

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



الجامعة الإسلامية - غزة
Islamic University - Gaza

الجامعة الإسلامية - غزة

عمادة الدراسات العليا

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

الخطاب الشعري عند ابن حمديس الصقلي (دراسة أسلوبية)

إعداد:

محمد كمال سليمان حمادة

إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسف شحدة الكلوت

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية - غزة

1433هـ - 2012م

إقرار

أنا الموقع أدناه مقدّم الرسالة التي تحمل عنوان:

الخطاب الشعري عند ابن حمديس الصقلي (دراسة أسلوبية)

أقرُّ بأنّ ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمّت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدّم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

DECLARATION

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

اسم الطالب محمد كمال سليمان حمادة

Student's name: Mohammed Kamal Hamada

Signature:

التوقيع

Date:

السبت / ٣ / نوفمبر / ٢٠١٢م

التاريخ

الخطاب الشعري عند ابن حمديس الصقلي (دراسة أسلوبية)

اسم الباحث: محمد كمال سليمان حمادة

عدد صفحات البحث: ٣١٨

تاريخ المناقشة: ٢٠ / ١٠ / ٢٠١٢م

لجنة المناقشة:

مشرفاً ورئيساً

١- أ.د. يوسف شحدة الكحلوت

مناقشاً داخلياً

٢- د. محمد مصطفى كلاب

مناقشاً خارجياً

٣- د. عبد الرحيم حمدان حمدان

هدف الدراسة: تهدف الدراسة إلى تحديد العناصر الخاصة بشعر ابن حمديس والسمات الفنية ورصد الظواهر والخصائص الأسلوبية في الخطاب الشعري عنده والكشف عن طاقاتها الدلالية في نسيج النص الشعري، ما جعل منه شاعراً يحظى باختصاصه بمدح الملوك والأمراء.

منهج الدراسة: اعتمد الباحث المنهج الأسلوبية في دراسة شعر ابن حمديس.

وقد اقتضى البحث أن يُقسَّم إلى خمسة فصول، تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتنتهي بخاتمة، وتشمل المقدمة العنوان وأسباب اختيار الموضوع، والمنهج المتبع في دراسة النصوص، والفصول التي يتكون منها البحث، وقد خُصص التمهيد للحديث عن حياة ابن حمديس ونسبه وسيرته ورحلاته، والعوامل المؤثرة في شعره، ومكانته الأدبية وملكته الفنية، وقد جاءت الفصول على النحو التالي:

الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية: التراث النقدي العربي والأسلوبية الحديثة.

الفصل الثاني: المعجم الشعري: وما فيه من محاور دلالية وألفاظ غريبة ومعربة وترائية.

الفصل الثالث: البنية التركيبية، يبحث الخصائص التركيبية في الجملة الشعرية.

الفصل الرابع: الصورة البيانية التي يشكلها ابن حمديس وأشكالها وأدواتها.

الفصل الخامس: البنية الموسيقية، وجماليات الإيقاع.

الخاتمة: وقد خُتم البحث بسرّد الباحث أهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

Poetic discourse when Ibn Hamdis Al Sicili (stylistic)

Student: Mohamed Kamal Soliman Hamada

Date of Viva: 20/10/2012 m

Number of pages: 318

Viva Committee:

1 – Professor. Yosef Shehda El Kahlout supervisor & Chairman

2 - Dr. Mohammad Mustafa Kullab Internal Examiner

3 - Dr. Abd El Rahim Hamdan Hamdan External Examiner

Objective of the study: The study aims to determine the elements of poetry son Hamdis and technical features and monitoring phenomena and stylistic characteristics in poetic discourse has detected semantic energies in the fabric of the poetic text, what made him a poet specialists praising kings and princes.

Methodology: The researcher stylistic approach in the study of hair Ibn Hamdis.

The necessary research that is divided into five chapters, preceded by an introduction and pave, ending a conclusion, and include provided the title and the reasons for choosing the topic, and the approach taken in the study of texts, and the chapters that make up the search, has been allocated the boot to talk about the poet's life and lineage and his life and his travels, and factors affecting the hair, and his literary stature and his queen art, has chapters were as follows:

Chapter I: Method and stylistic: Arab monetary heritage and modern stylistic.

Chapter II: poetic lexicon: and the semantic axes and Western words, expressing and heritage.

Chapter III: compositional structure, looking compositional characteristics in poetic sentence.

Chapter IV: graphic posed by Ibn Hamdis and forms and tools.

Chapter V: the musical structure, and aesthetics of rhythm.

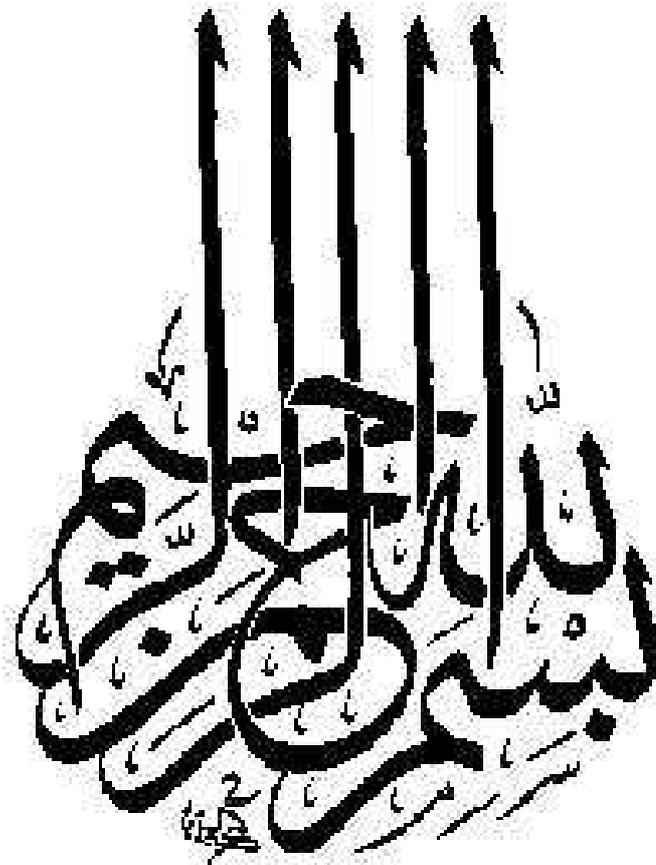
Conclusion: The research concluded Researcher lists the most important findings of the researcher.

الخطاب الشعري

عند

ابن حمديس الصقلي

دراسة أسلوبية



قال تعالى:

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ
الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى
وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ
وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ
الصَّالِحِينَ﴾ (النمل: ١٩).

إهداء

إلى والدي الذي غرس فينا حب العلم

إلى والدي رمزا للحب والعطاء

إلى إخوتي الشموع التي أضاءت درب حياتي.

شكر وتقدير

الحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أتوجه بخالص الشكر والتقدير لأستاذي الكريمين: الدكتور محمد كلاب، والدكتور عبد الرحيم حمدان، على ما بذلاه من جهد في قراءة هذا البحث، وإبداء التوجيهات والملاحظات القيمة.

والشكر موصول لعميد كلية الآداب الأستاذ الدكتور وليد عامر، وعميد الدراسات العليا الأستاذ الدكتور فؤاد العاجز، ومشرف الدراسات العليا الدكتور محمد البع، ورئيس قسم اللغة العربية الدكتور وليد أبو ندى، وإلى كل أساتذتي في الجامعة الإسلامية بغزة، الذين أفاضوا عليّ بعلمهم وتوجيهاتهم، حفظهم الله تعالى، وأبقاهم كنزاً لهذا الوطن الغالي.

كما أتقدم بالشكر لكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر والديّ العزيزين اللذين غمراني بتشجيعهما لمواصلة دربي حتى يخرج هذا البحث إلى النور.

وأشكر زملائي وأصدقائي في دفعة الماجستير على حسن صحبتهم واحترامهم وتقديرهم، وعلى ما انتفعنا به من خلال المناقشات العلمية.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى زملائي في العمل، الذين مدوا لي يد العون في إنجاز هذا البحث.

إليهم جميعاً الشكر والتقدير، وجزاهم الله خير الجزاء، وجعله في ميزان حسناتهم.

المقدمة

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث هادياً ومبشراً ورحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد...

امتدت الفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الراشدين، إلى أن وصل الإسلام إلى أوروبا وإفريقيا، وسيطر المسلمون على جزر البحر المتوسط، والتي كان أهمها جزيرة صقلية حيث وُلد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الصقلي فيها ونشأ وتعلّم وتلقّى فيها مبادئ الأدب مما جعله شاعراً يستطيع أن يقف أمام الملوك والأمراء يمدحهم ويصف بطولاتهم وأمجادهم، ثم هاجر إلى بلاد الأندلس بسبب الحروب التي اندلعت في موطنه طالباً للأمن والأمان والمكانة الأدبية.

وقد كانت الأندلس معلماً تهفو إليه القلوب وتستتير به العقول، فتحوّلت أنظار المسلمين إليها، وبدأ يطلبها العلماء والنقاد والأدباء والشعراء، ويرتحلون إليها منذ شرع المسلمون في عمارتها بعد أن فتحها طارق بن زياد سنة ٩٢م من الهجرة، فتوافد عليها الكثير من المسلمين ليستقروا فيها، ويحيوا علومهم بين أهلها، وينثروا ذخائر أدبهم في ربوعها، فيضيفوا إلى بهاء طبيعتها وروعة جمالها ذوقاً أدبياً فياضاً وروحاً علمية تبعث الحياة فيها، حتى تصبح رمزاً للتقدم الفكري والإبداع الأدبي عند المسلمين.

ثم هاجر مرة ثانية إلى إفريقيا؛ ليملك فيها حتى الممات، فكان يمدح الملوك بأشعاره البديعة، ويعبر عن الأدب بأنفاسه الرفيعة، فيجري قوله عذباً مع الماء، ويأخذ بمجامع الأهواء، وبذلك فقد عايش الشاعر بينات ثلاث بما فيها من أحداث، وما لها من تاريخ، فخاض التجارب، وشاهد الغرائب، حتى رقّ ذوقه وعذب شعره، فاختره الباحث موضوعاً لدراسته في هذا البحث العلمي، ليكون عنوانه:

الخطاب الشعري عند ابن حمديس الصقلي

(دراسة أسلوبية)

وقد جُمع شعر ابن حمديس في ديوان له كان قد صنعه لنفسه، وحققه د. إحسان عباس، ويحوي (٣٣٦) قصيدة، تجمع (٦٠٣٣) بيتاً من الشعر، إضافة إلى ذيل الديوان الذي ألحق به ويحوي (٣٣) مقطوعة تجمع (٢٢٥) بيتاً، ويتكون الديوان من (٥٦٠) صفحة.

وقد حرص الباحث على اختيار هذا الموضوع، الذي يتناول شعر ابن حمديس كأحد أدباء الذين تنقلوا في بيئات مختلفة فهو شاعر صقلّي وأندلسي وإفريقي، من خلال منهج نقدي حديث، لأمر عديدة:

أولاً: قلة وجود دراسات أسلوبية تغني البحث الأندلسي بشكل متخصص تهتم بالموضوع أو الأسلوب، أو تعنى بدراسة شعر ابن حمديس من الناحية الأسلوبية، التي تبرز أهم الخصائص الأسلوبية والسمات الفنية التي يتميز بها شعره.

ثانياً: يُعتبر ابن حمديس الصقلي أحد الشعراء المجيدين الذين رحلوا إلى الأندلس بحثاً عن الأمل بعد أن أُخرج من وطنه بعد الاحتلال، وطلباً للمكانة الأدبية، معتمداً في ذلك على قدرته الشعرية التي يعبر بها عن أفكاره من خلال الألفاظ العذبة التي تدل على المعاني الرقيقة بصورة يحتضنها الإبداع والتخيل.

ثالثاً: تمتلئ حياة ابن حمديس بالتجارب والخبرات، فقد عاش في صقلية وشاهد الأطماع الصليبية في بلاد المسلمين، وهاجر إلى الأندلس، وعاش فيها وعاصر أحداثها ووقائعها حتى شهد سقوط المعتمد^(١)، وانقلاب حاله، ثم هاجر إلى إفريقيا عايش فيها ما عايشه من خبرات وتجارب مدح فيها الكثير من الملوك والأمراء، وزخرت حياته بالكثير من الأحداث التي ساهمت في صقل موهبته الشعرية، فهو يتميز بأنه شاعر الغربة والحنين الذي ظل يبكي فراقه لوطنه ويبكي غربته المرة التي أورثته مسحة حزن دائم يستطيع المتلقي أن يستشعرها في إبداعه؛ ليكون ذلك الإبداع نابغاً من تجربة شعورية حقيقية صادقة يشعر بها المتلقي كما يشعر بها المبدع.

رابعاً: تم اختيار الباحث للدراسة الأسلوبية لمحاولة المزوجة بين الشعر العربي الأصيل في بلاد الأندلس بالدراسات النقدية الحديثة المعاصرة، وذلك للكشف عن جماليات الأسلوب التي يكتنز بها شعر ابن حمديس، من خلال الدراسة الأسلوبية التي تهتم بدراسة شعره من الجوانب اللفظية المعجمية، والتركيبية والبيانية والموسيقية بتنوعها: داخلية وخارجية.

ويهدف الباحث من خلال هذا البحث الذي يقدمه إلى:

(١) محمد بن عباد بن محمد بن إسماعيل اللخمي، أبو القاسم، المعتمد على الله: صاحب إشبيلية وقرطبة وما حولهما، ولد في باجة (بالأندلس) وولي إشبيلية بعد وفاة أبيه المعتمد (سنة: ٤٦١هـ)، يقصده العلماء والشعراء والأمراء، وكان فصيحاً شاعراً وكاتباً، أسره ابن تاشفين (سنة: ٤٨٤هـ) وحُمل مقيداً مع أهله إلى أغمات وبقي فيها إلى أن مات. انظر: الأعلام: الزركلي، ج٦، ص ١٨١.

أولاً: إظهار الذوق العام الذي يتسم به الشعراء في صقلية والأندلس وإفريقيا في تلك الحقبة الزمنية التي عاشها ابن حمديس ما بين الأندلس وإفريقيا.

ثانياً: تحديد العناصر الخاصة بشعر ابن حمديس والسمات الفنية والخصائص الأسلوبية التي يتميز بها شعره، بحيث تجعل منه شاعراً يحظى باختصاصه ببلاط المعتمد، وغيره من ملوك إفريقيا وأمرائها، ورصد الظواهر الأسلوبية البارزة في الخطاب الشعري عند ابن حمديس، والكشف عن طاقاتها الدلالية في نسيج النص الشعري، من خلال الكشف عن البنى التي يتركب منها الخطاب الشعري عند ابن حمديس.

وقد اتخذ الباحث المنهج الأسلوبي الذي يستقضي من خلاله جماليات أسلوب ابن حمديس في نظم قصائده، والمزايا الفنية التي يتميز بها شعره، من خلال دراسة الصورة البيانية، وتفاصيل المعجم اللفظي والبنية التركيبية والموسيقية التي يتحلّى به شعره، متكئاً - ما استطاع - على الأسلوبية الإحصائية التي ترصد الكثير من الملامح الأسلوبية بشكل علمي منهجي دقيق.

الدراسات السابقة:

- (مقدمة المدحة الأندلسية بين ابن دراج القسطلّي وابن حمديس): للباحثة غيداء أحمد، وقد قامت بهذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الماجستير، وقد اقتصرّت هذه الدراسة على مقدمات قصائد المديح عند ابن حمديس وابن دراج القسطلّي.
- الدراسة الثانية بعنوان: (ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس): للباحث رأفت محمد سعد استيتي وهي رسالة ماجستير من جامعة النجاح بفلسطين، وقد اعتنت الدراسة ببحث ألفاظ البيئة ودراستها كما جاءت في شعر ابن حمديس.
- الدراسة الثالثة: بعنوان: (ابن حمديس حياته وشعره): وقد اهتم باحثان منفصلان بدراسة نفس العنوان والموضوع وهما: نايف خالد الحسن، وعبد الهادي زاهر، حيث ركزا على دراسة حياة ابن حمديس مع الالتفات إلى دراسة شعره وكيفية انعكاسه على حياته، وانعكاس حياته في شعره.
- الدراسة الرابعة بعنوان: (ابن حمديس عصره وحياته وشعره): للباحث سعد اسماعيل شلبي، وهي دراسة مثل سابقتها، لم تختص بالدراسة الأسلوبية المتعمقة في أسلوب ابن حمديس لإظهار خصائصه الشعرية.
- الدراسة الخامسة بعنوان: (الصورة الفنية في شعر ابن حمديس)، للباحث مبارك بن محمد العصيمي، رسالة ماجستير.

- الدراسة السادسة: (الزمن في شعر ابن حمديس الصقلي): للباحثة ختام محمد حسين العبودي حيث درست الباحثة شعر ابن حمديس من خلال رؤية زمنية في شعره.

الصعوبات التي واجهها الباحث

واجه الباحث في أثناء هذه الدراسة بعض الصعوبات التي حاول أن يتغلب عليها بالصبر والمثابرة، ومنها:

١- عدم توفر المراجع التي تهتم بدراسة حياة الشاعر ابن حمديس، أو الدراسات التي أجريت حول حياته وشعره، مما جعل الباحث يلجأ إلى مصادر ثانوية ليغطي هذا النقص، وذلك يرجع إلى الحصار المفروض على قطاع غزة، حيث يصعب دخول الكتب والمراجع والمصادر التي يحتاجها الباحثون.

٢- يعد الديوان كبيراً ويحتوي على عدد كبير من القصائد والأبيات فكان الباحث يستغرق وقتاً طويلاً عند رصده لمظهر من مظاهر الأسلوبية في شعر ابن حمديس، أو يتناول قضية من قضاياها فيمكنك وقتاً طويلاً في مراجعتها وتفحص الأبيات الكثيرة لاستنباطها ورصدها والكشف عنها.

وقد استخدم الباحث بعض الرموز في حاشية البحث التي تشير إلى دلالات معينة وهي:

ق : قصيدة
د.ط: الكتاب بدون طبعة

د.ق: لم يكتب على الكتاب مكان النشر
د.ت: لم يكتب تاريخ نشر الكتاب

وقد اقتضى البحث أن يُقسَّم إلى خمسة فصول، تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتنتهي بخاتمة، وتشمل المقدمة العنوان وأسباب اختيار الموضوع، والمنهج المتبع في دراسة النصوص، والفصول التي يتكون منها البحث.

وقد حُصص التمهيد للحديث عن حياة ابن حمديس ونسبه وسيرته ورحلاته، والعوامل المؤثرة في شعره، ومكانته الأدبية وملكته الفنية، ورأي بعض النقاد في أدبه.

أما تقسيم الفصول فقد جاء على النحو التالي:

الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية: وفيه تناول الباحث الأسلوب في التراث النقدي عند العرب، ونشأة الأسلوبية وتاريخها والتعريف بمصطلحها، ثم الوقوف على ما بينها وبين البلاغة العربية من علاقة وصلية.

الفصل الثاني: المعجم الشعري: وفيه تناول الباحث الألفاظ التي يتداولها الشاعر في

شعره لتشكل معجمه الشعري الذي يعتمد عليه في إبداعه الأدبي، وقد قُسم الفصل إلى مبحثين يعتني المبحث الأول بالمحاور الدلالية التي تشكلها الدوال المتكررة في شعره، مثل: دال السلم

والحرب، والغربة والحنين، والشباب والشيب، والعذاب والحزن، والخمر، والألوان، والدلالات الناتجة من هذه المحاور الدلالية المتوزعة في ديوانها، واهتم المبحث الثاني بالمفردات المعجمية التي تتشكل في شعره، من أسماء الأعمال التراثية والأدبية والتاريخية، والألفاظ المعربة، والغريبة التي تُلاحظ في ديوانه.

الفصل الثالث: البنية التركيبية، ويختص بمبحث الخصائص التركيبية في الجملة الشعرية من تقديم وتأخير وحذف، والأساليب الشعرية المتنوعة بين الخبر والإنشاء ودلالاتها، ودراسة التناص بمختلف أنواعه من خلال ظهوره في أبيات ابن حمديس.

الفصل الرابع: يتناول فيه الباحث الصورة البيانية التي يشكلها ابن حمديس ويستمدّها من المشاهد الحياتية اليومية، فينسج منها للمتلقى صورة إبداعية تعتمد على الخيال، من خلال الأدوات البلاغية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.

الفصل الخامس: البنية الموسيقية والإيقاعية، ويدرس فيه الباحث جماليات الموسيقى في شعر ابن حمديس، حيث يقسّمه إلى مبحثين، الأول يعتني بالموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن العروضي الذي يسير عليه الشعراء كنمط مألوف من أنماط الموسيقى الشعرية وما فيه من إحصائيات حول علاقة الوزن بالمعنى والزخافات والعلل، ودراسة القافية وتنوعها وتوزعها حسب الموضوعات وما تضيفه من موسيقى غنية للنص يشعر بحلاوتها المتلقي.

ويهتم المبحث الثاني بدراسة الموسيقى الداخلية، ويدرس فيه الباحث المقاطع الصوتية التي تتكون منها قصيدة رثائه لجوهرة (جاريته المحببة إلى قلبه) حيث تُبرز دراسة المقاطع الصوتية جمالية التناسق الداخلي بين الحروف في إعطاء الموسيقى وزيادة فعاليتها في النص، إضافة إلى دراسة التكرار ودوره في إضفاء الموسيقى الداخلية، مثل: تكرار الحروف، والكلمات، والجمل، والصيغ الصرفية، وعلاقة الصوت بالمعنى، والتأثير الموسيقي لتكرار بعض الحروف التي تنسجم مع المعنى الذي ينظمه الشاعر، مع دراسة بعض المحسنات اللفظية التي تضيف موسيقى داخلية للنص من خلال الانسجام الموسيقي بين الحروف والكلمات والمعنى، والتماثل الحركي، والتقسيم الموسيقي الذي يعطي النص حيوية إيقاعية لا مثيل لها.

الخاتمة: وقد خُتم البحث بسرَدَ الباحث أهم النتائج التي توصل إليها من خلال هذه الدراسة لشعر ابن حمديس، وبعض التوصيات التي قد تفيد الدارسين فيما بعد.

والله أسأل أن يسهم هذا البحث، ولو بالذرة القليل في خدمة المجال النقدي والأدبي للتراث العربي، وأحمده تعالى بأن منّ عليّ بفضلته وكرمه بإتمامه، وما استطعت ذلك إلا بتوفيق من الله، ثم بجهد وصبر من أستاذي الدكتور يوسف شحدة الكحلوت، فإن أحسنت فمن الله، وإن قصرت فمن نفسي والشيطان.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحث

محمد كمال حمادة

التمهيد

ابن حَمْدِيسِ حَيَاتِهِ وَشِعْرِهِ

(٥٤٤٧ - ٥٥٢٧ هـ)

اهتم المسلمون في عهد الخلفاء الراشدين بالفتوحات الإسلامية لتوسيع الرقعة الجغرافية لبلاد المسلمين ونشر الدين الإسلامي في جميع نواحي الأرض، فانتسعت الفتوحات الإسلامية إلى أن وصلت إلى بلاد إفريقية، حينما ولى الخليفة عثمان بن عفان عبد الله بن سعد على مصر وأمره بفتح إفريقية وأمدّه بجيش فيه الكثير من القادة والتابعين، وكان ذلك في سنة (٢٩) من الهجرة، وتم الفتح بدون أن يُؤلّى عليها أحد ولم يمتلكها المسلمون، وحين جاء معاوية بن أبي سفيان أرسل إليها عقبة بن نافع الفهري في سنة (٥٠) من الهجرة فغزاها، وملكها المسلمون واستقروا فيها، وأنشأ فيها مدينة القيروان^(١).

وفي أثناء الفتح الإسلامي لإفريقية هرب الكثير من أهل إفريقية إلى جزيرة صقلية، التي كانت قليلة العمارة خاملة الذكر لا يأبه بها أحد، فعمروها وأحسنوا عمارتها وسكنوا فيها^(٢)، فأصبحت من الجزر المأهولة بالسكان والمليئة بالجنان والرياض.

وحينما ولي الخليفة العباسي المأمون الحكم امتدّ بالفتوحات الإسلامية لتكون جزيرة صقلية إحدى الجزر التي يفتحها المسلمون لنشر الدين الإسلامي فيها، ففتحها زيادة الله بن إبراهيم بن الأغلب أمير القيروان، حيث بعث إليها أسد بن الفرات، فمشى في مراكبه إلى سرقوسة^(٣) وهي مدينة من مدن الجزيرة فنزل بمرساها وقاتل البطريق الذي كان بها حتى قتله، وكان هذا الفتح في

(١) انظر: معجم البلدان: الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، ت: ٦٢٦هـ)،

الطبعة الثانية، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٥م)، ج ١، ص ٢٢٩.

(٢) انظر: آثار البلاد وأخبار العباد: القزويني (زكريا بن محمد بن محمود القزويني، ت: ٦٨٢هـ)، د.ط، (بيروت،

دار صادر، د.ت)، ص ٢١٥، انظر: معجم البلدان: الحموي، ج ٣، ص ٤١٧.

(٣) سَرَقُوسَةُ: بفتح أوله وثانيه ثم قاف، وبعد الواو سين أخرى: أكبر مدينة بجزيرة صقلية، انظر: معجم البلدان:

الحموي، ج ٣، ص ٢١٤.

سنة ٢١٢ من الهجرة، وصار أكثر أهلها من المسلمين وبُنيت فيها الجوامع والمساجد ليُذكر فيها اسم الله^(١).

وجزيرة صِقْلِيَّة بثلاث كسرات وتشديد اللام والياء، وقيل بفتح الصاد والقاف، وكانت تسمى باللسان الرومي (سِجَّة) بكسر السين وفتح الكاف وسكون الهاء، أو (كَيْلِيَّة) بكسر الكاف واللام وتشديد الياء وسكون الهاء وتفسيرها التين والزيتون^(٢).

وهي جزيرة مشهورة من جزائر بحر المغرب تقع بين إفريقية والأندلس، وفي مقابلة إفريقية، وهي مثلثة الشكل بين كل زاوية والأخرى مسيرة سبعة أيّام^(٣)، "وصقلية اسم لإحدى مدنها فُسِّبت الجزيرة كلها إليها"^(٤).

وتعدّ جزيرة صقلية من الجزر العظيمة الضخمة الحصينة، فيها مدن كثيرة قيل إن فيها مائة بلد وثلاثين بلداً بين مدينة وقلعة غير ما بها من الضياع والمنازل. وطول هذه الجزيرة سبعة أيام وعرضها خمسة أيام، وهي جزيرة فائقة في الحسن والجمال فتمتلئ بالمياه والأشجار والمزارع والفواكه على اختلاف أنواعها فلا تنقطع صيفاً ولا شتاءً وأرضها تنبت الزعفران، بها جبال شامخة وعيون غزيرة وأنهار جارية ونزهة عجيبة، وبها أنواع كثيرة من الحيوانات الوحشية والأليفة، وتكتنز بالمعادن النفيسة من الذهب والفضة والنحاس والرصاص والحديد، فهي جزيرة ذات كنوز عظيمة، يتيه الناظر في جمالها ويُبهر من عطائها^(٥).

في هذه الجزيرة ولد الشاعر أبو محمد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي الصقلي المشهور بابن حمديس الصقلي، في سنة (٤٤٧ هـ / ١٠٥٣ م) لأسرة عربية متدينة محافظة من قبيلة الأزدي، في مدينة سَرْفُوسَةَ كبرى مدن جزيرة صقلية، والتي تُسببُ إليها^(٦)، وتلقى

(١) انظر: آثار البلاد: القزويني، ص ٢١٥، انظر: الروض المعطار في خبر الأقطار: الحميري (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحميري، ت: ٩٠٠ هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الثانية، (بيروت، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠ م)، ص ٣٦٧.

(٢) انظر: معجم البلدان: الحموي، ج ٣، ص ٤١٦

(٣) انظر: السابق نفسه، انظر: تاج العروس من جواهر القاموس: الزبيدي (محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، الملقب بمرتضى الزبيدي، ت: ١٢٠٥ هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، د. ط، (د. ق، دار الهداية، د. ت)، ج ٢٩، ص ٣١٨، انظر: آثار البلاد: القزويني، ص ٢١٥.

(٤) الروض المعطار: الحميري، ص ٣٦٧.

(٥) انظر: آثار البلاد: القزويني، ص ٢١٥، انظر: الروض المعطار: الحميري، ص ٣٦٧.

(٦) انظر: وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان: ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان، ت: ٦٨١ هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار صادر، ١٩٧١ م)، ج ٣،

من خلال أسرته " شيئاً من أدب الإسلام، وحفظ طرفاً من الأدب العربي، وقرأ القصص والأساطير التي كانت يومئذ حديث الناس، كما طرق أذنه كثير من أخبار المسلمين، وشعر العرب ونثرهم، فاستعذب الشعر"^(١) حتى شبَّ وكبر وأخذ ينظم شعره العذب حتى أصبح شاعراً مبدعاً متقناً في صروف الكلام، ماهراً في الشعر "يقرطس أغراض المعاني البديعة، ويعبر عنها بالألفاظ النفيسة الرفيعة، ويتصرف في التشبيه المصيب، ويغوص في بحر الكلم على در المعنى الغريب"^(٢)، فهو يأخذ معاني الشعراء الآخرين فيحسن عرضها، ويبسّر تناولها، ويبلور معانيها، ويبدع في عرضها بأسلوبه ويزيد عليها، فكثير من معانيه مستمدة من أولئك الشعراء الذين تأثر بهم.

وبالإضافة إلى براعته في الشعر ونبوغه في نظمه بأغراضه المختلفة، ولا سيما في شعره الذي يذكر فيه حنينه إلى بلاده بعد تغريه، والذي ساهم في ظهوره وبروزه من بين الشعراء الكثر، وشعره الوصفي الذي أظهر فيه البراعة والقدرة على وصف الأشياء وخلق عالم جديد من الخيال لإظهار الصور بأبهى حلة^(٣)، فقد جعلته الثقافة الواسعة التي نالها في بلاده صقلية وبلاد الأندلس، إلى جانب شاعريته العذبة، مؤرخاً يستطيع أن يؤرخ للبلاد التي جاء إليها وافداً، حيث ألف كتاباً في تاريخ الأندلس وسمّاه: "تاريخ الجزيرة الخضراء من بلاد الأندلس"^(٤).

وحينما شبَّ ابن حمديس بدأت حركات متمردة من الصليبيين تحاول استرداد الأراضي التي فتحها المسلمون وسيطروا عليها، فبدأت الحملات الصليبية بالتحرك باتجاه هذه الأراضي الإسلامية؛ ولأن صقلية من أقرب الجزر على الدول الأوروبية التي يتمركز فيها الصليبيون، فهي تكاد تكون ملاصقة لإيطاليا التي يتمركز فيها النورمان^(٥) الذين بدأت غاراتهم تتوجه نحو صقلية، والمسلمون يدافعون عن أرضهم من الناحية الأخرى.

ص ٢١٢، انظر: موسوعة الأدياء والشعراء: محمد حمود، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الفكر اللبناني، ٢٠٠١م)، ج ١، ص ٢٤٩.

(١) الأدب الأندلسي التطور والتجديد: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، (بيروت، دار الجيل، د.ت)، ص ٧٨٥.

(٢) الذخيرة: ابن بسام، ج ٣، ج ٢، ص ١١٥.

(٣) انظر: دولة الإسلام في الأندلس: محمد عبد الله عنان، الطبعة الرابعة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م)، ج ٢، ص ٤٢٧.

(٤) معجم المؤلفين: عمر بن رضا كحالة، د.ط، (بيروت، مكتبة المثني و دار إحياء التراث العربي، د.ت)، ج ٥، ص ٧٩.

(٥) النورمان: أو (الفيكنج) من الأمم البحرية العريقة التي تسكن في السويد، والنرويج، والدانمارك الحالية. وكلمة النورمان تعني: سكان الشمال، وقد وردت تسمية هذه الأقوام في مصادرنا العربية بأشكال مختلفة، مثل المجوس، والأردمانيون. وكان من طبيعة هؤلاء النورمان حب المغامرة وجوب البحار بحثاً عن الأماكن الضعيفة في الشواطئ

وكان من آثار هذه الهجمات، التي أخذت تتتابع وتتزايد على دولة المسلمين، نزوح الكثير من علماء المسلمين في صقلية إلى الإسكندرية، أو إلى الأندلس مهاجرين بأنفسهم من هذه الحروب طلباً للأمن والاستقرار^(١)، كما فعل الشاعر أبو العرب الصقلي^(٢)، الذي توجه إلى الأندلس.

ولمّا رأى ابن حمديس النورمان وهم يغزون بلاده وشاهد الجزيرة تضيق من أيدي المسلمين مدينة تلو الأخرى قرر أن يغادرها ويهاجر باحثاً عن الأمان، وعن طريق يسمو فيه بنفسه، ويرتقي فيه بشعره وأدبه، بتحريض من أهله "على الذهاب إلى إفريقية مفضلين نجاته على أن يبقى وديعة مؤقتة في يد الحياة القصيرة، وودّع الشاب أهله، وبكى حين عانقه أبوه مودّعاً ولعله لم يكن يتصور أنّ تلك هي آخر وقفة له على أرض الوطن"^(٣)، وحينما جاءه خبر وفاة أبيه وهو في الغربة وقف مصدوماً من الحادثة، ومما جرى له، فأخذ يتذكر يوم الفراق حينما وقف والده لتوديعه، وعيناه تفيضان دمعاً من الحزن على فراقه، فقال يصف هذا المشهد:

وَمَا أَنَسَ لَا أَنَسَ يَوْمَ الْفِرَاقِ وَأَسْرَارُ أَعْيُنِنَا فَاشِيَةَ
وَمَرَّتْ لِتَوْدِيْعِنَا سَاعَةٌ بِلُؤْلُؤِ أَدْمَعِنَا حَالِيَةَ
وَلِي بِالْوُقُوفِ عَلَى جَمْرِهِمَا وَإِنْضَاجِهِ قَدَمَ حَافِيِهِ^(٤)

فهاجر من بلاده طالباً الأندلس، ولم يكن عندها قد تجاوز الرابعة والعشرين حين غادر صقلية^(١)، وقد كان لطريق رحلة الهجرة من بلاده صقلية إلى الأندلس روايتان:

لمهاجرتها وسلبها. وقد استولى النورمان على صقلية نهائياً عام ٤٨٤ هـ. انظر: تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس: خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٠م)، ص ١٣١، انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٥م)، ص ١٢٩.

(١) انظر: صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس: علي محمد الصلّابي، الطبعة الأولى، (بيروت، دار المعرفة، ٢٠٠٨م)، ص ٣١٠.

(٢) مُصْعَبُ بْنُ مُحَمَّدِ بْنِ أَبِي الْفَرَاتِ: أبو العرب الْفَرَسِيُّ الْعَبْدِيُّ، الصَّقَلِيُّ، الشَّاعِرُ الْمَشْهُورُ، دَخَلَ الْأَنْدَلُسَ عِنْدَ تَغْلِبِ الرُّومِ عَلَى صَقَلِيَّةٍ، قَدِمَ عَلَى الْمَعْتَمِدِ سَنَةَ ٤٦٥ هـ فَحَظِيَ عِنْدَهُ وَعِنْدَ مَلُوكِ الْأَنْدَلُسِ فِي تَرَدُّدِهِ إِلَيْهِ، (ت: ٥٠٦هـ). انظر: الأعلام: الزركلي (خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، ت: ١٣٩٦هـ)، الطبعة الخامسة عشرة، (بيروت، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م)، ج ٧، ص ٢٤٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: عبد الجبار بن حمديس، (ت: ٥٢٧هـ)، تحقيق: إحسان عباس، د.ط. (بيروت، دار صادر، ١٩٦٠م)، ص ٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

الرواية الأولى: أن ابن حمديس لم يتوجه إلى الأندلس مباشرة بل سار إلى تونس^(١) ولكنه لم يمكث بها كثيراً فصحب العرب في الصحراء الإفريقية سنة ٤٧١ من الهجرة، التي كان يحكمها تميم بن المعز^(٢)، الذي قد ملك إفريقية سبعمائة وأربعين سنة (٤٥٤هـ - ٥٠١هـ)^(٣)، وقد يكون ابن حمديس في هذه الفترة القصيرة التي مكثها في إفريقية قد اتصل بالأمير تميم ومدحه، وربما كان يشير إلى ذلك بقوله عندما كان يخاطب الحسن بن علي^(٤) بقوله:

وَمَدَحْتُ غُلَامًا جَدًّا أَبِيكَ وَهَذَا أَنْذَا شَيْخًا يَفَنَّا^(٥)

وعند التفكير في سبب ذهابه إلى إفريقية قبل أن يذهب إلى الأندلس، رغم أن الطريق إلى الأندلس بشكل مباشر أكثر سهولة وسرعة من طريق إفريقية، علماً بأن طريق الذهاب إلى إفريقية مخالف أصلاً لطريق الذهاب إلى الأندلس، ولكنه قد آثر أن يرسم لنفسه طريقاً غير مختصر لينأى بنفسه عن الدرب الذي يسلكه النورمان فلم يذهب عن طريق اليابسة باتجاه أوروبا ليصل إلى الأندلس؛ لأن النورمان كانوا يتركزون فيها.

كما أنه لم يذهب عن طريق البحر نحو الأندلس مباشرة؛ لأن النورمان أيضاً كانوا يسيطرون عليه، فهم مغرمون بخوض البحر وامتلاكه، فقرر التوجه إلى إفريقية أولاً لتكون مجرد محطة قصيرة يستطيع من خلالها التوجه إلى الأندلس، "وإذا صدقت الروايات فإنه في العام نفسه انتقل من إفريقية إلى الأندلس ودخلها سنة ٤٧١هـ أيضاً"^(٦).

(١) انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٦.

(٢) انظر: دولة الإسلام في الأندلس: محمد عنان، ج ٢، ص ٤٢٧.

(٣) تميم بن المعز بن باديس بن المنصور، من ملوك الدولة الصنাজية بإفريقية الشمالية. ولد بها، وولاه أبوه المهدي سنة ٤٤٥هـ ثم ولي الملك بعد وفاة أبيه (سنة ٤٥٤ هـ) وكانت الدولة في اختلال واضطراب، فجدد معالمها، واسترد مدائنها توفي سنة (٥٠١هـ). انظر: نهاية الأرب في فنون الأدب: النويري (أحمد بن عبد الوهاب القرشي البكري، شهاب الدين النويري، ت: ٧٣٣هـ)، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٣هـ)، ج ٢، ص ٢٤٩.

(٤) انظر: الأعلام: الزركلي، ج ٢، ص ٨٨.

(٥) انظر: معجم البلدان: الحموي، ج ١، ص ٢٣٠-٢٣١.

(٦) انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٦.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٣.

(٨) العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٦.

الرواية الثانية: وتذكر هذه الرواية أنه توجه إلى بلاد الأندلس مباشرة بدون أن يتوجه إلى إفريقية، حيث خرج من موطنه في صقلية متوجهاً إلى إشبيلية^(١) حيث بلاد الأندلس فدخلها في سنة ٤٧١ من الهجرة^(٢).

وعند ملاحظة الروايتين، فإننا لا نجد بينهما تناقضاً أو اختلافاً فكلتا الروايتين تذكران أنه قد وصل إلى بلاد الأندلس في العام نفسه وهو ٤٧١هـ، ولكن الرواية الثانية لا تذكر الطريق الذي سلكه إلى بلاد الأندلس، أما الرواية الأولى فتذكر هذا الطريق، الذي كان بمثابة محطة للوصول إلى بلاد الأندلس، وقد اختار هذا الطريق الأطول والأصعب للأسباب التي ذكرت سالفاً.

وقد يشير في قوله أنه قد مدح تميم بن المعز (ت: ٥٠١هـ) إلى مدحه له حينما وصل إلى إفريقية في العام ٤٨٤ من الهجرة، حيث كان تميم يحكم إفريقية.

وأَيّ الروايتين كانت صحيحة، فإنّ هدفه الأساسي من هجرته لم يكن إفريقية بل كان بلاد الأندلس التي كانت ترمقها كل العيون وتهفو إلى زيارتها القلوب، وقد كانت كل نفس -والى الآن- تتوق إلى زيارتها والتجول في ربوعها، فكان غزو النورمان لصقلية سبباً من أسباب هجرته ورحيله إلى الأندلس.

وفي الأندلس مكث ابن حمديس ينتظر رسالة من المعتمد بن عباد لاستضافته وبذلك تكون له الفرصة ليظهر براعته في الشعر، فلم يكن هدفه من الهجرة الرحيل طلباً للأمن فقط، إنما هو طلب العلا والسمو والمكانة الأدبية، وقد قال في ذلك:

وَاعْتَرِبْ وَارْجُ الْمُنَى كَمْ مِنْ فَتَى مُعَدِّمٍ نَالَ الْمُنَى بَعْدَ اغْتِرَابِ^(٣)

وقد ذكر ابن حمديس قصة دخوله إلى إشبيلية، حيث شعر باليأس حينما لم يلتفت إليه المعتمد بعد مكوثه فيها مدة من الزمن، حتى همّ بالعودة والرجوع، وقد قال في ذلك: "أقمت بإشبيلية لما قدمتها على المعتمد بن عباد مدّة لا يلتفت إليّ، ولا يعبأ بي، حتى قنطت لخبيتي مع فرط

(١) مدينة كبيرة عظيمة، قريبة من البحر، وليس بالأندلس اليوم أعظم منها تسمى حمص أيضاً، وبها قاعدة ملك الأندلس وسريره، وبها كان بنو عباد، ينسب إليها خلق كثير من أهل العلم، منهم: عبد الله بن عمر بن الخطاب

الإشبيلي وهو قاضيها، مات سنة ٢٧٦هـ. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج ١، ص ١٩٥

(٢) انظر: التكملة لكتاب الصلة: ابن الأبار (محمد بن عبد الله بن أبي بكر البلنسي، ت: ٦٥٨هـ)، تحقيق: عبد السلام الهراس، د.ط، (لبنان، دار الفكر، ١٩٩٥م)، ج ٣، ص ١٠٤. انظر: دولة الإسلام في الأندلس: عنان، ج ٢،

ص ٤٢٧، انظر: وفيات الأعيان: ابن خلكان، ج ٣، ص ٢١٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٦٥.

تعبي، وهممت بالنكوص على عقبي، فأني كذلك ليلة من الليالي في منزلي، إذا أتاني غلام، ومعه شعبة ومركوب، فقال لي: أجب السلطان. فركبت من فوري ودخلت عليه، فأجسني على مرتبة فنك، وقال: افتح الطاق التي تليك، ففتحتها فإذا بكور زجاج على بعد، والنار تلوح من بابيه، وواقدة تفتحها تارة، وتسدهما أخرى، ثم دام سدّ أحدهما وفتح الآخر، فحين تأملتهما قال لي:

أجز: انظُرْ هُمَا فِي الظَّلَامِ قَدْ نَجَمَا فقلت: كَمَا رَنَا فِي الدَّجَنَةِ الْأَسَدُ
فقال: يَفْتَحُ عَيْنَيْهِ ثُمَّ يُطْبِقُهَا فقلت: فِعْلَ امْرِي فِي جُفُونِهِ زَمَدُ
فقال: فَايْتَرَهُ الدَّهْرُ نَوْرَ وَاحِدَةٍ فقلت: وَهَلْ نَجَا مِنْ صُرُوفِهِ أَحَدُ!

فاستحسن ذلك، وأمر لي بجائزة سنوية، وألزمي خدمته^(١)، وكانت هذه الحادثة بمثابة اختبار وامتحان لشاعرية ابن حمديس، الذي أظهر فيها براعة أعجبت المعتمد الشاعر المتذوق للأدب، فأدناه منه، وقرّبه إليه، وبذلك لزم ابن حمديس المعتمد حوالي أحد عشر عاماً (٤٧١-٤٨٢ هـ) واختص به، وأصبح مقرباً منه، يمدحه بمدائح كثيرة ويثني عليه، ويذكر انتصاراته في معاركه ضد الفرنجة، ويصف بطولاته وحروبه، وينظم شعراً حماسياً يلهب به الجنود في المعارك، ويهنئه في مناسباته، وبذلك أصبح "أحد الفحول المُتقدِّمين في صناعة القريض المعروفين بالتجويد والتوليد"^(٢).

وقد أصبح ابن حمديس أحد الشعراء المنتمين إلى بلاط المعتمد بن عباد، أي أنه يلزم المعتمد ويختص به، "وينتمي إليه، ويأخذ منه رسماً شهرياً أو سنوياً مقررًا، أو جوائز غير موقوتة بوقت، وإنما هي منحة تعطى للقصيد الواحدة"^(٣).

وأبدع ابن حمديس في مدح المعتمد؛ حيث أشاد بجهاده ضد الروم الذين يحاولون السيطرة على بلاد الأندلس، كما كانوا يهبون للسيطرة على صقلية وعلى بلاد المسلمين، فأشاد بالمعارك التي خاضها ضدهم وبشجاعته وانتصاراته التي حققها عليهم، خاصة في معركة الزلاقة^(٤)، التي

(١) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المقري (شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، ت: ١٠٤١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م)، ج ٣: ص ٦١٧.

(٢) التكملة: ابن الأبار، ج ٣، ص ١٠٤.

(٣) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، الطبعة الخامسة، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٨م)، ص ٨٢.

(٤) دارت رحاها بين المسلمين بقيادة المعتمد والفرنجة بقيادة الأذفونش الذي غدر بالمسلمين بعد اتفاهم على أن يوم الاثنين ميقات القتال، ثم حاصرهم المسلمون، وحين تراجع جيش الفرنجة وجدوا المسلمين من أمامهم ومن خلفهم، فقتل منهم عدد ضخم، وانهمز الفرنجة، وكانت سنة ٤٧٩هـ. انظر: نفح الطيب: المقري، ج ١، ص ٤٣٩.

أصيب المعتمد فيها بعدة جراحات في وجهه وظهرت شجاعته في ذلك اليوم، وكانت هذه الواقعة في سنة ٤٧٩هـ^(١).

فقال ابن حمديس على إثرها يمدحه:

وَأَخْرَمَ فِي يَمِينِكَ مَشْرِفِي
وَمُعْتَرِكِ تَلَقَّى الْفُنْشُ فِيهِ
تَسْتَرُّ بِالظَّلَامِ وَقَرَّ خَوْفًا
تَنَى تَوْجِيحَ دُكِّ التَّنَائِيثِ مِنْهُ
أَدَمَّتْ بِبَدَائِهِ صَوْنَ الْحَرِيمِ
غَرِيمًا مُهْلَكًا نَفْسَ الْغَرِيمِ
بِرُوعِ شَقِّ سَامِعَتِي ظَلِيمِ
يَعُضُّ عَلَى يَدَيَّ فَرِعَ كَظِيمِ^(٢)

وقد أكثر ابن حمديس من مدحه فهو الشاعر المقرب إليه، وهو الذي يعرف الكثير من أسرار حياته، فيرى ويشاهد بعينه معاملته مع الناس ومعاملته مع رعيته، التي تختلف اختلافاً تاماً عن معاملته للروم وحربه لهم، فقد كان المعتمد كثير العطايا لقومه يغدق على من حوله دون خشية للفقير، فقال ابن حمديس يمدحه في كرمه وعطائه:

لَا تَلْمُهُ فِي عَطَايَاهُ التِّي
فَنَادَاهُ الْبَحْرُ وَالْبَحْرُ مَتَى
إِنْ تَرُمُ مِنْهُنَّ نَقْصًا تَزْدِدِ
تَعْصِفُ الرِّيحُ عَلَيْهِ يَزِيدِ^(٣)

وظلّ ابن حمديس في الأندلس يتلذذ بمتاع الحياة فيها، فيتجول في قصورها ومبانيها، ويتنعم بمناظرها الطبيعية، يصف الطبيعة أحياناً، ويصف القصور أحياناً أخرى، ثم يخرج مع الرفاق يشربون ويلهون، يتنافسون في نظم الشعر ووصف الخمر.

وفي ظل تلك الحياة الرغيدة التي عاشها ابن حمديس، ظلّت الغربة تسكن قلبه، فإذا فرغ إلى نفسه، واستيقظت عاطفته تذكر أهله، وتذكر الحروب الصليبية التي تمتدّ في بلاده صقلية وتشتد وطأتها بين أهله في صقلية والنورمان الذين يعتدون عليهم، ليسلبوا منهم الحياة مع الوطن الذي عاشوا عليه وتربوا فيه، فكان أهله في صقلية يظهرون البطولات في المعارك ضد عدوهم، ويتقنون في جلب الانتصارات عليه، فكان يستمع أخبارهم بتلهف، ويتشوق إلى رؤيتهم فكان ينظم

(١) انظر: المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين: المراكشي (عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي، محيي الدين، ت: ٦٤٧هـ)، تحقيق: الدكتور صلاح الدين الهواري، الطبعة الأولى، (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٦م)، ص ١٠٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٤١.

القوائد يثير حماسهم ويشجعهم على خوض المعارك والانتصار فيها ويفتخر بإنجازاتهم وبطولاتهم^(١) فيقول يحثهم على الاجتهاد في جهاد العدو والبعد عن الخمول والتكاسل في صدّه:

دَعُوا النَّوْمَ إِنِّي خَائِفٌ أَنْ تَدُوسَكُمُ دَوَاهٍ، وَأَنْتُمْ فِي الْأَمَانِي مَعَ الْحُلْمِ^(٢)

كما أخذ يذكرهم بقيمة الأرض التي يعيشون عليها، والمرارة التي يتجرعها الإنسان في الغربة والبعد عن الأهل، فيقول يخاطبهم:

وَلِلَّهِ أَرْضٌ إِنْ عَدِمْتُمْ هَوَاءَهَا فَأَهْوَأُكُمْ فِي الْأَرْضِ مَنْشُورَةَ النَّظْمِ

فَإِنَّ بِلَادَ النَّاسِ لَيْسَتْ بِبِلَادِكُمْ وَلَا جَارَهَا وَالْخِلْمُ كَالْجَارِ وَالْخِلْمِ

وَإِيَّاكَ يَوْمًا أَنْ تُجَرَّبَ غُرْبَةً فَلَنْ يَسْتَجِيرَ الْعَقْلُ تَجْرِبَةَ السَّمِّ^(٣)

فهو صاحب تجربة في الغربة وقد تجرع مرارها وجرب آلامها، وذاق وحشة الوحدة التي يشعر بها، فأخذ يقدم لأهل وطنه تجربته الخاصة؛ لكي تكون لهم دليلاً في حربهم على العداء، فلا يفرطون بشبرٍ من أرضهم.

وكثيراً ما كان في غربته يتذكر أيام لهوه ومرحه مع أصحابه وأهله في صقلية، فهو يشعر بتأنيب الضمير لأنه ترك وطنه وهو في حالة حرب، وصار في غربته يحس "إحساساً خفياً أنه تخلى عن وطنه، وظلّ هذا الإحساس شوكة في ضميره تخزه على مرّ الأيام، وتمثّل لخطره أنه الفتى المذنب"^(٤).

فإذا به ينظم أعذب قصائد الحنين إلى الوطن، يذكر لهفته عليه، واشتياقه لرؤيته، ورؤية أقرانه ممن تركهم وراءه، يكابدون عناء الدفاع عن الوطن، فظلّ الوطن معلقاً في الذاكرة، وحبّه محفور في القلب، حتى وصله خبر وفاة والده، ففرغ من هذا النبأ وازداد شعوره بالغربة، واجتمعت في نفسه عواطف الغريب عن الوطن الذي فقد شخصاً من أعز الناس إلى قلبه، فرتاه بمرثية امتزج فيها حزنه على والده، وذكره لوطنه وتألّمه من الغربة التي تعتصر قلبه، فكانت دموعه أول الغيث، التي ظلّ يبكي بها الوطن طوال حياته^(٥)، فقال:

أَتَانِي بِبِدَارِ النَّوَى نَغِيْبُهُ فَيَا رَوْعَةَ السَّمْعِ بِالدَّاهِيَةِ

(١) انظر: مقدمة ديوان ابن حمديس: ص ٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٧.

(٤) مقدمة ديوان ابن حمديس: ص ٥.

(٥) انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٥-٢٣٨، انظر: ديوان ابن حمديس: ص ٧-٩.

بِدَارِ اغْتِرَابِ كَأَنَّ الْحَيَاةَ لِيَذْكُرَ الْغَرِيبَ بِهَا نَاسِيَهُ
...وَرُحْتُ إِلَى غُرْبَةٍ مُرَّةٍ وَرَاحَ إِلَيَّ غُرْبَةً سَاجِيَهُ
...وَمَا خَمَدَتْ لَوْعَةٌ تَلْتَظِي وَلَا جَمَدَتْ عَبْرَةٌ جَارِيَهُ^(١)

ولم يبك ابن حمديس "أباه بمقدار ما بكى نفسه، ولم يتأثر لموت أبيه بمقدار ما أثر في نفسه أنه لم ير أباه قبل الموت، وفي هذا الحزن الجارف تمثلت تلك الصورة المحبوبة لديه، وتذكر يوم الفراق، وحسرة أبيه وهو يودعه، كأنما كان يحس من يومئذ أنه يودعه إلى الأبد"^(٢).

