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

 إعداد الطالب
 محمد عبد الله سيدي محمد

 إشراف
 الدكتور حمد محمد عثمان

 ١٤٣٤ هـ / ٢٠١٢ م
الإَهْدَاء

إِلَى مِنْ يُحِبُّ الْمَرْأَةَ كَيْ يَذْيِفَنِي الْعَـيْـسَلَ، وَ كَـرَاعٌ كَيْ أَسْعَدَ ..
إِلَى الْوَالِدِ الْعَـيْـيْرِ رَمَٰٰحَهُ اللَّهُ، وَ أَدْخِلْهُ فِي يَوْمِ جَعَلَتْهُ.
وَإِلَى مِنْ أَعْيَنِي فَسَأَلْتُ دَمَوعًا لِكُلّ فَرَآءٍ، وَ عَنْدَ كُلّ لَقَاءٍ ..
إِلَى الْوَالِدِي أَكْبَيْبِتْ اِلْهَـيَّـلَ اللَّهُ فِي عُمْرَهَا .
شكر وتقدير

"سبيحانك لا علم لنا إلاّ ما علمتنا إِذك أنت العالم الحكيم"

الحمد لله رَبّ العالمين والصلاة والسلام على سيدهنا محمد

إمام المتقين وخاتم الأنبياء والمرسلين المبعوث رحمة للعالمين،

وعلى الله وصبه أجمعين، وبعد:

أحمد الله وأشكره على كل حال، وأحمده سبيانه وأشكره أن من علي بإكمال هذه الدراسة. وأسأله القبول وأن تكون خالصة لوجهه الكريم. قال رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم: "لا يشكر الله من لا يشكر الناس"، لذا فإنني أتقدم بالشكر الجميل والعرفان الجميل لمن غمرني بالفضل والخصى بالنصيح والتحية، وأعطياني من وقته وجهده الكثير، وقبل هذا وذاك تفضّلك بقبول الإشراف على أطروحتي، ألا وهو أستاذ الجليل الدكتور حمد محمد عنمان، فله مني الدعاء بالصحة والعافية وطول العمر والعمل الصالح.

ولايفوتني في هذا المقام، أن أتقدم بالشكر والتقدير للأخوة الأفضل الدكتور محمد السيد أحمد عبد الله العلوي، والدكتور إبراهيم التكینة والدكتور عبد الرحيم يحيى حاج، الذين لم يخلوا عليّ أبداً بسديد توجيهاتهم وإرشاداتهم، والشكر موصول إلى الإخوة الأفضل في كلية اللغة العربية وأخصّ بالذكر الأستاذ حسن محمد أحمد علي منسق الدراسات العليا وزملاء الكرام، والشكر يمتد للناشخ عصمت الصادق حماد.

كما أشكر كل الإخوة والأصدقاء الذين وقفوا بجانبي شجعوني على إنجاز هذه الأطروحة.

الباحث
المقدمة

انتهت الدولة الأمويّة بالأندلس بعد الأحداث الخطيرة التي حدثت في أوائل القرن الخامس الهجري، الحادي عشر الميلادي جراء الحروب الضاربة التي نشبت بين حكامها. فنشأت دول الطوائف في الأندلس بعد انهيار الدولة وانقسامها، وبعد أن بدت الروح في هذه الدولات بدأت تتناقص في المكارم والأخلاق وفي دعوة العلماء والأدباء، رغم الاضطرابات التي كانت سائدة. وكانت دولة بني عبّاد في إشبيلية أجواءها وأعلاها شأنًا، وقد توالى على حكمها ثلاثة ملوك: فمؤسسّها الفاضي أبو القاسم بن عبّاد، وابنه المعتمد، ثمّ حفيده المعتمد، وكانا أكثر ملوك الطوائف حظًا في وقود الأدباء والعلماء والشعراء. وكان بلاط بني عبّاد في إشبيلية مركز إشعاع علميّ وأدبيّ، شهد سطوع نجوم أكبر شعراء الأندلس، وكان من هؤلاء أبو عكر محمد بن عمّار الذي كانت ملوك الأندلس تهبه، لبداة لسانه وبراعة شعره، كما قيل.

وقد أسهم المؤرخون في الحديث عن حياة محمد بن عمّار، وعلاقته بالمعتمد بن عبّاد. وأشاروا بشعره حتى إن بعضهم قدّمه على كبار الشعراء الأندلسيين: فقال المراكشي في المعجب إنه "كان أحد الشعراء المجدين على طريقة أبي القاسم بن هاني الأندلسي، وربما كان أعلى منزعاً منا في كثير من شعره ... ولم أتُّ أحداً ممّن أدركه سنتي من أهل الآداب، الذين أخذت منهم إلاّ رأيته مقدّماً له مؤثراً لشعره، وربما تعال بعضهم فشيئه بأبي الطيب". لكن قليلة هي الدراسات التي خصّ بها شعره، قديمًا وحديثًا. وما وقفت عليه من دراسات، ككتاب "ابن عمّار" لمؤلفه ثروت أباظة لم يعد كونه...
سردًا لأحداث تاريخية بأسلوب روائيٍّ، مع عرض لبعض مقطوعات
من شعر ابن عمَّار. وهناك بحثان قدّما لنيل درجة الماجستير،
الأول بعنوان "ابن عمَّار: عصر وحياته وشعره"، قدمه الطالب
أحمد محمد الشريف في معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة،
والثاني بعنوان "أبوكير محمد بن عمَّار: حياته وشعره"، قدمه
الطالب دباب راشد في كلية الآداب بجامعة دمشق. فالباحثان
ركزوا في دراستهما على الجانب التاريخي فأسهما فيه، ولاسيّما
عصر الشاعر، وعلاقة الشاعر بالعصر، وبخاصّة في البحث الأول.
وقد كانت تعالجتهما تقتصر على الشرح وثر مضمون الشعر، في
جوانب كثيرة، ويغلب عليها السياق السردي. وفي المجمل فإنّ
الدراستين لم تتناولا شعر ابن عمَّار تناولًا قتبيًا، كما هو شأن
دراسة هذه، التي تعود على رصد حركة شعر ابن عمَّار
التعتيرية وكشف ظواهره الدلاليّة، من خلال الاكتئاب الباطني، أي
مبدأ الانطلاق من داخل النص الشعري، وليس الإقبال عليه من
الخارج، كما هي الحال بالنسبة إلى تلك الدراسات. ورغم ذلك
فإنّه يسجل للباحثين أنهما تضموا لشاعر كبير أهمّه كثير من
الدارسين، ونُفّوا العبّار عن كثير من نصوصه الشعرية كانت
مدفونة في بطون مخطوطات كانت أيضًا مجولة.

وقد اخترت شعر ابن عمَّار موضوعًا لرسالتى لعدّة أمور منها:
1 - أنّه يعدّ من أبرز شعراء الأندلس في عصره، وأقلّهم حظاً
بالاهتمام.
2 - كان شعره صدّى لانفعالاته، واستجابة للمؤثرات التي حوله.
وليس أمثال ولا أبلغ في تصوير أعماق النفس، وآلامها
وأماها من مشاعر شاعر مرهف تكوي نفسه بلهيبل الوقائع
والأحداث.
يُمثل شعر ابن عمّار أبرز جوانب المجتمع الأندلسي في القرن الخامس الهجري، الحادي عشر الميلادي، بمناساته الثقافية وتجاربته السياسية، ومحاسنها ومفاسده، وبانتصاراته وهزائمه.

وقد اعتمدت في دراستي هذه، على منهج التحليل الداخلي الذي يقوم على دراسة نصوص المعتمد الشعرية وتحليلها، انطلاقا من داخلها، وفق المبادئ الألسنية البنائية بقدر مكّنني من استنطاق هذه النصوص، والكشف عن عالمها من دون أن يعني ذلك أنَّى أطيَّق البنية حرفيا. محاولاً إدراك حقيقتها إدراكًا موضوعيًا، بعيدًا عن العواطف والانحياز. كما أفادني هذا المنهج في دراسة الخصائص الفنيّة والأسلوبية لشعره.

وبرغم التزامي بالانطلاق من داخل النص الشعرى، فإنني لم أستطع إغفال اتصال الدراسة ببعض الجوانب الاجتماعيّة أو التاريخيّة التي اقتضتها طبيعتها، إذ لا يمكن أحيانًا الكشف عن المعنى الداخلي للنص إلا بمثل هذه الإسعافات الخارجية عليه.

وقد جاء هذا البحث في خمسة فصول يتصدرها تمهيد وتعقبهما خاتمة، ثم ثبت المصادر والمراجع، ومجموعة من الفهرس الفنيّة. وقد تعرضت في التمهيد لعلقة شعر محمد بن عمّار بالبيئة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، والحياة الثقافيّة والأدبّيّة السائدة في هذه البيئة، وعلاقاته ببلدان عصره من ساسة وأدباء وشعراء، إذ رأينا أن مثل هذا التمهيد ضروري قبل الوصول في صلب البحث للاطلاع على الأجواد التي نشأ فيها الشاعر، وكونت شخصيته. وقد عولّت على كثير من المعطيات التي وقفت عليها فيه.
و أفضي التمهيد إلى الفصل الأول الذي خصصته للتعريف بمحمد بن عمّار وبمنهجيته دراستي لشعره، ففسّرته إلى محورين رئيسين وهما: سيرته الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة؛ ثمّ منهجيته دراسة شعره. فتحدثت في المُحور الأول عن وئده، ونسبه، وأهم صفاتها الخلقية، وثقافته، وعلاقته بباطن عبّاد في إشبكيّة، ثمّ شعره. وأمّا المُحور الثاني فتناولته فيه منهج الأسلوبيّة الذي اعتمدت فيه تحليل شعر محمد بن عمّار، حيث سيسكّل فيما بعد المسار الرئيس لدراسة شعره، وفكّ رموزه.

بعد كلّ ما جاء في التمهيد وفي مُحوري الفصل الأول، وجدت نفسى مهيناً لمقارنة تحليليّة أكثر عمقاً ودقة، فتناولت في الفصول الأربعة الأخيرة الخصائص الفنيّة والأسلوبيّة في نصوص ابن عمّار الشعرية، حيث رصدت كواهن الإبداع القائمة في هذه النصوص، ثمّ تقسيّت أعقابها الدلاليّة معتمداً على مبادئ الالتوائيّة البنيائيّة وعلم الأسلوب القائمة على الإحصاء في بعض الجوانب، وعلى التحليل الداخلي. فتناولت المستوى الصوتي في الفصل الثاني، والمستوى البنيائي في الفصل الثالث، والمستوى المعجمي في الفصل الرابع، وفي الفصل الخامس تناولت المستوى التركيبي. وقد حرصت في هذه الفصول على تناول نصوص الديوان، دون أن تجديد بناء المعالجة الفجّة لتطبيقات البني المعجمية والتركيبية والبيانيّة وغيرها من دلالاتها، إذ كان هدفي الأساسي هو إبراز الظاهرة الفنيّة عند ابن عمّار، من خلال التبتّع الواعي والموضوعي لأشعاره. وفي الختامة استعرضت أهم النتائج التي توصلت إليها دراسة.

وقد اعتمدت على عدد من المصادر، كانت رافداً قوياً لني في هذه الرسالة، منها فلائد العقائد ومحاسن الأعيان.
والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، والمعجب في تلخيص أخبار المغرب، والحلّة السّرّاء، فقد استعتن بها في دراسة عصر ابن عمّار والإطلاع على الحياة السياسية والثقافية والأدبية، وعلى الحياة الاجتماعية والاقتصادية في بلاد الأندلس عامة، وفي دولة بني عبّاد خاصة. كما أفادتني في دراسة علاقات ابن عمّار برجالات دولته من الأمراء والوزراء والشعراء، وكذلك في ضبط نصوص الديوان وتحقيقها. كما استعتن بكثير من المراجع، منها إلياذة هوميروس، وموسيقى الشعر، وخصائص الأسلوب في الشوقيات، وبنية اللغة الشعرية، وعلم الأسلوب: مبادئه وإجرااتها، هذه المراجع وغيرها أفادت منها كثيرًا في معالجة الدراسة الفنية والأسلوبية.

وكتبت جميع المصادر والمراجع التي عدت إليها، روائد مطلعًا وخيرًا زاد في رحلتي الشائقة مع محمد بن عمّار، وإن كنت قد واجهت بعض الصعاب التي تمثلت في تناثر الموجود من شعره بين أمامات المصادر الأندلسية، التي كان لابدّ من البحث عنها لاستدلال كثير من نصوص الديوان لعدم وضوحها، ولعدم ضبطها بالشكل، وكذلك ندرة الدراسات التي تناولت شعره، والفنية منها خاصة.

ولا بسعني إلا أن أقدّم جزيل الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور حمّد محمد عثمان المشرف العلمي على أطروحتي، الذي لم يخلّ عليّ بجهدي ووقتي وعلمي، فكان لارشاداته وملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إبراز هذا البحث على ما هو عليه. وقد نهلت من فيض علمه الغزير، واستفدت من توجيهاته التي ستكون خير معين لي في حياتي العلمية، كما
كانت خير معين لي في هذا البحث. وأسأل الله أن يُطيل عمره ويخفظه ذكرًا للغة العربية التي كادت أن تصبح غريبة في أوطانها.

وأنا أضع قلمي جانبًا بعد كتابة السطر الأخير في رسالتي، شاعرًا بالله والسعادة، فإنني لا أدعى بلغة الكمال، وإنما حسبي أنني بذلت جهدًا صادقًا بحدود ما تهيأ لي. أمّا أن يكون قد وفيت هذا الشاعر والإنسان العصامي حقًا، وحق شعره، وأن تكون هذه الدراسة خطوة في طريق دراسات فنية وأسلوبية مستفيضة لأشعار محمد بن عمّر.

والله ولي التوفيق...
التمهيد

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

إذا كانت دراستي تنصب على شعر أبي بكر محمد بن عمّار، منه تقضي كوامن الإبداع القائمة في تفاصيل نصوص شعره، بعيداً عن المؤثرات الخارجيّة، فإنهلا يمكن إغفال علاقة الشعر، بوصفه ظاهرة تعبيرية جمالية، بالبيئة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، وبالحياة الثقافيّة السائدة في هذه البيئة؛ لذلك رأيت قبل الولوج في الموضوع، إعطاء لحمة موجزة عن عصر ابن عمّار، وأعلاقته بملوك إشبيلية، وبخاصّة المعتمد بن عبّاد، إذ لا يمكن الحديث عن ابن عمّار دون ذكر المعتمد وعصره، حيث كانت البيئة الحاضنة لابن عمّار وشعره.
وقد قسّمت هذا التمهيد إلى ثلاث فقرات:
أولاً: الحياة السياسية.
ثانيًا: الحياة الاجتماعية والاقتصادية.
ثالثًا: الحياة الثقافية والأدبيّة.

أولاً: الحياة السياسية:
انتهت الدولة الأمويّة بالأندلس بعد الحروب الضارِبة التي نشبت بين حُكَّام مستبدين وولاء طامعين عانوا في الأرض، خرجت البلاد من الفتنة أشلاء ممّرقة ومقسّمة إلى دولات ابتلع القويّ منها الضعيف، وبرزت أربع دول رئيسية غلى باقي الدول أو حالفتها، وهي: دولة بني حmad، ودولة بني النون، ودولة بني عمار، ودولة بني عبّاد. وتولّى على هذه الدول أمراء عُرفوا بملوك الطوائف، وكان أشهرهم بني عبّاد، ملوك إشبيليّة(1) وغربيّ الأندلس، وأشهر هؤلاء المعتمد بن عبّاد.

وقد تولى المعتمد زمام الحكم بعد وفاة أبيه المتضاد(3) عام 1079/471، وكان آنذاك، فتى في الثلاثين من عمره(1)، وقد شهدت الدولة في عهد أبيه عصاراً زاهياً، نعمت فيه البلاد بالأمن.

(1) إشبيليّة، مدينة كبيرة، ومِن أعظم مدن الأندلس، وتسمى حمص أيضًا، كانت قاعدة الجانب الغربي من جزيرة الأندلس، وتقع على شاطئ الوادي الكبير، اتخذها أبو عبّاد عاصمة لملكمهم. ابن بسام، الْخَيْرَة، 1/111: ياقوت الحموي، معجم البلدان، 1/130.
(2) هو أبو عمرو عبّاد ابن القاضي أبي القاسم بن عبّاد الخميّ، أفضى إليه الأمر سنة 422/1032، وتسمى أولاً بفخر الدولة، ثم بالمعتمد: و הטוב روحي الفتنة، ومنتهي غابة المجنّة؛ وكان زعيم جماعة أمراء الأندلس في وقته. ابن بسام الْخَيْرَة، 2/102: المقرّر، نفح الطيب، 2/245.
(3) ابن الآبار، الجَلَّة السّبّاراء، 2/52.
والاستقرار والهدوء والازدهار والرفاهية؛ فورت المعتمد دولة مستقرة، متراوية الأطراف، جعلت منه أعظم ملوك الطوائف (1).

وقد خاض المعتمد مثل أبيه سلسلة طويلة من الحروب والأحداث، فتدخل في حوادث قرطبة حينما هددها المأمون بن ذي النون (3)، وانتهى الأمر باستيلاء قوات إشبيلية على قرطبة، ومكث المعارك التي دارت بين أبيه وملوك البربر من القضاء على كلّ الإمارات البربرية المتاخمة لإشبيلية من الشرق والجنوب الشرقي، وأمن جناحها الدفاعي من هذه الناحية، ولم يبق جنوبى الأندلس من الإمارات البربرية سوى مملكة ابن باديس (4) في غرانتا (5) والقاسية (6)، وهكذا استطاعت دولة بني عبّاد أن توطّد أركانها، وتشتّت داعمها بعد الجهود العظيمة، التي بذلها القاضي أبو القاسم بن عبّاد وابنه المعتمد؛ فأجبرت الأرستقراطية الإشبيلية على الاعتراف بسلطة بني عبّاد، ولم يبق فيها من يستطع التمرّد على هذه السلطة (7)، وتابع المعتمد.

(1) يوسف حواله، بنو عباد في إشبيلية، ص187.
(3) هو بني بن إسماعيل، الملقب بالمأمون، صاحب طلطلة، من أعظم ملوك الطوائف وكان على نزاع مع المعتمد. المقر، نفح الطيب، 1/4/1979.
(2) هو أبو إسحاق الابراهيم بن يوسف بن إبراهيم بن عبد الله بن بديس المعروف بابن رفقل، ولد بالمرية سنة (1005/1111)، وتوفي في فاس سنة 767/1172.
(4) غرانتا: وقعت الصحابي أحمد بن النقية بالآلاف أسقطها العامة، وهي مدينة محددة ازدهرت بعد خراب إلبة في القنطص، مدنها وحصن أسوارها، وبني قصتها حيوس الصناوي تمن خلفه ابنه بادرس، قصته مدينة عظيمة، اخترعها بنو نصر دار حكمهم وسقوطها تلاشي الحكم العربي للأندلس.
(5) مالقة: مدن الأندلسية العاملة، تقع على ساحل البحر، وهي من أعمال رية، بين الجزيرة الحضرية والمريمية، وينسب إليها جماعة من أهل العلم، يافوت الجموالي، مجمع البلدان 5/195.
(6) صالح خالص، المعتمد بن عباد، ص 101.
سياسة أبيه المعتضد في التوجّه من البربر، والقضاء على سلطانهم. (1)

وكانت الحقيقة التي تولّى فيها المعتمد السلطة حقيقة مخاطر سياسيّة عسير، بالنسبة إلىחש ولالدوس الإسلاميّة، تؤذن بأخطار جسام؛ إذ شهدت المملال والإمارات الإسلاميّة اضطرابات كثيرة، وتغيّرات في القوى السياسيّة المحملنة عليها، على الرغم مما بلغته هذه الممالك والإمارات من رفاهية، ورقيّ اجتماعيّ وثقافيّ.

أما الوضع السياسيّ في ممالك النصارى، فقد كان مغايراً للوضع في الممالك الإسلاميّة، إذ كانت تلك الممالك تعيش على فواء بركان غدا وفاة الملك فرديناند الأول (2)، الذي توفّي في عهد المعتمد، عام (1065/485)؛ وقد نشبت الخلافات بين أبنائه، وإزادت الخلافات حدّة بين أبناء فرديناند بعد تولّي المعتمد السلطة وخصوصاً بعد وفاة أبيهم، حيث استعرت نيران الحرب لتنهاي بتولّي ألفونسو السادس الحكم على مملكة إسبانيا الكبرى، كما كانت في عهد والده فرديناند، وكان ذلك بعد خمس سنوات من تولّي المعتمد السلطة. (3)

وأهم ما ميز عهد المعتمد من عهد أبيه وجدّه، في وضع مملكته الخارجيّ، التطوّر السريع الذي حدث في العلاقات بين إشبيلية ومسيحيّة الشمال، وإن لم يستطع المعتمد النجاة من

---

(1) محمد عبد الله عنان، دول الطوائف، ص ١٣٣.
(2) فرديناند الأول: الأفرنج ملك الأندلس، كانت مملوك الطوائف من المسلمين بصالحه، ويدون إليه ضربة. ابن خلكان، وفيات الأعيان، 5/27.
(3) يوسف حوالدة، بنو عباس في إشبيلية، ص ١٩٧.
نير الجزية المرهق الذي استطاع ألفونسو السادس أن يفرضه على كل ملوك الطوائف، بل يبدو أنّ المعتمد رأى فوق ذلك، أنّه لن يستطيع المضي في حكمه آمناً إلاّ بتوثيق أواصر المودّة مع ألفونسو ومحالته(1).

ثانياً: الحياة الاجتماعية والاقتصادية:

ترك المعتضّد بن عبّاد لابنه المعتمد دولة مزهرة، مستقرة والأحوال، مترامية الأطراف، جعلها أعظم ممالك الطوائف، فكان لذلك أثره الكبير في الأحوال الاجتماعية والاقتصادية.

وكان هناك علاقة، كغيرها من ممالك الطوائف، تضمّ أخلاطاً بشرية عرقية ودينيّة مختلفة، من العرب والبربر والصقليّة والمستعربين والمؤلَّدين واليهود، وكلّ فئة أو مجموعة من هذه المجموعات العرقية والدينيّة عاداتها وتقاليدها وأعرافها التي تحرص على آلآ تذوب وتتلاشى في وسط ذلك الخضم البشرّي المتعدّد الأحاتاس(2)، وكان المجتمع الأندلسي يقسم - بصفة عامة - بكلّ عناصره العرقية والدينيّة، إلى طبقات ثلاث: الطبقة الأرستقراطية، الطبقة الوسطى، والطبقة العامة. وكلّ طبقة من هذه الطبقات الثلاث تجمع في رحابها العناصر العرقية والدينيّة القائمة في الأندلس. وكلّ طبقة من هذه الطبقات لها تطلّعاتها، وأوضاعها، وهمومها الذاتية، وفلسّفتها، ونظرتها الخاصة إلى الحياة. ففي عهد القاضي أبي القاسم وابنه المعتضّدّ ابتدا المركز الأرستقراطي الجديد يأخذ مظهراً أكثر تفراً وبذخًا، ويتسع باستتاع نفوذ الدولة وتشغّب أعمالها. فزادت الحاشية، وكثر الأتباع

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

وما إن جاء المعتمد حتى كانت الأرستقراطية الإشبيلية قد ارتبطت بلاط بني عباد، وأصبحت جزءًا من حاشيته. أمّا الطبقة الوسطى والطبقة العامة، فقد تأثرت أيضاً بتطور الأوضاع السياسية، إلا أن هذا التأثر لم يكن من الشدة بالدرجة التي تعرضت لها الأرستقراطية، وإنما جاءت نتيجة حتمية لزيادة ثراء المدينة، وتوسع نفوذ أرستقراطيّتها الحاكمة.

---

(1) صلاح خالص، المعتمد بن عباد، ص: 13.
(2) هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن غالب بن زيدون المخزومي القرطبي، (3) هو أبو بكير ومحمد بن عمار المهربي الأندلسي الشليبي (4/233-1031/1621)، موضوع دراسات.
(3) شلب (Silves): مدينة غربي الأندلس في البرتغال، في الولاية المعروفة باسم الغرب (Algorve)، واشتهر أهلها بقول الشعر، ابن بسام، الذكرى، 1/787.
(4) رياض الجموح، معجم البلدان، 1/1859.

- 16 -
فاتساع رقعة المملكة، وتعاظم نفوذها، صاحبها زيادة في أهميتها وثرائها، وتسع، تبعاً لذلك، نشاط الدولة، وازداد ترف البلاط وذخه، ونشاط الفعاليات التجارية والحرفية إلى حد كبير(1).

وتترك المعتضد، عند وفاته، لابنه المعتمد، مملكة واسعة الأركان، غنيّة بالأموال، وغدت إشبيلية مركزاً مهمّاً للحركات التجارية والصناعية والحرفية ومركزاً عسكرياً ذا خطر كبير، وكان لكل ذلك أثره في حياة الطبقتين الوسطي والعام(2).

نالاًا: الحياة الثقافية والأدبية:

وكما كان لتسوس إشبيلية زيادة قوّتها وثرائها أثر كبير في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فإن ذلك قد انعكس أيضاً على الحياة الثقافية والأدبية.

وشهدت بلاد الأندلس نضراً علمياً وأدبياً منذ عهد الخليفة عبد الرحمن الناصر (3)، واستمر هذا التقدّم في عهد ابنه الحكم (250/961-257/967) وخليفته الحاجب المنصور ابن أبي عامر (4)، إلى أن جاء عصر ملوك الطوائف، فسما هؤلاء بالأندلس، سياسياً وعلمياً وأدبياً وعمرانياً، إلى درجات رفيعة(1).

---

(1) صلاخ خالص، المعتمد بن عياض، ص 14.
(2) صلاخ خالص، م. ن. ص 15.
(3) هو عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله الناصر لد市区 الله، ثامن أمراء بنى أمية، تولى الحكم بعد وفاة جده، وهو شاب باغع، استقامت له الأندلس بعد نيف وعشرين سنة من حكمة الذي دام خمسين سنة، وقعداها موطئمة ببران المتعدين والخالفين، واستقبل ملك بنى أمية في عهده، وسمى بأمير المؤمنين والخليفة المسلمين، وكانت وفاته سنة (250/961). تاريخ العالم والرواية للأعلام بالأندلس، ص 14: المغربي، تابج الطيب، 1/102.
(4) أمير الأندلس في دولة هشام المونيق الأموي، أصله من الجزيرة الحضراء، ود شاباً على قرفية طلب العلم والأدب وسمع الحديث، وتميز في ذلك استغلّ صغر سن المؤيد فأخذ الحجابا وقام بشؤون الدولة وغزا، وفتح،
وكانَت إشبيلية من المدن الأندلسية التي يتوافر فيها كلّ ما يشجع على تنشيط الثقافة، والأدب، واجتهاد العلماء والأدباء، كما كانت مركزاً مهماً للثقافة حتّى قبل استقلالها. ولما جاء بنو عبيد بدأ النشاط الأدبي والفكري عامّة ينمو وتزخرع حول بلالهم. فعندما تولى المعتضد، ومع اتساع الدولة واستقرار أحوالها الداخليّة، رأينا هذا النشاط يجيئ ثماره الناضجة، ويشعّ على الأندلس كلّها بنور وهّاج، فقصدها العلماء والأدباء من كلّ بلاد الأندلس (1).

وهكذا عرفت إشبيلية، في عصرها هذا، ازدهاراً ثقافياً وأدبياً لم تعرفه من قبل، أفسح المجال لكثير من أبناء الطبقة الوسطى لينهلو من العلم والأدب، في حين كان أكثر الأدباء الذين نعرفهم، من أبناء الطبقة الأرستقراطيّة أو شبيهاً.

أما عصر المعتضد، فكان أكثر عهود الأدب ازدهاراً، وفي ذلك يقول ابن خاقان (2): "وكان حضوره مطمّعاً للهمم ومسرحاً لأمال الأمم، ومقدفاً لكل كمي، وموفقاً لذي أنف حملي، لم تخل من وفد، ولم يصح جوهّا من أئسجام رفقاً، فاجتمع تحت لواءه من جماهير الامة ومشاهير الجماهيرة أعداد يغصّ بها الفضاء، وأنجاد يهوى بين النفوذ والمساء، وطاع في سمائه كل نجم متّقد، وكلّ فهم متّقى، فأصبحت حضوره ميداناً لرهان الأذهان، وغابية لرمي هدف البيان، ومضماراً لإحرار خلّى في كلّ معنى وفضل "(3).
ومن الأسماء الأدبية التي لمعت في عهد المعتمد، وهي كثيرة، الشاعر عبدالجليل بن وهب (1040/1132) (1)، والشاعر الصفلي ابن حمديس (1045/1132) (2)، وهو من أبرز شعراء الدولة، والشاعر ابن اللبانية (3)، الذي جاء جلّ شعره في مدخ العبّاديّن ورثائهم. وإذا كانت الحركة الثقافية والأدبيّة قد نمت وتطويرت في المرحلة التي سبقت حكم المعتمد؛ فإنها آتت أكلها في عهده، وزادها إتمامًا شخصيّة معتمد، واهتمامه بالعلم والأدب.

(1) هو أبو محمد عبد الجليل بن وهب من الملقب بالدمعة المرسي، من كبار شعراء بلاط المعتمد بدمهانه. المرازيشي، المعجب، ص 159.
(2) هو أبو محمد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأدبي الصفلي، شاعر مبعد ولد في جزيرة صقلية وتعلم فيها، ورحل إلى الأندلس حيث أصبح من شعراء بلاط المعتمد وتوفي في مبورة في نحو 70 عاماً. ابن خلكان، وفيات الأعيان، 2/306: الزركلي، الأعلام، 2/783.
(3) هو أبو بكر محمد بن عيسى شاعر دولة المعتمد وصاحب المراثي فيه، ومن أهل دانية وكان من كبار دولة ابن صلادج، توفي سنة (1114/1070) بمبورة. ابن سعيد، المغربي، 3/299: ابن خلكان، فوات الوفيات، 2/514: الزركلي، الأعلام، 1/182.
الفصل الأول
التعريف بمحمد بن عمّار
وبمنهجية دراسة شعره
الفصل الأول
التعرف بمحمد بن عمّار ومنهجية دراسة شعره

تنصب دراستي في هذا الفصل على محورين رئيسيين وهما: سيرته الاجتماعية والثقافية والسياسية؛ ثم منهجية دراسة شعره. فأتناول في المحور الأول ولادته، ونسبه، وأهم صفاته الخلقية، وثقافته، وعلاقته ببلات بني عباد في إشبيلية، ثم شعره. وأما المحور الثاني فأتناول فيه منهج الأسلوبيّة الذي اعتمدته في تحليل شعر محمد بن عمّار.

أولاً: التعرف بابن عمّار:
1 - سيرته:
أ - ولادته:

هو أبو بكر محمد بن عمّار بن الحسين بن عمّار ولد في قرية "شينبوس" من أعمال مدينة "شيب" عام (1031/1622) (1) لعائلة فقيرة متواضعة اجتماعياً، "ليس له ولا لأسلافه في الرياسة فقيرة في قيم الدهر ولا حديثه حظ لا ذكر منهم بها أحد" كما يقول المراكشي بي (1). وكلما تستطيع استخلاصه من كتب التاريخ هو أن آباه كان يدعو عمّار ابن الحسين، وأنه كان ينتسب إلى قبيلة مهرة العربية التي ادعى الانتقاء إليها أندى كثير من الناس، وهي فرع من قبيلة قضاء العربية اليمنية الأصل (2). وقد أشار ابن عمّار إلى أصله العربي حين قال في قصيدة كتبها إلى المعتمد:

(من الطويل)
وًما حال من ربيته أرضٍ أعار وأوقفت به الأقدار بين الأعاجم (3)
أما أمه فقد أشار إليها المعتمد في قصيدة هجاه بها، يقول فيها:

(من الكامل)

(1) المراكشي، المعجب، ص 114.
(2) المقري، نفح الطيب، ١٧٧/١. ابن خلّكان، وفيات الأعيان، ٣/ص ٣٦٩.
(3) الديوان، ٣/ص ٢١٩.
ليا شمسَ ذاك القصرَ كيفَ فيِّ إلَيك طوارق الأقدار
لمَا تَتلك شَعوب حتَىُ حَليَّةً (١)

وُجِئ فيَ الجلالة السِّيِّرَ أنَّ المقصود بـ "شَمَس " آمَن
عمَار (٢). هذا كلّ ما نمتلك من أخبار عن عائلة ابن عمار مع
إجماع المؤرِّخين على أنه كان عربيّ الأرمة فقيِّر المنيت ينحدر
من عائلة مغمرة قيِّرة دون ماض تعَتَد به ولاحاضر تَزوُه به. وقد
كان لهذا الأصل المغمور أثر كبير في حياة الشاعر، أسهم في
تكوين نفسه وطريقة تفكيره. فلم يدرك ذلك آنذاك
لأمثاله من الفقراء، حتى إنّه كان يجول في نوادي الأندلس في
ملابس مستنكرة، يمدح هذا وذاك، لا يَخْص بشعره الملوك دون
غيرهم. ونجحت في ذلك بعض الأوضاع السياسية المضطربة في
الأندلس آنذاك من جهة، ويفضل خبره بطيющую الناس، التي
كسبها من تجارب الحياة المجيدة من جهة أخرى (٣)، فعرف ابن
عمَّار كيف يستغل ذلك كلّه. وقد يكون لنشأته في تلك البيئة
الباسية أيضاً، حافز كبير على خوض عُمار الحياة الشاقة المتعة
لتحقيق مطامحه الواسعة الريشة.

١- أهمّ صفاته:
وهبَ ابن عمار ذكاء وقّاداً وطموحاً واسعاً وفضاحة،
وشخصية قادرّة على الإقناع والإغراء (٤). مما ساعده على الإفادة
من تجارب وخبراته في الوصول إلى مطامحه ومطامعه. ولم تكن
المثل الجليفة، بل وحتى الشعر نفسه سوى وسائل تعبينه
على بلوغ أهدافه وتحقيق مأربه، ما جعل منه شخصاً مرهوب
الجانب كثير المكر والدهاء (٥). ولم يكن اهتمام ابن عمار محصوراً
فقط بطلب المجد والمناصب الرفيعة، بل كانت "الحياة نفسها
بكلّ ما فيها من متعة وأفس وفرح وحجة غيرًا من أغراضه ومأريًا
من ماربه، كان يجب الحمر ويوه أيّ خلفات الأنس وبيعش

١) المعتمد بين عبد، الديوان، ص ١٢٥.
٢) ابن الأثير، الجلالة السبيّرة، ص ١٧٨.
٣) المراَكِشَيُّ، المحجوب، ص ١٠٠. أنظر بالنتيجة، تاريخ الفكر الإسلامي.
٤) المراَكِشَيُّ، المغرب، ص ١٠٩.
٥) المراَكِشَيُّ، المغرب، ص ١٠٠.
العلماء مستسلمًا لجميع ملاذِ الجسد”(1). شأنه في ذلك شأن
الطبيعة الأرستقراطية في المجتمع الأندلسي، الذي كانت الخمر
ومجالسها تمثّل سمعة بارزة من سماته.

- نَقَبَة: 

بدأ ابن عمّار تعليمه في قريته "شنسوس", مثل جميع
أطفال بلدته، يتردّد إلى المدارس
الإيذانية التي كانت تُعج بها المساجد في الأندلس، حيث
يعملون القراءة والكتابة وتلاوة القرآن الكريم ومبادئ الدين
وقواعد اللغة العربية، إضافة إلى دروس عامة في التاريخ والأدب
والحساب(2). وكان ابن عمّار من الأطفال الأذكياء، ذا طموح
ورغبة في طلب العلم، ورد مدينة شلب، مدينة الشعراء، فكان
يحضر دروس أبي الحجاج يوسف بن الأعلم أحد علماء زمانه في
علوم العربية، والذي يعد أستاذًاه الأول، فقد درس على يده
علوم النحو واللغة والأدب، وقرأ عليه أشعار كبار الشعراء من
مثال أبي تمام والمتنبي والمغربي وغيرهم(3).

ويبدو أن أنهى دراسته الأولى في شلب انتقل إلى قرطبة
لمتابعة تعليم العلمي وكانت آنذاك دارًا للعلم والعلماء تنتشر
بها حلقات الأدباء والعلماء. ونُشر مكتباتها بنفائس الكتب، وقيل
إنّها كانت "أكبر بلاد الله كتابا"(4). وقد كان نوعع أولئك الذين
يرغبون في التوسع في العلم والتعمق في المعرفة، في بلاد
الأندلس، أن يواصلوا الدروس والتحصيل، حيث الحياة الثقافية
مُردهة وْبكر العلماء متناثرون في كل مكان ولاسيّما في المدن
الكبيرة. يجمع حولهم طلاب العلم وعشاق المعرفة، يُقدّمون
لهم ثمرات الحضارة الإسلامية التي وصلت إلى الأوج في هذا
القرن(5). وكان ابن عمّار من هؤلاء الشباب العلميي تلميذًا
لهم الرغبة، عبدهم القدرة على مواجهة التحصيل العلمي. ففي
ذاك الجو العلمي والثقافي تمت موهبته الأدبية واللغوية وأبدعت
ويخاصّة في مجال الشعر؛ فُقد شاعراً قديراً من كبار الطبقة
الأولى من شعراء الأندلس.

---

(1) النابضات، ص 31.
(2) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 20/6، الزركلي، الأعلام، 333/8.
(3) المراكشي، مرس، ص 100.
(4) المقري، نفح الطيب، 1/100، 463.
(5) أَنْجَل بالنيا، تاريخ الفكر الإسلامي، ص 89، الديوان، ص 22.
إنما ما اطلعنا عليه من حياة ابن عمار ومن شعره لا يشير إلى أنه كان عالماً لغويًا أو قيماً متبجحاً في العلوم الشرعية. فكلما نستطيع قوله هنا هو أنه كان شاعراً وشاعراً مجيداً. فليس بين أيدينا إلا نتاجه في المجال الأدبي فقط.
ولم يكد ابن عمار يشعر أنه قد بلغ في مجال الأدب والشعر مبلغًا يؤهله لارتقاء سلم المجد الأدبي حتى غدا واحداً من جماعة المغامرين الذين راحو يذرون بلاد الأندلس. يقول المدائح فيمن يمنحه العطاء، ولم يقصر هذه المدائح على الأمراء والرؤساء على ما جرت به عادة كبار الشعراء إذ ذاك (1) إلى أن حُطَّ به الرحال في بلاط بني عُيَاد.

2- ابن عمار في بلاط بني عُيَاد:
أ- ابن عمار والمعتَضِد بن عباد:
ولم يزل ابن عمار يتنقل بين مدن الأندلس للاستحصال والاستطلاع، باحثاً عن مجد مفقود وشهيرة عصية على أن استقر به الحال في كنف المعتَضِد بن عباد ملك إشبيلية وكان حينها في فمه مجده بعد انتصاره على ابن الأفطس وعلى أمراء البربر، فمدحه برائته المشهورة وطلبها:
اِدْ الرِّجَاحَةَ فَالْتَسيمْ قِدَّ وَالْتَجَمْ قِدَّ صَرَفَ العَنانْ عَن
وَالصَّبْحِ قِدَّ أَهْدَى لَنَا كَاَفُّورَةُ لَمْ يَسْتَرِدَ اللَّهُ مِنْهَا
وعَدَّ هذا اللقاء بداية تحوَّل كبير في حياة ابن عمار في أشبيلية، وأعمره آنذاك ثلاث وعشرون سنة، إذ أصبح من شعراء البلاط وتحقَّقت طموحاته الأدبيّة والماديّة. وفي بلاط المعتَضِد تعرَّف على الأمير محمد (المعتَضِد) بن المعتَضِد، وكان هذا هو الصديق الذي يتباهيه، فهو شاعر من أفضل شعراء عصره، وفيه ميل إلى اللهو والمجون، فسرَّ به وقريه إلى مجلسه، ومنحه منزلةً وغنى. فكان يحضره مجلس أنسه ويدعيه إليها، ويؤثره على خاصِّيته (2) حتى إذا ما عين المعتَضِد أمبراً على شلب...
(1) آنخيل بالنتيجة، تاريخ الفكر الأندلسي، ص 89.
(2) الديوان، ص 189.
(3) فاضل والي، المعنونات الكبيرة وأثرها في الشعر، ص 339.
اصطحب معه ابن عمّار ليعود إلى مسقط رأسه وغتنى شبابه عوداً حميداً، حيث أصبح الساعد الأيمن للأمير، ثم وقته في إمارة شلب يصرف شؤون الإمارة وينظر في كل شئونها، في حين كان الأمير يمرح مع الشعراء ويلهو مع الفي البحار، لكنه لا يستغني عن جلسات صديقه ابن عمّار الشاعر يطارحه الشعر أو يجيزه (1). إلى أن شعر المعتمد بخطر ابن عمّار على ابنه المعتمد فأمر بإبعاده عن شلب سنة (405/1008)؛ فعاد ابن عمّار إلى التجوال مرة أخرى يقضى أقاصي الأندلس، حيث حط الرحال في المرية، ثم انتقل إلى السهيلة ليستقرّ أخيراً في سرقيطة عند بني هود (2) ولما هناك ظلّ برسل شعره إلى المعتمد يطلب به ود والده المعتمد عنده يعفو عنه، ومن ذلك قصيدة من أروع مقالاته في مدح المعتمد يقول فيها:

(من الطويل)

علي وإلا ما كا الذي المقام مثل
وفي وألا ما يباح الجماع
ثم أتى الرعد صرخة طالب
وحنَّيت الرحب صفحة صارم
وما لست زهر التجمع
ليخبر، ولا قالَت له في

ب – ابن عمّار والمعتمد:

ولما توقّي المعتمد سنة (461/1069) وولّي الملك المعتمد
عاد ابن عمّار إلى صديقه القديم، فأمن عوائد الدهر وطاب له القمّام إلى جانبه إلى أن أرسله عاملًّا له على سيلب بناء على رغبته (3). ووضعه المعتمد بقصيدة يقول فيها:

(1) المراكشي، المعجب، ص 117.
(2) ماضي على، مس، ص 239.
(3) الديوان، ص 209.
(4) ابن الأديان، الحلة السراء، 132 المراكشي، المعجب، ص 108.
الآخِرُ أُوَّلِيٌّ يُشَيِّنِ، أَبَاً كَرْ، وَسَلَّمُهُ هَلَ عُهْدُ الوُصَالِ كَمَا
لِّا أَبَا شَوْقٍ إِلَى ذِلْكَ الْقَصْرٍ
فَتَاهِبَكَ مِنْ غِيلٍ وَتَاهِبَكَ مِنْ
خَمْرٍ.(١)

وَسَلَّمُ عَلَى قَصْرِ الشِّرَاطِيْنِ
مَتَازَلِ أَسَادٍ وَنَيْسُ نَوَاعِمٍ

١٨٧.

(١) المَعْتَمِدُ بِن عَبْدِ الدُّنْيَا، الْدِيْوَانُ، ص. ١١؛ ابن الآخِر، الحِلَةِ السَّرَاءِ، ص. ١٣٢.
(٢) ابن حَافِزٍ، فَلَانِدُ الغَفِيَانِ، ص. ٨٧.
(٣) المَراَكِشِي، المعْجِبُ، ص. ١٠٨.
(٤) فَاضِلُ الْوَلِيِّ، الْفَتَنُ وَالْبَكْتَانِ وَأَثْرَهَا فِي الْشَّعَرَ، ص. ٢٤٠.
(٥) جَلِيلِيَّةٌ: نَاحِيَة قَرْبُ ساحِلِ الْبَحْرِ المِجِيْحِ مِنْ نَاحِيَةِ شَمالِ الأندِلْسِ فِي
أَفْصَاهُ منْ جَهَةِ الْبَرْدِ وَسُلِّ أَبَى مَوْسِىٰ بِنْ نَصِيرٍ لَّا فَتْحُ الأندِلْسِ وَهِيْ بِلَادٍ
لا يَطْبِبُ سَكَانُهَا لَفَرْ أَهْلُهَاٰ. يَاوْفِيُّ الْحَمْوِيُّ، مَعْجِمُ الْبَلَدَانِ، ٣٠٣٨.
أخرى للقضاء على تمرّد بني سهيل في قلعة شقراءٍ، لكنّ ابن عمّار لم تفعّله حيلته في هذه المرّة فوقع أسرأ في أدي بني سهيل، فبيعونه للمعتمد بمبلغ كبير من المال، ثمّ ينقل إلى قرطبة على دابة هجينة يرسف في قيوده؛ ثمّ منها إلى إشبيلية ليودّع سجنه، وظلّ يستعطف المعتمد بأشعار قال عنها المراشي: "لو توسّل بها إلى الدهر لنزع عن جوره، أو إلى الفلك لكف عن دوره، فكانت رّقى لم تنجع، ودعوات لم تسمع، وتمائم لم تتفنّع". ومنها قصيدته المشهورة و مطلعها:

سَجَاءَكَ إِنْ عَاقِبَتِ عَنْدِي
وَعَيْدُرْكَ إِنْ عَاقِبَتَ أُحُلي
وَأَنَّ كَانَ بِنَحَطَين مِّزَيَّة
قَانَتْ إِلَى الأَدْنِى مِنَ اللّهِ

وّظلّ ابن عمّار في السجن يستعطف المعتمد وأولاده ويسترحّم دون جدوى حتى دخل عليه المعتمد فظنّ أنه جاء ليفك سراحه لكنه فاجأه بضربة من طبرين كان في يده، هوى بها على رأسه فأنهت حياته. فدفن في قيوده خارج باب القصر المبارك المعروف في إشبيلية باب النخيل وكان ذلك في عام ٨٦٧/٤٧٩.(١)

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

(١) شقراء: حصن كال مدينة، عامر بأهلها، شمالي مرسية، وهو رأس جبل عظيم متصل منبع الجهة، وخرج من أسفلته نهران، النهر الكبير الذي يمر بقرطبة، والنهر الأبيض الذي يمر ببلنسية المراشي. المعجب، ص ١١١.
(٢) ابن الآبار، الحلقة السهراء، ١٢٣/٣، ص ١٤٤.
(٣) ابن بسام، المخيرة، ص ٢٣٣/١: المراشي، المعجب، ص ١١٢.
(٤) المراشي، م. ص ١١٣.
(٥) الديوان، ص ٢١٧.
(٦) ابن الآبار، م. ص ١٦٠ / ٢٠٥: المراشي، م. ص ١١٥.

٢٧٠٧
طاهر محمد بن يوسف التميمي(1) استفرغ جهده في جمع شعر ابن عمَّار في مؤلف ورثه على حروف المعجم، إلاّ أنَّه لم يقع له
على غير تقريط المعتمد(2).
وقال المراكشي: إنّه "كان أحد الشعراء المجيدين على
طريقة أبي القاسم بن هاني الأندلسي(3)، ورَّما كان أخيل
منزعاً منه في كثير من شعره، وشعره ديوان يدور بين أيدي
أهل الأندلس، ولم ألبِّف أحداً ممن أدركته سنّي من أهل الآداب ،
الذين أحذت عنهم إلاّ رأيته مقدماً له مؤثراً لشعره، ورَّما تعال
بعضهم فشيّه بأبي الطيب"(4). كما يقول ابن دحية: "وشعره -
أي ابن عمَّار - مدوّن كثر، وقد ذكرنا منه ما اقتضى التخمير(5).
ويخبرنا ابن بسّام أنه جمع أشعار ابن عمَّار في مؤلف سمّاه
"الخيبة الاختيار من أشعار ذي الوزارتين أبي بكر بن عمَّار"(1)، ويدل
عنوان الكتاب على أنّ مؤلفه لم يضمُّه كلّ أشعار ابن عمَّار التي
بين يديه، بل استنَقِّم منها مجموعة فقط. وقد صرح نفسه بذلك
حين قال: فاستوتفيت في هذه التوابيف لكلّ فرقة مرادها وخلصت
لها مرادها(6).

(1) هو أبو طاهر محمد التميمي السرقسطي الأندلسي، المعروف
بالإشتراوانيّة نسبة إلى إشتراوينة، Estercuell، له مجموعة "مقامات"
لأزالت مخطوطة في مكتبة باريس. نُخِّل بالنثى، تاريخ الفكر الأندلسي،
ص 181.
(2) ابن الآثار، الحلّة السّرارة، 2/136.
(3) هو أبو القاسم محمد بن هاني الأزدي الأندلسي الشاعر المشهور، توفي
972/1372، ولد بمدينة إشبيلة ونشأ فيها واشتغل. له ديوان شعري كبير
وليس في المغارة من هو في طبقيته، بل هو أشتهروا على الإطلاق. ابن
خلّاق، وفيات الأعيان، 4/22.
(4) المراكشي، م. س. 102.
(5) ابن دحية، المطرّب في أخبار أهل المغرب، ص 174.
(6) ابن بسّام، الذخرية، 7/1، 977.
(7) م. ن.، 102. 977.
ومما يؤكد وجود ديوان ابن عمار في أدي أهل الأندلس حتى أواخر القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، ماذكره ابن سعيد المغربي (1) حين أورد بعضًا من أشعار ابن عمّار، فقال: "جمع هذا من كتاب الدخيلة ومن ديوانه" (2).

وذكر ابن الآثار أيضًا، أن آبا القاسم الشهابي، معاصر ابن عمّار، قد كتب تاريخًا جمع فيه أخبار المعتمد بن عبّاد، وضمنه أخبار ابن عمّار بسبب العلاقة المتينة التي كانت بين الرجلين، ووصفه بأنه أمنى علمًا بها، وأحسن سردًا بها (3).

ومن هنا يمكن القول إن مصادر شعر ابن عمّار هذه تتجلّى غالبًا عند كتابته عن ابن عمّار وعن أشعاره، فإنها بذلك تعد ذات أهمية كبيرة بالنسبة للدراسات.

أيما فقدان الأشعار التي نظمها قبل لقائه بني عبّاد، حين كان يجوب بلاد الأندلس يسترزق بها، فلم تكن هناك فائدة ترجع من الاحتفاظ بها، وقد يكون الشاعر نفسه أثقلها، كما يذكر ابن الآثار (4). ولم يوجد من رحلات الأندلس من أعجب به تلك الأشعار رغم أنه قد قامًا بسرًا منهم، مما يدل على أنها

---

(1) ابن سعيد المغربي، رياض المبررين، 89.
(2) ابن سعيد المغربي، م. ن. ص. 89.
(3) ابن الآثار، الجلالة السبيرة، 137/132.
(4) ابن الآثار، م. ن. 137/132.
لم تحظ بتقدير معاصريه في تلك الحقيقة ولا بتقدير الشاعر نفسه، ومن ثم فإن فقدانها ليست خسارة يوسف عليها(1). وما لدينا من أشعاره، المتناثرة بين صفحتين هذه المؤلفات، على قلة بعد نماذج قيمة لأروع ما نظم ابن عمار وخير ما قدمه من مساهمات في التراث الأدبي والأزدسي. لذا حرص صاحب خالص حين أخذ على عاتقه جميع أشعاره أن يعتمد على هذه المصادر، سواء كانت متقدمة أو متأخرة، المطبوع منها، والذي ما زال مخطوطاً، ويبحث عنها في كل مظاهرها في مختلف مكتبات العالم العامة والعسكرية؛ فجمعها في كتاب واحد هو آخر مصنف بين أديين ضم هذه الأشعار المتناثرة.

ويعتبر هذا العمل الجليل الذي أبداه صالح خالص للإنسانية العربية الديوان الشعري الحالي لابن عمار، وعليه يعتمد أي باحث يرغب فدراسة شعر أبي بكر محمد ابن عمار. فهو يكشف معونة البحث والتنقيب في مصادر قد لا تسعه إمكاناته الوصول إليها، لذا جعلته مادة دراسية هذا.

ثانياً: التعريف بمنهج الاستدلال:

تعد النسائيات الدراسية العلمية للغة البشيري، كما تعرفها المعجمات اللسانية(1)، وقد ظهر علم اللفصية (linguistique) بوصفه فتحاً جديداً في مجال البحوث اللغوية، إذ وضع قواعد معينة دقيقة لدراسة اللغة من حيث هي ظاهرة مميزة للإنسان، ولمنى ارتفاع تفكيره، وتطور مستواه الحضاري(2). وبذل أصبح مدخلاً ضريبياً للدراسات الأدبية التي تجعل من التحليل الفصي اللفظي منهجاً لرصد الدلائل الجزئية والمعنى الكلي للنجاح الأدبي ومحاولة لفك رموزه، وغدا في الوقت ذاته ضمانة علمية لتحليله. كما تشكلت منه ماهج جديدة يعالج كل منها النص الأدبي من زاوية، إلا أننا نعتمد جميعها اللغة أساساً في قراءة النص، فظهرت البيوية والتفكيكية، والسموية والشعرية، والأسلوبية وغيرها.

فعلم الأسلوب أو "الأسلوبية" أخر ما تمكنت عنه النسائيات من علوم اللغة في العصر الحديث، وقد أصبح يفعل تراكم الكثير

(1) الديوان، 27.
(2) Jean du bois et autres, dictionnaire de linguistique, p300.
(3) على إبراهيم، جماليات اللغة، ص ص 16-17.
من الملاحظات علمياً خاصاً بدراسة جماليات الشعر والنثر، يُعنى بالتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبيّة أو للاختيارات اللغويّة، التي يقوم بها المرسل متحدياً كان أو كاتباً، من خلال السياقات الأدبية وغير الأدبية.

وقد ظهرت الأسلوبية بوصفها مجالاً معرفيّاً في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغويّة الحديثة التي اتخذت من "الأسلوب" علماً مستقلّاً يوظّف لخدمة التحليل الأدبي أو النفسيّ أو الاجتماعيّ تبعاً لاختلاف المدارس. و أضحت بفضل الكثير من الملاحظات المتراكمة علمياً خاصاً بدراسة جماليات الشعر والنثر.

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

1 - تعريف الأسلوب:

ويذكر الزمخشري في مادة (سلب) : سلبة ثوبه، وهو سلاب، وأخذ سلاب القتيل وأسلاب القتلى، وليس الثقل السلاقب، أي الحداد، وتسليب، وسلب على مبته، فهو مسلب، والحاد على الزوج والتسليم عام..وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أسلاب حسنة ..وشجرة سلبة.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة سلب، مج 2/334.
أخذ ورقها وثرِّها، وشجرة سلَب وناقة سلوب: أخذ ولدها،
وتنق سلابب ...
(1).
فمن خلال التعريف اللغوي للأسلوب، يتضح لنا بعد مادي
نجه في تحديد الكلمة (أسلوب) من حيث ارتباط مدلولها
بمعنى السطر من النخيل أو الطريق الممتد، ويُعدَ فئي يتضح
من خلال ارتباطها بأساليب القول؛ كان هذا من الناحية اللغوية
البحثة. أمَّا مفهوم الأسلوب في التراث العربي، فإنّ أدَق تحديد
له، يعود إلى ابن خلدون الذي يقول: إنّ الأسلوب "عبارة عن
المتول الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه،
ولايرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص
التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما
استعماله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى
صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب
خاص، وتلك الصورة يتمزها الذهن من أعيان التراكيب واشخاصها
وتصيرها في الخيال كالقالب أو المتول ثمَّ ينتهي التراكيب
الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيعرفها فيه رضاء
كما يفعل البناة في القالب أو النسُّاج في المتول، حتى يتسع
القالب بحصول التراكيب الوفية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة
الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من
الكلام أساليب تختص فيه وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "(2).
وإذا ما تأملنا النص السابق فلن نجد في قول ابن خلدون
فقرًا كبيرًا مع المفاهيم السابقة. ويرى أستاذنا شكري عباد أنّ
كلمة ( أسلوب ) مهيأة لأن تشكن بمعنى اصطلاحي معين في

(1) الزمخشري، أساس البلاغة، مادة سلب، ٤٧٨/١.
(2) ابن خلدون، المقدمة، ص ١٣٠-١٣٦.
اللغة العربية مادامت صلتها ضعيفة بأصل مادّتّها "سلب "، ما جعل البلاغيين العرب القدماء يقفون كثيراً عندها إذ " بقيت عندهم مهمة المعنى، تشرب لمنزلة المصطلح من دون أن تبلغها ، لأنّهم فهموا منها - تارة - (النوع الأدبي ) (النوع الديني ) (النوع الموضوعي ) وتارة طريقة الصياغة"(1).

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

(2) شكري عياد، مبادئ الأسلوب العربي ، ص 19 - 2002.
(3) أحمد الشابّي، الأسلوب ، ص 44. 2002.
العلاقة العضوية بين اللفظ والملفوظ من العمق والجدّة أحياناً 
بِهِ، يُعَدّ رَأي الفاعل فَصل البايع والمبوع وُجَّهَاءً "(1).
وإِذَا ما انتقنا من تعريف الأسلوب في الكتب العربية إلى تعريفه في الكتب العربية، فإننا نجد قاموس لاروس الفرنسي 
بِهِ إلى أن كلمة أسلوب (Style) جاءت من الكلمة اللاتينية " 
وتعني الريشة التي كانت تستخدم في الكتابة، وفي 
الفيزياء تعني الإربة الجادة التي تتم بواسطة المسجولات 
الصوتية على جهاز آلي (2). ثمّ انتقلت من معناها الأصلي "عن 
طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة؛ فارتبط 
أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، دالاً على المخطوطات، ثمّ أخذ يطلق 
على التعبيرات اللغوية الأدبية؛ واستخدم في العصر الروماني، 
في أيام خطيبهم الشهير "شيشيون" كاستعارة تشير إلى 
صفات اللغة المستعملة؛ لا من قبل الشعراء، بل من قبل 
الخطباء والبلاغاء، وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حدّ ما بكلمة 
حتى الآن في هذه اللغات "(3). وَيرى بعض الباحثين أن 
اشتقاق كلمة "أسلوب" من الأصل اللاتيني وليس من الأصل 
الإغريقي كما هو الشأن بالنسبة لكثير من المصطلحات البلاغية 
الأخرى لها أهمية خاصة إذ إن أَرسطو استخدم لغة أو 
كلمة مقابل أي نظام التي تترجم عادة بقول أو أسلوب،امّا 
كلمة فإنها تعني في اللغة الإغريقية "عمودا" (4).

