. ديوان ابن قلاقس. تحقيق د. سهام الفريح: ٢٤٠. مكتبة المعلا.ط١. ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م الكويت.
٤٥. ديوان ابن نباتة المصري. ملتزم الطبع محمد القلقيلي.مطبعة التمدن.عابدين. ١٣٢٣هـ ١٩٠٥م. مصر.
٤٦. ديوان الأرجاني.تحقيق د. محمد قاسم مصطفى.منشورات وزارة الثقافة والإعلام. مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر.١٣٩٩هـ. ١٩٧٩م العراق.
٤٧. ديوان أشعار الأمير أبي العباس.دراسة وتحقيق د. محمد بديع شريف.دار المعارف. القاهرة.

٤٨ـ ديوان الحسين بن الضحاك. تحقيق د. جليل العطية. منشورات الجمل.ط١. ٢٠٠٥م. كولونيا. ألمانيا.
٤٩ـ ديوان الخمريات. أبو نواس.تحقيق علي نجيب عطوي. دار مكتبة الهلال. ط١. ١٩٨٦م. بيروت.لبنان.
٥٠. ديوان حازم القرطاجني.تحقيق عثمان الكعّاك.دار الثقافة. ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م. بيروت. لبنان.
٥١ـ ديوان ذي الرمة.حققه وقدم له وعلّق عليه عبد القدوس أبو صالح.مؤسسة الرسالة. ط٣. ١٤١٤هـ ١٩٩٣م بيروت.
٥٢. ديوان شعر يوسف بن لؤلؤ الذهبي . جمع وتحقيق ودراسة عباس هاني الجراخ.ط١.دت.
٥٣ـ ديوان طرفة بن العبد. شرح الأعلم الشنتمري. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقّال. مطبوعات مجمع اللغة العربية. ١٣٩٥هـ ١٩٧٥م. دمشق.
٥٤. ديوان المعتمد بن عباد.جمع وتحقيق د. رضا الحبيب السويسي. الدار التونسية للنشر. ١٩٧٥م.
٥٥ـ السبع معلقات. مقاربة سيميائية أنثربولوجية. عبد الملك مرتاض. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٨م. دمشق.
٥٦ـ سقط الزند. أبو العلاء المعري. شرحه أحمد شمس الدين.دار الكتب العلمية. ط١. ١٤١٠هـ ١٩٩٠م بيروت. لبنان.
٥٧. شرح ديوان امرئ القيس. حسن السندوبي.المكتبة الثقافية. ط٧. ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م. بيروت. لبنان.
٥٨ـ شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. المرزوقي. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. ١٩٥١م.القاهرة
٥٩. شرح ديوان كعب بن زهير. صنعة أبي سعيد السكري. نسخة مصورة من طبعة دار الكتب. نشر الدار القومية للطباعة والنشر. ١٣٦٩هـ ١٩٥٠م. القاهرة.
٦٠. شرح ديوان المتنبي. عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي.١٤٠٧هـ ١٩٨٦م بيروت. لبنان.
٦١ـ شعر عنترة دراسة تطبيقية على نظريات الشك في شعر الجاهلية. د. مصطفى الجوزو. دار الطليعة. ط١. ٢٠٠٢م. بيروت.
٦٢. شعر ابن المعتز. صنعة أبي بكر الصولي. دراسة وتحقيق يونس السامرائي. منشورات وزارة الثقافة والفنون. ١٩٧٨م الجمهورية العراقية.
٦٣ـ شعريات عربية. توفيق بكار.المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار. دار الجنوب للنشر. ٢٠٠٩م. تونس.
٦٤ـ كتاب الصناعتين. أبو هلال العسكري. تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية.١٤١٩هـ صيدا. بيروت.