واشتدت الحرب في صقلية ففقد الكثير من أحبائه وأصدقائه رغم البطولات التي أظهرها في معاركهم ضد عدوهم، ورغم كثرة هذه الانتصارات فإنَّ الحال أخذ يتغير، فزهقت أرواح كثيرة ممن يعرفهم، ولم يكن يستطيع أن يذهب لوداعهم، أو لقاء من تبقى منهم، فامتزج حزنه بمرارة الغربة، ومرارة فقد الأحباب، فيكاهم قائلاً:

وَكَمْ حَوَى التُّرْبُ دُونِي مِنْ دُونِي رَحْمِي وَمَا مَقَلْتُ لِبُعْدِي مِنْهُمْ أَحَدًا^(٣)

ورغم هذا الحزن الذي ألمَّ به فإنه لم يعد إلى وطنه بعد وفاة والده، واستمر في حياته ما بين جدِّ ولهو وحنين للوطن، وأثر البقاء بجانب المعتمد، يكمل مشواره في مديحه، الذي يحسن معاملته فتسكن آلامه بمصاحبته، فقال في ذلك:

وَحُسْنٌ بِرٌّ إِذَا فَاضَتْ حَلَاوَتُهُ عَلَى فُؤَادِي مِنْ حَزْرِ الْأَسَى بَرْدًا^(٤)

وبعد معركة الزلاقة، التي حقق فيها الأمير يوسف بن تاشفين المعتمد الانتصار العظيم بمساعدة المعتمد بن عبَّاد، بعد أن أرسل إليه المعتمد طالباً العون والمساعدة، فجاؤا لمعاونته من بلاد المغرب، بدأ المعتمد بالبحث عن اللهو والتزف في حياته، وألقى بمقاليد الحكم لابنه الرشيد الذي كان ابن حمديس قد توجه إلى مدحه في غير مرة، ولكن دون أن ينسى ذكر المعتمد في هذه المدائح لأنه لا يزال موجوداً وهو صاحبه وأول من أغدق عليه العطاء في هذه البلاد، ومنه قوله:

إِنَّ عُبَيْدَ اللَّهِ مِنْهُ انْتَضَتْ يَمَانِي الْبَاسِ يَمِينُ السَّمَاخِ
مَلِكٌ بِهِ تُخْتَمُ أَهْلُ الْعُلَى إِذَا بَدَا فَبَابِيهِ افْتَتَاخِ

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣-٥٢٤.

(٢) العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٧١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٧١.

وَعَمَّ مِنْهُ الذُّلُّ أَهْلَ الْخَنَى وَعَمَّ مِنْهُ الْعِزُّ أَهْلَ الصَّلَاحِ^(١)

بدأت الأحوال تتغير فلم يعد المعتمد مهتماً بالحكم لأنه انغمس في متاع الحياة، وبدأت المطامع تدول حول ملكه، حيث أظهر يوسف بن تاشفين طمعه في الحصول على الجزيرة الخضراء^(٢) مقابل مساعدته للمعتمد في معركة الزلاقة، فرفض المعتمد، فجاء ابن تاشفين بجيشه ليخلع ملوك الأندلس، حتى وصل إلى المعتمد، فحاصره إلى أن طلب المعتمد الأمان، ثم أُسِرَ وحُمِلَ على المراكب؛ ليسجن في أغمات^(٣)، ولم يزل بها إلى أن مات^(٤).

كانت هذه الحادثة في سنة ٤٨٢ من الهجرة^(٥)، وكان لها وقع مؤثر على ابن حمديس، فهو لن يترك المعتمد أسيراً ويذهب في حال سبيله، فقد حصل على ما يريده من السمو والرفعة الأدبية التي نشدها بهجرته من بلاده بلزومه للمعتمد، فذاع صيته بين الأدباء المشهورين بفضلها، فكيف سيتخلى عنه بهذه السهولة؟

حزن ابن حمديس على المعتمد وما صار إليه أمره، فبكى حالته وحال الزمان الذي انقلب بهم ليتحول الملك العزيز إلى أسيرٍ ذليلٍ مع عائلته وبناته، فكتب إليه قصيدة تمتلئ بمعاني الحزن والأسى يرثيه فيها رغم أنه حيٌّ لكنه حيٌّ يستحق المراثي؛ لأن هذه الحال التي يصل إليها ملك من الملوك هي بمثابة موتٍ له، يقول فيها:

سَأَدْمِي جُفُونِي بِالسُّهَادِ عَقُوبَةً إِذَا وَقَفْتُ عَنْكَ الدُّمُوعَ الْجَوَارِيَا
وَأَمْنَعُ نَفْسِي مِنْ حَيَاةٍ هَنِيئَةٍ لِأَنَّكَ حَيٌّ تَسْتَحِقُّ الْمَرَثِيَا^(٦)

وبكاه فيها بكاءً مُرّاً حزناً وإشفاقاً لهذا المصير، ولم يكتفِ الشاعر الوفيّ بخطاب الملك المقرب إليه بالرسائل، بل رحل إلى أغمات في المغرب ليكون وفيّاً لولي نعمته ومعزياً له في وقت

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٧١.

(٢) مدينة مشهورة بالأندلس، وقيالتها من البرّ سبتة، ومدينتها من أشرف المدن وأطيبها أرضاً، وسورها يضرب به ماء البحر، وهي متصلة بجزر الأندلس لا حائل من الماء دونها. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج ٢، ص ١٣٦.

(٣) ناحية من أرض المغرب قرب مراكش. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج ١، ص ٢٢٥.

(٤) انظر: فنج الطيب: المقري، ج ٤، ص ٢٤٧، انظر: الكامل في التاريخ: ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني، ابن الأثير، ت: ٦٣٠هـ)، تحقيق: عمر تدمري، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م)، ج ٨، ص ٣٤١.

(٥) انظر: التكملة: ابن الأبار، ج ٣، ص ١٠٤.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٣.

محتنه وشدته ونكبته^(١)، وظلّ يتردد إليه، ويتراسلون فيما بينهم بقصائد شعرية، فكان مما كتبه ابن حمديس واصفاً هذه الحال بأهوال القيامة التي تغير معالم هذه الدنيا، فيقول في ذلك:

جَرَى لَكَ جَدُّ بِالْكَرَامِ عَثُورٌ وَجَارَ زَمَانٌ كُنْتَ مِنْهُ تُجِيرُ
وَقَدْ تَتَخَى السَّادَاتُ بَعْدَ خُمُولِهَا وَتَخْرُجُ مِنْ بَعْدِ الْكُسُوفِ بُدُورُ
رَفَعْتُ لِسَانِي بِالْقِيَامَةِ قَدْ أَتَتْ أَلَا فَاَنْظُرُوا هَذِي الْجِبَالُ تَسِيرُ^(٢)

وهكذا عانى ابن حمديس غربتين: الهجرة من الوطن الأصلي صقلية أثناء مكوثه في الأندلس، والتغرب بعد خلع ونفي ممدوحه المعتمد بن عباد، فكانت غربة الشاعر المداح فجيرة التحول.

وبعد هذا العرض لهجرة ابن حمديس من بلاده صقلية، ثم حياته واستقراره في بلاد الأندلس، يتبادر إلى الذهن سؤالٌ مُلِحٌّ، وهو: ما الغاية من هجرة ابن حمديس؟ هل كان هدفه البحث عن المال والثراء؟

من خلال هذه الأحداث السالفة يمكن أن نلاحظ أن ابن حمديس لم يكن يطلب من هجرته الحصول على المال والعطايا، إنما كان هدفه الأول هو السمو والرفعة الأدبية، ويمكن استنتاج هذه القضية من خلال ثلاثة مواقف مهمة في حياته:

الأول: عندما قرر ابن حمديس أن يهاجر من بلاده، جعل وجهته الأساسية بلاد الأندلس بغض النظر عن طريق الرحلة التي قد يكون فيها قد ذهب إلى إفريقية ثم إلى الأندلس، لأن إفريقية كانت مجرد محطة يتوجه منها إلى بلاد الأندلس، فهو لم يفكر بالذهاب إلى بلاد المشاركة مع حبه الشديد لأدبهم وتعلقه به وتأثره بأفكار هؤلاء الأدباء، ورغم أن العطايا التي يعطيها الملوك في بلاد المشاركة كانت بأرقام خيالية بعيدة عن الواقع، إذا ما قيست بعطايا ملوك الأندلس^(٣).

ولو كان ابن حمديس يهتم بالأموار المادية وما سيجنه من الأموال لكان قد ذهب إلى الطريق المختصر لهدفه وهو بلاد المشاركة حيث الجوائز والعطايا الكثيرة، لكنه آثر بلاد الأندلس.

(١) انظر: تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام: الذهبي (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد الذهبي، ت: ٧٤٨هـ)، تحقيق: عمر التدمري، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٣م)، ج ٣٥، ص ٤٠٠، انظر: الوافي بالوفيات: الصفدي (صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، ت: ٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، د.ط، (بيروت، دار إحياء التراث، ٢٠٠٠م)، ج ١٨، ص ٢٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٩.

(٣) انظر: تاريخ الأدب الأندلسي: إحسان عباس، ص ٨٣.

الثاني: عندما تغير الحال بالمعتمد بن عباد، وزالت دولته، وزالت قوته، أصبح ضعيفاً لا يملك أي سطوة، فلم يعد إلا مجرد سجين يقبع خلف القضبان، ظلّ ابن حمديس يتصل به ويزوره، ويكاتبه من خلال القصائد الشعرية التي تدور فيما بينهما.

ولو كان ابن حمديس يبحث عن المال لما استمر في تواصله مع من زالت دولته ولا يُرَجَى منه عطاءً أو مالاً، لكنه ظلّ وفياً للمعتمد بن عباد في سجنه، رغم أنه قد تحول فيما بعد يطلب الحياة من جديد في ظلّ ممدوح جديد، لا من نسيان أدركه وأصابه، "وإنما هي طبيعة الحياة الإنسانية تعثر بالموت لتتجدد وتمضي في طريق الاستمرار"^(١).

الثالث: حينما كبر في السنّ وشاخ ووصل إلى الثمانين من العمر، دخل على صاحب (بونة) كرامة بن المنصور، بعد أن كفّ بصره، فأعطاه غلاماً، باعه ابن حمديس بثلاثين ديناراً فيما بعد^(٢).

تشير هذه القصة إلى وضع ابن حمديس المادي السيئ الذي وصل إليه بعد أن كبر، فلم يكن ذا ثروة يستطيع من خلالها أن يقضي حياته برفاهية بعد هذه السن، فهو مع حاجته لهذا الغلام أثر أن يبيعه ليقتات من المال الذي يجنيه من ورائه.

رحلته إلى إفريقية

لم يكد ابن حمديس يستفيق من الصدمة التي تلقاها بسقوط دولة المعتمد، حتى توالى عليه أنباء بلاده صقلية، فقد سيطر النورمان على أجزاء كثيرة من جزيرة صقلية، فأخذ يحض أهل وطنه على الجهاد والصمود في وجه المعتدين، وكانت قد وصلت رسالة من ابن عمته (زوج أخته) يطلب منه العودة إلى بلاده، فهمّ بالعودة ليزور أهله وأحبابه ويرى حالهم وما صار إليه شأنهم، فحزم أمتعته، وركب البحر عازماً على العودة، لكن المركب تحطم، وغرق في البحر وغرقت جاريته جوهرة، والتهمها البحر بينما نجا هو من الغرق، فحزن عليها حزناً شديداً، وقال في ذلك في جوابه على رسالة ابن عمته:

أَلَمْ أَكُ فِي الْغَرْقَى مُشِيرًا بِرَاحَتِي فَلَمْ أَنْجُ إِلَّا مِنْ لِقَاءِ حِمَامِي
أَلَمْ أَفْقِدَ الشَّمْسَ الَّتِي كَانَتْ ضَوْعُهَا^(١) يُجَلِّي عَنِ الْأَجْفَانِ كُلَّ ظَلَامِ

(١) انظر: السابق: ص ١٩٣.

(٢) انظر: معجم السفر: السلفي (صدر الدين أبو طاهر السلفي أحمد بن محمد إبراهيم سلفه الأصبهاني، ت: ٥٧٦هـ)، تحقيق: عبد الله عمر البارودي، د.ط، (مكة المكرمة، المكتبة التجارية، د.ت)، ص ٢٧٨.

طَمِعْتُ بِهَذَا كُلِّهِ فِي لِقَائِكُمْ لَتُغْرَمَ نَفْسٌ أَتْلَفَتْ بِغَرَامِ^(٢)

بعد هذه الحادثة عزف ابن حمديس عن فكرة العودة إلى الوطن، وأرسل رسالة يعتذر فيها إلى ابن عمته عن العودة، فلم يعد يطيق هذه المصائب التي نزلت به، فقال:

فَلَا تَحْسَبُونِي قَدْ تَسَلَّيْتُ عَنْكُمْ بِطَيْبِ سَمَاعٍ أَوْ بِكَأْسِ مُدَامٍ
وَلَا ضَحِكْتُ سِنِّي وَهَلْ ضَحِكْتُ وَمَا وَضَعْتُ عَلَى فِضِّ الدَّمُوعِ خِتَامِي
مَتَى كُنْتُ مُخْتَارًا عَلَى الْوَصْلِ فُرْقَةً تُطِيلُ إِلَيَّ وَرِدِ اللَّقَاءِ هِيَامِي^(٣)

بعد هذه التغيرات المفاجئة التي حدثت في الأندلس، نظر حوله فلم يجد ما يستحق البقاء في هذه البلاد، فقرر الرحيل إلى إفريقية، وسط الأنباء التي تتوارد من بلاده صقلية حول الحرب المستعرة بين النورمان وأهل وطنه، وهو يكابد الأحزان والآلام من الغربة والحزن على حال المعتمد، وعلى حال وطنه الذي يضيع شيئاً فشيئاً.

فكان القرار حازماً بالتوجه إلى إفريقية، و"إفريقية: بكسر الهمزة، وهو اسم لبلاد واسعة ومملكة كبيرة قبالة جزيرة صقلية، وينتهي آخرها إلى قبالة جزيرة الأندلس، والجزيرتان في شماليها، فصقلية منحرفة إلى الشرق والأندلس منحرفة عنها إلى جهة المغرب"^(٤)، وقد كان أهل مصر يطلقون على ما هو عن يمينهم إذا استقبلوا الجنوب اسم بلاد المغرب، ولذلك سميت بلاد إفريقية وما وراءها من البلاد بلاد المغرب، وسميت إفريقيا بهذا الاسم لأنها فرقت بين مصر والمغرب^(٥).

وقد توالى على حكم بلاد إفريقية الكثير من الحكام من أبناء باديس، وقد وصل ابن حمديس إفريقية في العام ٤٨٤ من الهجرة^(٦)، وكان يحكمها تميم بن المعز (ت: ٥٠١)، ويخلو ديوان ابن حمديس من أي قصيدة يمدح فيها تميم، سوى البيت الذي يشير فيه أنه قد مدحه من قبل في خطابه للحسن بن علي في قوله: (وَمَدَحْتُ غُلَامًا جَدَّ أَبِيكَ^(٧)).

(١) (ضَوْءُهَا) هكذا وردت في الديوان، ولكنها تكتب: ضوؤها حسب القواعد الإملائية، لأن الهمزة مضمومة وما قبلها ساكن.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

(٤) معجم البلدان: الحموي، ج ١، ص ٢٢٨.

(٥) انظر: السابق نفسه.

(٦) تاريخ الإسلام: الذهبي، ج ٣٥، ص ٤٠٠.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٣.

وتزامن دخوله في إفريقيا مع سقوط موطنه صقلية في يد النورمان، فقد تم الاستيلاء على الجزيرة في سنة ٤٨٤ هـ في عهد رجار الأول^(١)، فحزن على موطنه الضائع الذي وقع في يد الأعداء، حزن على النكبتين العظيمتين التين جاءتا متتاليتين في حياته: سقوط المعتمد، وسقوط صقلية، فأخذ يذكر صقلية وبلده سرقوسة، وقلبه يعتصر ألماً على ما يحلّ ببلاد المسلمين، فبدأ يطلق العبرات والزفرات ليخفف عن نفسه من وطأة نكبة بلده، فقال مستشعراً الحزن والألم:

أَعَادِلْ دَعْنِي أَطْلِقْ الْعَبْرَةَ الَّتِي عَدِمْتُ لَهَا مِنْ أَجْمَلِ الصَّبْرِ حَابِسًا
فَأَيُّ امْرُؤٍ أَوْيَ إِلَى الشَّجَنِ الَّذِي وَجَدْتُ لَهُ فِي حَبَّةِ الْقَلْبِ نَاحِسًا^(٢)

فعبراته لا تنقطع من الحزن على ما صارت إليه بلاده، فلم يعد يطيق صبراً عليها، إذ فقد الأمل الذي كان يحبسه في قلبه في عودة الديار إلى أهلها وانتصار المسلمين فيها على المعتدين النورمان، فيكمل قوله:

لَقَدَّرْتُ أَرْضِي أَنْ تَعُودَ لِقَوْمِهَا فَسَاءَتْ ظُنُونِي ثُمَّ أَصْبَحْتُ يَائِسًا
وَعَزَّيْتُ فِيهَا النَّفْسَ لَمَّا رَأَيْتُهَا تُكَابِدُ دَاءً قَاتِلَ السُّمِّ نَاحِسًا^(٣)

خاب الظن الذي كان يظنه في الانتصار، فشعر بالخذلان لهذا المصير، و تغلغل اليأس إلى أعماق قلبه، فشعر بالحسرة وخيبة الآمال، وبدأ يرثي بلده الضائع بين صلبان الروم الذين يذيقون بلده الذل، بعد أن كان أهله أهل العزة والإباء:

صِقْلِيَّةٌ كَادَ الزَّمَانُ بِلَادَهَا وَكَانَتْ عَلَى أَهْلِ الزَّمَانِ مَحَارِسًا
أَرَى بَلَدِي قَدْ سَامَهُ الرُّومُ ذِلَّةً وَكَانَ بِقَوْمِي عِرَّةٌ مُنْقَاعِسًا
وَكَانَتْ بِلَادُ الْكُفْرِ تَلْبِسُ خَوْفَهُ فَأَضْحَى لِذَلِكَ الْخَوْفِ مِنْهُنَّ لَائِسًا^(٤)

وتبدو في أبياته معالم الشعور بالصدمة التي لا يستطيع العقل تصديقها، فقد تغيرت البلاد من حال إلى حال لتصنع الحسرة التي سنظل كالغمامة في قلبه، يشعر بسببها بتأنيب الضمير لتركه لأوطانه، وتصنع منه في ذات الوقت شاعراً فذاً من شعراء الغزبية الذين يتشوقون لأوطانهم.

(١) صلاح الدين الأيوبي: علي الصلابي، ص ٣٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٤.

استقرت به الحال في إفريقية وبدأ بمدح الأمير يحيى بن تميم الصنهاجي^(١)، وتوالى الحكام على إفريقية وتغيروا وابن حمديس على حاله يكابد الغربة ويعاني من الكبر والشيب. مات الأمير يحيى، وتولى وابنه علي^(٢) الحكم، ولزمه ابن حمديس في مراحل حياته وقد كانت القصائد التي مدح بها علي بن يحيى أكثر من ضعفي مدائحه في يحيى، رغم أن عدد سنوات الحكم ليحيى كانت أكثر من سنوات الحكم لعلي إلا أن فترة حكم علي كانت زاخرة بالأحداث والمعارك والحروب التي دافع فيها علي عن بلاده ضد حملات الفرنجة، وتمثل الشاعر أنه بوقوفه مع علي وكأنه يدافع عن وطنه^(٣).

وبعد وفاة الأمير علي، تولى ابنه الحسن^(٤) الحكم، وله من العمر إذ ذاك اثنتا عشرة سنة وشهوراً، ولكن ابن حمديس لم يكثر فيه من مدائحه رغم أنه قد عاش اثني عشر عاماً في ظل حكمه. وفي أيامه تغلب النورمان في صقلية عليه في إفريقية، وملكوها سنة ٥٤٣هـ، ومن رحمة الله بعباده أن ابن حمديس كان يسكن في قبره، ولم يشاهد ضياع إفريقية، بعد هذه النكبات التي مرت في حياته.

غزا الشيب شعره وطالت الحياة بابن حمديس حتى بلغ الثمانين من عمره، فأنهكه التعب، وكان يرثي الناس لموتهم أو لكبرهم، فأصبح يرثي حاله، فقال في أبيات الميمية التي في الشيب والعصا ما يدل على أنه بلغ الثمانين:

كأنني وهي في كفي أهش بها على ثمانين عاماً لا على غنمي

وبعد كل هذا العمر، فَقَدَ ابن حمديس بصره، وكان يوماً قد دخل "علي صاحب بؤنة، كرامة بن المنصور بعد أن كُفَّ بصره فقال: كيف حال الشيخ؟ فقال: كيف حال من كان صاحب

(١) يحيى بن تميم بن المعز بن باديس، صاحب إفريقية الشمالية، تولاها بعد وفاة أبيه (سنة ٥٠١ هـ) وكان أبوه قد ولاه المهديّة سنة ٤٩٧ هـ. كان عاقلاً شجاعاً محباً للفتح، بنى أسطولاً ضخماً، مولده ووفاته في المهديّة. مات فجأة يوم عيد الأضحى سنة ٥٠٩ هـ. انظر: نهاية الأرب: النويري، ج ٢٤، ص ٢٣٩، انظر: الأعلام: الزركلي، ج ٨، ص ١٤٠.

(٢) علي بن يحيى بن تميم بن المعز صاحب إفريقية. وليها بعد وفاة أبيه (سنة ٥٠٩ هـ). وكان في سفاقس، فقدم المهديّة في اليوم الثاني، وأقام فيها. وتوالت الفتن بينه وبين الأعراب، فكانت حاله معهم كحال أبيه وجدّه من قبله. مات سنة ٥١٥ هـ. انظر: نهاية الأرب: النويري، ج ٢٤، ص ٢٤١، انظر: الأعلام: الزركلي، ج ٥، ص ٣١.

(٣) انظر: ديوان ابن حمديس: ص ١٤.

(٤) الحسن بن علي بن يحيى بن تميم بن المعز بن باديس، كانت ولايته بعهد من أبيه. فاستقل بعد وفاة أبيه، وله من العمر إذ ذاك اثنتا عشرة سنة وشهوراً، وفي ولايته سقطت إفريقية في أيدي النورمان سنة ٥٤٣ هـ. انظر: نهاية الأرب: النويري، ج ٢٤، ص ٢٤٥، انظر: الأعلام: الزركلي، ج ٥، ص ٣١.

عَيْنَيْنِ فَصَارَتَا غَيْنَيْنِ. فاستحسنَ كلامه وقال خُذْ هَذِهِ الْعَصَا وَتَعَكَّرْ عَلَيْهَا فَمَدَّ يَدَهُ فَوَجَدَهُ غُلَامًا بَاعَهُ بَعْدَ ذَلِكَ بِثَلَاثِينَ دِينَارًا^(١)، وبذلك تحول حال ابن حمديس من القوة إلى الضعف، أضعفته النكبات المتتالية في حياته، أضعفته الأحزان التي عاشها من طول الغربة، وفقد جاريته، ثم زوال دولة المعتمد، وسقوط صقلية، وأخيراً بلوغه من الكبر عتياً.

وفي شهر رمضان سنة ٥٢٧هـ لم يعد جسده يقوى على الحراك، فأسلم الروح إلى بارئها في غربة مرة لا أنيس بها ولا قريب، توفي ودفن في جزيرة ميورقة^(٢)، و دُفِنَ إِلَى جَانِبِ قَبْرِ ابْنِ اللَّبَانَةِ الشَّاعِرِ الْمَشْهُورِ، وَقِيلَ: إِنَّهُ مَاتَ فِي بَجَايَةَ^(٣) فِي الْجَزَائِرِ، وَيُرَجَّحُ أَنَّهُ دُفِنَ فِي بَجَايَةَ، لِأَنَّ الَّذِي دُفِنَ فِي مَيُورِقَةَ بِجَانِبِ ابْنِ اللَّبَانَةِ هُوَ أَبُو الْعَرَبِ الصَّقْلِيِّ، فَخَلَطَ النَّاسُ بَيْنَهُمَا^(٤).

مات ابن حمديس لكنه لا يزال خالداً بما خلفه وراءه من شعر عذبٍ يمثل حقبةً زمنيةً بكامل تفاصيلها، ليكون شعره مثلاً واضحاً للمقولة الشهيرة (الشعر ديوان العرب) فقد استطاع أن يعبر عن ملامح الحياة العامة بشكلٍ يستطيع المتلقي من خلاله أن يرسم صورة فريدة عن هذه الحياة، وإذا كان هناك شاعر يمثل جوانبها المتعددة في وصف الخمر والبحر والجهاد، وفي الروح الدنيوية وفي قوة التعبير عن هذه جميعاً فهو ابن حمديس، ومع ذلك فإنه تكوين لم يتم لأنه فقد صقلية وهو أشد ما يكون تعلقاً بها، ومن ثم صهرت كل هذه الاتجاهات عنده في شعور بالوطن قد لا نجد له مثيلاً عند أي شاعر آخر رثى وطنه^(٥).

بهذه التجارب التي خاضها ابن حمديس أصبح من أعلام الشعراء، "وقد سبق شعراء العرب إلى الواقعية بمعناها العلمي الحديث؛ فهو يكثر في قصائده من الحديث عما يجول بالنفوس، وما يشعر به من آلام الحياة وأحداثها، وما كان يعتره من حيرة وشك، وسخط على الحياة حيناً، ومن

(١) معجم السفر: السلفي، ص ٢٧٨.

(٢) جزيرة في شرقي الأندلس بالقرب منها جزيرة يقال لها منورقة، بالنون، كانت قاعدة ملك مجاهد العامري، وينسب إلى ميورقة جماعة، منهم: يوسف بن عبد العزيز أبو الحجاج الميورقي الأندلسي الفقيه المالكي. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج ٥، ص ٢٤٦.

(٣) مدينة على ساحل البحر بين إفريقية والمغرب، كان أول من اختطها الناصر بن علّاس بن حماد بن زيري بن مناد بن بلقين، في حدود سنة ٤٥٧هـ. انظر: معجم البلدان: الحموي، ج ١، ص ٣٣٩.

(٤) انظر: وفيات الأعيان: ابن خلكان، ج ٣، ص ٢١٥، انظر: شعراء العرب والمغرب والأندلس: يوسف عطا الطريقي، د. ط، (عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)، ص ١٠٦، انظر: الأعلام: الزركلي، ج ٣، ص ٢٧٤، انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٢٣٩.

(٥) العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٣١٨.

أمل وابتسام وتفاؤل وثقة بها حيناً آخر، كل ذلك مع الجد في التعبير ومع تمثيل حركات نفسه وعقله وأسلوبه، مع اجتماع قوة الفكر وسعة الخيال في قصائده، فهو شاعر وجداني نفسي مفكر، في طليعة الشعراء المفكرين من العرب"^(١).

كما كان لهذا الشاعر دورٌ بارز في استحضار صورة صقلية وتاريخها في تاريخ الأدب العربي، لأنه الشاعر الذي "استطاع أن يرتفع بالشعر الصقلي ارتفاعاً يجعل له موضعاً بين سائر الشعر العربي"^(٢).

ثقافته

يكتنز شعر ابن حمديس بالملامح الثقافية التي تشير إلى مدلولات ثقافية متعددة، ففي شعره تظهر ملامح ثقافته الدينية والتاريخية والأدبية، من أدب المشرق وأدب المغرب، التي عكست ذاتها في تشكيل الصور البديعية والجمالية عنده، ما يشير إلى اطلاعه الواسع على الثقافات الأخرى، ومن أبرز عناصر هذه الثقافة:

١- التاريخ:

لقد وظف ثقافته التاريخية في تشكيل الصورة عنده، فهو قد تعلم التاريخ وأصبح مؤرخاً وألف كتاباً في تاريخ الأندلس، وهو حينما يصف قصرًا من القصور يستحضر في ذاكرته تاريخ فارس وما حُكي عن روعة قصورها وفخامتها، لذلك نجده يصف هذا القصر بأروع مما قيل عن قصور كسرى، فهو ينير من بعيد متألقاً، فيقول:

يُنِيرُ عَلَيَّ البُعْدِ انْتِلَاقًا كَأَنَّما عَلَيَّ الشَّطِّ لَقَى لُجْهَ مِنْهُ جَوْهَرَه
أَبْرَ عَلَيَّ إِيْوَانِ كِسْرَى فَلَوْ رَأَى مَرَاتِبُهُ فِي المُلْكِ مِنْهُ لِأَكْبَرَه^(٣)

كذلك تظهر ثقافته في التاريخ العام حين يستحضر من التاريخ شخصية الطبيب بقراط الذي اشتهر بالطب، فيشبهه ابن أخته الذي مات ببقرط، بل ويجعله أعلى منزلةً منه إعلاءً لشأنه، فيقول:

أَوْلَم يَكُنْ بُقْرَاطُ دُونَ أَبِيكَ فِي دَاءِ يُعَادُ لَهُ المَرِيضُ عِدَادِ^(٤)

(١) الأدب الأندلسي: محمد خفاجي، ص ٧٨٩.

(٢) العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٣٠٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٣، والداء العداد هو الذي يدع صاحبه زماناً ثم يعاوده.

وفي الصورة التي يرسمها لكرم يحيى بن تميم، وقد حاز فيها تفوقاً على حاتم الطائي -وهو شخصية الكرم العربي التاريخية- حين مكّنته ألسنُ الأمم من طي مفاخر الطائي وكأنها ثوب قديم بالي لم يعد له نفع وحاجة، لوجود ما هو أجود منه، فيقول:

وقد طويت من الطائي ما نشرت من المفاخر عنه ألسنُ الأمم^(١)

٢- التأثر بالأدب العربي:

كان ابن حمديس حريصاً على مطالعة الأدب العربي ليجر فيما أبحر فيه فحول الشعراء، فتأمل الأدب الجاهلي وتأثر به، ودرس أفكار شعرائه وخبر سيرهم، وعلم أحوالهم، واستحضر ما يُميّز شعراءهم، كعزة امرئ القيس في حبه وحياته، والتي اتخذها كعامل متحول من العزة إلى الذل مع هذه الفتاة صعبة الطباع التي لا يستطيع التمكن منها، فيقول:

وفيكِ على الرواضِ إِدْلالٌ صعبةٌ يَنالُ بها عِزُّ امرئِ القيسِ إِدْلالٌ^(٢)

وكذلك كان ابن حمديس من أشد المعجبين بالأدب المشرقي، وبشعراء المشرق، فاطلع على أدبهم وشعرهم، وتأثر بهم ونقل عنهم، فكان لذلك أثرٌ في تعبيراته البيانية، ومن الذين تأثر بهم المتنبّي والبحتري، وغيرهم من أدباء المشرق، كما جاء في مبحث التناص.

٣- الثقافة الدينية:

كثيراً ما كان يوظف ابن حمديس الآيات القرآنية، معانيها ودلائلها، في صوره البديعية التي يشكلها بريشة فنان مقتدر، ومن ذلك وصفه للمعتمد وهو مقيم بأرض المعركة يحارب العدو، وكأن سماءها تمور من غبار الخيل التي تصول وتجول في أرضها، فيقول:

مُقيمٌ بِأرضِ الرّوعِ حيثُ سَمَاؤها تَمورُ عليه من مَنارِ قَساطِلِه^(٣)

حيث يوظف معنى الآية القرآنية ﴿يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا﴾^(٤)، التي تصف ما يحدث يوم القيامة من أهوال، ويشبه ما يدور بأرض المعركة بتلك الأحوال، فتثور الغبار في المعركة (القساطل).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٠.

(٤) الطور: ٩.

الفصل الأول

"الأسلوب والأسلوبية"

الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية

اعتنى نقاد العمل الأدبي بقضية الأسلوب الذي ينهجه كل أديب في كتابة عمله الإبداعي، والذي يعكس رؤية الأديب ونظرته الخاصة للأفكار التي يتناولها في أدبه، وقد نتج من دراسة هذا الأسلوب الذي يتميز به أديب عن آخر قضايا متعددة: كقضايا اللفظ والمعنى، والتراكيب، والوزن والموسيقى.

الأسلوب ومفهومه في التراث النقدي عند العرب

تحدث كثير من النقاد العرب عن الأسلوب الذي ينهجه الأديب في صياغة أدبه، منطلقين في ذلك من تعريفهم بالأسلوب بأنه الطريقة التي يعبر بها الأديب عن أفكاره ومعانيه متخيراً لذلك اللفظ الحسن الذي تبعد حروفه عن التناثر والتكرار، فيصل إلى السامعين مراعيّاً حالهم، فيخاطب العامي والسوقي بما يفهمون، وأصحاب العلم على قدر علمهم وفهمهم، بطريقة تجمع بين الرصانة والجزالة، وجمال المعنى وأدبية الخطاب^(١).

ولقد "كان للعرب نهج في الشعر والخطابة وأسلوب خاص تميزت به اللغة العربية، كان أسلوباً لم يضعه الأديب المختصون على ضوء دراسات ابتدعوها من عند أنفسهم، ولا على ضوء نظريات وقوانين وقواعد يبتدعونها، ثم يفرضونها على الشعراء والخطباء ليلتزمها، كان الأسلوب نتيجة نمو طبيعي للغة العربية التي قدر الله مسيرتها، خلال سنسن طويلة، حتى استقر شعرها ونثرها، ونحوها وصرفها، وبلاغتها وبيانها، في قلوب أبنائها وفي فطرتهم وسجيتهم، وخرجت على ألسنتهم بياناً رائعاً يحمل أسلوباً رائعاً"^(٢).

(١) انظر: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام: عدنان علي النحوي، الطبعة الأولى، (المملكة

العربية السعودية، دار النحوي، ١٩٩٩م)، ص ٧٤-٧٨.

(٢) الأسلوب والأسلوبية: عدنان علي النحوي، ص ٧٤.

وقد تدارس النقاد والأدباء هذه اللغة وتدارسوا القرآن وبيانه ونظمه، فأخذوا يستنبطون منه قواعد النظم، وقواعد البيان والبلاغة، ليحتذوا حذوها في بلاغة شعرهم، وقد أبدى هؤلاء النقاد الكثير من الملاحظات على الشعراء وطريقتهم في نظم الشعر، وتدارسوا الكثير والعديد من القضايا التي تسهم في الارتقاء بأسلوب الشعراء في الآداب التي يكتبونها، وقد اهتموا بالقضايا التي تميّز أسلوب الشعراء المشهورين عن غيرهم، فاعتنوا بدراستها واهتموا بتناول أهم مظاهرها كما هو الحال في كتاب الآمدي^(١) (الموازنة بين أبي تمام والبحري).

وكان من بين قضايا الأسلوب التي اهتم بها النقاد قضية اللفظ والمعنى، حيث درس العلماء مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى^(٢)، وقد ظهر فيها الخلاف بينهم، في قضية اللفظ والمعنى، وهي القضية الأولى في قضايا الأسلوب الأدبي، التي تقوم أساساً على الاختيار والانتقاء للألفاظ التي تؤدي إلى المعاني، وقد مال بعض النقاد^(٣) إلى أنّ اللفظ هو الأساس والأهم من المعنى؛ لأن المعاني ملقاة في الطريق يعرفها العامي والعالم، ولكن الأفضلية في اختيار الألفاظ التي تؤدي إلى هذه المعاني.

وقد كان الجاحظ^(٤) (ت: ٢٥٥هـ) من أوائل المتحدثين في هذه القضية، حيث تطرق إلى أهمية اللفظ، وطريقة انتقاء الشعراء لألفاظهم التي تؤدي المعنى المطلوب مع محافظتها على

(١) - أبو تمام: حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، الشاعر، الأديب. أحد أمراء البيان. ولد في حوران بسورية ورحل إلى مصر، واستقدمه المعتصم إلى بغداد، فأجازته وقدمه على شعراء وقته فأقام في العراق حتى توفي بها سنة: ٢٣١هـ. الأعلام: الزركلي، ج ٢، ص ١٦٥.

- البحرني: الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي، أبو عبادة البحرني: شاعر كبير، ولد بمنبج ورحل إلى العراق، فاتصل بجماعة من الخلفاء أولهم المتوكل العباسي، ثم عاد إلى الشام، وتوفي بمنبج سنة ٢٨٤هـ. الأعلام، الزركلي، ج ٨، ص ١٢١.

- الآمدي: الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، أبو القاسم: عالم بالأدب، راوية، من الكتاب، له شعر، أصله من آمد ومولده ووفاته بالبصرة، ت: ٣٧٠ هـ، الأعلام: الزركلي، ج ٢، ص ١٨٥.

(٢) انظر: البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى، (مصر، الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٤م)، ص ١٧٢.

(٣) مثل الجاحظ في كتابيه البيان والتبيين، والحيوان.

(٤) الجاحظ: عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ: كبير أئمة الأدب، ورئيس الفرقة الجاحظية من المعتزلة. مولده ووفاته في البصرة. فلج في آخر عمره. وكان مشوه الخلق. ومات والكتاب على صدره. قتلته مجلدات من الكتب وقعت عليه، ت: ٢٥٥هـ. الأعلام: الزركلي، ج ٥، ص ٧٤.

الناحية الموسيقية والجمالية في سياقها داخل النص، حيث أعلى من شأن الألفاظ على المعاني، لأن الألفاظ هي أوعية للمعاني التي لا يجهلها العامة، لكن البلاغة في حسن انتقاء هذا الوعاء النفيس الذي يعبر عن المعنى الرفيع، فيقول في ذلك: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج"^(١).

وقد كان على النقيض من هذا الاتجاه، اتجاه يعلي من شأن المعنى على اللفظ، وكان من مناصري هذا الاتجاه ابن جني^(٢) (ت: ٣٩٢هـ)، الذي تناول هذه القضية، وكتب باباً يرد فيه على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني، حيث انتصر للمعنى على اللفظ، وجعل اهتمام العرب باللفظ لأنه يدل على المعنى الذي هو أقوى وأكرم عندهم، فقال في ذلك: "إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذيبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة وبالخطب أخرى وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأفخم قدرًا في نفوسها"^(٣).

وقد كان اهتمام النقاد العرب بقضية اللفظ والمعنى نابع من اهتمامهم بأسلوب الشعراء وما يميز شعر أحدهم عن شعر غيره، وقد كان هذا الاهتمام منصباً على الكيفية التي يتناول الشعراء بها اللفظ والمعنى، بالإضافة إلى تناولهم لقضايا أخرى مثل: عناصر البيان التي تشكل الصورة، ومراعاة الكلام لحال المستمعين، حيث لكل مقام مقال، وقضايا الجملة من الحذف والتقديم والتأخير، مما دعا ابن جني لأن يكتب باباً يهتم بقضايا التقديم والتأخير والحذف، سمّاه في شجاعة العربية^(٤)، لأنه عدّ قدرة العربية، على التحكم في تغيير ترتيب عناصر الجملة بالتقديم أو التأخير أو الحذف مع زيادة في المعنى دون الاختلال، شجاعة في هذه اللغة العريقة.

(١) الحيوان: الجاحظ (عمرو بن بحر أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ)، ج ٣، ص ٦٧.

(٢) ابن جني: عثمان بن جني الموصلي، أبو الفتح: من أئمة الأدب والنحو، وله شعر. ولد بالموصل وتوفي ببغداد سنة ٣٩٢هـ. الأعلام: الزركلي، ج ٤، ص ٢٠٤.

(٣) الخصائص: ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت: ٣٩٢هـ)، الطبعة الرابعة، (مصر، الهيئة المصرية العامة، د.ت)، ج ١، ص ٢١٦.

(٤) انظر: السابق، ج ٢، ص ٣٦٢.

وقد تناول النقاد العرب منذ القدم هذه القضايا التي تعد من أبرز قضايا الأسلوبية والتي تعرف الآن عند النقاد المحدثين بالانزياح أو الانحراف أو العدول، وقد عرفها النقد العربي تحت مسميات متباينة منها شجاعة العربية.

وكان هناك اتجاه ثالث مثل ابن رشيق القيرواني^(١) (ت: ٤٦٣هـ)، الذي كان وسطاً بين الطرفين، وقد اهتم باللفظ كاهتمامه بالمعنى ولم يعل من شأن أحدهما على الآخر، لأنه يعتبرهما جسماً وروحاً لا ينفصلان، فيقول: "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان لفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح"^(٢).

وكان عبد القاهر الجرجاني^(٣) (ت: ٤٧١هـ) وسطاً بين الاتجاهين المتضادين، الذي اهتم بالأسلوب، وجمع أشدات قضية الاختيار والانتقاء في اللفظ والمعنى ليحل القضية المختلف فيها، عندما تبلورت عنده نظرية النظم التي يبين فيها أن الجمال في الأدب هو في نظمه، الذي يتكون من العلاقات الجمالية بين الألفاظ بعضها مع بعض، لإنتاج المعنى الذي يتحقق عندما توضع الألفاظ الموضع الذي توجيه قواعد النحو، وبذلك يصبح الجمال معنوياً واللفظ دليلاً عليه^(٤)، وقد

(١) ابن رشيق القيرواني: الحسن بن رشيق القيرواني، أبو علي: أديب ونقاد وباحث، ولد في المسيلة (بالمغرب) وتعلم الصياغة، ثم مال إلى الأدب وقال الشعر، رحل إلى القيروان سنة ٤٠٦ ومدرج ملكها، واشتهر فيها، انتقل إلى جزيرة صقلية، وأقام بمازر إحدى مدنها، إلى أن توفي سنة ٤٦٣هـ. الأعلام: الزركلي، ج ٢، ص ١٩١.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ت: ٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، (بيروت، دار الجيل، ١٩٨١م) ج ١، ص ١٢٤.

(٣) الجرجاني: عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أبو بكر، واضع أصول البلاغة، كان من أئمة اللغة، من أهل جرجان، وله شعر رقيق، توفي سنة ٤٧١هـ. الأعلام: الزركلي، ج ٤، ص ٤٨.

(٤) انظر: علم الأسلوبية والبلاغة العربية: سحر سليمان عيسى، الطبعة الأولى، (عمان، دار البداية، ٢٠١١م)، ص ١٨.

اعتمدت هذه النظرية على أساس النحو، حيث يجب توخي معاني النحو في معاني الكلام بحيث يرصد الأديب العملية النحوية في تركيباته الأدبية، فيتربط المعنى النحوي بالتركيب^(١).

وقد بُنيت نظرية النظم عند الجرجاني باعتماد السياقات النحوية في كتابات الأدباء، حيث يعرّف النظم بقوله: " ليس "النظم" إلا أن تضعَ كلامكَ الوضعَ الذي يَقْتَضِيهِ "علمُ النحو"، وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرفَ مناهجه التي تُهَجَّتْ فلا تزيغَ عنها"^(٢).

وقد تشكلت الرؤية النقدية عند الجرجاني في هذه النظرية من خلال التوسط في قضية اللفظ والمعنى، فتكون الألفاظ خدماً للمعاني، تدلُّ عليها، حيث تكون للألفاظ دلالة أولى وهي المعنى المعجمي، ولها عند النظم في سياق الكلام دلالة ثانية وهي دلالة النظم، من خلال الوحدة العضوية بين المعنى الناتج والبنية النحوية لهذا المعنى داخل الجملة^(٣).

في ضوء نظرية النظم التي طرحها الجرجاني، نستطيع أن نحكم على قوة الأساليب وجودتها من خلال اعتمادها على الالتزام من الشعراء والأدباء بالمعايير النحوية وتمسكهم بها؛ لأن " النحو في الفكر الجرجاني النظري والتطبيقي عملية أساسية في صناعة الرسالة الإبداعية والإخبارية باعتباره عاملاً مهماً في تركيب الأسلوب"^(٤).

وقد كان الباقلاني^(٥) (ت: ٤٠٣ هـ) من أقدم من استخدم كلمة الأسلوب للدلالة على تناسق العمل الأدبي، حيث أوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقته التي يُعرف بها وتنسب إليه، فيقول عن الناقد الذي يدرس أدب أحد الأدباء إن كان شعراً أو نثرًا: "إذا عَرِفَ طريقةَ شاعر في قصائد

(١) انظر: الأسلوبية (وثلاثية الدوائر البلاغية): عبد القادر عبد الجليل، الطبعة الأولى، (عمان، دار صفاء، ٢٠٠٢م)، ص ٩٤.

(٢) دلائل الإعجاز: الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، ت: ٤٧١ هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، الطبعة الثالثة، (القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٩٩٢م)، ج ١، ص ٨١.

(٣) انظر: الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص ٩٥.

(٤) الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص ٩٧.

(٥) الباقلاني: محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر، أبو بكر، قاض، من كبار علماء الكلام، ولد في البصرة، وسكن بغداد فتوفي فيها سنة ٤٠٣ هـ. كان جيد الاستنباط، سريع الجواب. وجّهه عضد الدولة سفيراً عنه إلى ملك الروم، فجرت له في القسطنطينية مناظرات مع علماء النصرانية بين يدي ملكها. الأعلام: الزركلي، ج ٦، ص ١٧٦.

معدودة، فأُنشد غيرها من شعره لم يشك أن ذلك من نسجه، ولم يَرْتَبْ في أنها من نظمه، كما أنه إذا عرف خط رجل لم يشتبه عليه خطه حيث رآه من بين الخطوط المختلفة، وحتى يميز بين رسائل كاتب وبين رسائل غيره^(١)، فأسلوب الشاعر والكاتب يصبح كالبصمة التي يستدل بها على صاحبها.

كما تطرق إلى اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع، فالشاعر الذي يقول في المدح مختلف عن أسلوبه في الغزل، وذلك لأن أسلوب الشاعر في بعض الأغراض يتطلب عاطفة مختلفة عن تلك العاطفة التي يحتاجها الغرض الآخر، فيقول: "وإن كان المتكلم وجود في شيء دون شيء، عرف ذلك منه، وإن كان يعم إحسانه، عُرف، ألا ترى أن منهم من وجود في المدح دون الهجو، ومنهم من وجود في الهجو وحده، ومنهم من وجود في المزح والسخف، ومنهم من وجود في الأوصاف"^(٢).

فأسلوب كل شاعر مختلف عن الآخر بحكم اختلاف البيئة والثقافة والعواطف لكل شاعر عن الآخر، وباختلاف الغرض من القصيدة، فما كل شاعر يستطيع أن يقول في شتى الأغراض الشعرية، لأنها تحتاج إلى عواطف مختلفة.

فمن خلال كلام الباقلائي نستطيع أن نفهم أن الأسلوب يعني الطريقة التي يعبر بها الشاعر عن أفكاره التي يترجمها من خلال انتقاء واختيار الألفاظ إلى معان ينظمها في شعره.

وقد ذكر ابن منظور أن الأسلوب هو الفن والمذهب، فيقول في تفسيره لكلمة الأسلوب في لسان العرب: "يُقَالُ لِلسُّطْرِ مِنَ النَّحِيلِ: أُسْلُوبٌ. وَكُلُّ طَرِيقٍ مَمْتَدٍّ، فَهُوَ أُسْلُوبٌ. قَالَ: وَالْأُسْلُوبُ الطَّرِيقُ، وَالْوَجْهُ، وَالْمَذْهَبُ؛ يُقَالُ: أَنْتُمْ فِي أُسْلُوبِ سُوءٍ، وَيُجْمَعُ أُسَالِيبٌ. وَالْأُسْلُوبُ: الطَّرِيقُ تَأْخُذُ فِيهِ. وَالْأُسْلُوبُ، بِالضَّمِّ: الفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذَ فُلَانٌ فِي أُسَالِيبٍ مِنَ الْقَوْلِ أَيِ أَفَانِينَ مِنْهُ"^(٣).

(١) إجاز القرآن: الباقلائي (أبو بكر محمد بن الطيب، ت: ٤٠٣هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، الطبعة الخامسة، (مصر، دار المعارف، ١٩٩٧م)، ص ١٢٠.

(٢) إجاز القرآن: الباقلائي، ص ١٢٠.

(٣) لسان العرب: ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، ت: ٧١١هـ)، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار صادر، ١٤١٤هـ)، ج ١، ص ٤٧٣.

بعد هذا العرض من دراسة النقاد لأدب الشعراء والكتاب، وإبراز أهم الملامح الفنية التي تجعل من أدبهم أدباً بارزاً قوياً، أو أدباً ضعيفاً لا يُعجب به أحد، أخذت كلمة الأسلوب تنتشر في الوسط النقدي، حتى أنهم فرقوا بين أساليب الشعراء الذين يعيشون في بيئة واحدة وعصر واحد وما بينهما من تشابه في الحياة، لكن لكل منهم أسلوبه الذي يتبعه في أدبه، فقليل في أسلوب الفزدق وجريير في الشعر "الفزدق ينحت من صخر وجريير ينهل من بحر"، وباختلاف الأجناس الأدبية من قصة ومقالة ورواية وقصيدة، توسع مفهوم الأسلوب ليميز بين الكتاب والشعراء حسب الجنس الأدبي الذي يكتبونه.

من خلال الطرح السابق للأسلوب عند النقاد العرب ودورهم في تطوير الحركة النقدية، نلاحظ استخدام العرب لمصطلح الأسلوب في مصنفاتهم ودراساتهم الأدبية والنقدية كمصطلح مساعدٍ لمصطلح البلاغة دون تعارض بينهما^(١).

وبدأ التوسع في استخدام هذه الكلمة حتى أصبحت كلمة الأسلوب حقاً مشتركاً بين أنواع الفنون وبيئاتها المختلفة للفن، حيث يستعملها الأدباء للدلالة على طريقتهم في فنونهم الشعرية والنثرية، ويستخدمها الموسيقيون دليلاً على طريقة التلحين وتأليف النغم للتعبير عما يحسون أو يخالون، وكذلك الرسامون يعتبرونها دليلاً على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها، وبذلك أصبحت كلمة الأسلوب ترادف كلمة الشخصية في المعنى^(٢).

الأسلوبية ومفهومها في النقد الحديث

بدأت الأسلوبية كمنهج نقدي يستقي مبادئه وعناصره من علوم اللغة الحديثة، فأصبحت مدرسة لغوية تهتم بمعالجة النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي^(٣)، فأصبح البحث الأسلوبي مهتماً بدراسة

(١) البحث الأدبي واللغوي (طبيعته، مناهجه، إجراءاته): نبيل خالد أبو علي، الطبعة الأولى، (غزة، دار المقداد، ٢٠٠٧م)، ص ٧٠.

(٢) انظر: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية): أحمد الشايب، الطبعة السابعة، (مصر، مكتبة النهضة، ١٩٧٦م)، ص ٤١.

(٣) انظر: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق): يوسف أبو العدوس، الطبعة الثانية، (عمان، دار المسيرة، ٢٠١٠م)، ص ٥١.

"مجالات الأداء اللغوي، لاستكشاف ما تهيئه الأنماط والتراكيب من قيم تعبيرية، ويكون ذلك بواسطة المتابعة والملاحظة للمفردة والجملة، وكيفية استخدام حروف الربط، ودلالات الأصوات اللغوية"^(١).

وقد أصبحت أفكار علم اللغة الحديث تتبلور لكي يتم استخدامها وتوظيفها في الدراسات النقدية التي تقوم بها الأسلوبية، وذلك للكشف عن خصائص وسمات الأسلوب الشكلية والمضمونية، من خلال تمثل الأنماط الصوتية للكلام من وزن وقافية في الشعر المنظوم، وأنواع التراكيب الجمالية في معجمية ألفاظها، وكلماتها مجردة أو محسوسة^(٢).

ولأن الأسلوب الذي يتبعه الشاعر في أدبه قد يكون ملازماً له في كثير من الأحيان فيعرف به ويشتهر به، حتى يقال: أسلوب فلان، يعتمد على التعبير عن المعاني المرتبة قبل أن تكون ألفاظاً منسقة، حيث تتكون في عقل المبدع قبل أن ينطلق بها لسانه أو يجري بها قلمه^(٣)، فإن الأسلوبية اعتمدت في دراسة هذه الآثار الأدبية، وباعتبارها فرعاً من فروع علم اللسانيات، الاتصال بعلوم أخرى كالرياضيات والإحصاء والأصوات والفونولوجيا، والصرف والنحو والعروض، والاجتماع والجمال والانثربولوجيا، وفقه اللغة، التي أصبحت في مادتها تمد خيوط العون للوصول إلى الهدف الأسلوبي^(٤).

ولأن " الأسلوب اختيار أو انتقاء"^(٥)، فإنه من خلال هذه العلوم يمكن للباحثين أن يستكشفوا الخصائص الأسلوبية التي تميز العمل الأدبي طبقاً لما يختاره الأديب وينتقيه من ألفاظ ذات دلالة أثناء عملية الإبداع.

وبذلك يمكن القول بأن مصطلح الأسلوبية يعني: "المنهج التحليلي العلمي الذي يعنى بدراسة الأعمال الأدبية بطريقة موضوعية مستخدماً أفكار علم اللغة الحديث في الكشف عن السمات الأسلوبية والخصائص الشكلية التي تميز عملاً أدبياً أو أدبياً معيناً أو عصرراً أو بيئة أدبية،

(١) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث: رجاء عيد، د.ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٣م)، ص ٢٥.

(٢) انظر: فن الأسلوب (دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية): حميد آدم ثويني، الطبعة الأولى، (عمان، دار صفاء، ٢٠٠٦م)، ص ١٨.

(٣) انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٤٠.