---

(1) عبد السلام المُسدى، الأسلوب والأسلوبية، ص ۴۴.
Larousse classique, Dictionnaire Encyclopédique, P 1140.
(2) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ۹۲.
(3) م. ن. ص ۹۳.
(4) م. ن. ص ۹۴.
ودخل مصطلح "الأسلوب" اللغات الأوربية الحديثة في أوائل القرن التاسع عشر، إذ استُخدم في اللغة الألمانية في معجم Grimm، وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية باعتباره مصطلحاً في قاموس Oxford في عام 1846، ودخل القاموس الفرنسي مصطلحاً أيضاً في عام 1872. وتُطلق معظم الدراسات الغربية من مفهوم الكونت دي بوفون (Conte de Buffon 1707-1788) الذي يقول: "إنه من السهولة يمكن أن تتزعم المعارف والوقائع والمكتشفات أو أن تُعيد، وقد تنتقل من شخص لآخر ليعالجها من هو أكثر مهارة. فكل هذه الأشياء خارجة عن ذات الإنسان. أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه" (1). ويُفهم من هذا النص أن مفهوم الأسلوب، عند صاحبه، ينطلق من شخصية المؤلف، إذ جعل الأسلوب بمثابة مراة تعكس نفسية الأدبي، وظروف حياته الخاصة. كما يُفهم على أنه "تأكيد (تعبيري، أو وجداني، أو جمالي) يضاف إلى المعلومات التي تؤديها البنية اللغوية ولا يُغير معناها" (2) وتأسِّسًا عليه يمكن القول إن الأسلوب طريقَة الكاتب في التعبير عن تجربته الشخصية المميزة، وبخاصة في اختيار مفرداته وصياغة معانيه؛ وسجِّل إلى مقادير صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنّية فحسب، بل الوجودية مطلقاً، كما يذكر المُسّدي (3).

2 - تعريف الأسلوبيّة:

وقد انتقل الأسلوب من كونه يعني الطريق أو الوجهة، أو الفن، إلى علم ومنهج نقيذي يقوم برصد السمات المميزة

(1) صالح فضل، علم الأسلوب، ص 94. و(2) شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 124. (3) ينظر عبد السلام المَسّدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 68.
للخطاب الأدبي، ومن هنا جاء مصطلحه الجديد "الأسلوبية أو علم الأسلوب.

وهكذا نلاحظ أن الأسلوبية نشأت مرتبطة بالدراسات اللغوية.

ثم استفاد منها النقاد في دراسة النص وتحليله، إذ إنها تجمع بين المناهج العلمي في دراسة اللغة والمنهج النقدي في دراسة النص الأدبي، أي أنّها تجمع بين العلم والمنهج.

وقد ركّزت المدرسة السوسيرية على الدراسات اللغوية في اعتماد المناهج الأسلوبية حيث عُتبرت الأسلوبية أساس الأدب والندق، ولولاها لما تشكّلت صورة أدبية نقديّة عن النص، فاهتمّت بدراسة الوقائع اللغوية وكل السمات اللسانية الأصلية لأدب من الأدباء، أو يعمل من الأعمال الأدبيّة، وتركت للندق ولتنسيق النصّ موضوع دمجهم وتأويلهم ضمن حالاتهم الخاصّة، فتوحّّت بذلك الحفاظ على علم مستقلّ للأسلوب يتجه إلى الشكل اللسانيّ تكمّن مهمّته في إعطاء تعريف وتصنيف وملاحظات للندق.

ومن خلال تلك المبادئ اللغوية انطلق شارل بالي (1865-1912) Charles Bally (1947-1857) مستفيداً من آراء أستاذه سوسير (Parole و Langage) الذي يعدّ واعّ علم الأسلوب وأول من جعل من الأسلوبية علمًا مستقلاً بذاته، حيث اعتبر العناصر اللغوية جزءًا لا يتجزأ من الأسلوبية، واللغة عنصر التعبير والكلام والعاطفة التي يعبر بها الكاتب عن نفسه، فتناسيّة اللغة كانت من أهمّ الثنائيات التي فتح بها سوسير عهداً جديداً في اللسانيات.

(1) حيرو، الأسلوبية، ص 76.
(2) حسن ناظم، البينِي الأسلوبية، ص 25.
فبأ يرى أن الأسلوبيّة تدرس الصيغة التعبيريّة في لغة النص استنادًا إلى مضمونها المؤثر. ويوصف العالم الألماني سانديرس ذلك بقوله إن الأسلوبيّة تدرس الأفعال والممارسات التعبيريّة في اللغة المنظومة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانيّة باللغة ورؤية أثر الأفعال اللغويّة في الوجدان الحسيّ(1). فهو، عنده، كما يفسّر شكري عياد، لا يعد واحدًا من العلوم اللغويّة ينصب على دراسة الوقائع الليسانية التي تلتقط بالمؤلف نفسه، وهو هنا يلتقى مع يفون في مقولته "الأسلوب هو الإنسان نفسه " لكنه يميّز بين استعمال الفرد للكلام في ظروف معينة تشتراك فيها مجموعة لسانيّة وبين الاستعمال الذي يقوم به شاعر أو روائي أو كاتب من الكتب(2). كما يرى بالي كذلك أن الأسلوبيّة أحد مجالات نقد الأدب اعتمادًا على بنيته اللغويّة دون ما عداها من مؤثرات اجتماعيّة أو سياسيّة أو فكريّة، أي أنها تعني بدراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير.

وبدّ شارل بالي مؤسس علم الأسالوبي الفرنسي و من أهم مؤسسي الأسالوبي الحديثة، بل المؤسس الحقيقي لها. لذا كان يعمد إلى إثبات وجود الأسالوبي في وجه المشككين في شرعية وجودها، ثم ينقل شكري عن بالي نفسه في رده على أولئك المشككين ومناقشة لآراء كروتشي، حيث يقول إن بالي:

" ينكر السيد كروتشي على علم الأسالوبي حقه في الوجود، فيذهب إلى أن كل خلق ثني نابع من حدس مركّب، وأن هذا الحدس لا يخضع للتحليل الأسالوبي، وأن (علم الكتابة) الذي

(1) سانديرس، فيلي، نحو نظرية أسالوبيّة لسانيّة، ص 32.
(2) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسالوبي، ص 36.
يَزعم أنَّهُ يُقَدَّم قواعد لإيجاد هذا الحدَّس أشدّ خفاً. والجَّهَّة
تبدو مفوية في الظاهر، ولكنها تتجاهل حقيقة خشنة، وهي
ضرورة الإفهام. ولندع سائر الفنون مكتفين بالحديث عن الأعمال
الأدبية: إِنَّا نَسْلَم بِصُدُورها عن الحدَّس، فهذه حقيقة مؤكدة،
ولو أنَّ الإلهام لا يحدث لجميع الكتاب بصورة تلقائية ومستعِمَّة
على التحليل كما نميل إلى الظنّ عادة؛ ولكن التعبير الصادر لا
يمكن أن يكون حدسياً ومباشرًا وغير منقسم بصورة مطلقة. إنَّ
من المستحيل تأديبة الفكر الخالص بواسطة الكلمات. فأشدّ
اللغات تلقائياً لا تخلو أبداً من قدر من الإيضاح، وعلع من الممكن
تفسير بعض الشعر - مثل شعر مالارمة وربنيه جيل - بآثه
محاولة للاقتِباس من الحدَّس الكلي، لولا أنَّ هذا الشعر
يستحيل فهمه في كثير من الأحيان، وفيما يخصّ اللغة لا بدّ لنا
من أحد الخايرين: إِمَّا أن نَخَلَق تَعَلِّيماً من كلّ ما يقع بين أَبَيِّنا
من أجزاء، وإما أن نتكلم لأنفسنا فقط. وأقلّ ما يمكن أن نستخدم
جزءاً من المسالك التي تَسْتَرّها اللغة للجميع، وبدأ لا يبقى
للحدَّس الخالص محلّ. فِيما أنَّ اللغة مَنظومة اجتماعيَاً، فهي
تقتضى دائماً أن نضحي بفكرة الخاص من أجل فكر الناس جمعياً.
وعلى قدر اختصاص الكاتب بتركيباته اللغة يمكننا أن نتحددّ
عن أسلوبه، ولكن الفرق يظلّ فرقاً في الدرجة لا في النوع((1)
وهكذا يحاول بالي الدفاع عن شرعية وجود الأسلوبية
باعتباره علماً جديدًا قابلاً بذاته يبحث عن القيمة التأثيرية لأنماط
التعبير التي تقدّمها اللغة، والفاعلية المتبدلة بين هذه الأنماط
التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة.
فاللغة عند بالي هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة

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

فمهمة الأسلوبية إذاً محددة عند بالي بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، فهو يركز على الصيغ التعبيرية التي تستخدمها اللغة التي ينقل بها الكاتب أو الشاعر تجربته الشعرية بشكل تعبيري محدد يؤكد هذا قوله: "إن الخصائص المميزة لغة لا تكشف من خلال الكلمات المفردة، بل من خلال البناء ذاته لمتن اللغة، أي الميول التي تلاحظ في تكوين الكلمات الجديدة. فميل الألمانى إلى التركيب والاشتاق يجب أن يدرس من وجهة علم الأسلوب؛ وكثيراً ما نصادف لدى الذهن الألماني هذه الحاجة إلى تسجيل مجرى الأفعال من خلال عمليات وصفية تركيبية في نفس الوقت، وتصوير المفاهيم بصورة عمليات، أي في حالة الصيورة، وهنا فرق بينه وبين الفرنسي".

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

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئ وإجراءاته، ص 98.
(2) شكري عياد، اتجاهات البحث العلمي، ص 28.
هذا الملاحظ أجنبياً، وعلى العكس من ذلك هناك خاصية قد ندهشنا في لغتنا الأم دون أن يكون لها تأثير يذكر على المستمع أو القارئ الأحنبجي (1). يعني ذلك أن الأسلوب يعكس نمط التفكير لدى المشتري وكذلك انتقالاته ومشاهره، فضلًا عن العادات اللغوية العامة للبيئة التي يعيش فيها: كما يدل على أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والأسلوب أو بين علم اللغة والأسلوبية.

نستطيع ممّا سبق أن الأسلوبية عند بالي تعتمد على البنى اللغوية ذات التعبير الوجداني: المؤثر في المشتري أو المتلقي وتتجاوز في مقارنتها الآثار الأدبية في النص. فليست بلاغة ولا نقداً وإنما وظيفتها البحث في علاقة التفكير بالتعبير. لذا يطلق على هذا الاتجاه في التحليل الأسلوبية"المدرسة التعبيرية" أو الأسلوبية التعبيرية.

والرغم من أن الأسلوبية نشأت في كنف علم اللغة، وأن روادها الأوائل في الأصل لغويون، وعلى الرغم من آراء بالي المنطلقة من العلاقة الوثيقة بين اللغة والأسلوبية، آراء من سار في ركبه من الأسلوبين، إلا أن ثمة آراء أخرى في تحديد موقع الأسلوبية من اللسانيات ستعرض لها فيما يلي.

أ- الأسلوبية جسر بين اللغات والآدب:

يرى أنصار هذا الاتجاه أن الأسلوبية ليست مجرد فرع من فروع اللسانيات، بل نظام مواز يدرس الظاهرة نفسها من وجهة نظره الخاصة، ويمكن أن يكون حلقة وصل بين دراسة اللسانيات وتاريخ الأدب (2). وأسهم في بلورة هذا الفكر الأسلوبي مجموعة

(1) صالح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 37.
(2) فتح الله سليمان، الأسلوب، ص 50.

409
من علماء اللسانيات ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع اجتمعوا في جامعة أنيانات بأمريكا، في ندوة عالمية كان محورها "الأسلوب"، ألقى فيها العالم اللساني الروسي رومان جاكسون محاضرة حول "اللسانات والإناثنية". وقد أشار فيها إلى شرعية علم الأسلوب مبشراً بسلامة الجسر الواعل بين اللسانيات والأدب.

إضافة إلى دعوته إلى مدّ جسر بين الدراسات اللسانية والنقد الأدبي من خلال الأسلوب، يؤكد جاكسون دور الأسلوب في الخطاب الأدبي باعتباره ركيزة أساسية في الوظيفة الشعرية، كما قام بوصف التصورات البلاغية القديمة، ثمّ أعاد صياغتها على ضوء اللسانيات الحديثة ونظريات السيميولوجيا. ويجعل جاكسون مقارنة شمولية، إذ يعرّف الأسلوبية "بأنها بحث عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً. فتكون الأسلوبية بهذا المعنى بحثاً خاصاً يسعى إلى إجلاء خصوصية النص من خلال إبراز الوظيفة الشعرية فيه، مما يجعل هذه الوظيفة ذاتها وظيفة أسلوبية بحثاً تحقق أدبيّة النص، استناداً إلى موجزاختيار التأليف. وهذا ما ينطبق على نظرية الانتزاح (L ecart) لدى جان كوهين الذي يرى بأن الأسلوب الانتزاح فرد़ي (Ecart individuel) أي طريقة في الكتابة خاصة بمؤلّف واحد، فالشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس وأنّ لغته غير عاديه وهذا ما يمنحها أسلوباً نسبياً بـ "الشعرية"

وعليه ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري.

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبةة الأسلوب، ص 33.
(2) صلاح فضل، نظرية اللسانية في النقد الأدبي، ص 170.
(3) عبد السلام المسدي، مرس، ص 27.
وعلى هذا الأساس تأسّست الأسلوبية البنائية التي تعنى بدراسة الأسلوب الفعلي ذاته لا بدراسة الأسلوب كطائفة كامنة في اللغة. ومن أبرز دعاة الربط بين اللسانيات والأدب في دراسة الأسلوب أيضًا، الناقد النمساوي سبي策ر (Spitzer 1860-1887) الذي نقل الدراسات الأسلوبية من تحليل الظواهر اللغوية إلى تحليل الاستعمال الفردي في النصوص الأدبية، إذ كان ينظر إلى اللغة بوصفها تعبيرًا فنيًا خلاقيًا عن الذات، فلم يكن يفضل بين الدراسات الأدبية واللغوية فحسب، بل كرس جهده لدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلاليتها الخاصة. وهو يعمله هذا يعود إلى قيام جسر بين اللسانيات والأدب عماده علم الأسلوب؛ فيقول: "فما كشفت عنه دراسة لغة (رابليه) يمكن أن تؤثّده الدراسة الأدبية ولا يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك لأنّ اللغة ليست إلاّ تبلورًا خارجيًا واحدًا لشكل داخلي، أو - إذا أردنا مجازًا آخر - إنّ دم الحياة للإبداع الشعري واحد حينما اتجها: سواء عجزنا الكائن عند اللغة أم الأفكار أم العقيدة أم التكوين. وعن هذا الأخير كان يمكن أن أبدأ أيضًا بدراسة التكوين الأدبي الغيور في كتابات رابليه، لأنّ الانتقال من ثمة أفكاره وعقدته ولغته ويبين أنّه لا ينبغي أن يلزم دارس آخر باتباع هذا النهج نفسه. ولكن الذي يجب أن يطلب به، على ما أعتقد، هو أن يقدّم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني". لذا كان هم ستزر بتلخص في العبارة الكبرى لدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلاليتها الخاصة ويؤكد ذلك قوله: "ربما أنّ أحسن إشهد..."
لنفسية أمّة هو أدبها، وبيما أنّ أدبها لا يوجد أن يكون لغتها، كما دونها خيرة المتكلمين بها - أفلا يجوز لنا أن نأمل في أن نضع أدينا على روح الأمة من خلال لغة أعمالها الأدبية الكبرى؟ "(1). 

وهكذا تبدو أهمية البحث الأسلوبي، في نظر سيتزير، في تحلّي سمات الأمة وخصائصها الفكرية من خلال دراسة لغة أدبها. لكن سيتزير لم يتوقف عند هذا الحد، بل قادته دراساته حول الأسلوبية إلى اكتشاف التوازي بين الانحرافات الأسلوبية عن الاستعمال المألوف وبين التحوّل الذي يحدث في نفسية أفراد عصر معين إذ يقول: "إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لا بد وأن يكشف عن تحوّل في نفسية العصر، تحوّل شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوّي، ولا بد أن يكون هذا الشكل جديدا، فهل يمكن تحديد الخطوة التاريخية نسبياً ولغوياً على السواء؟ ومن المسلم أن تحديد بداية تجديد لغوّي يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين"(2). ولهذا يحاول أن يجد تعريفاً علمياً دقيقاً لأسلوب الكتاب بدلاً عن تلك الملاحظات التي درج النقد عليها. فكان يرى أن الأسلوبية ستُسهم هذه الفجوة القائمة بين اللسانيات وتاريخ الأدب. ولا ينكر سيتزير تأثير نظريات فرويد عليه في معالجته للنصوص الأدبية في مراحله الأولى، وتخليه بعد ذلك عن العقد النفسية التي تصبح أعمق كبار الكتاب ليهتمّ بما يسمّيه "القوالب الأيديولوجية" وحضورها في تاريخ الذاكرة البشريّة(3).

(1) شكري عياد ، م.ن. ص 60.
(2) شكري عياد ، م.ن. ص 61.
(3) سلخ فصل ، علم الأسلوب : مناداته وإجراءاته ، ص 67.
ويمثل منهج سيستزر، في رأي صلاح فضل، أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التدوين الشخصي، وإن كان يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ، ويحاول أن يجد نظام التحليل على هذا الأساس ليؤسس بذلك منهجاً يهتم بدراسة الاستعمال اللغوي فردياً كان أو جماعياً، وأصبح بذلك "دامعة التفسير الأسلوبي المبتعد من الجزء والمنطق على الكل، وهو تفسير يعتبر النصوص الأدبية وحدات متفردة متجانسة تحل كل خاصية جزئية فيها إلى الكل" في مجموعه "(1)".

ومن هنا يمكن القول إن أسلوبية سيستزر تهدف إلى الكشف عن شخصية المؤلف من خلال دراسة أسلوبه، أو سماته الأسلوبية في النص الأدبي وربطها بالمناخ الأدبي والفكري المعاصر، وبالرغم من بعض المآخذ عليها وخصائص الانطباعية في معالجتها للنصوص، حيث تنطلق من الوقائع اللسانية إلى الحالات النفسية، أي الانطلاق من سطح النص إلى عمقه، والذي لا يتم إلا من خلال فرضية قوامها الحدس، ما يفقدها الطابع العلمي؛ إلا أنها غدت مدرسة لها اتجاهها الخاص في معالجة النصوص الأدبية، ولها أنصارها الذي يدعون إلى ربط اللسانيات بالأدب وهو مبدأ أساسي في علم الأسلوب الحديث، ويمكن تلخيص أهم معالمة في الخطوات التالية (3):

1- ينطلق علم الأسلوب من العمل الأدبي ذاته، فمهما يستخلص النقد جميع مقولاته، لامن خارجه أو استناداً إلى فكرة مسبقة.

(1) صلاح فضل، مرن، ص 09.
(2) صلاح فضل، مرن، ص 79.
٢- يمثّل العمل الأدبيّ وحدة شاملة محورها روح المؤلّف الذي يضمن تماسك النصّ.

٣- ينوي لكلّ ملحم تفصيليّ أن يسمح بالنافذ إلى محور العمل الأدبيّ، حيث يعتبر هذا العمل وحدة كلّية يدخل الملحم في تكوينه المتكامل.

٤- يتمّ الوصول إلى هذا العمل من خلال الحدس الذي يخضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات. فالملاحظة الحدسية الأولى تعدّ مفتاح التشغيل العفليّ الذي يضعنا على الطريق الصحيح، لتنشئ السمات المميزة لأعمال عصر معيّن أو مكان معيّن تعكس روح المؤلّف روحه.

٥- تقيم الأسلوبية جسراً بين اللسانيات وتاريخ الأدب، ويمثل الملحم اللساني هنا انحرافاً أسلوبيّاً فردياً يختلف عن الاستعمال المألوف للغة.

٦- ينوي معالجة العمل الأدبيّ من داخله وفي شموليته مما يتطلب نقداً متعاطفاً معه ومع مبدعه.

ب - الأسلوبية بين اللسانيات وال النقد الأدبيّ:

فإذا كان أنصار أسلوبية الفرد التي ظهرت على يد ليو ستيرن يرون أن الأسلوبية يمكن أن تقيم جسراً بين اللسانيات والأدب، فرأوا على أسلوبية بالي التي ترى أن البحث الأسلوبيّ ينوي أن يكون فرعاً من اللسانيات يعنى بمعالجة تعبير اللغة باعتباره ترجمة أفكارنا دون مراعاة للبعد الجماليّ أو الأدبيّ في النصّ؛ فإنّ هناك اتجاهاً ثالثاً يعتبر الأسلوبية مرحلة وسطى بين اللسانيات وال النقد الأدبيّ. بل إنّ الأسلوبية، في رأي أصحاب هذا الاتجاه، تحوي كليهما معًا؛ فتغدو الأسلوبية شرحاً للعلاقة بين
اللغة ووظيفتها الفنية، حيث يتركز اهتمامها على تأويل النصوص الأدبية انتقالًا من اللغة.
فموضوع الأسلوبية الأساسي، لدى هذه المدرسة النقدية، ليس "ماذا" "قدّر ما هي" "كيف" و "لماذا" إنّها تربط العنصرين الأساسيين المتكاملين، الأدبيّ / الجماليّ للنافذ، والوصف اللغويّ اللفظيّ، الذي تقوم به "ماذا". أمّا "كيف" ولماذا "قتّم بهما السمات الأسلوبية ووظائفها وتأثيراتها. ولا يمكن لأي من هذين العنصرين أن يكون كافياً بذاته لتأويل النصوص الأدبية وتقديرها (1)؛ ما يعني أن هناك موازنة ما بين الجوانب اللغوية والأدبية، فليس لأي منهما القدرة على إعطاء صورة شاملة للمعنى بمفردته. وهذا ما يذهب إليه بعض الدارسين حيث يقرر أن النصّ منظومته لغوية يتجه بها المرسل (الكاتب) إلى متلقي (القارئ)؛ إلاّ أن النصّ خطاب يحلّه نظامه اللغويّ إلى جنّسه أيضًا ما يدعو الأسلوبية إلى الرجوع إلى نظرية في الأدب والأجناس الأدبية ليتمكّن الباحث الأسلوبيّ من القيام بعمل ممنهجي في دراسته للنصّ وتمييزه عما ليس بنص، ثمّ تحدد الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه، شعرًا، كان، أو نقدًا، أديبًا، أو قصة، أو غير ذلك (2).
يتبّح من هذه الآراء أن علم الأسلوب يدرس اللغة باعتبارها فنًا أو تعبيرًا أديبًا يتطلب من الدارس حساسية فنية وموهبة ليستشفّ مشاعر الآخرين. وهذا ما يوضحه ستيفن ألمان الذي يرى أن الأسلوبية علم وصّ طط، "فهو يواجه الدارس بتحدّ مزدج "فالموضوع لا يقتصر على وقفة على الحدود بين علم

(1) حسن غزال، "الأسلوبية والتأويل والعليم"، ص 56.
(2) منذر عيّاش، "الأسلوبية وتحليل الخطاب"، ص 76.
اللغة والنقد الأدبي، بل يتطلّب الأمر منه أن يجمع بين المواهب الفنية والصفات العلمية، ويرجع ألمان تسمية "علم الأسلوب" (الأسلوبية) إلى العصر الرومانسي، ولم تقر في شكلها الحديث إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين، وتطور هذا العلم الحديث في اتجاهين مختلفين، أحدهما يعنى بالحيل التعبيرية التي تضعها اللغة بين يدي الكاتب، ويمكن بذلك معرفة الإمكانيات الأسلوبية للفترة معينة من خلال استعمال الكاتب المبدع لهذه الإمكانيات، والاختيار بينها لكي يضمن رسالته أكثر قدر من الإيحاء والتأثير، وأما الاتجاه الثاني فيعنى بأسلوب كاتب ما أو ما يعرف بـ "اللغة الخاصة " (Idiolect) وهي "مجموعة العادات اللغوية لشخص واحد في وقت معين "، ويعتمد هذا الاتجاه إلى دراسة المؤلف باستخدام الوسائل الإحصائية والمدخل النفسي، والمدخل الوظيفي الذي يسعى إلى تفسير دور الأسلوب في البنية الكلية للعمل الأدبي، وكذلك من خلال كلماته المفاتيح (key-words، أو les mots clefs).

ويرى بعض الدارسين أن الأسلوبية الأدبية تتوقّع على الأسلوبية اللسانية ويُعزى ذلك التفوق لاختلاف منهجية الأولى ولأنّ هذه أيضاً تُخترق صميم النصوص الأدبية وتضع التأويل نصب عينيها باعتباره هدفًا لها، لكنهم لا يجدون في هذا الاختلاف تناقضًا، إذ لايعدو مسألة تركيز فقط. فالعلاقة بين اللسانية والأسلوبية علاقة تكامل وتبادل بين منهجين (3). فإذا التزاحم لديهم " ضرورة لاغنى عنها ، بل شرط مسبق لأيّ تحليل أسلوبيّ أدبيّ، كما يوضح الشكل التالي" (4).

(1) (2) (3) م . 58 ص . (4)
شکل رقم (1)
العلاقة بين الأسلوبيات الأدبية والأسلوبيات اللسانية

وحposixonic الناقد الأسليمي ميكل ريفاتير من أبرز الباحثين في الدراسات الأسليمية أُذن "إذاً، وإنما يتطلب فحص اللفظة الأدبية للغة، وهي أحد تخصصات تراثية في وسع علماء اللغة أن يهموها".(1)
ويعتبر ريفاتير قائلًا: "الوقائع اللغوية البنيوية لأسلوبيات لهما تختلف بشكل مكثف وفريد قصد به أن يكون أدبيًا، أي أسلاج مؤلف ما، أو بالأحرى عمل أدبيًا، يمكن أن نطلق عليه شعرًا، منظوراً إليه، أو حتى فترة قابلة لأن تبحث عندها. هذا التعريف غير واضح شيئاً ما، فيعتبر ريفاتير نفسه إلى التمييز عليه فيقول: "والفضل أن يقال: "كتاب نسيب" يدل من "كل شيء مكتوب" حتى يشمل الأدب الشفوي، لأن هذا النبات لا يكون فقط بالمحافظة المادية على جسم النص، بل يوجد خصائص قلابية في النص، تجعل من فك رموزه والتعرف عليه أمرًا يسيرًا؛ ثم يضرب لذاك

(1) شكري عياد، اتجاهات البحث الأسليمي، ص 132.
(2) شكري عياد، م.ن. ص 133.
مثلاً برمز النوتة الموسيقية، التي وإن وقعت بعض الاختلافات أو الإختلافات في الطريقة التي يلعب بها القراء المختلفون فإنها تظل قابلة لأن تعرف عليها رغم ذلك كله. كما يضيف ريفاتي موضحاً: "أما عباره " فقد بع أن يكون أديبا" فلا تعني ما أرد المؤلف أن يقوله ولا تهدف إلى المقابلة بين ما هو أديب جيد وما هو أديب ردي. فهذه العبارة يجب أن تنصرف إلى أن ثمة خصائص معينة في النص تشير إلى اختياره عملاً شيئاً وليس مجرد تعاقب كلمات، ومن هذه الخصائص شكل الطباعة وشكل العروض وأعمال الأجناس الأدبية. (1) فكانت يريد أن يقول صراحة إن الأدب كل كتابة ذات طابع أثري فني تجذب الانتباه بصياغتها وشكلها.

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

نسنج من آراء ريفاتي السابقة أن الأسلوبية الأدبية منهج أساسه اللغة، ولست دراسة لغوية تطبيقية، فهي تعتمد اعتماداً كاملاً على التنظيم الأسلوبي للغة الأدبية. فالأسلوبية الأدبية تنطلق من الوصف اللغوي للسمات الأسلوبية للنص، وهي عملية إبداع من الكاتب /المرسل واستجابة من الفارئ /المتلقي. فهو يربط بين الأسلوبية ونظرية النصي، إذ إن الموضوع يتلقى بإثارة الفارئ من خلال لغة النص وطبيعته بناء.

وقد أضحى نقاد أسلوبيون كثر في بلورة منهج الأسلوبية الأدبية، حيث وجدوا أنّها المجال الأفضل لمعالجة وتأويل النصوص الأدبية. ففي عام 1940م استطاع الباحث الإسباني أماندو ألونسو Amado Alonso أن يجد الصيغة الملائمة التي تتوج جهود الدراسات الأسلوبية السابقة، إذ اعتبر علم الأسلوب العلم المنوط به شرح النظام التعبيري للأعمال الأدبية. لكنه في شرحه لهذا النظام التعبيري كان يهدف إلى إقامة منهج ذي

(1) شكري عباس، م.ن. ص 84 - 125.
(2) شكري عباس، م.ن. ص 125.
(3) عبدالسلام الممسى، الأسلوب والأسلوبية، ص. 49.
مبادئ محددة. وقدّم عنصر نظريته هذه من خلال تحليل أشعار
بابلو تيرودا " مقارناً وجهة نظره بالإنجازات السابقة عليه
وبمبادئ البلاغة التقليدية فن الشعر.; وتوصى إلى أن
الأسلوبية النقدية يمكن أن تتعلق على الأعمال الأدبية المعاصرة
القديمة معا، مما يتطلب إعادة بناء العناصر المكونة للعمل
الأدبي من الداخل لا من الخارج. حتى تصادف متعلقة بأحيال
الصيغة اللغوية المتميزة لاستشراح التجربة الجمالية الأصيلة التي
أنجزتها (1). وهكذا نلاحظ أن الأسلوبية لدى ألونسو تهدف إلى
معرفة العمل الأدبي ومعرفة كتابه من خلال الأسلوب، الذي
ينبغي أن يتضمن تناغماً بين التعبير اللغوي والعمل الفني.; ومن
هنا يمكن القول إن التحليل الأسلوبي والنظرية له يتحولان إلى
أضواء كشفية.

إذاً، فالدراسة الأسلوبية الحديثة تفيدنا كثيراً في فهم النص
الأدبي واستكشاف ما يكتنثه من أبعاد جمالية، بما توجه
للدارس من قدراً على التعامل مع الاستخدامات اللغوية وDALانها
في العمل الأدبي. في هذا التفاعل مع الخصائص الأسلوبية
الممثّلة المكتشفة بطريقة علمية سليمة توضح مميزات النص
وخصائصه الفنية.

وإذا كانت الأسلوبية تتلمي إلى اللسانيات التطبيقية من
الوجهة التصنيفية، فإن التحليل الأسلوبي يقترب من الدراسات
الأدبية والبلاغية، حيث أصبح النقد الأسلوبي أحد ضروب النقد
الحديث التي تشهد إقبال الدارسين عليها، لما تماثله به
الأسلوبية من استمرار على العناصر اللغوية في تحليل هو أقرب ما
يكون إلى العلم المضبوط، إلا أن هذا لا يعني أن الأسلوبية
أصبحت بديلًا للنقذ أو البلاغة بأي شكل من الأشكال (1).

كما أنه لا يمكن أيضاً تجاهل علاقة الدروس الأسلوبية
بالبلاغة، وكذلك بالنحو والعروض، فهذه العلوم تدرس الإمكانات
التعبيرية للغة، في حين يعتمد التحليل الأسلوبي إلى تحليل
أشكال التعبير ووسائطه لكنه لا يتوفر عند البلاغة وإفادته كمال
المعنى، ولا عند الإعراب وإفادته أصل المعنى، ولا عند العروض
وإفادته الإنسجام الإيقاعي، وإنما يعرض لذلك من جهة النظم

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 42.
(2) أحمد قدورة، صورة من التحليل الأسلوبي، ص 7.
وإفادته التأثير عبر ما يتركّب منه من أساليب الجمل ودلاليات التراكيب ومعاني المفردات وإيجاء الصور. وهو ينطوي على تلك العلوم على أنّها أدوات تساهم للتعبير عن المعاني ضمن قواعد الفن الأدبي وخصوصية اللغة الأدبية.

ويرى شكري عياد، وهو أحد كبار أساتذة علم الأسلوب العرب، أنّه ينبغي أن ينصب الاهتمام على تحليل الظاهرة الأسلوبية، التي يتحدّد معناها بالاستعمال الأدبي للغة، كما ينبغي وصفها بتعين الخصائص التي تميز الاستعمال الأدبي للغة من غيره من الاستعمالات الأخرى. وعلى ذلك يشير الناقد طه وادي، وهو أيضاً من المهتمين بالدراسات الأسلوبية، حيث يؤكد أنه لم يعد ثمة شك في الدراسين العرب للنص الأدبي، في أن المنهج الأسلوبي قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية تعيد مجال النص إلى مكانه الصحيح، وهو دراسة الأدب من جانب اللغة.

وبناءً على ما سبق يمكننا أن نوجز تعريف علم الأسلوب أو الأسلوبية على أنها: منهج نبديّ حديث يتناول النصوص الأدبيّة بالدراسة، على أساس تحليل الظاهرة الجمالية والأسلوبيّة بشكل يكشف الظاهرة الجمالية في النص، ويقوم أسلوب مبدعًا محددًا المعاني التي أسهمت في إبراز رؤاه وأفكاره، وتظهر ما وراء الألفاظ والسياق من معان يحتويها النص.

وقد ارتأى أن لا أسباب في معالجة المادّة النظرية للأسلوب والأسلوبية في هذا المدخل، كما دأت عليه مثل هذه الدراسات، مفصلاً أن أوظفها في تحليل النصوص، كلما استدعت خصوصية النص ذاك، يهدف تناول المعانيات الأسلوبية تطبيقياً، لكي يساعدنا النص في توضيح النظرية، كما تساعد النظرية في سير أحوال النص لاستكشاف سماته الأسلوبية.

(1) أحمد قدور، م. ن. ص ٧.
(2) شكري عياد، اللغة والأدب، ص ٦٧.
(3) فتح الله سليمان، الأسلوبية، ص ٣.
الفصل الثاني

المستوى الصوتي في شعر ابن عمّار
الفصل الثاني
المستوي الصوتي في شعر ابن عمّار

ينظر علماء الألسن إلى النص الأدبي شعرا كان أو نثرًا على أنه مجموعة من الرموز الصوتية، مثل اللغة التي استقبل منها رمزها: ما يعني أنّ "طبيعة النص اللغويّة هي في المقام الأول ظاهرة صوتيّة قبل أن تأتي الكتابة في المقام الثاني لتترجمها إلى ظاهرة مرئية بواسطة الحروف" (1).

إذا كانت لغة نص الشاعر، في المقام الأول، مجموعة من الرموز الصوتيّة، فمن الطبيعي أن يكون اختيار الشاعر المبدئي في نظم شعره الإيقاع الصوتي المتمثل في الموسيقى الشعرية، لذلك أثرت أن ينطلق تحليلنا من أول المستويات اللغويّة، وهو المستوى الصوتي. وتعرض دراستي للمستوي الصوتي في محورين رئيسين:

الإيقاع الخارجي: يشمل البحور الشعرية التي وظفها ابن عمّار توزيعا جمالياً لافتاً في أشعاره، وإبراز خصائصها الأساليبيّة، ثم القوافي ودلالياتها.

الإيقاع الداخلي: يشمل المحسنات اللغويّة التي لاحظنا أنّها تشكّل سمات أساليبيّة بارزة لدى شّاعرنا وهي (التصريع والتصدير والتكرار).

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

١ - البيحور الشعرية:

يعد الوزن من العناصر الأساسية لمقاربة اللغة الشعرية، وهو يضطلع بوظيفة جمالية ودلالية داخل القصيدة، إذ يمكن الشاعر من رسم صورة انفعاله، والإيحاء بما قدّى إليه. ويربط الدكتور عز الدين إسماعيل بين الوزن والمحتروى الشعرى والفكريّ الذي ينطوي عليه الشعر، فب että الشاعر حين يعبّر عن نفسه من خلال الوزن المتبّع، إنما يختار أكثر الأشكال الطبيعية تاسباً مع حالتة الشعرية، وعندئذ يمكن أن يقال "إن الوزن، رغم أنّه صورة مجردة، يحمل دلالة شعورية عامّة مبهمة، وتمّرك للكلام بعد ذلك تحديد هذه الدلالة" (١).

فالوزن إذاً، تركيب صوتيّ مكانيّ، وهذا ما يوكّده عالم اللغة الفرنسيّ كوهين، الذي يرى أن الوزن ليس سوى علاقة بين الصوت والمعنى، وهو ما يميّزه من سائر وسائل النظم كالاستعارة - مثلاً - التي تأتي ضمن المستوى الدلاليّ فقط (٢).

ولانطلاقاً من تلك المفاهيم سأقوم باستجابة خصائص البنية العروضية من خلال البيحور الشعرية المستخدمة في أشعار ابن عمار موضوع الدراسة.

وضع الخليل بن أحمّد الفراهيدي خمسة عشر وزناً "سمي كلّ منها بحراً، لأنّه يشبه البحر الذي لا يتأهّى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهي من الشعر، فلما جاء الأخفش زاد بحراً لم يذكره الخليل (٣)؛ فسمّى المتدارك أو المحدد، فأصبح مجموع البيحور ستة عشر بحراً.

(١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٦٩.
(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٥١.
وقد استعمل ابن عمّار في الديوان الذي بين أيدينا، أحد عشر بحراً من بحور الشعر العربيّ المعروفة. ونورد فيما يلي جدولًا يبين تواتر البحور داخل أشعار ابن عمّار:
جدول رقم (1):
توائر البحور داخل الأشعارات

<table>
<thead>
<tr>
<th>البحور</th>
<th>عدد توايرها</th>
<th>النسبة %</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>الكامل</td>
<td>34</td>
<td>31.07</td>
</tr>
<tr>
<td>الطويل</td>
<td>23</td>
<td>20.66</td>
</tr>
<tr>
<td>البسيط</td>
<td>7</td>
<td>9.21</td>
</tr>
<tr>
<td>المتبقي</td>
<td>7</td>
<td>9.21</td>
</tr>
<tr>
<td>الوافر</td>
<td>2</td>
<td>2.94</td>
</tr>
<tr>
<td>الحز</td>
<td>2</td>
<td>2.94</td>
</tr>
<tr>
<td>الخفيف</td>
<td>3</td>
<td>3.94</td>
</tr>
<tr>
<td>المجتمح</td>
<td>2</td>
<td>2.62</td>
</tr>
<tr>
<td>المنسرح</td>
<td>2</td>
<td>2.62</td>
</tr>
<tr>
<td>السريع</td>
<td>1</td>
<td>1.31</td>
</tr>
<tr>
<td>الهزج</td>
<td>1</td>
<td>1.31</td>
</tr>
<tr>
<td>المجموع</td>
<td>76</td>
<td>100</td>
</tr>
</tbody>
</table>

واذا تأملنا نسبة تواير البحور في الجدول رقم (1) نلاحظ أن أعلى البحور نسبة في الاستعمل، هو الكامل إذ بلغ عدد تكراره (34) بنسبة (31.07 %) واحتيال بذلك المرتبة الأولى، وجاء البحر الطويل في المرتبة الثانية بنسبة (20.66%) إذ بلغ عدد تكراره (23) مرة، بليهما البسيط والمتقارب بنسبة (9.21 %) وتكرارهما (7) مرات، ثم الخفيف والحز والوافر (2) مرات ونسبة (2.94%); ثم جاء كل من المنسرح والمجتمح (مرتين) بنسبة (2.62 %)، فالهزج والسريع (مرة واحدة) بنسبة (1.31 %).

وهكذا نلاحظ أن ابن عمّار استعمل معظم البحور الشعريّة ماعدا خمسة منها وهي الزلال، والمديد، والمتدارك،
والمقتضب، والمضارع، فلم ترد في الديوان، كما هو واضح من الجدول رقم (1).
والسؤال المطروح هو: لماذا كثر استخدام ابن عمّار لبحور معينة في حين أفل في غيرها؟ وهل لذلك علاقة بتجربة ابن عمّار الشعرية والشعرية؟
يقول سليمان البستاني: "قد نظم العرب كل معنى على كلّ بحر، وكل قافية وأجادوا، فالشاعر المجيد إذا تصور أمرًا فإنّما يتصور له ذلك الأمر على كماله، فتهبّى له السليقة جمال الشكل، كما هيّات له جمال المعنى، فيجتمع له إحكام التناسب بين اللفظ والمعنى، والوزن والقافية"(1).
وينظر النقد الحديث إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلى للتعبير عن حالة الانفعال التي تلمّ بالشاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادي عن أداء ذلك أداءً حسياً؛ فالوزن أو البحر الشعري إذا، جزء من المحتوى الشعري والفكري الذي ينطوي عليه الشعر، وهو ما سناحول معالجته للإجابة عن السؤال المطروح وربطه بالسؤال الرئيسي: ما العلاقة بين البحور والمعاني؟ لذلك سنقوم بمقارنة إحصائية أخرى تبين نسب تواتر الأبيات داخل كلّ بحر من تلك البحور.

---
(1) سليمان البستاني، البداية هوميروس، ص.89.
(2) عيسى العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، ص.235.
جدول رقم (٣)

توزيع الأبيات على البحور

<table>
<thead>
<tr>
<th>البحور</th>
<th>النسبة %</th>
<th>مجموع الأبيات</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>الكامل</td>
<td>٤٢.٧٩</td>
<td>٣٣٥</td>
</tr>
<tr>
<td>الطويل</td>
<td>٤٠.٩١</td>
<td>٣١٣</td>
</tr>
<tr>
<td>المتقارب</td>
<td>٢.٠٤٦</td>
<td>٥٤</td>
</tr>
<tr>
<td>البسيط</td>
<td>١١.٧٩</td>
<td>٣٣</td>
</tr>
<tr>
<td>المسرح</td>
<td>١.٤٣</td>
<td>١١</td>
</tr>
<tr>
<td>الرجز</td>
<td>١.١٧</td>
<td>٩</td>
</tr>
<tr>
<td>الوافر</td>
<td>١.٠٤</td>
<td>٨</td>
</tr>
<tr>
<td>الخفيف</td>
<td>٠.٦٥</td>
<td>٥</td>
</tr>
<tr>
<td>المجتهد</td>
<td>٠.٥٣</td>
<td>٤</td>
</tr>
<tr>
<td>السريع</td>
<td>٠.٦٦</td>
<td>٣</td>
</tr>
<tr>
<td>الهزج</td>
<td>٠.١٣</td>
<td>١</td>
</tr>
<tr>
<td>المجموع</td>
<td>١٠٠%</td>
<td>٧٦٥</td>
</tr>
</tbody>
</table>

لاحظ من قراءة الجدول رقم (٣) أنّ الكامل مازال يتصدر قائمة البحور الشعرية، عند ابن عمر. فقد بلغ عدد أبيات الكامل (٣٣٥) بيتاً، بنسبة (٤٢.٧٩) وتقدم بذلك على الطويل بفارق قليل إذ بلغت أبيات هذا (٣١٣) بيتاً، بنسبة (٤٠.٩١%) فيحتل المرتبة الثانية، وبحفظ البح المتقرب على المرتبة الثالثة، وقد بلغت أبياته (٥٤) بيتاً، بنسبة (٢.٠٤٦%)، وليه البسيط (٣٣) بيتاً ونسبة (١١.٧٩%)، بعد أن كان يساويه في عدد تواتره، وتقدم المسرح على كل من الرجز والوافر والخفيف، ففي عدد أبياته التي بلغت (١١) بيتاً بنسبة (١.٤٣%)، وليه الرجز (٣) أبيات بنسبة (٠.٦٦%)، فالوافر (٨) أبيات بنسبة (٠.٦٦%)، فالخفيف (٥) أبيات بنسبة (٠.٦٥%)، المجتهد (٤) أبيات بنسبة (٠.٥٣%)، فالسريع (٣) بيتان بنسبة (٠.٦٦%)، فالهزج بيت واحد بنسبة (٠.١٣%).
ونلاحظ أيضًا، من هذا الإحصاء أن البحور الأربعة الأولى التي كانت تتصدر سائر البحور في الإحصاء التكراري (جدول رقم 1)، هي نفسها التي تصدّرت القائمة (جدول رقم 2) في مدى بقاء طول نفس الشاعر في البحور. وإن وجدت فوارق ضئيلة في تواتر الأبيات بالنسبة إلى بعض البحور التي كانت متساوية في تواترها في الأشعار؛ فقد تقدّم الكامل (325) بيتًا على الطويل (212) بيتًا. كما تقدّم المقارب (44) بيتًا على البسيط (32) بيتًا.

وستحلل أيضاً من الجدولين السابقين أن أوران كل من الهزج والسرع والمجتهد والخفيف جاء قليلاً بالنسبة لسائر البحور سواء في اتجاهات الشاعر فيها أو في مدى تَّّلّسه فيها. والبحور التي تساوت في تواتر اتجاه الشاعر فيها تباينت في مدى نفس الشاعر فيها. فالمتقارب تقدّم على البسيط بأكثر من الضعف في تواتر أبياته، وتقدّم الرجز على الخفيف أيضاً، بأكثر من الضعف، وعلى الوافر بقليل. كما تقدّم المسرح على المجتهد بأكثر من الضعف في تواتر الأبيات، وتتساوي الرجز والمسرح في مدى نفس الشاعر فيهما (17.1%) في حين تباينت قليلاً في تكرارهما في الأشعار.

وانطلاقاً من الجدولين السابقين، نتساءل لماذا ظلّت هذه البحور الأربعة تتصدر قائمة البحور في تواتر استخدامها ومدى نفس الشاعر فيها؟ ولماذا ظلّ البحر الكامل والطويل يحتلّان المرتبتين الأولى والثانية في الجالتين؟ يبدو حليّاً أن ابن عمّار سار في نظام شعره على سنة الأوائل، وعلى من سار على نهجهم من شعراء الأندلس، إذ يلاحظ أن تواتر البحور الأربعة والأكثر استعمالاً لديه، يتفق فيها مع
شعراء العصر الجاهلي، ومع المتنبي (1)، في منة واحدة وستين قصيدة أو قطعة من مجموعة منة وخمس وسبعين، تمّت دراستها، وكانت البحور الأكثر استعمالاً هي الطويل والكامل والمتقارب والسريع والوافر، وهو يتمّ في ذلك مع ثلاثة من أشهر شعراء الأندلس، وهما: ابن هانئ (2)، وابن دراّج القسطلي (3)، وابن شهيد (4). وتمتّل ابن عمّار معهم في البحور الأربعة الأكثر استعمالاً لديه، مع بعض الاختلاف في مراتبها، إذ يمثّل الكامل لديه المرتبة الأولى، والطويل المرتبة الثانية، أما البسيط فيشغل الرابعة بعد المتقارب (6)، ويتفق ابن عمّار مع شاعر كبير هو أبو تمام (7)، في بروز تقدّم الكامل (8).

(1) هو أحمد بن الجُسّين بن عبد الصمد، أبو الطيب الجعفي الكوفي الشاعر المعروف بالمنهجي، وُلد في الكوفة في كندة (680/667)، نشأ بالشام والبادية وقال الشعر صيّاً، المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ص 110 و 103.

(2) ابن هانئ (677/246-326/236-375)، أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي أشهر المغربي، وهو عندهم كالمتنبي عند أهل المشرق، ولد بأشبيلة، وحصي من صاحبها واتمّاه أهله بذهاب الفلاسفة فرحل إلى إفريقية.

(3) ابن دراّج (347/548-600/402)، أحمد بن الداعي بن أبي السامي بن دراّج القسطلي، شاعر، وكاتب من أهل قسطلّة دراّج. كان شاعر المنصور أبو عامر، وكاتب الإنشاء في أيامه. كان بالأندلس كالمتنبي بالشام. الزركلي، الأعلام، 1/731.

(4) ابن شهيد (326/236-375-993/692-592)، أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن شهيد الأشجعي، وُلد في مكة والأفاضل أداً وعلماً مولده وعهده بقرطبة، له شعير جيد وتصانين بديعة منها: "كشف الدرك وإيضاح الشك" و"حاتون عطار" و"التوابع والروابع". الزركلي، الأعلام، 1/163.

(5) سليم زيدان، ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي، ص 65.

(6) أبو تمام حبيب بن أويس بن الحارث بن قيس بن كُسيس (847/661-847/661) من شعراء العصر الابيضِي كان أبوه نصارياً من أهل حاسم قرية من قري الشعراء، شاعر معبد تميز بديهية اللفظ، وحسن الأسلوب، ونضاعة الشعر.

(7) يسري المصري، بحث القصيدة في شعر أبي تمام، ص 32.
وفي مجال البناء الشعري، كان الشعراء يقيّمون كبير وزن
لسهولة الوزن حين يختارون أوزانهم؛ فإذا بكلٍّ واحد منهم يتلمس
الوزن الذي تتوسّم فيه المطبّقة الأولى بحمل تجريبه، وتمثيل
انفعالاته(١). قال أبو هلال العسكري: "إذا أردت أن تعمل شعراً
فأحضر للمعاني التي تريد نظمها فكرك، وأختارها على قلبك،
واطلب لها وزنًا يناسب فيه إبرادها"(٢). ويرى سليمان البستاني أنّ
العروضيين نظروا إلى بحور الشعر من هذه الوجهة، ولكنهم لم
يُريدوا على تسميتها بأسماء تنطبق توسعًا على مسميات
موضوعات القصائد المنظومة عليها؛ ولكن يُستفاد من هذه
التسمية أن لكلّ بحر ساحلاً يقف عنده ويرشد اسمه إليه(٣).

ونستخلص ممّا سبق أنّ النقاد يربطون بين موضوع القصيدة
والأبحر الذي تُنظم فيه: ما يدعو إلى النظر في استخدام ابن
عمّار للبحور المهيمنة في نصوصه الشعريّة، من المنظور نفسه—
أي من خلال علاقة الشكل بالمضمون. وهذا ما يدعونا للعودة
إلى سؤالنا السابق للسؤال لما إذا احتلّ الكامل المرتبة الأولى
من حيث تكراره في شعر ابن عمّار، وفي بقاء مدى نفس الشاعر
فيه؟

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

(١) عيسى العاكر، العاطفة والإبداع الشعري، ص ٢٣٤.
(٢) العسكري، كتاب الصائعين، ص ١٣٩.
(٣) سليمان البستاني، إبادة هوميروس، ص ٩٠.
(٤) ابن رشيق، العمدة، ١٦٣/١.
أنواع الشعر. ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجواد في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقّة ... وإذا دخله الحذف بات مطرباً مرفقاً، وكانت به نبرة تهيج العاطفة"(1).

ويصف إبراهيم أنيس الكامل بأنه معبود الشعراء المحدثين ومطيّتهم، وهو البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبّي الشعر، كما يطرقه الآن كل الناظمين، الشعراء منهم والمتشاّرون(2)؛ ذلك أن فيه طواعية للعديد من الأغراض الشعرية الواضحة والصريحة، ومفعّم بالموسيقى، ويتفق مع الجوانب العاطفية المحدثة داخل الإنسان، كما أنّه يجمع بين الفخامة والرقّة، ولهذا لانراه وفاء محكماً للحكمة والفلسفة، وهو هذا وراء فلتته عند المتنبي والمعري (3). أما ابن عمّار فقد أكثر منه وأفاد من مجاله الواسع، واستخدمه نامياً ومجزواً.

وقد شغل بحر الكامل لدى شاعرنا، كما لاحظنا، النسبة القصوى داخل المتن الشعري بـ (71.5%)، وكذلك في نفس الشاعر فيه، إذ بلغ عدد أبيات 235 بيناً بنسبة (79.4%)، كما يبين الجدول رقم (1و2)، ولم يخل منه غرض من أغراض هذه الأشعار فلاغراية إذاً، أن يطغى على منظومات هذه المرحلة التي هيمن فيها غرض المدح والاستعطاف على حياة الشاعر، وكان جانب الرقّة والعاطفة هو الغالب على اتجاه شعر ابن عمّار، ولأنّ بحر الكامل، كما رأينا، فهو أكثر بحور الشعر العربي غنايّة

---

(1) سليمان البستاني، م، ص، 92.
(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص، 208.
(3) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، ص، 77.
وليناً وناسيّاً، حيث يمتاز بإيقاعه المطبّر والمرقص، وحركاته المتميزة - ثلاثين حركة - ومبادئ الشاعر فيه أفضح منه في غيره، لجزالته وحسن اطراده (١) ، ما يتيح للشاعر نظم تجريته الفنية بكل يسر وسلاسة.

ومن منظومات الكامل، التي جرى فيها الشاعر بين المدح والاستطاعت، وعدها أغراض أخرى، منها وصف مجالس اللهو والخمر، رأيتها المشهورة ومطلعها:

(من الكامل)

أدر الزُجاج قَالْتْ يسَمِيْ قد انبري
والنجم قد صرف العينان عن
لمًّا استرد الليّل مِنّا

.. رَوْضٌ كأنّ النهر فيه مَغْصَم
وتهزه ريح الصبا فِتخاله

ومنه أيضاً القصيدة التي قالها ابن عمّار يغزل بحسناء، ونلاحظ من خلالها التوفيق بين البحر والموضوع:

(من الكامل)

نَغْسِيْي وآن عذبَتِها تهواك
ويهرها طربٍ إلى لقائك
مَعْذراً وشاي فيه مناك
وعقدّ ترّومك مُقَلٍّي قُتراك

أَوَّلَ هُذَا الوضَّأ أَصْحِب بِيْنَا
مَا بَالِ قَلْبِي حِين رَامْك لِم
الله أعلم ما أُؤْرِز لِحاجة

وتصدر الكامل، يأتي بحر الطويل لِibtَلِ المرتبة التانيّة، إذ بلغت نسبة نواتره، كما لاحظنا، (١٦.٠١%)، ورغم ارتفاع نسبة

(١) حازم القرطاجني، المنهاج، ص ٣٥٩-٣٧٠.
(٢) الديوان، ص ٣٧.
(٣) من..، ص ٣٤٣.
الاتجاه هذه، فإن نسبة نفس الشاعر فيه كانت أكثر بالقليل، إذ بلغت أبياته 313 بيتاً، بنسبة (91.04%).
والبحر الطويل مزدوج التفعيلة. ولم يرد في الشعر العربي إلا نادراً، وهو من البنية الوزنية الفعلية الجدوة، حيث نجد البهااء فيه والقوة (1). كما أنه من أطول البحور وأكملها بالجلاء والرطانة والعمق، فهو يعطي إمكانيات للطرد والبسط الفصحي، والعرض الدرامِي. لذا نجد له أكثر في أشعار السير والملاحِم واحتواء الأساطير، وقد نظم منه ثلث الشعر العربي تقريباً، وكان القسماء يؤثرون عليه سائر البحور الشعرية، وفي الأغراض الجدية والعظيمة الشأّن خاصة (2). وابن عمّار أبدع في كثير من هذه الجوانب وبخاصة فيما كان يكتبه إلى المعتمد بن عياب، وإلى بعض أصحابه، لذلك تواتر تفوقه في المجد والاستعطف، وجاء في الغزل نبذه أقل، ومنه ميثات التي تعد من عيون الشعر العربي عامة ومن روائع الشعر الأندلسي خاصة. وقد قارب عدد أبياتها المئة بيت؛ ومطلعها:

(من الطويل):

طَيَّبٌ وَفَطِيْحٌ وَفَيْقٌ وَفَهِيْدٍ
لَّمَّا أَنْهَوْ عَرَبَةً صَرْحَةً
وَعَني أَتَّنْبٌجَرَدَ صَرْحَةً
وْمَا لِيِّسَ قَوْمٌ يَمْسَكُونَ
لِغَيْرِي وَلَا قَامَتْ لَهُ فِي
وْهَلْ شَفَقَتْ هُجَوَّ الْرِّيْجَ
(3)

ومنه أيضاً القصيدة التي كتبها من سجنه للمعتمد يستعطفه فيها، وقد جاءت أبياتها فضلاً من العواطف المتقدقة الصادقة والمؤثرة، وقال عبدالواحد المراكشي إنه "لو تسأل بها إلى الدهر لنزغ عن جوره، أو إلى الفلك لكف عن دوره" (4)؛ ومطلعها:

_____________________
(1) حازم القرطاجني، المنهاج، ص. 368.
(2) عطية بديع، دراسات في النص الشعري، ص 131 وابراهيم أنيس،
موسيقى الشعر، ص 191.
(3) الديوان، ص. 309.
(4) المراكشي، المفجع، ص 112.
(من الطويل)

سَجَابَك إن عاقبت أندى
وَعَدُّرْك إن عاقبت أجلٍ
قَانَتْ إِلَى الأَذْنِي مِنَ اللَّهِ
عَدَّانِي وَأَنَّا وَلَيْكِ (1)

ثم بعد الطويل يأتي بحرا يسيط والمتقارب ليحتلا المرتبة الثالثة، فقد بلغت نسبة وردهما (31.9%)، حيث أقام الشاعر على كل منهما سبع منظومات ما بين مقطوعة وقصيدة، إلا أنهما يختلفان في بقاء نفس الشاعر فيهما، إذ بلغت أبيات البسيط 22 بيتاً، بنسبة (6.2%)، وبلغت أبيات المتقارب 42 بيتاً، بنسبة (5.07%)، وقد تفوق هذا البحر في غرزي المدح والاستعضاف في حين تفوق البسيط في غرزي الوصف والشكوى.