٦٥. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. جابر عصفور. دار المعارف. ١٩٨٠م. القاهرة.
٦٦. ضرورة الشعر. أبو سعيد السيرافي. تحقيق د. رمضان عبد التواب. دار النهضة العربية. ط١. ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م بيروت.
٦٧. الطراز. العلوي. دار الكتب العلمية. ١٩٨٢م. بيروت.
٦٨. ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث. د. علوي الهاشمي. مؤسسة اليمامة الصحفية ١٩٩٨م. العدد ٥٢ – ٥٣ . الرياض.
٦٩. الظفيرة واللهب. إبراهيم خليل. ط١. أمانة عمان الكبرى. عمّان.
٧٠. العدول. أسلوب تراثي في نقد الشعر. السعدني. منشأة المعارف. ١٩٩٠م. الإسكندرية.
٧١. عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي. د. محمود رزق سليم. مكتبة الآداب ط١. ١٣٨٥هـ ١٩٦٥م. مصر.
٧٢. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. د. صلاح فضل. النادي الأدبي الثقافي بجدة. ط٣. ١٤٠٨هـ١٩٨٨م.
٧٣. علم الدلالة. أحمد مختار عمر. منشورات عالم الكتب. ط٣. ١٩٩٢م. القاهرة.
٧٤. الفاصلة في القرآن. محمد الحسناوي. المكتب الإسلامي. ط٢. ١٩٨٦م. بيروت.
٧٥. فقه اللغة. د. كاصد الزيدي . جامعة الموصل. ١٩٨٧م.
٧٦. في النص الأدبي. دراسات أسلوبية إحصائية. د. سعد مصلوح. دار عالم الكتب. ط٣. ١٤٢٢هـ ٢٠٠٢م. القاهرة.
٧٧. في سيمياء الشعر القديم. د. محمد مفتاح. دار الثقافة الجديدة. ١٩٨٢م. دط. الدار البيضاء.
٧٨. القاموس المحيط. الفيروز آبادي. مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع. دت. دط.
٧٩. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. أوزوالد ديكرو وجان ماري سشفاير. ترجمة د. منذر عياشي. المركز الثقافي العربي. ط٢. ٢٠٠٧م الدار البيضاء. المغرب.
٨٠. الكتاب. سيبويه. تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. ط٢. ١٤٠٢هـ
٨١. كتاب الشعر. أرسطوطاليس. حققه مع ترجمة حديثه د. شكري عياد. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. ١٣٨٦هـ ١٩٧٦م. القاهرة.
٨٢. كتاب القوافي. أبو يعلى التنوخي. تحقيق عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان. دار الإرشاد. ط١ ١٣٨٩هـ بيروت .
٨٣. الكشف والتنبيه على الوصف والتشبيه. صلاح الدين الصفدي. حققه وعلق عليه هلال ناجي ووليد الحسين مجلة الحكمة. ط١. ١٤٢٠هـ ١٩٩٩م. بريطانيا.
٨٤. اللزوميات. أبو العلاء المعري. دار صادر. دط. دت. بيروت.
٨٥. لسان العرب. ابن منظور. دار صادر. دط. دت. بيروت.
٨٦. لسانيات الخطاب. صابر الحباشة. دار الحوار. ط١. ٢٠١٠م. اللاذقية. سوريا.