(٤) الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص ١٣٣.

(٥) الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ٣٧.

وهذه السمات قد تكون صوتية تتصل بالأنماط الصوتية للنص أو الإيقاع، أو الوزن والقافية في الشعر، وقد تكون تركيبية تتصل بطريقة تركيب الجمل والعبارات، وقد تكون معجمية تتصل بالكلمات المجردة في مقابل الكلمات المحسوسة، وبالتكرار النسبي للأسماء والأفعال والصفات، وقد تكون بلاغية تتصل بالاستعمال المتميز للمجاز، وللاستعارات والصور وغيرها، كما أنّ الأسلوبية لا تكتفي برصد الأشكال التعبيرية والوقوف عند سماتها، بل تسعى -أيضاً- للكشف عن أفكار النص الأدبي وأسرار جماله^(١).

الأسلوبية نشأة وتاريخ:

اشتق لفظ الأسلوب style من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية التي تعني القلم، وقد جاء في كتب البلاغة اليونانية القديمة أن الأسلوب هو أحد سبل ووسائل الإقناع للجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة، وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال^(٢). وقد استمرت الدراسات النقدية في الغرب بالتطور، ودراسة الآثار الأدبية وتطوير القواعد النقدية، حتى جاء جورج بوفون (١٧٠٧-١٧٨٨م) الذي اهتم بدراسة الأسلوب عند الأدباء والشعراء، حتى اعتبر أن الأسلوب هو الرجل، حيث إن الأفكار وحدها هي أساس الأسلوب، الذي ساهم في تولد النظام والحركة المكونة للأسلوب^(٣)، ويعني بذلك أن لكل أديب طابعه الخاص في إعداد أدبه وفنه، الذي ينسجم مع طبيعته الذاتية، فيتعرف إليه المتلقي دون حاجة للاطلاع على اسم الأديب والمبدع؛ وذلك لأن "كل منشئ طابعه الخاص في تفكيره وتعبيره، يمتاز عنه الآخر في هذه العناصر، دون أن ننسى أن المرجع في اختلاف الأسلوب هو نفس الإنسان، وما يعرض له من دواع ينشئ فيها الأدب، فهو تارة يعتمد على عقله، وتارة يعتمد على عاطفته، وتارة يجمع بين العقل والعاطفة"^(٤)، وهذا الكلام يعيدنا إلى قول الباقلاني (ت: ٤٠٣هـ) الذي اعتبر أن الناقد عند قراءته لأعمال أديب ما فإنه يتعرف إلى إنتاجه إذا اطلع على أعمال أخرى له؛ لأن لكل شاعر وأديب أسلوباً يتميز به مثل البصمة.

(١) البحث الأدبي: نبيل أبو علي، ص ٧١.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ٣٥.

(٣) انظر: فن الأسلوب: حميد ثويني، ص ١٨.

(٤) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ١١٤.

وكذلك المتلقي يستطيع من خلال استمراره في مطالعة أعمال بعض الكتّاب أن يتعرف إلى عمل الكاتب دون أن يرى اسمه؛ لأن الكاتب استطاع أن يميز أسلوبه الإبداعي من خلال سمات بارزة يستطيع المتلقون المهتمون التعرف إليها وتمييزها من غيرها؛ لأن " مبدعي هذه الأساليب استطاعوا أن يتركوا في ذهن المتلقي بصمات رؤيتهم المطلقة للأشياء، وأنهم أعملوا فكرهم بشكل نشط ومتوازن ومكثف وواع"^(١)، ولذلك نجد التسميات الكثيرة في الأدب العربي حيث يقال: أسلوب العقاد، أو أسلوب طه حسين، أو أسلوب نزار قباني، وغيرها من الأساليب التي تدل على صاحبها وتعطي انطباعاً عن تشكيله للألفاظ والمعاني في نظمه للعمل الإبداعي.

وقد أخذت الأسلوبية بالنشأة والتطور في بلاد الغرب في مطلع القرن العشرين، حيث ارتبطت نشأتها -كعلم يهتم بدراسة الآثار الأدبية من ناحية لغوية وقيم تعبيرية، بعيداً عن الاهتمام بمؤلف النص- بنشأة علوم اللغة الحديثة ومدارس علم اللغة، بعد ولادة اللسانيات الحديثة بعد أبحاث دي سوسير السويسري (١٨٥٧- ١٩١٣م)، الذي اهتم بدراسة علوم اللغة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها في تحليل الخطاب الأدبي، ودراسة العلاقات النحوية التي تربط ألفاظه ومعانيه^(٢).

وقد نادت مدرسة علوم اللغة الحديثة باتخاذ الأسلوب علماً يدرس لذاته، ويوظف في خدمة التحليل الأدبي، وقد بدأت نشأة الأسلوبية كعلم يهتم بدراسة النصوص الأدبية عندما بدأت "أول إرهابات علم الأسلوب تظهر عند شارل بالي، الذي نشر عام ١٩٠٢م كتابه (مقال الأسلوبية الفرنسية)، ثم تلاه بكتاب آخر هو (الوجيز في الأسلوبية)"^(٣).

وقد كان شارل بالي الفرنسي (١٨٦٥- ١٩٤٧م) تلميذاً لسوسير واهتم بنشر محاضراته بعد وفاته حيث جمعها في كتاب سماه "دروس في الأسلوبية العامة"، وتأثر بأرائه، وقد شغل الدارسين في حقل الدراسات اللغوية والنقدية بالمصطلح الجديد "مصطلح الأسلوبية" الذي ابتكره، إلا

(١) الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص ١١٤.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ٣٨.

(٣) السابق: ص ٤٣.

أنه لم يكن يقصد بهذا المصطلح دراسة الأعمال الأدبية، وإنما كان يعني عنده دراسة الأدوات والمظاهر والآثار التعبيرية من كل لغة^(١).

وقد أسس بالي بأفكاره المتعددة في موضوع الأسلوبية مدرسة أسلوبية تعنتي بالتعبير اللغوي سميت بالأسلوبية التعبيرية، حيث أظهر بالي اهتمامه "بالمحتوى العاطفي للغة، وهذا جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، ومن ثمّ ركز على اللغة المنطوقة، وهو ما صرفه عن العناية باللغة الأدبية"^(٢).

وقد خلف بالي تلميذه رومان جاكبسون الروسي (١٨٩٦-١٩٨٢ م) وقد "عرّف الأسلوبية بأنها البحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً، الذي يرى أنّ النص الأدبي خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام وأنّ النص الشعري له علاقات داخلية تقوم بين عناصره الحاضرة، وعلاقات خارجية تربط عناصر الحضور بعناصر غائبة، ويقصد بالعناصر الغائبة الإشارة إلى ارتباط النص وتأثره بالواقع الثقافي والاجتماعي، فالنص يتفاعل مع غيره من النصوص الأدبية"^(٣).

واعتبر جاكبسون أنّ اللغة نظام من الدلائل يعبر بها الإنسان عن أفكاره بين أفراد الجماعة اللغوية، من خلال الكلمة المنطوقة أو المكتوبة، وذلك بوجود عناصر الاتصال المتمثلة في المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والسياق الذي تتم بواسطته عملية التواصل، مع وجود قناة اتصال تحدد شكل الاتصال كتابياً أو شفويّاً أو غيره^(٤)، وقد أكد أنّ النظام اللغوي يختلف عن غيره من النظم بكونه ذا طبيعة تمكنه من أداء وظيفتين في وقت واحد، وظيفة الإبلاغ، ووظيفة التواصل، وبذلك تكون اللغة وعاء يحقق الإبلاغ للرسالة المطلوبة من خلال الصياغة التي تؤدي إلى التواصل مع المتلقي^(٥).

(١) انظر: السابق: ص ٤٤.

(٢) السابق: ص ٤٥.

(٣) البحث الأدبي: نبيل أبو علي، ص ٧٤.

(٤) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ١٢٤ - ١٣٠.

(٥) انظر: النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك): إبراهيم محمود خليل، الطبعة الأولى، (عمّان، دار المسيرة، ٢٠٠٣م)، ص ٨٨.

ثم جاء ميشيل ريفاتير، الذي انتهى إلى أن الأسلوبية تعنتي بالنص كأساس تنطلق منه في الدراسة، بمعزل عن الاعتبارات التاريخية والاجتماعية والنفسية، وهي تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً^(١).

وقد اهتم ريفاتير باختصاص الدراسة الأسلوبية بالنص الإبداعي في ذاته؛ لأنها تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية وهي تتميز من بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء، فتحاول تفحص نسيجه اللغوي وترمي بحسب رأيه إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني^(٢).

ثم يعدُّ العمل الأدبي ضرباً من التواصل يعتمد على وجود نشاط لغوي مرسل من المتكلم ونشاط يماثله يخرج من المخاطب رداً على المتكلم ليحصل التفاهم بينهما، حيث يمثل المبدع في العمل الأدبي دور المتكلم من خلال عمله الإبداعي الذي يقدمه، ويكون المتلقي هو المخاطب ويخرج نشاطه اللغوي من خلال تعبيره عن الفهم لهذا العمل الإبداعي وتذوقه له واستمتاعه به، يقوم مخططه على ثلاثة عناصر، هي: الكاتب، والقارئ، والنص، ويعتمد على أن القارئ والنص عناصر أساسية في عملية تحليل النص الأدبي^(٣).

وينبع اهتمامه بالقارئ أو المتلقي من بحثه عن المحور الجمالي للأدب الذي يدرس مدى تأثير النص الأدبي في نفس القارئ ومعرفة ما يفاد من معنى النص ومحتواه، ويهتم بالنص لأنه يريد أن يحلل النصوص التي قامت اللغة بوضع رموزها ودلالاتها التي وظفها الأديب في نصه^(٤)، وكذلك فإن طبيعة المتلقي حاضرة حضوراً بارزاً في ذهن المبدع أثناء العملية الإبداعية، وذلك لأن " المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع"^(٥).

(١) انظر: البحث الأدبي: نبيل أبو علي، ص ٧٤.

(٢) الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب): فرحان الحربي، الطبعة الأولى، (بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، ٢٠٠٣م)، ص ١٥.

(٣) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ١٣٧، وكذلك انظر: البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢١٨.

(٤) انظر: فن الأسلوب: حميد ثويني، ص ١٥.

(٥) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٣٥.

فللمتلقي دور مهم يبرز عندما يتسلط الأسلوب كقوة ضاغطة عليه، تبرز عندها بعض العناصر في الكلام وتنبه المتلقي عليها لاستكشاف دلالتها التي تتميز بها وأثرها عليه؛ لأن الأسلوبية تهتم بملاحظة ردود الأفعال التي تتولد عند المتلقي حينما يستمع إلى النص^(١).
والمحور الثاني من محاور عملية الاتصال هو الرسالة أو النص الأدبي الذي يقوم المتلقي بتذوقه والاطلاع عليه، وهو ناتج من " تجربة ذاتية للمبدع، ولكن التعبير عن هذه التجربة يعطيها لونا من الموضوعية، يتيح للباحث أن يتوجه إلى هذا التعبير باعتباره إفرازاً ذاتياً اصطبغ بتجربة الحياة المعاشة، التي تتجاوز إطار الذاتية من خلال وسيلة موضوعية هي اللغة"^(٢).
أما الكاتب ومرجع النص فأمور هامشية^(٣)؛ وذلك لأنه لا يهتم بالموقف التاريخي للأديب، ونوع الميل الفكري الذي يعتمده أو يلتزم به، فكل ما يعنيه هو النص ومنتجاته الدلالية ومدى تأثير جمالياته في المتلقي.

من خلال آراء ريفاتير في نظريته الأسلوبية يُلاحظ أن نظريته "تصب جلّ اهتمامها على رصد العلاقة بين النص والقارئ، وذلك من خلال رصد رد فعل القارئ تجاه الرسالة اللغوية المتجسدة في نص معين، والبحث عن أسباب رد الفعل هذا في النص نفسه"^(٤).

المدارس الأسلوبية:

ويتعدد رواد منهج الأسلوبية في النقد، فقد تعددت المدارس التي تنطلق من الأسلوبية كمنهج نقدي يختص بدراسة الآثار الأدبية، ومن أهم هذه المدارس:

أولاً: الأسلوبية التعبيرية

ويطلق عليها المنهج الوصفي أو الأسلوبية التعبيرية، ورائدها شارل بالي تلميذ سوسير، الذي اعتبر أن التعبير الأدبي وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المنشئ لاجتذاب اهتمام القارئ،

(١) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ٣٧.

(٢) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٤٦.

(٣) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ١٣٨.

(٤) البحث الأدبي: نبيل أبو علي، ص ٧٩.

بحيث تعتمد هذه الوسيلة على استخدام اللغة من خلال أسلوبيين متميزين، أحدهما ينشد التأثير في القارئ، والآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة لهذا القارئ^(١).

واعتمدت الأسلوبية التعبيرية على معطيات لغوية عديدة، كان النحو في مقدمتها، بالإضافة إلى الأشكال البلاغية المألوفة، حيث توزعت موضوعات الأسلوبية التعبيرية على محاور ثلاثة، يعتني المحور الأول بصياغة التعبير، والثاني بالأسلوب الذي يعبر به المبدع عن أفكاره، والثالث باعتماد المبدع على قواعد النحو، التي تضبط قوانين النظام اللغوي في العمل الأدبي، حيث إن التعبير اللغوي الذي يتألف منه العمل الأدبي، يعدّ تعبيراً عن الفكر من خلال استخدام اللغة كأداة للتعبير، التي تتألف من أشكال عديدة كالزمان في الأفعال والجمع والمفرد، ومن بُنى نحوية متعارف عليها كالنقد والتأخير والحذف^(٢).

وبذلك يكون محور اهتمام رواد الأسلوبية التعبيرية دراسة العمل الأدبي دراسة لغوية لا تحفل بالجوانب الجمالية، بحيث تنبسط الدراسة على رقعة اللغة كلها، لتدرس جميع الظواهر اللغوية، ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً، بحيث يكون مجالها دراسة مستويات اللغة المتعددة صوتاً ودلالة وتركيباً، ؛ لتكشف عن الخصائص الأساسية في اللغة التي تكون موضع الدراسة من خلال الآثار الأدبية لأدباء هذه اللغة^(٣).

ثانياً: الأسلوبية الصوتية

تعدّ الأسلوبية الصوتية إحدى مجالات بحث الأسلوبية، وقد أسس لها جاكبسون في دراسته للعلاقات الداخلية في النص الأدبي، حيث تعتمد على "مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، نستطيع أن نستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"^(٤)؛ للكشف عن الدلالة الصوتية التي تتسجم مع الألفاظ والكلمات، وتهتم الأسلوبية الصوتية بثلاثة فروع:

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث: إبراهيم خليل، ص ١٥١ - ١٥٤.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ٩٤.

(٣) انظر: السابق: ص ٩٥.

(٤) الأسلوبية: بيبير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، الطبعة الثانية، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤م)، ص ٦٠.

١. دراسة الأصوات مجردة، أي دراسة في ذات الصوت ومكوناته ومخارجه دون البحث في علاقته مع غيره.

٢. دراسة الإيقاع الناتج من تآلف الأصوات واقتنائها مع بعضها عند تكوين اللفظ، ودراسة ملامح الانسجام أو التنافر بين الحروف أو الألفاظ المتجاورة، وتأثيرها الجمالي في القصيدة.

٣. البحث في علاقة الصوت والمعنى، الذي يقوم الأديب والمبدع بالتعبير عنه من خلال العمل الإبداعي المتمثل في النص الأدبي، فيبحث العلاقة بين الأصوات والحروف والعاطفة التي يعبر عنها الشاعر إن كانت حزناً أو فرحاً أو تقاؤلاً أو تشاؤماً وما ينتج عن هذه الأصوات من جرس يتناسب مع هذه العاطفة^(١).

كما أن الأسلوبية تهتم بالبحث عما في المادة الصوتية من إمكانات تعبيرية هائلة يمكن من خلالها أداء المعنى بصورة حقيقية موافقة للواقع الذي يعبر عنه الأديب، فتتناسب تناسباً تاماً معه، وتظهر انسجاماً لا يستطيع المتلقي إلا أن يقف مبهوراً من صدقه في التعبير عن العاطفة التي يبثها المبدع في عمله الأدبي، فالأصوات والتوافق التعبيري المتمثل في التنغيم والإيقاع والكثافة الصوتية والنبر على المواضيع التي يريد أن يظهر اهتماماً بها، والتكرار القائم على التردد وإشاعة أنواع متعددة من التوازنات داخل النص الأدبي، مثل: توازن الألفاظ من خلال ترتيبها وتنظيمها وتنويع التراكيب والأسجاع، كل ذلك يتضمن طاقة تعبيرية كبيرة، لأن المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإحياءات العاطفية المنبثقة من مكانها لتطفو وتظهر على سطح الكلمة، وتتناسق مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي فلا يشعر المتلقي بغرابتها، بل يشعر بصدقها في التعبير عن الواقع الذي يعيشه المبدع، فيعيشه معه وكأنه يصاحبه في النص الذي يتلقاه منه، فإن المنهج الأسلوبي يكشف عن القيمة التعبيرية الصادقة في هذا العمل الإبداعي الأدبي^(٢).

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث: إبراهيم خليل، ص ١٥٣.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ٩٨.

ثالثاً: الأسلوبية الإحصائية

وقد تبلورت معالم هذه الأسلوبية على يد بيير جيرو في مؤلفه (الخصائص الإحصائية للمفردات)^(١)، وهي تعتمد على تداخل علم الإحصاء مع علم الأسلوبية للكشف عن دلالات تكرار بعض القيم في الأعمال الأدبية، واستحسن الكثيرون دخول الدراسات الإحصائية إلى علم الأسلوب باعتبار أن علم الإحصاء هو أحد المعايير الموضوعية، التي يمكن من خلال استخدامها استخداماً صحيحاً، أن يستطيع الناقد تشخيص الأساليب المميزة للعمل الأدبي وتمييز الفروق بينه وبين أعمال أخرى.

ولأن الإحصاء منهج يمكن أن يحقق للناقد بعداً موضوعياً يبتعد عن التأثير النفسي للناقد والانطباع الشخصي المسبق عن العمل الفني، فإنه يستطيع من خلاله أن يحدد الملامح الأساسية للأساليب وأن يفرق بينها وبين الخصائص اللغوية والسمات الفنية التي يمكن أن تعتبر خواصاً أسلوبية قد ترد في النص وروداً عشوائياً، بحيث يتم رصدها وبحث مرات تكرارها في هذا النص والدلالات الناتجة عن هذا التكرار، الذي يستحيل أن يكون عبثاً^(٢).

إن الظواهر التي ترد في نصٍ ما بشكل متكرر تلفت نظر المتلقي والناقد إليها " تختلف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها، ومن ثم فإن استخدام المنهج الإحصائي في مثل هذه الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات؛ إذ لا يستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرة، أو ورودها عشر مرات في نص أدبي ما، فلكل دلالاته، ومن هنا كان للمنهج الإحصائي أهمية في الدراسات الأسلوبية"^(٣).

وبذلك فإن الأسلوبية الإحصائية تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص من خلال قياس الكم، وهي تقوم بإبعاد العمل العشوائي والحدس والتخمين لصالح رفع شأن القيم العددية، التي تظهر الحقائق بالأرقام والقيم، فيكون قوام عملها إحصاء العناصر اللغوية في النص ومقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في ذات النص، وإحصاء بعض الدوال التي تفضي نتائجها إلى

(١) انظر: السابق: ص ٩٠.

(٢) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ١٤٨.

(٣) السابق: ص ١٥٠.

دلالات معينة قد لا يستطيع الناقد اكتشافها بدون عملية الإحصاء، ثم يستخدم هذه النتائج في مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى حينما يوازن بين عملين فنيين لأديب واحد أو أديبين اثنين، وبذلك تظهر أهم مزايا هذا المنهج الأسلوبي الإحصائي الذي يهتم بتحديد ظاهرة من خلال منهج موجه، يحاول وضع الموضوعية كأساس له ينطلق منه قدر الإمكان ويبتعد عن الذاتية والانطباعية^(١).

ف "الأسلوبية الإحصائية تهتم بتتبع السمات الأسلوبية ومعدّل تواترها وتكرارها في النص"^(٢)، وبذلك يمكن الكشف عن دلالات أكيدة في النص الأدبي، وفق معايير موضوعية صحيحة وثابتة.

إن الاعتماد على علم الإحصاء كدليل في عملية دراسة النصوص" يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديماً دقيقاً، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل، وترجع أهمية العمل الإحصائي إلى أنه يقدم بيانات دقيقة ومحددة بالأرقام والنسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة، التي يتميز بها نص أدبي معين"^(٣).

بين البلاغة والأسلوبية:

اهتمت الدراسات النقدية البلاغية عند العرب بدراسة الشكل والمضمون؛ الشكل الذي يتمثل في اختيار الألفاظ ودلالاتها على المعاني، ونتج عن ذلك الاختلاف بين النقاد فيمن تكمن فيه الأهمية، إلى أن توصل بعضهم إلى التوسط في حل هذه القضية بأن جعل كل من اللفظ والمعنى في منزلة الآخر، ولا غنى لواحد منهما عن غيره، وتجمع هذا الرأي في قضية النظم، وامتدت الدراسات البلاغية في التراث النقدي العربي في الاختصاص بدراسة اللفظ والمعنى، وما ينشأ عنهما من بناء الجملة وامتدادها، وما يحدث فيه من تغيير مختلف عن قوانين النحو قد يضيف معنى وقد يخل به إذا لم يكن في موضعه، وازداد اهتمام النقاد وأهل البلاغة العربية بدراسة هذه الألفاظ

(١) انظر: الأسلوبية في النقد العربي الحديث: فرحان الحربي، ص ١٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث: إبراهيم خليل، ص ١٥٦.

(٣) الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ١٥٠.

والمعاني بإضافة باب البديع إلى علوم البلاغة، الذي يبحث في جماليات الألفاظ والأصوات والجرس الموسيقي الناتج عن التآلف بين الحروف والكلمات.

وظلّت الدراسات البلاغية بعيدة عن دراسة ما وراء العمل الأدبي وما ساهم في تشكيله من عوامل اجتماعية ونفسية ساعدت في بلوغ الفكرة إلى قلب الشاعر ليمثله بمعنى عذب من خلال أجمل الألفاظ وأحسنها، ولم تهتم بدراسة الدوافع النفسية وراء العمل الأدبي والعوامل الاجتماعية المحيطة بهذا الأديب.

وقد جاءت الأسلوبية في العصر الحديث لتكمل مسيرة البلاغة العربية فتكون وريثة شرعية لها، لأنها تصب جُلّ اهتمامها في دراسة الأدب من ناحيته اللغوية، فتهتم بدراسة اللفظة وجرسها وقوانين النحو التي تتحكم في موضعها داخل الجملة ودلالاتها المعنوية الناتجة عن التكرار وغيرها من الأمور التي تشترط إبعاد الأديب والمبدع عن الساحة النقدية، وتدعو إلى غض النظر عن الظروف التي ساهمت في إنتاج هذا العمل، سواء كانت ظروف نفسية يعيشها المبدع، أو ظروف اجتماعية تحيط به، جعلت هذه الأفكار تتبلور في مخيلته لينتجها لنا في نصوص أدبية قد تكون فائقة الحسن والإبداع، وقد تكون عادية لا يُلقى لها بال^(١).

وبذلك فقد أصبحت الأسلوبية تمثل تعريفاً جديداً للبلاغة؛ لأنها تتوجه إلى دراسة الصورة وأدوات التعبير وتأخذ في بعدها النظري حقيقة الأساليب والأجناس وأثرها في إنتاج النص^(٢). لقد نشأت الأسلوبية علماً لا يعتني إلا بالعناصر اللغوية في النص الأدبي، وامتد ليبحث درجة قوتها وانسيابيتها التعبيرية داخل مستوى النص، بحيث تكون اللغة في محيطه الأداة الناقلة لمجموعة الانفعالات والعواطف التي يريد المبدع أن ينقلها كما يشعر بها دون تغيير إلى المتلقي، وبأجمل أسلوب وأبداع نظم^(٣).

(١) انظر: البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٥٨ - ٢٦٠.

(٢) انظر: الأسلوبية في النقد العربي: فرحان الحربي، ص ٢٧.

(٣) انظر: الأسلوبية: عبد القادر عبد الجليل، ص ١٢٣.

الفصل الثاني

"البنية الإفرادية"

الفصل الثاني

البنية الإفرادية

يعتمد الأدباء على انتقاء الألفاظ من معجمهم الخاص الذي قد تكوّن في ذهنهم عبر الثقافة التي اكتسبوها من خلال مطالعاتهم المتنوعة للعلوم باختلاف أشكالها وأنواعها، ليكون لهذا المعجم الشعري المتشكل في الذهن هو الأساس الذي يبديع فيه هؤلاء الأدباء إنتاجاتهم الأدبية في صياغات يشعر المتلقي من خلالها بالثروة الثقافية والفكرية الهائلة التي يحتويها النص والتي تعكس الإلمام الفكري لهذا الشاعر.

وفي هذا الفصل سيتم تناول المعجم الشعري الخاص بابن حمديس بالدراسة، حيث سيتم تقسيم الفصل إلى مبحثين رئيسيين:

المبحث الأول: المحاور الدلالية

وفيه يتم رصد الألفاظ التي تشكل محوراً بارزاً في شعر ابن حمديس، وذلك لبحث دلالاته المعنوية التي تبعثها هذه الألفاظ في النص.

المبحث الثاني: المفردات المعجمية

وفيه يتم رصد الألفاظ المعربة والغريبة التي يوظفها الشاعر في النص، والتي تشير إلى الألفاظ التي تنتشر في ذلك العصر الذي عاش فيه الشاعر، وكذلك يهتم هذا المبحث بدراسة أسماء الأعلام التي يوردها ابن حمديس في نصوصه ودلالة ذكرها ضمن السياقات المتعددة.

المبحث الأول: المحاور الدلالية:

إن معجم الألفاظ الذي يعتمد عليه الشاعر في تكوين نصّه الشعري يبرز بوضوح قدرته اللغوية، وتمكنه من توظيف اللفظ من مخزونه اللغوي؛ لإنتاج المعنى الذي يريد أن يوصله من خلال النص للمتلقي.

والعمل الأدبي يركز على انتقاء الألفاظ من اللغة لتكوين النص، ولكن الكلمة التي يختارها المبدع ليوظفها في نصه لا تحمل المعنى المعجمي، بل هي تعطي مترادفات كثيرة دون الاعتماد على المعنى الموحد، بل تثير معاني كلماتٍ أخرى تلتقي معها في الصوت والمعنى والصيغة والاشتقاق^(١).

وكل لفظ من الألفاظ التي يوظفها الشاعر تعطي دلالات متعددة بحسب السياق الذي يضعها فيه، وتكون لها قيمة مختلفة عن سابقتها؛ وذلك لأن كل لفظة في النص تشكل لبنة أساسية في النسيج العام الذي يُشكّل النص، ويكون لها شكلاً ودلالةً خاصةً وفقاً للتركيب الذي يبدع الشاعر في وضعها فيه حتى تعطي للنص شاعريته، لأنّ "الكلمة لا تعني حدّها اللفظي، وإنما تعني ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها"^(٢).

وكل شاعر يستخدم في قصائده مفردات لفظية تشير إلى نقاط متمركزة في تفكيره، وفي رسائله التي يبثها عبر خطابه الشعري، وبعض هذه المفردات يدور حول معنى واحد، لكنها تحمل دلالات متعددة، هذه الكلمات التي تدور حول معنى واحد يمكن أن يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه، ويبدد غموضه^(٣). بحيث تشكل الدوال المتعددة التي تتكون منها مدلولاً ظاهراً يستطيع المتلقي أن يميزه من خلال هذا الثقل التكراري.

ويحرص الشعراء على انتقاء الكلمات غير المبتذلة، التي تدل بجرسها وبمعناها على ما تصوره من أصوات، وألوان أو نزاعات نفسية تجعل المتلقي يعيش الحدث وكأنه ماثلاً أمامه، لأن الشعر يختص بصفته الموسيقية التي تمثلها محاكاة الكلمات لأصوات الطبيعة أو الحركة أو الألوان الصادقة التي تجذب المتلقي إليها^(٤).

(١) انظر: فن الأسلوب: حميد ثويني، ص ٩٦.

(٢) القول الشعري منظورات معاصرة: رجاء عيد، د.ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت)، ص ١١٧.

(٣) الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ١٩٣.

(٤) انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٧.

وعند تتبع المعجم الشعري في ديوان ابن حمديس يمكن الكشف عن المخزون اللغوي الذي يتمكن الشاعر من توظيفه داخل نصوصه، وقد ساهمت رحلته الحياتية في إثراء هذا المخزون، من خلال تنقله وهجرته من بلاده إلى بلاد الطبيعة في الأندلس ثم هجرته إلى إفريقيا وقربه من ملوكها، ومعاصرتهم لهم ولحروبهم التي خاضوها، مما جعله يلتقي فئات مختلفة من المجتمعات التي ساهمت في زيادة هذه الحصيلة اللغوية.

ففي ديوانه نجد بنىً لفظيةً متعددةً تشير إلى محاور دلالية متنوعة، حيث تتردد في ديوانه ألفاظ متنوعة حول وصف الخمر وليالي السهر والغناء، مثل: (الراح - الخمر - معتقة - بنت الكرم - حمراء - صفراء - الهوى - الغزال - مشوقة - الرشف - الكأس - معشوقة) وفي قصائد المدح تنتشر الألفاظ التي تشير إلى كريم السجيا والخصال المتعددة للممدوح، مثل: (السماح - الندى - الكرم - عريق - الشجاعة - مقدم - فصيح) وغيرها من الألفاظ التي تحيل إلى محاور دلالية، تتشكل من كلمات مفاتيح وهي المواد المعجمية التي تتكرر في نص أدبي بشكل ملحوظ يفوق ما تكون عليه في الوضع الطبيعي المعتاد، بحيث يشير تكرارها في العمل الأدبي أو لدى مؤلف معين إلى أنها ذات أهمية خاصة بالنسبة إليه، وبذلك فهي تشكل أدوات فاعلة للقارئ تمكنه من فهم النصوص بدقة متناهية، إضافة إلى دورها البارز في الخوض إلى نفس الشاعر للكشف عن مكنوناته الخفية^(١).

وسيتم حصر الألفاظ التي تتناول محوراً معيناً في الديوان من خلال الدراسة الإحصائية للكشف عن دلالة هذا المحور، وسيتم حصر هذه الألفاظ من خلال الترادف، والاشتقاق اللفظي والصلة المعنوية للفظ الأساسي لهذا المحور.

ويمكن تقسيم المحاور الدلالية في ديوان ابن حمديس إلى ستة محاور، وهي: ومحور السلم والحرب، محور الغربة والحنين إلى الوطن، ومحور الشباب والشيب، ومحور العذاب والحزن، ومحور الخمر، ومحور الألوان.

أولاً: محور السلم والحرب:

عند تتبع المعجم الشعري في ديوان ابن حمديس يمكن ملاحظة انتشار الألفاظ الدلالية التي تغطي محور الحرب، بحيث تنتشر هذه الألفاظ في الديوان بشكل واسع، ويتركز توزعها في قصائد المدح، حين يصف المعارك التي يخوضها الملوك والقادة الذين شهد عصورهم.

ولأن ابن حمديس قد شهد عصوراً متتالية للملوك، فقد شهد أيضاً حروباً متتالية، فقبل هجرته من بلده صقلية شاهد النورمان وهم يغزون بلاده، وعند هجرته إلى الأندلس واقترابه من

(١) انظر: الأسلوبية: يوسف أبو العدوس، ص ١٩٤.

المعتمد عاش الحروب التي خاضتها بلاد الأندلس خاصة في المعركة الأخيرة التي ألقى فيها يوسف بن تاشفين القبض على الملك المعتمد، فأخذ إلى أغمات أسيراً مقيداً، ثم انتقله إلى إفريقيا ومعاصرتة لملوكها ومشاهدته لحروبهم المتعددة.

وبحكم الصلة القوية بين ابن حمديس وهؤلاء الملوك، فقد كان ينظم قصائد المديح المطولة التي يذكر فيها هذه المعارك ويصف فيها البطولات، ويذكر الانتصارات التي كانت تحققها هذه الجيوش، فانتشرت ألفاظ الحرب في ديوانه بشكل أبرز من الألفاظ الدلالية الأخرى.

ويتشكل هذا المحور من دوال متعددة، مثل: لفظة الحرب، وأدوات الحرب وما يتعلق بها من أمور متعددة، مثل: الهزيمة والنصر والعدو وغيرها، إلا أن معاني كثيرة من معاني الحرب قد تظهر في سياقات لا يمكن حصرها وتعدادها في ألفاظ محددة.

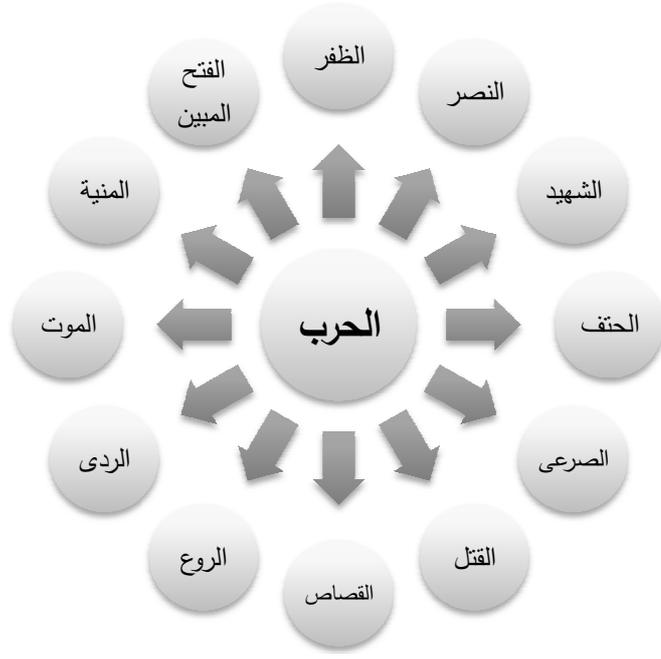
ويمكن حصر الألفاظ الواردة في الديوان التي تشير إلى محور الحرب والسلم في (الحرب، السلم، الكريهة، الوغى، الهيجاء، الجهاد، الغزو، الجيش، العرمم، المعارك، المنية، القتل، السبي، الغنم، الردى، السيف، الرمح، المهند، الصورام، الشهيد، الحتف، الكتيبة، الحسام، المنجنيق، النصر، الظفر، الفتح المبين).

وقد تكررت هذه الدوال في ديوانه بألفاظها المتعددة (٩٤٦) مرة، أي بنسبة (١,٣%) من مجموع مفردات الديوان التي تبلغ حوالي (٧٢٠٠٠) مفردة، وقد بلغ تردد دال (السيف) بمفرده وما يتعلق بمسمياته الأخرى مثل: المهند والحسام والصورام حوالي (١٨٣) مرة أي بنسبة (١٩,٤%) من مجموع مفردات هذا الحقل، أما دال (الحرب) فقد تكرر بمفرده حوالي (١٢٨) مرة أي ما يقارب (١٣,٥%) من مجموع هذه المفردات، أي أن دال (السيف) يشكل الكلمة المحورية لهذا الحقل الدلالي، ويليه دال (الحرب).

ويجدر الذكر بأن دال (السلم) قد تكرر في الديوان حوال (٣٧) مرة، أي بنسبة (٤%) فقط، وهذا يشير إلى النزعة الحربية التي كانت تسيطر على ذلك العصر الذي كان يعيش فيه ابن حمديس، والوضع القلق بين الحروب المتتالية في تلك المنطقة.

وفي معاجم اللغة نجد أن الحرب هي "نقيض السلم"^(١) وفي الديوان تحمل لفظة الحرب معاني دلالية متعددة تشكل نتاجات هذه الحرب، وهي كما يلي:

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج ١، ص ٣٠٢.



والمشترك الدلالي الذي تشكله هذه الدلالات هو النصر أو الموت، لأن نتيجة الحرب محسومة في أمرين يحرص عليهما المحاربون ولا يفكرون في سواهما فإما النصر والظفر في المعركة، أو موتهم شهداء، أما الهزيمة فلا مكان لها في قلوبهم ؛ لذلك نجد الشاعر يتغنى بالنصر والظفر الذي حازه المعتمد في حربه مع عدوه، حيث فتح الله له حينما ذلّ الأعداء بنصره، فيقول:

مِنْ جَحْفَلٍ ضَمِنَ الْفَتْحُ الْمُبِينُ لَهُ ذُلُّ الْأَعَادِي بِعِزِّ النَّصْرِ وَالظَّفْرِ^(١)

فالفتح المبين الذي أحرزه هذا الجيش، قد ضمن للمعتمد وجنده أن يُذللَّ عدُوهم بالهزيمة في الحرب، ويُعزَّون بالنصر والظفر الذي منَّ الله به عليهم، الذي نتج عن ثبات الجنود في أرض المعركة كما يقول في بيت سابق:

وَمَا زِقٍ مَزَقَتْ بِيضُ السَّيُوفِ بِهِ مَا لَا يُرْقَعُهُ الْأَسُونُ بِالْإِبْرِ^(٢)

فالحرب كانت طاحنة، نتائجها تتمثل في تمزيق الجيش لأعدائه تمزيقاً، وهزيمتهم هزيمةً مذلة، والبيتان السابقان تظهر فيهما دوال الحرب بوضوح مثل (الفتح المبين - الأعداء - النصر - الظفر - التمزيق - السيوف)، وهي تصف مشهد الحرب الدائرة، التي يُحرزُ فيها النصر لصالح المعتمد وجيشه.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

ويمكن ملاحظة إعلاء منزلة هذا النصر من خلال تكرار المعنى في البيت الواحد (الفتح - النصر - الظفر)، الذي يؤكد حدوث النصر، والصفة (المبين) التي استخدمها الشاعر في وصف الفتح، تؤكد أن هذا الفتح لا مجال للشك فيه.

ويحدد الشاعر علاقته بالحرب، فهي أحب إليه من الاستماع إلى نقر العود (البحم) وذلك إذا كانت هذه الحرب ضد الكفار، ومن أجل حماية الوطن، فقد قال وهو يخاطب أهل بلده ويحرضهم على الجهاد:

وَقَرَعُ الحُسَامِ الرَّأْسِ مِنْ كُلِّ كَافِرٍ أَحَبُّ إِلَيَّ سَمْعِي مِنَ النَّقْرِ فِي البِمْ^(١)

فالشاعر يتلذذ بقتل الأعداء وضرب رقابهم بالسيف وخوض الحروب أكثر من أي شيء آخر، وهو في هذا البيت لا يصف حاله فقط، إنما يصف حال الجنود المسلمين في أرض المعركة.

ويحدد الشاعر علاقة المعتمد بالحرب، فهي علاقة عشق أبدي للحرب التي لا هزيمة فيها، رغم الخطر الذي يتولد عنها، فيقول:

لَوْلَا تَعَشُّقُكَ الهَيْجَاءَ مَا رَكِبْتَ بِكَ العَزِيمَةَ فِيهَا صَهْوَةٌ الخَطَرِ^(٢)

فالهيجاء في معاجم اللغة: الحَرْبُ، لأنها مَوْطِنُ غَضَبٍ^(٣)، ورغم ذلك فإن الشاعر يقر بعشق المعتمد لها وأن عزمته تشده لخوض الحروب رغم أنها محفوفة بالمخاطر، فهي كالمعشوقة التي يود التردد إليها في كل حين؛ ذلك لأنه يمتلك القوة والعزيمة التي تحضه على ارتيادها، فسلحه ورماحه ترتوي بدماء الأعداء بعد ظمأ شديد:

يَا مُرْوِيَّ الرُّمَحِ والأَزْمَاحِ ظَامِئَةً مِنْ الأَسْوَدِ الضَّوَارِي بِالدَّمِ الهَدَرِ^(٤)

ولم يكتف الشاعر بذكر أن المعتمد يروي الرمح بالدماء، إنما أضاف الوصف (ظامئة) لها ليبين شدة تعطشها للدماء، حيث لا يرويها إلا السيول الجارية من دم الأعداء، وهي اعتادت أن ترى النصر حليفاً للمعتمد، فأبت أن تروي ظمأها إلا من دماء الأعداء المتصفين بالشجاعة والقوة التي تماثل قوة الأسود، فنسكب دماؤهم وتهدر في أرض المعركة.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

(٣) لسان العرب: ابن منظور، ج ٢، ص ٣٩٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

وحين يمدحه، يذكر صفات الكرم والجدود التي يتمثل بها، ثم يزين هذه الصفات بذكر قوته في الحرب وصرامته وشجاعته فيها فيقول:

هَزَبْرُ الْوَعَى بِالسَّيْفِ وَالرُّمْحِ مَقْدِمٌ لَهُ الضَّرْبَةُ الْفَرَعَاءُ وَالطَّعْنَةُ النَّجْلًا^(١)

والوعى هي: "الأصوات في الحرب مثل الوعى، ثم كثر ذلك حتى سموا الحرب وعى"^(٢) وهو يصول فيها ويجول يحمل سيفه ورمحه بإقدام وشجاعة يتقدم صفوف المقاتلين كأنه الأسد الذي يضرب الضربة القوية ويطعن الطعنة القاتلة لأعدائه.

وعند وصفه لرحى الحرب وهي تدور بين المعتمد والروم، بعد أن هنأه بسلامة العودة بعد أن انتصر على الروم، فيقول:

وَكَأَنَّما احْتَطَبَ الْعُوجَ وَسَاقَهُمْ بِحَرِيْقِ ضَرْبِ بِالصَّوَارِمِ مُوقِدِ
وَأَلَى يُحَاكِي الْبَرْقَ لَمْعُ مُجَرِّدِ وَالرَّعْدَ فِي حَذْرِ تَحْمُخِمْ أَجْرِدِ^(٣)

يبدأ البيت بأسلوب التشبيه الذي شبّه فيه الشاعر جنود الروم بالحطب الذي يسوقه المعتمد إلى الحريق؛ ليكونوا وقوداً لهذه النار التي أضرمها بضرب السيوف، فأصبح لمعانها يحاكي لمعان البرق في الليلة العاصفة، وصوت حممة الخيول في المعركة يشبه صوت الرعد القوي الذي يصم الأذن.

ويستخدم الشاعر المشهد الدرامي في وصف هذه المعركة التي تسيطر عليها الحركات الخاطفة، فهو قد (احتطب) الروم و(ساقهم) إلى النيرات الملتهبة، وأخذ (يضرب) بسيفه فد(يلمع) كالبرق، و(تحمخ) فرسه كالرعد.

ورغم هذه القوة التي يُوصف بها الملوك فإنهم أيضاً أصحاب حلم يصفحون عن المخطئين وأصحاب الزلل، فقال يمدح الأمير علي بن يحيى بوصفه بالحلم والقوة معاً:

يَا صَاحِبَ الْحَلْمِ وَالسَّيْفِ الَّذِي حَمَدَتْ نَارُ الْمَنِيَّةِ فِيهِ عَن ذَوِي الزَّلَّلِ^(٤)

فهو يصفه بوصفين متناقضين الأول الحلم والمسامحة، والثاني (السيف) الذي يمثل القوة والسلطة، لكنه يصفح عن أصحاب المخطئين المذنبين، وهو يلوّح بقوته وقدرته فالألفاظ (السيف-

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٧.

(٢) لسان العرب: ابن منظور، ج ١٥، ص ٣٩٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٧٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٣.

نار- المنية) تشير إلى دال الحرب الذي يمثل القوة والدمار والرعب، وهو نقيض الحلم والصفح الذي يمثل الأمان. ليؤكد لأصحاب الزلل بأنه يعفو عند المقدرة.

ويقول مادحاً للحسن بن علي:

يُخَشَى حُسَامُكَ مَغْمُوداً فَكَيْفَ إِذَا مَا سُلَّ لِلضَّرْبِ وَأَنْهَدَتْ بِهِ الْقَصْرُ^(١)

وقد ابتداء البيت بالفعل المضارع المبني للمجهول ليظهر كثرة الأعداء الذي يخشون من سيفه الذي يمثل القوة، وهذا الخوف يكون شديداً دون أن يتأهب للحرب فكيف إذا تجهز لها، ويستخدم الشاعر المفارقة بين الحالتين خشية الأعداء منه دون أن يكون جاهزاً لخوض الحرب، وخشية الأعداء منه حينما يسلم سيفه، وتكون المفارقة على النحو التالي:

حالة الأعداء حينما يُسَلُّ سيفه



الخوف الأشد

حالة الأعداء في أثناء إغمار سيفه



الخوف الشديد

مما سبق يتضح أن الشاعر يتوجه في قصائده إلى توظيف دوال الحرب بألفاظها المتعددة، التي تشير إلى التوجه العام نحو خوض الحرب رغم الضرر الشديد الناتج عنها، ويرجع ذلك إلى السببين التاليين:

الأول: طبيعة البلاد التي يستقر فيها ابن حمديس، حيث مطامع الأعداء فيها، ودفاع المسلمين عن أرضهم، سواء في الأندلس أم في إفريقيا.

الثاني: قرب ابن حمديس من الملوك والقادة، حيث يمدحهم من خلال وصف براعتهم في الحرب، وقوتهم في كيد الأعداء.

ثانياً: محور الغربة والحنين للوطن والأهل:

لم تكن حياة ابن حمديس مستقرة، فقد هاجر من وطنه طالباً السمو والرفعة في أرض الأندلس، فاقترب من المعتمد بن عباد واختص به، فكان له صديقاً مقرباً، وطالت غربته، فكانت ذكرى الوطن بما فيه تجول في خاطره فيتحرق قلبه شوقاً له، فيذكره في قصائده متشوقاً له ومتألماً من هذه الغربة، ولما أُسر المعتمد، هاجر ابن حمديس مرةً ثانية إلى إفريقيا حيث التزم عائلة باديس الحاكمة، وأخذ يتقرب من ملوكها واحداً تلو الآخر يمدحهم ويذكر مناقبهم، وطالت به الغربة أكثر فكان شوقه يزداد بازدياد طول هذه الغربة.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٩.

كانت غربته سبباً لكتابته لأجمل قصائد الحنين إلى الوطن، حيث تتجلى فيها قوة الحنين والشوق إلى الوطن والعودة إليه، والتفجع على ضياعه والحسرة من أجله، وهو الموضوع الذي عالجه معظم شعراء صقلية، لكن ابن حمديس تفوق عليهم بإحساسه العميق الواضح في شعره، ولوعة الفراق التي يظهرها بألفاظه^(١).

وعند دراسة شعره الوطني تظهر بوضوح الألفاظ التي تشير إلى دال الغربة والحنين إلى الوطن، وهي: (الغربة - التغرب - البُعد - الفراق - الهجر - الشوق - الحنين - البين - اللقاء - النزوح - النوى - الرحيل - الوداع - الفقد - النأي - الإياب - الغياب - وحشة - ألفة - الوطن - البلاد - صقلية - سفاقس - سرقوسة - الديار).

وقد تكررت هذه الدوال في ديوانه بألفاظها المتعددة بنحو (٢٦٩) مرة، أي بنسبة (٠,٥%) من مجموع مفردات الديوان، وقد تردد دال (الغربة) بمشتقات لفظه حوالي (٦٢) مرة أي بنسبة (٢١%) من مجموع مفردات هذا الحقل، وقد بلغ مجموع تكرار الألفاظ التي تؤدي معنى هذا الدال، مثل: (الفراق - البعد - الهجر - البين - الفقد - النأي) حوالي (٥٨) مرة أي بنسبة (١٩,٥%) من مجموع مفردات الحقل نفسه، وعند جمعها معاً لأنهما يؤديان معاني متوافقة مع الحقل الدلالي (الغربة) نجد أن نسبة هذا الحقل تساوي (٤٠%) من مجموع مفردات الحقل (الغربة والحنين).

أما دال (الحنين) فقد تكرر في الديوان بلفظي (الشوق والحنين) ومشتقاتهما الصرفية حوالي (٦٤) مرة، أي نسبة (٢١,٦%) من مجموع مفردات حقل الغربة والحنين، إلا أن لفظ (الشوق) يحظى بنسبة أكبر من لفظ الحنين؛ لذلك فإن لفظة الغربة تكون هي الكلمة المحورية لهذا الحقل الدلالي.

مما سبق يظهر أن الشاعر يشعر بغربته، وينتابه الشعور بالحزن والأسى بسبب هذه الغربة، فتجتاحه مشاعر الشوق والحنين للعودة لأرض الوطن، فهو يتعذب ويشعر بالوحشة، ويفتقد الألفة خارج حدود وطنه، رغم العلاقات والروابط القوية التي أقامها مع الملوك في البلاد التي هاجر إليها، إلا أن ذكرى الوطن ومن في الوطن من الأحابيب تبقى حاضرة في خاطره وتفكيره.

ويتميز ابن حمديس بحضور الوطن في نفسه وتجسسه في مشاعره، فهو أصبح قطعة من جسده لا يلبث أن يذكره في كل موطن من المواطنين، فهو حين يتغزل بمحبوبته يقول:

رَشَاءُ أَجِنُّ إِلَى هَوَاهُ كَأَنَّهُ وَطَنٌ، وُلِدْتُ بِأَرْضِهِ وَنَشَيْتُ^(٢)

(١) انظر: مقدمة ديوان ابن حمديس: ص ١٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٧٢.

فذاكرته تستحضر الوطن في كل وقت، تعبر عما يجول بخاطره، من تشوق لهذا الوطن،
فيأبى إلا أن يُطعمَ غزله بلون الوطن، فهو يشبه المحبوب بالوطن الذي يحن إليه ويشتاق إليه.

فالألفاظ: أحن - هواه - وطن - ولدت - أرضه - نشيت، ألفاظ تشير إلى دال الحنين إلى
أرض الوطن، فهو يعبر عن شعور نفسي داخلي يصله بالوطن وذكرى الوطن، مهما كانت الحالة
التي هو عليها، فالشعر بالشوق للوطن واجب عليه، لأن الغربة حالة طارئة بحث عنها مؤقتاً من
أجل تحقيق أهداف يصبو إليها، كما يقول:

وَاعْتَرِبْ وَارْجُ الْمُنَى كَمِ مَنْ قَتَى مُعْدِمِ نَالِ الْمُنَى بَعْدَ اعْتِرَابِ^(١)

فهو يدعو إلى الاغتراب عن الوطن إذا لم يستطع الإنسان أن يحقق المنى، فليبحث عنها
في مكان آخر، ويعلل خروجه من الديار بطلب المنى، رغم أنه مجبر عليه فيقول:

إِنِّي دُفِعْتُ إِلَى هَوَاكَ وَغُرْبَةٍ هَتَفْتُ بِهَا الْعَزَمَاتُ وَالْأَسْفَارُ

فجاء الفعل دُفِعْتُ مبنياً للمجهول ليشير إلى أنه كان مدفوعاً ومُرغماً على الغربة وهوى
محبوبته، فأصبح الهوى والغربة مشتركين في أنه مجبرٌ عليهما، حتى أصبح يتأفف من الغربة
وطولها، فهي لم تعد غربة الشهور فقط، بل أصبحت غربة سنواتٍ طويلة ما يزال يعدُّها، فيقول:

إِذَا عَدَّ مَنْ غَابَ الشُّهُورَ لَغْرِبَةٍ عَدَدْتُ لَهَا الْأَحْقَابَ فَوْقَ الْحَقَائِبِ^(٢)

ويبدو تأثير النبرة الحزينة في نفسه، فالحسرة تعتصر قلبه على ما مضى له من حقب
وأزمنة طويلة وهو لا يزال مغترباً عن وطنه وأرضه.

ثم يخاطب نفسه مؤنباً لطول هذه الغربة، التي يتساءل في نفسه إذا ما كانت هي طالع
مولده حقاً، فقال:

مَالِي أُطِيلُ عَنِ الدِّيَارِ تَغْرِبًا أَفَبِالتَّغْرِبِ كَانَ طَالِعُ مَوْلِي^(٣)

حيث يبرز الصوت الداخلي للشاعر بهذه التساؤلات التي تظهر حالته النفسية الحزينة التي
يمرُّ بها بسبب هذه الغربة عن الديار والأوطان، فهو مهتم بإظهار معاناته في الغربة رغم ما
تتصف به هذه البلاد من جمال فيقول:

طَالَ التَّغْرِبُ فِي بِلَادٍ خُصِّصَتْ بَوَخَامَةِ المَرْعَى وَطَرَقِ المَشْرِبِ

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠.

فَطَوَيْتُ أَحْسَائِي عَلَى الْأَلَمِ الَّذِي لَمْ يَشْفِهِ إِلَّا وُجُودُ الْمَذْهَبِ
إِنَّ الْخُطُوبَ طَرَقْتَنِي فِي جَنَّةٍ أَخْرَجْتَنِي مِنْهَا خُرُوجَ الْمَذْنِبِ (١)

والألفاظ: الألم - أحشائي - الخطوب - المذنب تشير إلى الألم الذي يعتصر قلبه، فالغربة تعني الألم والوحشة والشعور بعقدة الذنب بسبب خروجه من الأوطان والالتحاق بالبلاد الأخرى.