ولا يتسع البسيط والمتقارب مثل الطويل لاستيعاب المعاني، ولا يلينان لينه للتصرف بالتراكيب والكافأ، مع تساوي أجزائهم وإن كان البسيط، من وجه آخر، يفوق الطرد رقة وجزالة (2)، لذا توتر أكثر في غرزي الوصف والمدح، ثم في الإخوانيات وفي الفخ، مما يدل على مرونة هذا البحر وملاءمته لكثير من الأغراض.

ويمتاز البحر البسيط ببساطته وطلاوته وغناينه، فكان من البحور التي ظلّت عبر العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكترون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربيّة (3).

مع أن البسيط يستخدم في التعبير عن الرقة ولفظ القسوة أحيانا، "إلاَّ أنَّه يجود في الوقت ذاته في الجانب الشجعي من الإنسان (4).

لك هذا الجانب لم نجده في شعر ابن عمّار الذي بين أيدينا.

---------

(1) الديوان، ص 319.
(2) سليمان البستاني، إلقاء هوميروس، ص 91.
(3) إبراهيم أتيس، موسيقى الشعر، ص 193.
(4) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، ص 24.
ومما أقامه الشاعر على بحر البسيط، مقطوعة قالها في غرض الفخر، منها:

(من البسيط)

"أنا ابن عمّار لا أُخفّق على إلاّ على جاهل بالشمس
وَبِين طَبْعِي وَذَهْني كَمْلُ كَالسَّهْم يَعْدِ بِينَ القَوْسَ
فَوَانِدَ الكُتُب يُسْتَلِحقُنَّ فيِ"

(1)

ومنه أيضاً، ما قاله يصف قلماً:

(من البسيط)

"لَوصَلْ وَدْ ولَا اِختيَارْ
كَأَنَا اللِّيْلُ والْيَهَارْ"

(2)

ويمتاز بحر المتقرب بالبساطة والرقة، وهو "من الأوران العربية المألوفة التي كانت الآدآن تستريح لها" (3). وبرد تامًا ومجزوءً ومشطورًا. إلا أنّ شاعرنا لم يستعمله إلاّ تامًا، وقد تميز عنده بطول النفس في غرض المدح، إذ أقام عليه قصيدتين في مدح المعترض بن عبّاد بلغ مجمل أبياتهما ٣٢ بيتاً، وقصيدة في هجاء المعترض بن عبّاد وزوجه اعتماد الرميكية من ١٣ بيتاً. أمّا بقية ما جاء منه فلم يكن سوى مقطوعات في الغزل، وفي الشكوي.

ومما جاء من المتقارب، قصيدة كتبها ابن عمّار يمدح فيها المعترض بن عبّاد، ومطلعها:

__________________________

(1) الديوان، ص ٢٤٥.
(2) م. ن.، ص ٢٤٧.
(3) إبراهيم آديس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٥.
(من المتقارب)
وقالت لربك فيمن غدر
وقمت تطالب في الناكية
يعاطلته من لياالي الحرو
ومنه ما قاله في الشكوى من غدر الزمن:

(من المتقارب)
كأنني أراك أبا جعفر
تقول وتبسم نحوي مثيرا
وزيرا قلْنَ أر إلآ أسيرًا
وأن كان بالدهر طبا بصيرًا (3)

ثم توالت البحور الأخرى بنسب متفاوتة في توافرها في
الأشعار وفي عدد أبياتها.
أما عدم وورد بحور المديد، والمتدرك، والمقتضب،
والمضارع، في أشهر ابن عمّار، فقد يعلل بأن الشاعر كان يسير
في نظم أشعاره على منوال الشعراء القديمي.
يقول البستاني عن المديد، إنه بحر "قل من ينظم عليه وهو
ثقيل على السمع، وقد تحاشاه معظم شعراء الجاهلية، لأن
إيقاعه ثقيل نبطيء، وبخاصة في تشكيله الأول (1). أما المتدرك
فهو لا يصلح إلا لنكتة، أو نغمة، أو ما أشبه وصف زحف جيش، أو
وقع سطو أو سلاح، وهو قليل في الشعر القديم والحديث (4). ولم
يذكره الخليل ضمن بحوره الشعريّة. والمضارع من الأوزان القصيرة
التي تميل إلى الإسراع في توصيل الأفكار، لذلك كان ما ينظم

(1) الديوان، ص 300.
(2) م. ن. 2001، ص 92.
(3) سليمان البستاني، إلقاء هوميروس، ص 94.
(4) م. ن. 93.
فيه بعيداً عن التأمل، فتحااشاه الشعراء قديماً، فكان قليلًا جداً (١).
والمضارع والمقتضب من البحور النادرة التي أنكرها الأخفش.
ويقول البستاني: "إنّ المقتضب والمضارع من البحور التي لا
يجود نظمها في ما خلا الأناشيد والتشريح الخفيفة" (٢).

هكذا يمكن القول إنّ ابن عمّار، في نظم أشعاره، ينزع إلى
ملازمته القواعد الشعرية التقليدية بالمحافظة على النسب
القديمة في استعمال البحور الشعرية، و)،وكذ هذه النزعة واقع
البحور الشعرية التي لم يستعملها الشاعر. إلا أنّه خرج عن هذا
الإطار التقليدي بتقدّم نسبة البحر الكامل على البحر الطويل،
في معدّل تواتره في الديوان وفي عدد أبياته. كما بيّنت دراسة
البحور الشعرية أنّ كلّ بحر، في الديوان، يمكن أن يحتوي أيّ
غرض من الأعراض التي يريدها الشاعر، وليس بالضرورة أن توجد
علاقة بين اختيار بحر القصيدة واختيار غرضها.

(١) ابن رشيق ، العمدة ، ١٣٥/١.
(٢) البستاني ، م. س. ص. ٩٤.
2- القافِية:

يتفق العروضيون ونقاد الشعر العربي على أن الوزن والقافِية مكونان أساسيان في الشعر، وإذا فقد أحدهما لا يسمى شعراً، وقد أولاها العرب الأوائل أهميّة كبيرة، حتى إنهم جعلوها قاعدة أساسية في بنية القصيدة لامتثال منها. يقول ابن قدامة: "الفاقِية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافِية"(1)؛ ويقول صاحب المنهاج: "أطلبو الرماح فإنّها قُرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حَوافِر الشّعر، أي عليها جرائهم وإطراده، وهي مواقفه، فإنّ صحتَ استقامت جرائه، وحسنتَ مواقفه ونهائه"(2).

وكل ذلك قال البستاني: "العربية لا يصلح شعرها بدون قافِية؛ لأنّها لغة قياسية رّنّة يجب أن يراعى فيها القياس والرّنّة. وفيها من القوافي المناسبة ما يتعذر وجود نظيره فيسائر اللغات، فلا يسوع لها أن تبرز عُطلًا مع توفر ذلك الحلي الشاّئق"(3). هذه الأقوال تدلّ على أهميّة القافِية في النصّ الشعري العربي.

وختِي في الآداب العربيّة فقد كانت لهذه المقاطع (الفونيمات) الموسيقية المتماثلة أهميّة في النصّ الشعريّ، كما يؤكد ذلك الناقد الفرنسيّ كوهين الذي يرى أنّ هذا التكرار المنتظم في نهاية كلّ بيت هو ما يميّز القافِية، وهو الذي يوجي إلينا بالرجوع إلى السطر، كما أنّها عنصر صوتيّ قبل كل شيء، يقف تأثيرها عند المادّة الصوتية وحدها(4)؛ فالاقافِية، عندنا، تدخل

---
(1) ابن قدامة، نقد الشعر. ص148.
(2) حازم الفراصجي، المنهاج، ص175.
(3) سليمان البستاني، إبلادة هومبروس، ص95.
(4) J. Cohen, Structure du langage poetique. P.
في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري باعتبارها عنصراً أساسيًا في تحقيق اللغة الشعرية.

ويعرف إبراهيم أنيس القافيّة بأنها "عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشرّ أو ألباب من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية. فهي بمناهج التواصل الموسيقي يتوّج الساعم ترددها، ويتمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن(1).".

وأخيراً لتعرفها المختلفة، فإن القافيّة تنمّي في البنية الخنّامية للبيت الشعري التي يلتزم الشاعر بها في قصيدته كليّاً. وتشغل داخل النص الشعري دور الوسيط بين ألباب القصيدة بإحداثها تماثلًا موسيقيًا يشكّل بدوره "الجُمة الموسيقية التنغميّة على المحور العمودي للقصيدة، ومن ثم فهي روؤس ونهائيات الوحدات المشكلة للخطاب الشعري"(2).

وتجرّد الإشارة إلى أن الشعر الأندلسي عموماً، انسجاماً بالقوّة الأدبيّ والحضاريّ القائم، تعزّز نقيّة بالموسيقى، وبرز الموسيقى الذي تلقّفه الغناء، وإن لم نعثر على موسيقى في ديوان ابن عمّار، فلا يستبعد تأثير الشاعر بجّهها، وما يرافها من موسيقى وغناء.

ولا تتحسر وظيفة القافية في الجانب الإيقاعي المتمثّل في التكرار الصوتي، بل تتجاوزه إلى الدلالة. فقد بين ابن قدامة العلاقة بين القافية والمعنى، المعنى عنها من خلال البيت فيما أسماه نعت اثتلاف القافية مع ما يدّل عليه سائر البيت، وهو أن

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٤٦.
(2) الظاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، ص ١٣٢.
تكون القافية متعلقة بما تقدّم من معنى البيت تعلق نظم له، وملاءّة فيه(1). وذلك ما أكّده أيضاً عالم اللغة الفرنسي جان كوهن، بقوله: "إن القافية تحدّد في علاقتها بالمدلول" "Signifie le" إذ إنها ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، ودورة تضاف إلى غيرها من الصور، ولا تضِح وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى(2).

وتبّوح، مما سبق، العلاقة القويّة بين القافية والمعنى، حيث يمكن القول إن الكلمات التي تنتمي إليها القافية تحلّنا إلى الدلالات نفسها التي تحلّ إليها القصيدة ؛ لذا يتحمّل على الشاعر مشاهدة النص الشعري أن يختار لكل بيت من أبيات قصيدته قافية تستوجب المعنى الذي يريده، وأن يحمل في دواليّها كل ما يحتمّل استيعابه وتقبّله، لكى تصل الرسالة المقصّد الذي يريد الشاعر دون أن يقع في مشكل داللي مستنكر من قبل المخاطب/المتلقي. لأن القافية كما يننّه القرطاجني "يجب أن لا يقع فيها ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، أن يبتاعد فيها عن المعاني المشنوءة والأخفاف الكريهة، ولاسيّما ما يفيق من جهة ما يتقابل به" (3). وذلك لأن الخطاب الشعري عملية في إبداع، يشتراك فيها المتلقي كما يصنعه المشاهب. وعلى ينفي على الشاعر، لكي يحقّق مقصده قصيده في إثارة المتلقي وتشوّقه إلى الإيقاع الموسيقى في النص الشعري، أن يراعي ما عبّر عنه حازم القرطاجني بـ"صحّة الوضع في القافية"(4)، أي حسن اختيار الموقع الجيد.

---

(1) ابن قدامة، تقدّم الشعر، ص9، 129.
(2) J.Cohen, Structure du langage poétique, P. 74.
(3) ابن حازم القرطاجني، المنهج، ص70-786.
(4) حازم القرطاجني، مرن، ص70-270.
وهذا لا يتسنى إلاّ بإتقان أفئينها، أوما يعرف بالأبنية القاعدية (les infrastructures) وهي جملة المقومات والهياكل الخفية والتي إليها يسند وجود ظاهرة بادية١). ومن أهم هذه الأبنية القاعدية ما يوضعه القرطاجي بقوله: "إن القوافي لايدّ فيها من التزام شيء أو شيء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الروي على الحركة أو السكون "(2).

الروي: الحرف في البيت، وعلى تبني المنظومات الشعرية، وتتنسب إليه القصائد أحياناً، فيقال: إن القصيدة رائيّة، أو عينيّة إلخ..، وحوذ الحجاء جميعاً يمكن أن تقع رويًا، لكنها تختلف في نسبة شيوخها. ويقول إبراهيم آريس: "أقلما يمكن أن يراعي تكراره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تنيد عليه الأبيات، وسميّه أهل العروض بالروي. وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية (3). وتحركات الروي في مجملها إمّا أن تكون منفوعة مع حركة الضم، أو الفتح، أو الأكسر، أو يجب السكون في نطقها. والشاعر يختار الحركة المناسبة، لكنّه ملزم بأن " تكون حروف الروي من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض، ولا غير ذلك وقد وقع الجمع بين ذلك للفصحاء على قبح " (4). فاختلاف حركات الروي

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأصولية، ص 189.
(2) حازم القرطاجي، مرس، ص 270.
(3) إبراهيم آريس، موسيقى الشعر، ص 247.
(4) حازم القرطاجي، المنهاج، ص 272.

-72-
في القصيدة من ألقح ما توصف به القصيدة ويبعث به الشاعر،
فنادراً ما يلجأ إليه الشاعر.
ونظراً لأهمية الرَّوِيّ في المنظومات الشعرية، تبنى عليه القافية وحده، حيث إن حروف القافية الأخرى - الرَّدف، والوصل، والخروج، والتأسيس - ليست بالضرورة في كل قصيدة، بعكس الرَّوِي، فليس من قصيدة بلا رَوِيّ. ونحن هنا نتحدث عن الشعر العمودي، مجال شعرنا وموضوع هذا البحث. فالرويّ هو القاسم المشترك في القصائد عموماً، وضبط إيقاعها ومحور إنشادها، فلا يكتمل الوزن والمعنى إلاّ به. وعلى ذلك، ستكون دراستنا لقوافي الأشعار من خلال روبيّها. وتورد فيما يلي جدولًا بالقوافي وتواترها في شعر ابن عمّار:

٧٣
النسبة | العدد الأبيات | النسبة (%) | التكرار | القوافي
---|---|---|---|---
22.74 | 174 | 22.07 | 18 | ر
30.26 | 100 | 12.83 | 10 | د
16.7 | 122 | 7.79 | 6 | م
11.54 | 86 | 11.03 | 9 | ب
8.33 | 32 | 8.41 | 9 | ل
5.23 | 40 | 6.12 | 5 | ن
4.83 | 27 | 2.6 | 4 | ح
2.65 | 18 | 2.06 | 2 | ك
2.48 | 19 | 1.79 | 2 | ث
1.76 | 13 | 2.84 | 2 | س
1.79 | 13 | 1.28 | 4 | ق
1.79 | 15 | 0.13 | 1 | ي
0.76 | 10 | 0.12 | 1 | الهمزة
0.39 | 3 | 1.28 | 1 | ع
0.13 | 1 | 7.69 | 1 | ف
المجموع | 100.00 | 76.5 | 78 |

استخدم ابن عمّار خمسة عشر صوتًا من أصوات اللغة العربية رويًا في نصوص الشعراء الذي بين أيدين، وهي: د، م، ب، ل، ن، ح، ك، ث، س، ق، ي، الهمزة، ع، ف. ويلاحظ أن هذه الحروف تجتمع رويًا كثيرة في الشعر العربي. وأما الحروف التي لم تأتي رويًا في شيوخها في أشعار الشعراء. أما الحروف التي لم تأتي رويًا في هذه النصوص، فقد لاحظنا أيضاً، أنها نادرة في مجيئها رويًا أو
قليلة الشيوط، وهي: د، غ، خ، ش، ز، ط، و، ض، ط، ه، ت، ص

(1) يتضح من الجدول رقم (3) أن هناك ثلاثة أحرف سُجِّلت أعلى نسبة في تواترها في الأشعار، وفي عدد أبياتها (وهي: حرف الاء، وقد جاء تكراره (18) مرة، بنسبة (7.03٪) ومجموع أبياته (174) بيتا، بنسبة (22.72٪); وحرف الدال، وحروف تكراره (10) مرات، بنسبة (12.83٪)، ومجموع أبياته (105) بيتا، بنسبة (26.63٪) والليم، وقد جاء تكراره (8) مرات، ونسبة (7.69٪)، ومجموع أبياته (123) بيتا، بنسبة (16.7٪); ثم توالت سائر الأصوات، وقد تباينت في تواترها وفي مدى نفس الشاعر فيها، على النحو التالي: حرف الاء تكرر (9) مرات، بنسبة (11.5٪)، ومجموع أبياته (67) بيتا، بنسبة (11.24٪)؛ واللام، (7) مرات، بنسبة (6.53٪)، ونسبة (3.1٪)، ومجموع أبياته (37) بيتا، ومجموع أبياتها (40) بيتا، بنسبة (8.23٪)؛ والباء (3) أحيانًا بنسبة (2.65٪)، ونسبة (2.57٪)، ومجموع أبياته (18) بيتا، ومجموع أبياته (26) بيتا، ونسبة (5.8٪)، ثم السين والقاف وحروف تكرارهما (2) مرات، بنسبة (8.44٪)، ونسبة (2.5٪)، ومجموع أبياته (19) بيتا، ونسبة (5.7٪)، ثم الزاي، والترة (2) مرات، ونسبة (5.7٪)، ومجموع أبياته (17) بيتا، ونسبة (5.1٪)، ونسبة (1.97٪)، فالهزة والعين والفاء، وتكريت مرة واحدة ونسبة (1.28٪)، ومجموع أبياتها (15) بيتا، ونسبة (1.97٪)، ونسبة (5.01٪)، وأبياتها (12) مرة، ونسبة (1.75٪)، فالماء، والباء (2) مرة، ونسبة (1.28٪)، ومجموع أبياتها (15) بيتا، ونسبة (2.06٪)، ونسبة (0.29٪)، وبيت واحد بنسبة (1.12٪).

تلك هي أصوات القوافي المستخدمة في النصوص التي بين أديبنا، وهي خمسة عشر، ويلاحظ أن هناك اختلافاً كبيراً بين الأصوات الثلاثة الأولى التي سجلت أعلى نسبة، وبين الأصوات في ترتيب القوافي. وهذا يدعونا للتساؤل عن سبب هيمنة حروف الاء واللام والميم على سائر حروف الروي في هذه الأشعار، ولماذا تدّلت نسبة شهيرة الحروف الأخرى؟

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 248.
يرى بعض النقاد أن الحروف التي تأتي روًا تظهر قدرة الشاعر على تحسس طاقاتها وما توحي به من معانٍ، وإن كان الشاعر مقيدًا بألقاظ اللغة، يتخير من قاموسها" أخلي الألفاظ لمعانيه فيوفق في اختياره أحيانًا، ويفتقد ما يطلبه أحيانًا أخرى."(3) يرى إبراهيم أنيس أن كثرة الشيوخ أو قَلْبَهَا لا تدل على نقل في الأصوات أو خفة، يقدر ما تعني كثرة نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة.(4)

وحروف الزاء والدال والميم من الحروف المتّرتدة في أشعار العرب، وتجيء روًًا بكثرة(5)، ففي دراسات إحصائية سجل الحروف تفقُّفًا ملحوظًا في كل من ديوان أبي تمام والبحتري، وفي حماسة أبي تمام، وفي كتاب الشعر والشعراء، وفي كتاب الأغاني، مع اختلاف سبيط في أسبقية حرف على آخر (6). وهي أيضًا من الأصوات الساكنة الأكثر وضوحًا في السمع، إذ إنها أصوات مجهولة، فالزاء حرف لثوي والدال أسنانٌ لثوي والميم شفويًّ وحسب الباستاني، فإن الزاء تجد في الغزل والنسيب، والدال في الفخر والحماسة، والميم في الوصف والخبر، وإن كان يرى أن هذا القول يضح في باب التغليب، ولا يصح في باب الإطلاق (7). لكن عودةً إلى نصوصنا - مجال الدراسة - تؤكد دلالات شيوخ هذه الأحرف (ر، د، م) وأصالة تواترها روياً وطول بقاء نفسه في أروع قصائده، كما فسر الباستاني: فقد مرح ابن عمٍّ بُن المجد ووصف مجلس اللهو ووصف الطبيعة في الرائدة المشهورة:

(من الكامل)
أدر الزجاج فالنسيم قد اتخرج والضح يقدّ صرف العنان عن
لما استرد الليل مِنَالعنيان صافٍ أطل على رداءَ أخضرًا
.. رُوُس كان النهر فيه مغصٍّ

(1) حسن نور الدين، الشعرة وقانون الشعر، ص 101.
(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 42.
(3) م ن، ص 248.
(4) م ن، ص 248.
(5) بسمة المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 81.
(6) سليمان الباستاني، إلقاء هوميروس، ص 97.
وَتَهْرَعُ رِمْحُ الصَّبا فَتَخَالَةٌ
وَتَحَاجَّ الْأَرْمَانَُّ النِّسَاءِ
ثُمَّ جَلَّضَتِ الْمَلْوَكَ بَيْنَ النَّوَادِ
أَنْذِرُ عَلَى الأَكْبَارِ مِنْ قَطْرِ النَّزَل
قَدْ أَذَوَّتْ زَنَدَّ الْمَجْدُ لَا يَتَفَكَّرُنَّ

استخدم الشاعر في هذه القصيدة قافية مطلقة، حيث جاء 
بروي متجرًّك هو الراء وأشبى بالألم. ومعلوم أن الراء صوت 
مجهور لثوي متكرر، وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السمع 
، وتتوافق بين الشدة والرخوة. وقد أراد الشاعر بهذا الصوت 
المجهور المتكرر أن يجهز بتعلقه بالمدود ويدعوه له، وأن يشد 
بأنثس الجميلة بصوته سمعه البعيد والغريب، خاصة وأن الراء 
مفتوحًا تعلقه ألف ممدوحة: فحركة الفتحة تعطي الاستغلال 
والمد يساعد على إطالة مقطع الصوت ويعطي نوعًا من التصاعد 
الموسيقي (3).

ومن أمثلة المنظومات التي جاء رويها حرف "الدال" قصيدةً 
بتحمس فيها ابن عمر لانتصار الجيش الإشبيلي على البربر، 
ومطلعها:

(من الطويل)

أَلَا لِلْمَعَالِيِّ مَا تُعْيَدُ وَمَا تَنْتَيُدِ
وَقَبْلِ اِلْحَرْبِ أَلَا كَمَا آخَرْضُ الْيَدَاءُ وَفَتَكِهُ
كَمَا حَجَّلَتْ مِن دُونِهِ صَفَّةٌ
وَلَا شَجَرُ عَيْبُ المتَقَفَةَ

كذلك القافية هنا مطلقة، ورويّها حرف الدال وهي صوت 
أساسيّ لثوي انفجاري مجهور، يتذبذب معها الوتران الصوتيان 
وكان الشاعر يريد أن يصور جو المعركة بما فيه جلالة وصوله

الديوان، ص 28.
(1) عبد البدوي، دراسات في النص الشعري، ص 77.
(2) الديوان، ص 190.
(3)
وقرع للسيف.. باستغلاله طاقات حرف الدال الصوتية ومزاوجتها
بحركة الكسر التي تتفق مع حالات الانكسار في المعركة.
وأمام صوت الميم ، فقد تمثل واضحًا في رأيته الميمية التي
يستعطف فيها المعتضد ويمتدح متوسلًا بابنه المعتمد . ويصف
يؤس حاله بعيدًا عن موطنه ، واشتيقه إلى ذكرياته الجميلة في
إشبيلية ؛ ومنها :
( من الطويل )
وهل شققت هُوَج الرياح
لغيري أو حنَّت حرَّت الروائم
إلي كل غَيَر أهل مثل طاميم
وأنني لأشكو لَو شُيِّكَونَ
وكذلك منه أيضاً ، القصيدة التي كتبها إلى د pitched
الحسن بن البسيع وقد عاد من إحدى سفراته :
( من الكامل )
وكم يطيفك لو طول مقام
آذنت بالوعد الجديد إنما
وكتب توهين للنوى أمثالها
لولا الصحيفة ما سلبت فإنها
هاتان القصيدتان تتفقان في الروي ، وهو الميم . ومعلوم أن
الميم كروي شائعة في الشعر العربي ، ويذكر أنها ثاني حرف
كثر تردد في العربية بعد اللام (١) . والآلف في قافيتي
القصيدتين مجيء الألف الممدوحة قبل الميم ، مما يصعّد حالة
الشعر عند الشاعر ، فالمعد فيهما وكأنه محاولة لتجسيم هذا
الشعر الملهب في حالة من حالات الصراخ والدعاء . ففي

(٢) عبده بدوى ، دراسات في النص الشعري ، ص.١٨٥.
(٣) مرن. ص.٢٠٨.
(٤) مرن. ص.٢٠٩.
القصيدة الأولى نجد الشاعر يستعطف المعتمد، فيشكو له مرارة المنفى وقسوة الحياة، فيعلو صوته بهذا الروى ويساعده المدّ على هذا الشجن، وعلى تكثيف الإيقاع والإحساس بعمق المأساة. أمّا حركة الكسر في الروي فإنّها تتفق والمناخ العام للقصيدة، إذ تكشف عن حالة الانكسار أو الحزن المهيمن في القصيدة. وكذلك في القصيدة الثانية، فإنّ الألف قبل الميم تبدو وكأنها تحمّل حالة من حالات الانبساط الذي يشعر به الشاعر حين رفع صاحبه من سفره، والترجيح الذي يريد أن يعرّف عنه، أمّا حركة الضمّ فإنّها أعطت الرويّ فخامة وأسهمت في الكثافة الموسيقية.

وتأسسيناً على ما سبق يمكن القول إنّ هناك توفيقاً بين القافية والموضوع. وقد ضبط الشاعر إيقاعه على تجربته الشعرية والنفسية، وعلى المناخ السائد في البيئة الاجتماعية والسياسية التي يوجد فيها. كما يبدو إيقاع القافية في شعر ابن عمّار مركباً ما جعله قادرًا على إثارة المتلقّي وإيقاظه في أن واحد، وبهذا يكون قد حقّق الصلة بين المعاني والقوافي.

ثانياً: الإيقاع الداخلي:
يقصد بالإيقاع الداخلي أو ما يسمّى بموسيقى الحشوه إيقاع اللفظة المفردة الذي يحدث من خلال تأليف أصوات حروفها وحركاتها، والعلاقات الناشئة بين تلك العناصر في البيت الشعري الواحد، ثمّ تتفرّع لتسم القصيد بأسره، وتجعله ينصهر في شكل نسيج خصوصي من الكلام يوقعه مبدأ مركزيّ هام هو مبدأ التناغم الصوتيّ الدلاليّ، الذي يصبح بمثابة ضابط أساسي يشيد جميع مفاصل الخطاب. فهذا التناغم الصوتي ينشئ بنية إيقاعية داخلية تسحن لغة النصّ، وتجعلها أكثر إيحاء وتأثيراً. وقد
أدرك الأقدامون أهمية الموسيقى الداخلية; فقال الجاحظ: "إذا كان الشعر مستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلة لبعض، كان بينهما من التنافر ما بين أبناء العلل، وإذا كانت الكلمة ليست موقعها إلى جانب أختها موصقاً، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة. وأوحى الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخرج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراذاً واحداً، وسيك سبيكاً واحداً"(1).

فالموسيقى الداخلية إذن، تعدّ أحد العناصر الفنية الضرورية للشعر، وهي أن يعمد الشاعر إلى اختيار ألفاظ ذات موقع خاص، ومميزات صوتية تسهم في نقل تجربته الشعرية نقلاً إيحائياً فنياً.

وهي تتبع من أكثر من طريق ومنها:

١- التصريع:

التصريع هو انتهاء صدر البيت وعجزه بالحرف نفسه، أي أن يكون مقفّين، ويكون ذلك غالباً في مطالع القصائد: "وقد يأتي في غير المطلع، إذا خرج الشاعر من قصّة إلى قصّة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ التصريع إخيراً بذلك وتتبيها عليه"(2). وهو من المحسّنات البديعية، وقد كان مذهباً فحول الشعراء حين ينظمون أشعارهم، ويعدّونه دليلاً على قوة الطبع وكثرة المادة"(3). ويقول جعفر بن قدامة في التصريع: "إنّما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك، لأنّ بنية الشعر

-------------------------
(1) الجاحظ، البيان والتبين، م/1، ج/1، 67-66.
(2) ابن رشيق، العمدة، 1/174.
(3) من، 1/174
إنّما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل من باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر(1).
ويأتي التصريح في الشعر ليزيد من موسيقاه، حيث تتكرّر الأصوات في حشو البيت مضافاً إلى ما بتكرّر في القافية؛ فيتميّز البيت بالسكون العروضيّ المتوازي في مسرحي البيت، مع اختتام كل من السكتين بقافية واحدة. وهذه السكنة العروضيّة تعني التمااب الصوتيّ الآليّ في مسرحي البيت، كما أنّ قافية الصدر تتحّد مع قافية العجز لتتربّط دلالياً بين الشطرين(2). فهذه الموازنة إذن، من شأنها إحداث إيقاع موسِقي يسموً بذوق الملتقيّ فيخدم غرض الشاعر.

فلمّاذا يصرّع ابن عمّار ومّكم هي عدد التصريعات في ديوانه؟

وما دلالة ذلك؟

ومن خلال دراستنا لنصوص ابن عمّار في ديوانه، رأينا التزاماً بتطبيق التصريح في كثير من أشعاره، مما يدلّ على حرصه على هذه البنية الإيقاعية التي تلهب المشاعر والعواطف، وتهيّئ الملتقيّ لتقبل القصيدة واستماعها. ويدلّ التصريـع على حسن اختيار القافية. فاين عمّار بذائه المعهد، من خلال تصريـعاته اللطيفة وإيقاـياته المحكمه في الضرّ والعروض، يستقطب رضى الملتقيّ ويراعي مقامه في ذلك.

وقد استخدم ابن عمّار التصريـع في (28) منظومة من منظومات الديوان الشعرية البالغة (130) ما بين قصيدة ومقطوعة وثنفة، أي بنسبة (45.16%). وقد عني بالتصريـع عنابة فاتقة، فليس فيه رداءة أو ركابة، وبعيداً عن الهجنة التي تلحقه، فجاء

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص90.
(2) يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص141.
في مكانه من الجمال. وهذا يدل على قوة طبعه، ووفرة مادته اللغوية، فضلاً عن مهاراته في نظم كلماتها واحتياج بنيتها إيقاعها.

فانظر إلى قوله في قصيدة يمدح فيها المعتضد:

(من الطويل)

أشاقك برق أم جفاك حبيب قليلك قَضِيفك الزلاء

أو قوله خاطبه في قصيدة أخرى:

(من الكامل)

الكأس طامية إلى يمكاك والرَّوح مرتاح إلى لقِياك

وقوله في طالع قصيدة كتبها إلى المعتمد بن عبّاد:

(من الطويل)

ألا يَلمعَالي ما تُعيد وما، وفي الله ما تُخفِيه عباً، وما

هذه الأبيات الثلاثة من قصائد مختلفة نعرضها من باب المثال لا الحصر، لتنامل براعة الشاعر وفرزه على إبداع تصريعاته، وتشكيلها بأسلوب سليم خال من العيوب التي يمكن أن تأخذ على التصريح في البيت الشعري. ففي البيتين الأولين تشابة صوتيّة، لا على مستوى قافية الصدر فحسب، بل على المستوى التركيبي لشطر البيت أيضاً؛ ففي البيت الأول:

(حبيب، رحب،) وفي البيت الثاني: (يَمَكاك، لقِياك.) وفي البيت الأخير، نجد قافية العروض دُعَّمت صوتيّاً ونحوياً؛ فالفأفيتان فعلية (تَبَفْـي، تَبَفْـي) تشركن في الزمن وفي

الدبوان، ص. 205 (1)
قرا، ص. 195 (2)
الدبوان، ص. 205 (3)
المعنى والإيقاع، كما أن هناك توزيعًا تركيبياً على مستوى الشطرين، ما يقوّي من التشابه في الصوت الدلالي.

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

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

( من الكامل)
جَرْبُ أَذِيَالْقَنَا طَنْمَا بِهِ قَدْ زَارَكُمْ فِي الْجَعَفْلٍ (١)

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

( من الطويل)
وَأَيّا إِذَا أَنْصَفْت بعْدَ خَادِمٍ لِْدَهَرِي وَكَانَ الْدَهَرُ عِنْدَكَ (٢)

(١) ابن رشيق، العمدة، ٢/٣.
(٢) الديوان، ص ٢٨٩.
(٣) الديوان، ص ٢١٨.
- أن يكون لفظ الجنس في أول عجز البيت موافقاً للفظ العروض، وهذا نوع قليل في ديوان ابن عمار، مثل قوله يمدح المشهد:

(من الكامل)

{قلبي* أن شكاها ليس لها فاقتِص مينه

(1)

- أن يكون لفظ الجنس في أول صدر البيت موافقاً لأول العجز

؛ وهو أيضاً من النوع القليل لدى الشاعر، ومنه قوله:

(من الكامل)

{شرابُ أكواش المدام ونارة

الدم الموار

وقد اتخذ الجنس صوراً كثيرة في شعر ابن عمار، ويدو أن الشاعر يستخدمه لتقوية حركة المعنى من خلال التماثل الصوتي بين ألفاظه. وكان واضحاً اهتمامه بتقسيم البيت الشعري إلى وحدات صغيرة، من خلال التجانس بين اللفظين، واعتماد تقسيمات صوتية ووحدات دلالية متميزة، مما يؤكّد براعة ابن عمّار في ربط الصوت بالمعنى، أو ما يعرف بعلاقة الدال (signific) بالمدلول (significant).

يقول: (من البسيط)

{يا قِبَّانِ أيَّمَاهُ جعَدها أبداً

{أيُّها في جمالٍ وامتناع

{حُودٍ من الروم في خُدرٍ مين

(2)

ونلاحظ في هذين البيتين تماثل الألفاظ الإيقاعيّ الموسيقيّ، رغم اختلاف القوافي الداخلية عن قافية البيتين. وفيه:

(1) م. 3. ص. 233.
(2) الديوان ، ص. 247.
موسيقى الألفاظ يتجلى بوضوح الترجمة الصوتية الذي تقوم عليه كل موسيقى، ذلك أنه يتعل بالرغم أي الأطر الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية(1).

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

2- التكرار:

يُعَد التكرار ( repetition ) ظاهرة لغوية تعتمد على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل. كما يعدّ في علّمو معدلات تكراره وسيلة بلاغية ذات قيمة أساليبية مختلفة(2)، وهو أن يستخدم الشاعر كلمات لها الجذور عينها؛ أولاً جذور متقاربة بعضها من بعض غير مرّة في سياق واحد، وهو أيضاً من أهمّ الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النصّ الأدبي وقد درسها البلاغون العرب وتبينوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية، فبينوا فوائدها ووظائفها(3). وعدّه علماء الأسلوب دعامة أساسية لأبّة عملية أساليبية، بل الوسيلة الوحيدة، لاكتشاف الواقعية اللغوية ( Fait langagier )، وتحديدها.

(1) الطريلسي، خصائص الأسلوب في الشروكيات، ص 32.
(2) محمد العبد، سمات أساليبية في شعر صلاح صبور، ص 101.
(3) ابن رشيق، العمدة، 72/3، 72/7.
إلى أن يتم اكتشاف جديد في علم أصول المعرفة(1).

(Epistemologie)

ولقد اعتمد ابن عمار على التكرار في ديوانه. فقد شاع شيوعًا ملحوظًا متّخذاً أنماطًا متعددة، إذ جاء التكرار بالحروف، أو الألفاظ، أو البني.

وتتمثّل القصيدة كتبها إلى المعتمد بن عبّاد – وكان هذا أميرًا
أنذاك – يستعفف فيها المعتمد بعد أن نفاه من إشبئيّة، وكان
ابن عمار حينها مقيماً في سرقتِه؛ تمثّل بؤرة تكتّف فيها كل
أنماط التكرار التي سلكها الشاعر في بناء الإيقاع الداخلي
لنصوصه الشعرِيّة. ومنها:

(من الطويل)

واني لأدعوُ لدعاوتُ
واني لأشكه الوشكوتُ
أربح حياة البين والبين قليلي
أرتح انديّار الدمر والدهر

ففي هذين البينين، نلاحظ كثافة التكرار، حرفًا ولفظًا و
بني، حيث نلحظ في الأول تكرار حرف العطف (الواو) خمس
مارات، و (لو) مرتين، واني (مرتين) والأفعال (أدعو ودعووت) و(أشكه وشكوت) وتكرار ضمير المتكلم خمس مرات. وفي البيت
الثاني، تكرر لفظ (البین) مرتين، ولفظ (الدهر) مرتين، وحرف
العطف (الواو) ثلاث مرات. فضلًا عن تكرار البين الصوتية والتحوية
والصرفية التي حفل بها البينان. وقد سار ابن عمار على هذا
الإيقاع الصوتي الذي يحدث النزاع لابن المتنان. فالبِل
يجعلنا تدرك التجربة الشعرية المرة التي يعيشها الشاعر في
منفاه وتوقف إلى حياته في إشبئيّة، لذلك عمد بهذا التكرار إلى
إيقاع الأصوات التي تستدعي طبيعتها المعاني التي ينشدها.

Georges Moulinie, stylistique, p101
الديوان، ص 212.
ففي البيت التالي لا يجني إلى تكرار الكلمات والجمل والحرف فقط، بل يستغل أيضاً إيقاعات المد المتكررة، وهو يناظد المعنى مادحاً ومستطعاً: فقوله (من الكامل) 
مـي، لا توارثونا الحبال إذا مـي لا تسايقه الریاح إذا

وفي البيتين التاليين زواج الشاعر بين تكرار إيقاع المد، وتكرار إيقاع الحرف أو ما يسميه الطرابلسي بالصوت المنفرد الذي لا يكون وحده دالاً وإنما يكون مع أصوات أخرى إطاراً دلالياً (1)، حيث نلحظ تكرار صوت اللام ثمان مرات، سبع منها في البيت الأول وحده، وتكرار حرف العين ثمان مرات في البيتين، ثلاث منها في البيت الأول وخمس في البيت الثاني.

وتكرار الحرف في الكلمة له وظيفة سمعية وأخرى فكيرية. فالأولى تعقد إلى موسيقته والثانية إلى معاناته. لذا عبد ابن عمر إلى صوتي اللام والعين وهما صوتيان مجهوران، يوجي إيقاعهما بانفعالاته ومشاعره الحزينة التي لايفك ترديها في تلك الأبيات (من السريع):

ليالي لا ألوي على رشد عناني ولا أثنيه عن غي
أناة سهاديه عن عيون وأجي عذابي من غصون

أيضاً كان التكرار بعد بنية أسفلية، فإنه في مجموعة الأبيات السابقة يمثل كثافة أسفلية ملحوطة؛ وهو أسلوب سلكه ابن عمّار في بناء الإيقاع الداخلي لأشعره، مما يدل أنه يسخر إيقاع التكرار بأنماطه المختلفة في خدمته فت، ويوثقه في التعبير عمّا يريد نقله وإيحاه، أو إثارة لثقوبة المعنى وتأييد مقصده.

فكان بذلك يخلق نوعاً من التزاوج بين الإيقاع والدلالة.

(1) الديوان، ص ، 191.
(2) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 54.
(3) الديوان، ص 210.
الفصل الثالث

المستوى البياني في شعر ابن عمّار
الفصل الثالث
المستوى البياني في شعر ابن عمّار

البيان مبحث بلاغي مهم، يفتح مجالاً واسعاً للفكر والتأويل، "لما ينطوي عليه من معاني التجاوز والابتعاد عن الواقعي أو الحقيقي إلى مجالات أكثر اتساعاً وعموضاً" (1). وقد عرف الفروزيني بأنه إبراز المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضع الدلالة عليه، مع مطابقة كل منها لمقتضى الحال (2). العلاقة إذاً في علم البيان قائمة بين اللفظ ودلالته على المعنى. لذلك فإن المستوى البياني يعتمد على أساليب الشاعر التي تعطي نصه البعد الجمالي وتكشف، في الوقت نفسه، عن الفكرة أو المعنى الذي يقصده. وهذا ما سنجاول دراسته في ما يلي، محاولين تلمّس الشكل الذي تكونه أسلوبًى أشعار ابن عمّار، وذلك لرسم أبعاد تجربته كما جسّدها، عبر تشكيلاته البيانية المتنوعة؛ وبخاصة الصورة الشعرية باعتبارها معياراً للأسلوب البلاغي.

تلعّب البنية التصويرية من البنية الممّيزة للنص الأدبي؛ وقد أدرك الأدباء، قدماً وحديثاً، مكانة الصورة في العمل الأدبي شعراً ونثراً. فقد قال أرسطو: "أنّه لما كان الشاعر محاكياً، شأنه شأن الرسام وكل فنّان يصنع الصور فينّيسي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكات الثلاث: فهو يصور الأشياء إمّا كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس ويتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون. وهو إنّما يصورها بالقول، ويشمل الكلمة الجميلة، والمجاز، وغيرها من التغييرات اللغوّية، التي أجزائها للشعراء" (3). وإذا أنتقلنا إلى النقاد العرب نجد الجاحظ

(1) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، ص131.
(2) المطبخ الفروزيني، التحليل في علوم البلاغة، ص235.
(3) أرسطو، فن الشعر، ص81-17.
يشير، وهو يتحدث عن البلاغة، "إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدو والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" (1).

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

كما تعد الصورة في المقاربات الأسلوبية ذات أهمية خاصة، إذ إنها "تبدأ من التركيب الأسلوبي لتصل إلى التصوّر الفلسفي والأدبي ذات الأنماط العليا، وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور الشعرية (2)، وهي أيضاً من أقدر الوسائل الفنية على إيضاح الروية الشخصية والمزاج المتفرّد للشاعر، لما تتميّز به في جميع الأحوال، بصفّتها الشكلية وتعدد وظائفها وكثرة علاقاتها (3). فالصورة وإن كانت، كما يقول كوهين، خرقًا لقانون اللغة العادّة (4)؛ فإنها لا تخرقه إلاّ لتعيد بناء اللغة بشكل جماليّ خاص، يثير المتلقي ويدعوه للبحث عن خصوصيّة هذا البناء الجديد. وكلّما كانت الصورة التي ينتجها خيال المبدع متسلقة متآرزة ومتلألئة على تصوير الحقيقة، كان حظّ الفنّان من الإبداع وافراً (5).

_____________________
(1) الجاحظ، الحيوان، 1/2، ص122-123، 121.
(2) صالح فصل، نظرية النائية في النقد الأدبي، ص322.
(3) صالح فصل، علم الأسلوب: مبادئه، وإجراءاته، ص321.
(4) J.Cohen, Structure du langage poetique, P. 49
(5) محمد غنيم هلال، النقد الأدبي الحديث، ص289-300.
والملاحظ على الصور الفنية في شعر ابن عمّار، أنّها تميّن إلى النسيج الطبيعي البعيد عن التكَّلفة وتنّزل من معين تراث الشعر العربي القديم، وهو ما سعى لوضعه بالتركيز فيما يلي على دراسة بعض الظواهر التصويرية التي أدى الأسّلوب البياني دوراً أساسيّاً في سياقه، وسّكّلت سمات أسّلوبية متميّزة في نصوص الشاعر، انطلاقاً من الصور التشبيهية والاستعارية والكّنية.

فمن خلال دراستنا للصورة البيانية في أشعار ابن عمّار، لاحظنا أنّهافي الغالب من باب التشبيه؛ لذا رأينا أن نبدأ بمعالجة الصورة التشبيهية وسّماتها الأسّلوبية في هذا الفصل.

أولاً : الصورة التشبيهية:

التشبيه من أبرز البيّن التصويري شيوّعاً وتدوّلاً في النصوص الأدبيّة عامّة، والشعرية خاصة. وهو "أن تثبت لهذا معتّى من معاني ذاك، أو حكماً من أحكامه، كنثابك للرجل شجاعة الأسّد، وللحجة حكم النور، في أنها تفصل بين الحق والباطل، كما يفصل بالنور بين الأشياء"(1). وقد عرفه ابن رشيق كأنّه: "صفة الشيء بما قاريه وشاقله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبة مناسبة كليّة لكان إياها"(2). إذا فالتشبيه علاقة تقوم على المقارنة بين شيئين، إمّا لاتحدهما في الصفة أو لاشتراكهما فيها.

والصورة التشبيهية جزء من تكوين التجربة الشعرية عند الأديب، وهي ملمح من ملامح العمل الأدبي الفنّي، تعيّن الفنّان

(1) عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 87.
(2) ابن رشيق، العمدة، 286/1.
في التعبير عن مكونات صدره في القصائد المتأينة التي يعيد فيها التشكيل اللغوبي ويشدّب تداخلاتها(1). وكما يقول الناقد جابر عصفور إنّها "وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى.

وبهذا المعنى بعد التشبه عملاً خلاقاً حقاً(2).

وجاء التشبه في ديوان ابن عمّار في أشكال متنوعة، من حيث استخدام عناصره الأربعة (المشبّه، المشبهّ به، أداة التشبه، وجه الشبه)، ذكرًا أو حذفاً أو ترتيبًا، في كثير من بُناء التشبهية. وكان ينوع في أدوات التشبهية، فاستخدم الكاف، وكأنّ، وكمـ، ومثل، وحلا، وحسب. فكان لذلك دور كبير في توظيف الدلالات التي كان ينشدها.

ومن خلال استقراء لاستخدامات التشبه في هذه النصوص الشعرية التي بين أيدينا، لاحظنا ما يلي:

١- التشبه المفصل:

وسمى أيضًا التشبه المرسل، وهو الذي تضمّن العناصر الأربعة. "وبناؤه لا يتطلب صناعة كبيرة، ولا تقنين خاصاً. وعليّه لذلك شاعر في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبهية، خاصة وأنه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصور في أوضح ظهر، مشبعة بأبن أدلة، فإن خلت من العمق أحياناً(3).

استخدم الشاعر التشبه المفصل في أشعاره كلّما وجد ذلك مناسباً. ولم تكن نسبته ضئيلة إذا ما قيست بنسبة سائر أنواع التشبه الأخرى التي وردت في الديوان.

(1) فايز الدابة، حماليات الأسلوب، ص.94.
(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في النثر النحدي والإبلاغي، ص.203.
(3) محمد الهادي الطرابلسي، مزايا الأسلوب في الشوقيات، ص.142. 
ولاحظنا أن عناصر التشبيه المفصل لم ترد دائما في نصوص الديوان على ترتيب واحد، بل جاءت على أشكال مختلفة من حيث ترتيبها. وهذا ما سنتناوله في ما يلي:

أ- الترتيب الأصلي: أن يتقدم المشبه، وتليه أداة التشبيه، ثم المشبه به، فوجه الشيء، كما في قول الشاعر مشبهاً القصيدة بالمطر الخفيف المنعش:

(من الكامل)

أدرك أخاك وثوب يفاقيه كтелل يوقظ نائم الزهر.

ومنه قوله أيضاً، مشبهاً الروض بالفتاة الحسناء والغلال، الفرح بهذره:

(من الكامل)

والروض كأحسن كشاة وشيا وقلده ندا جوهراً أو كبلغام زهاء يورد رياضه حجالا وتتاه يآسهن مغداً.

ففي المثالين السابقين، ورد المشبه في المرتبة الأولى، والأداة في المرتبة الثانية، والمشبه به في المرتبة الثالثة، ووجه الشيء في المرتبة الأخيرة. وهذا هو الترتيب الأصلي للبنية التشبيهية، وعلى هذا النحو ورد معظم أمثلة التشبيه المفصل في الديوان، وكانت الأداة فيه "الكاف". وهي، كما يقول الطراطليسي: "أداة مفرغة من كل دلالات خاصة ولامعنى لوجودها إلا في سياق من هذا النوع".

كما لوحظ أيضاً استخدام الشاعر الأداة "كما" و "مثل" إلى جانب الكاف، لكن بنسبة أقل. كما في قوله متغراً بحسناء مشبهاً انسامتها بتفتح زهرة الأفواج:

---

(1) الديوان ، ص 320 م 1387.
(2) م ، ص 189.
(3) محمد الحادي الطراطليسي، خصائص الأسلوب في الشـويقات، ص 144.
(من الطويل)

ونعَّمَ كَمْل الأفْحَوْن يَشْوِيْهُ مُتَّمَّى حَسَنَات الصَّبَر عَنْهُ

بَ - وَقُوعَ وَجْهَ الشَّيْبَةَ بَيْنَ الْآدَاءِ وَالْمَشْبِهِ بَهً

في هذا الشكل يحتفظ المشبه بمرتبتين الأولي، وثليه الآداء بوجه الشبه، ثم المشبه به في المرتبة الأخيرة. فمنه قول الشاعر يغزل في حسناء:

(من الطويل)

قَعِينٌ كَمَا عِينَ أَلْمَا وَمَقْلِدٌ كَمَا ارِتَاعُ ضَبْبٌ يَفَلَّا حَرِيبٌ

وَرِدَفٌ كَمَا أَنْهَالٌ القَضْبٌ وَشَابِحٌ كَمَا عَنْىَ الْحَمَامُ

فإذا تأملنا البنية التشبيهية في هذين البيتين، فإننا سنلاحظ أن ترتيب عناصر التشبيه فيها، إذا ما استثنينا التشبيه في الشطر الأول من البيت الأول، لم ترد على الترتيب الأصلي، كما أننا لم ترد على ترتيب موِحَد. ففي الشطر الثاني من البيت الأول وفي شطري البيت الثاني نجد المشبه في المرتبة الأولى، والأداء في المرتبة الثانية، ووجه الشبه في المرتبة الثالثة، والمشبه به في المرتبة الأخيرة، فللافلت هنا تقدّم وجه الشبه درجة واحدة يفصل فيها بين المشبه به والأداء.

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

(من الطويل)

كَمَا حَجَّلَتْ مِنَ دَوَىٰ صَفْحَةٌ

نوَالٌ كَمَا أَخْضَرَ العَدَادُ وَفَتْكَةٌ

______________________________
(1) الديوان، ص 240.
(2) م، ص 242.
(3) الديوان، ص 195.
٧ - وقوع وجه الشبه بين الأداة والنشاب:

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

ومن مثاله قوله:

( من الطويل )

وهل لآن بالصد بين معاطفين من النّهر ينساب انسياب

يشبه الشاعر في هذا البيت استمرار معاناته في السجن باستمرار أذى الأفاعي وقسوته. فأداة الشبيهة في البيت المفعول المطلق "انسياب". وكما نلاحظ فقد تقدم وجه الشبه، وهو الفعل "ينساب"، وحل بين المشبه والأداة.

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

٨ - تصدّر وجه الشبه البنية التشبيهية:

تصدر وجه الشبه عنصر بنية التشبيهة المرسل، في الديوان، في ثلاثة أشكال. توضّحها الأمثلة التالية:

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

( من الكامل )

وتزهر ريح الصبا فتخالله سيف ابن عبّاد يفرّق

(١) من، ص.٢١٠.
(٢) الديوان، ص.١٨٩.
- يتمثل هذا الشكل في تبادل المراتب بين المشبّه والمشبّهة به، إذ يحتل وجه الشبيّة المرتبة الأولى، والأدّاة المرتبة الثانية، والمشبّه به المرتبة الثالثة، والمشبّهة المرتبة الأخيرة. ومنه قوله:

(من الكامل الجذاء)

(1) العالٍ كالجٍّ إذ مَرَدت جُعلَتْ مرفأة إلى الطّسر

- وتمثّل هذا الشكل في تبادل المشبّهة والأدّاة مرتبتهما، إذ احتلّ المشبّة المرتبة الثانية بعد وجه الشبيّة، واحتلت الأدّاة المرتبة الثالثة، والمشبّه به المرتبة الرابعة. قال بمدح المعتضد:

(من الكامل الجذاء)

(3) وَتَوجّت بالزهور صُلُع هبَّابه حتَّى حُسِنَ كُل حَضُب

(3) في أشكال المرتبة الثلاثة، نجد وجه الشبيّة تصدّر البنية التشبيهية في كلّ منها. وقد استعمل الشاعر من أدوات التشبيهية: كَانَ، و الفعل "حَسِبَ"، والفعل "خَال". كما استعمل فيه "الكافي" و كما، و"كَانَ"، و"مثل" في بنى تشبيهية أخرى. قال في وصف الفلم مشبّهاً علاقته به علاقة الليل والنهار.

(من البسيط المجزوء)

(2) نحن خَلِيلان ما دِعْنا لِلوضَّاح ولّ وَلا أَحتيَاـرُ كُنْنا اللَّيْل وَالنَّهَار

هـ- تصدّر أدّة التشبيه:

(1) جاء ترتيب عناصر التشبيه المرسل في حالة تصدر أداة التشبيه

(3) في شكلين:

(2) - تقديّم أداة التشبيه وجاء بعداً المشبّه، في تبادل المراتب بينهما، أما المشبّه به وجه الشبيّة ففي مرتبتهما الأصليتين،

---

(1) م. ن. , ص. 302.
(2) م. ن. , ص. 193.
(3) م. ن. , ص. 247.
الثالثة والرابعة على التوالي. كما في قوله مرحباً بذي الوزارتين:

أبي الحسن بن البسيع :
(من الكامل)
من قطعة دينيّة هي قطعة البستان، وهي كا
وكان أسْطَرُها عُصْوَن أراکة 1
ومن القوافي فوقهم حمّام 2

- تقديمت آدات التشبيه على المشبه، وتقدم وجه الشبه على المشبه به. ومنه قوله في الحرف:
(من البسيط)
نُمَّ نَمَّ خُوَّ مِن الّرَّوْم فِي خِدْر مِن الأَسْلُ(3)

وكما في هذين الشكلين، فأدات التشبيه "كأن"، دون غيرها من الأدوات، هي التي وجدناها تتصدر عناصر التشبيه في الديوان. كما أن ورد أمثلتهما في قليلة جدًا.

ويضح مما سبق من أمثلة أشكال ترتيب عناصر التشبيه المرسل المختلفة، عند ابن عمار، أن النصر الأكثر حراً هو وجه الشبه إذ تبديل كل المراتب، والنصر الأكثر استقرارًا هو المشبه إلا في حالات قليلة. وغالبًا ما تفصل الأداة أو وجه الشبه أوهما مما بين المشبه والمشبه به، ولم يتصر المشبه به، في جميع أشكال الترتيب التي رأينا، البنية التشبيهية في حين تصدر المشبه معظمها.

أما أدوات التشبيه التي استخدمها الشاعر في بنى التشبيه المحسن فهي الكاف ثم تليها كأن، والأوات الأخرى: كما، ومثل، ونها، وحسب، والمفعول المطلق. وقد طغت أداة الكاف على سائر الأدوات في بنى التشبيه المحسن، وبخاصة الصور التي جاء ترتيب عناسيرها على الشكل الأولي: المشبه في المرتبة الأولى، والأداة في المرتبة الثانية، والمشبه به في المرتبة الثالثة، وجه الشبه في المرتبة الأخيرة، وتعد الكاف أداة مفرغة من

---

1 (الديوان ، ص 258) 
2 (من ، ص 346)
كل دلالات لغوية. وتلي الكاف، في التواتر، أداة كأنّها تتحمل معنى التمثيل إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللظفي بين المشبه والمشبه به. ولها من القوة ما يكفيها ليجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف، إذ معها نخطو خطوة نحو التسوية بين طرفي التشبيه الأساسيين.

2- الحذف في التشبيه:
سبق وأن ذكرنا أنّ أداة التشبيه رابط لفظي ووجه الشبيه رابط معنوي. وهما عنصران ثانويان عكس المشبه والمشبه به اللذين هما عنصران أساسيان لانستقيم البنية التشبيهية من دونهما. وهذا ما كان الشاعر يأخذه في الاعتبار عند بناء صوره التشبيهية. فحذف أداة التشبيه أو وجه الشبه أحياناً، أو يحذفهما معاً أحياناً، وذلك لتحقيق غاية بيانية ينشدها الشاعر.
وستتناول حالات الحذف التي ظرت على بنى التشبيه في نصوص ابن عمّار الشعرية.

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

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

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 147.
سعة اطلاع المتقبّل أو سعة ثقافته، إذ يجمع إلى جانب التقرب بين الطرفين ضمان حدّ لا بأس به من الاهتداء إلى الهدف.

ومن خلال استقرارنا لبنى التشبيه في أشعار ابن عمّار التي بين أدينا، وجدنا نسبة التشبيه المؤكّدة محدودة جدًا. إذا ما قيس بنسبة التشبيه المرسل. أمّا ترتيب العناصر فجاء على شكلين:

- المشبّه في المرتبة الأولى، والمشبيّه به في المرتبة الثانية، وجه الشبه في المرتبة الأخيرة. وهذا هو ترتيب التشبيه الأصلي كما رأينا سابقاً. ومن أمثلة ذلك قوله مشبّها الأشعار التي يكتبها إلى المعتمد بن عيّاد، وإضافاً عطاءه وكرمه، بمجامير داّة تفوح منها روائح الكرّم:

(من الطويل)

وَما هذِه الأَشْعَرَ الْأَلَّا مَجَامِرٌ تُضُوَّعُ فِيهَا لِلْنَّدَّى قَطْعُ النَّدٍ

- وقوع المشبّه في المرتبة الأولى، وجه الشبه في المرتبة الثانية، والمشبيّه به في المرتبة الثالثة. وهنا نلاحظ أنّ ترتيب العناصر قد تغيّر إذ فصل وجه التشبيه بين المشبيّه والمشبيّه به. ومن مثال ذلك قوله يمد ح الرشيد بن المعتمد ويطلب شفاعته، فيشبهه بالجوهر الذي يرن السيف و بواسطة

عقد اللؤلؤ:

(من الخفيف)

أُنْمَرْتَ عِنْدَ الحَسَام وَسَطَّي الفَرِّي(3)

ومنه أيضًا، يشبه الرشيد بعظمة ليلة القدر إضاءتها إذا حلّ الظلم بقومه، في إشارة إلى علوّ مكانته بينهم:

_____________________________
(1) الطرابلسي، م.ن. ص 147.
(2) الأديان، ص 199.
(3) مرن. ص 310.
.. أنت فيهم إنّ مثّلَتْ ليلة القَُرَر وَآذَّ يَصِيحُونَ يوم الْعِيْدٍ

ب - حذف وجه الشبه:
ويسمى التشبيه في هذه الحالة بالتشبيه المجمل، وهو يتميز بخلوه من التفاصيل لتجرّده من وجه الشبه، ما يقتضي من المستقبِل إلقاءاً حاصلًا بإطار الحدث أو ثقافة معينة واسعة تجعله يستوعب ما يقصده الشاعر. كما يثير القراء المستقبل لاستعمال عقله وفكره لتخيل الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر.