٨٧ـ لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب،محمد خطابي. المركز الثقافي العربي. ط٢. ٢٠٠٦م. الدار البيضاء. المغرب.
٨٨. اللغة والأسلوب. عدنان بن ذريل. مراجعة وتقديم حسن حميد. مجدلاوي للنشر والتوزيع. ط٢. ١٤٢٧هـ ٢٠٠٦م. عمان. الأردن.
٨٩ـ المتنبي.محمود شاكر.نشر مطبعة المدني. المؤسسة السعودية بمصر. القاهرة. دار المدني.دط. ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م. جدة.
٩٠. مدخل إلى الشعر العربي الحديث (أنشودة المطر) محمد الخبو.دار الجنوب للنشر.١٩٩٥م. تونس.
٩١. مدخل إلى علم الأسلوب. د. شكري عياد. ط٤. أصدقاء الكتب. ١٩٩٨م. الجيزة.
٩٢. المرشد إلى فهم أشعار العرب د. عبد الله الطيب المجذوب.مطبعة مصطفى البابي الحلبي. ط١. ١٣٧٤هـ مصر.
٩٣ـ مسالك الأبصار.ابن فضل الله العمري. (ج١). تحقيق عبد الله السريحي. المجمع الثقافي. ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م. أبو ظبي. الإمارات.
٩٤. المشاكلة والاختلاف.د. عبدالله الغذامي. المركز الثقافي العربي. ط١. ١٩٩٤م. بيروت.
٩٥. المعجم الأدبي. جبور عبد النور. دار العلم للملايين. بيروت. ط٢. ١٩٨٤م.
٩٦. معجم تحليل الخطاب. باتريك شارودو – دومينيك منغنو. ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمود.مراجعة صلاح الدين الشريف. دار سيناترا. المركز الوطني للترجمة. ٢٠٠٨م. تونس.
٩٧. المعجم الوسيط. إخراج إبراهيم مصطفى وآخرين. مجمع اللغة العربية المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع. ط٢. إستانبول.
٩٨ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب المشرقية دط. دت.
٩٩. موسيقا الشعر.إبراهيم أنيس. مكتبة الأنجلو المصرية. ط٧. ١٩٩٧م. القاهرة.
١٠٠ـ النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة. ابن تغري بردي. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.
١٠١. النص الغائب. محمد عزام. تجليات التناص في الشعر العربي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.٢٠٠١م
١٠٢. نصوص نقدية لأعلام النقد العربي.اختيار وشرح د. محمد السعدي فرهود. القاهرة ١٣٩٥هـ ١٩٧٥م.
١٠٣ـ نظرية الأدب. رينيه ولك، أوستن وارين.ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة د. حسام الخطيب. مطبعة خالد الطرابيشي .ط١،١٣٩٢هـ ١٩٧٢م.
١٠٤. نظرية البنائية في النقد العربي. صلاح فضل. ط٢. ١٩٨٠م القاهرة.

١٠٥. النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني. دراسة مقارنة. د. أحمد الصاوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. دار بور سعيد للطباعة. الإسكندرية. ١٩٧٩م.

١٠٦. النقد والحداثة. عبد السلام المسدي. دار الطليعة.ط١. بيروت. ١٩٨٣م.

١٠٧. الوافي بمعرفة القوافي. أبو العباس الأندلسي. تحقيق د. نجاة نولي. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ط١. ١٤١٨هـ الرياض.

١٠٨. الوساطة بين المتنبي وخصومه. القاضي الجرجاني. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. منشورات المكتبة العصرية. بيروت.

المجلات:

١. البنية اللغوية والإيقاعية في عينية لقيط بن يعمر. مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ع ٣٨. ربيع الآخر. ١٤٢٣هـ ٤١١.

٢. التركيب الصوتي في قصيدة أنشودة المطر. د. قاسم البرسيم. مجلة آفاق عربية. ٥/١٩٩٣م.

٣. التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري. عوض الجميعي. مجلّة علامات. تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة. ١٤١٩هـ ١٩٩٨م المجلد الثامن. ع ٣٠.

٤. جمالية العدول في التراث البلاغي.خيرة حمرة العين.مجلة جذور. رجب.١٤٢٤هـ. سبتمبر٢٠٠٣م.

٥. علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة.د. صلاح فضل.مجلة فصول.مج ٥. ع١.أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر. ١٩٨٤م.

٦. لامية المتنبي (ما لنا كلنا جوٍ يا رسول) قراءة إيقاعية.مجلة آداب الرافدين. د. بشرى البستاني. ع ٣١. كانون الأول. ١٩٩٨م.

٧. محاولات في الأسلوبية الهيكلية.مجلة الموقف الأدبي عبد السلام المسدي. العدد ٧١. آذار.١٩٧٧م.

٨. مقال (في ظلال السرحة) د. محمود رزق سليم. مجلة الرسالة والرواية. العدد ٧٨٤. رمضان. ١٣٦٧هـ ١٩٤٨م. مصر.

رسائل علمية غير منشورة:

١. شعر أبي ذؤيب الهذلي. دراسة بلاغية أسلوبية. محمد اللويمي. رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة لقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي. ١٤٢٣- ١٤٢٤هـ.

* * *