وعندما تنقطع عنه أخبار أهله في وطنه، وتتقطع رسائلهم وكتبهم إليه فإنه يزداد وحشة في الغربة فيبدأ بالبحث عن بصيص أمل في معرفة أخبارهم فيعاتبهم في وصف حاله فيقول:

فَلِي كِبْدٌ بِالْبَيْنِ مِنْكُمْ تَصَدَّعَتْ وَطُولُ اغْتِرَابِي زَائِدٌ فِي انْصِدَاعِهَا (٢)

فالبعد عن الوطن كان سبباً في تصدع كبده كناية عن ألمه بانقطاع أخبارهم، وطول بعده واغترابه عنهم الأمر الذي زاد في هذا الألم، فهو يشرح الحالة النفسية التي يشعر بها، والتي انطبقت على حالته الجسمية، حيث بدأ الألم النفسي يتحول إلى ألم جسدي.

ويزداد هذا الألم ليصل إلى ذروته حينما يصله خبر وفاة ابنته المحبوبة، وهو بعيد في غربته، فلا يتمكن من رؤيتها فيرثيها ويبكيها، ويبكي غربته التي هو فيها، وهي تعكس رؤية الشاعر الواقعية للغربة فيقول:

أَرَانِي غَرِيباً قَدْ بَكَيْتُ غَرِيبَةً كَلَانَا مَشُوقٌ لِلْمَوَاطِنِ وَالْأَهْلِ (٣)

يصف حاله الحزينة التي يشعر بها في غربته ووحشته، فلا أنيس له ولا مسامر، تأتية الأخبار من بعيد بفقد أعز الناس، دون أن يستطيع أن يراهم فينقبض قلبه حزناً، والألفاظ: (غريب - بكيت - مشوق - المواطن - الأهل)، تحكي تعطشه الشديد والدائم لهذا الوطن وتعطي دلالة انفعالية واضحة للمشاعر النفسية التي يشعر بها، والفعل المضارع (أراني) يشير إلى استمرارية الغربة والشعور بالوحدة والوحشة بسببها.

طالت بآبن حمديس الغربة حتى ابيض شعره وطال عمره وهو بعيد عن الوطن، وكان يكثر من مراسلة ابن عمته، الذي تربطه به صلة قوية - كما يبدو من خلال القصائد - فيواسي نفسه بذكر الوطن، وما يقدمه له ابن عمته من أخبار، ولذلك كان قلبه يذوب حزناً عند تذكره للأوطان فيقول مخاطباً ابن عمته:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

وَحَمَرَ دَمْعِي الْمَبِيضَ حُزْنٌ يَذُوبُ بِحَرِّهِ قَلْبِي الْمَشُوقُ^(١)

فقد أورثه البعد والفرق حزنًا شديدًا أذاب قلبه، وحول دمه إلى دمٍ من شدة الشوق والحرز الذي يجده في نفسه.

وكانت نفسه تحدته بالعودة إلى وطنه وزيارة دياره وأهله، لكنه يعلل عدم عودته بالأقدار المكتوبة عليه، التي تمنعه من العودة فيقول:

وَقُمْتُ نَهْوَضَ الْعَوْدِ حُلَّ عِقَالُهُ فَأَقْعَدَنِي الْمَقْدُورُ عِنْدَ قِيَامِي^(٢)

وكان قد هياً أموره وحزم أمتعته وشدّ عزمه ليسافر عائداً إلى وطنه، لكنه القدر هو الذي منعه وأقعه عن تنفيذ خطة العودة إلى الوطن، والبيت من قصيدة مطولة يرسلها ابن حمديس إلى ابن عمته يذكر فيه حنينه إلى اللقاء، ورغبته في الإياب، وبغضه للبين والفرق، ووحشته من الغربة، لكن أموراً كثيرة تمنعه من ذلك.

ويذكر في القصيدة همّته إلى العودة عن طريق البحر حينما اصطحب جاريتته جوهرة، فتحطم المركب، وغرقت جاريتته وماتت، بينما نجا هو من الغرق، فانثى عن فكرة العودة، يقول في ذلك:

أَلَمْ أَرْكَبِ النَّفْسَ اشْتِيَاقًا إِلَيْكُمْ غَوَارِبَ مُخَضَّرِ الْغَوَارِبِ طَامِ^(٣)

والغوارب هي أعالي الموج، وهو يصف الأحداث التي جرت معه، فلم تحطم أماله بالعودة إلى موطنه فحسب، بل أخذت منه قطعة من حياته أورثته حزنًا عميقاً على جاريتته التي فقدها، فيقول:

أَلَمْ أَفْقِدِ الشَّمْسَ الَّتِي كَانَتْ ضَوْعُهَا يُجَلِّي عَنِ الْأَجْفَانِ كُلِّ ظَلَامِ^(٤)

فجاريتته جوهرة كانت كالشمس التي يستمد منها الحياة، ويشكل البيت ملامح الحيرة التي يواجهها في نداء أمله وأهله للعودة، والغربة التي يعيشها، كما يصف في القصيدة ذاتها حالته التي أصبح عليها، فقد أصبح شعره أبيض بسبب هذه الغربة، فيقول:

وَمَا شَيَّبَ الْإِنْسَانَ مِثْلَ تَغْرِبِ يَمُرُّ عَلَيْهِ الْيَوْمُ مِنْهُ كَعَامِ^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤، (ضَوْعُهَا) هكذا وردت في الديوان، ولكنها تكتب: ضَوْعُهَا.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢.

فالغربة التي تورث الحزن وتنتج الشيب، وهو في غريته وحيداً مستوحشاً لذلك يجد أيامه تطول، فتمر ببطء شديد، كما يقدم أسباب بقائه في هذه البلاد الغريبة بعد أن عزف عن فكرة العودة، فيقول:

وَهَل رَحَلْتُ إِلَّا طَالِباً بِالنَّوَى عَلَيَّ كَأَنِّي مِنْهَا لِلنَّجُومِ مُسَامٌ^(١)

يبدأ البيت بأسلوب القصر الذي يؤكد أن رحيله من أجل طلب المنى وليس من أجل ترك الوطن، ورغم هذه الأهداف التي يريد تحقيقها فإنه يرفض هذه الحياة التي يرى نفسه فيها غريباً فيقول:

فَمَنْ لِعَرِيبٍ مُذْهِبٍ شَطَرَ عُمُرِهِ طَلَابُ الْمَعَالِي وَارْتِكَابُ الْعَرَائِمِ^(٢)

فقد تحدث عن نفسه بضمير الغائب ليشير إلى التجاهل الذي يجده الغريب في الغربة، كما وصف نفسه بالغريب الذي يضيع عمره بطلب العلا والمجد، ويبين أيضاً أن رزقه أصبح مرتبطاً بالمكان الذي يتواجد فيه، فيقول:

إِذَا لَمْ تُطِيقِ عَنْ أَرْضٍ قَوْمٍ تَرْحَلًا فَرَزِقُكَ مَا اسْتَوْعَبْتَهُ بِمَقَامِ^(٣)

وبعد أن يعلل أسباب بقائه في الغربة، والقدر الذي يمنعه من العودة، يواسي أهله وأحبابه بمحبته لهم، ويذكرهم بأنه لم ينسهم، ولم تلهه الحياة عنهم، فيقول:

فَلَا تَحْسَبُونِي قَدْ تَسَلَّيْتُ عَنْكُمْ بِطَيْبِ سَمَاعٍ أَوْ بِكَأْسِ مُدَامِ^(٤)

فهم في ذهنه، ولا يفتأ يذكرهم، ولن تنسيه الغربة محبته لهم، كما ينفي اختياره الفراق على الوصال، فيقول:

مَتَى كُنْتُ مُخْتَارًا عَلَى الْوَصْلِ فُرْقَةً تُطِيلُ إِلَيَّ وَرِدِ اللَّقَاءِ هَيَامِي^(٥)

والاستفهام في البيت يفيد النفي، حيث ينفي الشاعر صلته باختيار الفرقة وتفضيلها على الوصال، والعودة لأهله ولوطنه. وبذلك فقد قدم ابن حمديس في هذه القصيدة وصفاً لحاله في الغربة، ووصفاً لمشاعره وأحاسيسه تجاه وطنه وحنينه إلى دياره، كما يقدم مسوغات ومبررات بقائه في الغربة رغم مرارتها، مع أنه أراد العودة في غير مرة لكن القدر كان يقف عائقاً أمام عودته.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢، (عَلَيَّ) هكذا وردت في الديوان، وهي غَلَا، لأن أصل الألف واو.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

وبعد الدراسة السابقة لدوال الغربة والحنين إلى الوطن في ديوان الشاعر يمكن الشعور بإحساس الشاعر العميق بوطنه، وتشوقه وحنينه القوي له، حيث تبدو المشاعر النفسية الحزينة واضحة في أبياته الشعرية، وتبدو عاطفته الصادقة جلية في أثناء حديثه عن وطنه. من خلال السياق الذي يتحدث فيه الشاعر عن الغربة نستطيع أن نستشف أن العلاقة التي تربطه بالغربة علاقة نبذ وبغضٍ لها، وعلاقته بالوطن علاقة شوق ومحبة، فالوطن هو الغاية التي يسعى لأن يحقق مناه من أجله.

ثالثاً: محور الشباب والشيب:

حظي حديث ابن حمديس عن الشيب والشباب بنسبة حضور واسعة في ديوان؛ وذلك لأنه أمضى مرحلة شبابه في الغربة بعيداً عن وطنه، وطال عمره وواجه أموراً كثيرة في حياته الطويلة، حتى عاصر عهداً متتالية لملوك ورثوا الحكم عن آبائهم، ولما رأى ابن حمديس نفسه وقد طال به العمر في الغربة وشاب شعره، أخذ يبكي نفسه وأخذ يعد السنوات بعد الأخرى التي تمرّ عليه بطيئة كما يقول لأن المغترب يمرّ عليه اليوم كعام.

للشباب والشيب دلالات مهمة في حياة ابن حمديس، فهما يشكلان محوراً دلاليّاً أساسياً يلمحه المتلقي في قصائده المتعددة، والتي أفرد منها مقطوعات تصف معاناته من الشيب وكبره في السن.

وعند تتبع دال الشيب والشباب الذي يعبر عن عنصر الزمن في مراحل حياة ابن حمديس، يمكن ملاحظة الألفاظ التي تشير إلى هذا الدال، مثل: (الشباب- الشيبية- الشيب- المشيب- مفارقي- فودي- الصبا- التصابي- الكبر- ست وستون عاماً- سبعون عاماً- الخمسون والخمس- تخضب- الشيخوخة - الشيخ- الخصاب).

وقد جاءت هذه الدوال في ديوانه بتكرار يقدر بنحو (٢٦٠) مرة، وقد تردد دال (الشيب) بألفاظه المشتقة حوالي (٨٥) مرة أي بنسبة (٣٢,٦%) من مجموع مفردات هذا الحقل، أما دال (الشباب) فقد تردد حوالي (٦٤) مرة أي بنسبة (٢٤,٦%) من مجموع مفردات هذا الحقل، وبذلك تكون الكلمة المحورية لهذا الحقل هي الشيب، ثم الشباب؛ لأن هذا الحقل يدرس الزمن في حياة ابن حمديس من ناحيتين، الأولى: ناحية الشباب، والثانية: ناحية الكبر.

ومما سبق يُلاحظ اهتمام ابن حمديس بعامل العمر في حياته لما بلغ سن الشيخوخة؛ لأنه أصبح مصدر إزعاج له، فكبر العمر يفقده عناصر مهمة في غربته تجذب الآخرين إليه، بينما يعطيه مؤشرات واضحة للعمر الذي بلغه كامتداد الشيب في شعره.

كما كان كثير البكاء على شبابه المفقود الذي يعدُّ نتيجةً لوصوله إلى سنِّ الشيخوخة التي أزهقتته وأتعبت جسده، ثم ألجأته للارتكاز على العصا، خاصة في الغربة التي أفقدته أهم المراحل العمرية لوجوده في وطنه وهي مرحلة الشباب حيث هاجر وهو لا يزال شاباً.

ومحور الشيب والشباب يتشعب إلى ثلاث نقاطٍ مهمة يمكن الحديث عنها، وهي: المراحل العمرية التي وصل إليها في الكبر وذكرها في شعره، وحنينه إلى أيام الشباب، ثم رمزية الشيب في شعره.

وقد أولى ابن حمديس اهتماماً بمراحله العمرية، التي تعدُّ مؤشراتٍ أساسيةً للدلالات النفسية المؤثرة عليه، فحينما وصل إلى سن الخمسين بدأ يحنُّ إلى الشباب الضائع، وحالته الجسدية والنفسية التي ترجع إلى الخلف، فيقول:

أَحِنُّ إِلَى الْعِشْرِينَ عَامًا وَبَيْنَنَا ثَلَاثُونَ يَمْشِي الْمَرْءُ فِيهَا إِلَى خَلْفٍ^(١)

وتبدو ملامحه النفسية حزينة، ففي داخله حنين إلى المفقود الذي لن يعود، وهَمٌّ على ما يصير إليه حاله بعد هذا العمر، وحينما بلغ الخامسة والخمسين قال:

كَمَلْتُ لِي الْخَمْسُونَ وَالْخَمْسُ وَوَقَعْتُ فِي مَرَضٍ لَهُ نَكْسُ
وَوُجِدْتُ بِالْأَضْدَادِ فِي جَسَدِي عُصْنٌ يَلِينُ وَقَامَةٌ تَفْسُو^(٢)

فتقدم العمر يورث المرض الذي لا خروج منه؛ لأن الإنسان عندها يسير إلى النهاية، ولكن زمن الوصول غير معلوم، ولم يكتفِ بذكر المرض فحسب، بل واصل ليتحدث عن نصيبه من الشيب الذي انتشر على جانبي رأسه، فخفَّ سواده وكأنه غير موجود كما قال:

وَابْيَضَ مِنْ فَوْدِيٍّ مِنْ شَعْرِي وَخَفَّ كَأَنَّ سَوَادَهُ النَّفْسُ^(٣)

وفي هذه المرحلة نجد أنّ وصفه أصبح دقيقاً لحالته بعد هذا العمر، ليدلل على تخوفه مما سيحدث له، وتألّمه من هذا التقدم في العمر، وآثاره السيئة المترتبة عنه.

وإزداد اهتمام ابن حمديس بالمراحل العمرية فكان كلما ازداد عمراً ازداد ذكراً لمساوئ المرحلة، فبعد أن اكتست معالمه بالحزن من الكبر الذي أورثه المرض والشيب، أخذ يترقب قدوم هادم اللذات، ولا يأمل باستمرار الحياة حين وصل الستين:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٢.

وَقَطَعِي بِعَيْشٍ بَعْدَ سِتِّينَ حَجَّةً أَرَى فِيهِ لُبْسًا وَالتَّخَوُّفُ فِي اللُّبْسِ^(١)

فقد انقطع أمله في الحياة ووصل سن اليأس من استمرارها، وأخذ ينتظر المنية، وملامح الحزن والخوف تشتد أكثر من قبل، فالتخوف زُرِعَ في قلبه، واللبس في مدى استمرارية الحياة تغلغل في أعماقه فلم يعد يدري ما الذي سيحصل معه، وهو يستخدم ضمير المتكلم ليقرر حديثه عن نفسه وحزنه على ذاته.

سِتٌّ وَسِتُّونَ عَامًا كَيْفَ تُدْرِكُ بِي مِنْ عُمْرِهَا يَنْتَهِي مِنْهَا إِلَى السُّدْسِ
لِلَّهِ دَرٌّ شَبَابٍ لَسْتُ نَاسِيَهُ لَوْ أَنَّهُ كَانَ إِنْسَانًا لَقُلْتُ نَسِي^(٢)

ويبدو شعوره بالصدمة لوصوله إلى هذه السن، وحنينه لسن الشباب الذي لم ينسه بعد، فالمتناقضات الشباب والشيخوخة تعكس الدلالة الانفعالية التي يمر بها، فهو بين شباب مضى لم يشعر بطعمه ولا بلذته، وشيخوخة هُرم جسده منها، ولا يعرف منتهاها في غربته المريرة.

وعند تتبع المراحل العمرية له يُلاحظ ازدياد حزنه على شبابه، وهَمَّهُ على ما هو آتٍ، حتى يصل إلى نعي نفسه في كل مرة بعدما جاءه نعي أحبائه من حوله، فالوحدة تعشش في قلبه، فلم يتبق أحدٌ من أحبائه على قيد الحياة، حتى يشعر بالحزن على موته فيبكي عليه، ويقول بعد أن وصل إلى السبعين:

وَمَنْ حَلَّ فِي سَبْعِينَ عَامًا كَأَنَّهُ عِلَاجُ عِلِيلٍ فِي مُوَاصَلَةِ النُّكْسِ^(٣)
كما يقول:

وَمَنْ يَرْحَلُ إِلَى السَّبْعِينَ عَامًا فَمُعْتَرِكُ الْمُنُونِ لَهُ طَرِيقٌ^(٤)

ملَّ الشاعر من عبث الانتظار للموت، فأصبح كمن يمشي في طريق مجبر عليه، دون أن يكثرث بالنهاية، لأنه يعرفها سابقاً، ولم يبق إلا هنيهة حتى يصل إليها، وبعد السبعين من العمر لم يتبق من اللذات ما يدعوه للبحث عنها، فلا وقت لديه، حتى أصاب الثمانين، فبدأ يروي حكمته في نظم الشعر فيقول:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٤.

تَمَانُونَ عَاماً عَشْتُهُا وَوَجَدْتُهَا تَهْدِمُ مَا تَبْنِي وَتُخْفِضُ مَنْ تُعْلِي (١)

وفي هذه السن بدأت ملامح الحزن تخفت قليلاً؛ لأن النهاية أمر محتوم ومقدر عليه ولا بدّ منها، مهما طال الزمن، إلا أنه وصف حاله حيث احتاج العصا ليتكى عليها، وهي تذكره بالسنوات الطويلة التي عاشها في أيام قوّته، وكأنه يهش على الأعوام الخالية التي مرّت به، فيقول في ذلك: كَانَتْهَا وَهِيَ فِي كَفِّي أَهْشُ بِهَا عَلَى الثَّمَانِينَ عَاماً لَا عَلَى غَمِّي (٢)

العمر الذي قضاه ابن حمديس في الغربة ساهم في ازدياد حنينه وشوقه إلى سن الشباب فكان يتغنى بهذا الحنين، وكان يتألم من كبره في السن، فتمثّل له الكبر كشبحٍ يترأى أمامه بشكل دائم يُذكره بالصبا والشباب فيشتاق إليه، وكان كثيراً ما يربط ذكر الشباب بذكر المشيب، فيقول في ذلك:

أَضْحَى بِوَحْشَتِي الْمَشِيبُ، وَلِي بَعْدَ الشَّبَابِ بِذِكْرِهِ أَنْسُ (٣)

وعلاقات التضاد تكشف عن الملامح النفسية التي يشعر بها، فالمشيب والكبر مصدرٌ للوحشة، والشباب مصدرٌ للأنس، لذلك يتحسر كثيراً على ضياعه:

لِللَّهِ دَرٌّ شَبَابٍ لَسْتُ نَاسِيَهُ لَوْ أَنَّهُ كَانَ إِنْسَانًا لَقُلْتُ نَسِيَهُ (٤)

وكيف ينسى الإنسان الأيام التي تُعدُّ أجمل الأيام، فهي ما تبقى عالقة في الذاكرة، دون غيرها، ويواسي نفسه بذكرها؛ لأنها لن تعود فهي كالثوب البالي الذي مزقه الكبر ولن يرقعه خضاب الشعر وتغيير ملامحه كما يقول:

إِنَّ ثَوْبَ الصَّبَا يُمَزَّقُ مِنِّي مَا الَّذِي بِالْخِضَابِ مِنْهُ يُرْقَعُ (٥)

وكان الشباب هو حلم بعيد المنال يحلم به الشاعر، لكنه من المحال أن يتحقق لأن الزمان الذي انقضى، قضى الله به أمراً ألا يعود، فقال باكياً أيام الشباب:

وَاهَا لِأَيَّامِ الشَّبَابِ الَّذِي ظَلَّ بِهِ يَحْلُمُ حَتَّى اللِّسَانُ (٦)

وتبدو معالم الحزن شديدة عليه، والحنين لتلك الأيام يشتد كلما ازداد به العمر حتى أصبح يبكيه كلما ذكره، فيقول:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٥.

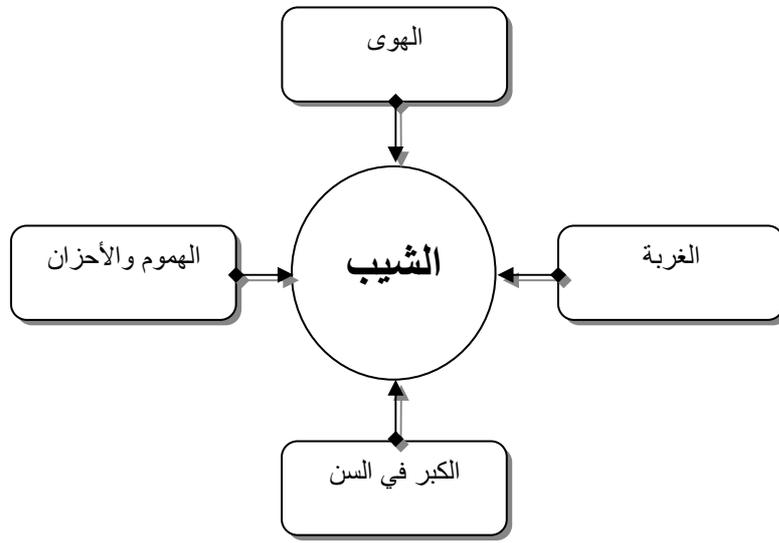
(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٥.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٧.

كَيْفَ لَا أَبْكِي بِهِذَا كُؤُوسِهِ وَأَنَا الْفَاقِدُ رِيْعَانَ الشَّبَابِ^(١)

ويبدأ البيت بالاستفهام التعجبي؛ لأن من يفقد أهم عنصر في الحياة، وهو مرحلة الشباب، جدير به أن يبكي عليه، ويبكي الصبا الذي لن يعود، مهما استعمل خضاب الشعر والايحاءات التي تسهم في إظهاره بملامح الشباب؛ لأن الشباب ليس بالملاح فقط، إنما هو بالقوة والنشاط. مما سبق يتبين أن ذكرى الشباب مصدر للأنس له، والكبر في السن مصدر لحزنه ووحشته، وملهم لذكرى أيام الشباب بما فيها من لهو ومرح.

أما رمزية الشيب في الديوان، فإنها تشير إلى دلالات متعددة حسب المرحلة العمرية التي يمر بها، وحسب الآثار المترتبة عليه من ورائها، وعند دراسة دال الشيب في الديوان وتتبع دلالاته نجده ينبثق من العناصر الأربعة التالية، وهي العناصر الأكثر أهمية:



العنصر الأول:

الهموم والأحزان التي يقاسيها من جراء الأهوال التي يجدها في حياته، وقد ساهم موت أحبائه بكثير من هذه الهموم والأحزان التي ساعدت على ظهور الشيب في رأسه فيقول معبراً عنها:

أُنْبِتَ الدَّهْرُ فِي المَفَارِقِ شَيْباً بِهَمُومٍ فِي مَضْمَرِ القَلْبِ يُزْرَعُ^(٢)

فالحياة قد أورثته الشيب الناتج عن كثرة الهموم والأحزان التي يضمها في القلب ويكتبها في نفسه فتحرق قلبه، يقول:

لَشَيْبِي فِي عُنُقِوانِ شَيْبِي لِقَائِي مِنَ الأَيَّامِ دَهِيَاءَ فَادِحَةٍ^(٣)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٨١.

ويبدو أن الهموم والمصائب لها دور كبير في اشتعال الشيب في رأسه كما يقرُّ هو بذلك، وهو ما لا يخفى على إنسان.

العنصر الثاني: الهوى، الذي كان يكابد من لوعته كثيراً، فيشعره بالحنن تارة والهمّ تارة أخرى، ولو أصيب به الشباب لشابوا فكيف بمن هو يخطو خطوات سريعة نحو الكبر، فتزداد عوامل زيادة الشيب في مفارقه، فيقول:

بِهَوَىِّ أَشَابَ مَفَارِقِي وَلَوْ أَنَّهُ يُلْقَى عَلَى شَنخِ الشَّبَابِ لَشَابَا^(١)

وهذا الشيب الذي ساهم في نفور الحبيبة منه، حيث يخاطبها بأن هذا الشيب كالكافور الذي من تحته مسك الشباب ذو الرائحة القوية، فيقول:

وَمَا ضَرَّهَا كَأْفُورُ شَيْبِي وَتَحْتَهُ لِمَسْكَ شَبَابِي كُلِّ فِعْلٍ وَرَائِحَةٍ^(٢)

العنصر الثالث: الغربة، والتي زادت من هول هذا الشيب بانفراده بنفسه ووحشته بغربته، وبعده عن الأوطان، يقول في ذلك:

وَمَا شَيْبَ الْإِنْسَانَ مِثْلَ تَغْرُبٍ يَمُرُّ عَلَيْهِ الْيَوْمُ مِنْهُ كَعَامٍ^(٣)

العنصر الرابع: الكبر في السن وهو من أهم العوامل الطبيعية لظهور الشيب، خاصة وأنه قد وصل إلى مرحلة متقدمة من العمر تسهم بشكل طبيعي في هذا الشيب وزيادته، فيقول:

رَعَيْتُ الصَّبَا حَتَّى ذَوَى وَرَقِ الصَّبَا وَلَمْ يُبْقِ فِي عُمُرِي الْمَشَيْبُ شَبَابَا^(٤)

ومسحة الحزن واضحة بسبب ظهور الشيب الذي أخفى ملامح الشباب في شكله، فلم يعد ينعم من الشباب إلا بالذكرى.

وبعد أن يصل إلى الحقيقة التي تقتضي بأن الخضاب لن يغنيه عن الشباب الحقيقي يبدأ بتقديم النصح للآخرين بقوله:

فَلَا تَخْضِبْ مَشِيْبَكَ لِلْغَوَانِي فَتُغْنِي عَنْهُ نَاعِمَةً وَتَشْقَى^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٥.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٩.

لأن هذا الشيب يكون كشاهد الزور الذي يظهر الباطل ويخفي الحق، مع أنه لن يُخفي حقيقة الشيخوخة التي هو فيها، فيقول:

فَشَاهِدُ زُورِ خَضْبِكَ لَيْسَ يُعْطِي بِبَاطِلِهِ مِنَ الْعَادَاتِ حَقًّا^(١)

فالشيخوخة أخذت من عمره نصيباً لا بأس به، والشيب شاهدٌ على ذلك، ولهذا يبدو عليه في الأبيات التسليم والخضوع للحقيقة التي وصل إليها، والتي لا مفرّ منها، ولذلك لن ينفعه خضاب الشيب عن القوة البدنية التي يمتاز بها الشباب.

ثم يصف العهد المظلم الذي وصل إليه بسبب الشيب فيقول:

نَفْسِي هَمُّ شَيْبِي سُرُورَ الشَّبَابِ لَقَدْ أَظْلَمَ الشَّيْبُ لَمَّا أَضَاءَ^(٢)

وقد خضع في النهاية إلى الحقيقة التي تقضي بأن الشيب مؤشر على اقتراب المنية والهلاك، فبدت ملامح الحزن تعتصر قلبه، وسلّم بالحقيقة الكونية التي قدرها الله على عباده، قال في ذلك:

إِنَّ اللَّيَالِيَّ وَالْأَيَّامَ يُذَرِّكُهَا شَيْبٌ وَيَعْفُفُهَا مِنْ بَعْدِهِ هُلُكٌ^(٣)

وهي الحقيقة القاسية التي يقترّ ويعترف بها، والنهاية المحتومة التي لا بدّ أن يصلها كل كائن على قيد الحياة.

مما سبق، يمكن أن نستخلص أن دال الشيب والشباب قد أولاه ابن حمديس اهتماماً بالغاً، فقد كان قضية مصيرية في حياته، فالشيب مصدر ذكرى الأيام الشباب والصبا التي يعمد إلى ذكرها ليسهم في الإشباع العاطفي نحو هذه المرحلة العمرية التي ظلّ يبكي فراقها كلما تقدم في العمر، كما كان هذا التقدم مؤشراً على الحزن الدائم من المستقبل المجهول الذي يواجهه الشاعر، فلا يعرف متى سينتهي طريق الحياة الذي يحبو فيه ببطء شديد بسبب الغربة التي شيبته.

رابعاً: محور العذاب والحزن:

تبدو الملامح النفسية الحزينة واضحة في شعر ابن حمديس، حيث تنتشر هذه الملامح بشكل خاص في قصائد الرثاء، والحنين إلى الوطن، فتبدو مزيجاً من الحزن والألم والحسرة.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٧.

وتتبع أحزان ابن حمديس من غربته الطويلة التي أبعدته عن أحبائه، ليواجه الكروب والمصائب منفرداً، حزناً بما يصله من أخبار الوطن من حروب ومعارك، ومصائب في فقد أحبته وأهله، جعلته يطلق الزفرات المتتالية التي تعكس الكآبة والعذاب الذي يشعر به.

وعند تتبع ملامح الحزن بين أبيات شعره، نجده يشتهي الغربة ووحشتها، والكبر ومرارته، والشيب وهمومه، والشباب وضياعه، والأحبة الذين فارقهم دون أن يراهم، فرثاهم وقد دفنوا تحت الثرى، فيمشي في أرجاء الغربة كسير النفس، حزين القلب، من أثر ما يجده من هموم.

ويمكن حصر الألفاظ التي تشير إلى دال العذاب والحزن في قصائده، ومنها: (الحزن - الهم - الفقد - الدموع - البكاء - الأسى - الضيق - العذاب - النياح - الإشفاق - الوحشة - النعي - اللوعة - المصاب - الكرب - الحسرة - الصرخة - الوجد - الألم - الكآبة - الشجن - الخوف - الرزايا - الوجع - الوداع - الأسف - الشقاء - آه - الكسير - مُهَيِّد - الضر - زفرات - الضنى - المقاساة - الجوى - ثوب الحداد).

وقد تكررت هذه الدوال في ديوانه نحو: (٤٣٩) مرة، وقد تردد دال (الحزن) ومشتقاته، وما يقترب من معناه، مثل: (الهم، الأسى، والعذاب)، نحو (١٣٣) مرة، أي بنسبة (٣٠%) من مجموع مفردات هذا الحقل، أما دال (البكاء) وما يتعلق به من دموع ونحيب، فقد تردد حوالي (١٩٢) مرة، أي بنسبة (٤٣,٧%)، وبذلك تكون كلمة البكاء هي الكلمة المحورية في هذا الحقل.

وفي قصائد الرثاء تبرز الألفاظ ذات الدلالة الحزينة التي تخرج من أعماق قلبه، لتظهر الشعور النفسي الداخلي عند فقدته لأعزائه خاصة حينما يرثي أقرب الناس إليه مثلما فعل حينما غرقت جاريته جوهرة وفقدتها في البحر، حينها بكى من هول الفاجعة التي رآها أمام ناظريه ولم يستطع أن يقدم لها شيئاً لإنقاذها، فيقول:

وَأَوْحَشَتَا مِنْ فِرَاقِ مُؤَسَّسَةٍ يُمِئْتِي ذِكْرَهَا وَيُحْيِيهَا
أَذْكُرُهَا وَالْدُمُوعُ تَسْبِقُنِي كَأَنِّي لِلْأَسَى أُجَارِيهَا^(١)

ويحتشد البيت بملامح الفاجعة التي أصابته فهو يندب نصيبه من الوحشة التي أصابته بفراقها، فذكره له يميته حزناً عليها، فتخر دموعه الحزينة تبكي فقدها، فهي غالية على قلبه، ويقول:

أَيُّ الثَّلَاثَةِ أَبْكِي فَقْدَهُ بِدَمٍ عَمِيمٍ خُلِقَ أَمْ مَعْنَاكَ أَمْ صِغْرَكَ^(٢)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٢.

فحزنه عميق عليها فهي تذكره بأيام صباه وفتوته، ولا يستطيع أحد أن يعوضه عنها؛ لأنها كانت مصدر فرح له، وبعدها أصبح ليله يطول بالأحزان المتتالية بعد أن كانت تملأ ليليه بشراً وسروراً، يقول في ذلك:

لَيْلِي أَطَالَكَ بِالأَحْزَانِ مُعْقَبَةً عَلَيَّ مَنْ كَانَ بِالأَفْرَاحِ قَدْ قَصَرَكَ^(١)

اشتد بكأؤه عليها وطال حزنه، ف "لم يكن بكاء ابن حمديس على جوهرة حزناً عارضاً، بل عاد إليه غير مرة، مما قد يدل على عمق أثر ذلك الفقد في نفسه"^(٢) وقد ظل هذا الأثر ممتداً في نفسه، ورغم مرور الزمن على هذه الحادثة إلا أنه حينما شاهد صبياً ينغمس في البحر ويشير أن: أنقذوني، اشتعلت في قلبه ذكراها، فهاجت نفسه حزناً عميقاً عليها، فيقول:

فَإِنْ بَكَيْتُ فَيَأْتِي قَدْ ذَكَرْتُ بِهِ مَنْ جُرَعَتْ كَأْسُ المَوْتِ بِالشَّرْقِ
رُدَّتْ عَلَيَّ البَحْرِ مِنْ كَفَيَّ جَوْهَرَةً ثُمَّ انْقَلَبْتُ بِقَلْبٍ دَائِمِ الحُرْقِ^(٣)

لقد كان لهذه الحادثة أثر عميق في نفس ابن حمديس جعلته يربط بين البحر والحزن، فلم يكن يصبر عنها، ولم يزل يذكرها، ويحزن لموتها، وفراقها ما زال مؤثراً في نفسه، يتألم كلما ذكرها، فيقول في ذلك:

لَا صَبْرَ عَنكَ وَكَيْفَ الصَّبْرِ عَنكَ وَقَدْ طَوَاكَ عَنِ عَيْنِي المَوْجُ الَّذِي نَشَرَكَ^(٤)

وحيثما ورد خبر وفاة والده وهو في الغربة حزن حزناً شديداً عليه، وأخذ يرثيه ويذكر وصاياه له، وأحاديثه، ونقم على غربته التي منعتة من وداع والده قبل الوفاة، فيقول في ذلك محزوناً:

وَإِنِّي لَأَدُو حَزَنٍ بَعْدَهُ شَوْوُنُ الدَّمْعِ لَهُ دَائِمِيهِ
بَكَيْتُ أَبِي حَقْبَةً وَالْأَسَى عَلَيَّ شَوْوَاهِدُهُ بِأَدِيهِ^(٥)

وقد ابتدأ البيت بأسلوب التوكيد من خلال مؤكدين، ليؤكد على حزنه الشديد الذي يشعر به لوفاة والده، وليشير إلى شعوره بالذنب لعدم زيارته له لرؤيته قبل وفاته.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

(٢) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، ص ١٢٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٢.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٤.

ويزداد حزنه حينما تموت زوجته، فكتب قصيدة يرثيها ويذكر مناقبها ومحاسنها، حيث تمتلئ القصيدة بمعاني الحزن على الأم أكثر مما هي على الزوجة؛ لأنه صنعها على لسان ابنه عمر، فيقول شاعراً بالأسى من هول المصيبة:

لَو بَكَى نَاطِرِي بِصَوْبِ دِمَاءِ مَا وَفَى فِي الْأَسَى بِحَسْرَةِ أُمِّي (١)

وهي حالة تمثل واقع حزنه المرير، فبكاء الدماء لا يفي بالتعبير عن الحزن والأسى والحسرة على وفاة والدته.

وتنفجر معاني الألم حينما يفقد ابنته المحبوبة، التي حزنت عليه حينما جاءها خبر كاذب بوفاته، لكنها تسبقه إلى المنية، فتنعى له وهو في الغربة، فيقول في ذلك:

بَكْتَنِي وَظَنَنْتُ أَنَّي مِتُّ قَبْلَهَا فَعَشْتُ وَمَاتتْ - وَهِيَ مَحْزُونَةٌ - قَبْلِي (٢)

وفي البيت السابق يصف الموقف الذي حدث في أثناء الغرق، فكلاهما غرق، لكنها ماتت قبله وهي تظن أنه سبقها إلى الموت، فحدثت المفارقة أن ماتت هي ونجا هو، لكن كلاهما انتقل إلى مرحلة جديدة وقلبه مملوء بالحزن، هي حزنت قبل موتها لأنها اعتقدت موته، وهو عاش ولكن الحزن استعمر قلبه، كما نجده في القصيدة يسلم بقضاء الله وحكمته في الموت والفناء الذي هو مقدر على البشر، كما يقول الله تعالى: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ (٢٦) وَيَبْقَى وَجْهَ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾ (٣).

وعند وفاة ابن أخته شعر بالحزن عليه، وهو يفقد أحبابه واحداً تلو الآخر، فقال:

عِنْدِي عَلَيْكَ مِنَ الْبُكَاءِ بِحَسْرَةٍ مَاءٌ لِنَارِ الْحُزْنِ ذُو إِيقَادٍ (٤)

فالدموع أصبحت كالماء في كثرته تسيل على نار الحزن فتضرمها وتوقدها وتزيد من اشتعالها.

ولمّا خلع المعتمد بن عباد عن ملكه وسُجن في أغمات حزن عليه ابن حمديس وكان

يكاثبه كثيراً ويفضي إليه بأحزانه وخوفه عليه، فيقول:

سَأدُمِي جُفُونِي بِالسُّهَادِ عُقُوبَةً إِذَا وَقَفْتَ عَنكَ الدُّمُوعُ الْجَوَارِيَا (٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

(٣) الرحمن: ٢٦-٢٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٣.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٣.

وهو لا يريد أن يعاقب نفسه لأن المعتمد أسير دون أن يحزن عليه، لكنه حزين حزناً شديداً، وهو في حالة بكاء دائم عليه، فإذا ما توقفت دموعه فإنه سيعاقب نفسه بطول السهر والبعد عن النوم.

كان جانب الرثاء في قصائده من أهم الجوانب التي يعبر فيها عن حزنه، "وكل رثائه جار على نمط قول الشاعر الصقلي: (للموت ما يولد لا للحياة).. والتذكير بأن النفس عارية مردودة، والتهويل بالفاجعة التي كادت تهز أرجاء الكون، أو لعلها هزتها بالفعل، كما يفعل أبو تمام في مراثيه"^(١)، فهو متأثر بالشرق ومنهجه في تداول مفردات الشعر، وطريقة التعبير عما في النفس من حزن ويأس وهموم.

أمّا الغربة فقد كانت من أهم العوامل التي تزيد من لوعته وأحزانه، فقد كانت المصدر الأول للهمّ والحزن والأسى، ففيها رأى أنواعاً من البؤس والشقاء، من فقد للأحبة الذين دفنوا في وطنه دون أن يراهم فيقول مشتاقاً لوطنه ومحزوناً على أحبابه:

أَحِنُّ إِلَى أَرْضِي الَّتِي فِي تَرَابِهَا مَفَاصِلُ مِنْ أَهْلِي بَلِينٍ وَأَعْظَمُ^(٢)

كما كان للهوى أثرٌ على الجانب النفسي عنده، فعندما كان اللطف من محبوبته، فإنه يشعر بالسعادة والفرح، ويرقص طرباً من أجلها، وحينما يرى النفور والصدود، فإن نفسه تشقى وتحزن لانقطاع الوصال بينهما، فيكتوي بنار الأسى ويغرق بدمع الهوى:

فَبِنَارِ الْأَسَى يُحْرِقُ قَلْبٌ وَيَمَاءِ الْهَوَى يُغْرِقُ مَدْمَعٌ

هَذِهِ عَادَةُ اللَّيَالِي فَلَمَّهَا وَهِيَ لَا تَسْمَعُ الْمَلَمَةَ أَوْ دَعُ^(٣)

فحالة الحزن عادة دائمة عنده فيحترق قلبه بنار الأسى، من شدة الوجد الذي يجده بسبب الهوى، وحينما يجد الصدود من محبوبته لتقدمه في السن، فإنه يشعر بالألم والشقاء؛ لأنه يُهجر من المحبوبة لأجل الشيب الذي لا يستطيع التحكم به، فيقول:

كُنْتُ الْمُحَبَّبَ كَرَامَةً لِمَشِيئَتِي حَتَّى إِذَا وَخَطَ الْمَشِيئُ قَلْبِي^(٤)

(١) العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ٣٠٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٧٣.

فقد هجرته؛ لأنه هاجر سنّ الشباب وبدأ ينتقل تدريجياً إلى الشيخوخة، وبينما كان يستعين بمحبوبته لنسيان أساه ومصائبه فقد أصبحت مصدر أسى له؛ لأنها صدت عنه لكبره، وأصبحت تعاديه لشيبه، فيقول في ذلك:

مَنْ أَسْتَعِينُ بِهِ عَلَى فَرْطِ الْأَسَى فَأَنَا الَّذِي بِجِنَايَتِي عُودِيْتُ^(١)

كل العوامل السابقة من غربة وفقدان أحبة وصدود من يهواه عنه، وحال الأوطان من حوله، أثرت في شعوره الدائم بالحزن، الذي انطبع في نفسيته كملح من ملامحه الشخصية الملازمة له، فاشتدت همومه فكانت مثل شرارة النار صغيرة لا يراها الناس لكنها حارقة تصنع الكوارث:

هَمِّي كَسِيفِ الْقَبْسِ لَكِنْ طَعْمُهُ عُمُرٌ إِذَا أَفْنَاهُ فِيَّ فَنَيْتُ^(٢)

وكان ابن حمديس حينما تشتد عليه المصائب، وتتوالى الكروب، يطلق العنان لدموعه لتسيل، فتقرّخ بعض ما في نفسه من أحزان، يقول في ذلك:

وَخَاضَ بِي الْخُزْنَ بَحْرَ الدَّمُوعِ فَأَرْخَصْتُ دُرَّ الْمَآقِي الثَّمِينِ^(٣)

وفي بعض الأحيان نجده يلجأ إلى الخمر لكي يُنسي نفسه همومه، ويُذهب عنها أحزانها، فيشرب منها ويكثر ليرحل إلى عالم آخر من المتعة واللهو، ويترك عالم الحزن والهم:

نَفَيْتُ هُمُومَ النَّفْسِ مِنْهَا بِشْرِبَةٍ دَبِيبُ حُمَيَّاهَا يَرِقُّ عَنِ الْحِسِّ^(٤)

من خلال الطرح السابق لدال الحزن والعذاب نرى أن حياة ابن حمديس تكتسي بالأحزان والهموم، التي أَلجأته إلى الخمر واللهو في بداية حياته، ثم أَلجأته إلى التوبة إلى الله في آخرها، ومعظم هذه الأحزان نابع من غرته المريرة التي نُعي له فيها أقرب أقرائه، وأحب أحبائه، وما وجده من صدود محبوبته عنه لكبره وشيبه، فتغلغل الحزن في نفسه، وظهرت عليه ملامح اليأس والهم، وانطبع ذلك في شعره، ليكون سمة مميزة ظاهرة وواضحة عند مطالعة ديوانه.

وتعدد تصاريف الزمان المختلفة بحلوها ومرّها، قد أذاقت الشاعر "الحلو فرق شعره، وأطعمته العلقم فانقبض وتشاءم، وزهد في الدنيا، ولم يَأتمنها، ولم يلن لها عودُه، على أن هجرته

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٧٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٧٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٧.

وإن كانت قد نشرت صيته، إلا أنها أفضت مضجعه، فلقد حنَّ إلى صقلية، وملاً شعره حينئذٍ إلى وطنه الأول^(١).

خامساً: محور الخمر:

تمتلىء بلاد الأندلس التي مكث فيها ابن حمديس زهرة شبابه بالمغريات، وأمور اللهو، فكان يلجأ إليها كباقي الشباب على سبيل اللهو والمجون، ليرحل إلى عالم آخر من الفرح والنشوة، فيبتسم، ويضحك، ويغمز هذه أو تلك، ويستمتع إلى أشكال متعددة من أنواع الطرب التي تصخب بها لياليه الملاح.

وعند تتبع دال (الخمر) في الديوان نجد أنه يذكر الخمر وما ينتج عنها بشكل واسع، فله قصيدتان خمريتان كبيرتان وهما غاية في الإبداع، يمزج فيهما الشاعر بين عواطف الحب والنشوة بالخمر، والاستمتاع بها، والشكوى من مصائب الزمان، وغيرها.

ومن خلال استقراء القصائد في الديوان نجد أنّ الألفاظ التي تشير إلى دال (الخمر) وما يتعلق به من مشتقات ومعانٍ ومتعلقات أخرى تتمثل في: (الراح- الخمر- القهوة^(٢)- معتقة- الشرب- ابنة الكرم- مسكر- عنبية- معتقة- سلافة الكرم- الكرم- ندماء- حمراء- صفراء- نديم- المُدام- خمور- خمارها- سكرى).

وقد تكررت هذه الألفاظ في الديوان نحو (٣٠٧) مرة، وقد تردد دال (الخمر) ومشتقاته اللفظية وما يقرب من معناه، مثل: (الراح والمدام)، حوالي (١١٢) مرة، أي بنسبة (٣٦,٤%) من مجموع مفردات هذا الحقل، أما دال (السكر) ومشتقاته اللفظية- وهو ما ينتج عن شرب الخمر- فقد تكرر نحو (٦٤) مرة، أي بنسبة (٢٠,٨%) من مجموع مفردات هذا الحقل، وبذلك تكون الكلمة المحورية لهذا الحقل هي الخمر.

وعند تتبع حديث ابن حمديس عن الخمر نجد أن حديثه ينطلق من ثلاث نقاط أساسية:
الأولى: الخمر لهو شباب.

الثانية: الخمر سبيل للهروب من الواقع المرير، والشعور النفسي بالحزن والعذاب.

الثالثة: الخمر مجرد لهو من الحديث، دون فعل حقيقي.

(١) الأدب الأندلسي: محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٧٨٧.

(٢) القهوة: الخمر، سُمِّيَتْ بِذَلِكَ لِأَنَّهَا تُفْهِي شَارِبَهَا عَنِ الطَّعَامِ أَي تَذْهَبُ بِشَهْوَتِهِ، لسان العرب: ابن منظور، ج ١٥، ص ٢٠٦.

لقد اتخذ ابن حمديس الخمر كمصدر للهو والمرح والنشوة والاستمتاع بمرحلة الشباب، فهو يريد أن يفني شبابه باللهو لا بالبكاء على الماضي، والشعور بالأحزان، فيقول في ذلك:

خَلَّتِي أَفْنِ شَبَابِي مَرَحاً لَا يُرَدُّ الْمَهْرُ عَن طَبَعِ الْمَرَاخِ^(١)

فهو يحدث نفسه في حوار داخلي، يطالب النفس بإفناء الشباب بالمرح والفرح والسرور، بما تفعله الخمر في النفس من نشوة وسعادة.

ويخاطب ندماً، ويأمرهم بأن يسقوه من رحيق هذه الخمر، كي تشفى روحه، وينطلق في حياته انطلاق السعداء، فيقول:

فَأَسْقِي عَن إِذْنِ سُلْطَانِ الْهَوَى لَيْسَ يَشْفِي الرُّوحَ إِلَّا كَأْسُ رَاخِ^(٢)

يريد بذلك أن يغتنم اللحظة بحدافيرها، ويغتنم صفاء الحياة، ويتلذذ بما فيها من نعيم، لأنه يريد أن يعيش حياةً رغيدة يذكر منها اللحظات السعيدة، فيقول:

وَاعْتَنِمِ مِن كُلِّ عَيْشٍ صَفْوَهُ فَأَلْذُ الْعَيْشِ صَفْوٌ يُغْتَنَمُ^(٣)

ولا يريد أن يشعر بنشوة الخمر إلا مع نغم الأوتار التي تزيد الجلسة بهجة وأنساً؛ لأن الخمر تعبير عن سرور النفس، والنغم الجميل يزيد من هذا السرور بما فيه من لطف وعذوبة:

وَاشْكُلِ الأَوْتَارَ عَن نَعَمَاتِهَا لَا تَسْوَعُ الخَمْرُ إِلَّا بِالنَّعْمِ^(٤)

وتعدّ الخمر وما يتبعها من لهو من الأمور التي يلجأ إليها ابن حمديس ليرحل من دنيا الحزن إلى عالم وهمي من الفرح والسرور، حيث تتغلغل الغبطة ومعالم الفرح إلى عمق قلبه، فينسى ما يتصل به من هموم غريبة، وحزن على مفقود، ويئس مما هو آت، فهي مصدر لنسيان الأسي كما يقول:

وَتِلْكَ شَقِيْقَةُ رُوحِ الْفَتَى إِذَا وُجِدَتْ فَالْأَسَى يُغْدَمُ^(٥)

فقد وصفها بأنها شقيقة الروح التي تسلي النفس عما يجول بها من أحزان، فهي تذهب الأسي بل تعدمه بلا عودة، وبلا رجوع، وهي مسلية للنفس عن أحزانها، بل أصبحت الخمر في اعتقاده دواء من داء الهوى الذي يضره في كثير من الأحيان فيقول:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٩.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٨.

إِنْ مَسَّنِي الضُّرُّ بِقِرْحِ الْهَوَىٰ فَبُرْزَ دَائِي فِي الشَّرَابِ الْقِرَاحِ^(١)

ولقد كانت أحزانه الناتجة عن صدود من يهواه كثيرة، وبذلك فهو يرى أن الخمر مصدر علاجي ممتاز من هذه الأضرار والهموم التي يسببها الهوى، فيلجأ إلى شربها. رغم هذا التوجه الواضح من ابن حمديس نحو شرب الخمر، والإدمان على شربها عند كل نقطة ضعف يشعر بها، فإنه يظهر توبته منها وأن الله غفور رحيم، فيقول:

يَا لَائِمِي فِي الرَّاحِ كَمَ سَيِّئَةٍ تَجَاوَزَ الْغَفَّارُ عَنْهَا وَصَفَّحَ^(٢)

فهو سيلجأ إلى الله الذي يتصف بأنه غفار الذنوب، فلا بد أن يسمع الله لتوبته ويغفر ذنبه، وهي نهاية كان يحرص على أن تنتهي بها قصائد الخمر، فيقول:

وَأَنْتَظِرُ لِلْحُلْمِ بَعْدِي كَمَرَةً كَمَ فَسَادٍ كَانَ عُقْبَاهُ صَلَاحَ^(٣)

وفي مواضع أخرى نجده يقرّ ويؤكد أن ما سبق ليس سوى أحاديث عابرة، يتحدث بها عن الخمر كما يتحدث باقي الشعراء، فهو يؤكد لأهله، أنه تجنب الغواية وطريق الفساد كما يقول:

تَجَنَّبْتُ الْغَوَايَةَ عَنِ رَشَادٍ كَمَا يَتَجَنَّبُ الْكَذِبُ الصَّدُوقَ^(٤)

فقد ابتعد عن طريق الغواية عن رغبة صادقة، وعن اقتناع تام بمضارها، فقد لجأ إلى الصلاح في الغربة التي يعيشها، تماماً كما يتصف الإنسان الصدوق بالصدق والبعد عن الكذب. وفي موضع آخر يذكر أنه يكثر الحديث عن الخمر ووصفها، ووصف ما تفعله بالإنسان من ذهاب بالعقل، وغيره، لكنه يقف بعيداً عنها، ولم يتناولها قط، إنما يكتفي منها بالوصف، فيقول:

أَصِفُ الرَّاحَ وَلَا أَشْرِبُهَا وَهِيَ بِالشَّدْوِ عَلَى الشُّرْبِ تَدُورُ

فَسَوَاءٌ بَيْنَ إِخْوَانِ الصَّافَا وَدَوِيِّ اللَّهْوِ، مَغِيبِي وَالْحُضُورِ

أَنَا مِنْ كَسْبِ دُنُوبِي وَجِلُّ وَإِنْ اسْتَغْفَرْتُ فَاللَّهُ غَفُورٌ^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٩٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٨٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٨٢.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٩٨.

وهو يكتفي بالوصف لهذه الخمر التي تدور على الحاضرين على أنغام الموسيقى، ولكن وجوده يساوي عدمه بين هؤلاء القوم، فهو لا يعني لهم شيئاً، لأنه لا يشاركهم الشرب، وهو يخاف من كسب الذنوب، رغم أنّ الله غفور رحيم.

مما سبق نلاحظ كثرة ذكر ابن حمديس للخمر في شعره، وتأثيرها عليه وأسباب لجوئه إليها، فهي مصدر للهو أيام الشباب، ومصدر لانبعاث الفرح والسرور في النفس الحزينة التي تكابد الهموم المختلفة، لكنه رغم ذلك يؤكد أن موقفه منها موقف الواصف لها ولمجالسها فقط كما هي عادة الشعراء، دون أن يقترب منها؛ لأنه يخاف أن يقترب الذنوب.

سادساً: محور الألوان:

تعدّ الألوان من العناصر الدلالية المهمة، حين يوظفها الشاعر في سياق دلالي غير المعنى الحقيقي للون، ليشير كل لون من الألوان إلى رمزية معينة وإيحاء، حسب السياق الذي يوضع فيه اللون.

ويلجأ الكثير من الشعراء إلى توظيف الألوان في أدبهم؛ لأنها تعبر عن الطبيعة، فتشير إلى المدلولات من خلال الدوال الطبيعية التي تمثلها، وتستخدم كذلك "كي تقنع القارئ، وتعال إعجابه، وتشدّ انتباهه، وتصدم خياله لإبراز الشكل أكثر حدةً، وأكثر غرابةً، وأكثر طرافةً، وأكثر جمالاً"^(١).