وقد جاء ترتيب عناصر هذه البنية التشبيهية، في الديوان، على شكل الترتيب الأولي. حيث احتل فيه المشبهة المرتبة الأولى، والأداة في المرتبة الثانية، والمشبه به في المرتبة الثالثة. من أمثلة ذلك قول ابن عمّار يهوج ابن عبدالعزيز: ويشبه قومه في شؤمهم بما أصاب قوم صالح من هناك بسبب قُدر بن سالف الذي عقر الناقة:

(من الكامل) مَا گَنْتمْ إِلَّا كَأْمَةٌ صَالِحٌ ۖ قَرَمَا كَمْ مِنْ طَاهِرٍ يُقُدِّرُ

ونلاحظ أن أدة التشبيه في البيت السابق هي "الكاف "، وفي أمثلة أخرى استخدم الشاعر استخدم الأداة " كَأْن " . كما جاء في الصورة التشبيهية في البيتين التاليين:

(من الطويل) لَعْلَ الَّذِي أَقْدَى يَرْجَهُ رَأْحَلٍ ۖ عَيْنَا سَجُّلَهُوهَا يَقَرَّحَةٌ قَادِمَةٌ ۖ فَتَرْجَعُ أَيَامٌ مَّضِتْ ۖ وَكَانَتْ ۖ إِذَا امْتَلَّتْ النَّفْسُ ۖ لَذَةٌ حَالِمَّ

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

(من الطويل) هَوَّ الْعَيْشُ ۖ لَمَّا أَشْتَكَيْتُهُ مِنَ الْأَهْلِ إِلَى كُلِّ نَّطْرُ أَهْلٍ مِّثْلَ طَاَسِبٍ

(1) مرن، ص 211.
(2) الديوان، ص 288.
(3) مرن، ص 219.
جـ: حذف أداة التشبيه ووجه الشبه معاً:

حذف الشعراء أداة التشبيه ووجه الشبه معاً، معتمدةً في بنيته التشبيهية على العنصرين الرئيسيين المشابه والمشبه به. ويرفع على التشبيه في هذه الحالة التشبيه البليغ، ويعده البلاغيون أسمى درجات التشبيه، إذ يتيمز عن كل من التشبيه المؤكد والتشبيه المجمل بتبلازم حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، بينما نجد أن هذين الرابطين، اللطفيّ والمعنى، في كل من المؤكد والمجمل يبقى أحدهما إن حذف الآخر. وهذا ما قد يفسّر تفوق بني التشبيه البليغ عليهم من حيث توازنه في الديوان، واحتلاله المرتبة الثانية بعد التشبيه المرسل الذي كان أكثر شيوخاً. يقول ابن عمّار:

(من الحكافي)

وإذا ما كتبْ الخيل صَدّرُ الْجُيُوشَ عَينُ اللواء قَلْبَ الحَدِيدِ
أَنتُمْ فِيهِمْ إِنْ يَعْيَمَ لَيْلَةُ الْقَدْرُ

(2)

وفي هذا المثال لم يحذف أداة التشبيه فقط، بل حذف أيضاً وجه الشبه، وقام على طرقي التشبيه. هذا التركيب التشبيهي، أو ما يسمى بالتشبيه البليغ، تجرده من الأداة يتميّز بالمطابقة التامة بين المشابه والمشبه به، ويخلوّ من وجه الشبه يتميّز بالتقريب بينهما، وذلك ليحقق لصورته قدرًا أعلى من البيان، وللبلغ غايته من وصف علوّ مكانة ممدودة وسموها بين قومه، حيث عقد علاقة مشابهة تامة بينه وبين البدر الذي يعلو النجوم جميعها، في البيت الأول. وامتئ السياق الوصفي للمدوج إلى البيت الثاني لتزداد الصورة أكثر وضوحاً مبنياً ومعنياً حينما شبه

(1) مرن. ص 211.
(2) الديوان. ص 211.
ممدوحـة الرشيـد بن المعتمد بالريحانة، بل جعله الريحانة ذاتها ،

التي تفوق رائحتها الطيبة الزكية على بني عبـاذ .

والملاحظ أن الصورة الغالية التي يرد عليها التشبيه البليغ
في أشعار ابن عمـار يكون فيه المشبه به مسندًا خبـراً لمبتدأ كما
الحال في البيتين السابقين .كما ورد على صور أخرى، منها ما
يكون فيه المشبه به مسندًا مضافاً إليه مثل تشبيه أنامل غلام
بالسوـسن، وتشبيه محاجر الغلام بالترجـس : يقول :

( من الطويل )

( 1 ) يـسـعى يمـكـاس من أنامل سـو ودـيـر أخـرى من مـحاجر تـرجـس

ووجدنا أيضاً بعض صور التشبيه البليغ ترد على تركيب الحصر

كما في البيت التالي، الذي يشبه الشاعر فيه البربر باليهود :

( من الكامل )

( 2 ) شـقـيت يسـيفك أـمـة إلآـ اليهود وآن تـسـبت برـزـا

ومن بني التشبيه البليغ ، في الديوان ، ما تعددت فيه
المشـهـاـت وكان لكل منها تركيبها الخاص، كما في الآيات التالية
مـما كتبها ابن عمـار إلى ابن رزين ينذر فيها عن عدم التعريـح
عليه حينما مر على مقربة من منزله ، فشبهه اللقاء بالتحـبج أي
الطفر، والوجه بالصحب، وقصد الممدوـح أو زيارته بزيارة البيت الحرام
، ويدره بالحجر الأسود : يقول :

( من البسيط )

( 3 ) لفـأوـك التـحـبج لو أعـقتـه سـفر ووجـهـك الـصـبح لو أقبلـتـه نـظـري

وقـصرـك الـبيـت لو أتـي قـصـتـه حـجـي وبـمناكـه منـه موضع الحـجـر

( 1 ) الديوان ، ص79.
( 2 ) مرن. ، ص19.
( 3 ) مرن. ، ص192.
لام تثنى عنكَ عنائي سلوُّ حَـ (١) على قُوادٍ ولا سُمُّي ولا بصرٌ كما وجدنا بعض بنى التشبيه البليغ، لدى شاعرنا، تتداخل مع التشبيه الضمني، وهو أسلوب بiani لا يحد الشاعر فيه الصلة بين الطرفيّ مباشرة، ويتترك ذلك لخيال المتلقي وتذوقه، ومنه قول الشاعر في قصيدة يمدح بها المعتقد:

(من الكامل)

عيِّنَتْ شَرْفُ المُهْنَدِ أن ترقْ شفَارْهُ
في هذا البيت استخدم ابن عمّار تشبّهها من غير أن يصرح بها، بل ترك ذلك لخيال المتلقي ليكتشفه ويحدّد جماله حسب ذوقه. فالشاعر يقول إنّه يُعَيّن ينحول جسمه، وليس هذا بالشيء المعيب؛ فالسيف المفضل هو ما كانت شفَاره رقيقة فهو لم يقل إنّه، في تحفته، يشبه رقّة شفَار السيف، لكنه استخدم هذه الصورة البيانية التشبيهية ضمن البيت الشعري.

هذا هو التشبيه الضمني لايدو فيه المشيّه والمشيّه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، وإنّما يستشف التشبيه من الكلام.

وهكذا فإنّ الصورة التشبيهية تعتمد التشبيه أساساً في بنائها، وبشكل عاملاً في بنائها ودلالياتها. وقد جاءت الصورة التشبيهية في نصوص ابن عمّار الشعرية في أشكال متنوعة من حيث استخدامات عناصر التشبيه ترتيباً أو ذكرها أو حذفاً. وكان المشيّه العنصر الأكثر استقراراً، وجه الشيء الأكثر حراكاً. كما

---

(١) من، ص. ٢٦٣.
(٢) من، ص. ٣٢٠.
استخدم معظم أدوات التشبيه، وتصدّرتها الكافّ وكأنّ ثمّ سائر الأدوات.

واعتمد الشاعر في بناء صورة التشبيهية على العناصر الحسّية ووصفّة خاصة تلك التي يستمدّ مفرداتها من الطبيعة. وقد يجمع بين المجرد والمحسوس في تركيبة لغوية توحّد بينهما عبر التصريف بأداة التشبيه أو من دونها. في ذلك كلّه يبرز تأثير الطبيعة الأندلسية جلياً في صوره التشبيهية.

ثانياً- الصورة الاستعاريّة:

عني البلاغيّون العرب بالاستعارة ورأوا أنّها أبلغ من التشبيه وأقوى تأثيراً. فقد عرفّوها الرّمانيّة بأنّها: تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة(1). وقال ابن رشيق إنّها "أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في جليّ الشعر أ يجعل منها، وهي من محاذن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها")2)، ثم ينقل عن الفاضي الجرخاني قوله إن الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقل العبارة فجعلت في مكان غيرها، ومقاها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللّفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا ينفي في أحدهما إعراض عن الآخر")3). فإذا كانت الاستعارة نقلاً للفظ من معناه للدلالة على معنى آخر، أو استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على حدّ تعبير الرّمانيّ؛ فإن الاستعارة الشعريّة، موضوع بحثنا.

---
(1) الرّمانيّ، النكت، ص 85.
(2) ابن رشيق، العمدة، 276/1.
(3) ابن رشيق، العمدة، 277/1.
أكثر من عملية لغوية، فهي "مراة لثوابت الذات الإنسانية بما فيها من نماذج عليا ورمز، ولنماذجها المعبرة والنظرية". وإلي ذلك ذهب كوهين، إذ يرى أن الاستعارة الشعرية ليست تغييراً في المعنى فحسب، بل إنها تغيير لممّى المعنى وطبيعته، مورداً بالمعنى الذهني إلى المعنى العاطفي بالموضوع بأنّها مورّد من اللغة الإشارة إلى اللغة الإيحائية، وهو مورّد تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعتّر عليه في المستوى الثاني. وهذا يرجع إلى مفهوم الشعر عند النقاد المعاصرين، الذين يعندون الشعر عندما له المشاعر القوية، والاستعارة جزء أساسي من العملية الشعرية، وذلك بتكييف قيمتها الجمالية من قدرتها على نقل حالة شعورها بجناها الدّيب، وهذا يتطلب تبعاً لتميّز تجربة الفنان وتبلورها - خلق تصوير غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النصي الفني، وتشكل العمل الأسديوي هنا من خلال التركيب اللغوي علاقات جديدة فيه وارتباط بين أطراف الجملة فعلاً وفعلاً ومفعولاً وشبه جملة وصمة وحالاً ومبتدأً وخبراً. وانطلاقاً من هذا المفهوم ظهر الاهتمام بالصورة الاستعارة.

وتكشف دراسة الصور الاستعارية، في ديوان ابن عمّار، الأبعاد النفسية، والظروف الاجتماعية والسياسية، المؤثرة في تجربته الشعرية. ومن خلال اقتصار هذه الصور، لاحظنا أنها جاءت في معظم الأغراض الشعرية الموجودة في الديوان، وقد تنوعت ما بين تصريحة ومكنية.

وتضمن الاستعارة التصريحة عمليتين عقيبتين: الأولى متتالية مع الحقيقة والواقع، قائمة على قاعدة تداعي المعاني وهي إدراك ما بين المشهية والمشهية به من تشابه، أمّا الثانية فإنها خيالية، وهي إدعاء أن المشهية والمشهية به متحدان في الحقيقة. فهما شخص واحد لأشخاص أّما في الاستعارة المكنية فنجد ثلاث عمليات عقيلة هي: العمليتان السابقتان

---

(1) م. ن. 1/171
(2) A. Cohen, structure du langage poetique p. 203.
(3) فايز الداية، جماليات الأسوم، ص 114.
مضاف إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية، هي تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به(1). وفي ما يلي سنتناول بناء الاستعارة في نصوص الشعرية، التي تمثل نموذجًا أسلوبيًا طاغيًا في هذه النصوص.

١ - الاستعارة التصريحية:

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

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

(من الكامل)

ويَتَعْوَّضَواَّ مِنْ صَفَرَةٍ خَيْثِيَّةٍ يَأْعُرَ وَصَحَاحَ الجَبَّينَ مُداَر(۲)

لجأ الشاعر إلى اللون في الاستعارة "بسبب ميزته الجمالية وبسبب الدور الكبير الذي يؤديه في بناء الصورة الشعرية، حتى صار من أهم السمات الأسلوبية التي تميّزها(3). وذلك إمعاً منه في تصوير الفارق بينه وبين عدوه أمير بلنسية، حيث استعارات لعوّد اللون الأصفر وهو يحمل، مما يحمل من معان معنى الذل والهوان والخبث، وليُؤكد هذا المعنى أضاف صفة الخبث إلى اللون الأصفر فقال: "صفرة خبثية." واستعارة اللون الأبيض(أغر) لنفسه، وهو لون يوحي بالخير والأمن والحياة، وأضاف صفة الوضوح إلى البياض زيادة في التأكيد "أغر وضاح". وهنا نلاحظ أن الشاعر لم يذكر نفسه ولا خصمه (الأمير) بلفظيهم، لكنه ذكر الصفات المستعارة لهما (صفرة خبثية، أغرّ)

(1) يوسف أبو العدويس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص ۳۴۷.
(2) الديوان، ص ۴.۲۹.
(3) أحمد المراري، جماليات النقد النفاثي، ص ۳۰۸.
وضَّاحٌ، وهذا ما يجعل مستوى الصورة "أقرب مأخذاً ودالله أبين أثراً في التركيب إذا ذكر المستعAware بالفظ"(1). وبهذه الصورة التصريحة المجردة يرسم الشاعر صورتين متقابلتين إحداهما قاتمة لخصمه، والأخرى مشرقة لنفسه.

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

ويشيد بانتصاره:

(من الكامل)

قَادَةُ المَوَابِيْن كَالْكَوْكَابَين
منَ اللَّهِ مِنْ أَهْلِ السَّحَابَ
عَضْبًا وَأَسْمَرًا قَدْ تَقَلَّدَ
(2)

يصف الشاعر في البيت الأخير نوع جيش ممدودة ونوع أسلحته، فاستعار اللون الأبيض للفرسان ذوي البشرة البيضاء واستعار لسيوفهم اللون الأبيض، كما استعار اللون الأسود للفرسان من ذوي البشرة السوداء ولرماحهم اللون الأسود، والاستعارة في الصورتين المتقابلتين استعارة تصريحة مجردة، حيث تضم كل منها إلى جانب لفظ المستعار بعض متعلقات المستعار له.

ومن استعارات ابن عمّار التصريحة ما كانت مطلقة وتعد "أكثر عمقاً بسبب خلوها من المعلقات واقتصار التركيب فيها على لفظ المستعار"(3). ومنها قوله يشيد بانتصار المعتصم على أعدائه من البرير:

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 123.
(2) الديوان، ص 191.
(3) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 124.
الشاعر استعار اسم "الحفظ" فـ "الحفظ يجلو الطفر" (1)
والاستعار اسم "الحفظ" للهيزائم بقربة الطفر "، واستعار اسم "الحفظ" للانتصار بقربة الطفر "، فالصورة الاستعارية هنا خالية من متعلقات المستعار له، عكس الصورتين السابقتين، مما يتبع للمتلقى مجالاً واسعاً لتصور مواظن التشابه بين طرفي الاستعارة.
ومن أنواع الاستعارة التصريحة التي وردت في الديوان التصريحة الترشيحية وهي التي يقتصر تشكيلاً على بعض قيود المستعار. ويرى الطرابلسي أنها أكثر توعية في اتجاه المستعار (2).

منها قوله يتغير بحسناء: ( من الكامل )
حَكِّي العضنَّ جَمَالَ قَدْلَكَِّ والفضّل لِلمهْكي لَا لِلحاكيِّ
لَا تَفْرَي بِرَوضةٍ محضورة حتَّى أمَّن يِدِي إلَى مَجِنَّكَ (3)
استعار الشاعر صورة الروضة للمرأة الحسانة مشبّهاً جمال المرأة بمجال منظر الروضة الغنان، وقوله " أمِّي يِدِي إلَى مَجِنَّك " من متعلقات الروضة وهي المستعار. وبهذا كانت الصورة الاستعارية التصريحة أكثر توعية نحو المستعار.

---
(1) الديوان ، ص 200.
(2) الطرابلسي ، م ، س، ص 164.
(3) الديوان ، ص 243.
ومنها أيضاً قوله يستطف المعتمد بن عبّاد:

(من الطويل)

سأسنمنح الرحمى لدبك وأسألك سقيا من تجاوزك
وأتفرقت مثمن سماهلك
ساهيف يا برذ النسيم على

حيث استعار صورة الحرفج، وهي ريح شديدة البرد
والهوب، لغضب المعتمد. وقوله "برد" من متعلق الحرفج و هو
المستعار.

وقد يلخّ الشاعر إلى التواغ في وصف المستعار أكثر منه
في وصف المستعار له حتى يخيري للمنتقي أن بؤرة الصورة هي
المستعار نفسه وليس المستعار، بينما هو في الحقيقة أسهل
تصويري من أبلغ ما يكون عليه الإيجاء المتخفي خلف الألفاظ.
وهناك ذلك قوله يصف المعيرة التي انتشر فيها المعتضد بن عبّاد
ملك إشبيلية على البربر، وقد استعار الشاعر صورة الخمرة (3)
المعيقة) لهذه المعيرة:

(من الطويل)

طَقَرْتُ يَهِمْ فَازْرَح وَأَوْمَضْ بِرْوًتْهَا مِنْ عُودَهَا صْحَةً الرَّ
معيقة أهدت إلى الورد لون وجدت يرثاها على العنبر الورد
 فأكثر ما يلهيك عن كأسها أوعن غمّات العود نغمة مسْتَجِبٌ

عمد الشاعر إلى تشكي الصورة البيانية بأسلوب الاستعارة
التصريحة الترسيحية، حيث ذكر صفات ثلاث المستعار منه (3)
كوكسها، الورد لونها، رياها، كأسها). لتكون الصورة أبلغ
وأجمل لوناً. فبوساطة هذه المبالغة يُناسى التشبيه ويكون
إدعاء المشبيه (المستعار له) هو المشبيه به (المستعار)نفسه
فالصورة الاستعارية المرشحة هنا، توجي بتداخل مفهوم

(1) ديوان، ص ٨٣.
(2) م.ن.ص ١٩٨.
(3) أحمد الصاوي، فن الاستعارة، ص ٤٧.
طرفيها ليتخيل المتلقي قوة تمازج المستعار له "المعركة"،
والمستعار "الخمرة المعتَقة".

٢- الاستعارة المكَّنية:

إذا كانت الاستعارة التشريحيّة تقوم على ذكر المشابهة به (المستعار) وذّف المشبَّه (المستعار له) فإن الاستعارة المكِّنية تقوم على عكس هذا، إذ حذف فيها المشابهة به (المستعار) وبيقت صفة من صفاته تدل عليه، مع ذكر المشابهة (المستعار له).

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

" ترى بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصياً، والأجسام الخُرسَ مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطفية التي هي من خبايا العقل كانت قد جسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيَّة لاتصالها إلاّ الظُنون (١). فهي في نظره أبلغ من الاستعارة التشريحيّة في توكيد المعنى وتوضيحها لاحتياجها إلى مزيد من التأمل والتفكير. ومثالها قول ابن عمار يصف حالة حين نفاه المعتقد من إشبيلة:

أَجْرُ ذِيْول اللَّيْل سَابِعَة الدُّنْدُ، وَأَركَبْ ظَهْرَ الغَزْم صَعْبَ الشَّكَائِمْ

يشبه الشاعر الليل بحيوان، فلم يذكر الحيوان/ المشابهة به وإنما رمز له بشيء من لوزمه وهو الذيل، أي أنه كنّى عن المشابهة به/ المستعار ولم يصرح به مكتفياً بذكر قرينة تدل عليه.

---

(١) الجرجهانى، أسرار البلاغة، ص ٤١.
(٢) الديوان، ص ٣١٣.
ويتَمَرَّب الاستعارة المكْنِية بدرجة أوَّغَل في العمق، إلَّا إِفَحاء المستعار وحول بعض ما يُلَامَه مَحْلَّه يَجِبَ المَتَقَبَل يَتَخْضِّب مرحلة إضافِيّة في العمليّة الذهنيّة التي يَكُتْشِف إِثْرًا حقيقًا للصورة (١). وَهَيْ تَقْصَر على التشخيص والتجسيد، وتَهْدِف الصورة الفنية لها إلى تجسيد الحقائق النفسية والشعورية التي يَرِد أن يُعَرَّ عن الشاعر، من خلال بَحْثه عن علائِق جَدِيّة تَرِبَت بين الأشياء، وَعَدَم الاقتران على تسجيل الشيء بيَنَّهما، وَيمْقَاد نشاط الخُيال وإِجْابِيّته في التأليِف بين عناصر الصورة، واكتشاف العلاقات المُسْتَكْنَة بين العناصر تَرْفَع القيمة الفنية للصورة الشعرية وَتَضْعَف إِيحاءاتها (٢).

شكّلت الاستعارة المكْنية سُمة أَسْلُوبية بَارَزة في شِعر ابن عَمَّار، حيث كانت هي الصورة الاستعارية المهيمنة في الديوان، حيث وَرَدت أَكْثَر من الاستعارة التصريحة.

وَقَد تَغْلِبَت في الصورة التشخيصية على الصورة التَجْسِيَّة، وقد قامَت بُدور مِمْيَز كُشف الأَبْعَاد النفسيّة، وَالأَظْرَاف الاجتماعية والسياسية المُؤثِّرة في تجربة الشاعر، وَهَذَا ما سَنَتَعْرَضُه في ما يَلِي:

(١) الطرابلسي، خُصَايَص الأَسْلُوب في الشُوقيَّات، ص ١٦٨.
(٢) علي عَشَري، بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٧٤.
2. الاستعارة التشخيصية:

تكمّن فنّة الاستعارة التشخيصية في إضفاء المشاعر والصفات البشرية على الأشياء لترتفع بها إلى مرتبة الإنسان، بحيث يجعلها تنبض بالحياة، تتحرك وتحسس وتتألّم، من خلال رؤية الشاعر والأدوات الفنية التي يستخدمها في التصوير الاستعاري لنيل تجرّبه الشعرية والنفسية. ويرى إحسان عباس أنّ التشخيص جدّة في الاستعارة إذ يقول: "إذا كان النقد أثر في نزاهة الذوق، فإنّ الأميدي وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقات التي تتذوق الجدّة في الاستعارة، وتقبل على ما يكمّن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة(1).

وتتجه الصورة التشخيصية، لدى ابن عمّار، إلى عالم الإنسان وما يحيط به من مدركات حسّية حيث يخلق معاني جديدة بعيدة عن الجمود والوصف العاري، فيبتّ الحياة الإنسانية في عالم الطبيعة من نباتات وحيوانات وجمادات، وحتى في المعاني المجردة المطلقة. تحمل أحساسية وتتلون بعاطفته الخاصة. قال ابن عمّار بدمج المعتد بين عبّاد:

(من الكامل)

بَحْرُ إِذَا رَكَبَ الْعَفَاةُ سَكُونٌ وَهُبَ الغَتَى في عَرْفٍ وَسُكُونٍ(2)

فالشاعر قد شخّص البحر، وهو من مظاهر الطبيعة الجامدة، على هيئة إنسان كرم يبد الوعون للمحتاجين. فالصورة التشخيصية هنا، تعبر عن إحساس الشاعر بالألم الشديد الذي يعانيه في السجن. ويأمل أن يتكرّم عليه بالعفو ويطلق سراحه، فإذا كان استخدام الشاعر للبحر مجازياً، وليس حقيقياً، ووطّنه توظيفاً رمزياً للإشارة بقيم المعتمد النبيلة علّه ينال عطفه.

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الإدبي عند العرب، ص 170.
(2) الديوان، ص 314.
ومن صور تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة والحياة ما قاله الشاعر يمدح المعتمد حين نفاد المعتضد من إشبعلية، إذ جعل عناصر الطبيعة تشاركه أحيانيسه؛ فالغمائم تكليه، والحمائم تنوّع عليه، والرعد يصرخ مدوّنًا طالبًا الثار له، والبرق يهسر سيفه، والنجمون تردني ملبس الحداد حزناً عليه، والريح تشوق جيوسها حسرة عليه؛ يقول ابن عمار:

( من الطويل)

على وألا ما بُكاء الغمائم، وعنى أثار الرعد صرخة طالب
فهَرَ وَهَزَّ الْبِرْقْ صَفْحَةً صَارِم
وَمَا لَبِسْتُ زُهْرَ النَّجُوم جِدَادْهَا
وَهَلْ شَقِقَتْ هَوْجُ الْرِّبَاحٍ
لَغْيَرٍ أو حَنْتَ حَنْيْينَ
المتأمل في الأبيات الأربعة السابقة بلحظ ازداد حصار الصور الاستعارية فيها، وكأنما كل ما في الطبيعة أُعطي ملائج الحياة وخصائصها أو ما يتعلق بها. فقد شهد ابن عمار كلاً من: الغمائم، الحمائم، الرعد، البرق، النجمون، الريح؛ فجعلها ذواتاً عاقلةً تمارس السلوك الإنساني، فتعاطف معه وتتألم لألمه. وقد تجلى هذا النوع من الصور التشخيصية في غرضي المدح والاستعطف، وبخاصة في مراحل منافي الشاعر وسجنه. مما يدل على أن اختيار هذا النوع من الأسلوب كان مقصوداً. لتصوير ما يخلّج أعمقّه من مشاعر وأحاسيس. وكما يرى عبدالله السالم المسدي فالأسلوب في معنى من المعاني هو صورة مجسمة للعالم الداخلي للشاعر.(1)

٤- تشخيص المعاني المجردة:

ولا يقتصر التشخيص، لدى شاعرنا، على مظاهر الطبيعة بل يلجأ أحياناً إلى تشخيص المجرد في محاولة منه إلغاء علاقتنا بالواقع المألوف، وليعيد تشكيه بعلاقات نفسية جديدة "قد تدهس المتلفق بقدر ما تكون قادرة على تجسيد العالم الداخلي للشاعر، عبر تشكيلات لغوية جمالية فضيلة بإيحاءات هذا العالم وخبايا الدفينة.(2)

---

(1) مرن، ص ٢٠٩.
(2) عبدالله السالم المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص ٨٨.
(3) عبدالقادر الرباعي، في تشكيل الخطاب النقدي، ص ٥٣.
فالمعنى دّعّ ما كتبه ابن عمار إلى أبي الفضل، صاحب شفورة في مدة اعتقاله فيها، يستعطف ويتوسّل إليه على صاحب السجن يعفو عنه:

(من الكامل الجذاء)

والدلّة إنها قائمةً مُستأرةً بالحمد والشّكر
(1) 

فالشاعر شخّص الدهر من خلال الفعل "كتب" العائد على الدهر، إذ استعجار صورة الإنسان للدهر فجعل المستعار، الذي هو الإنسان، لكن أبقى على لازمة من لوازمّه وهم: كتبه يُدبّ، ففسد الشاعر المجرد / الدهر على صورة إنسان رقيب يسجّل، ما يفعل من خطاب، ويقارن بين يد أبي الفضل صاحب شفورة، وبين يد الدهر، فالأولى يد خيرة متسامحة، ويؤكد الشاعر على ذلك باستخدامه لام التوقيت التي دخلت على "يد"، فتجّاول محو ما كتبه الثانية والتي لا تغادر صغيرة ولا كبيرة، هذه اليد التي تشخّص الدهر وتجعل منه إنساناً يصور من خلاله ابن عمّ مأساته ومعاناته في سجن شفورة.
إذا كان "الدهر" يقع خارج عالم المحسوسات، فإنّه أيضاً يغوص في عمق المجرد الداخلي للشاعر، لذا لم يتسلّه للتعبير عن عمق أبعاده إلاّ بابتكار هذه الصورة التشبيهية التي تجعل الفارئ يتخيل كيف انقلب الدهر من المجرد المطلق إلى كائن جيّ يواجه قائماً حياً آخر، ولتتأمل أيضاً قوله يمدّ المعتمد ويخصب ودّه:

(من الكامل)

والدهر جار في عيناك لم تقلُ هات المنى إلاّ أجاب بها كأ
(2)

في هذا البيت يوظّف الشاعر الاستعارة التشبيهية عبر شبه الجملة "جار في عيناك" و الجملة الفعلية "أجاب بها" العائدين إلى الدهر، حيث استعجار للدهر صفة الشخص المطيع، الذي يلبّي الطلب عند أول نداء. وقد ركّز على تصوير

(1) الديوان، ص 202.
(2) الديوان، ص 201.
حركية الدهر وفاعليته المؤثرة في الممدوح (المعتمد بن عبّاد) كما هي مؤثرة في حياة الشاعر. حيث يصبح الدهر محور البث الصوري والإيحائي في البيتين السابقين ويتقمص خصائص الكائن الحي في تجليات تبادل الأدوار، فمرّة يظهر على هيئة الرقيب يكتب ما يسمع ويرى، ومررة أخرى على هيئة المطبع المنقذ يُؤمّر فيجيب. فالصورة التشخيصية للدهر في البيتين توجي بنوع من التداخل بين الدهر والإنسان والحيوان، أو لنقل بين الدهر وبين أي كائن حي.

والشاعر حين يلجأ إلى هذه الصور الاستعارية ينقل تجربته الشعرية، فإنه يضيف إيحاء وجمالاً على شعره. إذ إنّ ملكة التشخيص "تستطيع قدرتها من سعة الشعر حيناً، أو من دقة الشعر حيناً آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكلّ متأثر ويختزل لكلّ هامس ولامسة"(1).

والشاعر لا يتجلى دائماً إلى تشخيص المجرّدات أو مظاهر الطبيعة الجامدة ذاتاً عاقلة فيسب، بل إنه يقوم أحياً بتشخيصها ذاتاً غير عاقلة، كما في قوله يتحدث عن نفسه: (2)

\[ عَجِبْتُ لِلشَّمْسِ رَاعٍ فَتْرَيْتَ وَقَدْ تُقَبِّلُ فِي الْعَشَّةِ الْعَتَّابُ \]

- نلاحظ في هذا البيت كيف يصف الشاعر الوقى / المجرد على هيئة حيوان ذو ذوات الثدييات، حيث اكتسب بعض مظاهره وهو "الثدي". فاستعارة الثدي للوقى وإن كان خرفاً عنفاً للغة

---

(1) العقد، ابن الرومي: حياته من شعره، ص 520.
(2) الديوان، ص 289.
، فقد تولّد عنه نوع جديد من العلاقات التفاعلية التي تزاوِجت
فيها الدوال المتناورة من حيث الاستعمال اللغوي، ولايقصر التشخيص على مظاهر الطبيعة أو المعاني المجردة
ـ بل قد يلجأ الشاعر إلى تشخيص عالم الجماد، حيث يقوله إلى
كائن حي، كما في قوله رداً على عتاب المعتمد له:
(من الطويل)
(من الكامل)
الكأس ظامية إلّى يُمناك، والروح مُرتاب إلى لقباك (1)
فل الشاعر في المثالين السابقين قد شخص الجبل والكأس /
الجامدين، على هيئة كائنين حييين. فالأول يتنّ كما يتنّ أي
مخلوق حيّ إنسانًا كان أو حيواناً عندما يشعر بالألم والتاني
ظلمان يشعر بشدّة العطش وكأنه مخلوق حي يجوع ويعطش،
والشاعر في البيتين يرسم صورة غير معهودة لمحسوسات
جامدة. فالتشخيص هنا إذاً ينطوي على سمة تضليلة. إذ إنّ
الدلائل "تنّ و ظامية " تشيران إلى كائن حيّ إنسان أو حيوان
، غير أنّ التشخيص جعلها تشير إلى أشياء جامدة صماء لروح
(الجبل والكأس)، ما يجعل المتلقي يجتهد في اكتشاف
هذه السمة التضليلية التي نتجت عن هذا التشخيص. ومن ثم
استشفاف التصورات المتحفزة في النص. وهذا يدل على أنّ
الشاعر وظف "الجبال والكأس " توظيفاً مجازيّاً للإيحاء بعلاقته
الوطيدة بالمعتمد وابنه المعتمد، وما يكّه من مشاعر تجاههما
وهو المعني الحقيقي أو (معنى المعنى) للنص، الذي به
نتوصل إلى الدلالة الشعرية والجمالية للنص.

1 1
(1) م.ن. 285
(2) م.ن. 321
١٦١-
وهكذا رأينا كيف وظّف ابن عمّار الاستعارة التشخيصية، من خلال الامتزاج بين الحسّي والمعنوي، في إنتاج معنى جديد بثير خيال المتلقي ويوظف وعيه، ويجسّد في النهاية تجربته الشعرية النفسية.

5- الاستعارة التجسيدية:

هي إنتاج الاستعارة بالمعنى المجردة أو الأشياء المحسوسة إلى أجسام مادية يمكن رؤيتها وملاحظتها، حيث "تقدم الصورة الاستعارة الأفكار والخواطر والعواطف في صور مجسمة محسوسة" (1). وذلك لتقديم المعاني وإبرازها لتلكف رؤية الشاعر وتجربته الشعرية الخاصة. وتعد الصورة التجسيدية مظهراً آخر من مظاهر الأنياب الأسلاوي، إذ إنها تمثل خرطاً لمعايير استعمال اللغة، بحيث توظّف اللغة توظيفاً يستند إلى التنافر أو الأنياب عن خصائصها اللغوية، إذ أن تقنية التجسيد وطاقته الكباموية السحرية تجعل هذه العناصر المتنايرة تنصهر بعضها ببعض، لمنح الصورة الاستعارية لغة إيحائية خاصة، أو ما أسماها الناقد اللغوي والأسلوبية "جان كوهين" اللغة الأنيابية التي تميّز لغة الشعر عن لغة النثر (2).

وهكذا فإن الصورة التجسيدية تكتسي طاقة جمالية، وقدرة إيجابية بانزياحها عن النمط المألوف في استعمال المعايير اللغوية. وقد اعتمد ابن عمّار على هذا الأسلوب التصويري لتجسيد مشاعره، وتشكيلها تشكيلًا فنيًّا موهباً وقادراً على التأثير في الملتقي؛ كتب ابن عمّار من سرقسطة إلى صديقه الأمير محمد ( المعتمد ) في إشبيلة:

(1) عدنان قاسم، التصور الشعري، ص 116.
(2) Cohen, structure du langage poetique, p 205.
(من الطويل)
قد يُفكَّك ما حيل الرجال على يُؤَهِّل وَلَا رَّجَع الوفاء يقاطم
أنا العبد في ثوب الخضوع أرى الدّر ناجي وَالنّجوم خوايتم
ففي هذين البيتين تجلى أبعاد الصورة التجسيدية من خلال
تجسيد المعاني المجردة: (الرجال، الوفاء، الخضوع)، حيث نلاحظ
أن الشاعر أفسد إليها محسوسات، فقد أفسد الجمل إلى الرجال،
والربع إلى الوفاء.
فقال الشاعر يحاول أن يعكس مشاعره وإحساساته تجاه صديقه
الأمير محمد المعتمد حين نفاه المعتضد من إشبُيلة ليولد أثراً
حسيًا فاهباً يمكن أن يمثل أمام حس المتلقي، أوما عبر عنه
فديماً بالتخيل، وذلك من خلال هذه التشكيك اللغوي التي
تُنْبَّئ على خرق مألوف الأسند في العلاقات اللغوية، ما عمق
الدلالة بأبعادها التجسيدية، فأكسب الصورة الاستعارة الفعلية
والثرة للجميع بين أكثر من عنصر في عنصر واحد، فقد جعل
الشاعر للرجال حيلًا، ثم جعل هذا الجمل قوياً ومتينًا ليس (بُواوَ)
وجعل للوفاء رعباً، ثم جعل هذا الرُّبع سعيًّا مستبشرًا ليس
(بُفاتم). وهو هنا يحاول تسجيل مشاعر الود والوفاء اللذين
يكنهما للمعتمد وإذا ما تأملنا أيضًا البيت الثاني، نلاحظ أن
الشاعر جعل من الخضوع ثوباً له، ومن البدر ناجاً على رأسه،
ومن النجوم خواتم في يده، وهو يلملأ أيضًا إلى هذه الصورة
التخصصية المركبة لإظهار مدى تواضعه أمام ممدوحه مهما بلغ
اعتزازه نفسه.
وهكذا تتشكل الاستعارة التجسيدة، لدى ابن عمّ، من
عناصر متعددة تولّد صورًا متتالية وخلق انزاحات عديدة في بنية
اللغة الشعرية، لذا أمكن القول إن فلسفة الاستعارة تتمثّل في "قدرتها على توحيده أكثر من عنصر من عنصر الطبيعة في بناء
صورة واحدة" (2).
وإذا كان الشاعر يلجأ إلى التجسيد لاستحضار موجودات
حسّية لها صور مختزنة في الذهن، فإنه يستخدمه أيضًا لنقل
المعنى المجرد من نطاق المفاهيم إلى ما يشبه المادّية

(1) الديوان، ص ٢١٨.
(2) محمد عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص ١٥٤.
الحسية، وكأنه يرى ويلمس، ومثال ذلك قوله يمدح المعتضد في أول لقاء له معه:
(من الكامل)
أعلمت بالإيمان حتى شملته، فرأيته في بردتيه مصوراً، وجعلته معنى الجود حتى زارته، فقرأته في راحتيه مفسراً (1)

الشاعر في البيتين السابقين يمدح المعتضد بن عبّاد، فحاول تصوير ما يتحلي به ممدوحه من إيمان صادق، ومن كرم وبسطة أيد، وحاول تشكيل هذه الروى والأحساس وتجسيدها في صور حسية تراها العين وتتضحها حواس المتلقي المختلفة؛ لذا انتقل بكلٍ من الإيمان والجود من كونه معنى مجردًا أو مفهومًا غائباً في الذهن إلى شيء واضح ملموس. فقد جعل للإيمان رائحة تشمّ، ولم يكن بذلك، بل جعله مرسومًا في بردتيه. وجعل الجود مادة ملموسًا في يدي الممدوح.

وبهذه الصور الاستعارية يجسد الشاعر عالم المجرد تجسيدًا جمالياً موهباً وقادراً على إثارة المتلقي بهذه الإزياحات عن النمط المألوف. فالنص الشعري كما يقول الناقد الفرنسي كوهين: "ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي، وإنما هو التعبير غير العادي عن عالم عادي" (2).

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

(1) الديوان، ص 191.
(2) محمد عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 154.

١١٩
السابق، وهما من قصيدتين مختلفتين؛ من حيث الإشادة بكرم المعتضد وسماحةه؛ يقول الشاعر:

(من الطويل)

قيا حسین ذاك السَّيف في راحة ويا برِد ينكم النَّار في كيد المَّجود،
 تقوم الصورة التجسيدية، في البيت، على التماظج بين المجرد والمحسوس، وتقابلها صورة أخرى تزلج أبعادها في رمزية السيف والنار التي تعبّر عن الشجاعة والقوة، فالممدوح شجاع / كريم (السَّيف، النَّدى)، وبنيوّ/ سمح (النَّار و الكيد).

كما نلاحظ أيضاً أنّ الشاعر ابتعد أسلوب الرمز والتصوير لتجسيد كرم المعتضد وسماحةه إذ جعل للنَّدى يدًاء وللممدوح كيدًاء. وبهذا الأسلوب البصري يلجأ إلى تصوير مشاعره وأحاسيسه من خلال التواضج والتعارض بين الأشياء، كما يخلص رؤياه للمدوج بصفته رمزًا للفاعلية الإيجابية التي تجسد سمو الأخلاق النبيلة بكلّ معانيها.

وتستنتج مما سبق أن طيفان التشخيص والتجسيد على صور ابن عمّار الاستعارية التي تقوم على الفكرة المعنوية أو المجردة يخفى نوعاً من التماظج أو الأزدواجية في الجمع بين ما هو معنوي وماهو محسوس، فيكون الحسي الرمز الحقيقة الكامنة في نصوص الديوان، ما حدا بالشاعر يبدأ ببنيته الاستعارية بالممدوح أو المجرد لنتهي إلى التشخيص أو التجسيد.

---

(1) الدبوان، ص 197.
وبشكل عام تستطيع القول إنّ ابن عمر استخدم الصورة الاستعراضيّة كأسلوب فني في تشكيل أفكاره ومشاعره، بعيداً عن التقرير والتصريحة، وقد أدّت الاستعراضة، تصريحيةً ومكنية، دوراً بارزاً في ذلك، وشكّلت سمة أسلوبية لافتة.

ثالثاً: الصورة الكنائيّة:

من الصور البيانيّة التي استخدمها ابن عمر في التعبير عن معانيه الصورة الكنائيّة، وهي تقع جنبًا إلى جنب مع صوره الأخرى، من تشبّه واستعارة وتقوم الصورة الكنائية على تأكيد المعنى الذي يجول في فكر المبدع، ويخلط في وحدته. يقول الجرجاني: "والمراد بالكتابة هنا هنا أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تالي ورده في الوجود، فيحتوي به إليه ويجعله دليلاً عليه"(1)؛ فالكتابة في رأيه أسلوب جديد لإثبات المعنى من دون أن يصرّ به مباشرة، وقد أشار أيضاً إلى هذا بقوله: "إنّك عندما كتبت عن المعنى لم ترد في ذاته، ولكنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وأشدّ"(2). فالقيمة التعبيرية للكتابة إذاً، تتجلى في الثنائية الدلالية، حيث يتداخل في نسيجها ما يشتمل عليه اللفظ الصريح، وما وراءه في الإيحاء، "معنى المعنى"(3).

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

---

(1) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٧١.
(2) م. ن. ٥٧.
(3) فايز الدائة، حماليّات الأسلوب، ص ١٤٨.
الاستعارة والتشبيه. ونسبتها ضئيلة إذا ما قورنت بنسب الصور البيانيّة الأخرى التي وردت في منظومات الديوان. وليست هذه النسبة الضئيلة ظاهرة في شعر ابن عمار فحسب. فالشعراء والأدباء بصفة عامة، يقبلون على الصور التشبيهية والاستعارية إقبالاً كبيراً، قدماً وحديثاً؛ إذ إن الصورة التشبيهية تضع بين يدي المتكلم معيطاتها بلا مواربة، وتسع إلى إغفاء أبعادها بتفصيلاتها الداخلية، والألوان المحسوسات الأخرى، كالتجريد، والبساطة والتركيز. وتتعدم الاستعارة على الفواصل اللغوية بين الحقول الدلالية، وتعرض صدمة المجاز - الكتابة - معظم قراء الأدب (1). ويعود سبب هذه الصدة إلى الدلالات الكتائية، التي لا يمكن إدراكها من دون معرفة "علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمّن القيم الفكرية، الاجتماعية، والسلوك الصادرة منها. وهذا ميسور إلى حد كبير في أذهان المعاصرين لصاحب النص، وانفعالاتهم" (2). خلافًا للاستعارة التي تقوم على تصورات الشاعر الخالصة، وأخيلته الفردية (3). وكذلك في الآداب الأوروبية، فقد كتبت الكتابة أقلّ حضوراً من الصور البيانيّة الأخرى. ويعزون ذلك إلى إشكالية تقنية تكوينها (4). ولكن هذا كلّه لا يعني أن الصورة الكتائية أقلّ، في مستواها الفنيّ، من الصور التشبيهية أو

---
(1) فايز الدابة، من، ص 142.
(2) الديوان، ص 143.
(3) محمد الفيضي، الكتابة، ص 304.
(4) Marcel Cressot, Le Style, p. 74.
الاستعارية، بل إنها كثيراً ما تكون أقرب إلى الوجدان بجمالها الهادئ الوديع، فضلاً عن أنها تعطي عدّة مستويات دلالية بتوالد بعضها من بعض، بدءاً بالدلالة الحقيقية للتركيب، وانتهاءً بمستويات باللغة الرحبية والقدرة على الإقناع الفني، بما يثبت الشاعر للمتلقّي من أفكار ومشاعر(1).

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

فمن خلال استقراء منظومات الديوان لوحظ أن معظم صوّرها الكنائية جاء في أسلوب تقليدي، سواء من ناحية مادّتها أو طريقة تشكيلها، وهو أسلوب شائع في التراث الشعري العربي. لكن الشاعر عمّار أحيانًا، في تشكيل هذه الصور، إلى ما يخرجها عن حدود التقليد، ليضفي عليها لونًا من الخصوصية تكشف عن الانفعالات والمؤثرات النفسية المُسلّطة على الشاعر، ومن هنا سنحاول دراسة بني الصورة الكنائية لدى شاعرنا للكشف عن الإجراء الأسلوبي الذي يتضمّن حركة التصوير والإيحاء فيها.

يقول ابن عمّار بمدح المعتضد:

( من الطويل )
صَفِيلَ رِدَاءٍ عَرَضَ مِن غَدِرٍ وَطَيَّٰعٍٰ فَهَرُ

(1) علي زايد، الكنيرة في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص ٤٣٩.
(2) الديوان، ص ٦١.
في هذا البيت تلاحظ صورتين كنائيتين، الأولى جاءت في التركيب "صقيل رداء العرض"، والثانية في التركيب "طاهر ماء الوجه". وإذا ما تأملنا التركيب الأول لأدركنا أنه يتكون من الذال الاسمي "صقيل"، وهو خبر لمبتدأ مذود تقديره هو (الممدوح)، والمضاف إليه "رداء العرض" وشبه الجملة "من غدر خلقة". وهذا التركيب يسعى لأن يضع دالات منتظمة في إطار الجملة للإيحاء بمعنى واح. فالذال "صقيل" يصور صفة خلقية لا تتحد معالمها إلا بارتباطها بالمضاف إليه "رداء العرض" وشبه الجملة "من غدر خلقة" فأوضح المعنى المكتنى عنه، وأضاف إليه دلالة الطهارة والتلاذة والوفاء. وإسناد "رداء المصقول" إلى الممدوح يضيف على خيال المتلقي إحساساً بالمعنى المكتنى عنها ينتقل شعوره بأخلاص الممدوح البيلة من صورة معنوية مجردة إلى صورة حيّة محسوسية، ما يجعل الصورة أكثر عمقاً ودلالة.

والبيئة التركيبية الثانية، في الشطر الثاني من البيت ، "طاهر ماء الوجه من ردم عادم" كتابة عن الكرم والسخاء. فقد حمل الذال "طاهر ماء الوجه" صفة تصور دلالتي الصفاء والبقاء، وتحدد معالمهما بارتباطهما بشبه الجملة "من ردم عادم". وقد حمل الذال "ردم" حدثاً يصور دلالتي البذل والعطاء، في حين حمل الذال "طاهر" حدثاً يصور دلالتي الصفاء والبقاء. ولا تقتصر دلالات الصفاء والبقاء ودلالي البذل والسخاء على الطهارة والكرم، وإنما تجسد جميعها عالم المجرد تجسيداً جمالياً موحيّاً وفادراً على إثارة المتلقي.

ويمكن أن نضع رسمياً بياناً للأبعاد الدلالية الفنّية التي تولّدت عن البنية التركيبية للكتابة في البيت المذكور كما يلي:
نلاحظ من خلال الرسم البياني أن ثنائية الوفاء والكرم تتقابلان لتشكلا في أعلا السلم الأخلاقي النبيلة التي يتحلى بها ممدوح الشاعر وهي الوفاء للصديق (عمر الغدر) وإكرام المحتاج (سد حاجة المسكن).

وهكذا تتخذ الصورة الكتانية في بنائها اللغوي شكلاً مركباً من خلال الجملة الأسمية، أمّا بنية الجملة الفعلية في التصوير الكتانى فمثلها في البيت التالي من القصيدة نفسها:

(من الطويل)

إذا نشرت لخِمَّة يذكرها طَوْن طَيْهٍ من حَتْلَة ذِكرَ حاتم.

تضم البيت صورة كتانية ذات بعدين توزعا على شطرية، ليشكلا البنية التركيبية الكاملة للصورة، والمسافة بين هذه البنية وبين دلالتها قصيرة إذا ما اعتمدنا على الموروث الثقافي العربي للوصول إلى المعنى المكاني عنه "فالدال " ذكر حاتم " يحيلنا

(1) الديوان، ص. 214.
على المثل العربي "أكرم من حاتم"، ما يعني أن المعنى المكتن ف عنه هو "اشتهر الممدود بالكرم".

وإذا ما عدنا إلى تفكيك البنية الترجمية للصورة الكنية؛ فسنلاحظ أن الدال الفعلي "نشرت" والفاعل "لخم" والمفعول به "فخر" والمضاف إليه الضمير "اللهاء"، وشبه الجملة "من ذكراه" العائدة على الممدود. فهذه البنية الترجمية، وهي البعد الأول للصورة الكنية التي يتضمنها البيت، تسعى لأن تضع ثلاث دلائل متماثلة في إطار الجملة الشرطية (1) لتغطيها مدلولاً واحداً. ذلك أن الدال الفعلي "نشر" يصور حديثاً يتضمن الشهرة، لكن لاتضح معالمه إلا بإسناده إلى الفاعل "لخم" والمفعول به فخرها، وبارتبطه بشبه الجملة "من ذكراه". وبهذا يثبت المعنى المكتن ف عنه وضيف إليه دلالة العرض والذكر والفخر. كما ينقل مفهوم "الفخر" من معنى مجرد إلى جسم ملموس بإسناد إليه الفاعل "نشر".

ولن تكتمل الصورة الكنية ويتضح مدلولها إلا بالنظر إلى بعدها الثاني. في الشطر الثاني من البيت، الذي يحدد معاليم الصورة البيانية للكنية فالبنية الترجمية "طوت طيء من حجة ذكر حاتم". كتابة عن انهيار طيء بمفاخر لخم بما ذكرت من المعتضد (الممدود)، وهي التي كانت العرب تضرب برجلها حاتم، فالفعل "طوى" يحمل دلائل الانعزال والتراجع والصمت وأيضحت دلالياتها أكثر عندما ارتبطت بشبه الجملة "من خجالة ذكر.

(1) الجملة الشرطية إذا تضمنت أداة الشرط (إذا) فإنها "تدل على حزم المتكلم بوقوع الشرط أو على ترجيح وقوعه، ومن أجل ذلك استعملت في حكم كثير الوقوع، وعصب على دخولها الماضي لدلالته على تحقق الوقوع" - محمد أسير، الشامل، ص 76.
حاتم "، حيث حملت ميالفة الشاعر في مدح المعتضّد ضمن ثنائية ضديّة: (نشرت/ طوت ، فخر/ خجل) ما أعطى للصوره الكتانية حيوية ونشاطًا تهاز ذهن المتلقي إلى المعنى المراد من خلال أجزاء تكون صورة مشهدية متكاملة(1).

شكل رقم (2)

أسلوب بناء الصورة الكتانية
الفقر

نشرت لخم

والخجل

وطوت طيء

وبعد أن عرضنا لأسلوب ابن عمار في بناء الصورة الكتانية، تناول في ما يلي كيف استطاع أن يوظف الكتابة في أغراضه الشعرية من خلال أقسامها الثلاثة:

1- كتابة يطلب بها صفة من الصفات، ومثالاً قوله يمدح المعتضد:

(من الكامل)

ملك إذا ازدحم الملوك يموّر، وتحاه لا يردون حتّى يصدّر.
أنّى على الأكباب من قَنْطَر الدّ. وَأَلْدُ في الأجناف من سَبَتَة الدّ.
قَدَّمْ زِين المجد لا ينفكّ من نار الوعّى إلا إلى نار القرّى(2)

في هذه الأبيات أراد ابن عمار أن يمدح المعتضد بن عبّاد، فيصفه بقوة الشكيمة وجلالة الهيبة بين أقاربه من ملوك الطوارف، وكنيّ عن ذلك، في البيت الأول، بأن ملوك الأندلس يهابون
المعنى عندما يتبادلون وجهًا لوجه "لا يردون حتّى يصير". وفي
البيت الثاني يصف بالجود والكرم وبالرجمة والرآفة، وكنيّ عن
ذلك في الشطر الأول من البيت يقوله "أنّى على الأكباب.."، فالدّلال "الأكباب" يحمل دلالة الرجمة والرآفة. ومن هو في حاجة
إلى الرجمة والرآفة. وفي الشطر الثاني من البيت، يصف بحسن

(1) القرآن، التشكيل البلاغي، ص 15، 96، ص 53.
(2) الإيوان، ص 190.
المنظور المحيط لدى الآخرين، و "خس المنظر يشعر عن مخَّبَر
مرسي وأخلاق محمودة "(1) وكنى عن ذلك بالآله في الأفغان
من سنة الكرى (العاص). ووصف ابن عمّار ممدوح في البيت
الثالث بالرفعة والسعود، وكنى عنهما ب "قِداح زنجد المجد"، فهو
إما يخوض حربا (نار الغم) يوقدها نارا ضد الأعداء، أو في سيلم
يوقدها نارا لإطعام ضيوفه (نار القرى).
وهكذا نلاحظ كيف ازدادت الكتابات في البيت الواحد، وكيف
توالت في الأحيان، وكلها صور اعتمدها الشاعر أسلوبا تعبيريا
موحياً عما يحس به ناجي المعتضد ابن عبّاد ملك إشبيلية. وهكذا
إن كانت تجلع معاني قيمة شائعة في الشعر العربي، أو في
الموروث الثقافي العربي، إلا أن الجدير هو صياغة هذه الصور
الكتابية من خلال أنيمة تشكّل تراكيب ذات دلالات محددة ألبست
معانيها ثانياً جديدة.
(2) كتابة يطلب بها موصوف، ومنها قوله:

(من الطويل)
لياليي لا ألوي على رشدا لآ عتاني ولا أثنيه عن غي هائم
أنال سهادي عن عيونه تلوا وأجنبي عذابي من غصوني نواع
- في البيتين يصف ابن عمّار ليالي الله والمحجو، في مدينة
شيلب، مع صديقه المعتمد بن عبّاد (أيبر شلب أنذاك)؛ فيذكر
النساء اللواتي كن يشاركنه الله في تلك الليالي المباحة، وقد
كنى عنهم ب "العيون النوايس و "الفصول النواعم "تاركا التصريح
بذكرهن " إلى ما يلزم ليتقل من المذكور إلى المتروك "(3)؛
لتتلمس المتلفي صورة كتابية موحية بالمعنى الدقيق والمبني
الجميل.
ومت صور الكتابة عن موصوف أيضاً، مقاله يهجو المعتمد بن
عيّاد وزوجته اعتماد الرميكية في فترة ساءت فيها العلاقة بينهم:

(من المتقارب)
ألا حي بالغرب حياا حلالاا أناخوا جمالاا وحازوا جمالاا

(1) الثنائي، كشف اصطلاحات الفنون، مادة الحمد.
(2) الديوان، ص 210.
(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 170.
وعَرَجْ بِهمَنٍ أَمَّ الْقُرَّةِ وَنَمَّ قَعَسَى أَنْ تَرَاهَا خَيَالًا
لَتَسَأَلَ عَنْ سَاَكِنَهَا الرَّمَا

يتضمن البيت الأخير كتابة عن البخلي، فقد كانت العرب
تصف بيت البخلي بقليل الرماد حيث لا يربى أئر لاشتعال النار ما
بدل أن صاحبه لا يطلب إلا نادراً ومن ثم فإنه بخيل. وهذه الصورة
كنت ابن عمّار عن بخل ابن عمّار وعائلته، وقد اعتمدت في
نيتها على الإيحاء العميق والإشارة الخفية إلى المعنى الذي
تتناوله ثقافة مستخدميه، ما يجعلها أكثر عمقاً في إعطاء الدلالة
المطلوبة كما يرى بعض الباحثين.

٣- كتابة يطلب بها نسبة١، ومثالها قول ابن عمّار مخاطباً
المؤمن بن هود:

(من الطويل)

يَا حَامَلَ السَّيِّفِ الطَّوِيلِ نُجِّدُكُمْ وَمُصَرِّفُ الْقَرْسِ الْقَصِيرِ الْمَحِبّ
إِيَّاكَ بَادِرَةُ الْوَقَى مِنْ قَارِسٍ خَشِيْنَ الْقِنَاعِ عَلَى عِيْذَارٌ

هنا ابن عمّار، في البيت الأول، يمدح المؤمن بن هود
فائلاً له: يا حامل السيف " الطويل نجده " وهي كتابة عن طول
قامة الممدود، والصورة الكتانية مصحونة أيضًا بدلائل الشجاعة
والإقدام وكثرة الغزو يؤكدها الدال " حامل السيف " يعني بذلك
أن الممدود متقلق سيفه دوماً استعداداً لأي معركة، وترتب هذه
الكتابة بالكتابة الثانية في الشطر الثاني من البيت ومصرف "
القرس القصير المحسب " وهي كتابة عن أنّ الممدود دائم

---

(١) الديوان، ص ٣٩١.
(٢) فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن
الابرص، ص ٤٧، ٤٧، ١٧١، ٢٩٧.
(٣) الديوان، ص ٣٩٧.

١٤٩
الاستعداد لأي طارئ، حتى إنّه لايعطي فرصة لفرسه ليلتقط أنفاسه؛ وإن كان المدلول الأول (المباشر) يخص الفرس. فالدلال قصير المحسن " كتابة عن حجم موضع العلف، وصغر الحجم يشير إلى قلة العلف في المحسن، وقلة العلف إلى قلة ما يأكل الفرس، ليصل إلى أن لاشيء يشغله عن الانطلاق إذا ما دعاه فارسه للقتال. وتكتمل الصورة البيانية مستفيدة " من القيم الحسية والخصوصية التي تعود ثانية في حركة داخلية إلى الدلالة المجردة (1)، التي كتبت منها الشاعر ونسبها لمدحه، من شجاعة وإقدام.

وفي الشطر الأخير من البيت الثاني نجد الصورة الكتانية المركبة " خشن القناع " و" عذار أملس " والمعنى الدلالي للصورة لا يحصل إلا من تضافر هذين الدالين. فالدلال " خشن القناع " يحمل معنى خشونة المظهر كمدلول أول، وعلى الرجولة كمدلول ثاني، والقوة كمدلول ثالث. والدلال الثاني " عذار أملس " يحمل معنى وجه لا شعر فيه كمدلول أول، والأمرد كمدلول ثاني، والنعومة أو الأضواء كمدلول ثالث، والضعف كمدلول رابع. والبنية التركيبية للصورة كتابة عن قوة ظاهرة وباطنها الضعف؛ فالشاعر بعد أن مدح صاحبه بالشجاعة والإقدام يحدّر من الاتكال في الحرب على هذا الغلام (الفارس)، الذي مظهر الرجل الشجاع، لكن حقيقته غلام ضعيف. فهذه الثانية الضدية، أو ما يمكن أن نسميه " الأزدوج في التعبير يغني المتلفق ويعبر

---

(1) فياز الداية، جماليات الأسلوب، ص 155.
عن عمق التحري لدى الشاعر إذ يلجأ إلى هذا التتابع، ولعلّ
الخصائصية اللغوية للكتابة والدلالة فيها تخف وراء هذا الأسلوب (1).
وهكذا نلاحظ أن الصورة الكنائية أدت وظيفة بليمائية وأسلوبية
في نصوص ابن عمّار الشعرية. وقد شكلت وسيلة فنية يعبر من
خلالها عن تجربته الشعرية والشعرية، يستقي عنصر بنيتها
التركيبة من بيئته الأندلسية، ومن التراث العربي وخاصة
الشعرى منه. لذا جاءت كتاباته في معظمها مشحونة بمعان
تقليدية، لكن الشاعر عمّد إلى صياغة أسلوبية تلبس المعاني
ثوبًا جديداً، وتضيف عليها لوناً من الخصوصية، مما كان سيّاً في
تعدّد مستويات أدائها وتنوع صورها حسب الغرض والممعنى الذي
يريد التعبير عنه في السياق.

تلك كانت أبرز الصور الليمائية في نصوص ابن عمّار الشعرية.
وبدو أنه لم ينتهج في صوره أسلوباً فتياً ثانياً، بل كانت مزيجاً
من الأساليب تجمع بين تجربته الشعرية وتجربته الشعرية. وقد
اعتمد في بنائها على الحس المادي والشعور المعنوي الذي
يتميز بإمكاناته الفتّية، معتمداً في ذلك على علاقتي التوافق
والتضاد بين عناصرها، ما أكسب هذه الصور قيمة فتّية وأسلوبية
توحي بالمعنائي التي سيقت من أجله.

وقد تجلّى من خلال الدراسة أن ابن عمّار نجا، في بناء
صوره الليمائية، منحى الشعراء القدماء. فكان يستمدّ عناصرها من
الموروث الشعري، فيعمل على إعادة إنتاجها وإن بشكل يختلف
عن النظام الدلالي والفنى الذي وردت فيه. وينتقل بها من
السياق التقليدي إلى أن تصبح واقعة أسلوبية، وتوزّعت بين

(1) فايز الداية، م.ن. ص ١٥٦. ١٣١
الصور التشبهية التي احتلّت المرتبة الأولى، والصور الاستعارية التي جاءت في المرتبة الثانية، والصور الكنائية التي جاءت في المرتبة الثالثة والأخيرة.
الفصل الرابع
المستوى المعجمي في شعر ابن عمّار
الفصل الرابع
المستوى المعجمي في شعر ابن عمّار

للشاعر شخصيّته المتفرّدة السامية، وله طبعه المرهف، وعالمه الخاص، ومستواه الشعوري والإدراكي والفكري أو العقليّ المتميّز عن مستويات سائر الناس، وثُبعًا لذلك كان لابد أن يكون له أفقه أو عالمه اللغوي الخاص المميّز أيضًا(1). ويتجلى هذه الأفق أو العالم اللغوي الخاص، الذي يميز الشاعر عن غيره، في ما يعرف بالمعجم الشعري Lexique، وهو قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردّد بنسب مختلفة في أثناء نص معين، وكلّما ترددت بعض الكلمات بنفسها مختلفة، أو بمرادفاتها، أو بتركيب يؤدّي معناها، كونّت حقلًا أو حقولًا دلالية(2). وهذه الحقول الدلالية Champs semantiques يقصد بها "مجموع استعمالات الكلمة، استعمالات تعطي الكلمة شحنات دلالية خاصّة تبعًا لورودها في هذا السياق أو ذاك.وكما يقول إبراهيم أنيس فالشاعر "ينتقي من الألفاظ ويختبر ويفاضل بينها ويمرّب بعضها على بعض ، متخذاً في نظمه البيت من الشعر لفظًا خاصًاً يأبى غيره ، لأنّ أصواته توجي إليه ما لاتوجي أصوات غيره ، فهو كصاحب الجوهر ينشرها تحت مجهره الفاحص لينتقي منها ما يلائم حلية بعينها ، وهو في عمله حريض على كلّ جوهره شديد الاعتبار بها "(3).

(1) أحمد المسلم، اللغة العليا، ص. 34.
(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص. 80.
(3) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة العربية، ص. 132.
ويكشف البحث في خواص المعجم عند الشاعر عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل النصوص الشعرية، كما يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر الماديّة التي تقع تحت الحواس، أو العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان ولا يراها. فموقع الشاعر من كل هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالم، وانعكاس هذا الموقف على رؤيته الشعرية (1).

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

أولاً: حقّل الطبيعة:

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

وابن عمّار، مثل أيّ شاعر أندلسيّ، تفاعل مع الطبيعة الأندلسية، فقاسمها مشاعره، واستعان بمفرداتها في مختلف أعراضه الشعرية، فكانت الطبيعة الفضاء الذي تنفجر فيه شاعره وسرح فيه خياله، في معظم أغراضه الشعرية، حيث امتدح

(1) محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر أمير الفيلس، ص 212.
(2) جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ص 136.
إحساسه بكلّ عناصر الطبيعة الجامدة منها والمتحركة. ولم تتخذ الطبيعة، في شعره، شكلاً جمالياً فحسب، بل تجاوزته إلى أبعاد فنيّة ودلاليّة.

وقد توزّع حقل الطبيعة على أربعة محاور:

1- محور الحيوانات:

استخدم ابن عمّار مفردات حيوانات كثيرة في منظوماته الشعرية، وشجّحها بدلالات مكّنها من تجاوز حقولها الأصليّة إلى حقول معمّمّة أخرى. ومن خلال رصد هذه المفردات تبيّن أنّها لم تتأت وليدة صدفة، وإنّما جاءت نتيجة حضور فكريّ ووجوديّ للحيوان، بهيناته ووظائفه ورمزيّته، كما هو في الذهن الجمعيّ لأهل اللغة.

وقد طغت على معجم الحيوانات الألفاظ الدالة على "الخيل" إذ ورد لفظه خمساً وعشرين مرة، باللفظ نفسه أو بمرادفاته أو متعلقاتها، كما يلي: (الفرس، الخيل، الجياذ، الجرد، الدهم، العتاق، المه، بيض الغر، اللجام، اللبد، السرخ). وهذه الهيمنة لمفردات الحيوان في سياق الخيل بكتّف من خواصها الحيوانية أحياناً، ويجسّد ملامحها التكوينية أحياناً أخرى. ممّا يضفي عليها نوعاً من الإحساس بعالم الخيل المليء بالحيوية والنشاط والقوة. وراء معظم هذه المفردات في غرضي المدح والاستطعاف؛ وبخاصة فيما كتبه إلى المعتضدّ وابنه المعتمد. وكلّها تحمل دلالات الشجاعة، وشذّة البأس على الأعداء، كما تبيّن الأبيات التالية:

(من الطويل)

وقتَتَ أجيادات الرُئى رائِقٌ ولا دَرْرَ غَيْرِ المَطْهِمَةِ الجَرَدِ

- ١٣١ -
يَكُلّ قَتَّة عَارِ الأَشْجَع لآبِه   "يَغْمُرَهُ الْمُوَّة مُحْكَمَة."
وقوله من قصيدة يصف فيها بعض انتصارات المعتضد على
البرير:
(من الطويل)
"كَأَنَّهُ بِالْأَيُّاء وَقُدْ رَفَّحُ رَجُلُهُ   إِلَيْ الفَرْس الْطَاهِر عَن
سَرِيعًا غَنِيًا عَنُّ لَجَامَ وَعَنَّ عَنِّهُ،   إِلَيْ الفَرْس الْجَالِر يَهُ طَلَق"
استخدم ابن عمّار مجموعة من مفردات الحيوانات الأخرى
المألوفة عند الشعراء القدامى، شجحتها بدلائل معينة لكثّها لم
تتجاوز معانيها التقليدية، ومنها: الإبل وقد جاءت بالفاظ: العيس،
الذول، العابسات، الجمال، الروائم، المطايا، ومن خلال
استقرائنا لهذه المفردات، لاحظنا أن الشعر أسفقها على
أشعّاره التي كتبها إلى المعتمد وإلى أبيه المعتضد، مداً أو
استعطاً.
ومن أمثلة ذلك قوله: (من الطويل)
وَهَلْ شَقَقْتَ هُوَاجَ الرِّياح    لَبِيرِي أو حَتَّى حَتَينَ الرَّوَائم
..يَقُولُونُ لِي دُعُ أَيْدَا الْعِيسٍ    تُؤْدِي إِلَى أَيْدِي المَلْؤُوكَ\n(2)
وهكذا نلاحظ كيف وظف الشاعر مفردات الإبل توظيفاً فنياً،
وهي تمثل مع مفردات الخيل سمة من السمات المروثة
المرتبطة بالإنسان العربي، حيث استخدمها استخدامًا يتناسب
وضوء القصيدة، فهي رمز للرحيل الدائم والاغتراب النفسي، وهي التي تقود الشاعر في رحلته إلى ممدوجه من الملوك والأمراء، يستجديهم ويستعطفهم.

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

(من الكامل) 
وَأَعْيَدَ مِنْ طِبَاءِ الرُّؤْمِ عَاطً يِسَالَفَتْهَا مَنْ دَمْعِ فَرِيدٍ

لكن غالباً ما وردت مشحونة بدلات الضعف والعجز، إذ انحرف بها الشاعر عن تلك الدلالات التقليدية، ليشيء بمشجاعة صاحبه المعتصم وشدّة بأسه، وينبعت أعداءه بالضعف والجن. كما نتبيين من الأبيات التالية:

(من الكامل) 
لَكَ اللَّهُ إِنّ كَانَتْ عُدَائُكَ يَهُودًا وكَانَتْ نَورًا فَأَنْتُضِ أَنْتُضِ 

وأينهم منها بِالسُّلَيْمِيَةُ لَدَّ... ظِبَاءَ دُنْتُ مِنْ غَيْبَةِ الأَسْدِ

(2) لَقَدْ سَلَكَتْ نَجْحَ السَّبِيلِ (من الكامل) 

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

(1) م.ن، ص 299.
(2) الديوان، ص 197.
(3) م.ن، ص 197.
ويردة واحدة بلقبة (الليث) ومررة أخرى بلقبة (الضيام) وقد تعود ندرة استخدام هذا النوع من الحيوانات المفترسة لندرة وجودها في بلاد الأندلس، فيكون ورودها من باب تقلير شعراً المشرق الذين شاع عنهم استخدامها. يقول ابن عمر مشبهاً بني عباد بالأسود:

(من الطويل)

بدور وثكن السما محارب واسد ولكن العرين حروب

ويقول في موضع آخر: (من الطويل)

بدر ولكن من مطالعه الوقي وليليث وثكن من تراشمار

۶- محور الطيور والزوارف:

أ- مفردات الطيور: إن حظ الطيور في أشعار ابن عمّار التي بين أيدينا قليل جداً، فقد اقتصرت مفرداتها على لفظة "الطيور" مطلقة، ثمّ توالت المفردات التالية: الحمام، الحمام، النسر، العقارب.

وقد عدت الطيور لدى ابن عمّار تارة رمزًا للألم والشُكوى، وربماً للحب والهَيام تارة أخرى، وبخاصة الحمام الذي توالت لفظه أكثر من سائر مفردات المحور. والحمام طائر أليف يرمز للألم والمحبة، وابن عمّار عندما يستنجد بصديقه الأمير محمد المعتمد يلبيه المعتضد: فإنّه لا يستغذي إلاً بكاء الحمام ليصف وضعه المأساوي الذي يعيشه في منفاه. فيقول:

(من الطويل)

علي وَ إلاّ ما بُكاء الْحَمَائِمَ وَفي وَالاً ما نياح الحمائم

(1) مين، ص197.
(2) مين، ص197.
(3) العربي، ص209.
إلا أن الشاعر حينما ينجزّ بحسنائه، فإنّ بكاء الحمام لا
يعدو تعبيرا عن حالة شعورية تعترف من شدة الشوق والهياج,
كذلك هو حالة أيضا، عندما يشهد الحمام طرياً ويشبّه به جمال
جسدها؛ كما يقول: (من الطويل)
وَمَا لِحَمَامِ الأَبِيكَ تَبْكِيَ كُلُّ مَا تَسْمِمْ نَغْرٍ لِلْصَّبَاحِ شَنَبًْ
.وَرَدْفَ كَمَا اهْتَالَ القَضِيبٍ وَشَافِحٌ كَمَا عَلَّى الحَمَامُ
.أَمّا لِفظ النسر، فقد ورد مرتين، مرة بصيغة المفرد ومرة
أخرى بصيغة المثنى. فلم يأت بمميز خاص. وأما استخذه
الشاعر لوصف موضع اعتقاله عند صاحب "شقرة" في مكان ناء
وعالٍ لايصله إلا طائر النسر لبده عن سطح الأرض؛ قال:

(من الكامل)

عالٍ كَأَنَّ الْجَيْحَ إِذْ مَرَدتُ جَعِلْتُهُ مَرَقَاةً إِلَى النَّسَرٍ

وقف العقاب استخدته ليصف حاليه في السجن ذللا
منكسراً، وذلك في ما كتبه للرسيد بن المعتمد يطلب شفاعته
عند أبيه؛ فقال:

(من الكامل)

وَأَنَا الْيَوْمَ تَجِهَ الْعَفُّ يَلْفَقُّ مَخْوَةَ الجَنَاحِ صَيْبُودٌ

(1) مرن، ص 240.
(2) شقرة: حصن كالمدينة، عامر بأهلها، شمالا مرسية، وهو رأس جبل
عليم متصل منبع الجهة يخرج من أسفله نهران أحدهما النهر الكبير الذي
يمر بقطبية، والثاني هو النهر الأبيض الذي يمر ببلدية المراكشي.
المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 111.
(3) الديوان، ص 203.
(4) الديوان، ص 210.
ب- مفردات الزواحف:

جاءت مفردات الزواحف أقلّ حظاً من مفردات الطيور؛ وقد اختار الشاعر منها الأكثر ضرراً وأشدّ إيلاماً، وأخذت من نفسه مأخذاً عظيفاً. لذا جاءت مشحونةً بدلاليات الألم وطول المعانات، وتعبيراً عن الظلم والخداع. وتمثّلت في مفردات: الأرقام والأفقيات. جاءتا في بيتين من الميماة المشهورة التي كتبها ابن عمّار إلى المعتمد حين نفاه المعتضّ من إشبيلية، وكان مقيماً في سرقيطة (١)، يقول:

(من الطويل)

وَأَلِيلُ لَنا بِالسَّدَّ بَيْنَ مَعَاطِفٍ مَنْ النَّهَرِ يَنَسَبُ أَنْسِيَبَ صَعاليكَ هَامُوُّا يَقَلُّوُا قَتَرَُّوُا جَلْوَاتَ الأفقياتَ نَحْتَ يِضْرَعْوا، ١٠١٨(٢)

٢- محور الكواكب:

يأتي هذا المحور تاليًا لسابقه عدديًا، وجاءت مفرداته بلفظة "الكوكب" أو ما يدلّ عليه، وهي كلّها عناصر تشعّ بالثور والإشراق. ونزع الشاعر إلى قررهما على الإنسان: فحملها دلالات كثيرة، منها الخير والأمل والجاه والعلم والقوّة والشجاعة والحسن والجمال. لذا وظّف معظمها في تشبيه ممدوحية، أو عبر بها عن نفسه. و جاءت على النحو التالي: الكوكب، الشمس، النجوم، القدر، القمر، الهلال، الأفلاك، الجوزاء، وتدور هذه المفردات كلّها في فضاء ساّع يضمّها، يمثله مفردة ( السماء) التي توارت أربع عشرة مرة في الديوان، بنسبة تفوق

(١) م.ن.، ص.3١٠.(٢)م.ن.، ص.3١١،2١٠.
لا يمكنني قراءة النص العربي من الصورة المقدمة.
ويُدور معجم النباتات حول المفردات التالية: الريّاض، الروض، الروضة، الورد، الزهر، الشجر، الأيك، الفص، البريّع، الفرس، الزرع، النبت، الجنان، الحديقة، البستان، النمار، التفاح، الغابة، الدوحة، الأركان، العذاري، المرح، الريحان، الفل، الأفخوان، السوسن، النقاء: ثم تمتد إلى مفردات لها صلة بها مثل: المسكن، عرف المسكن، الكوث، الكافور، العنبر، العود، العطر.

ويرتبط معظم هذه المفردات بعلاقة ابن عمّار بملك إشبيلية المعترض أو بابنه المعتمد، أو بأصحابه من الأمراء والشعراء، وتوحي معانيها كلها بالحب، والمودة، والفوفا.

وتزخر رائِته المشهورة التي يمدح فيها المعترض بكثير من مفردات حقل الطبيعة، وبخاصة مفردات محور النباتات، كما تبيّن الأبيات التالية:

(من الكامل)

أُدّر الزجاجة فالتّسـيم قـيد
والنجم قد صَرف العان عن
لمّا استرّد الليل منَّا
وافق قد أهّدت لنا كافٍور
وшлаً وقلّده نداه جوهراً
خجّلًا ونها بآسهمّ معدّرا
صافٍ أطّل على رداءّ أخصّرا
حتى حسّنها كُلّ هضّب

واستخدم بعض مفردات معجم النبات في غرض الغزل

ويقول ابن عمّار (من الكامل)

متنزّها في روض حُدّك شارياً
كأس الفنّور تديرها عيناك
حِكْت العصنُو جَمالَ قدّك
والفضّل للمحكي لا للحاكي

(1) الديوان ، ص 189 .
لا تعرَّبي يا روضة محظورة حتّى أمدٌ تدي إلى مجتان

5- محور الماء:

يتوافق المحور المائي مع المحور السابق في نقلنا إلى فضاء الخصب والنماء. حيث تكَّررت مفرداته بلغة "الماء" أو أَلفاظ دالّة عليه، وقد شملت أيضاً، مواصفات الماء، ومصادره وهي: الماء، الندى، المورد المطر، ممطر، العارض، الصخور، البحار، السحاب، العين، البرق، العرفة، البحر، البحار، أمواج، عبابه، النهر، ينابيع
، عدير، حزَّير، الأباطيح، رياك، ارتواء، سقيا، الخصب.

وقد شكَّل الماء رمزاً، شعراً، باستمرار، إذ وظفه الشعراء بروئ وتصورات مختلفة، حسب تجربة كل شاعر. كذلك استخدام شاعرنا رمز الماء دالّة على الخبر والعطاء؛ فجاء معظم مفرداته في المدخ والاستطاف. يقول ابن عمّار في المعتقد: (من الطويل)

أَلدُ من الماء القراة على وَما هذه الأشعار الإمجام.. وكَنيت نَثرت الفضل في
وتضُوع فيها للندى قطع الندى
وقشت سَقْيط الظل في ورق

وقال أيضاً، مخاطباً أبو الوَلد بن ميود: من (ال kaps للمجزوء)

وتحلَ من سيف العدي ر يقبِّّة الظل الظلي..
والروض مَّمَطور تَنَّم..
والشمَّس ترمفَّنا خلَا...
نأتي
لا
نأ
ه
في
الخمر
المشروبة
الفاصلة
التابع
الساق
الخيال
البديع
الذكي
والبديع
النافذ
المحترف
المحترف
الساحل
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السياني
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
السيائي
الس
الخمر، وهي الخمر نفسها (1)، في حين تدل المفردات الأخرى على الخمر أو شربها فقط؛ فإن الكأس تعني، عند ابن عمار، الخمر وساقبها من نساء وعلماء، وما يحيط بذلك من أجواء الأنس واللَّه. فهي رمز للمتعة واللذة. وتبدو الpecية الأساسية للخمر انطلاقاً من مفرداتها، أنها نفسية روحيّة. فهي تذهب الأحزان وتريح النفس من متاعبها، وتحول المعاناة إلى سعادة.

كما يقول ابن عمار:

(من المجتهد).

الكَكَأس جَامِد مَلِيء
والخُمْرُ دَائِنٌ نِّـاَر
ولَعْـِجَـبُ فِي مَلِيء وَـنِـاَر

ومنها قوله أيضاً:

(من الطويل).

ظَرَفَّ بِهِمْ قَارِئٌ وَأُوْمِضٍ
وُحَادَتُ بَرِيَّـاَهَا عَلى العَـنِـيِّر
وَعِينَ نَعْـِمَاتِ العَـٰـدِ نَـٰـٰـةُ

وتنصل مفردات مجلس اللَّه مفردات الخمر اتصالاً واضحاً، وتميز كلها بمفردات الطبيعة، يقول:

( من الكامل).

أَدِرِ الزَِجَاجةَ قَالَتِهِمْ قَيَّدٌ
وَالْجَمْعُ قَدْ صَرَفَ العِيْـنَةَ عَن
لَمْا آسَتِهِدَ الْلِـيْلُ مِـنَ

المعجم الوسيط، 2/177.8
(1) الديوان، ص 242.
(2) م. ن.، ص 198.
(3) م. ن.، ص 189.
(4) م. ن.، ص 189.
2- محور النساء:

المراة مصدر الحب والجمال والمعتية، وهي أصل الحياة
بسبب قدرتها على الإنجاب، ولولادة الحياة الجديدة المتجددة. وقد
كان ابن عمّار شديد التعلّق بها، حاضرة في وجدانه دائماً، فنراه
في كثير من نصوصه الشعرية يتودّد لمحبوبته، يشكو فراقها
ويحنّ إلى لقائها، فيقول:

( من الكامل )

١٧١ نفسي فإن عذّبتها تهوائك، ويهزُّها طَرَبَّ إلى لَقِيَاكِ
عَجبًا لهذا الوَلْد أصبح بِيَّنا، مَتَعذَّراً ومَّدآي فيِهِ مِنَاكِ
ولَقِد تَرَوْكِ مُقَلّتِي قَتْراَكِ (١)

ومن خلال دراستنا للديوان، لاحظنا أنّ حديث ابن عمّار عن
المراة جاء في الغزل والنسيب في قصائد مستقلة، كما جاء
في المديح والاستعطف في ثانيا قصائد متفرقة. والللفت أنّ المرأة
بوصفها أنتى وبمفاتّها، هي التي تستحوذ على قلبه وتثير
مشاعره وأحاسيسه. كما يقول:

(من الطويل )

فَتَاةٍ عَدَاها الحَسْنُ حَتِى، هِي الْحَسْنُ أَوْ لَفْ عَلِيهِ
فَعِينَ كَمَا عِينُ السَّمِهِ وَمَقْلُدُ، كَمَا ارْتَّعَ ضَبٍّ يَالقَلاة غَربِ
وَشَاحَ كَمَا غَنُّى الحَمَامُ (٢)

وقد شُكل مُحور المرأة، في كلّ الأغراض التي ورد فيها،
مصدرًا للحب والجمال. وتضمّنت مفردات هذا الحقل كثيراً من
المعاني التقليدية التي شاعت عند الشعراء السابقين، ومن

(١) الديوان ٢٤٢ م. ن. ٢٤٠ (٢)
هذه المعاني، تلك التي تصف جمال المرأة وحليها وأخلاقها وأهوال الحب، ومعاناة المحب من ألم الفراق و الهجر، والضيق بالذالع وفضول الرقيب، يقول ابن عمّار:

(من الكامل)

اللهُ أَعَلَّمَ ما أُزُورُ لِحاجةُ ذلكَ المَحِلُّ لِيَغْبِرُ أنَّ أَلْقَاكَ لِيَتِّ الرَّقِيبُ إِذَا التَّقِيَانَا لَمْ أَنَّا رَيَّا مِنَ لِذِي لَمَّا١)

ويتداخل معجم الخمر ومعجم المرأة وما في حكمهما تداخلاً تكاملياً، يتشكل حقل مجال اللهو، ذلك لأن الشاعر حينما يتكلّم عن مجلس اللهو فإنه يستخدم معجّماً غزلياً وخمرياً، إذ إن المفردات المهيمنة فيه هي المفردات التي تجسد في معظمه علاقة الخمر والمرأة بمجلس اللهو، وتجلّى بعض مظاهر هذا التداخل في قول شاعرنا:

(من الكامل)

مُنْزِهَا فَيِّ رُوضَ حَدِيدٍ كَأَسُّ الفَتْحُورِ تَدِيرُهَا عِيناكَ
حَكْتِ العَضْوُنَ جَمَالَ قَدَّكَ وَالْقَضَالُ لِلمَحَكَّمِي لاَ١١٠٢١٢

ومن مفردات معجم المرأة التي جاءة في أشعار ابن عمّار: الحسناء، الكواعب، الفتاة الكعاب، عيون نواعس، نواعم، فاتكة الألحان، ناعمة الأعطاف، حالية الطلق، فتاة، عروس، طفلة، بنات، ، فرعاء، غداء، حوراء، دلال، سحر.

ثالثاً - حقل القيم الخلقية:
سبق وأن ذكرنا أن ابن عمّار وضع إمكاناته العلمية والأدبيّة، ومعرفته العميقة بنفوس الناس في خدمة مطامعه وأغراضه الشخصية، وسِيلته في ذلك كله الشعر، لذا حفلت مفرداته الشعرية بقيّم خلقية نبيلة، جاء معظمها في غرضي المدد والاستعطاف، يكشف عنها معجم القيم الخلقية، الذي تمّ رصده من خلال مفرداته المتّناظرة في ديوان الشاعر.

(1) الديوان، ص ٢٤٣.
(2) مرن، ص ٢٤٢.
وقد قسمّنا هذا الحقل إلى ثلاثة محاور:

1- محور الفخر:
الفخر من أدلّ فنون الأدب على فطرة الإنسان، فهو صدى تطلع النفس إلى ذاتها، والإنسان، كما لاحقفي، سجين ذاته منذ الولادة، يديم النظر في مراتها مستجليًا محاسنها، صاغًا قبائحها بما يجعلها في ميزانها دون مقابل الناس أجمعين، مقارًّا فيما بينها وبين غيرها، وهذا الإيحار للنفس إذا تجمس في عبارات شعرية كان الفخر وكذلك الجماسية.
وفاخر أحد الأعراض الشعرية الرئيسة التي استغلها الحكام الأندلسية في التعبير عن فكرهم وطموحهم، وإبراز مواقفهم، وتصوير منجزاتهم في سبيل دعم حكمهم وتثبتته. وقد اشتهر أمراء الطوائف بكتلة أشعار الفخر لما كان يحدث بينهم من منافسات شديدة: فقد كانوا يفتخران بكرمهم، وجودهم، وشجاعتهم، ويقتدرهم على حماية إماراتهم والذّود عن حياضها. كما فاتخروا بشدة بأسهم في صد الأعداء المتربصين بملكيهم.
الفخر يأخذ من الأنواع الكثيرة التي طرقتها شاعرون، إنّا فخره بنفسه جاء قليلاً، مقارنة بأعراض الشعرية الأخرى، فلم تجد في دواوينه الذي بين أديانا، إلاّ مقاطعتين، كلاهما من ثلاثة أبيات، تستتبّ منها أنه نظمهما للفخر قضدًا. لكن للشاعر أباباً فخريّة كثيرة في ثنايا منظوماته الغزلية، والمنظومات التي قالها في المدح أو الاستعطاف وأسقطها على ممثْليه.
واستعراض مفردات معجم الفخر لدى ابن عمار للحلف أنّها مشحونة بعماني الزهو وعزّ، إذ نفت فيها نفسيًا عالياً فيه من الرعباء والمجد، ما كان يراه متمثلاً في ذاته أو في ممدوحيه.
ومن ذلك قوله (من البسيط):

إني ابن عمّار لا أخفى على 
ألا على جاهل بالشّمس 
كالسهم يبغد بين القوس

وبين طبعي وذهني كليٌّ

وقد وظف ابن عمّار مفردات محور الفخر خير توظيف للتعبير عن مشاعره تجاه الآخر، أكثر منه حين تكمل عن نفسه. لذا جاءت مهيمنة في منظوماته المدح والاستعطاف وفي إخواناته، يقول:

(1) حنا الفاخوري، الفخر والجماسة، ص.5.
(2) الديوان، 245.
ملاحظات الأمير محمد (المعتمد) حين نفاه المعتضد من إشبيلية

(من الطويل)

ومن مثل عداد ومن مثل ملوك مناخ العز في عرائسهم هم البيت ما غيَر الهدى إذا قصر لرُوع الحُطَّى نهضت جاءت مفردات المعجم بلفظة الفاخر صريحة، ومعانيها بألفاظ مختلفة. وقد هُدمت لفظة "العلو" على محور الفاخر حيث تكررت خمس عشرة مرة، وجاءت مفردة وجمعها وتصغير مختلفة:

العلو، العلا، العلاقي، العوالي، المعالم، المعالم، ولفظة "الفضل" وتكررت عشرة مرات؛ ولفظة "المجد" وتكررت ثمانى مرات.

كما تكشف معجم الفاخر عن ألفاظ أخرى بنسب مختلفة منها: سام، موقر، الوقار، عظيم، العز، الزعيم، باع، عظيم، العظام، الطيب، حَر، فارس، الفرسان، شجاع، شجاعة، الكريم، العذب، الأشمه، الزعيم، الأعظام، المحاسن، النبل، الشرف، رقيق الحواشي، المناسب، التواصل، العزة، الهيبة، سيني، السما، حسن العلم، الصناعة، العز، المفكر، المفكر، الإلهام، الإلهام، الإلهام، الإلهام، الإلهام، الإلهام.

ومن أمثلة ذلك ما أسقطه على المعتضد:

(من الطويل)

عُمّرٌ لقد أكَّدت كل أنازعة فيكَ الثناء فيشَّنَّي

أيما فيكَ من تلك السَّجايا (1) (2)

(1) م. ن. ص 216.
(2) الديوان، ص 218.
2- مواعظ الواقع والود:

يقول ابن حزم الأندلسي: "إن الواقع من حميد الغرائز وكريم الشيم وفاضل الأخلاق في الحب وغيره، وإنه لم أنوى الدائل وأوضح البراهين على طيب الأصل وشرف العنصر" (1). لذا شكّل هذا المحور هاجس ابن عمّار، فعبّر فيه عمّا كان يخلّج نفسه، وصار ينثى ما يصبو إليه نفت المصدور، ويسقطه على ممدوده، وهو ينتمي أن يلقى الواقع والود من هذا الممدوح، الذي يطمّح أن يكون طريقه إلى المجد والعلا. وقد عبر عن هذا المحور بمفردات ترتبط بما يتطلّع إلى تحقيقه، لذا تواتر مفردات: كالواقع والود، نحو عشرين مرة، مهيمنة بذلك على سائر مفردات المحور.

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

(من الكامل)
فَجَّراَكَ الْآلِهَةُ مِنْ مَلْكِكُ حَرُ رَبَِّّ بِجَارِ السُّمَكَينَ وَالْمُهْبَدِ
من مَّطْعِ عَهْدِ الْوَقَاءِ مُطْعَٰٓٓعَ
وَوَٰدُودُ عَلَى النَّوْى مَوْدُودَ
(3)

وفي قصيدة أخرى يقول ابن عمّار مخاطباً المعتضد:

(من الطويل)
وَكَيْفَ أَرِى فِي الْقَدْرِ نَهْجَا
وعَهْدِي يَالملك الْوَقَيِّ قَرِيبَ

(1) ابن حزم الأندلسي، طبق الحمامة، ص 148.
(2) الديوان، 1909.
(3) م.ن، 2009.
قَتَيْ نَسَخُ الْعَدْرَ أَفْتَضَاً فَلِيْاً تَحْكُمْيُ أَنَّ الْوَقَاءَ
(١)
وِرَبِّتَ هذِهِ الْمَحْدُورُ بِالْمَحْدُورِ الْبَعْقَ، وَهُوَ يَلْحَظُ أَنَّ مَفْرَدَتَهُ
كَانَ وَقَاءُ الْقَيْمَةِ، وَهُوَ يَحْرَضُ عَلَيْهَا شَاعِرَنَا
وِدَّعَهَا حِينَ يَمْدَحُ أَوْ يُسْتَطِعُ، سَعِيًا مَنْهُ لِبَلْوَغِ مَطَامِعِهِ،
الَّذِي كَثِيرًا مَا كَشَفَتْ عَنْهَا مَنْظُومَاتِهِ الْشَعْرِيَةِ.
وَخَلَالَ دِرَاسَتِهِ لِهذِهِ الْمَحْدُورِ لَأَلْحَظَتْ أَنَّ الشَّاعِرَُ شَكْلَ فِيهِ
حِلَقَةَ مِنَ الْثَّانِيَاتِ الْضَدِّيَةِ مِنْ مَدَوِحَةِ، سَوَاءَ الْمَعْتَمِدِ بِنِ عُبَّادٍ
أَوْ وَالِدُهُ الْمَعْتَمِدُ، فَهُوَ حِينَ يَمْدَحُهُما فِي مَوْعِدِ، رَاغِبًا فِي جَاهِ أو
فِي مَنْصِبِ وَمَلَا، وَيَنَالُ مَا أَرَادُ. فَإِنَّا نَجَدُهُمَا فِي مَوْعِدٍ أَخَرِ وَقَد
قُلَا لِهِ ظُهْرَ الْمِجْرَمِ. كَمَا شَكَّلَ حِلَقَةَ ثَانِيَاتِ ضَدِّيَةٍ مِنْ الزَّمَانِ
الَّذِي اِبْتَسَمَ لِهِ لِبَعْدِ شَقَاءٍ، ثُمَّ مَا لَبِثَ أَنْ غَدَرَ بِهِ.
يَقُولُ مَخَاطِبَا الْمَعْتَمِدِ:
(مِنَ الْطَّوِيلِ)
أَصْدِقَ ظَنِّي أَمْ أَصْحَبُ إِلَى
وَأَفْصِلَ عَزْمِي أَمْ أُؤْمَدُ مَعَ الرَّكَ
إِذَا أَنْفَقْتُ فِي رَأْيِ مُشْيَتٍ مَعُ
وَأَنْيَ لَشْنِينَي إِلَيْكَ مَوْهَةً
فَمَا أَطْرَبَ الْأَيَامِ فِي مَا قَضَتُ
(٢)
وَيَقُولُ مِنْ قَصِيَّةِ يَخَاطِبُ تِبْوُ ضِفِّهِ أَبَا الْوَلِيدِ بَنِ زِيَدَنَاءٍ:
لَمَّا ذَدَّ تَبْرُدَ الْوَدَّ عَنْ شَجَرٍ
وَلَا صَنُّتْ وَجَهَّ الْحَمَدِ عَنْ كَلْفٍ
وَلَكِنْ سَأْكُنْي بَلَوْفَاءَ عَنْ الْجَفِّ
وَأَرْضَى يَعْدُ بَعْدًا بَعْدًا كَانَ مِنْ
وَأَنْ لَفْحِنِي مِنْ سَمَائَكَ حَرُحُ
سَأْتَهِفُ يَا بَرْدُ النَّسِمَ عَلَى قَلَ١(٢)

(١) الْدِّيْوَانِ، ص ٥٠٦.
(٢) م.ن. ص ١٧٩.
(٣) م. ن. ص ٢٠٧. - ١٠٢ -
وينبغي أن تكون الأطراف التي مر بها ابن عمّار، وهو يحاول ارتفاع
سّلم المجد والعلاء، صعوداً وتلزلاً، منذ وصوله بلاط المعتضد
والتقائه ابنه المعتمد إلى حياة المنفى والتشرد بعد الخروج من
بلاط بني عباد. ثمّ سعيه المستمر إلى العودة إليه، جعلته يلجأ
إلى ترديد مفردات هذا المعجم، ومنها: الوفاء، الوفيّ، الموذّ،
الودّ، الصدق، الصديق، الخليل، الأخوة، الماجد، الغالي، المتوقّد،
المهابة، الصفح، الحالم، السماح، السمح، الأسماح، البشير،
المطاع، الصحة، الأحية، المروءة، الجاه، الإنساص.

٢- محور الجود والكرم:
وردت مفردات هذا الحقل في أغراض المجد والاستعطفاف
بصفة خاصة. إذ إنّ الجود والكرم من الفضائل العربية التي تمتع
بها أمراء الأندلس وتباهوا بها. لذا كانت من الموضوعات التي ركز
عليها الشعراء لتنيل رضا هؤلاء، فتوتّرت مفرداتها في أشعارهم.
ولم يكن ابن عمّار استثناءً، طبعاً، إنّا في تميّزه في هذا المعجم
بالذات، يتجلى ذلك، بكل وضوح في هيمه مفردات الجود والكرم
وما في حكمهما، في رايتاه المشهورة التي قالها يمدح المعتضد
في أول لقاء له معه، ومنها:

( من الكامل )

وَجَهْلَتْ مَعْنِىُّ الْجُودُ حَتَّىَ
فَأَخَّرَ التِّرَى مُتَعَطَّرًا بِثَانِيَةٍ
حَتَّى حَسِبُّا كُلًّا تَرَى

واجهت مفردات معجم الجود والكرم بألفاظ متعدّدة ويصغ
مختلفة، وإن كانت ألفاظ "الجود والكرم والنبي هدي المهيمنة،
ثم تَوَّارى ألفاظ أخرى بنسب أقل، نذكر منها: النوال، الخضار،
الطعام، الكراتم، المكارم، الكريم، الكرة، الجواد، يمّاه مرتع،

(1) الديوان، ص. ١٩٢.
بيض الأيدي، القرى، النعمى، الخير، النعيم، الثلاث، الشكر،
الحمد، البر، المعروف، الإحسان، الهدايا، الواهب، جادت، أعطى
أرضي، بذل، أوليت، أهدها، يهدي، أثمرت، قال ابن عمّار يمدح
المعتمد ومنهِا بكرمه:

( من الطويل)
تبرعت بالمعروف قبَل سُؤاله
وتفق روضي من رضاق تهذَد
حديث كَما هَب التسيم

4- محور الشعر بالضيم:
يرتبط هذا المحور بالمحورين السابقين من جهة المقابلة،
فبالرغم من مفردات المحورين السابقين التي شحنها الشاعر
بمعنى القيّم الخلقية النبيلة، التي يراها مائلة في ممدوجيه،
أو في شخصه ويسقطها على الممدوحيين، فإنّه يشعر بعدم
الانصاف لكونه لم يلق ما يستحقّه من هؤلاء من تقدير، لذا بات
يندب حظّه ويشكو حاله البائسة. يقول ابن عمّار:

( من الطويل)
أريد حياة البين والبين قائلٍ
أرجو أنّصار الدُهر والدهر
لقد سُحر أبتَنآ على غرار
وتمسكت علّهما ُعلى غرار

وتستمر سائر مفردات محور الشعر بالظلم تستقي من
نفس الروح المتكرسة دلالاتها، يقول ابن عمّار وقد بلغ من
سيطرة الإحساس بالظلم عليه ميلغاً بعيداً:

( من الكامل)
جَنحو إلى ظلّي قسمت وَقفت شدّتُهم يلين قياد

(1) الديوان، ص٢٢٧.
(2) م. ن. ص١٢١.
وَاسْتَبْطَلْنَا حِفْظًا وَبَيْنَ طَبِيعٍ يَسَلُّ سَخَائِمَ الأَحَقَائِ(1)

وَقَدْ جَاءَتْ مَفْرَدَاتُ الْمُحْرِرٍ حَوَلَّ مَفْرَدَةٍ رَئِيَّةٍ هِيّ "الْظُّلْم"
، وَتَنْدِرُجُ نَحْثُها مُجمُوعَةً مِنِّالْمَفْرَدَاتِ تُدْوَرُ فِي مَجِيِّبِ فُلْكَهَا مِثْلَ:
مُظْلِمَةٍ، الْظُّلْمَ، تَظْلِمُ، الْغَدْرُ، الْمَكْرُ، الْحَقَدُ، الْأَحْقَائِ، الْلَائِمُ،
الْلَّنِامُ، مَلَامٌ، لَامٌ، لَنَاَكُرُ، النَّكَّارُ، تَنْكِرُتُ، النَّاَكِثُ، النَّاَكِثُينُ، نَكْسُ,
َنَكَصَتْ، الْمَكْرُ، الْواَشِيُّ، الْوَشَاءُ، الْمُفْسِدُ، تَفْسِيدُ، الْمَكِيَّاتِ،
الْخَيْدِيَّةُ، الشَّرَارُ، الْثَّأَرُ، الْسَّتِمْمُ، الْمُكَارِهُ، شَأْمُ، ذِمَواَ، جَفُوهُ،
الْكَوْذَابُ، الْأَلْقَانُ، جَلَادٌ، غَرِيمٌ، مُروَّعُ، الْحَسَادُ.

وَبِهذِهِ الْمَفْرَدَاتِ يَلْوَنَّ ابْنِ عَمْرُ رَؤُيَّةُ الْشِّعْرِيَّةِ فِي مَا كَانَ يَكْبُت
لِلْمُعْتَضِدِّ وَابْنِهِ الْمُعْتَمِدِ، حِينَ تَسْوِعُ عَلَاقَتِهِ بِهِمَا. بَلْ، إِنَّ قَصْدِهِ
الَّتِی يُذِكِّرَ إِنَّا أَخْرَى مَا كَتَبَ إِلَى الْمُعْتَمِدِ مِنْ سَجْنِهِ يِسْتَعْطِفَهُ(2)،
تَنْجَلُّ فِيهَا هِيْمَةُ مَفْرَدَاتٍ مِعْجَمِ الشَّعْرَ الْجَمَّالِ. وَقَدْ جَاءَتِ
مَشْحُوْنَةً بِكِلِّ دُلَّالَاتِ الْخَسَرَةِ وَالْأَسْيِ. وَمَمَا جَاءَ فِيهَا :

( مِنَ الْتَّوْلِيَّ)

سَحَياَكَ إِنَّ عَاقِبَتَ أَنْدَىٖ
وَعَذْرُكَ إِنَّ عَاقِبَتَ أَجْلِيِّ
قَأتِبُ إِلَى الْأَدْنَىٖ مِنِّ الْلِّلَّٕ
وَإِنَّ كَانَ بِنِّ الْخَطْنِينِ مَزَِّيَّةٌ
ْحَنَائِكَ فِي أَخْذِي بِرَأْيِكَ لَا
وَمُاَذَا عَسَى الأَعْدَاءُ إِنَّ(3)

__________
(1) مَرْٕ، ص 375.
(2) الْدِّيوان، ص 319.
(3) مَرْٕ، ص 319.
رابعاً: حقل البطولة والشجاعة:
تركت الحروب التي شهدتها بلاد الأندلس أثراً كبيراً في الإنتاج الفكري ولاسيما الإنتاج الأدبي. إذ انبرى الشعراء يصفون شجاعة ممدوحيهم من الأمراء والوزراء وطبالاتهم في ركّة كيد الأعداء من النصارى، أو من منافسيهم من الأمراء المسلمين. وبرى بعض دارسي الأدب الأندلسي "أنّ كثيراً من هؤلاء الممدوحين لم يكونوا في مستوى ما وصفوا به من فضائل لكن القواعد النقدية كانت حاضرة في وعي هؤلاء الشعراء وتوجههم صوب ما يتناسب من غير مراجعة قضية الصدق أو الكذب، المهم أن يكون الملك والأمير والخليفة والوزير والقائد والقاضي بطلًا أو فارساً... وإن لم يكونوا كذلك" (1).

ومن يتأمل ديوان ابن عمّار، الذي بين أيدينا، يجد أنّ ممدوحيه الرئيسين هما المعتصم وابنه المعتمد، وهذان معروفان بشجاعتهما وطبولاتهم، ففي عهد المعتصم شهدت دولة بني عيّاد عصرًا زاهياً، نعمت فيه البلاد بالاستقرار والازدهار والرفاهية، فورت المعتمد دولة مستقرة، شاخصة الأطراف، جعلت منه أعظم ملوك الطوائف، وخاص المعتمد مثل أبيه سلسلة طويلة من الحروب والأحداث كان النصر حليفه فيها(2).

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

(1) سلمى علي، القيم الخلقية في الشعر الأندلسي، ص 149.
(2) يوسف حوارة، نمو عباد في إشبيلية، ص 187.
حيث عالت حماسته في مدحه للمعتصم وابنه المعتمد، وفي مراسلاته لهما. ويشكل ملحوظ في راثيته المشهورة التي قالها في مدح المعتصم، وحفلت بجملة من مفردات البطولة والشجاعة؛ ومنها:

( من الكامل)
ماضي وصدى الرمح بكهم، نثو وأيدي الخيل تعثر في لا شيء أقرأ من شهار، إن كنت شبهت الكتائب

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

۱- ممحور الحرب:
وتدور مفرداته حول: الحرب، الوجي، الخطب، الخطوب، الكوارث، الحوادث، الطعنة، الضربة، الكرّ، البطش، الاشتغال، التدمير، القتل، النابية، الهيجان، الزجر، النابية، الكرب، النأر، الانتصار، الطفر، الفتوح، الهزائم، طعن، تطعن، جاهد، تذهل، قطعت، عاقت، رماهم.

وفي القصيدة أيضاً التي كتبها للمعتصم حين نفاه المعتصم من إشبيلية، ومنها:

( من الطويل)
له الخير ما أعطى إلى كل من يميناً وما أسطى يكل ضيشرم

(۱) الديوان، ص ۱۹۱.
إذا جَرَّ أُذُيْبُّالَ الجُيُوشِ إلَى
لَيوسَ حُرُوبِ أو بَدْورٍ مَوَاسِمٌ

- محور المحاربين:

وتدور مفرداته حول: المحارب، الجنر، الجيش، الجيش،
الجيش، الجوال، الكتيب، القائد، المواكب، الكمال،
الركاب، الأبطال، الأساطيل، القوارس، الفوانيس، المقام، الناطح،
العذاء، العداة، الأعداء، العداو، العيد.

ومد ذكر ابن عمّار ألقائ المحاربين على وجه المشابهة في سياق المذد، كما
في البيتين التاليين:

(من الكامل)
قّادَ المحاواكيّـ كَالْمُؤَوَّكينّ
من كَل أَبيض قَد تَقَلَّدَ أَيْضاً
عضاً وأَسْمَرَ قَدْ تَقَلِّدَ

- محور آلات الحرب:

وتدور مفرداته حول: السيف، الحسام، الصارم، الهندي،
المهند، الرمح، القذف، الشفرة، القنا، الغمد، الأمام، المرهف،
الزند، الدرع، الصل، السهم، القوس، النجاح، السلاسل، القيود.

وهكذا نلاحظ أنّ حملة ما اعتمدت الشاعر من مفردات الحرب
وآلاتها جندها يَتَصل بِجَوّ الحرب التقليدية، التي تتواجَّه فيها
الجيش في ساحة المعركة، وهو ما كان سائداً في عصره.

(1) الديوان، ص 215.
(2) م. ن. ص 191.
تبين الأبيات التالية، حيث يجمع الشاعر بين السيف والرحم:
والدرع:
(من الكامل)

شَقِيت يَسَّيِفَكَ أمْةً لم
إلا اليهود وإن تَسْمَت بَرَرًا
لمَّا رأيت الغُضْن يُغْشَقُ
لمَّا رأيت الحَسن يلبس

(1)

خامساً: حقل الموت:

يرتبط حقل الموت بالحقل السابق، حيث نلاحظ أنَّ مفرداته
أنت ضمن سياق الشجاعة والبطولة. فالموت كأس كل إنسان
شاربه، بل هو نهاية كلٍّ كائن الحي، تخافه الأنفس ولا تتمدها.
لذا كان ركوب الأهوال واقتحام المخاطر المؤدية إلى الموت ضرية
من الشجاعة والبطولة؛ وفي ذلك يقول ابن عمّار من قصيدة
يمدح فيها المعتصد:
(من الطويل)

"بِكَلِّ فَتِى عَارٍ الأسْجَع
إِلَى عَمَرات الموت مُحَكَّمَةً
جَنَّٰةِ الموت مِنَ كَفِّهِ أَحَلِّي
لِأَرْضِ يَرْتَدُّ المِنْيَةَ مِنْ بَعْدَهِ
"(2)

شغله الموت الشعراء العرب منذ الأزول، في الجاهلية وفي
الإسلام، وسار شعراء الأندلس على منوالهم، فاستمر الموت
عنوانًا يارزاً في أشعارهم ينقلب معه الكون مأتماً، يلبس فيه
الألفاظ ثياب الجدادة. فهاهو ابن عمّار يخطب أبا الوليد بن زيدون
معانيًّا إياها، وهاجس الموت يؤره، فيقول:

(1) الديوان، ص 193.
(2) الديوان، ص 197.
وتدور مفردات حقل الموت حول: الموت، الممات، الدهم، الأذهان، الأوهام، فاجام، قاتم، أوجاعه، جريح، القتيل، قتل، أمل، أجل، أسوء، هادم.

سادساً: حقل الحياة:
تأتي مفردات هذا الحقل في مقابل مفردات حقل الموت.
فكمما كان الموت هاجس الشاعر، كانت الحياة أيضاً شغله الشاغل، فالتجارب الفاسية التي مر بها ابن عمّار تركت في نفسه مرارة جعلت منه شخصية متوحسة ومتشكلكة، لم يغيرها ما أحاطه به المعتمد بن عبّاد من الود وما اختصبه به من الرعاية كما يذكر الأستاذ علي أدهم، الذي يقول بأنّ "الشك وسوء الظن اللذين غلبا على طبعه كانا يجعلانه لا يثق إلاّ بنفسه. وقد قوّى في نفسه هذه النزعة أنّ الرجل كانت فيه طبيعة المغامر الدمويين الوصليين. فاتهبه تفكيره ومحور سياسته اقتناع الفرص وانتزاع المناسبات لتتوثيد مكانة وإعلان شأنه. فالدنيا وجدت لتحقيق غايةه، وإشباع شهواته، والناس خلقوا ليستغلّهم ويسخرهم في سبيل مطامعه." (2).

يتعبر مما سبق أنّ ابن عمّار كان يتحيّن الفرص، وفي نفسه دائماً أمالاً، حيث يضع جميع كفاهاته وذكائه في خدمة

---

(1) م. ن. 233.
(2) علي أدهم، المعتمد بن عبّاد، ص 111.
مطامعه وأغراضه، حينما توجد أبواب الرزق أمامها. ليتخلص من القاقة وسوء الحال، وليخلع عنه ثوب الذل والهوان الذي ألبسه حديثاً من الدهر، ما دعاه للتطلع بشغف إلى الحياة ونعمها.

فكانت مفردات معجم الحياة تدور حول مفردتين رئيستين هي "الحياة والعيش". وطغت في غرضي المدح والاستعطاف؛ وفي ذلك يقول ابن عمّار يمدح المعتضد:

(من المتقارب)

تمتّع قًقد ساَعفْتُكَ الحياَء
وَعيَّش فِي نَعيم وَدُم فِي

ثمّ توارت مفردات حقل الحياة حول: الحياة، العيش،
النعيم، البقاء، الدنيا، السرور، سر، يسر، السعد، أسعد، سعدي،
سعادي، السعود، التميمي، الحلم، الفرحة، الابتسام، البشاشة،
المرح، يمرح، السلو، المال، الخير، الغنى، الريح، الشراء، الغلاء،
الشراء، المرتجع، الأمان.

ولم تخرج هذه المفردات عن الدلالات الشعرية المعروفة،
التي أسقطها الشاعر على ممدوحية أحياناً، أو التعبير عن مشاعره الذاتية أحياناً، وهي في مجملها تعبير عن أمله في الحياة الكريمه والعيش بأمان. فيقول:

(من الطويل)
أريد حياة البيين والبيين قايلٌ
وأرجو انّتصار الدهر والدهر

(1) الديوان: ص 300.
(2) م. ن: ص 123.
سابعاً : حقل الغربة:

يأتي هذا الحقل نتيجة للحقل السابق، فشكو الشاعر من الفاقة والضياع في منفاه الأول في سرقسطة، وشرق الأندلسي، حين طره المعتقد من إشبيلية ليبعده عن ابنته المعتمد (1)، ومحته في منفاه الثاني حين ساءت علاقته بالمعتمد. ففي الحالتين تعمر إحساس ابن عمّار بالأساطير، وخصوصاً شعوره بالغربة عن الوطن وعن الأهل والأصدقاء، مما تركه فيه أثراً كبيراً، نفسياً ووجسدياً، في أثناء وجوده في السجن.

ولاغزالة في ذلك، فهذا "السجن الموحش" يولد في النفس شعوراً عميقاً بالغربة والأسى والوحدة والوحشة، وهذا جزء من الأثر النفسى الذي يخلقه هذا المكان في نفس السجين. والسجن يوصفه مكاناً يخفف نور الحرية، فإنه موحش وغريب عن تلك النفس الواعية للحرية دائماً (2). لذا هيمنت ألفاظ الشكوى والحنين والاستعطاف على هذا الحقل. ووجهت مشجونة بمعنى ترسم صوراً للتمرّق حين يكون الجسم في بلد الروح في بلد آخر، وكالما غريب بسيع ويتمتّع عودة اللقاء.

وقد وردت مفردات الغربة بكثرة في أغراض المدح والاستعطاف والأخوانية. وفي مقطوعات غزلية بمعنى مختلف.

وقد توزّعت على ثلاثة محاور هي :

١ - محور الشكوى:

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

(1) الديوان، ص ٢٠٩.
(2) رشة الخطيب، تجربة السجن في الشعر الأندلسي، ص ٨٨.
عذابي، لألوي، اللوعة، الهجر، العتب، الخوف، الضجة، النجيب،
الدمع. جريح.

وقد جاءت مفردات المعجم ضمن معظم منظومات ابن عمار
الشعرية، ولاسيما منظومات المدع والاستعطفا، وفي بعض
المنظومات الغزيلة. وقد برغ الشاعر براءة ملحوظة في تجسيد
المجنة التي عاناه، والصراع المرير بينه وبين الزمن الذي قسا
عليه، وقد اتخذت مفردات المعجم معاني مختلفة.

يقول ابن عمّار شاكٍّا ابتعاده عن مرايع صيام في "شبل
"، وعن مدينة "إشبيلية" التي شهدت صعود نجمه: (من
الطويل)

هو البعيش لا ما أشتكيه من
إلي كل نّغر أهل مثل طاسم
وأني لادعوا لدو دعوت
وأني لأشكو لوشكوت

ويضيف في موضع آخر، شاكٍّا من محتته في سجن
إشبيلية:

(من الكامل)

وأنتج في صلاص الرعد ضحتي في سلاسله

ولم تكن شكاوي ابن عمّار دائماً، من بعد الديوان وعذابات
السجون وقوسها فحسب، بل شكا أيضاً أوجاع الشوّق وتباير
الهوى، مثله مثل أي إنسان له مشاعره وعواطفه كما تبين
الأبيات التالية:

(من الطويل)

وما لحمّام الآبِكْ تُبكيكَ كُلَّما
تَبَسَّمْتُ نَغَرَ لِلصَّباح شَنيبً

(1) الديوان، ص 212.
(2) مرن، ص 209.
2- محور الحنين والأنين:

يُدْرِجَ مَعْجَمَ الحَنِينِ حُوَّلَ مَفْرَدَةٍ رَئِيْسَةٍ هِي "الحَنِين" ثُمَّ تَتَوَّلِى مَفْرَدَاتِهِ الْأُخْرَىِ: الشَّوْقُ، الرِّجَاءُ، الْهِيَامُ، الْأَمَائِ، الْلِّفَاءُ، التَّلَاقِيُّ، الْلِّيْكَاءُ، الفِرَاقُ، الْبِينُ، الرَّجُلُ، النَّوْكُ، الْبَعدُ، الْقَرْبُ، الْغَانِبُ، الْحَاضِرُ، الإِقْبَالُ، الْإِدَابَرُ، الْوَحْشَةُ، ذَدْرَكُ، تَنْسِهُ، أَرْكُبٌ، رَاكْبُ.