وعند تتبع دال (الألوان) نجدها تُستخدم في سياقات متعددة، فاللون الأحمر يستخدم في سياق الحروب بكثرة، واللون الأخضر يُستخدم في سياق النماء والعطاء، واللون الأبيض يستخدم في سياق مدح الأمراء والملوك للدلالة على السلم والعطاء.

(١) الأسلوبية: بيير جيرو، ص ١٧.

ومن خلال استقراء القصائد في الديوان، ودراسة الألوان دراسة إحصائية، يمكن أن يوضح الجدول التالي الألوان وتكرارها في شعر ابن حمديس:

م	اللون	العدد	النسبة
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦	مجموعة الألوان الأساسية	أبيض	١٠٢
		أحمر	٧٤
		أسود	٥٦
		أخضر	٣١
		أزرق	١٩
		أصفر	١٥
٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤	مجموعة الألوان الفرعية وما يتعلق بها من صفات	أسمر	٣٢
		وردي	١
		فضي	١
		ذهبي	١
		مزعفر	١
		فاحم	٣
		قاني	٢
		حالك	٤
المجموع		٣٤٢	

من خلال الجدول السابق نستنتج أن اللون الأبيض هو اللون الأكثر انتشاراً في شعر ابن حمديس، حيث بلغت نسبة استخدامه (٢٩,٨%)، بينما كان اللون الأصفر هو اللون الأقل استخداماً من بين الألوان الأساسية، فيما تفوق استخدام اللون الأسمر من مجموع الألوان الفرعية على اللون الأصفر، وتساوى مع نسبة استخدام اللون الأخضر تقريباً.

يشير الجدول السابق إلى الأهمية الدلالية للون الأبيض، فهو رمز السلام ورمز الحب والعتاء، فيما يوظفه في كثير من الأحيان في الحرب ليدلل على السيف ولمعانه وقوته الضاربة. واللون الأبيض يشير إلى الصفاء والنقاء والطهر، لأن العرب إذا قالت: "فُلَانٌ أبيضٌ وفُلَانَةٌ بيضاءٌ فالْمَعْنَى نَقَاءُ العِرْضِ مِنَ الدَّنَسِ وَالْعُيُوبِ"^(١)، كما تدل على قوة الحجة، والعتاء

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج٧، ص١٢٤.

والكرم الذي لا من فيه، "وَالْيَدُ الْبَيْضَاءُ: الْحُجَّةُ الْمُبْرَهَنَةُ، وَهِيَ أَيْضاً الْيَدُ الَّتِي لَا تُمْنُّ وَالَّتِي عَنْ غَيْرِ سُؤَالٍ وَذَلِكَ لِشَرَفِهَا فِي أَنْوَاعِ الْحِجَاجِ وَالْعَطَاءِ"^(١).

وعندما يستخدم اللون الأبيض لوصف الأرض فإنه يدل على انعدام وجود الزرع وخلوها من السكان، فيقال: "وَأَرْضٌ بَيْضَاءٌ: مَلْسَاءٌ لَا نَبَاتَ فِيهَا كَأَنَّ النَّبَاتَ كَانَ يُسْوَدُّهَا، وَقِيلَ: هِيَ الَّتِي لَمْ تُؤْطَأْ، وَبَيَاضُ الْأَرْضِ: مَا لَا عِمَارَةَ فِيهِ"^(٢) والأرض البيضاء: "الْبَيْضَاءُ الْخَرَابَ مِنَ الْأَرْضِ لِأَنَّهُ يَكُونُ أَبْيَضَ لَا غَرْسَ فِيهِ وَلَا زَرْعاً"^(٣)، أما حينما يوظف الأبيض مع الشعر فإنه دلالة على الشيب وكبر العمر، فيقال: "وَبَيَاضُ الْجِلْدِ: مَا لَا شَعْرَ عَلَيْهِ"^(٤) كما يدل الأبيض على الموت بدون مرض فالموت "الْأَبْيَضُ مَا يَأْتِي فَجْأَةً وَلَمْ يَكُنْ قَبْلَهُ مَرَضٌ يُغَيِّرُ لَوْنَهُ، وَالْأَحْمَرُ الْمَوْتُ بِالْقَتْلِ لِأَجْلِ الدَّمِّ"^(٥).

وينحرف اللون الأبيض من دلالاته المباشرة إلى دلالات أخرى جديدة، عند تتبع اللون الأبيض ودلالاته الإيحائية نجد أنه يتواجد بكثرة في سياقات العذاب والألم، وسياق القتل والحرب، وسياق الكبر والشيب، يقول:

فَحَمَّرَ مَا أَبْيَضَ مِنْ عَبْرَتِي وَبَيَّضَ لِمَتِّي الدَّاجِيَهُ^(٦)

فدموعه البيضاء دليل على الحزن، وتحولت إلى دمٍ لدلالة على اشتداد هذا الحزن، أما شعر لحيته الأسود، فقد تحول من حزنه على والده إلى لون البياض وهو لون الشيب الذي يدل دلالة واضحة على اشتداد تعذبه وحزنه على وفاة والده.

وفي سياق حديثه عن الشيب فإنه يوظف اللون الأبيض للدلالة على اشتعال رأسه بالشيب ليشير إلى تقدمه في السن، وما يترتب عليه من علل وهموم، يقول:

أَوْهَذَا كُلُّهُ مِنْ لَمَّةٍ أَبْصَرْتُ فِيهَا بَيَاضَ الشَّيْبِ لِأَخ^(٧)

والبياض هنا إشارة إلى غزارة هذا الشيب، فهو واضح وظاهر من بعيد، وقد ترتب عليه عزوف من يهواه عنه، وهجرها له وصدّها عنه.

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج٧، ص١٢٤.

(٢) السابق: ج٧، ص١٢٤.

(٣) السابق: ج٧، ص١٢٥.

(٤) السابق: ج٧، ص١٢٤.

(٥) السابق: ج٧، ص١٢٥.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٩٦.

وعند رثائه لزوجته يذكر اللون الأبيض ليشير إلى هناء العيش الذي تعيش فيه، وصفاء القلب الذي تتميز به، فيقول:

بِيضُ أَيَامِهَا وَسُودُ لَيَالِيهَا — هَا كَشُهِبٍ تَكَرَّرَ فِي إِثْرِ دُهُمٍ^(١)

واللون الأسود دلالة على الشقاء الذي تكابده في الليل، من عناء المرض الذي تكابده، وقد استثمر التناقض بين اللونين ليعمق الدلالة وينتج دلالة جديدة.

وحيثما يتحدث إلى محبوبته نجد اللون الأبيض يدل على العفة التي يتمتع بها في مواجهة محبوبته حينما يقول:

وَفَاضَتْ نَفْسُهَا الْحَمْرَاءَ مِنْهَا وَسَأَلَتْ نَفْسِي الْبَيْضَاءَ مِنْي^(٢)

فهو حينما يلاقها يكون لقاؤهما مصحوباً بالعفة والطهارة، وهي تحبه وتعشقه عشقاً كبيراً، وذلك بعد لقاءات متكررة بينهما نشأ عنها هذا الحب والهوى.

بينما يرمز اللون الأبيض إلى الجمال حينما يوظفه في سياق الوصف، وذلك حينما يصف خيلاً، يتميز بالبياض، فيقول في ذلك:

وَمَا كَانَ صُبْحًا خَصَّ فَاهُ بِقُبْلَةٍ فَأَبْيَضَ مَوْضِعُهَا لِعَيْنِ الرَّامِقِ^(٣)

وفي سياق السلم والحرب نجد أن السيف يسمّى الأبيض لإشراقه ولمعانه حينما يعكس أشعة الشمس، وهو يضرب في نور الأعداء، وبذلك يرمز به إلى القوة، كما يرمز به إلى السلم والعتاء حينما يقول:

ذُو يَدٍ حَمْرَاءَ مِنْ قَتْلِهِمْ وَهِيَ عِنْدَ اللَّهِ بَيْضَاءُ الْيَدِ^(٤)

واليد الحمراء للمعتمد بن عباد دليل على القوة والقتل وسفك الدماء، أما اليد البيضاء فهي دليل على السلم، فيده حمراء على الأعداء، وعند الله مسالمة، لأنه رحيم بالمسلمين، عطوف على الضعفاء، جواد وكريم على المحرومين والمحتاجين، وقد جمع بين لونين متضادين الأحمر والأبيض بدلالاتهما المختلفة ليظهر الأثر السلمي الناتج من هذه الحروب التي يخوضها، حيث تكون إراقة الدماء سبباً لاستمرار الحياة الهادئة بعد هذه الحرب، وذلك حينما يقضي على أعدائه.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٠.

أما اللون الأحمر فإنه من الألوان التي تدل على الشدة والقوة والبأس، فالعرب إذا ذكرت شيئاً بالمشقة والشدة وصفته بالحُمرة^(١)، لذلك يوصف الصيف بالحمرة دلالة على شدته، لما يجده الناس فيه من المشقة والتعب فقد "كُنِيَ بِالْأَحْمَرِ عَنِ الْمَشَقَّةِ وَالشَّدَّةِ"^(٢)، كما يقال عن السنة شديدة القحط سنة حمراء: "أَي شَدِيدَةُ الْجَدْبِ لِأَنَّ آفَاقَ السَّمَاءِ تَحْمُرُ فِي سِنِي الْجَدْبِ وَالْقَحْطِ"^(٣).

وكثيراً ما توصف الحرب وأدواتها باللون الأحمر، لشدتها على الناس فيقال: "الأحمر: الذي لَا سِلَاحَ مَعَهُ"^(٤)، "وَالْمَوْتُ الْأَحْمَرُ: مَوْتُ الْقَتْلِ، وَذَلِكَ لِمَا يَحْدُثُ عَنِ الْقَتْلِ مِنَ الدَّمِ، وَرُبَّمَا كَتَبُوا بِهِ عَنِ الْمَوْتِ الشَّدِيدِ كَأَنَّهُ يَلْقَى مِنْهُ مَا يَلْقَى مِنَ الْحَرْبِ"^(٥).

كما يعدُّ اللون الأحمر من الألوان الجميلة المحببة إلى النفس، ويكثر استخدامه في الزينة، فقد أطلق العرب على الذهب والزعفران اسم الأحمرين حيث قال ابن سيده: "الأحمران الذهبُ وَالزَّرْعَفَرَانُ"^(٦)، ويدل اللون الأحمر أيضاً على الجمال والحسن وخاصة إذا اقترن البياض بالأحمر فيكون اللون محبباً إلى النفس"^(٧).

وهو دليل على العشق والحب إذا استخدم في سياق الغزل وذكر المحبوبة كما جاء سابقاً في قوله: وَقَاضَتْ نَفْسُهَا الْحَمْرَاءَ^(٨)، وهو دليل على شدة الحزن حينما يُوظف في محور العذاب والحزن، كما يقول: فَحَمَّرَ مَا أبيضَ مِنْ عَبْرَتِي^(٩) فحزنه مرير، وألمه كبير احمرت دموعه بسببه فأصبحت كالدماء لفرط حزنه، وهو دليل على الدماء وكثرة القتلى إذا استخدم في محور الحروب والقتال والمعارك، وذلك كقوله: ذُو يَدِ حَمْرَاءَ مِنْ قَتْلِهِمْ^(١٠)، وفي قوله:

وَنُغْمُوتُ الْبَيْضِ حُمْرٌ عِنْدَهُ لِدِمِّ تَكْسَاهُ مِنْ قَتْلِ الْأَسْوَدِ^(١١)

(١) لسان العرب: ابن منظور، ٣، ص ٢١١.

(٢) السابق: ج ٣، ص ٢١٠.

(٣) السابق: ج ٣، ص ٢١٠.

(٤) السابق: ج ٣، ص ٢١٠.

(٥) السابق: ج ٣، ص ٢١١.

(٦) السابق: ج ٣، ص ٢٠٩.

(٧) دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في عصر صدر الإسلام: أمانى جمال البيك، إشراف د. نبيل أبو علي،

(غزة، الجامعة الإسلامية، ٢٠١٠م)، (رسالة ماجستير)، ص ٢٠.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٩.

(٩) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

(١٠) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٠.

(١١) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

فالسيف التي تسمى البيض للمعانها وإشراقها وقوتها، أصبحت تدعى الحمر؛ لشدة سفكها
لدماء الأعداء، فقد اصطبغت بلون الدم الأحمر؛ لذلك استبدلوا اسمها بالحمر بدلاً من البيض.

وكذلك يصف المنايا بالحمر إشارة منه إلى كثرة القتل وسفك الدماء التي يتركها المعتمد خلفه إذا
خاض الحروب، ليدلل على قوته وعظمته، فيقول:

طَمَى بِالْمَنَائِيَا الْحُمَرِ لُجَّ سَرَابِهِ فَكَمَ غَائِصٍ لَهْقَانٍ مِنْ دُونِ سَاحِلِهِ^(١)

وحيثما يصف ناراً مشتعلة، فإنه يشبه ألسنة اللهب المتعالية والمرتفعة بالرايات الحمر،
دلالة على القوة والظهور والوضوح، فاللون الأحمر يرى من بعيد كما ترى ألسنة النيران المتعالية
من بعيد، يقول في ذلك:

وَكَأَنَّهَا فِي الْجَوِّ مِنْهَا رَايَةٌ حَمْرَاءُ تَخْفِقُ أَوْ فُؤَادُ جَبَانٍ^(٢)

كما يرمز إلى الفرح والسعادة والمرح حينما يتحدث عن الخمر واللهم وما تفعله بالإنسان
من نشوة وسعادة غير حقيقية، فيقول:

وَأِدْرَ حَمْرَاءَ يَسْرِي لُطْفًا سَكْرُهَا مِنْ شَمَّهَا فِي كُلِّ صَاحٍ^(٣)

ويقول:

مُعْتَقَةٌ حَمْرَاءَ تَنْشُرُ فَضَاهَا لِحُطَابِهَا فِي اللَّوْنِ وَالطَّعْمِ وَالنَّشْرِ^(٤)

ويقصد بالحمراء الخمر، وما تثيره في النفس من نشوة ولا مبالاة بما حوله، فيشعر بالفرح
والسرور، حتى لو كان وهمياً.

واللون الأسود لون التشاؤم عند العرب، فقد تشاءم العرب من الغراب للونه الأسود، وقد
سموا الأعداء بسود الأكباد حيث "يُقَالُ لِلْأَعْدَاءِ: صُهِبُ السَّبَالِ وَسُودُ الْأَكْبَادِ"^(٥) كما يدل اللون
الأسود على الحزن، فالنساء تلبس الملابس السوداء حداداً على الأموات.

ويستخدم اللون الأسود للدلالة على الحقد والكراهية، وسوء العاقبة، فيقال أسود القلب:
للدلالة على الحقد والكراهية، ويقال: نهاره أسود للدلالة على سوء العاقبة^(٦).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٩٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٨٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٥.

(٥) لسان العرب: ابن منظور، ج ٣، ص ٢٢٧.

(٦) انظر: دلالة الألوان: أمانى البيك، ص ٢٠.

كما يستخدم اللون الأسود للدلالة على الكثرة، فالعدد الكبير من الناس حين يجتمعون يُرون من بعيدٍ كمساحةٍ سوداءٍ لذلك قيل عنهم السواد، ف"السَّوَادُ الْأَعْظَمُ مِنَ النَّاسِ: هُمُ الْجُمْهُورُ الْأَعْظَمُ وَالْعَدَدُ الْكَثِيرُ مِنَ الْمُسْلِمِينَ الَّذِينَ تَجَمَعُوا عَلَى طَاعَةِ الْإِمَامِ وَهُوَ السُّلْطَانُ"^(١).

وحيثما يميل اللون الأخضر إلى السواد فإنه ينسب إلى الأسود، فيقال عن الشجر سواد، "وَالسَّوَادُ: جَمَاعَةُ النَّخْلِ وَالشَّجَرِ لِخُضْرَتِهِ وَاسْوَادِهِ؛ وَقِيلَ: إِنَّمَا ذَلِكَ لِأَنَّ الْخُضْرَةَ تُقَارِبُ السَّوَادَ"^(٢).

وفي شعر ابن حمديس نجد اللون الأسود يرمز إلى الحزن والموت والقوة المرعبة والشقاء، كما قال عند رثاء زوجته: **وَسَوْدٌ لِيَالِيهَا^(٣)**، واللون الأسود يحمل رمزية ذات مدلول تراثي على أنه لون الأحزان، حيث قال عند رثائه القائد أحمد بن إبراهيم:

عَمِستَ فِي السَّوَادِ بِيضٌ وَجُوهٍ فَكَأَنَّ الطُّنُوعَ فِيهِ أَفْوَلُ^(٤)

فالنساء قد لبسن السواد لموته، للدلالة على شدة الحزن الذي أصابهن لوفاته، فمشهد النساء اللاتي يرتدين الملابس السوداء وهن يتمتعن بالجمال يشير إلى هذا الحزن.

وهو دليل على الموت والقتل في المعارك، وذلك مثل قوله:

تَضَعُ الْبِيضُ مِنْهُ سُوْدَ الْمَنَائِيَا بِنِكَاحِ الْخُرُوبِ وَهِيَ ذُكُورُ^(٥)

ففي الحروب تكثر المنايا وبكثرت الأموات والقتلى، وقد وصف المنايا بالسود لأنها ستورث أصحاب الموتى حزناً عميقاً لفقدانهم لهم.

كما يمكن أن يشير اللون الأسود إلى الفتوة والشباب، الذي يكون انعكاساً للون الشيب الأبيض الذي يظهر الضعف والعجز، فاللون الأسود يستخدم للدلالة على الشباب وبذلك يكون اللون الأسود مفضلاً بهذا الشكل لأنه يدل على الشباب، وعدم الكبر في السن"^(٦) فيقول:

أَتَرَى بِيَاضَ الشَّيْبِ مَاءً غَاسِلاً فِي الْعَارِضِينَ وَلِلشَّبابِ سَوَادًا^(٧)

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج ٣، ص ٢٢٥.

(٢) السابق: ج ٣، ص ٢٢٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٩.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٧.

(٦) دلالة الألوان: أمانى البيك، ص ٢٠.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٤.

كما يشير اللون الأسود إلى الجمال حيث يعد الشعر الأسود أجمل وأبهى من الشعر الأبيض الذي يدل على الضعف، ولذلك يسعى إلى تغيير لون شعره الأبيض إلى اللون الأسود من خلال خضابه السواد حتى يبدو أكثر فتوة وأكثر جمالاً، فيقول في ذلك:

أَكْسُو المَشْيِبَ سَوَادَ الخِضَابِ فَأَجْعَلُ لِلصُّبْحِ لَيْلًا غَطَاءً^(١)

وهو دلالة على كرهه للمشيبي ومحبته للعودة إلى سن الشباب.

واللون الأخضر لون الراحة والاطمئنان فهو لون الطبيعة ولون الأشجار المعطاءة، ترتاح النفس إليه، وتهدأ وتسكن عند رؤيته، فهو مبعث للهدوء والراحة، ويدل على الخصب والنماء والازدهار فيقال: "خَضِرَ الزَّرْعُ خَضْرًا: نَعِمَ؛ وَأَخْضَرَهُ الرَّيُّ. وَأَرْضٌ مَخْضَرَةٌ، عَلَى مِثَالِ مَبْقَلَةٍ: دَاتٌ خُضْرَةٌ"^(٢) وكذلك يدل اللون الأخضر على الحسن والإشراق فقد: "قِيلَ لِلرَّجُلِ إِذَا مَاتَ شَابًّا غَضًّا: قَدْ اخْضَرَ، لِأَنَّهُ يُؤَخَذُ فِي وَقْتِ الحُسْنِ وَالإِشْرَاقِ"^(٣)، وقد قيل ذلك لأنه يماثل النبات حينما يقتطف يقتطف قبل أن يتناهى طوله فقد قيل ذلك "فِي النَّبَاتِ العُضُّ يُرعى وَيُخْضَرُ وَيُجَزُّ فَيُؤْكَلُ قَبْلَ تَنَاهِي طُولِهِ"^(٤).

وهو رمز للصفاء فقد قيل: "مَاءٌ أَخْضَرُ: يَضْرِبُ إِلَى الخُضْرَةِ مِنْ صَفَائِهِ، وَخُضَارَةٌ، بِالضَّمِّ: البَحْرُ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِخُضْرَةِ مَائِهِ"^(٥) وإذا استخدم اللون الأخضر في سياق الحرب فإنه يدل على القوة وكثرة الحديد، ف "يُقَالُ: كَتَبْتُ خُضْرًا لِتِي يَعْطُوها سَوَادُ الحَدِيدِ"^(٦) وهو دليل على البركة فقد جاء في "الحديث: مَنْ خُضِرَ لَهُ فِي شَيْءٍ فَلْيَلْزَمْهُ؛ أَيِ بَوْرِكَ لَهُ فِيهِ وَرِزْقَ مِنْهُ"^(٧).

وتعمر بلاد الأندلس بهذا اللون، فهي ذات طبيعة خضراء خلابة، كما يصفها الشعراء في شعرهم، وقد استخدمه ابن حمديس في سياق الوصف للقصور والدور والحدائق والأنهار التي تكتنز بها بلاد الأندلس، للدلالة على الجمال والبهاء.

وفي حديثه عن مجالس اللهو بين أرجاء الطبيعة الخلابة يرمز اللون الأخضر إلى الجمال والراحة، فهؤلاء المجموعة نزلوا وجلسوا في رياضٍ مليئةً بالأشجار تكتسي باللون الأخضر الذي يوحى بالارتياح، فيقول:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٢) لسان العرب: ابن منظور، ج ٤، ص ٢٤٤.

(٣) السابق نفسه.

(٤) السابق نفسه.

(٥) السابق نفسه.

(٦) السابق: ج ٤، ص ٢٤٥.

(٧) السابق: ج ٤، ص ٢٤٦.

لله دُرٌّ عِصَايَةٌ نَزَّلُوا بَيْنَ الرِّيَاضِ مَجَالِسًا خَضِرًا^(١)

ونراه في سياق الغزل والحب يدل على النماء والجمال والحسن فيقول في وصف فتاة جميلة عذبة، يكاد يخرج الورق الأخضر اليانع من الصخر لفرط نعومتها:

مَهَاةٌ تَكَادُ الْعَيْنُ مِنْ لِينِ جِسْمِهَا تَرَى الْوَرَقَ الْمُخْضَرَ فِي الْحَجَرِ الصَّلْدِ^(٢)

فهي تعكس جمالها على ما حولها من الطبيعة فتخضر الطبيعة ويزداد جمالها المقتبس من جمال هذه الفتاة.

واللون الأزرق يشير في سياقات وصف الطبيعة إلى الجمال والصفاء، فاللون الأزرق للسماء يبعث الراحة في النفس، وهو ينعكس على الماء، فتزرق المياه لتنتشر الراحة في النفوس، ووصف الماء بالأزرق دليل على الصفاء كقولنا: "ماءٌ أزرَقُ: صافٍ"^(٣).

وهو وصف للعيون حينما لا تُعجَبُ بالشيء، فيقال: "رَزَقَهُ بَعَيْنِهِ وَبَبَصَرِهِ رَزَقًا: أَحَدَهُ نَحْوَهُ وَرَمَاهُ بِهِ. وَرَزَقْتُ عَيْنَهُ نَحْوِي إِذَا انْقَلَبَتْ وَظَهَرَ بِيَاضُهَا"^(٤).

يقول في وصف درع زرقاء لامعة:

تَرُوفُكَ مِنْهَا زُرْقَةٌ فَكَأَنَّهَا سَمَاءٌ بَدَتْ لِلْعَيْنِ فِي رَوْنِقِ الصَّخْرِ^(٥)

"وَتُسَمَّى الْأَسِنَّةُ زُرْقًا لِلْوَنِيهَا"^(٦) وهو يصف درعاً دقيقة جميلة، لونها أزرق صافٍ، فهي تبدو تبدو كالسماء وهي صافية وجميلة.

وفي وصفه لبركة ماءٍ يشقها نهر، حيث تحركها الرياح التي تهب مع الفجر فتبدو بشكل رائع وجميل فيقول:

وَزُرْقَاءَ فِي لَوْنِ السَّمَاءِ تَتَّبَعَتْ لِتَحْبِيكِهَا رِيحُ تَهْبُ مَعَ الْفَجْرِ^(٧)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٠.

(٣) لسان العرب: ابن منظور، ج ١٠، ص ١٣٩.

(٤) السابق نفسه.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢١.

(٦) لسان العرب: ابن منظور، ج ١٠، ص ١٣٩.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٧.

ويدل اللون الأصفر على الجوع والمرض ف "الصَّفَرُ: داءٌ في البَطْنِ يَصْفُرُ مِنْهُ الْوَجْهُ"^(١)،
ويدل على خلو الشيء فيقال: "وأصْفَرَ البيتَ: أخلاه"^(٢).

كما يشير إلى الفرح والسرور والبهجة إذا اقترن مع الذهب؛ لأن النساء تبتهج بهما، وقد
قيل: "وأَهْلَكَ النَّسَاءَ الْأَصْفَرَانَ: الذَّهَبُ وَالرَّعْفَرَان"^(٣)، وهو يدل على الإضاءة والإشراق والدفاء،
وهو يتمثل في لون الشمس التي تنتشر ضوءها ودفاؤها على الأرض، وقد قال يصف شمعةً:

قَائِمَةٌ فِي مَلْبَسٍ أَصْفَرٍ قَدْ حَرَّكَتْ مِنْهُ لَنَا فَرْدَ كُمْ^(٤)

ويشير اللون الأصفر إلى القوة والانطلاق، كما يقول في وصف خيلٍ أصفر مثل لون
البهار يمتاز بالسرعة والانطلاق، فيقول:

أَوْ أَصْفَرٍ مِثْلَ الْبَهَارِ مُعَيَّرٍ بِسَوَادِ عَرَفٍ عَنِ سَوَادِ عَسِيْبٍ^(٥)

والخيل الأصفر "هُوَ الَّذِي يُسَمَّى بِالْفَارِسِيَّةِ زَرْدَهُ. قَالَ الْأَصْمَعِيُّ: لَا يُسَمَّى أَصْفَرًا حَتَّى
يَصْفُرَ ذَنْبُهُ وَعُرْفُهُ"^(٦). وفي سياق الفراق والعذاب نجد اللون الأصفر يشير إلى الحزن والمرض،
فيقول حينما هم بتوديع محبوبته:

وَقَدْ سَفَرَتْ عَنِ صُفْرَةٍ عَبْرَ الْأَسَى لِعَيْنِي بِهَا عَنْ وَجْدِ قَلْبٍ مُفْجَعٍ^(٧)

كما يقول مستخدماً اللون الأصفر للدلالة على اشتداد المرض، والنحول، والعذاب في
العيش وهذه الحياة:

مُصْفَرَّةُ الْجِسْمِ وَهِيَ نَاجِلَةٌ تَسْتَعَذِبُ الْعَيْشَ مَعَ تَعَذُّبِهَا^(٨)

أما الألوان الفرعية وما يتعلق بها من صفات فقد وُظفت في شعره بشكل قليل أكثرها اللون
الأسمر، وقد وُظفه في سياق الحرب للدلالة على القوة، والتشاؤم من نتائج الحرب مثل كثرة القتلى،
والجرحى والأسرى الذين تخلفهم الحروب، فيقول في ذلك مادحاً الأمير علي بن يحيى:

مُتَّالٍ قُمُوحِ الْكُمَاةِ بِأَسْمَرٍ لِدَمِ الْأَسْوَدِ سِنَانُهُ سَفَاخُ^(١)

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج ٤، ص ٤٦٠.

(٢) السابق: ج ٤، ص ٤٦٢.

(٣) السابق: ج ٤، ص ٤٦٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٢.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٦١.

(٦) لسان العرب: ابن منظور، ج ٤، ص ٤٦٠.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٤.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ٥٤١.

فلألوان رمزيتها ودلالاتها الخاصة حسب المحور الذي يضعها المبدع فيه، فتشير إلى دلالات مميزة بحيث تحمل معاني أخرى غير الاستخدامات الحقيقية، حيث يكون الانزياح عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي.

(¹) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٥.

المبحث الثاني: المفردات المعجمية:

يكتنز شعر ابن حمديس بالمفردات التي تشير إلى دلالات متعددة كلٌ حسب سياقها، التي تجعل للنص سمات فنية ظاهرة بما فيها من إشارات يستطيع المتلقي أن يكشف عنها وعن رمزيتها التي تحملها ضمن السياق الذي وضعت فيه.

وتعتمد هذه المفردات على الكثير من الاتجاهات التي تشير إلى فضاءات واسعة في النص، حيث اعتمد على توظيف الكلمات المعربة التي جلبت إلى اللغة العربية من الأقوام غير العرب الذين دخلوا الإسلام بعد الفتح الإسلامي وانتشار الرقعة الجغرافية للبلاد الإسلامية، فعربت هذه الألفاظ وأصبحت متداولة في اللغة العربية، بما تحمله من دلالات أعجمية ومعانٍ عربية من خلال الاستخدام.

كذلك تنتشر في ثنايا شعره الألفاظ الغريبة التي يندر تداولها في الحياة العامة، فيصعب على المتلقي تفسيرها وفهمها، وربما يرجع ذلك لتنوع ثقافته من خلال هجرته وتنقله من مكان إلى آخر، وهذه الألفاظ التي يوظفها الشاعر هي التي تساهم في أداء المعنى وهي مهمّة غير يسيرة بالنسبة للشاعر؛ لأن "الألفاظ التي تُستخدم في هذا الأداء يستدير حولها نطاق من الغموض والإبهام، وهي في حقيقتها ليست أكثر من رموز ناقصة تعبر عن حالات وجدانية تعبيراً عاماً"^(١)، لكن هذا النقص يكتمل، وهذا الغموض يتلاشى من خلال السياق الذي يضعها الشاعر فيه، لتكون ذات دلالة واضحة بمجاورتها للألفاظ الأخرى.

كما تشكل الأسماء التراثية الدينية والعربية والأدبية سمة ظاهرة في شعره من خلال استحضرها بكل ما تحمله من رمزية ودلالة يمكن أن يستفيد منها الشاعر في الاستشهاد بها في قضاياها المختلفة التي يلقيها في شعره.

تلك هي أبرز ملامح المفردات المعجمية التي تشكل دعائم أساسية في شعر ابن حمديس، التي سيتم مناقشتها في هذا المبحث.

أولاً: أسماء الأعلام التراثية

لم تكن ثقافة الشاعر ابن حمديس ثقافة سطحية عابرة، فقد كان صاحب عقل ثريٍّ بمعارف واسعة، وثقافات متنوعة تتمّ عن ذكاء في الفطرة، وأصالة في الطبع، حيث أثرى شعره بكثير من المعارف التي تدل على ما عنده من علم، ومن ذلك ما أورده من أسماء الأعلام التراثية الدينية

^(١) في النقد الأدبي: شوقي ضيف، الطبعة السادسة، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٢م)، ص ١١١.

والأدبية والعربية، التي يستحضرها في قصائده لتعبر بمكنوناتها ودلالاتها عن المعاني التي يريد أن يلقبها أمام المتلقي من خلال عمله الإبداعي.

وتنقسم أسماء الأعلام في شعر ابن حمديس إلى أقسام متعددة، فمنها أسماء الأعلام من التراث الديني، والأعلام من التاريخ الإسلامي والإنساني، وأعلام الأدب العربي وخاصة من أدباء المشرق الذين كان يحفل بهم ويطلع على نتاجاتهم، وأعلام من التراث العربي.

١- الأعلام من التراث الديني

وقد استحضر ابن حمديس أسماء من أعلام التراث الديني، مثل: الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، أحمد، إبراهيم بن محمد، وموسى، وعمر بن الخطاب، وسارية، وابن عمران، وسليمان بن داوود، وهود، وقوم عاد وثمود، وهاروت وماروت.

ولم يكن استحضار ابن حمديس لهذه الأسماء لمجرد الذكر فقط، بل كان كل اسم من هذه الأسماء يضيف إلى النص ما يحويه من معانٍ ومؤثرات وتاريخ يساهم في إثراء القصيدة، وزيادة المعنى، لأن كل شخصية من هذه الشخصيات تحمل في ثناياها حياة رمزية متكاملة يختزلها الشاعر من خلال اسم العلم، فتتفجر في النص جاذبة معها كل هذه الرمزية لتتفكك بين يدي المتلقي بكل معانيها الزاخرة.

وقد أشارت كل شخصية أوردها الشاعر في قصائده إلى حادثة أو مكانة أو منزلة، ومن ذلك ذكره لحادثة موت إبراهيم ابن الرسول محمد (عليه الصلاة والسلام)، وذلك عند وفاة ابن أخته ليتأسى بها ابن عمته، زوج أخته، حيث قال:

أَوْلَيْسَ إِبْرَاهِيمُ نَجْوَى مُحَمَّدٍ بِالِدْفَنِ صَارَ إِلَى بِلَى وَنَفَادٍ
رَدَّ النَّبِيُّ عَلَيْهِ تَرْبَةً لِحَدِّهِ بِيَدِ النَّبُوءَةِ وَهِيَ دَاتُ أَيَادِي^(١)

فذكر الرسول وحادثة وفاة ابنه إبراهيم، تهب الشاعر وأخته وزوجها الصبر مقتدين بالحادثة التي صبر لها الرسول بفقد فلذة كبده.

٢- الأعلام من التاريخ الإسلامي

يزخر التاريخ الإسلامي بأحداثه الحافلة التي أدخلت الكثير من الأسماء في بوابة التاريخ، ورغم أن كثيراً من هذه الأسماء يذكر في المواقع التي يشهد لهم بها بحسن السير وفضلهم على العالمين، فإن هناك أسماءً أدخلها التاريخ الإسلامي في بوابة التاريخ بأفعالها الشنيعة والتي ظلّ

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٤.

صداها يتردد إلى يومنا هذا، ومنها أسماء أدخلها ابن حمديس في شعره، مثل: كسرى وقيصر وشانروان، ومسيلمة الكذاب الذي ادعى النبوة.

وقد استحضر اسم مسيلمة الكذاب حينما ذكر حادثة تنبؤ أحد الكهنة بموعد موت علي بن يحيى، وكان هذا الخبر كاذباً، فمضى اليوم المحدد دون أن يحدث شيء، فأخذ يهنئ علي بن يحيى، ويمدحه ويذكر كذب المنجمين وضلالهم وافتراءاتهم التي تشبه افتراءات مسيلمة الكذاب، فيقول في ذلك:

إِذَا جَالَ فِي عِلْمِ الْغُيُوبِ حَسِبْتَهُ مُسَيْلِمَةَ الْكَذَّابِ قَامَ مِنَ الْقَبْرِ^(١)

٣- أعلام الأدب العربي

وقد كان للشخصيات الأدبية نصيب في شعر ابن حمديس، حيث اهتم اهتماماً بالغاً بالشعراء المشاركة الذين ذاع صيتهم حتى وصل إلى بلاد المغرب العربي والأندلس، من أمثال: (المعري، وحبيب بن أوس "أبي تمام"، والفرزدق، وجريز، وأبي نواس) وبعض الشعراء الجاهليين مثل: امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى.

ومن ذلك ذكره لأبي تمام، حيث يعلي الشاعر من مكانة شعره على شعر أبي تمام، فيقول:

أَمَّا بَنَاتِي الْمَفْرَدَاتُ فَأِنَّهَا فِي الْحُسْنِ أَشْهَرُ مِنْ بَنَاتِ حَبِيبٍ^(٢)

حيث اعتبر أن شعره قد ذاع صيته فأصبح أشهر من شعر أبي تمام، وكيف لا يفخر بشعره، وهو الشاعر الشاب الذي جاء مغترباً إلى بلاد الأندلس، فارتفع بين العمالقة، وظهر وذاع صيته من بين آلاف الشعراء المنافسين، وأصبح من المقربين إلى المعتمد بن عباد، رغم كثرة المقربين، فاستطاع بمهارته وقدرته أن يبيد الشعراء بشعره، وفي هذا الحديث مبالغة يعتمدها ابن حمديس في شعره، ما جعله سمة بارزة من سمات الخطاب الشعري عنده.

وقد ذكر ابن حمديس بعضاً من الأعلام الشعراء التي يكتنز بها التاريخ العربي ويقترن ذكرهم ببعض الصفات الخاصة مثل: الكرم، فيضرب بهم المثل في الكرم، مثل: هرم بن سنان، وحاتم الطائي؛ اللذين اشتهرا بالكرم والجود والعطاء اللامحدود، وقد كان يذكرهم ليفاضل بينهم وبين من يمدحهم من الملوك والأمراء، فيفضل الممدوحين عليهم بما يكرمون به رعيّتهم، فيقول في مدح يحيى بن تميم:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٦٢.

وَقَدْ طَوَّيْتَ مِنَ الطَّائِي مَا نَشَرْتَ مِنْ الْمَفَاخِرِ عَنْهُ أَلْسُنُ الْأُمَمِ^(١)

ومنه قوله:

وَلَوْ رَأَى زُهَيْرٌ فِي الْعُلَى لَثَنَى لِسَانَهُ فِي كَرِيمِ الْمَدْحِ عَنْ هَرَمِ^(٢)

وفي الأبيات السابقة نجد الشاعر يعلي من شأن يحيى بن تميم بمكارمه التي حازها، وكرمه وجوده الذي اشتهر به، الذي استطاع به أن يتفوق على شهرة هرم بن سنان بعطائه لزهير، وعلى المثل الذي يضرب بحاتم الطائي في الكرم، فقد استطاع أن يحطم هذه المسلمات التي نُقِشت في ذهن الإنسان العربي ليحلَّ مكانها أن يحيى بن تميم قد فاق المعقول في عطائه وجوده وكرمه، وفي حديثه مبالغة في مدح ممدوحه.

ثانياً: الألفاظ المعرّبة

مع اتّساع الرقعة الجغرافية للدولة الإسلامية دخل الكثير من غير العرب في الإسلام فاختلفت اللغات وتبادل الأقوام ثقافتهم المتعددة، فدخل الكثير من الكلمات الأعجمية في اللغة العربية وبدأ العرب يتداولها في لغتهم، واستخدمها الشعراء في قصائدهم، وقد يرجع ذلك أيضاً إلى أن الكثير من المعاني التي يريد الشاعر أن يعبر عنها لا يجد لها ألفاظاً تؤدي المعنى بعمقه المطلوب وبالمعنى الذي تحدده الكلمة المعربة، وذلك لأن الألفاظ قد تحدد المعاني تحديداً قاصراً، فيلجأ الشعراء إلى استحداث تسميات جديدة، أو تغيير الأسماء المعهودة بما يتناسب مع مخيلتهم^(٣)، لذلك نجد توظيف الكلمات المعرّبة في شعر الكثير من الشعراء.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

(٣) في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ١٣٠.

وقد كان لهذه الكلمات نصيب في شعر ابن حمديس، حيث وظّف بعض الكلمات في مواضع متفرقة في شعره، والجدول التالي يوضح هذه المفردات المعربة:

الكلمة المعربة	عدد مرات التكرار	الصفحة.	المعنى
مغنيطاً	١	٤١	والمَغْنِيطُ: حَجَرٌ يَجْذِبُ الْحَدِيدَ، وَهُوَ مَعْرَبٌ ^(١) .
المهرق	٣	٦٠، ٣٣٠، ٣٢٧	المُهْرَقُ: الصَّحْرَاءُ الْمَلْسَاءُ، وَإِنَّمَا قِيلَ لِلصَّحْرَاءِ مُهْرَقٌ تَشْبِيهًا بِالصَّحِيفَةِ الْمَلْسَاءِ، وَالْمُهْرَقُ: الصَّحِيفَةُ الْبَيْضَاءُ يَكْتَبُ فِيهَا، مَعْرَبٌ، وَالْمُهْرَقُ: الصَّحِيفَةُ الْبَيْضَاءُ يُكْتَبُ فِيهَا، فَارِسِيٌّ مَعْرَبٌ، وَالْجَمْعُ الْمَهَارِقُ ^(٢) .
موازيب	١	٤٧	وزب: وَزَبَ الْمَاءُ، يَزِبُ، وَزُوبًا، إِذَا سَالَ، وَمِنْهُ الْمِيزَابُ، وَهُوَ فَارِسِيٌّ مَعْرَبٌ، وَفِي الصَّحَاحِ: الْمِيزَابُ: الْمَشْعَبُ، فَارِسِيٌّ مَعْرَبٌ، أَي: مُرَكَّبٌ مِنْ (مِيزَ) وَ(أَبَ)، وَمَعْنَاهُ: بَلِ الْمَاءِ، فَعَرَّبُوهُ بِالْهَمْزَةِ، وَلِهَذَا جَمَعُوهُ مَازِيبَ، وَرِئِمًا لَمْ يُهْمَزْ، فَيَكُونُ جَمْعُهُ مَازِيبَ ^(٣) .
سنور	٢	١٩٧، ٢٣٤	وَالسَّنَوْرُ مَعْرَبٌ وَهُوَ الدَّرْعُ، وَقِيلَ كُلُّ سَلَاحٍ يَتَقَى بِهِ فَهُوَ سَنَوْرٌ ^(٤) .
زرفن	١	٣١٧	زرفن: الزَّرْفِينُ: جَمَاعَةُ النَّاسِ، وَالزَّرْفِينُ: حَلَقَةُ الْبَابِ، الْجَوْهَرِيُّ: الزَّرْفِينُ وَالزَّرْفِينُ فَارِسِيٌّ مَعْرَبٌ. وَقَدْ زَرَفْنَ

(١) لسان العرب: ابن منظور، ج ٦، ص ١٥٥.

(٢) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ١٠، ص ٣٦٨، انظر: تهذيب اللغة: الأزهري (محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور، ت: ٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، الطبعة الأولى، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١م)، ج ٥، ص ٢٥٩.

(٣) انظر: تاج العروس: الزبيدي، ج ٤، ص ٣٤٢.

(٤) في التعريب والمعرب: ابن بَرِّي (عبد الله بن بَرِّي بن عبد الجبار المقدسي الأصل المصري، ت: ٥٨٢هـ)، تحقيق: إبراهيم السامرائي، د.ط، (بيروت، مؤسسة الرسالة، د.ت)، ص ١١١.

صُدَّغِه: كَلِمَةٌ مَوْلَدَةٌ ^(١) .			
الْفُولَادُ مِنَ الْحَدِيدِ، وَهُوَ مُعَرَّبٌ وَهُوَ مُصَاوٍ الْحَدِيدِ الْمُنْقَى حَبْنُهُ ^(٢) .	١٦٤، ١٧١، ٣٥٨، ٤٥١، ٤٩١	٥	الْفُولَادُ
الْبِمُّ مِنَ الْعُودِ: مَعْرُوفٌ أَعْجَمِي، وَالْبِمُّ الْوَتْرُ الْعَلِيظُ مِنْ أَوْتَارِ الْمَزَاهِرِ، وَبِمُّ الْعُودِ الَّذِي يُضْرَبُ بِهِ وَهُوَ أَحَدُ أَوْتَارِهِ، وَلَيْسَ بِعَرَبِيٍّ ^(٣) .	٤١٦، ٤٠٥	٢	الْبِمُّ
الدَّسْتُ: الدَّشْتُ، وَمِنَ الثِّيَابِ وَالْوَرَقِ وَصَدْرِ النَّيْتِ، مُعَرَّبَاتٌ. وَاسْتَعْمَلَهُ الْمَتَأَخَّرُونَ بِمَعْنَى الدِّيوانِ، وَمَجْلِسِ الْوِزَارَةِ ^(٤) .	٢٢٣، ٧٧، ٤٤٠، ٢٣٣، ٤٥٦، ٤٥٤، ٤٧٦، ٤٦٠، ٥٠٨	٩	دَسْتُ
فِرْنْدٌ دَخِيلٌ مُعَرَّبٌ، اسْمُ ثَوْبٍ، وَفِرْنْدُ السَّيْفِ وَشَيْءٌ، فِرْنْدٌ السَّيْفِ جَوْهَرُهُ وَمَاؤُهُ الَّذِي يَجْرِي فِيهِ ^(٥) .	٤٢، ١٦، ٧، ٢٤٧، ٧٧، ٣٨٤، ٣٨٣	٧	الْفِرْنْدُ

هذه أبرز الكلمات غير العربية (المعربة) التي وردت في شعر ابن حمديس، وهي لا تعد كثيرة بالمقارنة مع العدد الضخم من كلمات ديوانه، ورغم أن بلاد الأندلس يؤمها الكثير من الناس الذين يحملون معهم العديد من الثقافات المختلفة فإن تأثير ابن حمديس بلغتهم المعربة لم يكن بدرجة كبيرة، حيث اعتمد على تكرار الكلمات المستخدمة في ذلك العصر بشكل واسع، ومنها كلمة (الدست) التي كانت تستخدم للتعبير عن ديوان الملك، والمقام الذي يجلس فيه مع وزرائه، وكلمة

(١) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ١٣، ص ١٩٧.

(٢) انظر: تهذيب اللغة: الأزهرى، ج ١٤، ص ٣١١.

(٣) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ١٢، ص ٥٦.

(٤) انظر: القاموس المحيط: الفيروزآبادى (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى، ت: ٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م)، ج ١، ص ١٥١.

(٥) تهذيب اللغة: الأزهرى، ج ١٤، ص ١٧٣.

(الفرد) التي أكثر من استخدامها في الحرب لدلالاتها الحربية وتلازم ذكرها مع السيف؛ لأنها من توابعه.

ثانياً: الألفاظ الغريبة

يشعر المتلقي عند قراءته لديوان ابن حمديس بحاجته إلى تفسير بعض الكلمات الغريبة التي يصعب فهمها، فيلجأ إلى معاجم اللغة لتفسيرها وبيانها وتوضيحها، لتكون هذه المعاجم دليلاً له في فهم هذه الكلمات وبالتالي الوصول إلى المعنى المطلوب.

ويلجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ رغم غرابتها، لأن كل لفظة من لفظات اللغة العربية "مستقلة بوجودها متميزة بشخصيتها، فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى في محصولها من الشعور"^(١).

وترجع غرابة هذه الألفاظ إلى عنصرين رئيسيين، هما:

أحدهما: اشتغال شعر ابن حمديس اللفظ الغريب، سببه أن " اللغة في المغرب لم يسرع بها التغيير مثل ما أسرع بها في المشرق... لأن المشاركة لانت لغتهم باختلاط الأعاجم، على حين تجد شعر ابن حمديس أكثر غريباً وأغمض لفظاً"^(٢).

والآخر: البيئة التي كان ينتمي إليها ابن حمديس والعصر الذي عاش فيه، جعلت بعض الألفاظ التي كان يستخدمها تصبح غريبة على المتلقي في هذا العصر، ذلك لاختلاف الثقافات وتغيرها من عصر إلى عصر، فقد تكون هذه الكلمات من الكلمات المستخدمة في عصرهم، مثل: أسماء آلات الحرب وغيرها، مثل: (مداوس - الرديني...)، ولم تعد مستخدمة في هذا العصر لتغير هذه الأدوات.

والجدول التالي يوضح هذه الكلمات ومعانيها وعدد مرات التكرار لكل كلمة ومواضعها في

الديوان:

الكلمة الغريبة	عدد مرات التكرار	الصفحة	المعنى
مداوس	٤	١٢٥، ٢٧٥، ٣٧٩، ٤٢٤	المِدَّوسُ: خَشْبَةٌ يُشَدُّ عَلَيْهَا مِسْنٌ يَدُوسُ بِهَا الصَّيْقَلُ السيفَ حَتَّى يَجْلُوهُ، وجمعه مَدَاوِسُ ^(١) .

(١) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت)، ص ٢٢٦.

(٢) الأدب الأندلسي: خفاجي، ص ٧٨٨.

الأُجْدُ: بِضَمِّ الْهَمْزَةِ وَالْجِيمِ: النَّاقَةُ الْقَوِيَّةُ الْمُوتَقَةُ الْخَلْقِ، وَلَا يُقَالُ لِلْجَمَلِ أُجْدٌ، وَيُقَالُ: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي آجَدَنِي بَعْدَ ضَعْفِ أَيِّ قَوَانِي (٢).	١٦٠	١	أُجْدٌ
رُدَيْنَةٌ: اسْمُ امْرَأَةٍ، وَالرِّمَاحُ الرُّدَيْنِيَّةُ مَنْسُوبَةٌ إِلَيْهَا. وَالْقَنَاةُ الرُّدَيْنِيَّةُ وَالرُّمُحُ الرُّدَيْنِيَّةُ، مَنْسُوبٌ إِلَى امْرَأَةِ السَّمْهَرِيِّ، تُسَمَّى رُدَيْنَةً، وَكَأَنَّا يُقَوِّمَانِ الْقَنَاةَ (٣).	٥٢٧، ١٧٠	٢	الرديني
عَرْمَضٌ: الْعَرْمَضُ وَالْعَرْمَاضُ: الطُّحْلُبُ، وَقِيلَ الْعَرْمَضُ الْخُضْرَةُ عَلَى الْمَاءِ، وَالطُّحْلُبُ الَّذِي يَكُونُ كَأَنَّهُ نَسْجُ الْعَنْكَبُوتِ (٤).	٤٣١، ٢٠٦	٢	العرمض
وَالْأَلَّةُ: السَّلَاحُ وَجَمِيعُ أَدَاةِ الْحَرْبِ. وَيُقَالُ: مَا لَهُ أَلٌّ وَعُلٌّ (٥).	٢٣٠، ٩١ ٥٣٢	٢	الإلال
صَلْدَمٌ: الصُّلْدِمُ وَالصُّلَايِمُ: الشَّدِيدُ الْحَافِرُ، وَقِيلَ الصُّلْدِمُ الْقَوِيُّ الشَّدِيدُ مِنَ الْحَافِرِ، وَالْأَنْثَى صِلْدِمَةٌ وَصُلَايِمَةٌ (٦).	٤٤٧، ٢٣٤	٢	صلادم
الشَّلْوُ: الْجَسَدُ وَالْجِلْدُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ (٧).	٢٥٣، ١٧٧ ٥٠٨، ٢٥٥	٤	شلو
الدِّيمَاسُ: الْكِرْنُ، أَرَادَ أَنَّهُ كَانَ مُخَدَّرًا لَمْ يَرَ شَمْسًا وَلَا رِيحًا، وَقِيلَ: هُوَ السَّرْبُ الْمُظْلِمُ، وَقَدْ جَاءَ فِي الْحَدِيثِ	٢٥٤	١	الديماس

(١) تهذيب اللغة: الأزهرى، ج ١٣، ص ٣١.

(٢) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ٣، ص ٧٠.

(٣) انظر: السابق: ج ١٣، ص ١٧٨.

(٤) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ٧، ص ١٨٧.

(٥) انظر: السابق: ج ١١، ص ٢٤.

(٦) انظر: السابق: ج ١٢، ص ٣٤٢.

(٧) السابق: ج ١١، ص ٢٣٨.

مُفَسَّرًا أَنَّهُ الْحَمَامُ، وَمِنْهُ يُقَالُ دَمَسْتُهُ أَي قَبِرْتُهُ، دَمَسْتُهُ فِي الْأَرْضِ دَمَسًا إِذَا دَفَنْتَهُ ^(١) .			
الْقَوَصْرَةَ وَالْقَوَصْرَةَ، مُحَخَّفٌ وَمُنْقَلٌ: وَعَاءٌ مِنْ قَصَبٍ يُرْفَعُ فِيهِ النَّمْرُ مِنَ الْبَوَارِي ^(٢) .	٢٥٥	١	قوصرة
الْخِشْفُ: أَوَّلُ مَا يُوَلِّدُ الطَّيْبِي فَهُوَ طَلًّا، وَقَالَ غَيْرٌ وَاحِدٍ مِنَ الْأَعْرَابِ: هُوَ طَلًّا، ثُمَّ خِشْفٌ ^(٣) .	٢٥٩	١	الخشف
الْقَوَانِسُ: مُقَدَّمُ الْبَيْضَةِ، قَالَ: وَإِنَّمَا قَالُوا: قَوْنُسُ الْفَرَسِ، لِمُقَدِّمِ رَأْسِهِ، وَهِيَ الْحَدِيدَةُ الطَّوِيلَةُ فِي أَعْلَاهَا، وَالْجَمْعُ: الْقَوَانِسُ ^(٤) .	٢٧٥، ٢١٠	٢	القوانس
الْبَسْبَسُ: الْبَرُّ الْمُقْفِرُ الْوَاسِعُ، وَيُرْوَى سَبَسَبَهَا، وَهُوَ بِمَعْنَاهُ، وَالْبَسْبَسُ: بَقْلَةٌ، وَالْبَسْبَسُ مِنَ النَّبَاتِ الطَّيِّبِ الرِّيحِ، وَزَعَمَ بَعْضُ الرُّوَاةِ أَنَّهُ التَّنَاخَاهُ، وَقِيلَ الْبَسْبَسُ طَيِّبُ الرِّيحِ يُشْبِهُ طَعْمَهُ طَعْمَ الْجَزْرِ ^(٥) .	٢٧٨	١	البسبس
النَّفْسُ: الَّذِي يُكْتَبُ بِهِ، بِالْكَسْرِ، وَالنَّفْسُ الْمِدَادُ، وَالْجَمْعُ أَنْقَاسٌ وَأَنْفُسٌ ^(٦) .	٢٨٢، ٦٤ ٣٣٠	٣	النفس
السَّبَسَبُ: الْفَقْرُ وَالْمَفَازَةُ، وَيُرْوَى سَبَسَبَهَا، قَالَ: وَهُمَا بِمَعْنَى. وَالسَّبَسَبُ: الْأَرْضُ الْمُسْتَوِيَّةُ الْبَعِيدَةُ، السَّبَسَبُ الْأَرْضُ الْفَقْرُ الْبَعِيدَةُ، مُسْتَوِيَّةٌ وَغَيْرَ مُسْتَوِيَّةٍ، وَغَلِيظَةٌ وَغَيْرَ غَلِيظَةٍ، لَا مَاءَ بِهَا وَلَا أَنْيَسَ ^(٧) .	٢٨٥، ٢٩٢ ٣٤١	٣	سبسب

(١) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ٦، ص ٨٨.