وَبِهذِهِ الْمَفْرَدَاتِ الْمَشْجُوْنَةُ بِمَعْنَى عَبَرٍ شَاوِعِرَ عَنِ مَعَانَاثِهِ وَمَا يَكَابِدُهُ مِنّ أَشْوَاقٍ وَحَنِينٍ، مِنْ خَلَالٍ مَعَانٍ مَشْجُوْنَةَ بِالْعَاطِفَةِ الصَّادِقَةُ، نَسْتَنْسَفُهَا حَيْثُ أُحَزَّهَا أَجَارٌ إِلَى مَراَعٍ شَيْبَهُ وَأَيَامُ أَنْسَهُ وَطْرِيْهُ. كَمَا نَلَاحِظُ جَلِيًّا فِي الْصِّمِيمَةِ المَشْهُورَةِ الَّتِي كَتَبَهَا اِبْنُ عُمْرٍ إِلَى الْمَعْتَمِدِ، وَكَانَ وَقْتُهَا لَا يَزَالُ أَميْراً، حَيْنَ نَفَاهُ الْمَعْتَضِدُ مِنْ إِشْبِيلِيَةٍ وَمِنْهَا قُوَّةُ:

(مِنِّ الْطَوْلِ)

وَهَلْ شَقَقَتْ هُودُ الرِّيَاحُ أَلَا قَانُ أَلَّهُ الْجَبَارُ وَقَيَّمَهَا أَشْلَبُ وَلَا نَتْسَبُ عَبْرَةٌ كَسَاهَا الْجِبَاءُ بَرَدُّ الشَّيْبَاتُ. دَكْرَتْ يَحُبَّة عَهْدٍ الصَّبا فَكَانَتْ أَبْيَدَةٌ أَنْتَهِيَ الْفَحْرُ الْخَيْبَ.

وَقَالَ فِي مَوْضَعٍ أَخْرَ يَمَدْحُ الْمَعْتَضِدَ: (الْطَوْلِ)

إِلَى الْفَرْسِ الْجَارِيِّ بِهِ طَلِقُ سَرَبَعاً غَنِيّاً عَنِ الْجَامِ وَعَنِ لِبَدٍ كَمَا حَنَّ مَقْصُودِ الجَنَاحِ إِلَى يَحِينَ إِلَى غَرَناَثَةٍ فَوْقِ (1)

(1) مَنْ، ص١٩٨، ص٢٠٩، ص٢٠٩، ص١٩٨.
2- محور الاستعطف:

يدور معجم الاستعطف حول مفردة رئيسة هي "الاستغاثة".
ثم مفرداتها الأخرى: الشفاعة، الشفيع، المشفق، العذر، ألممس، فداء، تفتديك، فديتي، قاصداً، أرمقه، يعفو، يصفح، جنانيك، أجنح، لاتطبع عداتي، تنجني، أمضي، أعوج، أصيح، استسمح، أسأل، نفحتني، أهيف، ضراعة.

تتداخل مفردات هذا المحور مع مفردات المحورين السابقين إلى حدّ يصعب معه التفرقة بينها جميعها، إذ إن طبيعة مفردات الاستعطف يمكن أن تمتد لتتصل ببعض مفردات الشكوى والحنين. إلاّ أنّ اللاافت، من خلال استقراء مفردات معجم الاستعطف، أنّ معظم هذه المفردات جاءت بصيغة الفعل، وبخاصة الفعل المضارع، ما يدلّ على إلحاح الشاعر واستمراره في الاستعطف.

فالاستعطف من أهمّ الأغراض التي تضمنها الأشعار التي كتبها ابن عمّار إلى المعتمد، وإلى ابنه المعتمد، وخصوصاً ما كان يكتب من منفاه ومن سجنه، حيث يصف ما يعانيه من هموم وأحزان محاولاً استمالته قلبهما، بمشاعر صادقة تفيض بالإكبار والإجلال، ومشجونة بمعاني الخضوع والخون. كما هي الحال في الأبيات التالية:

(الطويل)

أنا العبد في ثوب الخضوع لو أنني -إذا أنتصفت- بعذرك
لعل الذي أُذُدّ يترحّة راحل
أرائي البدر تاجي ونجوم
لدهري وكان الدهر عينك
عيوناً سيجعلوها يفرحة قادم

165
ثانياً: حقل الزمن والمكان:

في التشكيل الشعري لايفصل التشكيل الزمني عن التشكيل المكاني، فهما يندمجان في عملية واحدة حيث القصيدة بنية زمانية ومكانيّة. لذا رأينا أن نجعل محور الزمن والمكان ضمن حقل واحد وثنائيّة الزَّمان والمكان (الزَّمانية) "تفرج من الكلمة معانيها المباشرة وغير المباشرة، الظواهر وغير الظواهر، كما تمتد بطاقاتها إلى تخوم الغربة" (1)، لذا جاء هذا الحقل في دراستنا، تاليًا لحقل الغربة المباشرة لارتباطهما بعض وبدأت بمحور الزَّمان لغة معجمه على معجم المكان من حيث عدد المفردات.

1- محور الزَّمان: يعد الزَّمان من أهم المصادر التي استقى الشاعر منها مفردات معجمه الشعري. وتتضمّن مفرداته بالشمول والانسجام، إذ غطّت أبعاد الزَّمان المختلفة. وجاء معظمها من

---

(1) الديوان، ص 318.
(2) م، ن، ص 319.
(3) م، ن، ص 319.
(4) خان حمودة، الزَّمانية وبنيّة الشعر العربي، ص 114.
خلال ثنائية تقابلية بين الليل والنهار وما في حكمهما من ألفاظ.
وينقسم الزمان إلى زمن مطلق و زمن مقيّد.

- الزمن المطلق : تدور مفرادات الزمن المطلق حول ، الدهر، الزمان ، الأيام ، الليالي، قرون، الأسابيع، الشباب. وقد كان للدهر "النسبة الأكبر، إذ ورد ثماني مرات، معرَّفاً بـ " ومجّدًا منها، كما ورد موضعاً إلى ضمير المتكلم وإلى ضمير المخاطب، ولاشك أن هذا التكرار يؤدي دوراً أساسياً في تعزيق دلالة الدهر، إذ يجعله بؤرة ت محمود حولها منظوماته الشعرية، كما يدل على الفلق والتورن الذين يعاني منهما الشاعر، من وظأة الدهر ( الزمان )، يقول ابن عمار: ( من الطويل).

"أريد حياة الناس ولبين قاتلي و أرجو انصهار الدهر والدهر"

ويضيف قائلاً:
وأنا إذا أصفت بعدك خادم لدهري وكان الدهر عندك (1).

- الزمن المقيّد : تدور مفراداته حول، زمن، اليوم، النهار، الصباح، الصبح، الفجر، الليلة، ليلة، الموة، الظلام، الظلماء، الدجى، السري، ساعة.

ولو حد أن مفرادات الليل وما يتصل به، طغت على مفرادات النهار وما يتصل به، إذ بلغت الأولى ثلاثين مفردة، في حين بلغت الثانية ثماني مفرادات. ما يشير إلى أن الليل يمثل خصوصية واضحة في أشعار ابن عمار، كما أن معظم مفراداته وردت في غرض الاستعطف. وهذا مؤشر آخر قد تكون له دلالته أيضاً. فمن خلال استقصاء لمفرادات الليل، لاحظنا أن الليل يشکل لدى الشاعر مدلولاً واسع الإيحاء والرمؤذ. كما يشکل انحرافاً في

(1) الديوان، ص ٢١٣.
كثير من استعماله وإنه أباه في حدود زمنه الطبيعي، حيث أمسى حقلا يتسع لتجاريته الذاتية، فصلته به ليست مجرد وصف خارجي سطحي. إنه فضاء الكوايس المرعبة، والأرق والسهاد، التي اكتوي بناها ابن عمار في منفاه في سرقسطة. كما يصف في الأبيات التالية:

(من الطويل)

لبالي لآلوى على رشع
انال سهادى عن عيون
ويل لبايالساد بين معاطف

وتوزع مفردات النهار بين مراحله المختلفة من الصباح الابتدائي من الفجر إلى قبل غروب شمسه، كما يتناول البد الزمني في النهار "الضياء، النور، السنه، السني". مع هيئة واضحة لمفردات "الصباح" التي توارت ثماني عشرة مرة في الديوان، ما يدل على ميل الشاعر الواضح إلى ضوء النهار أملًا في أن يتبين له الخيط الأبيض من الخط الأسود الذي خطف حلمه الجميل، كما هي حالة في البنتين التاليين:

(من الكامل)

أدر الزجاجة فالنسائم قد
والصيح قد أهدى لينا كافوره

ويضيف في موضع آخر:

(من الطويل)

وبطلام سار فيه إلى
أطل على قربونه متبجيًا

-------------------
(1) الديوان، ص 210
(2) الديوان، ص 189
(3) م. ن، ص 197
نلاحظ في الأبيات السابقة هذه الثنائية الضدّية: "الصيغ والليل" أو بمعنى آخر ثنائية "الخير والشر". الصحيح يُهدِي العطر، أمّا الليل فيسرقه. ثنائية تعكس صورة من هرمية الحياة وتناقضاتها كما عاشها ابن عمّار.

2- محور المكان:

ويتصل بمحور الزمان اتصالاً وثيقاً، فإذا تأمّلنا معجم الزمان نلاحظ أنّ معظم مفرداته متصلة بالمكان؛ إذ إنّ "علاقة الزمان بالمكان كعلاقة العقل بالجسم، فلا يكون الأول إلاّ بوجود الآخر، ولاتكون الحياة إلاّ بوجودهما معاً. فإذا كان المكان مستقلاً عن الزمان فهو مكان مّيت" (1). ما يعني أنّ التشكيل المكاني لاينفصل عن التشكيل الزمني.

وقد احتلّ المكان موضعاً بارزاً في أشعار ابن عمّار. ومعظم مفردات معجمه كانت عملية رصد لبعض الأماكن التي ارتبطت بتجربته الشخصية. وقد تعدّدت دلالاتها بتعدد حالاته الشعرية، حيث أصبح للمكان بعد تجريدية يعكس العديد من الإيحات التي، جعلته ينطق إلى فضاء فسيح يحلّق فيه بخيال الشاعر المبدع، مستحضاً أيام الفرح والحبور ينشدها ويبن للرجوع إليها بعد أن ضاف به المكان بما رجب منغفاً وسجناً: فلأجل للمكان يحيا فيه مرة أخرى، لكن من خلال أبيات من الشعر تانثت في الديوان ظلّت ذاكرة خالدة تحفز المكان بكل ما يحوي من تجارب الشاعر، كما في أبياته التالية:

( من الطويل )

أشِبْلُ وَلَا تُسِبَّ عَبْرةً وَحِمْصٌ وَلَا تَعْتَادُ رَقْرةً نَادِم
كَسْتَاها الحَيَا بِرَدِّ الشَّبَاب تَمْامٍ

(1) حنان حمودة، الزمكانية ونبية الشعر العربي، ٢٠٠٠.
ذَّكَرَتْ يَها عَهْدَ الصَّبَأ فَكَأَنَّا قَدْحَت يَنار الشَّوقِ بَينَهُ.

واللافت تواترت لفظتي "شَلِب" و"حمص" وحضورهما القوي بين مفردات المكان أكثر من غيرهما في الديوان، وورودهما معاً في البيت الواحد كما في البيت السابق، أو متنازلاً في منظومة واحدة. كقوله من قصيدة يخاطب فيها أبا الوليد بن زيدون:

(من الكامل المجزوء)

عَرَجْ يشَلِبْ مُحَظَّيًا مَا شَيْئَتْ مِنْ تِلَكَ الطَّلْولِ
وَاطِلِعْ عَلَى شَرْفَاتِ جَمْعِ صَقْرَارُ الْشَّرَفِ الأَشِيَلِ

وابن عمّار حينما يذكر هذه الأمكنة، فهو لا يقصد من وراء ذلك سرد أحداث تاريخية، وإنما لما لهذه الأمكنة من خصوصية لديه. ففي شلب أصر النور، وفيها داق مَرْة الحياة وحلوها، كذلك في حمص ( إشبيلية ) سطع نجمه وفيها أيضاً، داق حلو الحياة ومرّها. فلا عجب إذاً، أن يكون للحالة النفسية التي يعانيها شاعراً أثر في تشكيل رؤيته لهاتين المدينتين.

ومن الأمكنة التي شغلت الشاعر وربطته بها علاقة معينة، وذكرها بأسماائها في سياق تجربته الحياتية والشعرية: غرناطة، قرمونة، المرية، بلنسية، شقورة، رندة، دمشق، بغداد، أم القري، قصر الرشيد، الفرات.

تاسعاً : حقول الدين:

(1) الديوان ص ٢١٠.
(2) م.ن. ص ٢٢٤.

١٧٠ -
بعد التراث الديني مصدرًا من مصادر الإلهام الشعري لدى ابن عمّار، وقد وظّفه بما ينطوي وتجريته الشعرية. حيث تضمن أشعاره عدّاً من المفردات المستمدّة من تعاليم الدين الإسلامي ذات الدلالات الموجبة، والملاحظ أن معظم مفردات الحقل مستقاة من القرآن الكريم لفظاً، أو معنى، إيجابياً للنص القرآني، أو تمثّل طاقة دلاليّة من ناحية قدسية ألفاظها، أو ناحية الأثر الذي تحدثه في نفس المتلقي، وبخاصّة الإنسان المؤمن بالله، مما يدلّ على صلته بالدين واستيعابه لمعانيه ومقياده، كما في قوله:

(من الطويل)

وَأَنِي لَا أُذْعَوْبا لَوْ دَعُوَتْ لِسَامِعٍ (١)

ومنه قوله: (من المتمقارب)

وَقَمَتْ تُطَالِبٌ فِي النَّآتِبٍ وَقَمَتْ تُطَالِبٌ فِي النَّآتِبٍ (٢)

وهذا حشد ابن عمّار كثيرًا من الألفاظ الدينية، وثيرها في أغراض شعره المختلفة، وبخاصة المديح والاستعطف. وقد هيمن لفظ الجلالة "الله" على معجم الحقل الديني، وجاء أيضًا بألغاز أخرى: رّبّك، الرحمن، الملك الجليل، الرحيم، السّمّيع، سبحانه.

كما ورد لفظ "رسول الله".

كما شمل المعجم الديني مجموعة من المفردات الدالة على الشعائر مثل: المؤذن، القبلة، الصوم، العيد، أبد النحر، تنجر، البيت الحرام، تطوف، الحجر الأسود؛ وحشد من المفردات

__________________________
(١) الديوان، ص ٢١٣.
(٢) م. ن، ص ٢٠٠.

- ١٧١ -
الدينية الأخرى مثل: الإيمان، الدين، الحمد لله، الدعاء، الرحمة، نهج السبيل، القسم، آية، مذهب، الشفاعة، الشفيع، المشفع، ضراعة، القضاء، القدر، الأقدار، القدر الحتم، التقديس، رحمة، رحمة تجنيبي، الحلال، الحرام، الكفر، الذنوب، العصاة، تحية وسلام، الوجي، ليلة القدر، الشكر والحمد، مسلم، التعزير، تبت.

وهكذا نلاحظ كثافة المفردات وتتفاقم، حيث وصلت بالشاعر إلى درجة النصوص والاستعراض الروحي؛ يقول ابن عمَّار في أثناء سجنه في شقورة مخاطباً الوزير أبا جعفر بن حرج حين اجتاز بتك البقاء

(من المتقارب)

هو القدر الحتم يغمي القتى
وإن كان بالذَّهْر طِباً بصير

عاشرأ : حقل الجسد

يعد معجم الجسد واحداً من أهم المعاجم اللغوية التي شكلت البيان الشعري العربي، إذ إن للشعر العربي حضوراً لغويًّا وبلاغياً وجمالياً، لا يمكن تجاوزه ذوقياً ونقدياً حيث انتشر الجسد بمختلف أعضائه وحواسه في النصوص الشعرية. ولم يعد الجسد مجرد وصف تقليديًّ لجسد المرأة النسب، كما كان في الشعر القديم، بل تحوَّل في سياق الوعي الكتابي إلى أفق رحب لرؤية الذات والعالم، كما ابتعد ليشمل جسد الشاعر نفسه وجسد الممدوح وجسد الآخر بصفة عامة. وفي كل هذه يستحلج الجسد إلى كتابة. ومن ثم كتاباً مفتوحاً، يقرأه الشاعر

(1) الديوان ص ٢٠٠٤
(2) م. ٢٠٠٤
أو يعيد كتابته بلغة تجمع بين التعبير الاستعاري عن مواقف
بعينيها والتعبير الكنائي عن الحياة نفسها بكل ما فيها”(1).

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

وظّف ابن عمّار حقل الجسد في التعبير عن عواطفه
ومشاعره. وقد طغت مفرداته في غزّي المدح والاستطعاف
بشكل ملحوظ، وإن جاءت متناثرة في معظم منظومات الديوان
ونورّح الحقل على مفردات الجسد، مع هيمنة بعضها على سائر
المفردات، وبخاصة مفردات "اليد" التي بلغ عددها ثمانية
وعشرين، وتدور حول لفظة "اليد" أو بمعناها، وبصيغة المفرد
وصيغة الجمع، ودار جلّها حول ثلاثة معارن رئيسية هنّ: الكرم
والإحسان، والشجاعة، والسماحة، جمعت في الأبيات التالية:

(من الطويل )

(1) حسن البناء، الشعراء والثقافة، ٢١٢.
يُفْوِّضُونَ لِي دَعَ آيَّاتِ الْعِيسٍ،
الأَبَايِ أوٍّ يَجْمَعُ المَلَائِمَة
يَمِينًا وَمَا أَسْطُطَى يَكُلُّ
(١).

يلى مفردات اليد من حيث العدد مفردات "الوجه"، إذ بلغ
عددها اثنين وعشرين، وتدل هذه الكثافة على محاولة الشاعر
استجلاء انفعالات الوجه المشتعلة بصفته مفتاح الجسد، ومنطقة
تعبيرية مركزية في الدلالات الجسدية، كما يمثل " مركز التواصل
الشفوي المباشر، وعلامة التواصل الكتابي غير المباشر في
الوقت المناسب" (٢). فهو إذاً، مرآة الإنسان وقوته وعنوانه، من
خلاله تنطبع مشاعره وأحاسيسه، يقول ابن عمَّار يصف سماحة
صديقه الأمير محمد (المعتمد) ووفاته :

( من الطويل )

أَوْضَى لِمَن يَلْقَى وَجْهَ قِيَادَةٌ فَانْقُرَاهُ بِوَجْهِ مُكَارمِ
صَقِيلُ رُدَاء الْعُرْضِ مِنْ غَدْرِ وَظَاهِرُ مَاء الْوَجْهِ مِنْ رِدِّ
(٢) ٠٤٢،ص.
ثُمَّ بَعْدَ مَفْرَدَاتِ الْوُجْهِ تَأْتِيِ مَفْرَدَاتِ "الْعَيْنِ" وَ بَعْدَ عَدْدَهَا
ثَمَانِيَة عَشَرَةً وَكُلُّ فَصِيلٍ إِلَى الْعِينِ المُفْرَدَة الْمُحِيْرَةِ فِي مَعْطُوْرَ
لَوْسِرْهَا: يَغْرُبُ، فَأَلْهَتُ الْعِينَ خَيْلَ الْشَّعْرَاءِ، وَأَلْهُمُهَا
مِنْ قَبْضَ سَجْرُهَا، فَتَغْنُوا بِهَا عَلَى مَدِّ الْعُصْر، يَقُولُ أَبَنُ عُمْارُ
مَنْ تَغِرُّ بِهِانَاءٍ (٢ من الطويل )

قَتَآةِ عَنْهَا الْحُسَنُ حَتَّى
هيَ الْحُسَنُ أَوْ إِلْفٌ عَلَيْهِ
كَمَا ارْتَعَ ظَبَى بِالْفِلَةِ
(٤)
(١) الْدِيوانِ، ص ٣٦١،٣٦٥.
(٢) حَسَنُ الْبَنَا، الشَّعْرَةِ وَالْتَقْلِيَةَ، ص ٣٢١.
(٣) الْدِيوانِ، ص ٣٦١،٣٦٤.
(٤) مَنْ، ص ٥٤٠.
ويقول في موضع آخر: (من الطويل)
أنال سـهادي عـن عـيونِ وأحذى عـذيبي من عـصونِ
هكذا نلاحظ الشاعر يستخدم لفظة "العين" مشحونة بالدلائل، بسدها، حيث يأخذ السياق الذي يعمّ القصيدة فليست دائماً، رمزًا للحسن والجمال أو الفرح والسرور، بل جاءت في بعض النصوص مشحونة بدلالات الجنز والأسى كما يقول في الأبيات التالية:

(من الطويل)
أنظمر في عيني كـذا قمرـ وتـثوبّكفي شـفرة الصارم
وقوله أيضاً: (من الطويل)
لعل الذي أفادى يترحّ راحل عيونا سـيجبُوهًا يفرحـة

وقد لاحظنا كيف تواترت مختلف أعضاء الجسد في أكثر من منظومة في الديوان، فلو تأملنا، مثلًا، الميماة المشهورة التي كتبها ابن عمّار إلى الأمير محمد (المعتمد) حين نفاه المعتضد من إشبيلة. لم أراينا كيف أنه حشد معظم مفردات الجسد، إن لم تكن كلّها، وبعضها تكرّ أكثر من مرة في القصيدة وهي: خّر، قوائم، عيون، أيدي، صدر، جلود، ظهر، وجه، كف، اليدين، الأيدي، راحة، الأضراس، المباشم، العاصر، القلوب، واللافت هنا، أنّ الجسد الحاضر في هذا النص هو جسـد الممدوح (الأمير) بمختلف أعضائه وحواسه، وكان الشاعر اكتشف طاقة تعبيرية في هذا الجسد، فهو يستغلّها في التعبير الشعري، الذي يعمّ شعوره بمرارة المنفى.

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

(1) م. ن. ص. 310.
(2) م. ن. ص. 381.
(3) م. ن. ص. 116.
العنق، الأصداع، المقلة، الأذن، الأوراد، اللمى، القد، الجبين،
الفم، اللسان، الكبد، القلب، الزند، العضد، الخصر، الأمعاء،
الخنجر، الينابيع، الأمل، الساق، الحشى، الطرف.
ولا شكّ أنّ هذه الكثافة لمفردات الجسد تكشف عن رجاحة
فضاء ابن عمّار الشعري، مثلما تؤدي إلى كثافة الدلالات
والإيحاءات المعنوية.

حادي عشر: حقل اللباس والحلى:

استخدم ابن عمّار مفردات حقل اللباس والحلى في إضفاء
صفات على ممدوحيه، حيث استخدم لفظة الثوب مضافًا إلى
المرأة والوفاء، فهو ليس ثوبًا حقيقيًا وإنما هو ثوب مجازي،
وليس للمرأة أو الوفاء ثوب، وإنما ثوابهما مستعارة يرتديها الكرام
من الرجال، فقوله:

(من الكامل)

وَسَلَّمَتْ مِنْ تَوْبَ الْمَرَأَةِ
ثَوْبًا وَحْرُّتْ عَلَى بَنِي
(١)

وفي موضع آخر يمده المعتصم، مشيداً بانتصاراته،
ومشهدها فُؤاد ملكه المستمدة من شخصيته القوية بجمال زند
المرأة الذي يزيد الجلية جمالاً، فتكتمل الصورة الجميلة، يقول
الشاعر:

(من الطويل)

وَمَا الْمَلِكِ إِلَّا جَلِيلَةً يَكْرَمُ
وَأَقْلَمُ فَضْلُ السَّوْارُ بَلَآ
(٢)

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

(١) الديوان، ص ٢٧٢.
(٢) الديوان، ص ١٩٨.
من قِبل، فهذه المبالغة البينائية تكشف عن المأساة التي يعيشها الشاعر، يقول: (من الطويل) لَمْ يَلْبِسْ زَهْرَ النَّجُومِ وَهَلْ شَقَّقَتْ هُجُوم الْرِّيَاحِ واستخدَم ابن عَمَّار فُعْل "ألبس" فأوَعَه على لفظة "الثوب" إلاَّ أنه الثوب الحقيقي بُل أضاف إليه لفظة "الحمد" فاكتسب لفظة ألَبس دلالة جديدة فوق دلالتها الأصلية وهو المعنى الذي يقصده الشاعر وهو استعفاف الأُمِير وخطب ودَّه، يقول:

(من الطويل)

(1) فَأَورَدَ وَدَّي صَافِياً كَلِّ شَمْرٍ وَأَلْبَسْ حَمْدي صَافِياً كَلٍّ

وكَما هَي الرَّيْلَة أَيضاً، في الْبِنَيٍّ التَّالِي: (من الطويل)

(2) وَدُوِّنَكُهَا مِن نَسْجٍ فَكَرِي حَلْثة مُّضْرَّرَة العَطُفَيْنِ بالشَّكْرِ

ويبدو معجم الملاسح حول مفردة رئيسية هي "الثوب"، ثم تَوَالَى المُعَرَّفات التالية: ألَبس، لَبس، الكِوْس، الِرِدَاء، برَد، وَشَح، خمار، إِزار، اللِّثام، أمَا معجم الْحَلْثَة في دور حول مفردة رئيسية هي "الحُلْثَة"، ثم تَوَالَى سَائر مَعَرَّفات المعجم وهي: درر، خوائِم، سوار، ذهب، خِلاَل، عَقَد، طِوق، الْلَّؤلؤ، النَّاح.

ثاني عشر: حقل اللون:

لللون قُيِّم شعرية تتعذّى حدود اللون ذاته، إلى متَوَابع شعريَّة وإيضاحية تدعم اللغة الشعرية وتزيد من دلالتها الفنية وقد وجد الشعراء في الألوان طاقات تعبيرية، فوظفوه أسُوْليَاً، توظيفاً تجاوز حدود المجاز إلى مناطق الشعر، يقول اللغوي الفرنسي جان كوهين: "إن كلمة اللون لاتِجِيل على اللون، أوبتيمير أصْحَ لاتِجِيل عليه إلاّ في اللحظة الأولى. وفي اللحظة

(1) مرن، ص 209.
(2) مرن، ص 213.
(3) م. ن.، ص 199.
الثانية يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انتقائية. عندما يقول
 Malikarab: "الأدان الأزرق "إذاالانعثر هنا على أية صورة شعرية
وعليه فلا مجال للتحليل، وإنما نعثر هنا على عملية تستخدم استجابة عاطفية لا يمكن أن تستمر بطريقة أخرى "(1).

وفي تبعنا لحركة الألوان في أشعار ابن عمّار ، التي بين
أيدينا ، لاحظنا أنه استكشف فضاءها الرمزي المشجع بمشاعر
عاطفية ذات الصلة بالبيئة الأندلسية وتجريته الخاصة ، حيث
استخدم خمسة ألوان ونسب مختلفة ، وهي : الأبيض والأخضر
والأسود والأحمر والأصفر. وقد شحنها جميعها بدلات وإيحات
تغري تبعاً لتجريته الشعورية والنفسية. وهو ما سنتناول الوقوف
عند نماذج منه.

احتل اللون الأبيض المرتبة الأولى في مزاوجاته من حيث
العدد، إذ تكرر ثماني مرات ؛ ثم يليه الأخضر وتكرر سبع مرات، ثم
الأسود خمس مرات ، فالأحمر أربع مرات. وقد شحنها بدلات
تمحورت حول الصدق والوفاء، والكرم، والشجاعة، واجات معظم
مفرداته في المدح والاستعطف. وإذا كان اللون الأبيض يوحي
بالصفاء والطهارة ، فإن الشاعر انزاح به إلى دلالات أخرى تبعاً
لتجريته الشعورية ، فهو حينما يستعطف المعتصم ويطلب عفوه
فإن اللون الأبيض يحمل معنى الجود والكرم ، كما أن اللون الأحمر
يشمل معنى البطولة والشجاعة ؛ فلم يعد الأبيض والأسود مجرد
لونين بل نحولا إلى دلالات مجازية رمزية ؛ يقول :
(من الطويل )

إذا نشرت لحمٍ يذكَّرَهُ قَرَّها طوْنُ طَيِّبٍ مِنْ حَجْلَةٍ ذِكرَ

Cohen, Structure du Langage Poétique, p. 121 (1)
مَلِيكُ سَنَنِ الحَالِتِينَ مَتِّمَ بِيِضَةٍ أَبْيَادٍ أَوْ يَحْمِرُ
أَمَّا اللُّونُ الأَخْضَرُ فَهُوَ مِنَ الْأَلْوَانِ الَّتِي شَكَّلَتْ دَلَالَةً فِي
diwan، وهو في دلالته الحقيقية يعني الخصب ونماء. وبهذا
معناي استخدام الشاعر في البيت الأول من البيتين التاليين
لكن في البيت الثاني انحرف به عن تلك الدلالة الطبيعية إلى
دلاليات أخرى، ترمز إلى الحياة السعيدة والعيش الرغيد: يقول
ابن عمار:
(من الكامل)
رَوْضٌ كَانَ النَّهْرَ فِيهِ مَعْصَمٌ صَافِئٌ أَطْلَ عَلَى رَدَاءٍ أَخْضَرًا
..عَلِيْقُ الزَّمَانِ الأَخْضَرُ مِن مَّالِهِ العَلَقَ النَّفِيسِ
وبأتي اللون الأسود في المرتبة الثالثة بعد الأخضر،
ولقي عبأة من الشاعر لاتنقل عن عينايته بسائر الألوم.
واستخدمه باللفظة نفسها، أو بلفظة "أَسْمَر"، أو بلفظة "أَحْدَهَم". وقد جاء في مواضع كثيرة في حالة تقابل مع اللون الأبيض
أو الأحمر.
وتصل طبيعة اللون الأسود، غالباً، نفسياً بأجواء الكآبة
والحزن؛ إلا أنّ ابن عمّار انتقل به من هذه الطبيعة المأساوية في
استخداماته الشعرية إلى دلالات أخرى تبعاً لتجربته الشعرية.
وما يتفقّ وآهدافه في تشكيل صياغتها على نحو جمالي
وموضوعي، بعيداً عن الدلالات التي لازمت بين اللون الأسود
والحزن، بل إنه لازم بينه وبين اللون الأبيض في الصفاء والإشراق
وأسوط عليه رمز البطولة والشجاعة، في مدحه للمعتضد:
فيقول:
(من الكامل)
قَادَ الْمَوَاقِبَ كَالْكَوَاَكِبِ مِنْ لَآَهِمٍ مَثَلَ السَّحَابِ
مِنْ كُلْ أَبْيَضٍ قَدْ تَقَلَّدَ أَيْضَأً عَصِيَّاً وَأَسْمَرَ قَدْ تَقَلَّدَ
(1)
كما نلاحظ في البيت الأخير أيضاً، أن الشاعر حينما
استعان باللونين الأبيض والأسود في الرمز للبطولة والشجاعة

الأديان، ص. 314.
(2) مرأى، ص. 189.
(3) الأديان، ص. 191.
عند وصف الفرسان حاملين السيوف والرماح، فإنّه يعود باللونين إلى دلالتهما الحقيقية، إذ أُرسل إلى الفرسان ألوان بشرتهم الحقيقية البيضاء والسوداء. واللافت هنا أيضاً أن التقابل الشديد بين البياض والسودة تحوّل عند الشاعر إلى نوع من التوافق، أو التصالح مع الذات الذي سعى ابن عمّار جاهداً لتحقيقه قبل أن يصل إلى بلاط نبي عبّاد. وهو ما نلحظه كذلك في البيت الثاني حيث يماثل بين الألوان في سياق واحد، أو في لوحه فتية واحدة، فيرسم صورة متكاملة بكلّ أبعادها، لإخّد معارك المعتضد ضد خصومه،معتمداً على استخدام اللون بطبيعته المألوفة دون انزياح به إلى معنى آخر.فيفقول:

(من المقترب)
وأقبلتها الخيل حمر البنو
دَهْمَ القوارس يِبْضِ العْرَر
وَقَوْلاً قَلَمْ يَنْجُهُمْ مِنْ مَقْرٍ رو
(1)

ومين الألوان النادرة في الديوان اللون الأصفر، فلم نلحظ وروده إلا مرة واحدة. واللون الأصفر يأتي عادة لوصف الذهب، ولشروق الشمس وغروبها، ولوصف سنبل الزرع إذا أبتنت وحان حصادها. لكن الشاعر عدل به عن هذا المعنى، فحمل معاني الاحترام والإهانة؛ كما في قوله مخاطباً ابن عبد العزيز أمير بلنسية الذي نكت العهد الذي عاهده عليه:

(الكامل)
فَوَمُوا إِلَى الْبَيْتِ الْخَيْرِيَةَ
يَلَكَ الْذَّخَائِرُ مِنْ خَبَابِي الْقَدِير
وَتَغْوَضَوا مِنْ ضَفْرَةِ خَيْرَيْنَ مُدَارٍ
(2)

وهكذا يمكن القول إن استخدام ابن عمّار الألوان في خطوطها الرئيسية : الأبيض والأحمر والأسود والألمع والأصفر، وتمازجت في سياقات تقابلية، وتطابقية أحياناً أخرى. لكن حدود الألوان ظلت متميزة واضحة. وقد تمكّن من خلال أسلوبه وتركيبه من استكشاف تجليّات الألوان وتفجير طاقاتها التعبيرية والرمزية في نقل تجربته الشعرية النفسية. مما يدلّ على

(1) م. ن. ١٣٠.
(2) الديوان، ص ٣٠٩.
موهبة الشاعر وقدرته على اختيار مفرداته، واستخدامها
استخداماً فنياً يخرج بها عن دلالاتها المألوفة، ويكسبها صيغة
ذات طابع شعريّ تعطيها أهمية خاصة بوصفها عنصرًا من عناصر
معجمه الشعرى .
الفصل الخامس

المستوى التركيبي في شعر ابن عمّار
الفصل الخامس
المستوى الترکیبی في شعر ابن عمّار

يعني المستوى الترکیبی بالكلمة المنسوجة مع غيرها في ترکیب جملی، وهو وسيلة للتعبیر عما هو حاصل في ذهن الینکلّم (المرسیل) من الترکیب المعنوى إلى ذهن السامع (المرتقب). وعلى هذا، فالجملة في هذا التصویر هي "القول المفيد بالقصد"(1). ويمكن للجملة أن تكون ذات أثر أسلوبي في النص، عندما تستغل بشكل يتجاوز الیکایة الإبلاعیة المحضة إلى غاية تأثیریة وجمایلة، وذلك فيما يتعلق بطول الجملة وکثرها، أو بنوعها: اسمیة أو فعلیة(2). وضمن هذا المتنطلق، سأقوم بدراسة الینیة الترکیبیة في أشعار هذه المرحلة، بالتکریز على الجملة، وربط طرائق تشكیلها بالدلاله وتجربة الشاعر.

والجملة في الیکة العربية نوعان، كما هو معلوم، جملة اسمیة وجملة فعلیة، وکلّ نوع رکن أساسیان (مبدأ وخبر - فعل وفاعل) لا تبنى الجملة من دونهما، ولا ينتمی معناها إلاّ بهما معاً، فهما نواة الترکیب وأبسط صوره، أمّا سائر كلمات الجملة فهي مکملات للتفصیل والتوضیح للمعنی الأساس. وبشتریط في الجملة أن تقدّم معنی يفيد إیثآث شيء لشيء أو نفیه عنه، أو طلبه منه.

والشاعر يختار من الجملة ما يتلاءم مع المقام، ومع حالته النفسیة. ومن خلال التأمل في أنماط الترکیب في أشعار ابن عمّار يبرز أمامنا تشكیل أولیّ يعلنه حضور صیغ اسمیة أو فعلیة

---

(1) ابن هشام، معنى اللّبیب عن کتب الأعارةب، ۲۷۴/۲.
(2) فتحي أبو مراد، شعر أمّل دنلب: دراسة أسلویة، ص ۸۹.
تتألف جملة خبرية وحضور الضيغ الفعلية التي تؤلف جملة إنشائية، ما يدعو للتركيز على دراسة الجملة الخبرية والجملة الإنشائية لكونهما سماتين أساسيتين بارزتين في هذه المنظومات الشعرية، لابد أن يكون لهما أبعاد دلالية.

يرى السكاشي، أن ضروب الكلام التي يعبّر بها عن الأفكار والمشاعر لا تتعδى أساليب الخبر والإنشاء، ويوضح ذلك بقوله: "وكلام العرب نوعان: الخبر والطلب" (1). والجملة الخبرية هي التي تحتتم الصدق والكذب، أمّا الجملة الإنشائية فهي التي لا تحتتم الصدق والكذب، وبذلك تتّصف الجملة الخبرية بالقول الجامع، والإنشائية بالقول غير الجامع. بالرغم من الفرق بين الجمل الخبرية والإنشائية، إلاّ أن بناءها التركيبي يفيد معاني مباشرة، ووضعت لها الألفاظ أصلاً، كما تفيد معاني أخرى مجازية تفهم من سياق النص، ومن خلال التركيب اللغوي، وهو ما يطلق عليه المعاني الثانية أو الدلالات (2).

وطّف ابن عمّار، مثل أيّ شاعر مبدع، حركة اللغة وسعة فضائهما في تشكّيل نصّه الشعريّ، وهذا ما يوضّحه الحضور المكثّف للضيغ الفعلية والاسمية التي ألقت الجمل الخبرية والإنشائية، وشكّل سمات أساليب بارزة.

ولا يوقدّ في بناء لغته الشعرية عند حدود التقرير القائم على الأساليب الخبرية فحسب، ولا يقف بناء مضمون نصه الشعري عند رصف الأخبار وسردها بشكل متتابع ومتماّك، فالأسلوب الخبريّ مختلف أنواعه لا يشكّل الوسيلة التعبيرية الوحيدة في رسم مشروعه الفنيّ داخل بنية قصيدته، فهو يقيد

(1) السكاشي، مفتاح العلوم، ص 72.
(2) حفيظة شابسوع، الجملة الخبرية والجملة الطلبة، ص 25.
من اللغة في حركتها وتوسّعها، حيث يفيد من الأسّلوب
الإِنشائيّ بمختلف أنواعه.

أوّلًا: الأسّلوب الخيري:

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

أ- إفادة المخاطب حكماً تضمّنته الجملة.

ب- إفادة المخاطب أنّ المتكلّم عالم بالحكم.

وقد يخرج الخبر عن هذين الفرضين إلى أعراض أخرى تفهم
حسب المعنى الذي يوجي به سياق الكلام.

 جاء الأسّلوب الخيري، في الديوان الذي بين أيدينا، في
كثير من المواضيع للتعبير عن أعراض مختلفة، معظمها في
أعراض المدح والشكوى والاستعطفاء؛ ومن أكثر الأساليب
الخريّة بروزاً تلك التي جاءت مقرّنة بالتوثيد تارة، وبالنفي تارة
أخرى، وبالتوثيد والنفي معاً، كما ستلاحظ في الأمثلة التالية:

يقول ابن عمار:

( من الكامل )

روحّ كأنّ النّهر فيه عصمه، صافيّ أطلّ على رِدآء أخضرّا
وتهّره ريحُ الصّفا قّتختله (2)

فالشاعر في البيتين يصف هذا المنظر الطبيعي الساحر
المتممّل في النّهر وقد حفّت الرياض الخضراء ضفافه، ورياح الصّبا
تهبّ عليها. وهو لايتوقّف عند مجرد الإخير بهذا المشهد الذي

(1) القروي، الإيضاح في علوم البلاغة، ص.40.
(2) الديوان، ص.189

185
شدة، وإنما يريد إخبارنا بأن هذا المشهد يذكّره بملك إشبيلية
المعتاضد بِن عبّاد وهو يهزم العساكر من أعدائه، وذلك من خلال
الجمل الإخبارية المؤكدة التي وردت في هذين البيتين.

ومنه قوله أيضاً، في قصيدة يمدح فيها المعتاضد، مخبراً عن
طاعته لله ودفاعاً عن دينه بمحاربة الأعداء المارقين عن شرع الله

(من المتأرّب)

وَقَتَّلْت لَتْنَكَ فِي مِنْ غَذْرٍ أَتَصَفّت دِينَكَ مِمَّن كَفَرْنَ مُرّ الحَفَاظ يَحْلُو الْطَفْرُ
بَ أَطْلَعتْ رَآيْكِ فِيهَا قَمَرٌ (1)

وفي الحقيقة، لم يكن ابن عمّار يقصد في الأبيات السابقة
الإخبار عن أن حرب ابن عبّاد في سبيل الله، وإنما قصد الإشادة
بِشجاعته وقوّة، يقزحه ضد أعدائه، وذلك من خلال الجمل الإخباريّة
المثبتة المفرونة بالتوقيع.

كما استخدم الشاعر الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي في
مواضع كثيرة من الديوان، وبخاصة في غُرض الشكوك
والاستعطف، وقد حفلت ميميته المشهورة بجمل خليقة منفية
كثيرة، وتوالت فيها عدد الآيات؛ ومنها:

(من الطويل)

وَمَا لِيْسَ زُهْرُ النَّجُوم حَدَادِهَا لِقَيْرِيِّ وَلَا قَامَتْ لَهُ فِي مآتِم

(1) المني، ص 200 .
(2) الديوان ، ص 309 .
ويضيف قائلاً:

(1) 

عَنْ يَمِينٍ وَلَا أَنْحَةٍ عَنْ غَيْرِ هَٰنَمٍ

كما جاءت الجمل الخبرية المنفيّة في أبيات متتاليّة، في

القصيدة نفسها:

( من الطويل)

وَيَتَنَّا وَلَا وَاسِعَ يَحْسُ كَأَنْمَا

هَوَّ الْعِيْشُ لَمْ أَسْتَكْهَيْ مِنْ

إِلَّا كُلُّ تَغْرِهْ مِثْلِ طَاسِمٍ

وَسُحْبَةٌ قَوْمٍ لَمْ يُهْدِيْ

(2)

لِقَاءِ عُدْبِيٍّ أَوْ تَوَادُ عَالِمٍ

(3)

وَنَتَلَحَّبْ أَنَّ اِبْنَ عَمَّارٍ وَضَفِّ هَذِهِ الْأَسَالِيْبِ الْخَبَرِيّةٍ المُقْتَرَنَةٌ

بَالْنَافِي لِتَؤْدِي مَعَانِيِ الشُّكْوَى وَالْوَسْعَاطَةٍ، فَهُوَ يِشْكَوَ مِن

شَغْفِ الْعِيْشِ فِي مَنْفَاهُ فِي سَرْقَتْسَا، وَجَفَاءِ النَّاسِ لِهِ وَعَدَم

تَقْدِيرِهِمْ، وَمِنْ خَلَالِ الشَّكْوَى يَسْتَعْطِفُ صَدِيقِهِ الْمَعْتَمِدِ بِن

عِبَادٍ، وَاللَّافِتِهَا أَيْضاً، تَكَرَّارِ الشَّاعِرِ لَضْيِمِ المَتَكَلِّمٍ مَا يَدُلُّ

عَلَى عَمْقِ الأَمْسَأَةِ الَّتِي يِعَانُي مِنْهَا الشَّاعِرُ ذَاتِهِ، وَالْحَاجِّهِ

لِإِسْلَالِ شَكْوَاٰهِ وَالْوَسْعَاطَةِ لِلْمَعْتَمِدِ بِنِ عِبَادِ عَلَى ذَلِكِ يَجَدُ صَدِئٌ

عَنْهُ.

وَقَدْ بَيِّنَى الشَّاعِرُ فِي الأَسَالِيْبِ الْخَبَرِيّ مُقْرَبَةً بِالْتَوْكِيدِ وَالْنَافِي

مُعاً، وَمِثَالٌ ذَلِكَ مَا جَاءَ فِي الأَبِيَاتِ التَّالِيَةِ مِنْ الْقَصِيْدَةِ الَّتِي

يَمْدِحُ فِيهَا الْمَعْتَمِدُ بِنِ عِبَادٍ:

( منِ الكِلَّ)

مَلِكُ أَيْفَادُ الشَّكْوَى يُبِينُ

وُقَاحَةُ لاَ يَرْدُونَ حَتَّى يُصَدِّرَا

أَنْتَ بِعَلَى عَلَىٰ

وَأَلِدُّ فِي الأَجْفَانِ مِنْ سَيْنَةٍ الْكَرَ

قَدَماً رُئَيْنِيّ مَجْدِاً يَنْفَكُ مِنْ

نَارٍ الْوَغُّى إِلَّا إِلَى نَارِ الْقَرِّيّ

(3)
ففي هذه الأبيات يستخدم الشاعر الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد والنبي معاً، للإحبار عن الصفات التي يتحلى بها مدوّه. ورغم أن الجمل تظهر وكأنها على طري نقيض من حيث التوكيد والنبي إلا أنّها في الواقع تنّتج نحو هدف، وهو مدد المعتضد إذ نعته ابن عمّار بصفات كثيرة منها الشجاعة والجود والكرم، وقوّة الشكيمة وجلال الهيبة بين أقرانه من الملك. والاستخدام هذه الأساليب الإخبارية المقرونة بالتوكيد والنبي تواكبها تبعاً لبسط، في الواقع، للإحبار أو الإعلام بقدر ما كان هذى الشاعر منها المبالغة في مدد المعتضد لإرضائه وكسب وذّه وليحظى بالقرب منه.

وهوذا، ومن خلال تتبعنا للجمل الخبرية في ديوان ابن عمّار فقد لاحظنا أن الأسلاوب الخبرية خرج عن كونه مجرد خير، حيث انّتسع لمعاني كثيرة، وأفاد أعراضً متنوعة، مثل المدد، والشكوّ والاستعطف وغيرها.

ثانياً: الأسلاوب الإنشائي:

الأسلوب الإنشائي ينقسم إلى قسمين: إنشاءً طلبي، وإنشاءً غير طلبي. يعني البلاغيون بالإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب. وبالإنشاء غير الطلبي مالايستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب... والبلاغيون لا يكادون يلقوّن بالآآ إلى هذا القسم الثاني لقلة المباحث المتعلّقة به، ولأن أكثرهم في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء. وأما التحويلى فيجنون عنابة خاصة إلى معظم أنواع هذا القسم في مختلف أبواب النحو، بل عقدوا لبعضه أبوبٍ خاصة (1).

---

(1) عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 12.
وإذا أنّ دراستنا تحليلية أساليب النّثر، فهي أقرب للبلاغة منها إلى النحو، فإنّ الدراسة ستنصب على الأساليب الإنشائية الطلبيّة من (أام، واستفهام، ونداء)، إذ إنّ لحضورها في ديوان ابن عمّار دلالات خاصة، حيث تتجاوز وظائفها اللغوية إلى وظائف أخرى جديدة. وتهمّل الأساليب الإنشائية غير الطلبيّة لندري ورودها من ناحية، ولعدم اهتمام النقاد الأسلاويين والبلاغين بها من ناحية أخرى.

إذا كان الخبر يمثّل اللغة في جانبه الثابت، فإنّ الإنشاء يمثّلها في جانبه المتحرّك. فالأساليب الإنشائية تعدّ أبرز مظاهر اللغة التي تعكس حيويتها، إذ إنّ الأساليب الإنشائية "تنشّط مراحل النّثر إذا داّلته، وتتعزّز أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة المرسل إلى مساهمة المستقبل الذي يتحوّل فيها من مستقبل إلى طرف مشارك. (1)

وقد أفاد ابن عمّار مما تتوافر عليه أساليب الإنشاء الطلبي من طاقة كامنة في لغتها التخاطرية على استدعاء المتلقّي وإثارة داخل النصّ، وهو ما يمنح قصيدته حركة وحيوية نتيجة مشاركة القارئ أو الشاعر تجربته الشعورية والحياتية. من خلال هذه الأساليب المتحركة داخل النصّ، من أمر واستفهام وشرط وندا وغيرها من أساليب الإنشاء الطلبي.

ويبين الجدول رقم (3) معدّلات الأساليب الإنشائية الطلبيّة التي استعملها ابن عمّار في شعره:

---

(1) محمد الهادي الطراوشي، خصائص الأسلاوب في الشوقيات، ص. ٢٥٠.
جدول رقم (4) 
تكرار الأساليب الإنشائية في الديوان

<table>
<thead>
<tr>
<th>الأساليب الإنشائية</th>
<th>المجموع</th>
<th>الابتهاج</th>
<th>الأمر</th>
<th>الأعراض الشعرية</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>المدح</td>
</tr>
<tr>
<td>نداء</td>
<td>34</td>
<td>2</td>
<td>14</td>
<td>7,8%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>33</td>
<td>0,12%</td>
<td>8,53%</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>76%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5</td>
<td></td>
<td>14</td>
<td>7,8%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>30</td>
<td></td>
<td>17,19</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>29%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5</td>
<td></td>
<td>12,19</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>24%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>10</td>
<td></td>
<td>3%</td>
<td>1,6%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>0,12%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>1</td>
<td></td>
<td>3%</td>
<td>1,6%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>0,12%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3</td>
<td></td>
<td>3%</td>
<td>1,6%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>0,12%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>1,70</td>
<td></td>
<td>3%</td>
<td>1,6%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>0,12%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>0,75</td>
<td></td>
<td>3%</td>
<td>1,6%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>0,12%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>11</td>
<td></td>
<td>3%</td>
<td>1,6%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>0,12%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>16</td>
<td></td>
<td>3%</td>
<td>1,6%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>0,12%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>34</td>
<td></td>
<td>3%</td>
<td>1,6%</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>100%</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

والجدول رقم (4) يبين معدلات الأساليب الإنشائية الطليّة التي استعملها ابن عمّار في شعره، ويبين التفاوت بينها في

- ١٩٠ -
يعدّ هذا القاعده ظاهرةً، وهذا ما سلّمهنا فيما يلي، لتبين أنواع من الناحية البلاغية والدلاليّة.

التغاوت بين معدّلات تواتر الأساليب الإنشائية الطليبيّة:

من استقرارنا نسب استعمال الشاعر الأساليب الإنشائية الطليبيّة في الديوان تبيّن أنّها جاءت وفق الترتيب التالي: الأمر في المرتبة الأولى، يليه الاستفهام في المرتبة الثانية، فالنداء في المرتبة الثالثة.

هذا وقد ورد الأمر في الديوان 81 مرة بنسبة 49,40%، 32,70% منها في الإخوانيات، و17,88% في الشكوى والاستفهام، 43,71% في اللفظ، و44,34% في اللفظ، و13,41% في اللفظ، و8,58% في اللفظ، و43,43% أيضًا في اللفظ، وأخيرًا النداء، وقد ورد 24 مرة بنسبة 14,73% جاء منه 9,12% في الإخوانيات، 32,03% في الشكوى والاستفهام، 1,31% في اللفظ، و10,70% في كل من الهجاء واللفظ.

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

يتضمن أسلوب الأمر الأساليب الإنشائية في معدّل تواتره في الديوان، والأمر، في الأصل، " هو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقةً أو ادعاءً، أي سواءً أكان الطالب أعلّى في واقع الأمر، أم مدعيًا لذلك " (1) وأذا خرج الأمر عن هذا الأصل، فإنه يخرج إلى معانٍ أخرى أسلوبية يحدّتها السياق، كما يظهر بصورة واضحة في الديوان، حيث أدّى الأمر دورًا هامّاً في التعبير عن تجربة ابن عمّار الشعورية النفسية والاجتماعية.

فمن خلال أسلوب الأمر تنجّل علاقة الشاعر بالآخر، كان هذا ملكاً أو أميراً أو صديقاً أو حتى شخصاً عادياً. ومن خلاله أيضاً تنجّل مشاعر المحروم والمغامر المتلّف إلى تحقيق المجد، والمطاحم الواسعة التي يفقدها، كما تتراءى لنا مشاعر الحاكم المغروض، ثمّ مشاعر الشاعر المنفي والسجين.

استخدم ابن عمّار الأمر ليعبر عن تلك المعاني، إذ وظّفه ليكشف من خلاله عن تلك الأفكار والمشاعر التي كانت استجابة لحاجات نفسية ومادّية فرضتها طبيعة التكوين الطبقي للمجتمع الأندلسي (2). فبال الأمر افتتح الشاعر رأيته المشهورة: فيقول:

(من الكامل)

أدر الرَّجَاهَةُ فالْتَسْمَمُ قَدْ والنجم قد صَرَف العْنَان عن

(1) السكاكاني، مفتاح العلوم، ص 318.
(2) الديوان، ص 21.
(3) م. ن. ص 189.

192
2- دلالات أسلوب الأمر:

- إشارة الانتباه والاستمتاع:

ورد الأمر في مطلع القصيدة وقد خرج عن معناه الأصلي إلى معنى أسلوبي يقصد منه الإلهام والإشارة مدخلًا لموضوع القصيدة وهو المدع، وذلك لتهيئة المستقبل واستمتعه لما يريد الشاعر قوله، وهي عادة جرى الشعراء عليها في مقدمة القصيدة التقليدية. ويرى نقاد الأسلوبيّة أن الأمر في مطلع القصيدة وسيلة تنشيط نفس المتقبّل وتتبّعه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة (1)، وهذا ما لاحظناه في القصيدة (الرائية) إذ بلغ عدد أبياتها خمسة وأربعين بيتاً، وقد اختتم الشاعر القصيدة أيضًا بأسلوب الأمر قائلاً:

( من الكامل )
وأبيّتها كالرُوض زارتهُ الصبا وحنا علّيه الظلّ حتى تورّنا (2)

الدعاء:

وفي موقع آخر نجد الشاعر يخرج بأسلوب الأمر إلى معنى الدعاء، حينما يخاطب المعتصم بعد معركة مظفرة خاصه ضدّ أعدائه، وقد بلغ الدعاء لدى ابن عمّار حдей الرحاء والتوسل، يقول:

( من المتقارب )
تمتّع قُدّ ساعففتُ الحيا أُبحر الجَديقة غب المطر وَّعَشّ في نَعيم وَدُمّ في رَّولا سَرّرُ رَبّك مَن لَا يَسْرّ (2)

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 3.
(2) الديوان، ص 194.
(3) الديوان، ص 200.

١٩٣
وتلاحظ في البيتين السابقين أيضاً، تكرار الشاعر لأفعال
الأمر وتوقيتها (تمّعَه، عشً ودمْ) مما يدلّ على انتفاع الشاعر
ونشوته بانتصار ممدوح، كما أنّ تنامي الأمر بهذه الصورة يمنح
القصيدة حركة وحيوية زيادةً على وزن القصيدة المتحرّك وقافيّتها
الساقطة.
وتتكرّر أفعال الأمر في البيت الواحد، كما تتكرّر متناثرةً في
القصيدة الواحدة، وهو ما يعكس أحياناً، توّر الشاعر واضطرابه.
ومثال ذلك ما قاله ابن عمّار ردّاً على عتاب أحد أصدقائه له:

( من الكامل )
صلني أصلَك وصُل قدِينكَ يِ (1)

- العتاب:

ومنه أيضاً في معنى العتاب، ما كتبه لأحد أصدقائه:

( من الكامل )
ليلّهٍ دّرَك لَعْوَلْبَتَ 
لوحذتني بدل العدو خليلاً
خَذْ من عناه هؤلاء يوماً 
وأنهِج لرأيك في اللّجاء سبيلاً (2)

- الالتماس والتودّد:

وقد بتوالي الأمر في القصيدة الواحدة ليشكّل جملة من
الأساليب الإنشائية التي تبعث برسائل طلبية من الذات
المتكلمة /الشاعر في القصيدة إلى الآخر/ الممدوح، تفيد
الالتماس والتودّد، كقوله يخطاب أبا الوليد بن زيدون:

________________________
(1) مرن، ص ٢٧٦.
(2) الديوان، ص ٢٨٦.
ماً يقتضي حسن القبول
(1)

قد يأتي أسلوب الأمر ليدل على التحفيز والتحريض، كما
في قوله مختاباً المعتمد:

( من البسيط )

وصفاً يتتابع خطط البحر
وأو شينت في البحر قارب
ساحات قصره واذكرني إلى
ذات الوضاح وخذ للحب بالتأر
(2)

وفي هذه الأبيات لم يخرج الشاعر في الأمر عن حدود
الدلالة على الالتماس والتودّد. وقد تكرّرت أفعال الأمر وتتامم
لتجل من هذا النص مناط تجل تربط علاقته بصديقه، ولتصل
بدلالة الالتماس والتودّد حد التوسّل والرجاء.