(٢) انظر: السابق: ج ٥، ص ١٠٤.

(٣) انظر: تهذيب اللغة: الأزهرى، ج ٧، ص ٤٢.

(٤) انظر: تاج العروس: الزبيدي، ج ١٦، ص ٤٠٥.

(٥) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ٦، ص ٢٩.

(٦) انظر: السابق: ج ٦، ص ٢٤٠.

(٧) انظر: السابق: ج ١، ص ٤٦٠.

المَهْمَةُ: البَلْدَةُ الْمُفْقَرَةُ، وَيُقَالُ مَهْمَةً، وَالْمَهْمَةُ: الْمَفَازَةُ وَالْبَرِّيَّةُ الْفَقْرُ، وَجَمَعَهَا مَهَامِه (١).	٢٨٥، ٣٠١، ٣٠١، ٣٠٩، ٣٥٨	٥	مهمة
الطَّلَسُ: لُغَةٌ فِي الطَّرْسِ. وَالطَّلَسُ: الْمَحْوُ، وَطَلَسَ الْكِتَابَ طَلَسًا وَطَلَسَهُ فَطَلَسَ: كَطَرَسَهُ، وَيُقَالُ لِلصَّحِيفَةِ إِذَا مُحِيتْ: طَلَسَ وَطَرَسَ (٢).	٢٨٥	١	الطلس
الْجَرِضُ، مُحَرَّكَةً: الْعَصَصُ بِالرِّيْقِ. يُقَالُ، جَرِضَ يَجْرِضُ، مِثَالِ سَمِعَ يَسْمَعُ: إِذَا اغْتَصَّ، وَخَصَّهُ غَيْرُهُ بِعَصَصِ الْمَوْتِ وَأَجْرَضَهُ بِرِيقِهِ: أَعْصَهُ، فِي الْمَثَلِ: حَالَ الْجَرِيزُ دُونَ الْقَرِيضِ، وَقِيلَ: الْجَرِيزُ: الْعُصَّةُ، وَالْقَرِيضُ: الْجَرَّةُ. وَقِيلَ الْجَرِيزُ: الْعَصَصُ (٣).	٢٩٥، ٢٩٤	٢	الجريض
نَهَسَ: النَّهْسُ: الْقَبْضُ عَلَى اللَّحْمِ وَنَثْرَهُ، وَنَهَسَ الطَّعَامَ: تَنَاوَلَ مِنْهُ، وَنَهَسَتْهُ الْحَيَّةُ: عَضَتْهُ، وَالشَّيْئُ لُغَةً، وَنَاقَةٌ نَهُوسٌ: عَضُوضٌ؛ وَمِنْهُ قَوْلُ الْأَعْرَابِيِّ فِي وَصَفِ النَّاقَةِ: إِنَّهَا لَعَسُوسٌ ضَرُوسٌ شَمُوسٌ نَهُوسٌ. وَنَهَسَ اللَّحْمَ يَنْهَسُهُ نَهْسًا وَنَهَسَا: انْتَزَعَهُ بِالنَّيَّاسِ لِلْأَكْلِ (٤).	٢٩٥	١	نهس
الْمُنْسَرُ مِنَ الْخَيْلِ: مَا بَيْنَ الثَّلَاثَةِ إِلَى الْعَشْرَةِ، وَقِيلَ مَا بَيْنَ الثَّلَاثِينَ إِلَى الْأَرْبَعِينَ، أَوْ مِنَ الْأَرْبَعِينَ إِلَى الْخَمْسِينَ (٥).	٤٢٣، ٢٩٥	٢	منسر
رِيضٌ: رِيضَتِ الدَّابَّةُ وَالشَّاةُ وَالْحَرْوُفُ تَرِيضُ رِيضًا،	٢٩٥	١	الرييض

(١) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ١٣، ص ٥٤٢.

(٢) انظر: السابق: ج ٦، ص ١٢٤.

(٣) انظر: تاج العروس: الزبيدي، ج ١٨، ص ٢٧٢.

(٤) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ٦، ص ٢٤٤.

(٥) انظر: تاج العروس: الزبيدي، ج ١٤، ص ٢٠٩.

والرَّيْبُضُ: الْعَنَمُ بُرْعَاتُهَا الْمُجْتَمِعَةُ فِي مَرِيضِهَا. يُقَالُ: هَذَا رَيْبِضُ بَنِي فُلَانٍ ^(١) .			
وَالسَّمْعَمَعُ: الصَّغِيرُ الرَّأْسِ وَالْجُنَّةُ الدَاهِيَةُ، وَهُوَ الْخَفِيفُ اللَّحْمِ السَّرِيعُ الْعَمَلِ الْخَبِيثُ اللَّبِيقُ ^(٢) .	٣٠١	١	سمع
الْخَيْدَعُ: الَّذِي لَا يُوْتَقُّ بِمُودَّتِهِ ^(٣) .	٣٠٦	١	خيدع
النُّونُ: مِنْ حُرُوفِ الزِّيَادَةِ، وَلَوْ قِيلَ: نُنٌ فِي الشَّعْرِ، جَارٌ، زَهِيٌّ وَالِدَوَاةُ، وَالْحَوْتُ، جَمْعُهَا: نَيْنَانٌ وَأَنْوَانٌ، وَقِيلَ هِيَ شَفْرَةُ السَّيْفِ ^(٤) .	٣٣٠	١	نينان
دِرْنَكُ: الدَّرْنُوكُ وَالدَّرْنِيكُ: ضَرْبٌ مِنَ النَّيَابِ أَوْ البُسْطِ، لَهُ خَمَلٌ قَصِيرٌ كَخَمَلِ الْمَنَادِيلِ وَبِهِ يُشَبَّهُ فَرَوْةُ الْبَعِيرِ وَالْأَسَدِ ^(٥) .	٣٤١	١	درانكه
الْغَرْتُ: الْجُوعُ، وَالنَّعْتُ غَرْتَانٌ وَغَرْتِيٌّ، وَجَارِيَةٌ غَرْتِيٌّ الْوَشَاحُ وَوَشَاحُهَا غَرْتَانٌ، وَقَدْ غَرَّتْ يَغْرُتُ غَرْتًا فَهَوُ غَرْتَانٌ، وَغَرْتُهُ إِذَا جَوَّعَهُ ^(٦) .	٣٥٥	١	غرثانان
الشَّمَالِيلُ: شَيْءٌ خَفِيفٌ مِنْ حَمَلِ النَّخْلَةِ، وَنَاقَةٌ شِمْلَالٌ: خَفِيفَةٌ ^(٧) .	٣٥٥	١	شمالل
الْعَلْسُ الظَّلَامُ مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ. يُقَالُ: عَلَّسْنَا أَيَّ سَرْنَا بِعَلْسٍ، وَالْعَلْسُ: أَوَّلُ الصُّبْحِ الصَّادِقِ الْمُنْتَشِرِ فِي الْأَفَاقِ ^(٨) .	٣٧٣	١	غلس

(١) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٧، ص١٤٩.

(٢) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج٨، ص١٦٧.

(٣) السابق: ج٨، ص٦٤.

(٤) انظر: القاموس المحيط: الفيروزآبادي، ج١، ص١٢٣٧.

(٥) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج١٠، ص٤٢٣.

(٦) انظر: تهذيب اللغة: الأزهرى، ج٨، ص١٠١.

(٧) السابق: ج١١، ص٢٥٥.

الصيْلَم: الأكلَةُ الواجِدَة كُلَّ يَوْمٍ، والصيْلَم: الأمرُ المفني المستأصل، ووفعةٌ صيْلَمَةٌ من ذلك. الصيْلَم: الدَّاهية ^(٢) .	٤١٤	١	صيلم
معق: المَعْق والمُعَق: كالمُعَق، بئُرَ مَعِيقَةٌ كَعَمِيقَةٍ وَقَدْ مَعَقَتْ مَعَاقَةً وَأَمَعَقَتْهَا وَأَعَمَقَتْهَا وَأَنَّهَا لَبَعِيدَةُ العُمُقِ والمُعَقِ وَقَجَّ مَعِيقٌ، وَقَلَمًا يَفُولُونَهُ إِنَّمَا المَعْرُوفُ عَمِيقٌ ^(٣) .	٤٤٥	١	معق
القُمَحَانُ: زَبْدُ الخَمْرِ ^(٤) .	٥٠٣	١	القمحان
الأضَاةُ: المَاءُ المَسْتَقْبَعُ من سَيْلٍ أَوْ غَيْرِهِ، وَجَمْعُهَا أضَاً مَقْصُورٌ مِثْلُ قَنَاةٍ وَقَنَا ^(٥) .	٥٠٤، ٤٤٥	٢	أضاة
الهِدَانُ: الأَحْمَقُ النَّقِيلُ ^(٦) .	٥٠٨	١	هدان

من خلال ملاحظة هذه الكلمات الغريبة يمكن أن نلاحظ سبب غرابتها أن كثيراً منها أسماء لأدوات الحرب التي لم تعد مستخدمة في عصرنا الحالي، وبذلك أصبحت غريبة على المتلقي المعاصر، وبعض هذه الألفاظ يختص بأوصاف بعض الحيوانات التي كانت تعمر الصحراء، مثل: الناقة السريعة التي أطلق عليها الأجد، والظبي الصغير الذي يسمى بالخشف، كما تتواجد الكلمات التي تدل على الصحراء وأوصافها، مثل: المهممة والسبب والبسيس، وغيرها من الكلمات.

ورغم غرابة هذه الألفاظ فإنها تظهر مقدرة الشاعر على توظيفها والإيحاء بها وبمدلولها، بحيث لو نزعنا من مكانها وتم استبدال كلمة أخرى بها، فإنها لا تؤدي المعنى ذاته الذي تحققه

(١) انظر: السابق: ج ٨، ص ٦٩.

(٢) انظر: السابق: ج ١٢، ص ١٣٩.

(٣) انظر: لسان العرب: ابن منظور، ج ١٠، ص ٣٤٦.

(٤) تهذيب اللغة: الأزهري، ج ٤، ص ٥٠.

(٥) انظر: السابق: ج ١٢، ص ٦٩.

(٦) لسان العرب: ابن منظور، ج ١٣، ص ٤٣٥.

اللفظة الأصلية التي وضعها الشاعر؛ لأنه لا يوجد في اللغة العربية مترادفات تؤدي المعنى الحقيقي^(١).

يعدُّ ما سبق ذكره من أسماء الأعلام التراثية والألفاظ الغريبة والمعرّبة من أهم الظواهر التي تشكل البنية الإفرادية في شعر ابن حمديس، وتظهر بشكل واضح للمتلقّي عند مطالعة الديوان أو دراسته، وهي تعبر عن أسلوب الشاعر وطريقته في التعبير عن المعاني بالألفاظ المختلفة سواء كانت معرّبة أم غريبة أم باستحضار لأسماء الأعلام التي تحمل في ثناياها كنزاً من المعاني التي يُستفاد منها في سياقها.

(١) انظر: قضايا النقد الأدبي: محمد العشماوي، ص ٢٧٦.

الفصل الثالث

"البنية التركيبية"

الفصل الثالث

البنية التركيبية

تعتبر دراسة البنية التركيبية في الشعر من القضايا المهمة التي تبرز جماليات التركيب الخاصة بكل أديب من الأدباء، حيث تشمل البنية التركيبية العديد من المكونات الأساسية التي يركز عليها الشاعر في إبداع الجملة الشعرية التي تعبر عن فكرته. وسيتم دراسة البنية التركيبية في هذا الفصل بتفرعاتها المتعددة التي تتمثل في الجملة الشعرية وما فيها من حذف وتقديم وتأخير واعتراض والتفات، والأساليب الإنشائية والخبرية، والتناسل بأنواعه المتعددة، وينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الجملة الشعرية:

وفيه يتم دراسة الحركات الداخلية في الجملة الشعرية، من خلال دراسة الحركة الأفقية وما فيها من اعتراض وتقديم وتأخير ودلالاتها، ودراسة الحركة الموضوعية من حذف والتفات، والدلالات الناتجة من توظيف هذه الأدوات في الجملة الشعرية.

المبحث الثاني: الأساليب البلاغية:

وفيه يتم دراسة الأساليب البلاغية بنوعها الإنشائية والخبرية وتفصيلات كل منهما وأثر كل نوع في شعره ومدى انتشاره في شعره والدلالات التي يشير إليها توزع هذه الأساليب عنده.

المبحث الثالث: التناسل:

وفيه يتم إلقاء نظرة سريعة في تاريخ التناسل ونشأة مفهومه، ثم البحث عن قضية التناسل في شعر ابن حمديس بأنواعه المتعددة من تناسل ديني وأدبي وتاريخي.

المبحث الأول: الجملة الشعرية:

لقد اهتم العلماء العرب بنظام الجملة في اللغة العربية وعناصرها الأساسية والتميمات التي تشكل دعامة مهمة في بناء المعنى الجديد فيها، وقد اهتم العلماء كذلك بالنظام الداخلي للجملة الذي يساهم في ترتيب هذه العناصر سواء كانت عناصر أساسية أم عناصر ثانوية، بحيث يكون لكل عنصر موقعه ومكانه فيها وذلك طبقاً لأساس الأهمية والألوية، وهذه الجمل التي تنتظم جنباً إلى جنب هي التي تشكل الإطار العام للنص الأدبي شعراً كان أم نثراً، وعند ترابط هذه الجمل "بعضها ببعض وتجاورها في بنية النص الواحد فإنها تكون مسؤولة عن تكوين سياق نصي معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النصوص، وكل جملة في النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها في النص"^(١).

فالتجاور والترابط بين أجزاء الجملة الواحدة يشكل المعنى العام لهذه الجملة، والترابط بين الجمل المتجاورة يشكل سياق النص الذي يعطي المعنى الناتج عن عملية الترابط والتجاور. وعند دراسة التراكيب الخاصة بكل جملة من الجمل في سياق النص الأدبي نجد أن لكل تركيب منها سماته الخاصة التي يتعين على الدارس أن يقف عندها متحفظاً لها؛ لأن هذه التراكيب تعطي الدلالات الخاصة حسب السياق الذي وضعت فيه، وتعتمد هذه التراكيب على المعايير التي وضعها النحاة في تعيين مواضع كل عنصر من عناصر الجملة، فطبيعة التركيب تقتضي وضع الكلام على النحو الذي تتعلق فيه اللفظة بغيرها تعلقاً نحوياً، فالمقدرة الفنية للمبدع تتمثل في النظر إلى الوجوه التي تتصل بما يطرأ على الجملة من تغيير؛ لأن هذا التغيير يتبعه بالضرورة تغيير في الدلالة"^(٢).

فالتغيير بين عناصر الجملة نفسها ومواقعها وحركاتها الداخلية يعطي دلالات جديدة، وكل حركة موضعية أو أفقية لها دلالة خاصة يمكن أن يستنتجها الدارس من خلال دراسته للتراكيب داخل النص الشعري، هذه الدلالة هي التي نأت بالتراكيب عن اللغة العادية إلى اللغة الشعرية، فالو كنا نعني باللغة مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعني

(١) الجملة في الشعر العربي: محمد عبد اللطيف، الطبعة الأولى، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٠م)، ص ٧٢.

(٢) جدلية الأفراد والتركييب في النقد العربي القديم: د. محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى (مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٥م)، ص ١٥٧.

باللغة الشعرية تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيتها^(١).

ولأن كل نص شعري نموذج فني قام المبدع بإنتاجه، فإن هذا النص يتشكل من مستويات تركيبية خاصة، تجعل تراكيبه تخرج عن مستوى طبيعة التراكيب المستخدمة في الكلام العادي إلى مستوى لغة أدبية فنية ذات قيمة دلالية تستثير ذهن المتلقي وتشبع ذائقته الفنية لهذا الأدب.

ولذلك يجب الاهتمام بدراسة هذه التراكيب داخل النصوص الأدبية لاستنباط الخصائص العامة لكل عمل أدبي، ف "كل قصيدة لها خصائصها التركيبية الخاصة بها التي تتفاعل داخلها، وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلا وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي"^(٢) والفهم لهذه القصيدة يكون بالكشف عن الملامح الفنية والخصائص الأدبية والدلالة البلاغية للتراكيب المتعددة في النص الأدبي.

وعند دراسة المستوى التركيبي في النص الأدبي يُعنى الدارس بالاهتمام بدراسة عناصر التراكيب التي تشكل الجملة الشعرية، بحيث يدرس مواقع هذه العناصر وما حدث لها من تغير في حركاتها الداخلية في الجملة ف "طبيعة المستوى التركيبي تتصل باللغة والنظام الذي يحكمها، ونظام مفرداتها الذي له أصول في تجاور بعض المفردات، وارتباطها بموضع معين في الصياغة، ثم ارتباطها بسياقٍ محددٍ ترد فيه، ولكن عندما يقدم المبدع عملاً فنياً فإنه لا يُحافظُ على كل ذلك، وإنما يحاول تجاوزه لخلق مستويات في الأداء ترتبط به وتتم عليه"^(٣).

وفي هذه الدراسة لشعر ابن حمديس الصقلي سيتم تناول الجملة الشعرية من خلال دراسة الحركة الأفقية لنظام العناصر والمفردات في الجملة من تقديم وتأخير أو اعتراض، ودراسة الحركة الموضوعية من حذف والتفات.

أولاً: الحركة الأفقية:

وهي تعتمد على التبادل المكاني لعناصر الجملة، حيث يخالف المبدع القاعدة النحوية التي وضعها النحاة في ترتيب عناصر الجملة، فيقدم الخبر على المبتدأ، ويؤخر الفاعل، أو يقدم المفعول، وغيرها من الحركات التي لا يضعها المبدع بلا فائدة، إنما هي تعطي دلالات بلاغية خاصة، وتكمن أهمية المعنى في النص الأدبي في "أهمية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقياً إلى

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، الطبعة الثانية، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م)، ص ٣٤٩.

(٢) الجملة في الشعر العربي: محمد عبد اللطيف، ص ٦١.

(٣) جدلية الأفراد والتركيب: محمد عبد المطلب، ص ١٥٩.

الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"^(١).

كما وتعتبر "تراكيب الشعر أكثر حرية في تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير؛ وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشعر وحركات العبارة فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي"^(٢) لكنها تؤدي معاني رائعة من خلال إبراز العناية بالشيء والاهتمام به من خلال تقديمه، وذلك في إطار موسيقي جميل، ومن أبرز مظاهر الحركة الأفقية التقديم والتأخير والاعتراض:

المظهر الأول: التقديم والتأخير:

يُعدُّ التقديم والتأخير من أهم الملامح الفنية التي يهتم بها الأدباء، حيث يلجأ الشاعر إلى تقديم ما هو أولى بالعناية والاهتمام، وبذلك يشير إلى تخصيص المقدم باهتمامه وتأكيد، وذلك لأنك عندما تخبر عن شيء بالترتيب الطبيعي لا يشعر المستمع بأهمية بالغة لما استمع إليه، ولكن عند تقديم عنصر من العناصر يشعر بأن هناك أهمية خاصة لهذا الحديث، ويؤكد ذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز في قوله: "ليس إعلامك الشيء بغتةً غفلاً، مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له؛ لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام. ومن ههنا قالوا: إن الشيء إذا أضمر ثم فسر، كان ذلك أفخم له من أن يُذكر من غير تقدمه إضمار"^(٣) فالفائدة المرجوة من التقديم كما يقول هي التنبيه على المقدم والتأكيد عليه.

كما أكد الجرجاني أيضاً أنه يجب تقديم ما يُعطي فائدة من تقديمه، فمتى ثبت أن التقديم في موضع من المواضع: "قد اُخْتُصَّ بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك قضية في كل شيء وكل حال"^(٤).

إن أهم ما تتميز به اللغة العربية قدرتها على التحول المكاني في عناصر الجملة مع الاحتفاظ لكل عنصر بمكانته الحقيقية في الجملة ومع زيادة في المعنى من خلال هذا التقديم والتأخير، وذلك بسبب وجود الحركات الإعرابية التي ساهمت في الاحتفاظ بهذه الخصوصية، حيث جعلت لهذه العناصر "مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور، لأن

(١) السابق: ص ١٦٢.

(٢) الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٩.

(٣) دلائل الإعجاز: الجرجاني، ج ١، ص ١٣٢.

(٤) السابق: ج ١، ص ١١٠.

علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها في الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يتغير معناها^(١).

ومن أشكال التقديم والتأخير التي تشكل ظاهرة أسلوبية في شعر ابن حمديس وتُعد من خصائصه الفنية:

١ - التقديم والتأخير في جملة الشرط:

للجملة الشرطية في اللغة العربية مكونات أساسية ترتب طبقاً لنمط معين، وهي: أداة الشرط+ فعل الشرط+ جواب الشرط، وقد يخرج الشعراء في قصائدهم عن هذا النمط السائد، فيقدمون ويؤخرون حسب ما يقتضيه السياق، ليعطوا الأهمية والأولوية لما هو مقدّم. ويُشكل التقديم والتأخير في أسلوب الشرط ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر ابن حمديس حيث يُوظف التقديم والتأخير ويخرج عن المألوف في القاعدة العامة في الجملة الشرطية في كثير من جملة، حتى أصبح هذا النمط سمةً ظاهرة وواضحة في شعره، فقد قال يخاطب محبوبته التي تلومه على كبره، وملامح هذا الكبر التي تظهر عليه، فيقول:

يَا هَذِهِ، إِنَّ أَرَاكَ الدَّهْرُ فِي بِلَى فَجِدَّةُ الثُّوبِ تَبْلَى كُلَّمَا قَدَّمَا^(٢)

وهو يضرب لها مثلاً يطابق واقع هذه الحياة الأليم التي لا ثبات فيها على حال، بالثوب الذي يصبح بالياً بعد فترة من الزمن، قد استخدم التقديم في جملة الشرط في الشطر الثاني، حيث قدّم جواب الشرط: فَجِدَّةُ الثُّوبِ تَبْلَى، على أداة الشرط: كُلَّمَا وفعله: قَدَّمَا، والترتيب المألوف أن يقول: كلما قدم الثوب تبلى جدته، وقد قدم الجواب ليؤكد لها على سنة هذه الحياة التي يستحيل فيها الثبات على حالٍ واحدة، وليعقد المقارنة التي تيرر ما تغير عنده، فينبه المخاطب على أنه لا بد وأن يصل إلى هذه المرحلة فلا يلم أحدٌ أحداً.

وقوله في الأمير يحيى بن تميم بن المعز، يمدح جوده وكرمه وكثرة عطائه لرعيته، حيث يهب لهم ما يحتاجون من أموال دون حساب لهم، فيقول:

وَيَجْرِي لَكَ الْمَعْرُوفَ مِنْ كَفِّ وَهَبٍ إِذَا جَمَدَ الْمَعْرُوفُ مِنْ كَفِّ حَارِمٍ^(٣)

فقدّم جواب الشرط الذي يشير إلى عطاء يحيى، الذي هو نتيجة واضحة لما يقوم به من يحرمون الناس من حقوقهم في العطايا، فيصبح ملجأ لهم لنيل واستحقاق حقوقهم التي يهبها لهم

(١) اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، د.ط، (بيروت، صيدا، المكتبة العصرية، د.ت)، ص ١٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٦.

ويجريها لهم دون أي مساعلة، وتقديم جواب الشرط يفيد سرعة ردة الفعل التي يقوم بها حينما يُحرم الناس من المعروف فهو يأمر بإغداق العطاء لهم، وبذلك يؤكد للمتلقي بأن هذه الصفة هي دأب وعادة اعتاد عليها يحيى في كرمه وجوده.

وفي وصفه للخمر المعتقة التي تعتبر أقوى تأثيراً من الخمر التي صنعت في وقت قريب،

يقول:

تَزْدَادُ ضِعْفًا قَوَاهَا كُلَّمَا بَلَغَتْ بِهَا اللَّيَالِي حُدُودَ الضَّعْفِ وَالْكِبَرِ^(١)

والتركيب في سياقه الطبيعي يكون: (كلما بلغت بها الليالي حدود الضعف والكبر تزداد قواها ضعفاً) فقد قدّم جواب الشرط الذي يصف حال الخمر التي تختلف عن حال البشر، فكلما تقدم العمر بالخمر دون أن يستخدمها أحد، ومضى بها العمر نحو الضعف والكبر الذي يصيب الإنسان، ويصيب عناصرها الأصلية فتتغير من حال إلى حال، لكن الحال الذي تصير إليه تكون أفضل مما كانت عليه؛ لأنها تصبح معتقةً يزداد أثرها على شاربيها.

ومنه قوله يمدح أبا الحسن علي بن يحيى:

عَلَى أَنَّهُ رَاسِي الْأُنَاةِ مُخَدَّعٌ إِذَا زَاغَ حَلْمٌ عَنِ ذَوِي الْحَزْمِ أَوْ هَفَا^(٢)

فهو متصف بالتروي والأناة، حلیم على الآخرين، وقد قدّم جملة جواب الشرط: (راسي الأناة) على الأداة والفعل ليبعد الشك الذي قد يفكر به الآخرون بأنه جبار وعنيف وسرع الغضب، ويثبت له صفة التروي والأناة باليقين.

٢- تقديم المفعول به وتأخير الفاعل:

ترتّب الجملة الفعلية في اللغة العربية في العادة بابتدائها بالفعل، ثم الفاعل، ثم المفعول إن وُجد، ويخرج الشعراء كثيراً عن هذا الشكل المعتاد، وذلك لأنّ تقديم المفعول ربما كان من أجل الاهتمام به، والعناية بذكره^(٣) وقد كثر التقديم والتأخير في مكونات الجملة الفعلية في شعر ابن حمديس، ولا يكون التقديم والتأخير إلا لفائدة، كتخصيص المفعول به، أو التأكيد عليه، أو إظهار العناية والاهتمام به، ومنه قوله:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٩.

(٣) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: العلويّ (يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ، ت: ٧٤٥هـ)، الطبعة الأولى، (بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٣هـ)، ج ٣، ص ١٦٣.

حَتَّى إِذَا قِيلَ قَدْ حَازَ الْعُلَى حَسَنٌ مَدُّوا إِلَى أَحْمَدَ الْأَحَاطِ وَانْتَظَرُوا^(١)

وفي الجملة الفعلية: حَازَ الْعُلَى حَسَنٌ قَدَّمَ المفعول به (العلی) على الفاعل (حسن)، ليفيد تخصيص ما قد حازه ويؤكد ويثبت هذه الصفة له لا غيرها، فهو لم يحز على شيء مذموم أو شيء عادي، إنما قد حاز على شيء يُفْتَخِرُ به وهو العلى والسمو والرفعة، وأخر الفاعل ليشير على أنه معلوم وبديهي عند الناس حينما يسمعون أنّ أحداً قد حاز العلى، فلا بدّ أن يتبادر إلى ذهنهم وبسرعة أنه حسن.

فتقديم المفعول به في الجملة الفعلية السابقة أثبت للأمير حسن علو القيمة والمنزلة التي قد حازها وحصل عليها.

وقوله في وصف المجانيق التي تنتشر الرعب في صفوف الأعداء:

تَرْمِي قُلُوبَهُمْ بِالرُّعْبِ رُؤْيُهَا كَمَا يَرْوَعُ نِيَامًا بِالرَّدَى الْحُلْمُ^(٢)

وقد قَدَّمَ المفعول به: (قُلُوبَهُمْ) على الفاعل: (رُؤْيُهَا)، ليدل على شدة خوفهم وسرعة تسرّب الخوف إلى قلوبهم، وكأنهم أصيبوا بالخوف من قبل أن يروها، وذلك حينما شعروا بأثرها. كما قدم المفعول به في الشطر الثاني: (نِيَامًا) على الفاعل: (الْحُلْمُ)، ليثبت أن حالة هؤلاء الأعداء الذين أربعتهم رؤية المجانيق، كحالة هؤلاء النيام الذين فزعوا عندما رأوا الموت في أحلامهم، ولكن الفرق أن الأعداء الذين رعبوا برؤية المجانيق يرون الموت والردي واقعاً أمام أعينهم بعيداً عن عالم الأحلام.

وفي وصف القيان التي تعزف الموسيقى فيذهب الحزن والأسى مع أصواتها، يقول واصفاً

المشهد:

وَقَدْ سَكَّنَتْ حَرَكَاتِ الْأَسَى قِيَانٌ تُحَرِّكُ أوتَارَهَا^(٣)

والقيان الغانيات هي التي تُسَكِّنُ الأسى في النفوس بغنائها وعزفها على الأوتار، فهي صانعة السبب الذي تذهب به الأحزان، لكن الأهم من هذا الصانع والأهم من هذا السبب هو المفعول به: (حَرَكَاتِ الْأَسَى)، والتي يشعر بها الشاعر وتؤذيه، وتؤذي قلبه، فهو مهمومٌ محزون، ويبحث عن سبيل لإزالة هذه الهموم، ويتقدمه للمفعول به الذي ذهب مع هذا العزف على الأوتار،

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٢.

والذي تقوم به القيان وكأنه يدعو من يشعرون بالحزن مثله بأن يجربوا ما أذهب عنه الحزن والأسى، لأنه يؤكد على الشعور النفسي المتغير من حال الحزن والأسى إلى حال الهدوء والسكون والراحة والاطمئنان الذي كان سبباً فيه عزف القيان.

وفي رثاء الشريف الفهري علي بن أحمد الصقلي يقول:

لِتَبْكِ عَلِيًّا هَمًّا كَرَمِيَّةً تَنَى قَاصِدُو الرُّكْبَانِ عَنِ رَبْعِهَا الْقَصْدَا^(١)

وهو يعبر عن معالم الحزن النفسي التي يشعر بها لموت الشريف الفهري، لذلك يقدم المفعول به علياً ليخصه بالبكاء والحزن، والتبكيه على شدة حزنه وأساه على فقده، وهو قد قدم ذكر (علي) لأن "تقديم المحدث عنه يفترض تأكيد الخبر وتحقيقه له"^(٢).

ويقول مادحاً الأمير علي بن يحيى:

وَتَقْبِضُ الحَرَمَانَ مِنْهُ يَدٌ تَبْسُطُ لِلوفدِ العَطَايَا الجِسَام^(٣)

وقد أحرر الفاعل: (يدٌ) لأن اليد مختصة بالفعل تقبض والتقبض من خصائص اليد، فمعلوم أنه يقبض بيده، فلا داعي لتقديم الفاعل، لكن الأولى بالعناية والاهتمام هو ما تقبضه هذه اليد وهو المفعول به: (الحرمَان) وهو الشيء الذي يريد الشاعر إبرازه وإثباته للسامع، فالأمير علي يتصف بأنه يدفع الحرمان ويقبضه عن الآخرين ويزيله عنهم، وذلك بكثرة عطاياها التي يبسط بها يده للوفود الكثيرة التي تأتي إليه طالبةً لهذه العطايا.

٣- تقديم الجار والمجرور:

ويتخذ تقديم الجار والمجرور في الجملة أشكالاً متعددة، فتارة يقدم في الجملة الاسمية على الخبر، وتارة يتقدم إذا كان متعلقاً بخبر محذوف على المبتدأ، ويتقدم في الجملة الفعلية على الفاعل، أو المفعول به أو كليهما معاً، ويعدُّ تقديم الجار والمجرور من أكثر السمات بروزاً في مبحث التقديم والتأخير في شعر ابن حمديس.

أولاً: تقديم الجار والمجرور في الجملة الاسمية:

أ- تقديم الجار والمجرور على الخبر في الجملة الاسمية:

وهذا الشكل من التقديم بين عناصر الجملة الاسمية يبرز بشكل أكثر وضوحاً عن غيره في تقديم العناصر الأخرى للجملة الاسمية، ومن أمثلته:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٤.

(٢) دلائل الإعجاز: الجرجاني، ص ١، ص ١٣٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٦١.

وَالْأَرْضُ فِي يَمْنَاهُ حَلَقَةٌ خَاتِمٌ وَالْبَحْرُ فِي جَدْوَاهُ رَشْحٌ ثَمَادٌ^(١)

حيث قدم الجار والمجرور: (فِي يَمْنَاهُ) على الخبر: (حَلَقَةٌ خَاتِمٌ) ليشير إلى سيطرته وانبساط حكمه في الديار، فالأرض جميعها تمثل حلقة خاتم يضعها في يمينه، فحكم الدنيا لا يشغل باله، بل هو هينٌ بالنسبة له، فقدرته وعظمته في الحكم كبيرة.

أما جوده وعطاؤه فيفوق عطاء البحر وجوده؛ لأن البحر مجرد في عطائه يمثل رشحاً قليلاً إذا قورن بعطاء علي بن يحيى، فقد قدم شبه الجملة من الجار والمجرور (فِي جَدْوَاهُ) ليشير إلى تفوقه على البحر في العطاء.

ويقول:

أَخَافُ وَالْمَوْتُ بِهِمْ وَاقِعٌ أَنْ يُفِطِرَ الصَّمْصَامُ بَعْدَ الصِّيَامِ^(٢)

والجملة الاسمية من المبتدأ والخبر (الموت واقعٌ)، فصل بين ركنيها الجار والمجرور (بهم)، وذلك ليؤكد شدة الموت الذي يجدونه، ويخصص وقوع الموت بهؤلاء الأعداء الذين أصبح الموت بلائاً واقعاً ومحيطاً بهم من كل صوب، ولشدة هذا الموت الذي يجدونه، يخشى أن يشتد ضرب السيف الصارم عليهم أكثر لأنه يعتبره رغم هذا الموت الذي يجدونه (صائم)، فكيف إذا أفرط، فإن القتل سيزيد عليهم، ويشتد بهم هول المعركة.

وقوله يستغفر الله من ذنوبه الكثيرة التي أصابها في حياته بعد أن كبر سنه، واشتعل رأسه شيباً، فأخذ يحاسب نفسه على ماضيها:

أَنَا مِنْ كَسْبِ ذُنُوبِي وَجِلٌّ وَإِنْ اسْتَغْفَرْتُ فَاللَّهُ غَفُورٌ^(٣)

وأصل الجملة الاسمية (أنا وجلٌّ) ولكنه فصل بين ركنيها بشبه الجملة من الجار والمجرور والمضاف إليه: (من كسب ذنوبي) ليبين سبب هذا الخوف والوجل الذي يجده في نفسه، فهو لا يخاف من أمور دنيوية، ومن هموم هذه الحياة إنما همه الأكبر هو خوفه من هذه الذنوب التي نالها في حياته، فهي قد أصبحت مصدر خوف له، وقد أحرّ الخبر لأنه سيصبح معلوماً ومعروفاً عند ذكر الجار والمجرور، فالإنسان بطبعه يخشى من كثرة الذنوب وازديادها، لذلك أحرّ للعلم به، لكن السبب هو الأهم لذلك قدمه.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٩٨.

ب- تقديم الجار والمجرور المتعلق بخبر محذوف على المبتدأ في الجملة الاسمية:
وهذه الصورة من صور التقديم والتأخير أقل من غيرها ظهوراً في شعره، لكن لها ظهور
وتواجد في كثير من المواضع، ومن أمثلتها قوله:

مِنْ كُلِّ فَتَاكٍ بِأَقْرَانِهِ لَهُ حَيَاةٌ تَغْتَذِي بِالْحِمَامِ^(١)

وهو يصف جنود الجيش الذي يقاتل الأعداء، حيث يعدُّ كل جندي فتاكاً بأعدائه، وأن حياته يستمدّها من أرض المعركة، فالجرب بالنسبة لهؤلاء الجنود كمثّل الماء والطعام، فهي سبب للحياة، وقد قدّم الجار والمجرور (لَهُ) وهو متعلق بخبر محذوف تقديره موجودة، على المبتدأ (حياة)، وذلك لتأكيد اعتماد حياة هؤلاء الجنود على المعركة.
ومنه قوله:

لَكَ مِنْ هَيْبَةِ الْعُلَى فِي الْأَعَادِي خَيْلٌ رُعِبٍ عَلَى الْقُلُوبِ تَغْيِرُ^(٢)

والمبتدأ (خَيْلٌ رُعِبٍ) مؤخر، وخبره محذوف تقديره موجودة، والجار والمجرور (لَكَ) متعلق بالخبر المحذوف، وقد تقدم الجار والمجرور على المبتدأ وذلك لتخصيصه بصفة الهيبة التي يرتعب منها الأعداء، فهو يشكل مصدر رعب بخيله المرعبة القوية التي تغير على الأعداء، بكل ما عندها من قوة.

ت- تقديم الجار والمجرور على خبر المبتدأ المحذوف في الجملة الاسمية:
وفيه يحذف المبتدأ ويبقى الخبر مع تقديم الجار والمجرور المتعلق بالخبر على الخبر نفسه، ومثال ذلك:

مُنْتَصِرٌ بِاللَّهِ فِي حَرْبِهِ اللَّهُ مِنْ أَعْدَائِهِ مُنْتَقِمٌ^(٣)

وقد قدم الجار والمجرور (لِلَّهِ) على الخبر (مُنْتَقِمٌ)، والتي هي خبر لمبتدأ محذوف، وأصل الجملة (منتقم لله)، ليدل على أن انتقامه لا يكون إلا لله، فهو يقاتل في سبيل الله وفي سبيل كلمة لا إله إلا الله، لا يبحث عن دنيا.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٦٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٤.

ثانياً: تقديم الجار والمجرور في الجملة الفعلية:

أ- تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

وفيه يقدم الشاعر الجار والمجرور على الفاعل ليشير إلى تخصيص شيء معين بالأهمية ويوليه العناية، وهو كثير في شعره، ويشكل ظاهرة تركيبية بارزة، ومن أمثلته:

لَدَى مَلِكٍ يُرْبِي عَلَى الْغَيْثِ جُودُهُ وَيَغْرَقُ مِنْهُ الْبَحْرُ فِي طَرْفِ النَّمْرِ^(١)

ويصف الأمير (علي) بالجود والكرم، لكن جوده يربي ويغري عن جود الغيث، فقدم الجار والمجرور: (عَلَى الْغَيْثِ) على الفاعل الجود، ليفاضل بين جود الأمير وجود المطر والغيث، بحيث يزيد جود الأمير وفضله على جود المطر، فالتقديم هنا أفاد تفضيل كرم وعطاء (علي) عن عطاء الغيث الذي يعم الدنيا ويروي الأرض.
وقال يصف هزيمة الأعداء:

وَلَقَلَّمَا يَبْقَى رَمَادُهُمْ إِذَا طَارَتْ بِهِ فِي الْجَوِّ رِيحٌ صَرَصَرُ^(٢)

فالأعداء من شدة القتل والحرق الذي يصيبهم نتيجة الضرب بالمجانيق، فإن رمادهم لا يبقى في الأرض إنما يطير في السماء، نتيجة هبوب الرياح، وقد قَدَّمَ الجار والمجرور (فِي الْجَوِّ) على الفاعل (رِيحٌ) للدلالة على شدة التنكيل بهم، والهزيمة الساحقة التي مُنِيَ بها الأعداء من قوة جيش المعتمد.

ومنه في ذكر لأهمية الثناء الحسن من الناس:

إِنَّ حُسْنَ الثَّنَاءِ بَعْدَكَ يَبْقَى لَكَ بِالذِّكْرِ مِنْهُ عَيْشٌ مُكَرَّرُ^(٣)

الفعل يبقى فاعله عَيْشٌ وهو مؤخر، وقد قَدَّمَ الجار والمجرور (لك) بالذكر لتخصيص المخاطب بهذا العيش، وبذلك يكون الشاعر حائماً للمخاطب على الحصول على حسن الثناء من خلال اتّباعه للأخلاق الحسنة.

ومنه قوله:

شُقَّتْ جُيُوبُ الْمَعَالِي بِالْأَسَى وَبَكَتْ فِي الْخَافِقِينَ عَلَيْهِ الْأَنْجُمُ الزُّهْرُ^(٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٥١.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٩٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٢.

وشبه الجملة (في الخافقين) مقدم على الفاعل (الأنجم) ليشير إلى اتساع رقعة الحزن والأسى على المفقود، فالبكاء قد عمّ الخافقين وانتشر في أنحاء الدنيا حزناً وأسى، كما قدم الجار والمجرور (عليه) ليخصه بالبكاء دون غيره، فالبكاء كان حزناً على فقده، لا من أجل شيء آخر. وقوله:

وَأَعْرَضَ عَن ذِكْرِي الْحِسَانُ وَطَالَمَا نَقَّشَنَ كَلَامِي فِي فُصُوصِ الْخَوَاتِمِ^(١)

وشبه الجملة من الجار والمجرور (عَنْ ذِكْرِي) قد تقدم على الفاعل (الْحِسَانُ) ليفيد أنهم اجتنبه بشكل نهائي، حتى أنهم لم يعدن يذكرنه ذكراً، فالإعراض عنه كان شديداً رغم أن عهدهن به فيما مضى كان مختلفاً، فقد كُنَّ يستمعن كلامه وينقشنه في خواتمهن، دلالة على أهميته عندهن، أما الآن وقد كبرت به السن، فهو يواجه البعد والهجر والإعراض، فلا فائدة مرجوة من شيخ كبير، ورجل شاب رأسه.

ب- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

وذلك نظراً لأهمية شبه الجملة المقدم على المفعول به، فإنه يقدمه من باب العناية والاهتمام، ولأغراض أخرى حسب السياق، ومنه قوله عن أهله في سفاقس:

وَأَلَّفَ اللَّهُ فِي الْأَوْطَانِ شَمْلَهُمْ فَنُظِّمُوا فِي الْمَعَانِي بَعْدَمَا نَثَرُوا^(٢)

وتقديمه لشبه الجملة (في الأوطان) دليل على احتفالهم بهذا الجمع الذي اجتمعوا فيه في أوطانهم، وعادوا إليها ولم يجتمعوا في مكان آخر، بل هو يعبر عن سعادتهم الغامرة بهذه العودة وهذا الاجتماع الذي جاء بعد تفرق وضعف، وقوله في الشيب:

قَدَحَ الْمَشِيبُ بِمَفْرِقِيهِ زِنَادًا لَا يَسْتَطِيعُ لِنَارِهِ إِخْمَادًا^(٣)

فالمشيب أشعل اللون الأبيض في شعره ليدل على كبره، وقد قدم الجار والمجرور (بمفريقيه) على المفعول به (زناداً) ليدل على انتشار هذا الشيب في شعره وفي مكان بارز، بحيث يظهر تقدمه في العمر، وقوله في مدح المعتمد:

يَا مُغْلِيًّا بِغُلَاهُ كُلِّ مُنْخَفِضٍ وَمُغْنِيًّا بِبَدَاهُ كُلِّ مُفْتَقِرٍ^(٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٨.

والمنادى (مُعْلِيًّا) اسم فاعل سدّ مسدّ الفعل، فأصبحت (كُلُّ) مفعولاً به لاسم الفاعل، وقد قدم الحجار والمجرور (بِعْلَاهُ) على المفعول به، ليثبت صفة العلاء التي يتصف بها المعتمد ويؤكدها له، فهو من خلال علاه وسمو منزلته ومكانته يعطي منزلة الآخرين وشأنهم. وكذلك في الشطر الثاني فقد تأخر المفعول به ليتقدم عليه الجار والمجرور (بِنْدَاهُ) ليثبت له صفة الكرم والجود ويؤكدها له، فهو معطاء، ولا يعطي القليل إنما يعطي الكثير حتى يغنى به الفقير.

ت- تقديم الجار والمجرور على الفاعل والمفعول به:

وفيها يتقدم الجار والمجرور على الفاعل والمفعول به، ومن أمثلته:

قَضَتْ فِي الصَّبَا النَّفْسُ أَوْطَارَهَا وَأَبْلَغَهَا الشَّيْبُ إِذَارَهَا^(١)

وتقديم الجار والمجرور (في الصَّبَا) دلالة على انقضاء هذه الفترة الزمنية ودخوله لمرحلة عمرية جديدة، فالنفس تقضي ما تشتهي في أيام الصبا، فمتاع النفس أصبح شيئاً من الأيام الماضية التي تختص بالشباب.

ومنه قوله في مدح الأمير يحيى:

وَيُهْدِي إِلَيْكَ الْبَحْرُ دُرَّ مَغَاصِيهِ وَإِنْ لَمْ تَقِفْ مِنْهُ عَلَى طَرْفِ الْعَبْرِ^(٢)

والجملة في سياقها المعتاد تكون: يهدي البحر دُرَّ مغاصه إليك، لكنه قدم الجار والمجرور، ليدلل على اختصاص البحر بالأمير ليعطيه ويهديه هذه الدرر، فهو المستحق لها دون غيره، لما له من مكارم على الناس من حوله.

وقوله يمدح المعتمد:

وَتَصْدُرُ عَنْ نَدَى يَدِهِ الْأَمَانِي إِذَا وَرَدَتْهُ هَيْمًا غَيْرَ هَيْمِ^(٣)

أي أنه كثير العطاء يعطي الناس ويحقق أمانهم عندما يمد لهم يد العون كرماً وسخاءً، حينما يكونون هائمين على وجوههم لا يعرفون أين يتوجهون، وممن يطلبون، فقد قدم الجار والمجرور (عَنْ نَدَى) ليثبت له صفة الكرم والجود التي يتصف بها.

ث- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

بحيث يُؤخّر الفعل والفاعل ليتقدم عليهما الجار والمجرور المتعلق بالفعل المؤخر نفسه،

ومنه قوله يصف حال الدنيا المليئة بالأحزان:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٦.

دُنْيَا إِلَى أُخْرَى تُنْقَلُ أَهْلَهَا هَل تَتْرُكُ الْأَرْوَاحَ فِي الْأَجْسَادِ^(١)

وأصل تركيب الجملة دنيا تنقل أهلها إلى أخرى، ليدل على أن الفناء من الخصائص التي تختص بها الدنيا، فلا بقاء للإنسان فيها، بل حاله إلى زوال حتمي.

ثالثاً: تقديم الجار والمجرور في الجملة المنسوخة:

وفيه يقدم الجار والمجرور على خبر الحرف الناسخ، ليعطي دلالة بلاغية خاصة، وذلك مثل قوله:

وَاسْلَمَ فَإِنَّكَ فِي النَّدَى مَطْرٌ يَمْخُو المَحْوَلُ وَلِلْهُدَى وَزُرُّ^(٢)

والجملة في سياقها الأصلي (إنك مطرٌ) ولكن تقدم الجار والمجرور (في الندى) على خبر إن، ليكمل وجه العلاقة بين الممدوح والمطر وهي علاقة الكرم والجود، فهو يماثل المطر في جوده وعطائه وكرمه.

ومنه قوله:

كَأَنَّ الزَّمَانَ الرَّحْبَ مِنْ ذِكْرِهِ فَمِمْ وَنَحْنُ لِسَانَ فِيهِ يَنْطِقُ بِالشُّكْرِ^(٣)

فهو يشبه الزمان بالفم، وقدم الجار والمجرور، لإظهار علاقة المشابهة بين الزمان والفم، لأنها سيرة يحيى بن تميم الحسنة انطلقت على كل لسان، وفي كل زمان.

ويقول في رثاء القائد أبي الحسن علي بن حمدون الصنهاجي:

وَقَدْ كَانَ فِي عَلِيَّاهُ مُتْرَفَعًا يَلِينُ بِهِ الدَّهْرُ الَّذِي كَانَ يَشْتَدُّ^(٤)

حيث قدّم شبه الجملة من الجار والمجرور (في عليّاه) على خبر كان (مُتْرَفَعًا) ليثبت أنه كان في حياته إنساناً ذا قيمة ومنزلة رفيعة مترفعاً عن الدنيا حافظاً لنفسه ولمنزله بين الناس.

٤- تقديم الظرف والمضاف إليه:

ومن الأساليب التي اتخذها ابن حمديس في ترتيب تراكيبه تقديم الظرف والمضاف إليه على أركان الجملة الفعلية والاسمية، وذلك حينما تشير إلى دلالة خاصة، ومن أنواع تقديم الظرف والمضاف إليه ما يلي:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٧٤.

٥- تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل:

وفيه يقدم الشاعر في أبياته الظرف والمضاف إليه على الفاعل؛ وذلك لأن الظرف يعطي دلالة خاصة في سياقه، ومثال ذلك قوله:

مَا كَانَ نَأْيِي عَنِ ذُرَاكِ قَلْبِي فَيُمُوتَ بَعْدَ حَيَاتِهِ الْخُبُّ^(١)

والجملة الفعلية يموت الحب، قد قدم فيها الظرف على الفاعل، ليدلل على أن الحب كان عامراً بينهما، وكان منتعشاً في حياة الوصل، لكن الفراق والنأي كفيل بأن يميت هذا الحب، وهو يعتذر في البيت عن بعده لها، رغم أنه لم يكن قاصداً لهذا البعد والهجر، فهو لا يريد أن يميت الحب الذي بينهما.
ومنه قوله:

وَفَهِمْتُ بَعْدَ اللَّبْسِ مَا شَرَحْتُ وَالشَّرْحُ يَذْهَبُ عِنْدَهُ اللَّبْسُ^(٢)

وهو يصغي للأيام التي تعظه وتخبره عن سنة الحياة التي لا بد أن يأتي في نهايتها الكبر والعجز والضعف، وقد فهم منها بعد شرحها له وبعد أن كان الأمر ملتبساً عليه، وقد قدم شبه الجملة من الظرف والمضاف إليه في الشطر الثاني على الفاعل (اللَّبْسُ) ليشير إلى أهمية الشرح الذي يزيل الغموض والإبهام عن المعاني المبهمة.
وقوله يخاطب محبوبته التي تعذبه:

مَنْ كَانَ يَعْدُبُ عِنْدَهَا تَعْذِيبِي أَنَّى تَرُقُّ لِعَبْرَتِي وَنَحِيبِي^(٣)

وقدم الظرف (عِنْدَهَا) على الفاعل (تَعْذِيبِي) لأنها تختص بتعذيبه، وتسعد برؤيته يتعذب بسببها، فهو ينبه إلى هذه الصفة التي تتصف بها، فهي قاسية القلب، حتى أنها لا يرق قلبها، لرؤية عبرته ودموعه، وارتفاع صوته بالنحيب والبكاء.

أ- تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به:

حيث يؤخر المفعول به ويقدم الظرف والمضاف إليه عليه، ومن أمثلة ذلك قوله في وصف زيارة محبوبه إليه، والسرعة الخاطفة لهذه الزيارة:

كَانَتْ وَفُوقاً بِنَا زِيَارَتُهُ كَوَاضِعٍ فَوْقَ جَمْرَةٍ قَدَمَهُ^(٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٠.

واسم الفاعل (واضع) قام مقام الفعل يضع، و(قَدَمَهُ) مفعول به لاسم الفاعل، وقد قدم شبه الجملة الظرفية عليه، فأبرز من خلال التقديم السرعة الفائقة لزيارة المحبوب، والتي تتفق في سرعتها مع من يضع قدمه على جمرة من نار، فلا يلبث إلا قليلاً من الوقت حتى يزيلها، وهي الصورة التي يريد أن يوصلها لنا لملاحظة سرعة هذه الزيارة.

وقوله:

فَلَمْ يُمْهِهِ الحُسَامَ القَيْنُ إِلَّا لِيَصْرِفَ عِنْدَ سَأْتِهِ الرِّقَابَا (١)

فلم يُصنَعِ السيفُ من الحديد وترقق شفرته إلا لينتزع الرقاب الحاملة لهامات المقاتلين الأتداء بما فيه من حدة وقوة، وقد قدم شبه الجملة الظرفية (عِنْدَ سَأْتِهِ) على المفعول به (الرِّقَابَا)، ليخصص موضع الضرب الذي سيضرب فيه بسيفه، فهو إذا سل سيفه فإنما يسله لأجل القتل والموت، فلا يضرب من العدو إلا مواضع القتل وهي الرقاب.

ومنه قوله يصف الهزيمة التي مُني بها الروم في معركة الزلاقة، والتي استطاع المسلمون فيها الانتصار على عدوهم، بقيادة الأمير يوسف بن تاشفين، قبل انقلابه على المعتمد:

وَدَاقَ بِيُوسُفَ ذِي البَاسِ بُؤْسًا فَمَرَّرَ عِنْدَهُ حُلُوَ النِّعِيمِ (٢)

وقد قَدَمَ (عِنْدَهُ) ليثبت اختصاص العدو بهذا الشقاء الذي أذاقه لهم المعتمد بقيادة ابن تاشفين، حيث حوّل النعيم الحلو الذي هم فيه إلى مرٍّ يعيشون فيه بما ذاقوه من ويلات العذاب وفقد أبنائهم في هذه المعركة.