- التحفيز والتحريض:

( من الكامل )

سي منك تقنع بالقليل
فناه يصافح يلمع
بين الخليل إلى النخيل
(1)

وضيف قائل:

يا برق أد رسلتني
وأطلع على شرفات جمٌّ
فإذا اجتتاك أبو الوليد
قناة من قلبي سلا

(1) م. ن. ص 233
(2) م. ن. ص 234
(3) الديوان، ص 236
الهجاء:

وقد يخرج ابن عمّار بأسلوب الأمر عن معناه الأصلي ليدلّ على الهجاء، فيقول ابن عبدعزير أمير بلنسية عندما نكث عهداً عاهده عليه:

( من الكامل )

فَوَمَّا إِلَى الدَّار الخَيْبَة تَلَكَ الدَّخَائِر مِن خَبَائِر الدَّار
وَتَعْوَضَوْا مِن صُفْرَة خَيْبَة

وفي هجوة المعتد ووجه الرميكية:

( من المتقارب )

اٍّلَا حَي بِالْقُرْب حَي بِاللَّه قُرْبَى
وَعُرْجٌ يِّبْوُمِين أَمُّ القُرْرَى
لَيْتَسَأل عن سَأْكِنِيهِا الرُّمَى

الشكوى والاستعطاف:

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

( من الكامل )

أَدْرِكْ أَخُاكَ وَلَوْ يَقَافِيْهِ
فَلَقَدْ تَقَافَفَت الرَّكَابُ بِهِ

في غير مومه وَلَا بَحْر

---

(1) م. ن. ص 290
(2) م. ن. ص 291
(3) الديوان. ص 292
ثمّ يختتم القصيدة بالأمر، وقد خرج به إلى معنى التوسّل؛

فيقول:

دّعّ دّا وَصلنا غَيْبَ مؤذّرٍ
مُستّتأثِراً بالحمّد وَالشُّكر
وآكتُبَ إِليّنا أنّها لَيّدٌ
تمّحوا الذي كَتِبَ يَدُ الدّهر

ومنه قوله يستعطف المعتمد مدة اعتقاله في شقورة :

( من الرجز )
قاَسْبُقٌ يَنْقُدَكَ وَعُدَّهُمْ
مُستَرخِضَّالِي بالغَلاَء
ثُمَّ أَمْضَ في عَلَى اِخْتِيَا
وكتب من سجنه بإشبيلية إلى الرشيد بن المعتمد يطلب
شفاعته لدى أبيه ؛ وقد استهلّ مطلع قصيدته بفعل الأمر، ثمّ
توالت أفعال الأمر في الأبيات الثلاثة الأولى لتعكس مشاعر
الشاعر الحزينة التي تتمّ عن الواقع الأليم الذي يعيشه، حيث
شحّنها بدلالات التوسّل، والاستعطاف، والشكوٍ، حيث يقول :

( من الكامل )
قُلْ بِيَّرَقٌ العَمْمَ ظاهِرُ بَرِيّدٍ
قَتَقَّلْ بِفِي جَوُهِ كَفْوَادٍ
وَانْتِجُ بِفِي صَلَائِلَ الرَّعْدَ
صَحِيّي فِي سَلَاسِلِ
وكتب ابن عمّار قصيدةً إلى المعتمد من سجنه يستعطفه ،
ويقال إنّها آخر قصيدة أرسلها إليه (۴) ؛ منها :

(۱) م.ن. ،ص ۲۰۳.
(۲) م.ن. ،ص ۲۰۶.
(۳) م.ن. ،ص ۲۰۹.
(۴) الديوان ، ص ۲۱۹.
( من الطويل )

حَرَاسِيكُمْ فِي أَخْذِي يَرَايْكَ لَآ
( من الطويل )

وَمِنْهَا أَيْضًا : 

لَهُ نَحْوَ رَوحَ الْلَّهِ بَابٍ مُفَشَّحٍ 

(1) 

(2) 

(3)

وَعَفَ عَلَى آثَارِ جُرْمِ جَنَّتِهِ

وَحِينَ يَخَاطِبُ أَبِنٌ عَمَّارٍ الْمَعْتَمَدَ فَإِنَّ أَسْلُوبَ الأَمْرِ يَتَخَذُّ

مْنْحِيٌّ غَيرِ أَنْ يَخَاطِبَ فِيْهِ الأَخْرَينَ ، إِذْ يُحْمَلُ فَعْلُ الأَمْرِ مَا

يَمْكِنُ أَنْ يَحْمِلْهُ مِنْ دَلَّالَاتٍ ، تَقْدِيرًا لِمِكَانَةِ الْمَعْتَمَدِ أَوْلَا ثُمَّ

لَوْظَفَ الشَّاعِرُ نَفْسَهُ ثَانِيَةً ، لَتَعْبِرُ عَنْ مِشَاعِرِهِ أَصْدَقَ تَعْبِيرٍ

لِيَصِلَ إِلَى غَايَتِهِ بِأَسْلُوبِ بَلِيغٍ .

وَيَسْتَلِلُ أَبِنٌ عَمَّارُ الْبِيْتِ بِالمُصْدِرِ النَّائِبِ عَنْ فَعْلِ الأَمْرِ " حَرَاسِيكُمْ " ، أَيْ تَحْتِنُ عَلَيْهِ مَرَّةً بَعْدَ أَخْرَى وَحَنَّانَ بَعْدَ حَنَّانَ (2) ،

إِلْحَاجَةً مِنْهُ فِي الْتَوْسِعِ إِلَى الْمَعْتَمَدِ وَإِسْتَعْطَافَهُ ؛ ثُمَّ فِي بِيْتٍ

أَخْرَ مِنْ الْقِصَيْدَةِ يِسْتَعْطِفْهُ مَتَوَسَّلَا " أَقْلِنِي " ، وَفِي الْبِيْتِ الّذِي

يَلِيهِ يُكْرِرُ طَلِبَ العَطْفِ بِمَدْلُولٍ أَخْرَ " عَفَ " . فَأَسْلُوبُ الأَمْرِ فِي

الأَبِيَاتِثَلاَثَةِ يَحْمِلُ شَحَنَاتِ دَلَّالَةَ تَتَضَافِرُ لِتَعْكِسُ الْوَاقِعَ الْمَرْيِمِ

الذِي يَعْيُشِهِ الشَّاعِرُ ، فَهَوَّا يُشَكُّ فِيْلِحَ فِي طَلِبِ الرَّحْمَةِ وَالرَّأْفَةِ

بِحَالَهُ " حَرَاسِيكُمْ " وَيَتَّلِبُ الْنَّجَدَةَ " أَقْلِنِي " ثُمَّ يَتَّلِبُ الْعَفْوَ

الشَاشِمُ مَمَّا أَرْتَكَبَهُ مِنْ ذِنْبٍ " عَفَ " .

(1) م.ن. ص 319 .
(2) م. ن. ص 320 .
(3) ابن منظور ، لسان العرب ، مج 1 ص 141 .
فالمستوى الدلاليّ لأفعال الأمر هذه، يؤدي الغرض البلاغي دون الحاجة للإفصاح عن الحال التي هو فيها.

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

(من الوافر)
خُذوها مثلما استُهدِّيَّتهُمُوها عَرُوساً لَا تُزَفُّ إلَى اللَّيْلَ (1)

فالأمر في أشعار ابن عمّار، التي بين أيدينا، أسلوب إنشائي طلبيّ. وقد خرج من باب الفعل، إذ إنّه ليس فعلاً حقيقياً. فهو لايدل على حدث بقدر ما يدل على طلب القيام بهدث، وإن تمّ بصورة فعل الأمر وهي الصفة الغالبة في الديوان. فقد خرج عن دلالة الأمر الأصلية لبعكس تجربة الشاعر الشعورية النفسية والفنتية، حيث جاءت أساليب الأمر مشجونة بدلالات التنبية والالتماس والتّودّد والعتاب والهجة والتحريض والتوسل والشكوى والاستعطف.

٣- أسلوب الاستفهام:
يحمل الاستفهام المرتبة الثانية بين الأساليب التي استعملها ابن عمّار. وبعد الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبيّ التي لقيت عناية البلاغيين قديماً وحديثاً. وحقيقة الاستفهام طلب الفهم لغرض العلم بشيء اسمياً أو حقيقة أ وفصة أو عددًا لم يكن معلوماً من قبل، بواسطة أداة من أدوات

(1) الديوان، ص. ٣٦٤.
الاستفهام(1). وتأتي هذه الأدوات محمَّلة بكلٍّ معنى يمكن الاستفهام عنه، وقد أوضح البلاغيون في الدراسات القرآنية والأدبية أنَّ أدوات الاستفهام لا تتوافق عند المعاني الأصلية التي ينتهي إليها أسلوب الاستفهام الحقيقي الذي يتطلب إجابة محددة. فقد لايبقى الاستفهام عن إجابة محددة، وإنما عن تصور ما للمتكلم دون أن يستفسر عن شيء، فيخرج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى مجازية لاتطابق في دلالتها المجازية الدلالة الحقيقية فيصبح أسلوب الاستفهام بمعنى الخبر، لابمعنى الإنشاء (2). وهذه المعاني كثيرة، لكن ما يعنينا في هذه الدراسة هو ما جاء من أسلوب الاستفهام في ديوان ابن عمّار وشكّل سمة أسلوبية بارزة في شعره.

وتضح أهمّية أسلوب الاستفهام عند ابن عمّار من خلال النسبة التي يحتلّها في الديوان، حيث بلغت 37.9% من مجمل أساليب الإنشاء الواردة. ورغم هذه النسبة عالية فيه، فإنّ الاستفهام لم يأتي لطلب الفهم أو الاستخبار، الذي هو معناه الأصلي، إلا في ظاهر التركيب. فجاء في معظمه مطلقاً لا يهدف الشاعر من ورائه جواباً: يقول ابن عمّار:

(من الطويل)
أشاقَكَ بَرَقَ أَمّ جَفَاكَ حَبِيبٌ قَلِيلْكَ قَضْفَانِ الرَّدَاء رَحِيبٌ

ويضيف:
أتدين منُ كلَّفْت عُينيك قَتْلة وطفت قَتْيَ لَا يَسْتَفْيِد عَريبٌ

(1) السكاكى، مفاهيم العلوم، ص 208 و. والقزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص 153.
(2) السكاكى، م.، س.، ص 424. والقزويني، م.، س.، ص 141. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 88.
إلى أن يقول:

وَكَيْفَ أَرَى فِي الْقُدْرِ تَنْهَا (١)

وهاري بالمليك الوفي قريب

هذى الأبيات المتفرقة من قصيدة قالها ابن عمر في
المعتضد بن عياد، ويبعد الشاعر فيها أقرب إلى الإشادة
والإعجاب منه إلى الاستجواب وإن بدأ هذا في الظاهر.

وجاءت معظم تركيب أسلوب الاستفهام في ديوان ابن عمّار
متفرقة في ثنايا قصائده. فهي بها أحيانًا متتالية، كما يأتي بها
متباعدة أحيانًا أخرى. وقد يستخدم جرفاً واحدًا أو اسمًا واحدًا
للاستفهام المتتالي في موقع واحد، أو ينوي بين هذه الأحرف
والأسماء. ومن أمثلة ذلك قوله:

(من الكامل)

أَحْسِبْتِ السَّلُوْمُ هُدًٓاً
أَوْ أَنَّ ذَاكَ النَّوْمَ عَادَ عَرَارَهُ
خَلَّلَهُ مِنْ دَمْعٍ إِذْ أَنْضَرَهُ
وَأَقَامَ عُذْرِي إِذْ أَطْلَعَ عُذْرَهُ
وَأَحَاطَ باللَّهِمَ خَمَارَهُ (٢)

هذى الأبيات من قصيدة يمدح فيها ابن عمّار المعتضد بن عياد
وقد جاء تركيب الاستفهام في البيت الأول منها، وجاء في
البيت الثالث والرابع. ونوع الشاعر بين أدوات استفهامه، حيث
استعمل الهمزة و من وأم. وأتت تركيب الاستفهام متتالية في
البيتين الأخيرين. وهذا التنوّع في استخدام الأداة يجعل الشاعر
ينوي اتجاه الاستفهام فيكشف ما في نفس الشاعر من حيرة
وقلق عام، وظهر ما في نفسه من نزعة إلى الاستقصاء
وتطلع إلى حقيقة يطمئن إليها (٣); كذلك ابن عمر في هذه

---

(١) الديوان، ص ٣٠، ٢٠٦.
(٢) الديوان، ص ٣٣.
(٣) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٥٣.
الأبيات الغزلية يبدو وكأنه عاشق ولهان مشتاق لمحبوبته، والحال ليست كذلك، خاصة إذا علمنا أنَّه نظمها وهو في منفاه في شمال شرق الأندلس، يتنقل بين مدنه لايلوي على شيء. بعد أن طرده المعتضد بن عباد من إشبيلية. فلا تكن ظروف اليوس والشقاء التي يعيشها حينذاك تثير مشاعر الحب والصِّباية، لكنَّه الفلق والاضطراب اللذان يعاني منهما، وهما اللذان يسيطران على مشاعره؛ فيستفدين هذه البني الاستفهامية المختلفة.

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

(من المتقارب)

وَكُمْ يَرْجُونَ وَكُمْ يَنْتَصِحُونَ نَ قَما يَقُنُّونَ مِنَ النَّاصِحِ

وقوله أيضاً:

(من الطويل)

مَنْ ذَا الَّذِي قَادَ الجِبَادَ إِلَى سَيِّاَرِ وَمِنْ أَعْطَى الْكَثِيرَ وَلَمْ

كما قد يكرّر الشاعر أداة الاستفهام ذاتها في أبيات متتالية، ومثال ذلك قوله:

(من الكامل)

أَوْ هَـلْ حَاذَ بِي مِن مَّذْهِبٍ عَنْ دِمَامُأَوْ هـَلْ تَلْجُـحُ مُنْطِقَيَ فِي

(4)

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

(1) الديوان، ص 34.
(2) مين، ص 225.
(3) الديوان، ص 297.
(4) م. ن. ص 259.
تطول بها وقفة التأمل فتكشف عمّا في نفس الشاعر من طرب خاص، وهو طرب قد يتولّد عن نبحة فيتمخض الاستفهام للندب، وقد يتولّد الطرف عن نبحة فيتمخض الاستفهام للغني (1). وهذا ما نلاحظه في هذه التراكيب الاستفهامية التي وردت في الأمثلة الثلاثة السابقة، حيث كرر الشاعر الأداة (كم) في المثال الأول، والأداة (من) في المثال الثاني، والأداة (هل) في المثال الثالث الأخير، حيث استعملها لغرض المدح والفخر.

ويمثل الاستفهام في مطالع قصائد الديوان سمة أسالوبيّة بارزة، حيث كان ابن عمّار ينزع إلى استهلال بعض قصائده بالاستفهام. وقد كان ذلك انطلاقاً من تصوره للمتلقّى الذي يستفمه، ورؤيته الفنيّة للقصيدة وبنية معالمها، وما يحمله أسلوب الاستفهام من دلالة على المشاركة والتفاقم بين طرف وطرف (متكمل الشاعر، مخاطب / المتلقي) ، وما يتيحه الاستفهام للشاعر من مجال كاف للتعبير عن مشاعره وتجاربه.

ومن ذلك الاستفهام ما جاء في مطلع قصيدة قالها ردًّا على أبيات ودّعه بها المعتصم بن صمادح صاحب المرية (2):

( من الطويل )

الظظهَ أمَّ كأسُ الرحيق  
وَخطُّكَ أمَّ روضُ الريع المتمّق  
يَروقُ علَى جيدٍ العروصَ  
وَتَطمُّكَ أمَّ سِيلكَ مِن الدَّرَّ  
بُعثتْ بها يا قطعة الروض  
شُمِمتْ بهَا عَرف النسيمَ  
(3)

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

(1) الطبريسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٢٥٢.
(2) ابن بسّام، الذخيرة ، ٢٠٢٣.
(3) الديوان ، ص ٢٧٧.
التي ودّع المعتصم بن صمادج بها ابن عمّار. كما يمهد الاستفهام
هنا لمضمون الأبيات التالية.
وكذلك الاستفهام في مستهلّ قصيدة كتبها إلى المعتمد
بن عبّاد:

( من الطويل )
أركب قصُّدي أم أعرض مّع
وأصْبحت لا أدرّي أفي البُعد
على آتي أدرّي يأتك مُؤتُر
أطلَم في عيني كذا قُمر
وردت البنى الاستفهاميّة في هذه المقدّمة مشقُونة
بمعاني الحِيرة والقلق والاعتدار والاستعطف ، ذلك أنّ ابن عمّار
كتب القصيدة لما ارتَهى زعيم برشلونة الرشيد بن المعتمد لمالِ
توقّف له عنده وظنّ المعتمد أنّ ابن عمّار له في ذلك سعيًّ
فغضب(2).
 فأبيات القصيدة بعد هذه المقدّمة جاءت مؤكّدة على تلك
المعاني.
ولنتيّن شيوخ ظاهرة الاستهلال بالاستفهام في شعر
ابن عمّار ، نضرب مثلًا آخر من قصيدة كتبها إلى المعتمد بن
عباد : فقوله: ( من الطويل )
أصدق طني أم أصيح إلى وأفضي عزمي أم أعود مع
وأن أقبحه نكست على عقيبي
إذا انتهت مع رأبي مشيت
وكم قد قرّت منك بي من
(3)

(1) م. ن. ص 381.
(2) ابن الآبار. الجلّة السّيرة ، 127/2.
(3) الديوان ، ص 379.

- 204 -
أدى الاستفهام في هذه الأبيات معنى الفلق والاضطراب، فالقصيدة بعث بها ابن عمّار بعدما ساءت العلاقة بينه وبين المعتمّد، فقال فيها "في حال أوجبتي إيجاشاً بين المعتمد ووزيره" (1). فيبدو الشاعر في موقف حرج، بعد أن فقد ثقة ملكه ورضاه، وأصبح حيراناً قلقاً، مما أساه أن يفعل.

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

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

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

(1) ابن الآثّار، الحلّة السِّيرة، 135/2، الديوان، ص 116.
(2) حسن باطم، البني الأسلوبيّة، ص 147.
(3) عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربيّ، ص 18.
أ- هيئة استخدام الهمزة في البنى الاستفهامية

في الديوان:

تعد الهمزة أحد أدوات الاستفهام عند النحويين والبلاغيين، وتستخدم في الأصل لطلب التصديق أو التصرير (1). ومن خلال رصدها للبنى الاستفهامية في شعر ابن عمّار لاحظنا أن استخدام الهمزة في الاستفهام فاق استخدامه سائر أدوات الاستفهام، إذ بلغ معدل تواترها 87.9%. وكان معظمها في أغراض الإخوانات، والشكوى والاستطعاف، وفي المدح، وفي بعض المقطوعات الغزليّة.

ب- معاني ( هزة ) الاستفهام:

كما لوحظ في استعمالها لها خروجه على الاستفهام الحقيقي بها. فابن عمّار استخدمها استخراهماً بلالغياً، فجاءت عنده بمعان عدد تستقي من داخل النص، وهذه أبرزها:

الحيرة والقلق:

ورد الاستفهام كثيراً لمعنى الحيرة والقلق في القصائد التي جاءت في غرض الشكوك والاستطعاف، وخاصة فيما كتبه إلى المعتصم بن عبّاد وابن المعتمد، وأكثر ما استخدم فيه الهمزة. ومن ذلك هذه المجموعة من الأبيات التي كتبها إلى المعتمد يستعتله:

( من الطويل )

أركن قصدي أمر أعوجُ مع قدْ صرَّتٌ من أمري عُلّى وأصبحت لا أدرى أفي البعدِ فأجِّلْهُ حَظيّي أَمّ الخيرُ في

(1) القروييني ، التلخيص في علوم البلاغة ، ص 154.
على أني أدرى يانك مؤتtexture
على كل حال ما يزحزح من

ومنه قوله يستطع المعتمد ويتوسل إليه، ويبدو الشاعر
قلقاً خيالاً من أمره، كما تكشف البنية الاستفهامية:

(من الطويل)
أصدق ظني أم أصيب إلى وأقضي عزمي أم أعوذ مع
إذا انقدت مع رأيي مثبت وان أتقيدت تكست على

واللآف في هذه البنية الاستفهامية حذف همزة الاستفهام من الفعلين (أصدق وأقضي) وتقدير الكلام: (أصدق ظني...، أقضي عزمي...) وحذف الهمرمة جائز سواء تقدمت على "أم " أو لم تتقدم الهمزة على "أم" إذا أمن الله في ضرورات الشعر
وحذف همزة الاستفهام في البيت جاءت مغبرة عن العرض الذي نظمته القصيدة من أجله وهو الشكوى والاستعطاف...
فالشاعر يبدو قلفاً مضطرباً، ونلك مبالغة مناسبة للاستعطاف.

الشوق والحنين:

وردت همزة الاستفهام بمعنى الشوق والحنين، كقوله:

(من الطويل)
أشلب ولا تنساب عبرة
وجمص ولا تعتاد زمرة نام
يلاد يها عق الشماي تنامي

كمساحا الحبا برد الشماي

---

(1) الديوان، ص 281
(2) الديوان، ص 279
(3) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعارة، 200/7
(4) الديوان، ص 310
نستشف عن هذه البنية الاستفهاميّة التي استعمل الشاعر فيها الهمزة حنينه الحار إلى مرابع شبابه وأيام أنسه وطربه في مدينة شلب وحمص.

ومن دلالة الشوق والحنين التي خرج إليها الاستفهام بالهمزة قوله:

(من المتقارب)

أتذكر أيامنا في الصبا وأنت إذا كنت كنت الهلالاً

أعاقبِ منك القضيب الرطيب وآرضي من فيها ماء زلالاً

التحسر:

يأتي تحسّر ابن عمار بأسلوب الاستفهام بالهمزة، في الغالب، على أيام السعد في بلاط بني عباد وصحبة المعتمد خاصة. فكان يتأسّف لغرائه، ويتكلّم كلّما تسيّء الأحوال بينهما.

ومن ذلك قوله:

(من الطويل)

أعدَّ مصّته خمسة عشرون تجاّقت تنا يّلك الخطوب الكوارثَ
ولا تليّت عنّي مساعّ حبائِثَ (1)

المصّت لّم تربّ ميني أمورٍ (2)

اللوم والتقريع:

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

(1) الديوان، ص 292.
(2) م، ن، ص 285.
الأبيات التالية من قصيدة أرسلها إلى صديقه الوزير والشاعر المشهور أبا الويلد بن زيدون:

( من الكامل المجزوء) 

آبرزت في خلق الكرّة 
ودعوتي حتى أجبت
ذكرى باشٌكر الجزيّل

(1)

ومن الاستفهام بالمهمة وأفاد اللوم المتوَّل عن المودّة، وإن كان لايخلو من نوع من التقريع، هذه الأبيات التي خاطب الشاعر بها أيضاً ابن زيدون:

( من الطويل) 

أحين سقى صوّب اعتناك
عليه وسيره قد بدلت به 
جرت في جري الماء في
وتيو يقفي شفرة الصارم

(2)

- التقرير والتحقيق:

من المعاني التي خرج إليها الاستفهام بالمهمة التقرير، ومعناه حمل المخاطب على الإقرار بأمر قد استقر عند المتكلّم ثبوته أو نفيه، وابن عمّار في كثير من مديحه لبني عيّاد يقرّ بفضلهم عليهم ويشيد بذلك في شعره، ومثاله يمدح المعتضد:

( من الطويل) 

أفي كل يوم تخفّفة وتفقد 
يفضّل نوار واهيّان يوكلد

(1) مرن، ص 232.
(2) الديوان، ص 207.
أما وَصَنِيعٌ زَارِنِي بِجَمَالِهِ
حَدِيثٌ كَمَا هَبَتُ النَّسَمَةُ
(1) م.ن.، ص ٣٣٧.
(2) م. ن.، ص ٢٣٠.
(3) الجزِرِي، دَانِل الإِعْجَار، ص ١١٤.
(4) القروني، التَّلْحِيْض في عَلَوم البَلاغة، ص ١٠٥. أحمد الهاشمي.
(5) جواهر البلاغة، ص ١٧٩.

وبِمَنْ قُوْلُهُ أَيْضاً :
(مَن الطَّوِيلِ) 
وَهُمْنِي وَقَدْ أَعْقِبَتُ أَعْمَالِهِ
اً أُقُلْتُ نِمْ هُدَّى رُوحُ اللّهِ بَابٌ مُفْتَحٌ
(٢) 
وردت هُمَزة الاستفهام في المثالين السابقين لتدل على معنى التقرير والتحقيق، أي "تقرير بفعل قد كان، وإنكار له لم كان" على حد قول الجرجاني (٣). وإن كان الفظ قد جاء استفهماً إلا أن المعنى تقرير وتحقيق، إذ إن الشاعر يريد أن يقر بفضل ممدوح ويخبر عنه، فلذا خرج الاستفهام هنا عن معنى الإنشاء إلى معنى الخبر.

١٠ - ارتفاع مُعْدَل استخدام الشاعر ( هِل ، وَكَم ) في الديوان:
والملاحظ أن استعمال ابن عمّار لأداتي الاستفهام ( هِل ، وَكَم ) جاء تالية لاستخدامه (الهمزة) ، وفاق الأدوات الأخرى . إذ بلغ مَعْدَل تواتر (هِل ) ١٦٫٩٤% ، في حين بلغ مَعْدَل تواتر (كَم ) ١٣٫٠٥%.
والأداة ( هِل ) حرف استفهام وضع لطلب التصديق ، أي معرفة وقوع النشبة أو عدم وقوعها لاعير ، وتدخل على الأسماء والأفعال (٤). أمّا (كَم) فهي اسم استفهام ويطلب بها عدد مبهم
مهم(1). وقد يخرج الاستفهام بما عن معناه الحقيقي إلى معان بلاغية تفهم من السياق، كما رأينا في الاستفهام بالهمزة، وهذا ما احتجنا لدى شاعرنا، وهو ما سنتناوله فيما يلي. جاءت أساليب الاستفهام بـ (هل ) و (كم) في معظمها في إخوانية، وبخاصة ما كتبه إلى المعتضد بن عباد وإلى ابنه المعتمد، وإلى بعض أصحابه، وتبين أن معظمها يدور في دائرة الشكوى والاستطاف، التي غطّت مساحة واسعة من الديوان، ومن هنا جاءت هذه الزيادة الملحوظة في معدل استخدام الأداتين ( هل ، وكم ).

د- معاني الاستفهام بـ ( هل )

الشكوى:
وظف الشاعر الاستفهام بـ ( هل ) لغرض إظهار الشكوك والتذمر من حاله البائسة في منفاه في سرقسطة، بعد أن أبعد عن صديقه الأمير محمد بن المعتضد (المعتمد)(1)؛ يقول:

( من الطويل )
وما لبست زهر النجوم جدادها لقيري ولا قامت له في مآتم

وهل شققت هوى الرّياح جيوبها لقيري أو حننت جنّين

ومن قصيدة أخرى عندما وقع في حسن من حصول الأندلس في غاية من المنعة يدعى شقورة، فقبض عليه وقيد وجعل في

(1) أحمد الهاشمي ، م. ن. ص 83.
(2) ابن سكّان ، المراشي ، ص 107، 171.
(3) المراجع المغربي ، ص 83.
(4) الديوان ، ص 209.
السجن، فعثر للبيع على ملوك الأندلس، فلم يحظ بغير الإعراض وعدم الاكتشاف (١)؛ وقال يشكو هذا الحال مستخدماً أداة الاستفهام (هل):

(من الرجز)

أصبحت في السوق ينادي رأسى بأنواع من المال
فهل قلتى بضاعيتى ملاذ أخذه معدة مهملة (٢)

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

(من الطويل)

هلالت يد لي هكذا وتكرتسي
هاباً ولايام أي دعاءت
إذا مت عنها قام بعدي وارث (٣)

وهل أنا إلا عبد طاعتك التي

الفقر:

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام ب (هل) الفقر، إذ كان الشاعر أحياناً يمزج الفقر مع أعراضه الأخرى، وفي إخواناته خاصة، كلّما استدعى المقام ذلك؛ ومثال ذلك قوله مخطاباً أحد أصحابه، وهو ذو الوزراء أبو الحسن بن البيسع (٤):

(من الكامل)

إيه أبا الحسن اخترت قلته هل جاء بي من مذهبه عن
أو لم يقذني للجميل ذمام
أو هل تجلج متلفقي في

(١) المراكشي، المعجم في تلخيص أخبار المغرب، ص ١١١.
(٢) الديوان، ص ٣٠٥.
(٣) م.ن.، ص ٢٨٥.
(٤) م.ن.، ص ٢٠٨.
(٥) الديوان، ص ٢٠٩.
ويعكس تكرار الأداة (هل) إلحاح الشاعر وتأكيد عليه
الصفات النبيلة التي لا يحيد عنها، وهي مصدر فخره.

- الاستباطاء:

يبرد الاستفهام بـ (هل) بمعنى الاستباطاء، ومن ذلك قول:

(من الكامل)

يا أيها الملك الذي شاد العلا
معن أيوه وخاله المنصور
يفناء قصرك عصبة أدبيه
لا زال وهم يجمعهم مغمور
واستبطاوك فهل لهن مهور؟

هذة الأبيات خاطب بها الشاعر المعتصم بن صمادج على
السنة شعراء مدحوه فأبطأ عليهم عطاوه (3)؛ ففي البيت الأخير
منها استخدم أداة الاستفهام (هل)، وخرج بها عن معناها
الأصلي إلى معنى الاستباطاء، لينبئه المعتصم إلى أنه أبطأ في
مكافأة الشعراء.

- المعتذار:

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام بـ (هل) المعتذار،
كما في القصيدة التي كتبها رداً على عتاب أحد أصحابه له:

(من الكامل)

كلا قما التسويف من
لي الجميل يعاد من عادي
وهل أكتوت بهواك إلا لفية
أحلى يغبني من لديذ رقادي

هـ - معاني الاستفهام بـ (كم):

(1) مرن، ص 266.
(2) ابن الأب، الجلالة السبراء، 2/125.
(3) الديوان، ص 277.

213
ومن تتبعنا للمعاني التي خرج إليها الاستفهام بالأداء (كم) في الديوان، تبين أنَّها لم تخرج عن دائرة المعاني التي رأتها في البتة الاستفهامية بالأداء (هل)، إلا أنَّ (كم) أضاف إلى تلك المعاني المبالغة والتكرار، وهذه أبرز الأمثلة على ذلك:

- الشكوى والاستعطق:
في الأبيات التالية التي يشكو الشاعر فيها حالة للمعتمد عن عباده، ويستعطفه ليقرأ به، فإنه ليفت أأن يمتن على الملك بمأثره وأفعاله الكبيرة التي لن ينساها أبد الدهر، فستخدام الأداة (كم) دلالة على المبالغة فيما ذهب إليه؛ فيقول:

(من الطويل)
أحافك لِلْحَبِّ الَّذِي لَكَ فِي،
والله يُدْرِكُكَ مِنْ أَغْرَبِي
وَكَمْ قَدْ قَرِئْتُ بِكَ مَنْ
وَأَعْلَمُ أَنَّكَ الْعَفْوَ مِنْكَ سَحِيَّةً

- التمجد والمدح:
كذلك فعل الشاعر حين أراد أن يمجّد المعتمد في أسلوب المدح، فاستخدم (كم) التي تفيد التكبير للتعظيم والتهويل:

(من المتقارب)
وَاللَّهُ فَكُرْ حَفُّ مِنْ حَفَّ جَهَّ.
فَكُلَّهُ إِلَى سَعْدَكَ الْذَّابِح
،ومَنْ يَعْتَرِضْكَ يَأْوِدْهُ

(3) ومَنْ يَرْجُونَ وَكَمْ يَنْصَحُو

نَ قَما يَقْبَلُونَ مِنِ النَّاَصِح

(1) م.م.ن. ص 379
(2) الأديوان، ص 225
كرر الشاعر أداة الاستفهام (كم) عدة مرات في هذه الأبيات،
وهو الاستفهام المتكرّر يكشف عما يخلَّج الشاعر من مشاعر
فيّّة Жاء ممدوحة، كما يؤكّد ويكتفف معنى الاستخفاف بأعذائه
فاضلاً عن كونه نوعًا من التأكيد أو التكريس سواء أكان على
البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمحّض عنها، كما ذكرنا
سابقاً.

ومنه أيضاً، ما كتبه إلى أحد أصدقائه بمدحه ويكره:

(من الطويل)
وأَلْبِسْتِي النّعْمَى أَغْضِبْ مِنْ
قَيْتَ سَمِيراً لِلسَّنَاء وَلِلسَّنَاءِ
وَأَذْنِي وَكَفَّيَ يَالْغَنِيَ وَيَالْغَنِيَّ
(1)

و- الجمع بين أداتي الاستفهام (هل) و (كم):
وقد يجمع الشاعر بين الأداتين (هل، وكم) في موضع واحد
للتضافر في الاستفهامية، وتدعم كلّ بنية الأخرى لتأسيس
بنية كلّية تكشف عن وحدة المعنى الذي أراده الشاعر من وراء
استخدام الأداتين مجتمعتين ؛ ومن ذلك قوله:

(من الكامل)
هَلْا سَأَلِت شَفَاعة المأمونٍ
أَوُلَتْ مَا فِي نَفْسِهِ يِكْفِينِي
يِسْرُى النَّسِيمُ بِهَا عَلَى دَارِنٍ
(3)
مَا ضَرَّلَوْنَ يِنْهَتِهِ يِنْتِبِهِ
كَمْ أَسْكَبَ العَذْبُ الْقُرَاتِ
وَالْيَوْمُ قَدْ أَصْبُحَتْ فِي
(2)

(1) م. نر. ص 360.
(2) م. نر. ص 313.
هذه الأبيات من قصيدة أرسلها ابن عمّار للفتح بن المعتمد
الملقّب بالمأمون يتوسل فيها إليه ومستشفعاً به لدى والده (1)؛
وقد لجأ إلى الاستفهام ب(هله) و (كم) ليعطّم من شأن الأمير
وينبتلك من فضله، فتتمتّد الإيحاءات الدلالية ليصل لمبتعه.

4- أسلوب النداء:
النّداء لغة التصويت والدعاء، وإصطلاحاً طلب إقبال المدعو (المخاطب) على الداعي (المتكلّم) لأمر ما يحرف يقوم مقام
فعل النّداء (أدعو)، ويتضمّن معناه، وأدواته ثمان: أ، أي، آي،
يا، هيا، آي، وا، وأكثر ما يُصحّ بالآمر والنهي، وإن ورد معه
استفهام أو خبر، وقد تستعمل صيغته في غير معناه؛ وهو من
قبيل الإنشاء الوارد بصيغة الخبر (2). وعند أسلوب النداء من
الأسلوب المهمّة التي تسهم في تشكيل الخطاب الشعري، من
حيث إضاءة الجيويّة والحركة على المعاني.

إلى جانب الأمر والاستفهام استخدم ابن عمّار أسلوب
النّداء، حيث جاء في المرتبة الثالثة بعدهما، وبلغ معدلّ تواتره
32.14% من المجموع الكلّي لأساليب الإنشاء الطبري في
الديوان، وجاء معجمه في إخوانية الشاعر ومراسلاته.
وتتفاوت صور استخدام ابن عمّار لأساليب النداء أيضاً، كما
رأينا في استخدامه للأمر والاستفهام، فقد يستهلّ القصيدة
بالمجاء وقد يختتمها به، وقد يأتي بنداء واحد داخل القصيدة وهذا
هو الغالب، وقد تتردّد النداءات داخل القصيدة وهنا يأتي بها

(1) ابن الآثار، اللّبّة السّيّراء، 2/151.
(2) القرويّي، البلايغ، ص173، المراضي، الجّني الإلّاعي، ص 30.
273-223. عبدالسلام هارون، الأساليب الإنشائية، ص 17.
متشابهة أو متباينة، وقد يستعمل حرف نداء واحداً أو ينوع بين أحرف النداء، مع أن اللافت هو غلبية استخدام (يا) النداء، حيث شكلت 79.12% من مجموع أدوات النداء في الديوان.

كذلك مثل أسلوبي الأمر والاستفهام، جاء النداء في ديوان ابن عمّار مطلقاً لابق تقضي جواباً، فكان خارجاً عن معناه الأصلي، وهو تنبيه المنادي وحمله على الالتفات والاستجابة، حيث وقفه الشاعر فنناً لخدمة المعنى الذي يريد التعبير عنه؛ فشجته بدلات بلاغية تفهم من السياق. ويشكل أسلوب النداء ظاهرة أسلوبية وفتيّة لها وزنها التشكيل الجمالي لنص ابن عمّار الشعرى، كما تعكس مدى علاقة الشاعر بالآخر (المنادي)، وهو في شعر ابن عمّار، في الغالب، إما المعصود بن عبّاد، أو المعصود أو أحد أبنائه، أو أحد أصحابه الأمراء أو الشعراء، فهم الذين يوجهون إليهم الخطاب، لذلك سنتناول أسلوب النداء، لدى شاعرنا، من خلال علاقة النداء بهؤلاء (المنادي).

أ- النداء إلى المعصود بن عبّاد ملك إشبيلية:

كان المعصود أوّل منادي في أوّل قصيدة في الديوان. وهي أيضاً أوّل قصيدة قالها ابن عمّار في أوّل لقاء له بالمعصود. ويحمل أسلوب النداء الموجّه إلى المعصود دلالة المدح وما تحمله من معاني الشكر والتقدير والإكبار. وقبل أن يخاطب ابن عمّار المعصود، لجأ إلى أسلوب التجريد المحض، إذ توجّه نداء ظاهره مطلق، إلى طرف آخر غير معين، لكن في الحقيقة لا يخاطب إلا نفسه، والتجريد المحض من أساليب البيان، وهو "إخلاص الكلام لعيرك وأنت تريد به نفسك" (1)؛ يقول ابن عمّار:

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب، 159/2.
(من الطويل)

يا سائلما حمصِ إلا جائزٌ
أبرزت اسماعيل فيه خصراً
مثه لا توازنَه الجبال إلا
من لا تسابقه الريح إذا جرى

(3)

لا نلاحظ هنا أن الشاعر وجه النداء إلى غيره وهو يريد نفسه، في حوار مع الذات، كي يتسنى له ذكر ما ذكر من الصفات التي يمدح بها الأمير اسماعيل بن المعتضدّ وكأنه يتجاوز طرقاً آخر، فتوسع في خطاب المديح، إذ إن المنادى مخصص بضمون الخطاب، ولا ننظر منه ردًا، ذلك أن هدف الشاعر هو إيقاظ ذهن المتلقي وتثبيته لما سيجده بعده من كلم. واستخدم الشاعر أداة النداء ( يا ) لكونها أكثر سلاسة في نداء القريب البعيد، حيث إن المنادى ( السائل ) غير معلوم المكان.

وبعد أن خلص ابن عمّار من مديح الأمير اسماعيل انتقل إلى مديح أبيه المعتضد ملك إشبيلية، وهو الغض الرئيس في القصيدة، فتعتله بأجمل الصفات، ثم نأده:

يا أيها الملك الذي أصل منه يوجه مثل حمدي أزهر

وكأن المعتضد ملك إشبيلية أول منادي في شعر ابن عمّار الذي بين أبدينا، وجاء ذلك في رأيته المشهورة التي خاطبه بها في أول لقائه به. وتحمل النبى الندائية الموجّهة إليه معاني الإعجاب والتقدير والإكبار الذي يكتنّه الشاعر للملك، كما تكشف عن رغبته في القرب منه وأن ينال الحظوة لديه. ولم يتوجه ابن عمّار بالنداء إلى الملك إلا بعد أن كاهل له المديح، حيث أشاد بطولته وانتصاراته المذهلة على أعدائه، وبسطة يده وكثرة عطائاه؛ بعدها خاطبه مُنادياً:

(1) الديوان، ص 190.
(من الكامل)

يا ألهها الملك الذي أصل
السيف أضحى من زباد خطيئة
مآلت تغني من اعتاد لك
حتي خلّلت من الرسالة

استخدم الشاعر في ندائه للمعتضدّ حرف أداة النداء (يا)
وهي في الأصل لنداء البعيد، رغم قربه منه مكانيًا؛ وذلك
تعظيماً لمكانته وإعلاه من قدره. ولأنّ القريب قد ينزل منزلة
البعيد وينادى بإحدى أدواته فيكون ذلك للتعظيم، أو لاستبعاد
المنادي نفسه عن مرتبة المنادى، أو للتنبيه على معظم الأمر.
وعلوّ شأنته (١). فقد يكون هذا هو مسوّعه في استخدام الأداة
(يا) خصوصاً إذا ما علمنا المكانة الرفيعة التي يحتلّها الملك في
قلبه ولولاها أيضاً، ما قد بطله ولا مدفعه بهذه القصيدة الرائعة.
وأكد الشاعر هذا المعنى البلاعي الذي يردّه من أسلوب التداء
باستخدامه أداة النداء (أي)، وينادى بها في الأصل القريب،
مثل الأداة (يا) (٢)، لكن التصافح بأداة التنبيه (ها) يؤكّد المعنى
الذي أراده الشاعر باستخدامه (يا)، وهو علوّ مكانة مدوّحه
واستبعاد نفسه عن منزلته.

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

---
(١) الديوان، ص ١٩٢.
(٢) القزويني، التحلّي في علوم البلاغة، ص ١٧٣. عبد الفتاح عثمان.
دراسات في علم المعاني والبدع، ص ١٦٧.
(٢) القزويني، التحلّي في علوم البلاغة، ص ١٧٣.
البراءين فصلاً بين ثلاثة أقسام أو مجموعات متساوية الأبيات، كل قسم يتضمن خمسة عشر بيتاً. فيبدو أسلوب البراء هنا وسيلة استخدامها الشاعر للانتقال من موقف شعورى إلى موقف شعوري آخر، أو أنه يعنى مراحل القصيدة فيفصل موضوعاً عن موضوع. كما تنتجه من هذا أن البراء، لدى ابن عمّار، يسهم في بنية القصيدة الداخلية وإحكام نسيجها.

ب- البراء إلى المعتمد بن عباد:
كان المعتمد بن عباد أبرز الشخصيات الذين توجه إليهم ابن عمّار بالبراء، ولاغرو في ذلك، فقد جمعت بينهما صداقه وثيقة في بلاط المعتمد، وفي شلب حيث كان الأمير المعتمد حاكماً وابن عمّار ساعده الأيمن في الحكم، وأنبهه في لهوه وجوشه؛ ثمّ وقعت عندما أصبح ملك إشبيلية. لكن هذه العلاقة الحميمة ظلت تشير إلى موجات مدّ وجزر كانت نهايتها مأساوية إذ قُتل ابن عمّار على يد صديقه الملك.

هذه العلاقات المتذبذبة بين ابن عمّار والمعتمد، أو بين ابن عمّار والمعتمد والد المعتمد اتخذت أبعاداً مختلفة وانعكس هذا على أسلوب البراء الذي كان يوجّه ابن عمّار إلى المعتمد أو إلى أبنائه الأمراء، ومن ثمّ على تشكيل الخطاب الشعري لدي الشاعر من خلال استخدام أساليب البراء لظفاً أو بالحروف أو بحذفها؛ ومن الأمثلة على ذلك ما جاء من أساليب البراء في مبادئ الشهورة، وهي قصيدة طويلة تضمنت سبعة وتسعين بيتاً، كتبها ابن عمّار في منفاه في سرقسطة إلى المعتمد وكان هذا وقتها مازال أميراً في إشبيلية. ضمن الشاعر هذه الميميّة الرائعة كلّ ما يطول في خاطره من مشاعر وانفعالات، واستهلّها بمفردات محمّلة بدلاليات الشكوي والتذمر من سوء أحواله وحفاء
الناس له؛ ثم انتقل بعد ذلك إلى تمجيد المعتمد والإشادة
بأخلاق الفضيلة ومآثر الجليلة، ومذكّراً إيّاه بِأيامهما الجميلة في
إشبيلية (حمص) وشلّب، وهنا يبدو التفجّع والتحسس على
الماضي الجميل من خلال نداء ابن عمّ مدينتي شلب وحمص:

( من الطويل )
أشيلب ولا تستّعبر عبّرة
وحمص ولا تعتاد زقّةٌ نادم
بلآدٍ بها عق الشبّابُ تمامٌ
قَدّحت يَنار الشوق بين
(1) .

وهكذا يدخل في التحسّر والحزن نداء المدن، وهذا الأسلوب
شائع في الشعر العربي، يقول المغربي في شروح التلخيص
ومنها التحسّر والحزن، كما في نداء الأطلال والمنازل ... والعلاقة
بين هذه الأشياء كون كلّ ينبغي الإقبال عليه بالخطاب كالمنادي
لاهتمام بها وامتلاء القلب بشأنها (3). فالشاعر يبدأ هذه الأبيات
الأبيات بهذا النداء الذي يظهر فيه التفجّع والحزن على بعده عن
تلك المدينتين التي عاش فيها عهد الصبا والشباب بما فيهما
من ملذات وحياة مترفة. وإلصاق الشاعر الهمزة بالمنادي أفاد
قرب الشاعر من هتين المدينتين بمشاعره وأحاسيسه، حتى
وإن بعّد عنها مكانيًا فهو قريبان منيه وجدانًا. إذ إنّ الهمزة
ينادي بها القريب (3).

وذلك في نداخل المعتمد استخدم الشاعر ( الهمزة ) رغم
بعديه منه مكانيًا، وتجاوز الواقع ليبعّر عن النداء من خلال مشاعره

(1) الديوان، ص ۲۱۰.
(2) المغربي، شروح التلخيص، ۲/۲۷۷.
(3) القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص ۱۷۲.
وأحاسيسه تجاه صاحبه، ومكانته في قلبه. فتوجه إليه بدأه نداء القريب دلالةً على قربه النفسي منه، ما يعكس المحبة والمودة التي بينهما. ومما يؤكد ذلك أيضاً، مناداة الشاعر للمعتمد بكتبه "أبا القاسم" ففي هذا تعبر عن العلاقة المتميزة بينهما والتي تقربهما من بعض، يقول:

(من الطويل)

"أبا القاسم أقبلها إلتك فإنما مَحُمَّلة عدراً فإنك جِمَلَة مَن الفضل لَم أَسْتَوقُها أَرَى البَدْرُ نَاجِي وَالْجَمْحَمَر. أنا العِبدُ في ثوب الخضوع.."

وهكذا كانت ندوات ابن عمّار إلى المعتمد تتخذ أبعاداً مختلفة تبعاً لموقع كل منهما من الآخر ولظروف كل منهما، حيث يتعزّي الغرض من النداء تبعاً لذلك، فيتّخذ أسلوباً آخر ودلالة أخرى. فنجد النداء الموجه إلى المعتمد حينما ينزل بعض الحصن، يحمل معنى الترحيب والتمتع، يقول ابن عمّار:

(من الطويل)

"تَزَلَّت وَغيَّركِ لِبَيْنَ الْخَيْرَينَ عَلَى الْيَمِينِ وَالْطَّائِرِ السَّانِج، وَمَا أَخْرَّنِي عِنْكَ النُّجُوُّ مُيَأَعَرَّهُ الْقَرْمُرِ اللَّانِجِد نَدَى بِحُرْكِ الزَّاِحِ الطَّافِجِ()

وإنادي ابن عمّار المعتمد بناء يحمل معنى الود والتواضع

في أسلوب الخضوع:

(من البسيط)

"مَوَلَّايَعَنْدِي لَمْ تُهْوَى كَمَا تَتَابَعَ حَطُّفِ البَارِقَإِنَّـا".

(1) الديوان، ص761
(2) م ن، ص 377

222
إن شئت ففي البَحر فاركب  
أو شئت في البر فاركب ظهر

استهل الشاعر مقطوعته بالدعاء ، وهو أسلوب يقصد الشاعر
من وراه ، عادة ، إيقاظ ذهن الملتقي وليفت انتباهه لما سيأتي
خصوصاً أن الأبيات حوارية تدور حول مرسل /الشاعر ومنلق / 
المنادي . وهو أسلوب درح عليه ابن عمّار في بعض قصائده. كما
نلاحظ أنه لم يستخدم أداة الدعاء . وعدم استخدام الشاعر أداة
النداء شعور بقرب المنادي منه ، وكان جزء منه . وهذا دليل على
العلاقة الحميمة التي كانت بين ابن عمّار والمعتمد.

ح- الدعاء إلى أبناء المعتمد بن عبّاد :

لم نجد نداءً موجّهًا لأبناء المعتمد إلا عندما ساءت علاقة
ابن عمّار بالمعبّط ، وانقطعت أحباب تلك العلاقة الوثيقة التي
كانت مضرب الأمثال. فطفقت ابن عمّار يكتب لأبناء المعتمد
بتعطفهم ويتسولل بهم لدى أبيهم . ومن ذلك ما كتبه إلى يزيد
بن المعتمد الملفق بالراضي :

( الكامل )
قالوا أتى الرَّاضي فقلت خِلت على عبده من صفات أبيه
بِأيِها الرَّاضي وإن لم يلقني
من صفحة الرَّاضي ما أدرى
هكَّم أتَحَبِّت لوجهه عذر بن
هكَّم أتَحَبِّت لوجهه عذر بن
هكَّم أتَحَبِّت لوجهه عذر بن
هكَّم أتَحَبِّت لوجهه عذر بن

هذه الأبيات من قصيدة كتبها ابن عمّار ، وهو " مُقَّدِّم بِن
عِدْلِيّ بن على هَجْن زوامل العسكر " في طريقه إلى سجن

(1) الديوان ، ص 326 .
(2) مثنى ، ص 208 .
شقوقة حيث ينتظر الراضي بن المعتمد(1). وهناك نادي الراضي
الراضي بهذا النداء الذي يحمل معنى التوسل والاستشقة.
وكتب إلى المؤمن بن المعتمد الملقب بالفتح مستشفعاً
أيضاً، بعد أن وصل به المطاف سجنه الأخير في إشبيلة ؛ فقَال:

( من الكامل )

هَلَا سَأْلَت شفاعة المؤمنين
أو قُلْتِ ما في نفسك يكفيني
لا شَكَّ في أنَّي غَرِيقُ عَبْابٍ
يَا فَتْحُ جَرْدِهَا عَنْياً فَارس
يا فتح إن نازلته مستنزلاً
فاهناً يفتح من رضاه مبين (2)

استهلال الشاعر قضيته بأسلوب استفهام شجته بكل ما
تحمله نفسه من هموم وأحزان، يدل عليه الشطر الثاني من
البيت " أو قلت ما في نفسك يكفيني " . فالاستفهام في هذا
المطلع أدّىمعنى الشكوى والتفجع، فمهذ لما سيأتي في
بقيّة الأبيات وهو طلب الشفاعة والعطف من المؤمن لدى والده
المعتمد. فجاء هذا النداء المتكرر وبأدائه التي للبعيد، وهو هنا
بعد معنوي، إذ يشعر أنه يغوص في بحرِ لجي مهدَد بالغرق، ما
بدل أن النداء صادر من أعمق الشاعر البعيدة الغربية الأطوار، لذا
نراه يلحق النداء بالنداء تلها فرحة في استحضار المنادي، ما
يكشف عن دلالة عمق المأساة الممزوجة بالاستعطاف. ولم نناد
الشاعر المؤمن باسمه، بل ناداه بلقبه وفي هذا دلالة على
التوعد إليه ومحاولة التقرب منه على ذلك يجد صدى في نفسه .

د- نداء ابن عمّار إلى أصحابه:

(1) ابن الآثار ، الجلالة السِّبِيراء ۲/۱۵۱.
(2) الديوان ، ص ۱۲۳. 

٢٢۴
النداء إلى أبي الوليد بن زيدون:

كان الوزير أبو الوليد بن زيدون الشاعر الأندلسي المشهور، من أصحاب ابن عمّار المقربين، وقد جمع بينهما بلاط يني عبّاد حيث كانا من شعرائه المتّميزين. لكن صداقتهما لم تخل من شوائب في بعض الأحيان، كشفت عنها المراسلات الشعرية التي كانت تجري بينهما، ومنها اللاميّة التي بعث بها ابن عمّار إلى ابن زيدون إثر موقف صدر من هذا، وقد ترك أثراً بالغاً في نفسه بدائل النداءات التي وجهها الشاعر إلى صديقه القديم وشجّعه بمعاني العبّات الشديد، فيقول:

(من الكامل المجزوء)

ٌكَفَفَ أُغْرَزَتْ عَلَى الْيَدِّ أَهْدَى ذُلِّلٌ

ٍبَا قَائِلٍ وَذِمَيٌ يَصِفُ

ٍمَا أَلِيِّقَ الفَعْلُ الْجَمَيْلٌ

ٍبَا بَرِقُ أَدَّ رَسَالَتِي

ٍوَأَطْلَعْ عَلَى شُرْفَاتِ جَمْعٍ

ٍيَأَغْرَةُ الْزَمْنِ الْبَهِيْبٍ

ٍأَشْفَعْ عِنْيَتَكَ الْجَلِيلٍ

ٍبَا أَنَسَ بَدِرٌ فِي الْظَلَّا

(١) يِسْتَهِلُّ الشاعر قصيدته بهذا الاستفهام الحقيقي، ونادراً ما وجدنا في الديوان استفهاماً بمعناه الحقيقي، وهو الاستخبار عن حقيقة لم تكن معلومة لدى السائل. فهوذن يرد ذjd من صديقه عن هذا الموقف الذي لم يكن يتوقّعه، موقف أليم تعبّ عنه هذه النداءات المتتالية بالأداة (١١) ، وبخاصة النداء الأول "يا قاتلي

(١) الديوان، ص ٢٣٣.
... الذي يعد بؤرة التوتر، يعزّزه البيت الذي يليه ويضمن أسلاوب تمنٍ يتعانصد مع أسلاوب الاستفهام السابق وما يليه من أساليب النداء ليتأكد معنى العتاب الذي يريد الشاعر توجيهه لابن زيدون وكذلك طلب الشفاعه لدى المعتضد.

واللّافت أن الشاعر لم يناد ابن زيدون باسمه، بل ناداه بأوصاف تحمل دلالات التمثيد والإكبار، تميذاً لطلب شفاعته لدى الملك المرعب (المعتضد)، فينذّه من المأسى التي يقاسيها واستعيد حياة الهيئة؛ فجاء أسلاوب النداء في البيت الأخير خاتماً القصيدة ومجمالاً لغرضها الرئيس وهو العتاب والاستعفاف:

يا أنس بدر في الطلا م وربَة ظل في المفيق.

- النداء إلى المعتصم بن صمادج:

ومن أهم الشخصيات التي أكثر ابن عمّار من توجيه نداءاته إليهم المعتصم بن صمادج صاحب المرية، وكانت تلك النداءات تعكس العلاقة الحميمة التي كانت بينهما. وتحمل معاني الوذ الوفاء، ومنها قول ابن عمّار:

( من مجزوء الكامل )

يا واقفاَ وصل السّما وطيبقاَ في بَرّ الضّيا
ف جَهَدْ قَليلاً بالسّراح (1)

الديوان، ص ٢٦٥.

٢٢٦ -
الأبيات من مقطوعة كتبها الشاعر للأمير المعتصم بن صمادح
يستسره بها، بعد أن أرمع على الرحيل من عنده (1). واستخدم آدآ النداء (يا) تعبيراً عن مكانة الأمير البعيدة في أعماق نفسه، ثمّ حذف الأداة في البيت الذي يليه تعبيراً عن قربه الوجدانيّ منه.
وفي موضع آخر يردّ ابن عمّار على ثلاثة أبيات شعرية من المعتصم بقصيدة ضمّتها نداءات تعبّر عن الإعجاب والشكر، يقول:

(١ من الطويل)

بعثت بها يا قطعة الروض
شُمِمتُها عرف التسليم
بعثت بها الجوؤر في صفح
ثلاثة أيات ولهيَّات إنما
أمُعتصماً بالله والحرب ترتمي
دَعْتُني المَطَايَا للرحِيل
(٢)

يريد الشاعر بالنداء بالأداة (يا) إعجابه الكبير بجمال أبيات صديقه الأمير وبعمق معانيها، ثمّ يناديه مستخدماً همزة النداء الخاصة بالقرب ليشعره بقربه منه وعلاقته الوثيقة به.

(١) ابن سام، الذخبرة، ٢/١٩٢٤.
(٢) الديوان، ص ٧٧٢.
- النداء إلى محمد بن عبد الرحمن بن ظاهر:

يُوجَّه ابن عمّار إلى صديقه محمد بن ظاهر بنداً يشتهيه، بدلالات العبّاب واللوم بعد الذي جرى بينهما من عتاب، ويستخدم أداة النداء (يا) الخاصة بالعديد ليعبّر عن عمق الجفاء الذي حصل بينهما؛ يقول:

(من الكامل)

يا راكة ظُهِرَ النِّجِى وَأَيْضاً لِلّهِ دُرْكَ لَوْ طَلِبْتَ حَقِيقَتِي لِوحِدَتُي بَدِلَ الْعَذُّوَ خَليَالاً عِزَّا فَقَدْ يَدَعُّ العَزِيز دَلِيَالاً (1)

وبعد هذا النداء الذي يحمل أيضاً معنى التقرّع، يختم الشاعر قصيدته بأسلوب أمر يحمل معنى التقرّع والتعنيف، ولاشك أنّه تجاوّض أسلوب النداء والأمر يعطي للمعنى نوعاً في المجازية والمشاركة.

- نداء ابن عمّار إلى قومه:

وفي المرحلة الأخيرة من حياة ابن عمّار في سجنه في إشبيلية، كان لأسلوب النداء في شعره وفظيفة نفسية، إذ جاء بمثابة زرارات تصدر من أعماق نفس مثلمة، تحاول إيجاد متنقّس لها من خلال الصوت الممدوح إيقاعياً في أداة النداء (يا) ومما تتيح هذه الأداة من طول نفس يصل مداه بعيداً. لذلماً يقتصر نداًه على شخص معين، كما رأينا سابقاً، وإنّما استحضر به كلّ من يعرف ابن عمّار قريباً كان أو بعيداً، لكن في النهاية لم يجد ملأ جاؤه إلا إلى الله فناداه متضرعاً، ومن شدّة ما يشعر به من مأساة فاته، أو أنتبه إلى الضرورة الشعرية أن لا يستخدم أداة النداء

(1) الديوان، ص ۱۸۵.
في دعائه ربه، فلا تستخدم أطعمة النداء مع لفظ الربه، فهو قريب يجيب دعوة الداعي إذا دعا.

وهكذا نادي الشاعر قومه مستصرخاً ومستعطفاً، فقال:

(من المنسرح)

يا قوم مذا الأشراء ذاتية
ترى لمعني يرب من عنده
سماحة بالغلاء في عبده
قليس في مثله سمو حمده
تؤنس من برقه ومن رعه 

هذه الأبيات من قصيدة قبل إنها وجدت بخط يد ابن عمّار في متاع الهجاء بعد قتله. وقد بدأها بالدعاء لأنه بَلَغ وأخذ في سياق النبي، ولأن الشاعر يريد لفت أنظار قومه إليه للاهتمام به. كما ختمها بدعاء يحمل معنى الدعاء، يتلوه أسلوب أمر لا يخلو من معنى الدعاء، بل هو فجوء الدعاء. وهكذا جاءت الأبيات مشحونة بطاقة دلالية تعبر عن حالة الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر.

وهكذا شكل أسلوب الدعاء في شعر ابن عمّار ظاهرة قننية أسلوبية. فأجرى بها الشاعر ما ينكمه من هموم اجتماعية وسياسية لا يكاد يخلص منها حتى تعاوده من جديد. فرأى أن الدعاء كان إحدى وسائل التواصل مع الآخر، لذا كان من الأساليب البلاغية الأكثر استعمالاً عنده، وبخصوصاً في إخوانه. وقد هيمتمت أطعمة الدعاء ( يا ) على سائر أدوات النداء، لأهميتها مع

(1) الديوان، ص 217.
(2) ابن الآثار، الحلقة السيرة، 160/2.
المنادى لكونها تتسع لنداء القريب والبعيد، فمن خلالها حاول
برؤيته الفتى تخطي دائرة اليأس، إلى دائرة يرى فيها الخلاص.
إنّ أهمّ ما نستخلص من دراستنا الأساليب الإنشائية
الطليبة في شعر ابن عمّار ما يلي:

١- أنّ نصّ ابن عمّار الشعريّ كان ينزع إلى تكثيف الأساليب الإنشائيّة الطليبة، فأفاد مما يوفره أساليب الأمر والاستفهام والنداء بصفة خاصة، من مجال واسع للتعبير، حيث استغلّ دلائل ساعدته على تحقيق مطامحه الواسعة، وهي دلائل مشتركة الآخر والتنبأ معه، ورؤية فتية، أسهمت هذه الأساليب الإنشائية الطليبة في خلق فضّاته الخاصّ، فضاء يجد فيه من يتفاعل معه فيبادله المشاعر والأحاسيس، لذا طغت في مراسلات النجويّ.

٢- يعود سبب هذه الكثافة في الأساليب الإنشائية الطليبة في نصّ ابن عمّار الشعري، لاسيّما في إخوانيته، إلى حالة الاضطراب التي طرأت على مسيرة حياته، حالة الإنسان المهزوم نفسياً وجنسياً، والعاجز عن التواصل مع من أحب، كلّ ذلك أثار حفيظته، وحرصه على محاولة الانعكاس من مشاعر الخوف ورهبة السجن، ليتواصل بأسلوب فتى بليغ، عليه يحدث خرقاً في جدار الصمت المطّبّق على قومه.
الخاتمة

كانت الرحلة طويلة لكنها ماتعة، وكان البحث مجهّدًا لكتّنها شائقًا، تنقلّ في ديوان محمد بن ابن عمّار، من صفحة إلى أخرى ومن بيت إلى بيت، تستنبطّ شعره لبيوته وأسراره، فيحكي حياة ابن عمّار الوزير، والإنسان الشاعر والإنسان. وممّا هوّنا علينا مشقة هذه الرحلة، متعة الغوص في أعماق نصوص المعتمد الشعريّة، وما كشفته عنه من تفاصيل وثائق قتيبة.
ولكن كانت هناك دراسات سبقنا في الوصول إلى جانب من هذه القيم، فإنّ التميّز الذي يمكن أن يكون هو التميّز في وسيلة الوصول إليها، فقد حاولت الدراسة استقرا انفِّاق الديوان استقرا داخليًا، يكشف عن عناصرها الفنّية، وسماتها الأسلوبيّة.
ما جعلنا نصل إلى نتائج نعتقد أنّها موضوعية، نذكر منها:

1- أنّ عصر محمد بن عبّاد، على الرغم ممّا كان فيه من حروب وقتان واضطرابات سياسية، كان عصرًا مدهشًا، حيث سما ملوك الطوائف بالأندلس، سياسياً وأيدياً وعمرانياً، إلى درجة رفيعة. وكان لتوسّع إشبيلية وزيادة قوتها وثرائها أثر كبير في الحياة السياسية والاجتماعية، وانعكس ذلك على الحياة الثقافية والأدبية، فازجمه في بلاط بني عبّاد أدباء وشعراء كثيرون، كأمثال ابن زيدون، ابن وهب، ابن الليثة، ابن حمديس، فضلاً عن شاعره ابن عمّار الذي سطع نجمه في عهد المعتمد خاصة.

2- لم يصلنا ديوان ابن عمّار، رغم أنّه كان مدوّناً وثيبيًّا الانتشار في بلاد الأندلس، فالديوان الذي بين أيدينا ما هو إلاّ
حصادة جهد عظيم لأستاذ أكاديمي، قام بجمع هذه الأشعار مما
تيسر له من أمات كتاب الأدب وصحافيش التاريخ، المطبووع منها
والذي مازال مخطوطةً. في مكتبات العالم العامة، خاصة، جمعها
في كتاب واحد هو آخر مصنّف بين أيدينا ضمّ هذه الأشعار
المتناثرة. ما يدلّ على أنّ ما تضمنه هذا الديوان ليس كل ما
نظمه ابن عمّار من أشعار. وهناك فترات من حياته لم يعثر له
فيها على إنتاج، وبخاصة تلك التي سبقت لقاءه المعتضّد بن عبّاد
.

2- كشفت الدراسة شاعرية ابن عمّار، وعِشقه القريض،
وسرعه بديهته، وتمكّنه من صياغة القصيد وصناعة النظم. فكان
يتنجل الشعر، يجريه ويطرّج الشعراء به. كما بّينت أنّ شعره
شديد الصلة بالشعر العربيّ القديم، شأنه في ذلك شأن معظم
الشعر الأندلسي، لكنّ رغم ذلك، كانت له شخصيته المتميّزة
في بناء صوّه وأفكاره بأسلوب يجمع بين القالب العربيّ والرقة
الأندلسية. وكان شديد التأثّر بالبيئة التي عاش فيها، والظروف
المكانية والزمانية التي أتجّته، ما جعل بعضه يختلف عن بعض
باختلاف ظروف حياة الشاعر، والأحداث المؤثّرة التي مرّ بها.

4- نال ابن عمّار مكانته الشعرية عن جدارة، وبانت مهارته
ومقدّرته على صياغة أفكاره وتحملها بما يزيد من معان، من
خلال براعته في شحن النصّ بالطاقة الإيحائية والجماليّة. فلم
يّلجأ إلى خصيصة أساليبّ عميّة يبني عليها معظم شعره، بل
جعل شعره ضاء فسيحاً لتوالد الخصائص الأساليبيّة، سواء على
المستوى الإيقاعيّ، أم على المستوى التركيبيّ، أم على
المستوى المعجمي أو البينائيّ.
- 5- أفاد ابن عمّار في استخدام الموسيقى الخارجيّة، باختيار الدقيق للأوراّن والقوافي ذات الطابع الجاذّ والبناء المحكم فوظفها في خدمة فتّه، وتحقيق أهداف أشعاره وأغراضها، فكان يعمد إلى خلق التلاحم بين الإيقاع الموسيقيّ والدلالة. ولم يخرج في نظامه عن البحور السائدة في أشعار الأقدمين، حيث سار على منوالهم فيما استعملوه من بحور الخليل، وأهمّ ما لم يستعملوه منها. كما أدّت الموسيقى الداخلية دورًا مهمًّا في شعره، من خلال استخدامه الملحوظ للتصريف والتصوير والتكرار.

وقد ذلّ خسن استخدامه للتصريف على قوّة طبعه، ووفرة مادّته اللغوية، فضلًا عن مهارته في نظم كلماتها واختيار بنية إيقاعها. وقد اتخذ الجنس صورةً كثيرة في شعر ابن عمّار، وبدو أنّ الشاعر يستخدمه لتقوّية حركة المعنى من خلال التماثل الصوتي بين ألفاظه. وكان واضحاً اهتمامه بتقسيم البيت الشعريّ إلى وحدات صغيرة، من خلال التجانس بين اللحظين، واعتماد تقسيمات صوتية ووحدات دلاليّة متّمّزة، مما يظهر براعة ابن عمّار في ربط الصوت بالمعنى، أو ما يعرف بعلاقة الدلال بالمدلول. ولذلك اعتمد على التكرار في ديوانه حيث شاع شيوخاً ملحوظاً وَ مَتَخّداً أً نُمُّ اً تَمَّدِّدۤة، إذ جاء تكراره بالحواف، أو الألفاظ، أو البنّى، وكلّها عناصر تحقّق نوعًّا من الإيقاع الموسيقيّ إلى جانب إيقاع الموسيقى الخارجيّة. فكانت الموسيقى وسيلة أسلوبية تغني قصيدته بإيقاع إيجاهيّ قادر على تصوير تجربة الشاعر تصويرًا جمالياً موهبيًا.

- 6- كشف معجمه الشعرـي عن بروز حقّ الطبيعة بكلّ عناصرها، وطغيانها على سائر الحقول الدلاليّة في الديوان. وقد استعان بها الشاعر في معظم أغراضه الشعرية. كما أبان عن
العلاقة الحميمة التي كانت تربط ابن عمّار بالمعتمد بن عبّاد.
وقد جاءت مفرداته أيضاً، انعكاسات عن تجربته، فمثلت فترات المنفى والسجن منحنى مختلفاً في مفرداته هذا المعجم لما ألت إليه أحواله من تبدّل. وظهرت براعته في الإفادة من هذه المحطات من حياته في تعمق الدلالة الشعرية والبنية الجمالية للنص. كما برزت مفردات دينيّة تدل على عمق مورونه المدنى. وقد تمكّن من خلال أسلوبه وتركيبه من استكشاف تجليات الألوان وتفيج طاقاتها التعبيرية والرمزية في نقل تجربته الشعرية والنفسية. مما يدل على موهبة الشاعر وقدرته على اختيار مفرداته، واستخدامها استخداماً فنياً يخرج بها عن دلالاتها المألوفة، ويكسبها صياغة ذات طابع شعريّ تطعيها أهمية خاصة بوصفها عنصرًا من عناصر معجمه الشعريّ.

- 7- اكتشفنا خلال البحث أنّ الصورة اليبانيّة شكّلت سمة فنيّة وأسلوبية في شعر ابن عمّار، وأنّها تميل إلى النسيج الطبيعيّ البعيد عن التكـّلـف والاغتراب. وقد اعتمد في رسمها على عناصر حسّية أو معنويّة، أو المزج بينها. وتمثّلت في الاستعارة والتشبيه والكتابة، وكانت الطبيعة بعناصرها الجامدة والمتجرّدة من أهمّ ينابيع صور ابن عمّار، ومصدر إلهامه، حيث تفاعل معها وقاسمها مشاعره، ورافقته بمظاهرها في مراحل حياته. كما تجلّى من خلال الدراسة أنّ ابن عمّار نجا في بناء صوره اليبانية منحنى الشعراء القدامى. فكان يستمّدّ عناصرها من المورون الشعري العربيّ، فيعمل على إعادة إنتاجها ولو بشكل يختلف عن النظام الدلالي والفني الذي وردت فيه، وينقل بها من السياق التقليدي إلى أن تصبح واقعة أسلوبية، وتوزّعت بين الصور التشبيهية التي احتلّت المرتبة الأولى، والصور الاستعارية.
التي جاءت في المركبة الثانية، والصور الكتيرية التي جاءت في المركبة الثالثة والأخيرة.

8- ومن خلال تَّبعنا للجمل الخيرية في ديوان ابن عَمَّار لاحظنا أن الأسلوب الخيري خرج عن كونه مجرد خبر، حيث اتسع لمعاني كثيرة، وأفاد أغراضاً متنوعة. مثل المدح، والشَّكوٍ والاستعطاف وغيرها؛ ومن أكثر الأساليب الخبرية بروزاً تلك التي جاءت مقرورة بالتوكيد تارة، وبالنفي تارة أخرى، والتوكيد والنفي معاً.

إلا أنّ اللافت هو اعتماد ابن عَمَّار الأساليب الإنسانية الطلبيّة بكثرة، إذ كانت أبرز سمات المستوى الترميبي في نصوص الدِّيوان، ولاسيما أسلوبية الأمر والاستفهام، وذلك لما يوفره من حيوية وتبنيه، وإثارة للمرسل والمتلقِي معًا. والشاعر يلجأ إلى هذه الأساليب الإنسانية لِفسح للمتلقِي مجالاً واسعاً يشاركه من خلالها مشاعره ومعانيه، لذا جاء استخدامه لها في غير معانيها الأصلية.

9- وخلصنا في هذا البحث إلى أن ديوان ابن عَمَّار، الذي بين أيدينا، وإن كان يتميز بنوع من الفرادة التي يملئها ابن عَمَّار الإنسان والشاعر والوزير، فإنّه في الوقت ذاته يعكس جوانب مهمة من ملامح عصره، وأهمّ الأحداث التي وقعت خلاله. ولاشك أن جوانب أخرى من حياة ابن عَمَّار اكتشفت فيما اكتشف من شعره، وهذا يتطلّب عناية وجهد من الدارسين للمزيد من البحث والتقييم لِاكتشاف شعره كاملاً أو جزء كبير منه، لكي ندرك قيمته التاريخيّة والأدبيّة كاملاً، كما أرجو أن يتصدى
أحد من الدارسين إلى الجوانب الفنية والأسلوبية الأخرى التي
لم يتسع لها هذا البحث.
والله الموفق! :)}
فهرس المراجع والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربيّة:

1- إبراهيم، علي نجيب، جماليات اللفظية بين السياق ونظرية النظم، دمشق، دار كنعان، ط، دمشق ٢٠٠٤.
2- ابن الآبار، أبو عبدالله محمد (١٣٦٠/٨٥٨)، الجلّة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، القاهرة، دار المعارف، ط، ١٩٨٦، ٣ أجزاء.
3- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله الجزري (١١٩٣/١٢٣٩)، المثل السـائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمته له وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي بطانة، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط، ١٩٧٢، ٣ أجزاء.
4- ابن الأثير، عزّالدين أبو الحسن علي بن محمّد الجزري (١٢٣٥/٢٧٣٩)، الكامل في التاريخ، راجع أصوله وعلق عليه نخبة من العلماء، بيروت: دار الكتاب العربي، ط، ١٩٨٢، ٩ أجزاء.
5- ابن دحبة، أبو الخطاب عمر بن الحسن الكليبي (١٢٣٥/٢٧٣٩)، المطرّب من أشعار أهـل المغرب، القاهرة، المطبعة الأميرية، ط، ١٩٥٤، ٢ أجزاء.
6- ابن حزم، أبو محمد علي أحمد سعيد الأندلسّي (١٠٧٢/٩٩٤)، طواف الجمامة في الألفة والآلاف، شكله وعلق حواشيه وقدم له نزار قلوج، صيدا - بيروت، المكتبة المصرية، ط، ٢٠٠٣، ٤ أجزاء.
7- ابن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمّد الولي ومحمّد أوراغ، الدار البيضاء، دار توبقال، ط، ١٩٩٦، ٢ أجزاء.
8- ابن بسّام، أبو الحسن علي بن بسّام الشّنطريني (١١٤٧/٥٤٢)، الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، ط، ١٩٩٧/١٤١٧، ٨ أجزاء.
ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد الإشبيلي
(1124/539)، قلائد العقائرون محاسن الأعيان، حققه
وعلق عليه حسين يوسف خربوش، الزرقاء، مكتبة المنار،
1989/1409 هـ، 4 مجلدات.

10- ابن خفاجة، إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله
(450/1050)، ديوان ابن خفاجة، حققه السيد مصطفي
غازي، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط 2/1399.

11- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون
(606/1988)، المقدمة، بيروت، دار الجيل، ل. ط. ل.ت.

12- ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد
(681/1282)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه إحسان عباس،
بيروت، دار صادر، ل. ط. ل.ت، 1900م، 8 أجزاء.

13- ابن رشيق، أبو علي الحسن (604/1204)، العمدة في
محاسن الشعر والآداب وندقة، حققه وفصله وعلق
حواشي محمد محبي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل،
لا. ط. ل. ت، جزان.

14- ابن سعيد المغربي، علي بن موسى بن سعيد الأندلسي
(687/1285)، روايات المبرزين وغلايات المماليك، حققه
محمد رضوان الداية، لا. ب. دار طلاس، ط 1/1971.

15- ابن عباد، المعتمد، الديوان، حققه حامد عبدالحميد
وأحمد أحمد بدوي وراجحة طه حسين، القاهرة، دار الكتب
والوثائق القومية المصرية، ط 2، 1997.

16- ابن صنعة، محمد بن مكرم، لسان العرب، أعده وصنفه
يوسف خياط، بيروت، دار لسان العرب، ل. ط. ل.ت.


19- أبو العدو، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 1، 1997.

20- أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، ط: إبريدة، عالم الكتب الحديث، ط: 1403.

21- أبو ناصر، موريس، إشارة اللغة ودلالة الكلام: أبحاث نقدية، بيروت، مختارات، ط: 1990.


24- أنتس، إبراهيم، موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط: 1417/1997.


27- بالنتي، أنخيل جوناثان، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسنين مؤسس، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط: 1950.


30- البستاني، سليمان، إلقاء هوميروس، المقدمة، بيروت،
دار إحياء التراث العربي، ط. لا، ت، ج. 1981.
31- بلال، جنيد، الشامل: معجم في علوم اللغة العربية
ومصطلحاتها، بيروت، دار العودة، ط. 1981م.
32- بوميزي، الطاهر، أصول الشعرية العربية، بيروت، الدار
العربية للعلوم، ط. 1971م.
33- بير، جيرو، الأسلوبية، ترجمه منذر عياش، حلب، مركز
الإنماء الحضاري، ط. 1964م.
34- الهاني، محمد بن علي الفاروقي (1585/1140)، كشاف
اصطلاحات الفنون، حققه لطفي عبد البديع، وتجمه عبد
العميم محمد حسن، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والتشرير، ط. 1963م.
35- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الليثي (255/868)، البيان
والتهييم، حققه عبد السلام هارون، بيروت، المجمع
العربي الإسلامي، ط. 3، لا. 1، أجزاء.
36- ------------------------ الحيوان، حققه عبد السلام
هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط. 1978م، 8 أجزاء.
37- جبران، إبراهيم، "المعتمد بن عباد: الملك الشاعر"، مجله
الأبحاث، (بيروت)، الجزء 2، السنة 16، حزيران 1973م،
ص 185 - 216.
38- الحرجاني، عبد القادر (1071/478)، أسرار البلاغة في
علم البيان: حققه محمد رشيد رضا وأسامة صلاح الدين،
- 29- الجراحين، عبد القادر (1407/1478)، دلائل الإعجاز، قرأه
- وعلّق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني

- 30- حسن، ناظم، البناء الأسلوبية: دراسة أنشودة
- المطر للسيّب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط2،
- 2009.

- 31- حمودة، حنان، الزمكاني وبنية الشعر المعاصر، عمّان:
- جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2006.

- 32- الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت (1266/1278).
- معجم الأدباء، [منقحة ومصححة وفيها زيادات]. لا. ب: دار
- جزءاً.

- 33- _________، معجم البلدان، بيروت: دار صادر,
- لا ط، 1950، 8 أجزاء.

- 42- حوار، يوسف بن أحمد، بنو عبّاد في إشبيلية: دراسة
- سياسة حضار، رسالة ماجستير في التاريخ، جامعة
- الملك عبد العزيز، كلية الآداب، جدة، 1401 هـ/1981.
- جدة، دار العلم، ط1، 1410/1991.

- 45- خالص، صالح، المعتمد بن عبّاد الأشبيلي، دراسة
- أدبية تأريخية، بغداد: شركة بغداد للطبع والتوزيع، ط1،
- 1980.

- 46- الخطيب، رشاد عبد الله، تجربة السجن في الشعر
- الأندلسي، لا. ب، المجمع الثقافي، لا ط، 1999/1419.

- 47- الدانية، فايز، جمالات الأسلوب، الصورة الفنيّة في
- الأدب العربي، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط3،

- 48- الروائي، عبد القادر، فن تشكيل الخطاب النقد، عمّان,
- الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1998.

- 49- الربكي، جودة، في الأدب الأندلسيّ، القاهرة: دار
- المعارف، لا. ط، 1980.

- 244 -

51- زيدان، سليم، ظاهرة التماثل والتميزة في الأدب الأندلسي، من القرن الرابع إلى السادس هجريًا. منوبة، كلية الآداب، 2001، ط 1، جزءان.


53- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة. تحقيق محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1، 1998م.

54- السكاكلي، سراج الدين أبو يعقوب يوسف (1629/1269)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم الزرور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 3، 1987/1977.

55- سلمان، سلمى علي، القيم الخلقية في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، القاهرة، دار الأفاق العربية، ط 1، 2003م.


68- الشاب، أحمد، الأسلوب، القاهرة، مكتبة النهضة العربية، ل.ط. 1988م.

69- شلبي، سعد إسماعيل، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر ملوك الطوائف، القاهرة، دار نهضة مصر، لا.ط. 1978م.

70- الصاوي، أحمد عبد السلام، فن الاستعارة، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا.ط. 1967م.

67- طاليس، أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط.1، 1952م.

66- التباع، عمر فاروق، ديوان أبي الطيب المتنبي، بروت، دار الأرقام، ط.1، لا.ط.

62- الطرابلسي، محمود الهادي، خصائص الأسلوب في الشؤونات، تونس، الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط.1، 1401/1981.

74- العاكوب، عيسى علي، العاطفة والإبداع الشعري، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط.1، 1422/2002.

75- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار الثقافة، ط.1، 1971م.

76- عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، لا.ط. 1981م.

77- عبد المطلب، محمود، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، بروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط.1، 1996م.

78- العبد، محمد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد 7، العدد 1، أكتوبر 1987م.
69- عز الدين، حسن البنا، الشعرية والثقافية، مفهوم
الوعي الكتابي وملاحم في الشعر العربي القديم،
بيروت، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002.

70- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (295/1000)،
الصناعتين: الكتابة والشعر، حقّقه مفيد قميحه، بيروت،

71- عشري، علي زايد، الصورة الفنية في قصيدة أبي
فراس الحمداني، الكويت، مؤسسة عبد العزيز سعود
البديع، 2002.

72- عصفور، جابر، الصورة الفنيّة في التراث النقدي
والبلاغي، القاهرة، دار الكتاب المصري، ط1، 2002.

73- العقاد، عباس محمود، ابن الرومي، حياته من شعره،
بيروت، دار الكتاب العربي، ط1، 1968.

74- علي، سلمى سلمان، القيم الخلفية في الشعر
الأندلسي، القاهرة، دار الأفاق، ط1، 2007/1428.

75- عنان، محمد عبد الله، دول الطوائف منذ قيامها حتى
الفتح المرابطي، [مزيدة ومنقحة]، القاهرة، مكتبة
الخانجي، ط2، 1979/1389.

76- عياض، محمد شكري، اللغة والإبداع، القاهرة، انتشار،
للباعة، ط1، 1988.

77- تدخّل إلى علم الأسلوب، الرياض، دار
العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1982.

78- اتجاهات البحث الأسلوبي، الرياض، دار
العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1985.
29- عياش، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، جلب، مركز
الإمام الحضاري، ط، 2002 م.

30- غزاله، حسن، الأسلوبية والتأويل والتعليم، الرياض،
مؤسسة المبامة الصحفية، ط، 1، 1988 م.

31- الفاخوري، حنا، الفخر والحماسة، القاهرة، دار المعارف,
ط، 1968 م.

32- فخر الدين، جودت، شكل القصيدة العربية في النقد
العربي، حتى القرن الثامن الهجري، بيروت، دار الحرف
العربي ودار المناهل، ط، 2، 1424/1404 هـ.

33- فضل صالح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة،
دار الشروق، ط، 1، 1998/1419 هـ.

34- نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة،
دار الشروق، ط، 1980 م.

35- الفياض، محمد، الكتابة، جدة، دار المناارة للنشر والتوزيع,
ط، 1، 1409/1989 هـ.

36- فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة,
خالد محمود جمعة، دمشق، دار الفكر، ط، 2002 م.

37- عدنان حسین، التصوير الشعري، القاهرة، الدار
العربية للنشر والتوزيع، ط، 2002 م.

38- قديم بن جعفر (773/658)، نقد الشعر، حقيقة محمد
عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط، لا.

39- قدوره، أحمد محمد، صور من التحليل الأسلوبي,
بيروت، دار الفيلم العربي، دار الرفاعي للنشر، ط، 1، 2005 م.
القرطاجي، أبو الحسن حازم بن محمد (1387/1864) منهج البلغاء وسيرة الأدباء، حققه محمد الحبيب الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط ٢، ١٩٨١م.

91 - القرنان، فائز، التشكيل البلاغي في شعر عبد بن الأبرص، إربد الأردان، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧م.

92 - القرويني، جلال الدين محمود بن عبد الرحمن الخطيب (1328/1979)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربي، ط ٣، ١٣٥٠/١٩٩٥م.

الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمود عبد المنعم خفاجي، لا ب: مكتبة الكليات الأزهرية، ط ٣، ١٤٠٤/١٩٨٤م.

94 - الكتبي، محمود بن شاكر (1362/1977)، فوات الوفيّات؛ حققه: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ط ١، ١٩٧٣م.

4 أجزاء.

95 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، قام بإخراجه إبراهيم أنيس وعبد الخالق منتصر وعطية الصالحي ومحمد خلف، الدوحة، إدارة إحياء التراث، لا ط. لا، جزء.

96 - المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، حققه فخر الدين قباواة ومحمد نديم فاضل، بيروت، دار الأفاق الجديدة، ط ٣، ١٩٨٣م.

97 - المرزوق، أحمد جمال، جمالات النقد الثقافي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٩م.
98- المراكشي، عبد الواحد بن علي (١٣٤٩/١٩٧٣). المعجب
في تلخيص أخبار المغرب، حققه محمد سعيد العريان،
القاهرة، ١٩٧٣.

99- المسدي، عبد السلام، الأساليب، الأساليب والأسلوبية، تونس،
الدار العربية للكتاب، ط٣، ١٩٨٢.

١٠٠٠- المصري، يسرية يحيى، ناحية القصيدة في شعر أبي
تُمام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ل. ط،
١٩٩٧.

١٠١- المعتوق، أحمد، اللغة العليا، الدار البيضاء، المركز
الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦.

١٠٢- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية
التصاص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٤،
٢٠٠٥.

١٠٣- المقري، أحمد بن محمد التلمساني (١٦٣١/١٩٤١). نفج
الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حققه إحسان
عباس، بيروت، دار الصادر، ل. ط، ١٤١٧/١٩٩٧، ٤ مجلدات.

١٠٤- نور الدين، حسن، الشعرية والثقافة، بيروت، دار العلوم
العربية، ط١، ٢٠٠١.

١٠٥- هارون، عبد السلام، الأساليب الإنشائية في النحو
العربي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط١، ٢٠٠٥.

١٠٦- الهاشي، أحمد، في المعاني والبيان والبحث، حققه
سلٌمان الصالح، القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، ط١،
٢٠٠٥.
108-والله، فاضل فتحي، الفتن والنكبات وأثرها في الشعر، حائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط1، 1996م.

ن. هلال، محمد غنيم، النقد الأدبي الحديث، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1975م.

تانيا: المراجع الأجنبية:
فهرس الأعلام

<table>
<thead>
<tr>
<th>اسم العلم</th>
<th>الصفحة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>إبراهيم أنيس</td>
<td>69، 71، 73، 74، 78، 86، 120</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن الآبار</td>
<td>32، 36</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن بديس</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن للبانة</td>
<td>367، 416</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن بسام</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن دحية</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن حميد الصقلي</td>
<td>9</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن خاقان</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن خفاجة</td>
<td>54</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن دحية</td>
<td>29</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن دِرَأج القسطلي</td>
<td>132</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن خلدون</td>
<td>93، 95، 181، 219، 221، 226، 230، 236</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن حزم</td>
<td>206</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن رشيق</td>
<td>53</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن زيدون</td>
<td>205</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن شهيد</td>
<td>206، 238</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن سعيد (المغربي)</td>
<td>69، 71، 73، 74، 78، 86، 120</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن منصور</td>
<td>32، 36</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن هانيء</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>ابن وهبون</td>
<td>54، 71، 73، 74، 78، 86، 120</td>
</tr>
</tbody>
</table>
الصفحة
| 53 | 11, 0 | 189 | 8, 48 | 0, 13 |
| 02 | 190, 194, 196, 20, 0, 9, 7, 5, 2, 3, 23, 2, 3, 2, 0, 0, 1, 7, 2, 0, 2, 3, 0, 1, 3, 7, 2, 0, 7, 2, 7, 0, 3, 0, 1, 7, 2, 0, 0, 2, 0, 1, 3, 0, 7, 2, 0, 0, 0, 2, 0, 1, 3, 0, 7, 2, 0, 2 |

اسم العلم
| أبو تمّام | أبو القاسم بن عبّاد |
| أبو الحسن بن اليسع | الأخفش |
| إسبانيا | إسماعيل |
| إشبيلية |

اعتماد الرميكة
| ألفونسو السادس | أمادو |
| الأندلسي |

الأندلسيون
<p>| البهتري |
| البربر |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>اسم العلم</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>١٢١، ١٩٠، ١٥٣، ١٧٠</td>
<td>بلنسية</td>
</tr>
<tr>
<td>٣٨، ٥٨١، ٢٥١</td>
<td>بوفون</td>
</tr>
<tr>
<td>١٥٢</td>
<td>بنو هود</td>
</tr>
<tr>
<td>٩٢، ٩٤</td>
<td>جابر عصفور</td>
</tr>
<tr>
<td>٤٨١، ٢٨١، ٦٧١</td>
<td>الجراني</td>
</tr>
<tr>
<td>٣١، ٢٣</td>
<td>الجزيرة</td>
</tr>
<tr>
<td>٧٦</td>
<td>جاكبسون</td>
</tr>
<tr>
<td>٨١</td>
<td>الحاجب المنصور بن أبي عامر</td>
</tr>
<tr>
<td>١٨٧</td>
<td>حاتم</td>
</tr>
<tr>
<td>١٦٧، ١٢١</td>
<td>الحكم</td>
</tr>
<tr>
<td>١٩٤</td>
<td>حمص</td>
</tr>
<tr>
<td>١٨٥، ١٤٧</td>
<td>الخليل بن أحمد الفراهيدي</td>
</tr>
<tr>
<td>١٩٧</td>
<td>الراضي</td>
</tr>
<tr>
<td>١٩٩</td>
<td>الرشيد</td>
</tr>
<tr>
<td>٢٢، ١٦٥، ٩٠، ١٥٣</td>
<td>الرمانِي</td>
</tr>
<tr>
<td>١٨٤، ١٨٢، ٨٣</td>
<td>زندة</td>
</tr>
<tr>
<td>٩٢، ٩٣</td>
<td>ريفاتير</td>
</tr>
<tr>
<td>الصفحة</td>
<td>اسم العلم</td>
</tr>
<tr>
<td>-------</td>
<td>---------</td>
</tr>
<tr>
<td>277</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>الزمخشيري</td>
</tr>
<tr>
<td>27</td>
<td>بيتر لين</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>ستيفن</td>
</tr>
<tr>
<td>82</td>
<td>سيرافيل سكالي</td>
</tr>
<tr>
<td>84</td>
<td>سليمان البستاني</td>
</tr>
<tr>
<td>981</td>
<td>سوير</td>
</tr>
<tr>
<td>164</td>
<td>شارل (بالي)</td>
</tr>
<tr>
<td>151</td>
<td>شيلب</td>
</tr>
<tr>
<td>173</td>
<td>شقورة</td>
</tr>
<tr>
<td>224</td>
<td>شكري عياد</td>
</tr>
<tr>
<td>180</td>
<td>الشلبي (أبو القاسم)</td>
</tr>
<tr>
<td>160</td>
<td>طير</td>
</tr>
<tr>
<td>121</td>
<td>صالح فضل</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>عز الدين إسماعيل</td>
</tr>
<tr>
<td>74</td>
<td>العسكري</td>
</tr>
<tr>
<td>04</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الصفحة</td>
<td>اسم العلم</td>
</tr>
<tr>
<td>-------</td>
<td>----------</td>
</tr>
<tr>
<td>11, 147, 152</td>
<td>غراطة</td>
</tr>
<tr>
<td>11</td>
<td>فردیناند</td>
</tr>
<tr>
<td>71</td>
<td>قدامه بن جعفر</td>
</tr>
<tr>
<td>71, 29, 67, 12, 13, 20, 34, 79</td>
<td>الفرطاجنی</td>
</tr>
<tr>
<td>79</td>
<td>قرطبة</td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td>القزوینی</td>
</tr>
<tr>
<td>33, 26, 58, 73, 93, 109, 105</td>
<td>كروتشي</td>
</tr>
<tr>
<td>110, 111</td>
<td>كوهين</td>
</tr>
<tr>
<td>160</td>
<td>لخم</td>
</tr>
<tr>
<td>11</td>
<td>مقالة</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>المأمون بن ذي النون</td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
<td>المأمون بن المعتمد</td>
</tr>
<tr>
<td>200, 50, 95, 179, 182, 203</td>
<td>المشتني (أبو الطيب)</td>
</tr>
<tr>
<td>50, 18, 30, 20, 77</td>
<td>محمد الهادي الطرابلسي</td>
</tr>
<tr>
<td>132</td>
<td>محمد بن عبدالرحمن بن طاهر</td>
</tr>
<tr>
<td>14, 13, 12, 11, 10, 9</td>
<td>المراكشي</td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>مرسية</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>المعتمد</td>
</tr>
</tbody>
</table>
المعتصم بن صمادح
المعتضد
المغربي
(ن)
المصارع
الصفحة

اسم العلم

199
12، 91، 92

يزيد بن المعتمد
اليهود
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>قاسم ينطيك</td>
<td>الغلاء</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>رحبة</td>
<td>برقج</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>حربة</td>
<td>مثل</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>ساسنة منح</td>
<td>الرحمة</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>حربة</td>
<td>ولكن</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>شبيب</td>
<td>الوالد</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>قتية نسج</td>
<td>الغدر</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>قلبي</td>
<td>لفتحتني</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>حبيب</td>
<td>عداها</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>قريب</td>
<td>آري</td>
</tr>
</tbody>
</table>

---

**هالة**

<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>177</td>
<td>نانسي بن عمر</td>
<td></td>
<td>الغلاء</td>
<td>قاسم ينطيك</td>
</tr>
</tbody>
</table>

---

**فهرس الأشعار**
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>الركب</td>
<td>أصدقٌ طني</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>العنب</td>
<td>لَمَّا دَّدْتُ طير</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>العضب</td>
<td>أيظَم في عيني</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>طويل</td>
<td>أَتَدريَ من كل غريب</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>صعب</td>
<td>أَرَكِب قصدي</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>طويل</td>
<td>أَحِين سقى تربى</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>طويل</td>
<td>أَخافك للفحق قلبي</td>
</tr>
</tbody>
</table>

التاء

|            | ابن عمار | طويل | الرثائ | سنذكر كني إن بان حلي |
|            | ابن عمار | طويل | الكوارث | أَعْدَ مضت خمس |
|            | ابن عمار | طويل | عوابث | حَلَّتْ بذا |

الجاء

|            | ابن عمار | طويل | أوضح | سجّاك إن عاقيت |
|            | ابن عمار | طويل | مفتح | أقليبي ما ببني |

الجماع – ٢٠٧ –
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>180</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقار</td>
<td>الناصح</td>
<td>وَكَمْ يَرْجُونَ</td>
</tr>
<tr>
<td>187</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>تُصلُحُ</td>
<td>وَهَبَيْنِي وَقَدْ</td>
</tr>
<tr>
<td>191</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقار</td>
<td>الرأجح</td>
<td>وَأَلَا قَمْ خَفَّ</td>
</tr>
<tr>
<td>198</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>للبَارِح</td>
<td>عَلَى الَّيْمَنِ</td>
</tr>
<tr>
<td>202</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المجوء الكامل</td>
<td>السَّماح</td>
<td>يا واثقًا</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>الدال</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>69</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td>المعتمد</td>
</tr>
<tr>
<td>29, 84</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>88</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>90</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>90</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>--------</td>
</tr>
<tr>
<td>120</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>127</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>122</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>122</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>122</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>126</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمارم</td>
</tr>
<tr>
<td>الرقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
</tr>
<tr>
<td>--------------</td>
<td>--------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>146</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>147</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>151</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>157</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>158</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>159</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>172</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>176</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>181</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>187</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>191</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
<tr>
<td>204</td>
<td>ابن عمار</td>
</tr>
</tbody>
</table>

القراء
<p>| السراي | الكامل | ابن | 361، 55، 68 |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>الفافيه</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>172</td>
<td>عمار</td>
<td>المعتمد</td>
<td>الكامل</td>
<td>يا شمس</td>
</tr>
<tr>
<td>19</td>
<td></td>
<td></td>
<td>الأقدار</td>
<td>لقياك</td>
</tr>
<tr>
<td>58</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>نفسي وآن</td>
</tr>
<tr>
<td>85, 58</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>البسيط</td>
<td>أنا ابن عمّار</td>
</tr>
<tr>
<td>80, 93</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>المتقار</td>
<td>نحن خليلان</td>
</tr>
<tr>
<td>69</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>المتقار</td>
<td>وقتت لريك</td>
</tr>
<tr>
<td>74</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>كنتي أراك</td>
</tr>
<tr>
<td>74</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>مشيري</td>
</tr>
<tr>
<td>76, 194</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>قللهم قليلي</td>
</tr>
<tr>
<td>172</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>من لا توارثه</td>
</tr>
<tr>
<td>58, 82</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>جرّى أخاك</td>
</tr>
<tr>
<td>80, 58</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>والرخصي</td>
</tr>
<tr>
<td>124</td>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>كألهسنا</td>
</tr>
<tr>
<td>124</td>
<td></td>
<td></td>
<td>النسر</td>
<td>ونهره ريح</td>
</tr>
<tr>
<td>124</td>
<td></td>
<td></td>
<td>النسر</td>
<td>عال كأن الجن</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- 261 -
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القافية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>85</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>وَتَتَوَّجَتِ بَالرَّزْهَرَ</td>
<td>قَيْصَرَا</td>
<td>الكامل</td>
</tr>
<tr>
<td>89</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>مَا كَتَمْ إِلَّا كَآمَة</td>
<td>قَدْرَا</td>
<td>الكامل</td>
</tr>
<tr>
<td>91، 92</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>شَقَقْتُ يِسْيِفَ</td>
<td>بِرْبِرَا</td>
<td>البسيط</td>
</tr>
<tr>
<td>91</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>لِقَافُكَ النَّجُحُ</td>
<td>نَظْرِي</td>
<td>جَوُرُتُهُ</td>
</tr>
<tr>
<td>94</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>وَتَعْوَضَوا مِنَ الصَّفْرَةِ</td>
<td>مُدَارَ</td>
<td>الكامل</td>
</tr>
<tr>
<td>95</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>قَادَّ الْمَوَاكِبَ</td>
<td>نِهْرَا</td>
<td>الكامل</td>
</tr>
<tr>
<td>59، 92، 101</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>وَقَمَتْ تُتَّالِبُ</td>
<td>الْطَّفْرُ</td>
<td>المتقارب</td>
</tr>
<tr>
<td>101</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>دَعْ ذَا وَصَنَا</td>
<td>الشَّكْرِ</td>
<td>الكامل</td>
</tr>
<tr>
<td>102</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>عَجْبًا لَأَشْمَطَ</td>
<td>الْخَطَّارُ</td>
<td>الكامل</td>
</tr>
<tr>
<td>106</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>أَعْلِمْتُ بِالْإِيمَانِ</td>
<td>مَصْوَأً</td>
<td>الطويل</td>
</tr>
<tr>
<td>68، 113، 168</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>مَلْكُ إِذَا أَزْدَحَمْ</td>
<td>يَصْدِرَا</td>
<td>الكامل</td>
</tr>
<tr>
<td>140</td>
<td>عمر عمّار</td>
<td>النَّارُ</td>
<td>المَجْتَهَةُ</td>
<td>الكَأْسُ جَامِدٌ</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافية</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>--------------</td>
<td>--------</td>
<td>---------</td>
<td>----------</td>
<td>------------------------------------------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>كامل</td>
<td>مفسر</td>
<td>وَجَهْلَتْ مَعْنَى الجود</td>
</tr>
<tr>
<td>127، 190</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>كامل</td>
<td>البَرَى</td>
<td>ماض وصد</td>
</tr>
<tr>
<td>143</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>المتقارن</td>
<td>المطر</td>
<td>تمّت قَدْ</td>
</tr>
<tr>
<td>154، 59</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>المتقارن</td>
<td>بصير</td>
<td>هو القدر</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>كامل</td>
<td>أخضرِ</td>
<td>رَوَضٌ كَان النهر</td>
</tr>
<tr>
<td>161</td>
<td>ابن عمر</td>
<td>المتقارن</td>
<td>الغَرْثَ</td>
<td>وأقبلتها الخيلُ</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>كامل</td>
<td>الدَّار</td>
<td>قُوموا إِلَى الدَّار</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>الكامل</td>
<td>نُورَةَ</td>
<td>وَالِيَّكَها كَالروض</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>النسيم</td>
<td>السَّارِي</td>
<td>مَوَلَى عَنْدِي</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>الكامل</td>
<td>غَرَارُ</td>
<td>أَحْسِبْتُمْ السُّلْوانَ</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>المنصهر</td>
<td>يَا أَيَاها المَلِكِ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>الطويل</td>
<td>يَا سَلِّي</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمر</td>
<td>الكامل</td>
<td>آزْهَرُ</td>
<td>يَا أَيَاها الملكُ</td>
</tr>
</tbody>
</table>

السين
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القاف ية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>ترجمة</td>
<td>يَسْعَى يَكَآس</td>
</tr>
<tr>
<td>91</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>المَحْرَس</td>
<td>يَا حَامِلَ السَّيَةٍ</td>
</tr>
<tr>
<td>115</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

### القاف
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القاف ية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>المَنْمَق</td>
<td>أَلْفَظْكَ أَمْ</td>
</tr>
<tr>
<td>182</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الطويل</td>
<td>المَخْلَق</td>
<td>بَعُضَتْ بِهَا</td>
</tr>
<tr>
<td>202</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

### الكاف
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القاف ية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>كامل</td>
<td>الْجَاكِيّ</td>
<td>حَكْتُ الْغُمُوءُ</td>
</tr>
<tr>
<td>96, 127, 128</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>كامل</td>
<td>يِهَا كَأَا</td>
<td>وَالْدُهْرُ جَار</td>
</tr>
<tr>
<td>102</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>كامل</td>
<td>سَنَاكَا</td>
<td>سَقَطَ النَّدِي</td>
</tr>
<tr>
<td>126</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>كامل</td>
<td>عِينَكَ</td>
<td>مَنْتَزَّهَا فِي</td>
</tr>
<tr>
<td>127, 132</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>رَوْض</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>كامل</td>
<td>أَلْفَاكِ</td>
<td>اللَّهُ أَعْلَم</td>
</tr>
<tr>
<td>132, 56</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

### اللام
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>الشاعر</th>
<th>البحر</th>
<th>القاف ية</th>
<th>أول البيت</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>البسِط</td>
<td>الْبَخْلِ</td>
<td>وَنَبَتَ تَرْبَيْ</td>
</tr>
<tr>
<td>74</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>ابن عمار</td>
<td>البسِط</td>
<td>الأَسْلِ</td>
<td>كَانَتْ هَا</td>
</tr>
<tr>
<td>86, 87</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>فِي جَمَالِ</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>المَتْقَار</td>
<td></td>
<td>أَلَا حَيِّ بِالْغَرِبِ</td>
<td>جَمَالَةً</td>
</tr>
<tr>
<td>114, 175</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافية</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>-------</td>
<td>-------</td>
<td>---------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>عمار</td>
<td>ب</td>
<td>الطَلْيَل</td>
<td>وَتَحَلَّ مِن سَيْ في</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>لِلَّقَيْل</td>
<td>ٰٰقَتِنِي</td>
</tr>
<tr>
<td>142</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل المجزء</td>
<td>الطُلْوُل</td>
<td>عرِجْ يشلْبَ</td>
</tr>
<tr>
<td>152</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>لِلَّهِ دَرَّك</td>
<td>جَدْ يَالقَيْل</td>
</tr>
<tr>
<td>173, ٢٠٣</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>حَلِيْلَا</td>
<td>يَا بَرَقُ</td>
</tr>
<tr>
<td>174</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>رَسُولٍ</td>
<td>أَتَذْكِرُ أَيَّامَنَا</td>
</tr>
<tr>
<td>175, ٢٠٣</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المتقار ب</td>
<td>الهَلاَلَا</td>
<td>أَبْرَزْتَ في حُلَق</td>
</tr>
<tr>
<td>186</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>البحْلِ</td>
<td>أَصْبَحْتُ</td>
</tr>
<tr>
<td>187</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>المال</td>
<td>الوُصُولِ</td>
<td>كَيْفْ أُعْزِزْتَ</td>
</tr>
<tr>
<td>190</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الرجز</td>
<td>نُزُولًا</td>
<td>يا راَكِبًا طُهِرَ</td>
</tr>
<tr>
<td>٢٠٣</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل المجزوء</td>
<td>الوُصُولِ</td>
<td>كَيْفْ أُعْزِزْتَ</td>
</tr>
<tr>
<td>٢٠٤</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>الكامل</td>
<td>نُزُولًا</td>
<td>يا راَكِبًا طُهِرَ</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>الفاصلة</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>----------------</td>
<td>--------</td>
<td>--------</td>
<td>-----------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>عمّار</td>
<td></td>
<td>الرواّم</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

الميّم

<p>| | | | | |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>68</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>الوهّل شعفت</td>
<td>هوج الريح</td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>وما حال من</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>70</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>أهلا بقريبك</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>76</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>وعني إذا أنصفت</td>
<td>خادمي</td>
</tr>
<tr>
<td>75</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>واني للادعو</td>
<td>لراحيم</td>
</tr>
<tr>
<td>76</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>سريع</td>
<td>ليالي لا ألوى</td>
<td>هائم</td>
</tr>
<tr>
<td>85</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>ولビル لنا بالسند</td>
<td>الأرقام</td>
</tr>
<tr>
<td>87</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>من قطعه</td>
<td>كلام</td>
</tr>
<tr>
<td>90</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>لعل الذي أذى</td>
<td>قادم</td>
</tr>
<tr>
<td>70</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>هو الغيش</td>
<td>تسليم</td>
</tr>
<tr>
<td>168</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>أجر دُيول</td>
<td>الشكاء</td>
</tr>
<tr>
<td>99</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td>علي وآلا</td>
<td>الجمائم</td>
</tr>
<tr>
<td>82</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td>طويل</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافية</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>--------</td>
<td>--------</td>
<td>----------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td>106</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>يقْتَم</td>
<td>قدِينكَ</td>
</tr>
<tr>
<td>107, 111</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>عادم</td>
<td>صَفِيلٌ رداء</td>
</tr>
<tr>
<td>112</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>حاتم</td>
<td>إذا نَسَرت لحَمَ</td>
</tr>
<tr>
<td>142</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>مواسِم</td>
<td>وَمَن مِّثْل عَبَادِ</td>
</tr>
<tr>
<td>136</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>الغَنَائم</td>
<td>لَعَمْري لَقْدُ</td>
</tr>
<tr>
<td>150, 177</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>طَالِمي</td>
<td>أَرِيد حَيأةِ</td>
</tr>
<tr>
<td>156</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>صَارِم</td>
<td>لَهُ الخَيرٌ ما</td>
</tr>
<tr>
<td>149, 196</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>خوائِم ي</td>
<td>أَنَا العَبْدُ</td>
</tr>
<tr>
<td>152, 186</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>ناِمٌ</td>
<td>أَشْبِلْ وَلَا تَنَاسِب</td>
</tr>
<tr>
<td>156</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>الخَضار</td>
<td>يَقولُونَ لَيِ</td>
</tr>
<tr>
<td>152, 156</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>مُكَارِم</td>
<td>وَأَعْضَى لِيْنَ</td>
</tr>
<tr>
<td>156</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>ماتم</td>
<td>وَما لَبْسَتْ رَهْزُ</td>
</tr>
<tr>
<td>159</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>شَائِم</td>
<td>قُوْردُ وَدّي</td>
</tr>
<tr>
<td>168</td>
<td>ابن عمار</td>
<td>طويل</td>
<td>كاتم</td>
<td>وَبَنَٰتْ وَلَا وَاش</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td>الشاعر</td>
<td>البحر</td>
<td>القافية</td>
<td>أول البيت</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>--------</td>
<td>-------</td>
<td>---------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>عمّار</td>
<td></td>
<td></td>
<td>عئ/ر</td>
</tr>
<tr>
<td>182</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td></td>
<td></td>
<td>هَلْ حَادَّيَة</td>
</tr>
<tr>
<td>78، 71، 151</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td></td>
<td></td>
<td>نواعمِ الطويل</td>
</tr>
<tr>
<td>191</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td></td>
<td></td>
<td>إِيَّهَا أَبَا الْحَسَنَ</td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
<td>ابن عمّار</td>
<td></td>
<td></td>
<td>أَبَاَ الْقَانِسَةَ</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>أَقْبِلَهَا</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

الْنَّوَن

|        | ابن عمّار |       |         | بَيْحَرٍ إِذَا رُكِبَ  |
|        | ابن عمّار |       |         | سُكْوُرٍ الكَامِل |
| 193     | ابن عمّار |       |         | أَحْسَنَا  الطويل |
| 201، 193 | ابن عمّار |       |         | يَكْفِينَي الكَامِل |
|          |          |       |         | هَلَّا سَأَلَت |

الْمَوَاه

|        | ابن عمّار |       |         | حَنَاتِيكَ فِي |
|        | طول      |       |         | أَقْصَحاَ  |
| 178، 149 | عمّار     |       |         | أَخْدِي    |

الْيَاء

|        | الْمَعْتَمَد  | البَسِّي  | العَشِي  | قد زارتُ |
|        | ابن عمّار  |       |         | الْبِرْجِسُ |
| 200     |           |       |         | قَالُوا أَتِي |
|          |           |       |         | الْبِرْأَاضِي |
## فهرس الجداول والاشتال

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>الموضوع</th>
<th>رقم الجدول</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>49</td>
<td>توثر البحور داخل الأشعار</td>
<td>(1)</td>
</tr>
<tr>
<td>51</td>
<td>توزيع الأبيات على البحور</td>
<td>(2)</td>
</tr>
<tr>
<td>65</td>
<td>توثر القوافي في الأشعار</td>
<td>(3)</td>
</tr>
<tr>
<td>170</td>
<td>تكرار الأساليب الإنشائية في الديوان</td>
<td>(4)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>الموضوع</th>
<th>رقم الشكل</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>41</td>
<td>العلاقة بين الأسلوبية الأدبية والأسلوبية اللسانية</td>
<td>(1)</td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>الأبعاد الدلالية الفنّية لبناء الكتامة</td>
<td>(2)</td>
</tr>
<tr>
<td>113</td>
<td>أسلوب بناء الصورة الكتانية</td>
<td>(3)</td>
</tr>
<tr>
<td>الفهرس الموضوعات</td>
<td>الصفحة</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>------------------</td>
<td>---------</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الإهداء</td>
<td>3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>شكر وتقدير</td>
<td>4</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>تمهيد</td>
<td>5</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>أولاً: الحياة السياسية</td>
<td>10</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ثانياً: الحياة الاجتماعية والاقتصادية</td>
<td>12</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ثالثاً: الحياة الثقافية والأدبية</td>
<td>14</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الفصل الأول: التعريف بمحمد بن عمّار ومنهجيّة دراسة شعر</td>
<td>17</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>أولاً: التعريف بابن عمّار</td>
<td>18</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1 - سيرته</td>
<td>18</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>آ - ولادته</td>
<td>18</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ب - أهمّ صفاته</td>
<td>19</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ج - ثقافته</td>
<td>20</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2 - ابن عمّار في بلاط بني عبّاد</td>
<td>21</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>آ - ابن عمّار والمعتقد بن عبّاد</td>
<td>21</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ب - ابن عمّار والمعتمد</td>
<td>22</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3 - شعر ابن عمّار</td>
<td>24</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ثانياً: التعريف بمنهج الأسلوبية</td>
<td>27</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1 - تعريف الأسلوب</td>
<td>28</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2 - تعريف الأسلوبية</td>
<td>31</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>آ - الأسلوبية جسر بين النصيبيات والأدب</td>
<td>35</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ب - الأسلوبية بين النصيبيات واللغويّات والأدب</td>
<td>39</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
الفصل الثاني: المستوى الصوتي في شعر ابن عمار

<table>
<thead>
<tr>
<th>صفحة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>46</td>
</tr>
<tr>
<td>أولاً: الإيقاع الخارجي</td>
</tr>
<tr>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td>1- البحور الشعرية</td>
</tr>
<tr>
<td>61</td>
</tr>
<tr>
<td>2- القافية</td>
</tr>
<tr>
<td>62</td>
</tr>
<tr>
<td>3- الروي</td>
</tr>
<tr>
<td>70</td>
</tr>
<tr>
<td>ثانيًا: الإيقاع الداخلي</td>
</tr>
<tr>
<td>71</td>
</tr>
<tr>
<td>1- التصريح</td>
</tr>
<tr>
<td>73</td>
</tr>
<tr>
<td>2- التصوير</td>
</tr>
<tr>
<td>75</td>
</tr>
<tr>
<td>3- التكرار</td>
</tr>
</tbody>
</table>

الفصل الثالث: المستوى البياني في شعر ابن عمار

<table>
<thead>
<tr>
<th>صفحة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>81</td>
</tr>
<tr>
<td>أولاً: الصورة التشبهية</td>
</tr>
<tr>
<td>82</td>
</tr>
<tr>
<td>1- التشبية المفصل</td>
</tr>
<tr>
<td>83</td>
</tr>
<tr>
<td>2- الترتيب الأصلي</td>
</tr>
<tr>
<td>84</td>
</tr>
<tr>
<td>ب - وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه به</td>
</tr>
<tr>
<td>85</td>
</tr>
<tr>
<td>ج - وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه</td>
</tr>
<tr>
<td>86</td>
</tr>
<tr>
<td>د - تصدّر وجه الشبه بين النواة التشبهية</td>
</tr>
<tr>
<td>88</td>
</tr>
<tr>
<td>3- تصدّر آداة التشبه</td>
</tr>
<tr>
<td>89</td>
</tr>
<tr>
<td>2- الحذف في التشبه</td>
</tr>
<tr>
<td>91</td>
</tr>
<tr>
<td>1- حذف آداة التشبه</td>
</tr>
<tr>
<td>92</td>
</tr>
<tr>
<td>2- حذف وجه الشبه</td>
</tr>
<tr>
<td>93</td>
</tr>
<tr>
<td>ج - حذف آداة التشبه وضعه الشبه معاً</td>
</tr>
<tr>
<td>95</td>
</tr>
<tr>
<td>3- الصورة الاستعارة</td>
</tr>
<tr>
<td>98</td>
</tr>
<tr>
<td>1- الاستعارة التصريحية</td>
</tr>
<tr>
<td>99</td>
</tr>
<tr>
<td>2- الاستعارة المكنية</td>
</tr>
<tr>
<td>101</td>
</tr>
<tr>
<td>4- تشخيص المعاني المجردة</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم</td>
</tr>
<tr>
<td>-----</td>
</tr>
<tr>
<td>104</td>
</tr>
<tr>
<td>107</td>
</tr>
<tr>
<td>118</td>
</tr>
<tr>
<td>120</td>
</tr>
<tr>
<td>120</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
</tr>
<tr>
<td>126</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
</tr>
<tr>
<td>129</td>
</tr>
<tr>
<td>129</td>
</tr>
<tr>
<td>131</td>
</tr>
<tr>
<td>132</td>
</tr>
<tr>
<td>133</td>
</tr>
<tr>
<td>135</td>
</tr>
<tr>
<td>137</td>
</tr>
<tr>
<td>138</td>
</tr>
<tr>
<td>139</td>
</tr>
<tr>
<td>141</td>
</tr>
<tr>
<td>141</td>
</tr>
<tr>
<td>142</td>
</tr>
<tr>
<td>142</td>
</tr>
<tr>
<td>143</td>
</tr>
<tr>
<td>145</td>
</tr>
<tr>
<td>صفحة</td>
</tr>
<tr>
<td>--------</td>
</tr>
<tr>
<td>145</td>
</tr>
<tr>
<td>146</td>
</tr>
<tr>
<td>147</td>
</tr>
<tr>
<td>149</td>
</tr>
<tr>
<td>149</td>
</tr>
<tr>
<td>151</td>
</tr>
<tr>
<td>153</td>
</tr>
<tr>
<td>154</td>
</tr>
<tr>
<td>157</td>
</tr>
<tr>
<td>159</td>
</tr>
<tr>
<td>163</td>
</tr>
<tr>
<td>165</td>
</tr>
<tr>
<td>168</td>
</tr>
<tr>
<td>171</td>
</tr>
<tr>
<td>172</td>
</tr>
<tr>
<td>178</td>
</tr>
<tr>
<td>184</td>
</tr>
<tr>
<td>184</td>
</tr>
<tr>
<td>188</td>
</tr>
<tr>
<td>188</td>
</tr>
<tr>
<td>191</td>
</tr>
<tr>
<td>192</td>
</tr>
<tr>
<td>193</td>
</tr>
<tr>
<td>194</td>
</tr>
<tr>
<td>صفحة</td>
</tr>
<tr>
<td>------</td>
</tr>
<tr>
<td>196</td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
</tr>
<tr>
<td>200</td>
</tr>
<tr>
<td>203</td>
</tr>
<tr>
<td>206</td>
</tr>
<tr>
<td>210</td>
</tr>
<tr>
<td>222</td>
</tr>
<tr>
<td>230</td>
</tr>
<tr>
<td>241</td>
</tr>
<tr>
<td>242</td>
</tr>
</tbody>
</table>