ب- تقديم الظرف والمضاف إليه على الخبر:

حيث يأتي الخبر مؤخراً ليتقدم عليه الظرف والمضاف إليه، ومن أمثلة ذلك قوله:

وَهُمَ عِبِيدُكَ فَاصْفَحْ عَنْ جَمِيعِهِمْ فَالذَّنْبُ عِنْدَ كَرِيمِ الصَّفْحِ مُعْتَفَرٌ (٣)

والجملة الاسمية في سياقها الأصلي: الذنب نغفر، ولكن لإفادة صفة الصّفْحِ والسماحة عند الحسن بن علي، قدم شبه الجملة الظرفية (عِنْدَ كَرِيمِ الصَّفْحِ) على الخبر، ولإثبات صفة العفو التي يتّصف بها.

وقوله:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٠.

وَكَأَنَّما حَرَّ المَنائِيا عِنْدَهُمُ بَرْدٌ إِذا ما اشْتَدَّ مِنْهُ أُوارٌ^(١)

وهو يصف جيش الحسن بن علي بأنهم يتحملون الموت، ويصبرون عليه من أجل النصر، وقد قدم شبه الجملة الظرفية (عِنْدَهُمُ) على الخبر (بَرْدٌ) للتأكيد على صبرهم على حرّ المنايا، وتحملهم للموت في سبيل الأهداف النبيلة.

المظهر الثاني: الاعتراض:

والمظهر الثاني من مظاهر الحركة الأفقية هو الاعتراض، وهو "كل كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو سقط لبقى الأول على حاله"^(٢)، وذلك بدخول مفرد أو جملة بين العناصر الأساسية للكلام المفيد، لو حُذِفَ هذا المفرد أو الجملة لم يتغير المعنى، ولكنه أضاف معنى جديداً من تأكيد أو تنبيه أو غير ذلك.

وبذلك يكون الاعتراض معتمداً على "تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل"^(٣)، ولا يكون هذا الاعتراض بين عناصر الجملة عبثاً؛ إنما هو من أجل إضافة معنى جديد، فـ "الأثر الدلالي وراء الاعتراض يتمثل في أنّ حركة الصياغة بهدف إفساح المجال لما يعترض به ليست أمراً متوقعا"^(٤)، "فتكون الإفادة مثل الحسنة تأتي من حيث لا نرتقبها"^(٥).

ومن أوجه الاعتراض التي تشكل ظاهرة أسلوبية، وسمة فنية في شعر ابن حمديس الصقلي

ما يلي:

١- الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

يهتم الشعراء بتوظيف بعض الجمل المعترضة بين أقسام الكلام لفائدة، وقد دخلت هذه الجمل المعترضة بين أركان الجملة الفعلية في شعر ابن حمديس، ومن أشكالها ما يلي:

أ- الاعتراض بين الفعل والفاعل:

تأتي الجملة المعترضة بين الفعل والفاعل وذلك مثل قوله في وصف بركة ماء تصطف

تمائيل الأسود حولها:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٢.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير (نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، ت: ٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، د.ط، (القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت)، ج ٢، ص ١٣٥.

(٣) جدلية الأفراد والتركيب: محمد عبد المطلب، ص ١٦٥.

(٤) السابق: ص ١٦٩.

(٥) الإيضاح في علوم البلاغة: القزويني (محمد بن عبد الرحمن بن عمر، ت: ٧٣٩هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم

خفاجي، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار الجيل، د.ت)، ج ٣، ص ٢١٨.

فِي بَرَكَةٍ قَامَتْ عَلَى خَافَاتِهَا أُسْدٌ تَذِلُّ لِعِزَّةِ السُّلْطَانِ^(١)

وقد جاء شبه الجملة (عَلَى خَافَاتِهَا) معترضاً بين الفعل (قَامَتْ) والفاعل (أُسْدٌ) لإظهار البعد المكاني لثبات هذه الأسود والبعد الجمالي الذي يضيفه بموقعه على هذه البركة.

ب- الاعتراض بين (الفعل والفاعل) و (المفعول به):

وذلك من خلال توظيف جملة اسمية معترضة بين الفعل والفاعل ومفعولهما، ومن أمثلة ذلك قوله:

وَلَنْ يَخْدَعُوا فِي الْحَرْبِ - وَهَوَّ مُبِيدُهُمْ - فَتَى كَأَنَّ مَوْلُوداً مِنَ الْحَرْبِ فِي حِجْرِ^(٢)

وقد جاءت الجملة الاسمية (وَهَوَّ مُبِيدُهُمْ) معترضة بين الفعل والفاعل (يَخْدَعُوا) والمفعول به (فَتَى) لتبرز القوة والحكمة الحربية التي يتمتع بها علي بن يحيى، وعدم قدرة الأعداء على خداعه في الحرب، وذلك لأنه وُلِدَ وهو في أرض الميدان وأرض المعركة، فهو يعلم مبادئ الحرب وأساليبها، فلن تتطلي عليه خدعهم ومكرهم له. ومنه قوله في رثاء جاريته جوهرة:

وَدِدْتُ - يَا نُورَ عَيْنِي - لَوْ وَقَى بَصْرِي جَنَادِلاً وَتُرَاباً لاصَقاً بِشْرِكِ^(٣)

حيث جاءت جملة النداء (يَا نُورَ عَيْنِي) معترضة بين الفعل والفاعل (وَدِدْتُ) والمصدر المؤول (لَوْ وَقَى بَصْرِي) الذي حلَّ محل المفعول به، ليظهر محبة ابن حمديس العظيمة لهذه الجارية، وقربها إلى نفسه، وشدة حزنه لفقدائها وإظهار حسرتة عليها، فهي مصدر النور والحب في حياته، وقد فقد هذا المصدر بفقدائها.

ت- الاعتراض بين المفعولين:

بحيث تفصل الجملة المعترضة بين المفعولين حينما يتعدى الفعل لمفعولين، ومثال ذلك قوله وهو يرثي بنية له:

وَأَنْكَحْتُهَا - مِنْ بَعْدِ صِدْقِ حَمْدَتِهَا - كَرِيماً فَلَمْ تَذُمَّمْ مُعَاشِرَةَ الْبَعْلِ^(٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٩٦

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٦

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٥.

وقد عُذِّي الفعل أنكح بالهمزة، والد (ها) في محل نصب مفعول به أول يعود على ابنته، والمفعول به الثاني قوله: (كَرِيمًا)، وقد جاء شبه الجملة (مِنْ بَعْدِ صِدْقٍ) والجملة الفعلية (حَمِدْتُهُ) معترضين بين المفعول الأول والمفعول الثاني، وذلك ليثبت أنه انتقى لابنته الرجل المناسب الذي شكره وشكر أخلاقه، ليصل إلى ذهن السامع أن ابنته الكريمة قد تزوجت رجلاً كريماً وهي مخلصه له.

٢- الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

وذلك حينما تدخل الجملة المعترضة لتفصل بين المبتدأ والخبر، ومن أمثلة هذا الاعتراض دخول جملة النداء بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر وذلك مثل قوله:

لَكَ - يَا ابْنَ يَحْيَى فِي غُلَانِكَ - مُرْتَقَى - لَمْ تَرَقِّهِ مِنْ أَكْبَرِ قَدَمَانٍ (١)

جاءت جملة النداء (يَا ابْنَ يَحْيَى) معترضة بين المبتدأ والخبر لتخصيص علي بن يحيى بهذا المرتقى الذي ارتقاه ووصل إليه، وجاء شبه الجملة (فِي غُلَانِكَ) ليؤكد أنه حاز ارتقاءً مع علاه ومنزلته الرفيعة التي هو عليها بالأصل، وأسهم التقديم والتأخير في تخصيص معنى الارتقاء.

٣- الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة:

وذلك من خلال اعتراض الجملة المعترضة بين عناصر الجملة المنسوخة وذلك مثل قوله وهو يمدح الأمير يحيى بن تميم:

كَمَآنَ عَطَايَاهُ - وَهَنَّ بِدَايَاهُ - بُحُورٌ وَإِنْ كَانَتْ مُكَاتِرَةَ الْقُطْرِ (٢)

وقد جاءت الجملة الاسمية (وَهَنَّ بِدَايَاهُ) معترضة بين اسم كأن (عَطَايَاهُ) وخبرها (بُحُورٌ)، وذلك لتفيد أن هذه العطايا الكثيرة التي يصفها كأنها بحور في اتساعها، هي مجرد بداية لعطائه، وقد وصفها الشعراء بالبحور، فكيف إذا زاد جرعة هذا العطاء، فإن عطائه في الحقيقة يصبح عطاءً لا يوصف.

وقوله في وصف الحالة التي وصل إليها بشيبه من دواهي الزمان:

إِنَّ الزَّمَانَ بِمَا قَاسَيْتُ - شَيَّبَنِي - وَلَمْ أُشَيِّبْهُ، هَذَا وَالزَّمَانُ أَبِي (٣)

وخبر إن في البيت هو الجملة الفعلية (شَيَّبَنِي)، وقد جاء شبه الجملة من حرف الجر وما الموصولة وجملة الصلة (قَاسَيْتُ) معترضاً بين اسم إن وخبرها، ليفيد أن الشيب لم يظهر في شعره

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٧.

بسبب الكبر فقط، إنما هو نتيجة المعاناة والدواهي التي واجهها في حياته، التي جعلت منها حياة قاسية شديدة عليه، ظهر على إثرها هذا الشيب.

٤- الاعتراض بين النعت والمنعوت:

وذلك من خلال وجود اعتراض بجملة أو شبه جملة بين النعت والمنعوت فيفصل بينهما، لإضافة معنى جديد، وذلك مثل قوله وهو يرثي بنية له:

أَصَابِكِ حُزْنٌ - مِنْ مُصَابِي - قَاتِلٌ فَهَلْ أَجَلٌ لَأَقَاكَ قَدْ كَانَ مِنْ أَجَلِي؟^(١)

فحزن ابنته كان حزناً قاتلاً على والدها، وجاءت الجملة المعترضة (مِنْ مُصَابِي) لتظهر سبب حزن ابنته، وهو حزن من أجله فهو مختص بحزنها، ولم يكن حزناً لشيءٍ آخر.

ومنه قوله يصف جنوداً في جيش الأمير أبي الحسن علي بن يحيى:

مِنْ كُلِّ نَمِرٍ - فِي الْكَرْيَهَةِ - مُقَدِّمٌ صَالٍ لِحَرِّ سَاعِيرِهَا الْوَقَادِ^(٢)

وقد جاء شبه الجملة (فِي الْكَرْيَهَةِ) ليفيد أن هؤلاء الجنود الشجعان اليواسل لا يظهرون شجاعتهم وقوتهم وبأسهم إلا في الحرب والكريهة وأرض المعركة فيصلون على أعدائهم ويتحملون حر وسعير هذه الحرب.

٥- الاعتراض بين متممات الجملة:

ومن ذلك قوله وهو يصف حزنه على ابنته التي ماتت حزينة عليه:

بَكَتْنِي وَظَنَّتْ أَنْتِي مِتُّ قَبْلَهَا فَعَشْتُ وَمَاتت - وَهِيَ مَحْزُونَةٌ - قَبْلِي^(٣)

جاءت الجملة الاسمية (وَهِيَ مَحْزُونَةٌ) معترضة بين الفعل، والظرف (قَبْلِي) الذي يظهر أنها سبقته في الموت، وذلك لتفيد الجملة المعترضة أنه حزين عليها؛ لأنها ماتت قبله، لكن حزنه عليه؛ لأنها ماتت وهي محزونة من أجله كان أشد، وقد حقق الاعتراض إيقاعاً موسيقياً في قلب النسيج اللغوي.

وقوله وهو يرثي القائد عبد الغني ابن القائد عبد العزيز الصقلي:

أَنَا أَبْكِي عَلَيْكَ - مَا طَالَ عُمُرِي - شَرِقَ الْعَيْنِ مِنْ دُمُوعِ بَرِّي^(٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٩.

والجملة المعترضة من (ما) الظرفية و الجملة الفعلية من الفعل والفاعل (ما طَالَ عُمري) تفيد استمرار حزن الشاعر وبكائه على فقد هذا القائد العزيز .

٦- الاعتراض بين القول ومقول القول:

ومنه قوله وهو يهنئ الأمير علي بن يحيى بالعام الجديد:

كَم قَائِلٍ - لِنُموِّ قَدْرِكَ فِي العُلَى -: هَذَا الهَلَالُ يُنِيرُ بَدْرَ تَمَامٍ (١)

حيث جاءت الجملة المعترضة بين القول ومقول القول ليؤكد وصف الأمير بأنه صاحب شأن وقدرٍ عالٍ.

ومنه قوله وهو يرثي زوجه على لسان ابنه:

لَم أَقُلْ - وَالْأَسَى يَصْدُقُ قَوْلِي -: جَمَدَتِ عِبْرَتِي فَأُنْتُ بِحُلْمِي (٢)

والجملة الاسمية المعترضة جاءت بين القول ومقول القول لتصف الحالة النفسية والمشاعر الحزينة والمؤلمة، التي يشعر بها ابنه وتسيطر على ذاته؛ وذلك لفقد والدته العزيزة.

٧- الاعتراض بين أركان أسلوب الشرط:

وفيه يذكر الشاعر الجملة الشرطية بأركانها المتكاملة لكنه يفصل بين الفعل والجواب بجملة اعتراضية لأداء معنى خاص، ومن ذلك قوله في مدح المنصور بن علّاس:

وَإِذَا قَال: نَعَم وَهِيَ لَهَا عَادَةٌ - أَسْبَغَ بِالْبَذْلِ النِّعَم (٣)

فقد جاءت الجملة الاسمية (وهي له عادة) معترضة بين فعل الشرط وجوابه، وذلك ليظهر أن فعل بذل النعم على الناس هو عادة له، فهو يريد من هذه الجملة الاعتراضية إثبات هذه الخصلة فيه.

بعد هذا العرض، نجد أن:

أ- الاعتراض سمة بارزة في النسيج اللغوي عند ابن حمديس.

ب- جاء الاعتراض بأشكال مختلفة.

ت- أوجد فضاءات واسعة ومتعددة أعطت دلالات خصبة، فتحت أمام المتلقي تأويلات متنوعة للنص.

ث- جاء الاعتراض متنسقاً ومنسجماً مع الأطراف اللغوية التي كانت تفض الاشتباك بينها.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٥، (العلّي) هكذا وردت في الديوان، وهي تكتب (العلا) لأن أصل الألف واو.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٠.

ثانياً: الحركة الموضعية:

وهي تعتمد على تركيز المبدع واهتمامه في نقطة محددة من الجملة الشعرية، بحيث يسهم في تناول هذه النقطة من خلال التحويل من حالة إلى حالة: كالاتفات، أو اعتبار الذكر والحذف لهذه النقطة؛ مما يعطي إشارات دلالية لهذه العملية.

ومن أبرز مظاهر الحركة الموضعية الحذف والاتفات:

المظهر الأول: الحذف:

وهو من أبرز القضايا اللغوية التي اهتم بها العرب في لغتهم، فهم يحذفون ما لا داعي لذكره، وقد انتشر هذا النوع من أنواع البلاغة على ألسنة الشعراء، فأصبحوا يوظفونه للوصول بنصهم الأدبي إلى درجات بلاغية رفيعة.

وتكمن أهمية الحذف في أن العقل لا يهتم كثيراً فيما هو موجود، إنما يفكر ويتعمق في البحث فيما هو محذوف أو غير موجود؛ ليكمل النقص الذي يشعر به فيصل إلى درجة الكمال، وهو ما يثبته ابن رشيق القيرواني حين يقول عن أهمية الحذف وضرورته: "لأنَّ نفس السامع تتسع في الظنِّ والحساب، وكل معلوم فهو هيِّن لكونه محصوراً"^(١).

ومن أنواع الحذف التي تشيع في شعر ابن حمديس ما يلي:

١- الحذف في عناصر الجملة الفعلية:

ويأتي الحذف في عناصر الجملة الفعلية على أنماط عدة، فمنها حذف الفعل، أو الفاعل،

أو نائب الفاعل، وهي كما يلي:

أ- حذف الفعل:

وفيه يحذف الشاعر الفعل ويكتفي بالفاعل، أو ما يتعلق به، ومن أمثلة ذلك قوله:

شُكْرًا فَإِنَّ السَّعْدَ مُتَّصِلٌ وَصِلْتُ بِهِ أَيَّامُكَ الْغَرَرُ^(٢)

وقد حذف الفعل من البيت السابق وتقديره أشكرك شكراً، وأبقى المفعول المطلق ليظهر

مدى شكره وامتنانه له، لأنه أغدق عليهم لعطائه، فأصبح السعد يملاً أيام حياتهم.

ومنه قوله في مدح علي بن يحيى:

إِنْ تَلَا يَحْيَىٰ عَلِيٍّ فِي الْعُلَى فَبِمَا دَانَ مِنَ الْإِحْسَانِ دَانَ

كُلُّ يَوْمٍ فِي الْمَعَانِي قَدْرُهُ بِسَمَاءِ الْمَلِكِ يَنْمِي لِلْعِيَانِ^(١)

(١) العمدة: ابن رشيق، ج ٢، ص ٢٥١.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٠.

وقد حذف الفعل من البيت الثاني وتقديره تَجِدُهُ كُلَّ يَوْمٍ، وهو يشير إلى تنامي قدر (علي) وعلو منزلته بين الناس.

ب- حذف الفاعل:

ويحذف الشاعر الفاعل إما لشهرته أو للجهل به، وقد جاء هذا النوع من الحذف بشكل واسع في شعره، ومنه حذف الفاعل في قوله:

وَهَزِيرٌ غَابٍ يَحْتَمِي بِمَخَالِبٍ يُزْهَفْنَ مِنْ غَيْرِ الْحَدِيدِ حِدَادِ
يَسْرِي إِلَيَّ وَجْهَ الصَّبَاحِ وَإِنَّمَا مَصْبَاحُهُ مِنْ طَرْفِهِ الْوَقَّادِ^(١)

وهو في البيت يرثي فيه ابن أخته، وقد حذف الفاعل من البيت الثاني بعد الفعل (يسري) لوجود قرينة تدل عليه في البيت الأول، والتقدير يسري هزيراً، وهو يشير إلى ابن أخته في هذا الوصف، ليدل على شجاعته في الحر، وإشراق وجهه المنير.
ومنه قوله:

أَبْدَأَ يَدْعُو إِلَيَّ مَادَبَّةً حُومَ الْوَحْشِ عَلَيْهَا تَغْتَدِي
شَيْبَ الْحَرْبِ اقْتِحَامًا بَعْدَمَا رَبَيْتَ فِي كَاهِلِ عَزْمٍ أَيَّدِ؟^(٢)

وقد حذف الفاعل في البيتين بعد الفعل (يدعو - شيب) وهو يشير إلى المعتمد في ذلك، وحذفه يدل على شهرة من يفعل هذه الأفعال فهو لا يحتاج لأن يُذكر اسمه أمام الناس لأن الناس سيعرفونه بسرعة فائقة وذلك لاعتياده فعل هذه الأفعال.

ت- حذف نائب الفاعل:

وذلك بأن يأتي الفعل مبنياً للمجهول ثم يحذف نائب الفاعل لوجود قرينة تدل على نائب الفاعل، ومثال ذلك قوله يصف فتاةً:

لَهَا وَجَنَّةٌ صُقِلَتْ بِالنَّعِيمِ وَنَاطِرَةٌ كُحِلَتْ بِالْفُتُورِ^(٣)

فالفعل صقلت فعلٌ مبني للمجهول وقد حذف منه نائب الفاعل، وتقديره صقلت الوجنة بالنعيم، ويدل عليه الجملة الاسمية السابقة له.

ومن ذلك أيضاً قوله يمدح الحسن بن علي:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٢١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٤١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٧٩.

يُخْشَى حُسَامَكَ مَغْفُوداً فَكَيْفَ إِذَا مَا سُلَّ لِلضَّرْبِ وَأَنْهَدَتْ بِهِ الْقَصْرُ^(١)
الفعل (سُلَّ) فعلٌ مبني للمجهول، ونائب الفاعل محذوف، وبدل عليه المذكور سابقاً في بداية البيت، والتقدير سُلَّ الحسام أو السيف.

٢- الحذف في عناصر الجملة الاسمية:

ويقع ذلك غالباً في حذف المبتدأ، وهو من أكثر الأنواع انتشاراً في شعره، ويكثر في الأغلب في قصائد المدح، وذلك حينما يذكر صفات الممدوح من خلال جملٍ اسمية، ثم يذكر الصفات مع حذف المبتدأ، وذلك مثل قوله:

مَمْلُوكٌ قَصْرَ أَعْمَارِ الْعُدَاةِ بِهِ وَقَعُ السُّيُوفِ عَلَى الْهَامَاتِ وَالْقَصْرِ^(٢)
والتقدير هو مملك، وفي يمدح المعتمد ويعلي من شأنه، ويعظمه ويعطي له منزلة عالية، فهو يمتلك القدرة على قصر أعمار الأعداء من خلال ضرب رقابهم وهاماتهم في أرض المعركة.
وقوله:

مُتَقَدِّمٌ مِنْ صَاحِبِهِ وَلِثَامُهُ يَوْمَ الْقِرَاعِ أَضَاتُهُ وَالْمَغْفَرُ^(٣)

والتقدير هو متقدم، فقد حذف المبتدأ؛ ليظهر أهمية تقدمه في المعركة، فهو شجاع مقدّم لا يخشى المواجهة في أرض المعركة، والحذف هنا من باب التعظيم والإجلال.
وقوله:

عَدْلُ السِّيَاسَةِ لَا يَرْضَى لَهُ سَيْرًا إِلَّا بِمَا أَنْزَلَ الرَّحْمَنُ فِي السُّورِ^(٤)

والتقدير هو عدل السياسة، وذلك ليثبت له هذه الصفة من العدل التي يتميز بها عن غيره، فلا يُظلم عنده أحد، فهو يحكم بما أنزل الله.
وقوله في فتاة رآها:

فَتَاةٌ تُدَاوِي كُلَّ جَيْنٍ بِصِحَّتِي سَقَامَ جُفُونٍ مَا لَهَا مِنْهُ إِبْلَالُ^(٥)

وتقدير المحذوف هي فتاة تداوي، وقد حذف المبتدأ للدلالة على افتتانه بها.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٩٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٥.

٣- الحذف في عناصر الجملة المنسوخة:

وفيه يحذف الشاعر عناصر الجملة المنسوخة حيث يحذف الاسم أو الخبر أو الفعل والحرف، ومن ذلك قوله في وصف الطيور الجارحة التي اعتادت أكل لحوم القتلى في المعارك:

مُعْتَادَةٌ أَكَلْ لُحُومِ الْعِدَى عَدَتْ خِمَاصًا ثُمَّ رَاحَتْ بِطَانٍ^(١)

وقد حذف الفعل الناقص والتقدير، أصبحت معتادة أكل لحوم العدى، وذلك بعد أن اعتادت أن ترى الجثث الكثيرة للأعداء في أرض المعركة، فأصبح ارتيادها لهذا المكان والاعتماد على لحومهم كغذاء عادة عندها.

وقوله في مدح الحسن بن علي:

قَمَرٌ تُسْتَمَطَّرُ مِنْهُ يَدٌ فَتَجُودُ أَنَامِلُهُ مُزْنًا^(٢)

وقد حذف في بداية الجملة الحرف الناسخ واسمه، وتقدير الجملة وكأنه قمرٌ، وأفاد الحذف أن يصفه بالقمر الحقيقي لا على التشبيه، فيدخل بذلك في التشبيه البليغ الذي يجعل المشبه هو ذاته المشبه به.

٤- الحذف في الحروف:

ويبرز حذف الحرف في شعره من خلال نمطين، هما:

أ- حذف حروف الجر:

ويتمثل في جزء كبير منه في حذف حرف الجر (رُبَّ) وهو منتشر في شعره بشكل كبير،

ومنه قوله:

وَلَيْلٍ حَكَمَى لِلنَّاطِرِينَ ظَلَامُهُ ظَلِيمًا لَهُ مِنْ رَوْعَةِ الصُّبْحِ إِجْفَالٌ^(٣)

وقد حذف الشاعر حرف الجر، والتقدير ورُبَّ لَيْلٍ، ومنه قوله:

وَلَيْلٍ رَسَبْنَا فِي عُبَابِ ظَلَامِهِ إِلَى أَنْ طَفَا لِلصُّبْحِ فِي أَفْقِهِ نَجْمٌ^(٤)

والتقدير ورُبَّ لَيْلٍ.

ب- حذف حرف النداء:

ومنه مناداته لليل الذي طال بالحزن لفقده جاريتة جوهرة، فيقول:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٦.

لَيْلِي أَطَالَكَ بِالْأَحْزَانِ مُعَقَّبَةً عَلَيَّ مَنْ كَانَ بِالْأَفْرَاحِ قَدْ قَصَرَكَ^(١)

والتقدير: يا ليلي، وقد حذف حرف النداء من البيت ليدل على الرابطة الشديدة التي تربطه مع هذا الليل الطويل المليء بالأحزان.
ومنه قوله:

أَبَا حَفْصٍ تَرَكْتِ بِكُلِّ حَزْنٍ عَلَيْكَ الْفَضْلَ ذَا قَلْبٍ مَهِيضٍ^(٢)

والتقدير يا أبا حفص، وقد حذفها ليدل على حزنه الشديد عليه، ووفائه وإخلاصه لهذا الشاعر وهو عمر الزكريمي.
ومنه قوله:

أَبَا الْحَسَنِ انْتَشِقُ مِنِّي سَلَامًا كَأَنَّ نَسِيمَهُ مِسْكَ فُتَيْقٍ^(٣)

وقد حذف أداة النداء والتقدير: يا أبا الحسن، وحذفها دلالة على علاقته الوطيدة به والصداقة التي تربطه بابن عمته رغم البعد المكاني الذي يفصل بينهما.

٥- حذف جواب الشرط:

ومنه قوله يفخر بنفسه:

وَلِي عَزْمَةٌ لَا يَطْبَعُ الْقَيْنُ مِثْلَهَا وَلَوْ أَنَّهُ فِي الْغَمِّ لِلْهَامِ فَصَّالٌ^(٤)

جاءت أداة الشرط في الشطر الثاني من البيت وهي (لو)، والجملة (أنه في الغم للهام فصال) تسد مسد فعل الشرط، وجوابه محذوف تقديره لكانت عزمتي أقوى، أي لو أن السيف يقطع الهامات وهو في غمده، لكانت عزمتي أقوى من قوة السيف.

٦- حذف المعطوف:

حيث يحذف الشاعر المعطوف ويُبقى المعطوف عليه؛ لوجود قرينة تدل على المحذوف، وبذلك يبتعد عن التكرار، ومنه قوله وهو يتذكر الشباب حينما رأى فتاة شابة:

وَأَذْكَرْتَنِي عَصَرَ الشَّبَابِ الَّذِي مَضَى لِبُرْدِي فِيهِ بِالنَّعْمِ إِسْبَالٌ
وَنُضْرَةٌ عَيْشٍ كَانَ هَمِّي جَامِداً بِهِ حَيْثُ تُبْرِي فِي الزُّجَاجَةِ سَيَالٌ^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٨.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٧.

وقد حذف المعطوف في البيت الثاني وتقديره: وأذكرتني نضرة عيشٍ، وقد حذف المعطوف وأبقى على المعطوف عليه، لوجود قرينة تدل عليه في البيت السابق، فرويته لها ذكرته بعصر الشباب ونضرة العيش التي لم يكن شعر معها بالهمّ.

ومنه قوله في مدح الأمير علي بن يحيى:

كَمَ طَرِيدٍ مُسْتَقَرِّ عِنْدَهُ مِنْ حَرُورِ الْخَوْفِ فِي ظِلِّ أَمَانٍ
وَفَقِيرٍ مُغْبِرٍ قَدْ صَانَهُ مِنْ مَهِينِ الْفَقْرِ بِالْمَالِ الْمُهَانَ^(١)

وقد حذف الشاعر كم الخبرية من البيت الثاني، والتقدير، كم فقيرٍ، ودل على ذلك وجود القرينة في البيت السابق وهي في قوله كم طريدٍ، وقد حذف الأداة للدلالة على أهمية ما بعدها. ومنه قوله في سفينة حربية ترمي الأعداء بالقذائف:

تَرْمِي بِبُرُوجٍ إِنْ ظَهَرَتْ لِعَدُوِّ مُحْرَقَةً بَطْنًا
وَبِنْفَطٍ أَبْيَضٍ تَحَسَّبُهُ مَاءً وَبِهِ تُذَكِّي السَّكَنَانَا^(٢)

وقد حذف المعطوف في البيت الثاني وتقديره ترمي بنفط، وقد حذفه مع وجود قرينة تدل عليه في البيت السابق له، والحذف دلالة على أهمية الناتج الذي ينتج عن هذه السفينة والدماء التي تخلفها للأعداء بقوتها وقدرتها.

٧- حذف الحال:

وفيه يلجأ الشاعر إلى حذف الحال مع وجود قرينة تدل على هذا الحذف من خلال البيت، ومنه قوله وهو يرثي ابن أخته ويخاطب والده أبا الحسن، فيقول له:

فَاصْبِرْ أَبَا الْحَسَنِ احْتِسَابَ مُسَلِّمٍ اللَّهُ أَمْرَ خَوَاتِمٍ وَمَبَادِي
فَأَقْدَ عَهْدَتِكَ، وَالْحَوَادِثُ جَمَّةٌ وَشِدَادُهُنَّ عَلَيْكَ غَيْرُ شِدَادِ^(٣)

وقد حذف الشاعر الحال (صابراً) التي تصف حال أبي الحسن بعد وفاة ابنه، والتقدير عهدتك صابراً، والقرينة التي تشير إلى الحال المحذوفة هي قوله في البيت السابق (اصبر)، والصبر ما يتفق مع ما عهده عليه من تحمل ذكر الموت والحوادث الجمّة الشديدة، وبذلك تكون الضرورة أن يكون صابراً محتسباً لله على هذه المصائب والحوادث الصعبة.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٤.

المظهر الثاني: الالتفات:

والمظهر الثاني من مظاهر الحركة الموضوعية هو الالتفات، ويكون بالانتقال من صيغة إلى أخرى لتنشيط ذهن السامع كما يقول ابن الأثير إن الالتفات: " ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة أخرى، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر"^(١).
ويُعد الالتفات من الظواهر الأسلوبية المهمة في نصوص الشعر، حيث "يمثل الالتفات خاصية بارزة في حركة الصيغة موضعياً، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحوراً غير مألوف يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة"^(٢).

وتكمن أهمية الالتفات وبلاغته في تنشيط ذهن السامع في تنقله من صيغة إلى أخرى تجعله يلتفت إلى الخطاب بانتباه؛ لأن " الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد"^(٣).

ومن أوجه الالتفات التي تعد من السمات المميزة في شعر ابن حمديس ما يلي:

١- الالتفات من الغيبة إلى التكلم:

وفيه ينقل حديثه في الشعر من حالة الحديث عن الغائب إلى حالة الحضور والتكلم، وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب ثم ضمير المتكلم، ومثال ذلك قوله وهو ينظر إلى صبيّ يكاد يغرق في البحر وهو ينادي، فيتذكر جاريته جوهرة التي غرقت في البحر فماتت:

يَدْعُو وَلَمْ يَكْ مُضْطَرًّا: خُذُوا بِيَدِي وَعِنْدَهُ الْفَرْقُ بَيْنَ الْأَمْنِ وَالْفَرْقِ^(٤)

وفي البيت نجد تحول الضمير من الغائب في قوله (يَدْعُو) و (وَلَمْ يَكْ) وهو يعود على الصبي، إلى ضمير المتكلم الذي يعود على نفس الصبي حين ينادي ويهتف: (خُذُوا بِيَدِي)، والذي يقدّم في خطاب الصبي ضمير المخاطب أيضاً، وبذلك يكون الالتفات في البيت من ضمير الغائب الذي يعود على الصبي، ثم ضمير المتكلم حينما يتحدث الصبي، وضمير المخاطب أثناء حديث الصبي وتوجيهه لكلامه للسامعين على الشاطئ.

(١) المثل السائر: ابن الأثير، ج٢، ص١٣٥.

(٢) جدلية الأفراد والتركيب: محمد عبد المطلب، ص ١٨٨.

(٣) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري،

ت: ٥٣٨هـ)، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٤٠٧هـ)، ج١، ص١٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢٤

٢- الالتفات من الغيبة إلى الخطاب:

ويكون من خلال تحويل الحديث من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، فيتحدث عن شخص غائب ثم يظهر هذا الشخص وكأنه أمامه ليخاطبه، وقد استخدم ابن حمديس هذا النوع كثيراً في أغراض المدح، حينما يصف أحد الملوك بضمير الغائب، ثم ينتقل تدريجياً إلى خطابه بضمير المخاطب، ومن ذلك قوله يمدح الأمير يحيى بن تميم:

بَطْلٌ تَشْهَقُ مِنْ لَهْدَمِهِ فِي جَبَاهِ الرَّوْعِ أَفْوَاهُ الْجِرَاحِ
جَاعِلٌ لِلْقَرْنِ إِنْ عَانَقَهُ سَيْفُهُ طَوْقاً وَكَفَيْهِ وَشَاحِ
يَا وَهُوبَ الْعِيدِ فِي بَعْضِ النَّدَى وَالْغِنَى وَالْجُودِ وَالْكُومِ اللَّقَاحِ
إِنَّ بَحْرِيكَ عَلَى عِظْمِهِمَا حَسَدًا كَفَيْكَ فِي فَيْضِ السَّمَاخِ^(١)

وفي البيتين الأول والثاني نجد أن الشاعر يقدم مدحه من خلال ضمير الغائب وذلك بقوله: بطل، جاعل، عانقه، كفيه، ثم ينتقل بالحديث عنه من خلال ضمير المخاطب، فيخاطبه من خلال أسلوب النداء، وفي قوله: بحريك، كفيك، وذلك للتعظيم الممدوح وإظهار قدره ومنزلته، فيخاطبه بضمير الغائب وكأنه يحدث الناس عنه بأنه يمتلك هذه الصفات، ثم ينتقل إلى خطابه مباشرة ليؤكد ويثبت له هذه الأوصاف.

ومنه غزله لإحدى الفتيات، فقال يخاطبها:

فَقُلْتُ لَهَا: يَا أَمْلَحَ الْعَيْنِ مَشِيَّةً أَمْزَنَةً جَوًّا أَنْتِ أَمْ سَيْلُ أَبْطَحِ^(٢)

وقد بدأ حديث باستخدام ضمير الغائب (ها) ثم انتقل إلى ضمير المخاطب (يا أملح العين) و(أنت) وذلك لإظهار تقريه منه وتحببه لها.

وعند مدحه للمعتمد يوظف النوع نفسه من أنواع الالتفات فيقول:

وَفِي كُلِّ أَرْضٍ مِنْ نَدَاهُ حَدِيقَةٌ تَضْوَعُ مِسْكَاً نَوْرَهَا وَتَفْتَحُهَا
عَطَاؤُكَ يَعْفُو الْمَحَلَّ صَوْباً فَعِيْنُهُ تَخْطُ عَلَى آثَارِهِ كُلِّ مَا مَخَا^(٣)

حيث بدأ خطابه للمعتمد من خلال ضمير الغائب وذلك في قوله: نداءه، ثم انقلب ليستخدم ضمير المخاطب وذلك في قوله: عطائك؛ لتعظيم الممدوح، وتمميز منزلته ومكانته عن الآخرين.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٩٧-٩٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١١٠.

٣-الانتفات من التكلم إلى الغيبة:

وفيه يتحول الشاعر من ضمير المتكلم، حينما يتحدث عن نفسه أو على لسان أحد غيره، إلى ضمير الغيبة، ومن ذلك قوله في الزهد حينما بلغ من العمر خمساً وخمسين سنة:

لَا تَجْعَلَنَّ جَسَدِي لَهَا حَطَبًا فِيهِ تَحَرَّقُ مِنِّي النَّفْسُ
وَأَرْفُقُ بِعَبْدٍ لَحْظُهُ جَزَعٌ يَوْمَ الْحِسَابِ وَنُطْقُهُ هَمْسٌ^(١)

وفي البيتين السابقين يظهر تحدث ابن حمديس عن نفسه بضمير المتكلم في قوله: جَسَدِي - مِنِّي، وذلك ليخصص نفسه بهذا الدعاء الذي يتضرع به إلى الله بإبعاد جسده عن النار، ثم يلجأ إلى التحول عنه إلى ضمير الغائب في قوله: لَحْظُهُ - وَنُطْقُهُ - بِعَبْدٍ، وذلك ليظهر ذله وخضوعه إلى الله، وجزعه من يوم الحساب.

وفي رثائه لوالده وصدومه المفاجئة بهذه الحادثة يرثي والده فيقول:

أَتَانِي بِإِدَارِ النَّوَى نَعْيُهُ فَيَا رَوْعَةَ السَّمْعِ بِالدَّاهِيَةِ^(٢)

والبيت يبدأ بضمير المتكلم حين يتحدث ابن حمديس عن نفسه فيقول: (أَتَانِي)، ثم يوظف ضمير الغائب في قوله: (نَعْيُهُ)، وذلك ليذكر نفسه بحقيقة الغياب الأبدي لوالده بعد هذا الموت، لذلك استخدم ضمير الغائب عند ذكر النعي لمن هو غائب أصلاً.

٤-الانتفات من الخطاب إلى الغيبة:

وذلك حينما يخاطب المستمع بضمير المخاطب ثم يتحول عن ذلك إلى ضمير الغياب، ومثال ذلك مدحه للمعتمد بن عباد، فيقول:

أَيَا مُوَلِّي الصَّنْعِ الْجَمِيلِ إِذَا انْتَشَى وَيَا مُبْتَدِي النَّيْلِ الْجَمِيلِ إِذَا صَحَا
وَفِي كُلِّ أَرْضٍ مِنْ نَدَاهُ حَدِيقَةٌ تَصَوِّعُ مِسْكَاً نَوْرَهَا وَتَفْتَحُهَا^(٣)

حيث يخاطبه مستخدماً ضمير المخاطب وذلك في قوله: أَيَا مُوَلِّي الصَّنْعِ، ويا مبتدي النيل، ثم يلتفت عن ذلك ليستخدم ضمير الغائب في قوله إِذَا صَحَا، من نداءه، وذلك لتتنشيط ذهن السامع للتفكير فيما يسمعه من مدح للمعتمد. وقوله في رثاء ابنته:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١١٠.

فَمِتْ بِمَا شَاءَ الْإِلَٰهَ وَلَمْ أُمْتَ
وَفَارَقْتِ رُوحًا كَانَ مِنْكَ انْتِرَاعُهُ
أَرَانِي غَرِيبًا قَدْ بَكَيْتُ غَرِيبَةً
بَكْتَنِي وَظَنَّتْ أَنَّي مَتُّ قَبْلَهَا
لِيَكْتُبَ عُمْرِي مِنْ حَيَاتِي الَّذِي يُمْلِي
أَدَقُّ دَبِيبًا فِي الْجِسْمِ مِنَ النَّمْلِ
كَلَانًا مَشُوقًا لِلْمَوَاطِنِ وَالْأَهْلِ
فَعِشْتُ وَمَاتَتْ - وَهِيَ مَحْزُونَةٌ - قَبْلِي^(١)

وهو يتحدث في القصيدة عن مشاعره لفقد ابنته التي حزنت حينما سمعت خبراً غير صحيح يفيد وفاته، فماتت بعد ذلك قبله محزونة عليه، وهو يتحدث عنها مستخدماً ضمير الخطاب في قوله: فَمِتْ - وَفَارَقْتِ - مِنْكَ، ثم يتحدث عنها بضمير الغائب فيقول: بَكَيْتُ غَرِيبَةً - بَكْتَنِي - وَظَنَّتْ - قَبْلَهَا - وَمَاتَتْ - وَهِيَ، وقد بدأ بمخاطبتها في البداية ليؤكد أنها ما زالت تعيش في قلبه فكأنها على قيد الحياة وبراها أمامه فيخاطبها، ثم يذكر الحقيقة التي يجب أن يعترف بها، فيذكر غيابها الحقيقي تحت التراب، فيتحول ليخاطبها بضمير الغائب.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

المبحث الثاني: الأساليب البلاغية:

يعدّ علم المعاني العلم الذي " يعرف به أحوال اللفظ التي بها يطابق مقتضى الحال" (١)، ويكون اللفظ مطابقاً لمقتضى الحال إذا كان مطابقاً لأحوال المخاطبين، وبذلك يكون هذا اللفظ إما كلاماً يحتمل الصدق أو الكذب وهو الخبر، أو يكون كلاماً لا يحتمل الصدق أو الكذب وهو الإنشاء. وذلك كما قال الخطيب القزويني: " الكلام إما خبر أو إنشاء؛ لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه. أو لا يكون لها خارج، الأول الخبر، والثاني الإنشاء" (٢).

ويمكن بواسطة الخبر والإنشاء التعبير عن ما يجول في ذهن من خبايا وملاحم تكشف للمتلقى الحالة النفسية التي يشعر بها المبدع، عند إنتاجه للنص، وذلك من خلال توظيفه للأسلوب بطريقة تجعل من خطابه الشعري رسالة للمتلقى يستمتع بها عند مطالعته لمقطوعة يصف فيها قصراً من القصور في ذلك العهد، أو تجعله يشعر بذلك الحزن الشديد الذي كان يشعر به المبدع حينما فقد والده وهو في غربته أو ألمه بمصابه حينما فقد ابنته التي أظهرت حزناً شديداً عليه حينما جاءها خبر كاذب ينعى لها والدها، حتى وافتها المنية قبله فاحترق قلبه ألماً وحزناً عليها.

ومن خلال الإضافات التركيبية التي يضيفها المبدع لأسلوبه يمكن للمتلقى أن يستشعر معاني الشوق والحنين التي تظهر عند ابن حمديس حين يقول: "لقد أركبتي غربةً البين غربةً" (٣)، حيث يوظف التوكيد من خلال الأداة (لقد) التي تتكون من مؤكدين لتدل على حزنه لهذه الغربة التي يعيشها، ثم يستخدم الفعل الماضي (أركب) المتعدي لمفعولين من خلال الهمزة، بحيث يصبح مجبراً على هذه الغربة التي أضيفت ونسبت إليه من غير حولٍ منه ولا قوة.

فبالأساليب البلاغية هي أساليب يوظفها الشاعر المبدع في سياق خطابه الشعري ليصل بالمتلقى إلى فهم رسالته التي يرسلها عبر النص الذي ينتجه معبراً به عن حالاتٍ نفسية متعددة، وتجارب شعورية خاضها في حياته، فينقل المتلقى إليها وكأنه يعيشها واقعاً فعلياً.

(١) الإيضاح: القزويني، ج ١، ص ٥٢.

(٢) السابق: ج ١، ص ٥٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٨.

أولاً: الأساليب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية طريقة من طرق التعبير عن كلام "لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته"^(١)، وبذلك لا يصح أن يُقال للمتحدث من خلاله بأنه صادق أو كاذب، فقولنا لمن لا يهتم بنفسه: "لا تُهملُ حق نفسك عليك" على سبيل النهي عن إهمال النفس، لا يمكن أن يُقال عنه صادق أو كاذب.

وينقسم الإنشاء إلى إنشاءٍ طلبِي وآخر غير طلبِي، والإنشاء غير الطلبِي هو: "ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، ويكون: بصيغ المدح والذم، وصيغ العقود والقسم، والتعجب والرجاء، وكذا يكون برَبٍّ ولعلٍّ، وكم الخبرية"^(٢) وتتناثر أشكال هذا النوع في الديوان بشكل ملحوظ، ومنها قوله يَدُمُ الذنوب وكثرتها في دعوة منه إلى التوبة والاستغفار بعد أن تقدم العمر، ولم يبق منه شيء، فيقول:

أذُنُوبًا كَاثَرَتْ عِدَّ الحَصَى بِئْسَ مَا اسْتَكْثَرْتَ مِنْ كَسْبِ يَدَيْكَ^(٣)

وكذلك مدحه للأمير علي بن يحيى الذي يتصف بالشجاعة والكرم، فهو نِعْمَ الهادي لطريق النصر على الأعداء والارتقاء بالشعب، فقال:

مَنْ كَانَ عَنِ سَنَنِ الشَّجَاعَةِ وَالنَّدَى بِئْسَ المُضِلَّ فَأَنْتَ نِعْمَ الهَادِي^(٤)

وكذلك تعبيره من خلال (كم) الخبرية عن كثرة الذين يطمحون نحو العلا والمعالي متشبهين بالأمير علي، لكنهم يعجزون عن ذلك لأنهم لا يستطيعون الوصول إلى درجة العلا التي قد وصلها فتجدهم يعضون الطرف عن طموحاتهم:

كَمْ طَامِحِ الأَلْحَاطِ نَحْوِ العُلَى إِذَا رَأَهُ غَضَّ لَحْظَ الطَّمَّاحِ^(٥)

وهذا النوع من الأساليب قليل في الديوان سوى ما نجده من انتشار واسع لـ (كم) الخبرية، التي يعبر بواسطتها عن الكثرة لما يتحدث عنه، فهو يُعَبِّرُ بها عن الشجاعة التي يتصف بها

(١) المنهاج الواضح للبلاغة: حامد عوني، د.ط، (القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ت)، ج٤، ص ١٠.

(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع: أحمد الهاشمي، د.ط، (بيروت، المكتبة العصرية، د.ت)، ص ٦٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٦.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٠١، (العلی) هكذا وردت في الديوان.

الممدوح: "كم من صريع"^(١)، أو عن تحمله لطعنات محبوبته: "كم طغنة"^(٢)، أو عن حزنه الشديد على والده وذكر مناقبه: "كم فيه من خلق ظاهر"^(٣)، وحزنه على القادة: "كم صديق بكاء مثلي"^(٤)، وغيرها من المواضع التي تتوزع في جوانب النصوص في الديوان.

أما الإنشاء **الطلبى** فهو: "الذي يستدعي مطلوباً غير حاصلٍ في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وأنواعه خمسة: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء"^(٥).

ويتميز الاستفهام بأن المتكلم يطلب ما في الخارج ليحصل في ذهنه، أما الأمر والنهي والنداء فإن المتكلم يطلب ما في ذهنه ليتحقق ويحصل في الخارج.

ويفرق السكاكي بين الطلب في هذه الأنواع فيقول: "والفرق بين الطلب في الاستفهام وبين الطلب في الأمر والنهي والنداء واضح؛ فإنك في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج ليحصل في ذهنك نقش له مطابق وفيما سواه تنقش في ذهنك، ثم تطلب أن يحصل له في الخارج مطابق فنقش الذهن في الأول تابع وفي الثاني متبوع"^(٦).

وتتوزع هذه الأساليب في الديوان بحيث تخرج عن المعنى الحقيقي لها إلى معانٍ أخرى تعطي دلالات متعددة للخطاب الشعري عند ابن حمديس، وتتباين نسب توظيف هذه الأساليب حسب نوع الأسلوب المستخدم في الخطاب.

أولاً: الأمر

الأمر في اللغة: "الأمْرُ نَقِيضُ النَّهْيِ. أَمَرَهُ بِهِ"^(٧)، وفي اصطلاح البلاغيين: "هو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء"^(٨).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٨.

(٥) جواهر البلاغة: الهاشمي، ص ٧٠.

(٦) مفتاح العلوم: السكاكي (بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، ت: ٦٢٦هـ)، تحقيق: نعيم زرزور، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م)، ص ٣٠٤.

(٧) لسان العرب: ابن منظور، ج ٤، ص ٢٦.

(٨) الكافي في علوم البلاغة: عيسى علي الكلوب، علي سعد الشتيوي، الطبعة الأولى، (بنغازي، دار الكتب الوطنية، ١٩٩٣م)، ص ٢٥١.

ولأسلوب الأمر صيغ أربع:

١- فعل الأمر، وذلك مثل قول ابن حمديس:

فَأَنْصُرْ وَأَفْخَرْ وَأَدِرْ وَأَشِيرْ وَأَبِرْ وَأَجِرْ وَأَغِرْ وَسُدِّ (١)

٢- المضارع المقترن بلام الأمر، مثل قوله:

مَنْ شَاءَ أَنْ تَسْكَرَ رَاخٌ بِرَاخٍ فَلْيَسْقِهَا خَمْرَ الْعَيْوَنِ الْمِلَاحِ (٢)

٣- اسم فعل الأمر:

إِنَّ الْمَهَّاءَ تُمْهِي سُيُوفَ جُفُونِهَا فَحَذَارِ مِنْهَا لَوْ يُطَاقُ حَذَارِ (٣)

٤- المصدر النائب عن الفعل، وقد جاءت هذه الصيغة بنسبة قليلة جداً، ومنها قوله:

فَصَبْرًا فَلَيْسَ الْأَجْرُ إِلَّا لِصَابِرٍ عَلَى الدَّهْرِ إِنَّ الدَّهْرَ لَمْ يَخُلْ مِنْ خَطْبِ (٤)

"والأصل في صيغة الأمر أن تفيد الإيجاب أي: طلب الفعل على وجه اللزوم، وهذا هو المفهوم منها عند الإطلاق، نحو: قم وسافر. وما عداه يحتاج إلى قرائن أخرى تستفاد من سياق الحديث" (٥) حتى تخرج إلى معانٍ أخرى كالدعاء والإباحة، والنصح والإرشاد، والالتماس، وغيرها. وفي ديوان ابن حمديس نجد الصيغ المتعددة لأسلوب الأمر، حيث يعبر بها عن أغراض يفيدها سياق التركيب الذي يتواجد فيه أسلوب الأمر.

ورغم أن ابن حمديس قد أتعبته غربته وشكا من آلامها مراراً وتكراراً، فإننا نجده يدعو للغربة عن الوطن، معللاً ذلك بأنها تساعد في نيل مناه، فمن لم يستطع أن ينالها في وطنه فليبحث عنها في مكانٍ آخر، وفي ذلك يقول:

وَاعْتَرِبْ وَارْجُ الْمُنَى كَمْ مِنْ قَتَى مُعْدِمٍ نَالَ الْمُنَى بَعْدَ اعْتِرَابِ (٦)

يتكون التركيب في البيت السابق من أسلوب أمر من خلال فعل الأمر:

فعل أمر + فاعل (ضمير مستتر للمخاطب) + رابط (و) + فعل أمر + فاعل (ضمير

مستتر للمخاطب) + المفعول به = دعوة للاعتراب مشروطة بالبحث عن تحقيق المنى.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٩٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧.

(٥) علوم البلاغة: أحمد المراغي، ص ٧٥.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٦٥.

ومن خلال العلاقة السابقة نجد أنه قد قدّم فعلي أمر، لمخاطب واحد حيث يطلب منه طلبين، الأول: الاغتراب، والثاني: نيل المنى، على سبيل تقديم النصح والإرشاد، لكن تنفيذ الأمر الأول مشروط بتنفيذ الأمر الثاني، فهو لا يدعو المخاطب إلى الاغتراب لأجل الاغتراب فقط، إنما لتحقيق شرط معطى وهو فعل الأمر المتعدي للمفعول (وارج المنى).

ومن خلال تنمية التركيب يقدّم للمخاطب أمثلة على صحة كلامه، فالكثير من المعدمين الذين لا يملكون شيئاً في حياتهم، نالوا أمنياتهم التي يرجونها، وبرز ذلك من خلال توظيفه للأسلوب الإنشائي غير الطلبي بواسطة (كم) الخبرية.

ويطرح قضية توريث الآباء للأبناء العلل والأمراض التي لا براء منها، فيتعرض لهذه القضية العلمية، فيُظِر الحسرة والشفقة على من يصاب بداءٍ وراثي حيث لا طب ينفعه، ولا دواء يشفي سقمه، فيقول:

إِذَا وَرِثَ الْمَوْلُودُ عِلَّةً وَالِإِدِّ فَعَدَّ بِهِ عَنِّ حَيْلَةَ الْبُرِّعِ وَالطَّبِّ^(١)

وفعل الأمر في التركيب (عدّ) يخرج عن صفة الإلزام إلى إظهار الحسرة على هذا الطفل الذي ورث هذه العلة، فجعلها نتيجة لهذه الوراثة التي قدرها الله له.

وقد أثبت العلم الحديث أنّ الكثير من الخصائص الوراثية تؤثر في الطفل وصحته العامة وقدراته الجسمانية والنفسية، من خلال اكتسابه للعديد من الصفات الوراثية من الأبوين خصوصاً إذا كانت الصفة سائدة، حيث يعد الكثير من الصفات المرئية للأطفال تركيبات وراثية يكتسبونها من الأبوين كالموهبة الفنية والقدرة الإجتماعية أو الأمراض الجسمية، وهي تكون ذات تأثير واضح على الطفل بحيث يواجه صعوبة في التغلب عليها^(٢).

وقد استغل ابن حمديس علم الوراثة ليثبت صحة ما يقوله، فقد اتكأ على مبادئ علم الوراثة ودورها في إكساب الطفل للصفات الوراثية التي لا يمكن التخلص منها لأنها جاءت عن طريق الوراثة، وهناك أمراض تنتقل بالوراثة يتعسر شفاؤها.

ولمّا رأى الخطر محدقاً بأهله وذويه في سفاقس وهم في غفلة من ذلك، أخذ بتوبيخهم ثم يلهب حماسهم، بتوجيه الخطاب إليهم من خلال فعل الأمر، قائلاً:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤.

(٢) انظر: علم نفس النمو من الجنين إلى الشيخوخة: عادل عز الدين الأشول، د.ط، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت)، ص ١١٩-١٢٢، انظر: نمو الإنسان من مرحلة الجنين إلى مرحلة المسنين: آمال صادق - فؤاد أبو حطب، الطبعة الرابعة، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت)، ص ١٥٠-١٥٢.

دَعُوا النُّومَ إِنِّي أَخَافُ أَنْ تَدُوسَكُمُ دَوَاهِ، وَأَنْتُمْ فِي الْأَمَانِي مَعَ الخُلْمِ^(١)

من خلال التهيب يبدأ بتوبيخهم لأنهم ينامون ويحلمون بأمانٍ بعيدة عن الواقع الذي يدور حولهم، فهم في حالٍ متناقضة مع واقعهم، فالعدو المترص بهم، يحتاج إلى يقظة منهم لردّه وصدّه، ثم يقدم لهم التوجيه إلى ما ينبغي أن يفعلوه بدلاً من الحال التي كانوا عليها، وهو نصحُ أراد منه أن يوقظ أهله حتى لا يفعلوا مثل ما فعل هو من هجر الوطن وتركه، فبدلاً من أن ينصح نفسه حين لم يستمر بمقاومة الاحتلال النورماني وأثر الرحيل إلى الأندلس فكان الأولى به أن يتوجه للجهاد والمقاومة، أخذ ينصح غيره من أهل بلده بذلك، فيلهب فيهم الحماسة نحو الجهاد والمقاومة، فمن واجبهم أن يردُّوا الخيل، ويزيقوا الروم اليتم والثكل:

فَرُدُّوا وُجُوهَ الخَيْلِ نَحْوَ كَرِيهَةٍ مَصْرَحَةٍ فِي الرُّومِ بِالثَّكْلِ وَالْيَتَمِ^(٢)

ويستكمل مسيرته معهم في إشعال حماستهم، فيقول:

وَصُؤَلُوا بِبَيْضٍ فِي العَجَاجِ كَأَنَّهَا بُرُوقٌ بِضْرِبِ الهَامِ مُحَمَّرَةٌ السَّجْمِ^(٣)

وقد قدّم في الأبيات السابقة تراكيب وظف فيها أسلوب الأمر من خلال فعل الأمر، الذي يحمل في طياته أغراض لا إلزام فيها، فهو حينما وجدّهم في حالٍ مختلفة عن واقعهم، يحلمون بأمانٍ مختلفة بينما العدو يتعقبهم وهم في غفلة نائمون، استخدم فعل الأمر ليوبخهم على ما ظهر منهم من تناقض للحال، فقال لهم (دعوا النوم) ثمّ لما انتبهوا إليه وشعروا بما حولهم، بدأ باستخدام صيغة فعل الأمر ليلهب حماستهم للقضاء على الأعداء، أن امتطوا الخيول، وردوا خيول العدو عنكم بالدفاع عن أنفسكم، ثم لا تكونوا مدافعين فقط، بل كونوا مهاجمين، من خلال دعوته لهم بحمل السيوف للتكيل بهم.

وتظهر المبالغة التي هي من سمات الأسلوب عند ابن حمديس من خلال فعل الأمر حينما يذكر الخلال التي يتّصف بها عليّ بن يحيى، فيأمر المخاطب بأن لا يهتم بالعطايا والهبات التي يعطيها الآخرون لأن هباته وعطاياه لا مثل لها، فهي لا تساوي شيئاً مقارنة بها، وبذلك يعلي ابن حمديس من قيمة عليّ ويخفض من قيمة ومنزلة الآخرين أمامه، فهم لا يذكرن أمامه:

فَدَعِ الهَبَاتِ إِذَا ذَكَرْتَ هِبَاتِهِ: تُنْسِي البُحُورُ بِذِكْرِهَا الأَوْشَالَ^(٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٨.

وبذلك تظهر المبالغة في مدح عليّ، لأن البحور بخيراتها وعطائها إذا ذكرت، فلن يذكر أحد الخيرات القليلة التي تُجتنى من الأوشال وهي المياه المناسبة من الجبال. وحينما مات ابن أخته، أخذ يستذكر آلام الغربة التي يعيشها، فبدأ يرثيه ويذكر مناقبه ويعزي والده ويواسيه في مصيبتة؛ كي يتصبر ويحتمل المصاب الجلل، فذكر له صبر الرسول الحبيب -صلى الله عليه وسلم- في مصابه بوفاة ابنه إبراهيم، كي يتأسى به ويستلهم من خلاله سبيل الصبر والرشاد، فقال:

أَوْلَيْسَ إِبْرَاهِيمَ نَجَلٌ مُحَمَّدٍ بِالِدْفْنِ صَارَ إِلَى بَلَى وَنَفَادٍ
فَتَأْسَ فِي ابْنِكَ بِابْنِهِ وَخِلَالِهِ تَسْأَلُكَ بِأَسْوَتِهِ سَبِيلَ رَشَادٍ^(١)

وتأتي صيغة الأمر بواسطة اللام مع الفعل المضارع في الدرجة الثانية من حيث تكرارها في الديوان، ومنه قوله يرثي الشريف الفهري علي الصقلي:

لِتَبَّكَ عَلِيًّا هَمَّةً كَرَمِيَّةً تَتَى قَاصِدُو الرُّكْبَانِ عَنْ رَبِّعِهَا الْقَصْدَا^(٢)

واستخدم في النسق السابق:

لام الأمر + الفعل المضارع (تبكي) + المفعول به + الفاعل

ويتضح من النسق السابق للأسلوب تقديمه للمفعول به بعد صيغة الأمر ليظهر تخصيصه للمفعول به واهتمامه واعتناؤه به، فهو سبب البكاء المقصود في فعل الأمر. ومنه قوله، يدعو الله ويتضرع إليه ويطلب منه الصلاح قلبه، والغفران زلته، وخطئه والقبول لتوبته بعد هذا العمر المديد الذي عاشه:

لِتُصَلِّحْ لِي قَلْبًا، وَتَغْفِرْ زَلَّةً وَتَقْبَلْ لِي تَوْبًا وَتَسْمَعْ لِي فِعْلًا^(٣)

وصيغة الأمر في التركيب السابق تتكون من (اللام + الفعل المضارع + فاعل مستتر +مفعول) لا إلزام فيها ولا استعلاء، لأن الأمر خرج هنا إلى معنى الدعاء.

بالإضافة إلى الصيغتين السابقتين للأمر اللتين وظفهما ابن حمديس في ديوانه، فقد وظف صيغة المصدر الذي ينوب مناب الفعل، في قوله، يرثي عمته ويعزي ابنها:

فَصَبْرًا فَلَيْسَ الْأَجْرُ إِلَّا لِصَابِرٍ عَلَى الدَّهْرِ إِنَّ الدَّهْرَ لَمْ يَخُلْ مِنْ خَطْبٍ^(٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧.

فهو يحث ابن عمته على الصبر على مصابه، من خلال المصدر (صبراً) وهو من صيغ الأمر حيث ينوب مناب الفعل (اصبر).

أما صيغة الأمر بواسطة اسم فعل الأمر فهي من المواضع النادرة في الديوان، وجاء منها قوله، وهو يحذر من النظر إلى عيون المرأة التي تطلق نظراتها كسيوفٍ حادة:

إِنَّ الْمَهَا تُمْهِي سُيُوفَ جَفُونِهَا فَحَذَارٍ مِنْهَا لَوْ يُطَاقُ حَذَارٍ^(١)

وحَذَارٍ: "اسم فعل أمر بِمَعْنَى احذر، وتقول حذارك زيداً، وحذاريك، ليكن منك حذرٌ بعد حذر"^(٢) وهو يحذر من المرأة الجميلة، والتي تكون لها نظرة حادة مع جمالها، فيحذر الشاعر منها ومن النظر إليها؛ لأن نظراتها حادة ورقيقة مثل السيوف، فمن يستطع اتقاء هذه النظرات فليحذر منها، مكرراً هذه الصيغة في سياق التركيب ذاته ليؤكد هذا التحذير، وتصبح الغاية والمراد من هذا الأمر تحذير المخاطب وتنبهه من هذه العيون.

ثانياً: الاستفهام

الاستفهام في اللغة: "فهم: الْفَهْمُ: مَعْرِفَتُكَ الشَّيْءَ بِالْقَلْبِ. فَهْمَهُ فَهْمًا وَفَهْمًا وَفَهَامَةً: عِلْمُهُ، وَفَهِمْتَ الشَّيْءَ: عَقَلْتَهُ وَعَرَفْتَهُ. وَفَهَمْتَ فُلَانًا وَأَفَهَمْتَهُ، وَتَفَهَّمَ الْكَلَامَ: فَهَمَهُ شَيْئًا بَعْدَ شَيْءٍ. وَرَجُلٌ فَهْمٌ: سَرِيعُ الْفَهْمِ، وَاسْتَفْهَمَهُ: سَأَلَهُ أَنْ يُفَهِّمَهُ"^(٣).

وفي الاصطلاح: "استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشئيين، أو لا وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإلا فهو التصور"^(٤).

يعني ذلك أن الصورة تكون خارج الذهن في الاستفهام، بحيث يطلب المتكلم معرفة ما هو في الخارج لترتسم الصورة الخارجية في ذهنه، وبذلك يكون المخاطب ناقلاً للصورة الخارجية إلى ذهن المتكلم، وللاستفهام أدوات متعددة، وهي: "الهمزة، وأم، وهل، وما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وأين، وأنى، ومتى، وأيان بفتح الهمزة وبكسرهما"^(٥).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٨.

(٢) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، د.ط، (القاهرة، دار الدعوة، د.ت)، ج ١، ص ١٦٢.

(٣) لسان العرب: ابن منظور، ج ١٢، ص ٤٥٩.

(٤) التعريفات: الجرجاني (علي بن محمد الجرجاني، ت: ٨١٦هـ)، تحقيق: مجموعة من العلماء، الطبعة الأولى،

(بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م)، ص ١٨.

(٥) مفتاح العلوم: السكاكي، ص ٣٠٨.

ويتحدث ابن جني عن الأغراض البلاغية التي يخرج إليها الاستفهام وغيره فيقول: "واعلم أنه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلا لأمر قد كان، وهو على بابه ملاحظاً له، وعلى صدد من الهجوم عليه. وذلك أن المستفهم عن الشيء قد يكون عارفاً به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء"^(١)، فالاستفهام يخرج إلى معان أخرى غير المعنى الحقيقي له وهو طلب الفهم، الذي يستخدم الاستفهام لغرض بلاغي يكون ملاحظاً لهذا الغرض وقاصداً للمعنى والغرض الآخر رغم تعبيره عن المعنى بأسلوب الاستفهام.

ويعبر ابن حمديس عن اكتساء شعره بالبياض، بعد أن طال به العمر، وبدأ يتفكر في نفسه وما يفعل بهذا البياض الذي يبقى وصمةً ظاهرة تجعله يعترف مجبراً بتقدم العمر، فيتساءل إذا كان ينفعه خضاب شعره بالسواد، وإذا كان هذا الخضاب يردُّ إليه شبابه، فيتحسر على هذه الأيام فيقول:

أَكْسُو الْمَشِيبَ سَوَادَ الْخِضَابِ فَأَجْعَلُ لِلصُّبْحِ لَيْلًا غِطَاءً^(٢)

ثم يسخر من الخضاب ويتهكم به، فما للخضاب من بقاء، لأنه سرعان ما ينمو الشعر الأبيض، حتى يغدر بصاحبه، فالشباب نفسه لم يف لصاحبه، وغادر، فهل سيفي الخضاب ببقائه:

وَكَيْفَ أَرْجَى وَفَاءَ الْخِضَابِ إِذَا لَمْ أَجِدْ لِشَبَابِي وَفَاءً^(٣)

وقد اعتاد ابن حمديس في قصائد المدح أن يتغزل أو يصف الخمر، وفي قصيدة يمدح فيها المعتمد، ذكر في بدايتها غزله بإحدى الفتيات، التي أضرمت نار الحب في قلبه فأصبح قلبه فكأنه ملقى في موقد للنار، يلتهب من شدة حبه، فقال مستنكراً عليها هذا الفعل:

قَذَفْتَ حَبَّةَ قَلْبِي فِي الْهَوَى هَلْ رَأَيْتَ الْجَمْرَ فِي الْمُفْتَادِ^(٤)

واستخدم أداة الاستفهام (متى) التي يستفهم بها عن الزمان، في غرض النفي للبقاء في هذه الدنيا، حينما كان يرثي القائد أحمد بن إبراهيم، فذكر الأساس الذي بنيت عليه الدار الدنيا، وهو الحياة ثم الموت، فالخلود صفة مستحيلة في الحياة الدنيا:

لَا يَصِحُّ الْبَقَاءُ فِي دَارِ دُنْيَا وَمَتَى صَحَّ فِي النَّهْيِ الْمُسْتَحِيلُ؟^(٥)

(١) الخصائص: ابن جني، ج ٢، ص ٤٦٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٣٩.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٨.

ويمدح الأمير علي بن يحيى ويهنته بالشفاء من مرضه، ويصفه مادحاً بوصفٍ يعظمه فيه حيث يصفه بالشمس التي لا يفنى نورها فيقول:

كَيْفَ يُفْنِي الشَّمْسَ مَا اقْتَبَسَتْهُ مِنْ سَنَا نُورِهَا عِيُونَ الْأَنَامِ^(١)

ويتكون النسق الاستفهامي السابق من:

اسم استفهام (كيف) + وصف الممدوح (مبالغة) = التعظيم

وقد خرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى النفي من أجل التعظيم، نفي حدوث الفعل المستفهم عنه وهو (الفناء) وتعظيم الممدوح والموصوف بـ (الشمس).

وعند رثائه لوالده، يذكر أفضل مناقبه ليرثيه بها، فوالده صاحب عقل راجح، ومن فرط رجاحة عقله، فهو يمتلك قدرة قوية من التفكير تسمح له بتغيير مكان الهضبة الكبيرة الراسية والثابتة في الأرض، من خلال العقل وليس من خلال القدرة العضلية، فيقول:

مَضَى بِالرَّجَاحَةِ مِنْ حَلْمِهِ فَمَا سَيَّرَ الْهَضْبَةَ الرَّاسِيَةَ؟^(٢)

فالاستفهام من خلال الأداة (ما) التي يستفهم بها عن غير العاقل يخرج عن معناه إلى معنى المدح لوالده.

ويقول معاتباً ابن عمه الذي يصرّ عليه بدعواته المتكررة له للعودة إلى صقلية، وكان ابن حمديس قد حاول العودة فغرق مركبه وجاريتته جوهرة فقال:

أَلَمْ أَكُ فِي الْغُرْقَى مُشِيرًا بِرَاحَتِي فَلَمْ أَنْجُ إِلَّا مِنْ لِقَاءِ حِمَامِي^(٣)

فهو قد حاول العودة، ولكن القدر منعه من الوصول، ثم أكمل متحسراً على جاريتته التي ماتت في هذه الحادثة:

أَلَمْ أَفْقِدَ الشَّمْسَ الَّتِي كَانَ ضَوْعُهَا يُجَلِّي عَنِ الْأَجْفَانِ كُلَّ ظَلَامِ^(٤)

وهمزة الاستفهام المقرونة بالنفي، في البيت السابق تشير إلى تحسره على هذه الحادثة. وقد تنبأ المنجمون في يومٍ بموعد وفاة علي بن يحيى، وذلك بعد عشرة أيام من رمضان، فمرت هذه الأيام دون أن يحدث له شيء ففرح ابن حمديس وهناً علياً، وأخذ يتهمك ويسخر من المنجمين في قوله:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٦٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤، (ضَوْعُهَا) هكذا وردت في الديوان.

أَيَّنَ الَّذِي حَدَّ الْمُنَجَّمُ كَوْنَهُ إِذَا مَرَّ لِلصُّوَامِ عَشْرٌ مِنَ الشَّهْرِ^(١)

ثالثاً: التمني

التمني في اللغة: "تَمَّيَ الشيء: أَرَادَهُ، وَمَنَّاهُ إِيَّاهُ وَبِهِ، وَهِيَ الْمُنِيَّةُ وَالْمُنِيَّةُ وَالْأُمْنِيَّةُ... التَّمْنَى تَشْهَى حُصُولَ الْأَمْرِ الْمَرْغُوبِ فِيهِ وَحَدِيثُ النَّفْسِ بِمَا يَكُونُ وَمَا لَا يَكُونُ"^(٢).

التمني اصطلاحاً: "طلب حصول الشيء سواء كان ممكناً أو ممتنعاً"^(٣). ويُعدّ الحرف لبيت الحرف الوحيد الموضوع للتمني، كما يقول السكاكي: "اعلم أن الكلمة الموضوع للتمني هي لبيت وحدها"^(٤).

إلا أن هناك حروفاً أخرى من الممكن أن تستخدم في التمني، مثل: لو، ولعل التي هي للترجي، وذلك كما ذكر الخطيب القزويني في كتابه الإيضاح حيث يقول: "وقد يُتَمَنَّى بلو، كقولك: لو تأتيني فتحدثني"^(٥) وكذلك قوله: "وقد يتمنى بلعل فتعطي حكم لبيت نحو لعلني أحج فأزورك"^(٦) ومنها هل التي تستخدم بمعنى لبيت.

وقد جاء التمني في الديوان بشكل محدود، إلا أنه في مواضع متعددة يعبر عن حالة نفسية حزينة يمرّ بها الشاعر فيتمنى عودة الزمن ليحقق أهدافاً كان يجب أن يحققها من قبل، وذلك كقوله يرثي عمته:

فِيَا لَيْتِي شَاهَدْتُ نَعَشَكَ إِذْ مَشَى حَوَالِيهِ لَا أَهْلِي حُفَاةً وَلَا صَحْبِي^(٧)

ولأنه يحيا في غربة بعيداً عن أهله وأقربائه، أخذ يتمنى لو أنه استطاع أن يرى نعشها على الأقل، فهو يتمنى عودة الزمان به إلى الوراء لينتقل انتقالاً مكانياً وزمانياً في مكان الحادث وقبل حدوثه، ليؤدي واجباً ينبغي أن يؤديه مع رحمه.

ثم يكمل أمنيته التي لن تتحقق مخاطباً عمته، أن لو أنه يمتلك التصرف بروحه لوهب هذه الروح لجسمها كي تبقى على قيد الحياة ولكن هذه الأمنية بعيدة المنال عن التحقيق فيقول:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

(٢) لسان العرب: ابن منظور، ج ١٥، ص ٢٩٤.

(٣) التعريفات: الجرجاني، ص ٦٦.

(٤) مفتاح العلوم: السكاكي، ص ٣٠٧.

(٥) الإيضاح: القزويني، ج ٣، ص ٥٣.

(٦) السابق: ج ٣، ص ٥٤.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦.

وَلَوْ أَنَّ رُوحِي كَانَ كَسْبِي وَهَبْتُهُ لَجِسْمِكَ، لَكِنْ لَيْسَ رُوحِي مِنْ كَسْبِي^(١)

فالحرف (لو) بمعنى ليت، فقد خرج ليفيد التمني، ولكنه تمنى ما هو مستحيل.

وقال يرثي بنيّة له ويصف ثقل الهم الذي مُني به بوفاتها، ويتمنى لو كان جزءاً من هذا

الهم موزعاً على كاهل الكهل، فيقول:

وَهَمٌّ لَهُ حِمْلٌ عَلَى الْهَمِّ ثِقْلُهُ فَيَا لَيْتَهُ مِنْهُ عَلَى كَاهِلِ الْكَهْلِ^(٢)

رابعاً: النهي:

النهي في اللغة: "النَّهْيُ: خِلَافَ الْأَمْرِ. نَهَاه يَنْهَاهُ نَهْيًا فَانْتَهَى وَتَنَاهَى: كَفَّ"^(٣) وهو "طلب

"طلب الإمتناع عَنِ الشَّيْءِ وَ (عِنْدَ النَّحَاةِ) طَلَبُ تَرْكِ الْفِعْلِ بِاسْتِعْمَالِ (لَا) النَّاهِيَةِ وَالْمَضَارِعِ الْمَجْزُومِ"^(٤).

وفي الاصطلاح: "عبارة عن قول ينبئ عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء، كقولك:

لا تفعل، ولا تخرج"^(٥) وهو: " هو طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام"^(٦).

وبذلك يكون النهي متفقاً مع الأمر في أن كليهما طلب على وجه الاستعلاء، ويختلفان في

أن الأمر طلب الفعل، أما النهي فهو طلب الكف عن الفعل، ويعتمد أسلوب النهي على صيغة

واحدة، وهي اقتران الحرف (لا) مع الفعل المضارع بحيث يصبح المضارع مجزوماً، يقول

السكاكي: "لنهي حرف واحد وهو (لا) الجازم في قولك لا تفعل، والنهي محذو به حذو الأمر في

أن أصل استعمال لا تفعل أن يكون على سبيل الاستعلاء"^(٧).

وقد ترددت صيغة النهي في الديوان بنسبة متدنية عن أسلوب الأمر والاستفهام، وقد تناول

ابن حمديس هذا الأسلوب ليخرج إلى أغراض بلاغية أخرى، منها قوله في الزهد:

لَا تَجْعَلْنِ جَسَدِي لَهَا حَطْبًا فِيهِ تُحَرِّقُ مِنِّي النَّفْسُ^(٨)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٥.

(٣) لسان العرب: ابن منظور، ج ١٥، ص ٣٤٣.

(٤) المعجم الوسيط: ج ١، ص ١٦٢

(٥) الطراز: العلوي، ج ٣، ص ١٥٦

(٦) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٧٦.

(٧) مفتاح العلوم: السكاكي، ص ٣٢٠.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٣

حيث دخل حرف النهي (لا) على الفعل المضارع، والفعل المضارع (تجعل) في التركيب السابق مبني على الفتح لاتصاله بنون التوكيد الخفيفة، وهو في محل جزم بالحرف لا الناهية = (لا ناهية + فعل مضارع مبني مجزوم محلاً+نون التوكيد الخفيفة) ولأن الشاعر يخاطب في السياق خالق العباد، أي أن المتكلم أدنى رتبة من المخاطب الذي هو رب العالمين، فقد خرج النهي عن معناه الحقيقي إلى معنى الدعاء، حيث يدعو الشاعر ربه ويتوسل إليه بأن يبعد جسده عن النار. وقد كان ابن حمديس على علاقة وطيدة مع المعتمد، يحبه حباً كثيراً، حتى إنه لم يقطع علاقته به بعد زوال ملكه، وقال يمدحه:

سَلُونِي عَنْهُ وَاسْمَعُوا الصَّدْقَ إِنِّي
أُحَدِّثُ عَنْ هِمَاتِهِ وَقَوَائِلِهِ
وَلَا تَسْأَلُونِي عَنْ فَرَائِضِ طَوْلِهِ
إِذَا غَمَرَ الدُّنْيَا بِبَعْضِ نَوَافِلِهِ^(١)

وقد استخدم أسلوب النهي في البيت السابق ليقرر الصفات الكثيرة التي يتصف بها المعتمد، فهي واضحة وظاهرة ولا تحتاج أن يسأل عنها أحد.

خامساً: النداء

النداء في المعجم اللغوي: "النِّدَاءُ الصَّوْتُ وَ (نَادَاهُ مُنَادَاةً) وَ (نِدَاءً) صَاحَ بِهِ"^(٢).
أما في الاصطلاح: فهو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب «أنادي» المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمان: الهمزة، و آ، و أي، و آي، و يا، و آياَ و هيا، ووا^(٣) وهو: "التصويت بالمانادى لإقباله عليك، هذا هو الأصل في النداء، وقد تخرج صيغة النداء إلى أن يكون المراد منها غير الإقبال"^(٤).

وفي السياقات المختلفة لأسلوب الأمر فإنه: "قد تستعمل صيغته في غير معناه"^(٥) وذلك كالإغراء والاستغاثة والتعجب، ومنه قوله منادياً الصبح راجياً له بعدم الإقبال:

يَا صُبْحُ لَا تُقْبَلْ فَإِنَّكَ مُوْحِشٌ
وَيَا لَيْلُ لَا تُدْبِرْ فَإِنَّكَ مُوْنِسٌ^(١)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧١

(٢) مختار الصحاح: الرازي (زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، ت: ٦٦٦هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، الطبعة الخامسة، (بيروت- صيدا، المكتبة العصرية - الدار النموذجية، ١٩٩٩م)، ص ٣٠٧.

(٣) انظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ابن هشام (عبد الله بن يوسف بن أحمد جمال الدين، ت: ٧٦١هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، د.ط، (بيروت، دار الفكر، د.ت)، ج ٤، ص ٤، انظر: جواهر البلاغة: الهاشمي، ص ٨٩.

(٤) الطراز: العلوي، ج ٣، ص ١٦١.

(٥) الإيضاح: القزويني ج ٣، ص ٩١.

بالإضافة إلى النداء فقد أسهم النهي بدوره في تأكيد المعنى فضلاً عن الإيقاع الموسيقي المنبعث من التقسيم والتكرار.

وقد اعتاد ابن حمديس في أسلوب النداء أن ينادي على المرأة بشكل عام سواء كانت راقصة أم غانية أم محبوبته بواسطة اسم الإشارة (هذه)، ومنه قوله:

يَا هَذِهِ إِنَّ أَرَاكَ الدَّهْرُ فِيَّ بَلَىٰ
فَجِدَّةُ الثُّوبِ تَبْلَىٰ كُلَّمَا قَدُمَا^(١)
ومنه قوله:

يَا هَذِهِ لَقَدْ انْفَرَدَتْ بِصُورَةٍ
لِلْحُسْنِ صُورَ خَلْقِهَا تِمَثَالًا^(٢)
وربما كان يخرج هذا منه لأنه لم يكن يخاطب فتاة بعينها، فهو يتغزل بأي فتاة يجدها تسقي الخمر أو في مكان آخر على سبيل اللهو.

كما وظّف النداء في غرض التعظيم حينما كان ينادي على الملوك ليصفهم ويمدحهم، ومنه قوله:

يَا مُغْلِبًا بِعُلَاهُ كُلِّ مُنْخَفِضٍ
وَمُغْنِيًا بِبَدَاهُ كُلِّ مُفْتَقِرٍ^(٣)
وقوله:

يَا ابْنَ الْمُتُوكِ ذَوِي الْفَخْرِ الْأَلِيِّ مَلَكُوا
رَقَّ الزَّمَانِ وَسَادُوا الْعُرْبَ وَالْعَجَمَا^(٤)
وقد استخدم النداء بعموم اللفظ بدون أن يخصص منادياً بعينه أو شخصاً معيناً، فهو ينادي على أي إنسان يطلب المعروف لينجح في حياته، مثل قوله:

يَا طَالِبَ الْمَعْرُوفِ أَلِمَ بِهِ
تَخَلَّغَ عَلَى الْمَطْلُوبِ مِنْكَ النَّجَاحُ^(٥)
وفي بعض الأحيان نجده يحذف أداة النداء للدلالة على قرب المنادى من قلبه، ومحفته منه، مثل قوله يصف الأيام وهذه الحياة:

أَبَا الْحَسَنِ الْأَيَّامُ تَصْرَعُ بِالْغِنَى
وَتُعْقِبُ بِالْبُلُوَى وَتَخْدَعُ بِالْحُبِّ^(٦)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٨.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٢.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ١٠١.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧.

وقد تنوع المنادى في أسلوب النداء بتنوع الموضوع الذي يتبعه، ومن هذه الأنواع للمنادى، النداء لرب العالمين بقصد الدعاء مثل قوله (يا ربّ - أمولانا- يا رب) وقد تردد هذا النوع في غير موضع، وكان يأتي على سبيل التضرع والدعاء والابتهاال إلى الله ليحقق أمنياته وأحلامه. ومنه نداء الملوك بغرض المدح والتعظيم سواء كان ذلك بذكر أوصافهم أم أسمائهم، مثل قوله: (أبا الحسن - يا ابن علي - يا ابن العز - يا صارم الدين - يا ابن تميم - يا ملك العصر- يا فاتكاً- يا أيها المعز - يا واحداً - يا ابن يحيى - يا ابن السيادة - يا ابن علي- يا ابن عباد - يا معلياً- أبا حفص- يا منزلاً- يا ملك العصر- يا ابن تميم- يا دولة- يا أبا الطاهر- يا من تسامى - يا واحد الجود- يا ابن يحيى- يا سيداً- يا أبا بكر- ألبناؤه) ويأخذ هذا النوع النصيب الأكبر من أنواع المنادى في الديوان بحيث يطغى على أسلوبه في شعره ليمدح الملوك ويصفهم بأوصاف متعددة، ويتقرب إليهم فينال بذلك رفعة وعلوً وسمواً؛ لأن ذلك كان هدف غريته.

ومنه النداء على معالم الطبيعة لإظهار حسناتها وجمالها، أو للبوح بعذاباته وآهاته وكأنه يفرغ ما في نفسه لهذه الطبيعة، وذلك مثل قوله: (يا بحر -يا ريح - يا زمان - يا ليل - يا صبح - يا غيث - يا نار نشاطي- يا ريح- يا جنح ليل- يا يوم) قد ذكرها باناً همومه أو واصفاً الحال التي يمر بها، فكثيراً ما يوظف الشعراء هذا النوع الذي يشعروهم بالتواصل مع الطبيعة، فيبوحون بأسرارهم لها.

ومنه النداء بأسماء متعددة للحب والشوق والهيام، وعلى أصحابه في الهوى والعشق وكأنه ينادي على هذه المعاني لتكون جزءاً من حياته، مثل قوله: (يا شوقي - يا شوق - يا أيها الواصل - يا لك من شوق - يا وصلها) فهي معان توحى بهيامه وشوقه والمراحل التي يمر به حبه وعشقه.

وكان يكثر من مناداة المحبوبة بقوله (يا هذه) في أكثر من موضع في قصائده، كما كان ينادي عليها بأوصاف متعددة، مثل قوله: (يا بنت الجديل - يا معذبة - يا حبة الوصل - أيا هذه - يا ظبية - يا سمرات الحي- أيا رشاقة - يا نور عيني- يا قنولاً- أسعاد - يا جنتي- يا غزالاً- يا صورة الحسن) وقد تنوعت الأوصاف التي ينادي بها عليها ما بين وصفها بالظبية أو النور أو صورة الحسن، ليدلل على قربه منها وقربها من قلبه بتعدد هذه الأوصاف، والمسميات التي يطلقها عليها.

كما كان ينادي على أوصاف متعددة يتحسر على وجودها أو يذكرها فخراً بها، أو تنبيهاً على وجودها، مثل قوله: (يا أيها العزم - يا صدق) وهي متواجدة بشكل قليل في هذا الديوان.

كما كان ينادي على أشخاص بعموم اللفظ، مثل قوله: (يا طالب المعروف - يا بني الأمجاد - يا أهل الحفائظ - يا لومي - يا عابد الرحمن - يا بني البأس - يا معشراً - يا ساكن القبر - يا أمّتا - يا بني الحرب) فهو حين يذكرها لا يقصد شخصاً معيناً، بل هو ينادي على لفظ عام، وربما يقصد به أحداً يضمّره في قلبه، لا يريد أن يبوح به إلى المتلقي ليكون عاماً ويبقى أثره في كل زمان.

ومن أنواع المنادى التي يذكرها نداؤه على أقربائه وأحبابه، مثل قوله: (يا جوهرة - يا جسمها - يا ابن أختي) ولا بدّ أن يذكرهم في ندائه لأنه قد فارقهم، فتأثيه أخبارهم وهو بعيد عنهم، فيتذكرهم، ويسعد بأخبارهم في أحيان، ويحزن لها أحياناً أخرى، ولكنهم ما يزالون في قلبه.

ومنادى يشير إلى أوصاف أصحابه أو إلى أوصافه في بعض الأحيان: (يا لائمي - يا صاح - يا رفيقاً - أعاذل - يا قليل الوفاء - يا صبور القلب - يا تاركا - يا عليل الطرف - يا عليل القلب) فهم تارة يلومونه في حبه، وأخرى يصبرون عليه، وأحياناً يبث لهم همومه، فلا بدّ أن يكون الرفيق مصاحباً له، لما له من أهمية بالغة في رحلته الحياتية.

وجاء في أسلوب النداء عنده النداء على أشياء مادية أو معنوية، مثل: (يا ذنوبي - يا وحشتي - يا دمع - يا شؤوني - أيا جزعي - يا بعد - يا قرب) وهي توحى بشدة هذه الأوصاف عليه، فذنوبه قد كثرت وهو يطلب من الله أن يغفرها له، ووحشته ساءت، ودمعه لم يعد يجف، فكل الأسباب تجمعت لوجود مثل هذه الأوصاف التي يمرّ بها في حياته.

ومن خلال الدراسة الإحصائية للأساليب الإنشائية في الديوان، يُظهر الجدول التالي النسب

التي تكرر فيها ورود هذه الأساليب في تراكيب وسياقات البنية التركيبية في ديوان ابن حمديس:

م	الأسلوب	عدد المواضع	النسبة
١	أسلوب الأمر	٢٥٤	٢٦,٣٨ %
٢	أسلوب التمني	٢٣	٢,٣٩ %
٣	أسلوب النداء	٢٢١	٢٢,٩٥ %
٤	أسلوب النهي	٥٣	٥,٥٠ %
٥	أسلوب الاستفهام	٤١٢	٤٢,٧٨ %

يعطي الجدول السابق إشارات دلالية متعددة من خلال النتائج الإحصائية للأساليب

الإنشائية في ديوان ابن حمديس وذلك كما يلي:

أولاً: حظي أسلوب الاستفهام بالنصيب الأوفر من ناحية التوظيف، وكأنه يُظهر الحيرة التي يواجهها الإنسان في حياته، والتساؤلات التي يبحث عنها لبسط الأمور الأكثر تعقيداً في نواحي الحياة.

ثانياً: ساهمت الأساليب المتعددة في إثراء أسلوب ابن حمديس من الناحية التركيبية، التي ساعدت في تطوير هذه البنية حسب سياقها في الأبيات الشعرية ضمن إطار الغرض العام من القصيدة الكلية.

ثالثاً: للأساليب الإنشائية بشكل عام، وفي نصوص ابن حمديس بشكل خاص حدان، أحدهما: هو صيغة الأسلوب الإنشائي في إطار النص، والآخر: المعنى البلاغي لهذا الأسلوب ضمن السياق نفسه، وعند دمج هذين الحدين فإنهما يعطيان نتاجات أسلوبية ذات دلالة عميقة تكشف عن أهمية الأسلوب الإنشائي حينما يخرج عن المعنى الأصلي الذي وضع له، وهنا تكمن البلاغة.

ثانياً: الأساليب الخبرية

تُوظفُ الأساليبُ الخبرية في الخطاب الشعري؛ لإفادة المخاطب حكماً ما، سواء كان هذا المخاطب جاهلاً بالحكم أم عالماً به، حيث يسمى الأول فائدة الخبر، والثاني لازم فائدة الخبر^(١). فإذا كان المخاطب خالي الذهن من الحكم، فإن المتكلم لا يحتاج إلى المؤكدات لتأكيد كلامه؛ لأنه سيتمكن من إيصال الخبر إلى ذهن السامع لمصادفته إياه خالياً ويسمى هذا الخبر ابتدائياً، أما إذا كان المخاطب متصوراً للحكم، متردداً فيه، فهو في موضع سؤال عن الحكم الذي يتردد فيه، أو في موضع إنكار له أو خلافٍ معه، وجب أن تؤكد هذا الكلام بمؤكد واحد في الحالة الأولى ويسمى خبراً طلبياً، وبأكثر من مؤكد في الحالة الثانية بحسب شدة الإنكار لإثبات صحة هذا الحكم عند السامع ويسمى خبراً إنكارياً^(٢).

وكذلك الحال في النفي، عندما يكون المخاطب خالي الذهن من الحكم لا تحتاج لنفيه له أو تأكيده، أما إذا كان عنده تصورٌ له فأنت تحتاج لنفي هذا التصور باستخدام حرف نفي، وإذا كان في منزلة الشك والريب من هذا الحكم فيحتاج المتكلم إلى توكيد نفيه بأكثر من مؤكد لإزالة هذا الشك والريب^(٣).

(١) انظر: الإيضاح: القزويني، ج ١، ص ٦٦.

(٢) انظر: الإيضاح: القزويني، ج ١، ص ٦٩-٧٠.

(٣) انظر: السابق: ج ١، ص ٧٦.

• أسلوب التوكيد:

ومن الأساليب الخبرية التي يستخدمها ابن حمديس في ديوانه، أسلوب التوكيد، ويعدُّ أسلوب التوكيد من الأدوات الدقيقة والمهمة في تقرير الخطاب الشعري؛ وذلك لأنَّ "التوكيد من البحوث الدقيقة، وأنه لذو فوائد جمة، وأنه لجدير بجد وجهد، فترد عباراتك مؤكدة؛ لأنك حريص على بث الفكرة، وتقويتها وإثارة اهتمام النفوس بها"^(١).

ومن خلال أسلوب التوكيد يستطيع المتلقي أن يستشعر الجوانب الدقيقة التي يريد الشاعر أن يثبتها للمتلقي، وكذلك يستطيع الشاعر أن يطبع المتلقي على حالته النفسية بطريقة شفافة فهو يستخدم التوكيد ليدلل للمتلقي على حالة الحزن التي يستشعر بها لفقد عزيز أو النشوة التي تغمر قلبه بما حصل عليه من ثناء أو مدح أو نصر، لذلك يعدُّ "التوكيد من أدق العناصر البلاغية، وأشفاها في مراقبة أحوال النفس"^(٢).

ومن خلال استقراء توظيف أسلوب التوكيد في النص، يُلاحظ استخدام الشاعر للمؤكدات بأوضاع مختلفة، حيث استخدم مؤكداً واحداً في بعض الجمل، ومؤكدتين أو أكثر في جمل أخرى، ومن خلال المنهج الاستقرائي لأدوات التوكيد داخل النصوص كانت النتيجة كما هي موضحة في الجدول التالي:

م	المؤكدات	عدد المواضع	النسبة
١	مؤكد واحد في الجملة	٤٥٢	٨٠,٧ %
٢	مؤكدان في الجملة	١٠٤	١٨,٥ %
٣	ثلاثة مؤكدات في الجملة	٤	٠,٧١ %

ويعبّر الشاعر عن مشاعره وأحاسيسه في النصوص من خلال المؤكدات المتعددة، حيث يستخدم مؤكداً واحداً ليصف حزنه وشوقه إلى وطنه وشجاعته بالانتصار في الحروب، وحبه للملوك والأمراء الذين يغدقون عليه العطاء، ويستخدم مؤكدين أو أكثر للتأكيد على ازدياد هذه المشاعر، حيث يكون حزنه شديداً وعميقاً، وشوقه مؤلماً وحبه مرهفاً. فالمؤكدات متعددة حسب الحالات النفسية المتعددة التي يمرّ بها الشاعر فيبرز فيها حزنه، أو فرحه أو قلقه أو اطمئنانه في سياق المواقف المختلفة التي يمرّ بها في حياته وتؤثر فيه وفي سكون حياته ونفسيته، ويمثل ذلك

(١) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى، الطبعة السابعة، (القاهرة،

مكتبة وهبة، د.ت)، ص ٩٥.

(٢) السابق: ص ٢٢٦.

رسالة المعتمد من سجنه في أغمات إلى ابن حمديس يخاطبه فيها ويصف حاله، فرد عليه ابن حمديس بمقطوعة شجية، يقول فيها:

وَكُنْتُ مُسَجِّيًا بِالظَّبَا مِنْ سُجُونِهَا بِسُورِ لَهَا إِنَّ السَّجُونَ قُبُورٌ^(١)

فهو يصف الحال التي أصبح عليها المعتمد وانقلب إليها من ملكٍ تطيع البلاد أمره، إلى رجل مسجى داخل السجن لا يأبه به أحد ولا يهتم بزيارته شخص، محاطً بالأسوار لا يدري ما حلَّ ببلده وشعبه من بعده، فأصبح سجنه كالقبر الذي يحجزه عن رؤية العالم الخارجي، يحجزه في حياة منفصلة لا يعرف منتهاها فلا هو خارج إلى الحياة الدنيا ولا هو ذاهب إلى الآخرة إنما هي حياة برزخية لا يدري متى تنتهي، فأصبح سجنه كالقبر، وقال:

إِنَّ الْهَوَا لَمْحِيْطٌ بِالنَّفُوسِ فَقُلْ هَلْ حَظَّهَا مِنْهُ غَيْرَ الْفَوْتِ بِالنَّفْسِ^(٢)

وقد وُظف في هذا البيت مؤكدين، وهما: إِنَّ + اللام المزحلقة المتصلة بخبر إِنَّ، واللام المزحلقة لام مفتوحة وتستخدم للتوكيد وتدخل في "خبر إن المكسورة دون سائر أخواتها زائدة مؤكدة"^(٣) حيث يظهر الشاعر شدة إحاطة الهوى والحب بالنفوس واقترابه من القلوب، فلا تستطيع نفس أن تهرب منه بدون أن يمسه ويتغلغل إلى أعماقها.

ومنه قوله وهو يرثي جاريته جوهرة التي ماتت غريقة في البحر:

وَمَا نَجَوْتُ بِنَفْسِي عَنْكَ رَاغِبَةً وَإِنَّمَا مَدَّ عُمْرِي قَاصِرٌ عُمْرُكَ^(٤)

فهو يعبر عن حزنه الشديد لفقدائها وموتها أمام عينيه بدون أن يستطيع أن ينقذها من التهام موج البحر لجسدها، فاستخدم النفي والقصر بـ (إنما) ليبرر ما حدث معه، فهو لم يرغب بالنجاة بنفسه بدونها، ولكن قدر الله شاء أن يطول عمره، ويكون عمرها أقصر من عمره.

ومنه قوله في التسليم لأمر الله والإيمان بالقضاء والقدر:

سَلِّمِ الْأَمْرَ مِنْكَ اللَّهُ وَاعْلَمْ أَنَّ مَا قَدْ قَضَى بِهِ سَيَكُونُ^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٦.

(٣) اللمع في العربية: ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت: ٣٩٢هـ)، تحقيق: فائز فارس، د.ط، (الكويت، دار الكتب الثقافية، د.ت) ص ٤٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٣.

وهي دعوة منه للتسليم بما قدر الله للإنسان، والإيمان بقضاء الله وقدره، ووظف في هذه الجملة مؤكدات متعددة، حيث استخدم (أَنَّ) مفتوحة الهمزة، و(قد) المتصلة بالفعل الماضي، لتفيد التوكيد، مع حرف (السين) الذي يفيد توكيد حدوث الفعل في المستقبل.

ومنه قوله لاهتدائه لقول شعر المديح وأنه لا يسير فيه ولا يقوله تعسفاً إنما هو حقائق واقعية، وما يقوله مدحاً في الملوك هو منطوق صحيح:

لَقَدْ سِرْتُ فِي سُهْبِ الْمَدِيحِ هِدَايَةً وَمِثْلِي فِيهِ لَا يَسِيرُ تَعَسُفًا^(١)

وتتنوع وسائل التوكيد وأدواته التي يوظفها ابن حمديس في كل حكم بتنوع الجمل التي يتم تأكيدها، ومن هذه الوسائل التي يمكن استخدامها: "أَنَّ"، والقسم، ونونا التوكيد، ولام الابتداء، واسمية الجملة وتكريرها، ولو حكما، وأما الشرطية، وحروف التنبيه، وحروف الزيادة، وضمير الفصل، وتقديم الفاعل المعنوي لتقوية الحكم، ومنها (السين) إذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه؛ لأنها تفيد الوعد أو الوعيد وهذا مقتضى لتوكيد الحكم، و(قد) التي للتحقيق، وكأن، ولكن، وإنما، وليت، ولعل، وتكرير النفي، وبعضهم عدَّ أَنَّ المفتوحة^(٢).

وعند استعراض وسائل التوكيد في الديوان نجد أنه يعتمد على أنواع متعددة ليوظفها في تراكيبه التي يعتمد عليها لتأكيد الأخبار والأحكام التي يخاطب بها المتلقي، ومن خلال المنهج الإحصائي لهذه الوسائل يمكن الحصول على عدد واسع من وسائل التوكيد التي اعتمدها ابن حمديس في تراكيبه المتنوعة حسب الحالة الشعورية التي يصفها ويحتاج إلى توكيدها وتقريرها عند المتلقي، ومنها:

١- (قد + الفعل الماضي): وهي من أشهر الوسائل التي اعتمدها ابن حمديس في

ديوانه، وقد وظفها في قوله وهو يمدح يحيى بن تميم، ويصف عطاءه للناس، حيث يقول:

مَلِكٌ تَتَأَوَّلُ أَسْبَابَ الْعُلَا بِيَدٍ قَدْ أَوْدَعَ اللَّهُ فِيهَا رِزْقَ مَنْ خَلَقَا^(٣)

حيث جاء الحرف (قد) الذي يستخدم مع التحقيق مع الفعل الماضي لإثبات فعل وديعة الرزق في يد يحيى، لأنه يعتبر أن الله وهب يحيى بن تميم أسباباً من أسباب الرزق ليعطي الناس ما يحتاجونه من مال، أو يجد لهم عملاً يعيشون من خلاله، فهو يستحق الملك على هؤلاء الناس لأنه يمتلك هذه المقدره التي تعدُّ موهبةً وهبها الله له، لذلك وظف هذه الوسيلة للتعبير عن استحسانه لكثرة عطاء يحيى، وسؤاله عن المحتاجين للعطاء.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٨.

(٢) انظر: الإيضاح: القزويني، ج ١، ص ٧٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

ومنه قوله في قصيدته التي يعارض فيها قصيدة المعري، ويصف فيها الهوى:

وَإِنْ لَمْ تَفْزُ فَوَزَّ الْمُحِبِّينَ بِالْهَوَىٰ فَقَدْ نَلْتِ مِنْ بَرَحِ الصَّبَابَةِ مَا نَالُوا^(١)

حيث يخاطب المتلقي واصفاً الهوى بوجوب حصوله وفوزه به وكأنه سباق يسعى إليه ويتنافس عليه المتنافسون، وهو يؤكد على أن من لا يحصل عليه فقد نال نصيباً من ألم الصبابة، والشوق والبعد الذي يعمل في القلب ما يعمل.

وقال يذكر صقلية وبلده سرفوسة ويصف حالها وما أحدثه فيها النصرى، لبيث أحزانه العميقة وأشواقه لرؤيتها:

وَكَيْفَ وَقَدْ سِيَمَتْ هَوَاناً وَصَيَّرَتْ مَسَاجِدَهَا أَيَدِي النَّصَارَىٰ كَنَائِساً^(٢)

فهو يصف نهب النصرى لهذه المساجد، لتحويلها إلى كنائس، لجرح مشاعر المسلمين وليذيقهم كأساً من العذاب، ففي قوله (فقد سيمت) يظهر الأسى والحزن في تركيبه الذي تذوقه رغم بعده عن وطنه وبعده عن هذه الأحزان إلا أن الانتماء الذي يكتنه لهذا الوطن يجعله يشعر به رغم البعد المكاني الذي يفصله عنه.

ومنه قوله في وصف الصبح ودفعه لليل واصفاً له وكأنه سيل يسوق ما يلقاه أمامه، ليرسم في ذهن المتلقي صورة جمالية إبداعية.

وَالصُّبْحُ قَدْ دَفَعَ النُّجُومَ عِبَابُهُ فَكَأَنَّهُ سَيْلٌ يَسُوقُ حَبَاباً^(٣)

٢- (إِنَّ - أَنْ): ويستخدم الحرف (إِنَّ) للتوكيد بدلاً من تكرار الكلام، حيث يُعدُّ "دخول (إِنَّ) على الكلام للتوكيد عوضاً عن تكرير الجملة وفي ذلك اختصار تام، مع حصول الغرض من التوكيد"^(٤) وقد وردت إِنَّ في ديوان ابن حمديس بأشكالٍ متعددة بحيث يكون اسمها اسماً ظاهراً، أو يكون ضميراً متصلاً، وقد تتصل اللام المزحلقة بها في أحيانٍ آخر لتزيد توكيد الجملة، "فإن دخلت (اللام) في خبرها أكد وصارت (إن واللام) عوضاً من تكرير الجملة ثلاث مرات، وهكذا (أَنَّ) المفتوحة"^(٥)، ويقول ابن حمديس مؤكداً على ما يفعله الزمان بالإنسان من مظاهر تدل على الكبر والمشقة والتعب مستخدماً التوكيد بإن:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٧.

(٤) اللباب في علل البناء والإعراب: البغدادي (أبو البقاء عبد الله بن الحسي، ت: ٦١٦هـ)، تحقيق: عبد الإله النهان، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الفكر، ١٩٩٥م)، ج ١، ص ٢٠٥.

(٥) السابق نفسه.

إِنَّ الزَّمَانَ بِمَا قَاسَيْتُ شَيِّئِي وَلَمْ أَشَيِّبُهُ هَذَا وَالزَّمَانُ أَبِي^(١)

ومن ذلك قوله يمدح الشريف علي بن أحمد الفهري ويذكر مناقبه بعدما أصيب في حادثة مات بعدها:

يَا فَاتِكَا بِعُدَاتِهِ أَبَدَاً إِنَّ الذَّنَابَ تُبِيدُهَا الْهُصُرُ
شُكْرًا فَإِنَّ السَّعْدَ مُتَّصِلٌ وَصِلْتُ بِهِ أَيَّامَكَ الْغُرُرُ^(٢)

فهو يخاطب الشريف الفهري، ويصفه بأنه فاتك بالأعداء الذين يهابونه، فهو أصبح أسداً هصوراً يهزم أعداءه ويبيدهم، فيخرج الخبر إلى معنى المدح للشريف الفهري. وقوله يفخر بنفسه ويصف نفسه بالباني المبدع للشعر وأنه لا يوجد زمان يمكن أن يُهدم فيه ما بينيه من شعر:

إِنِّي امْرُؤٌ أَبْيِي الْقَرِيضَ وَلَا أَرَى زَمَنًا يُحَاوِلُ هَدْمَ مَا أَنَا بَانِي^(٣)

ويخاطب أهل بلده ويحرضهم على الجهاد بقوله:

دَعُوا النَّوْمَ إِنِّي خَائِفٌ أَنْ تَدُوسَكُمْ دَوَاهٍ وَأَنْتُمْ فِي الْأَمَانِي مَعَ الْخُلْمِ^(٤)

فهو يدعوهم إلى ترك النوم والأعداء متربصون بهم، ويؤكد خوفه عليهم من بطش عدوهم بهم، ومن المصائب التي ستحل بهم إذا ما غرقوا في أمانتهم وأحلامهم. ويؤكد حنينه وشوقه لوطنه، حيث يقول:

إِنِّي امْرُؤٌ مِمَّا طُرِقْتُ مُهَيِّدٌ بِفِرَاقِ أَهْلِي وَأَنْتِزَاحِ بِلَادِي^(٥)

وهذا البيت من القصيدة التي يتحدث فيها عن رثاء ابن أخيه الذي ذكره بأحبابه وغيابه عنهم وعن وطنه، وهو حيث يوظف التوكيد بالحرف (إِنَّ) مع ضمير المتكلم ليثبت للسامع بأن قلبه مفزوع ومروّع من فراق أهله وبُعد عنهم، فهو يتحرق شوقاً للقاء الأهل والعودة إلى البلاد، فالتوكيد في هذا البيت يثبت ما بعده من الفزع لفراق الأهل وينفي للسامع الريبة والشك في ارتياحه في غربته وبُعد عن أهله وأوطانه، وهو يكثر من استخدام هذه المؤكدات عند ذكر أهله وأوطانه. وقوله مؤكداً على ضرورة ترك السيرة الحسنة عند الناس للحصول على ثناء حسن يبقى إلى ما بعد الممات:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٢١.

إِنَّ حُسْنَ الثَّنَاءِ بَعْدَكَ يَبْقَى لَكَ بِالذِّكْرِ مِنْهُ عَيْشٌ مُكَرَّرٌ^(١)

ويصف نفسه بقوة القلب وتحمله للشدائد حيث يقول:

وَإِنِّي لَذُو قَلْبٍ أَبِي حَمَائِثُهُ لِيَحْمِلَ عَنِّي مُثْقَلَاتِ الشَّدَائِدِ^(٢)

وعند مدحه لعلّي بن يحيى يصف عطاءه من خلا التأكيد على أن عطاءه لو كان غيثاً لأنبئت الأرض الصخرية من غيثه وعطائه، وهو كالبحر لكن ماءه عذبٌ نمير يرتوي منه الظمان، موظفاً لهذا التوكيد الحرف (أَنَّ) ليقرر هذا المديح للممدوح ويثبت له هذه الصفات التي يمتاز بها عن غيره في العطاء غير المحدود، فيقول:

ذُو عَطَاءٍ لَوْ أَنَّهُ كَانَ غَيْثًا أَوْرَقَتْ فِي الْمُحُولِ مِنْهُ الصُّخُورُ

تَحَسَّبُ الْبَحْرَ بَعْضَ جَدَوَاهُ لَوْلَا أَنَّهُ فِي الْوُرُودِ عَذْبٌ نَمِيرٌ^(٣)

٣- (لقد) وهي تستخدم للتوكيد وتتكون من (اللام) و (قد) وقد وردت في مواضع متعددة وعبر فيها الشاعر عن حالات شعورية مختلفة من حزن وفرح وفخر ومدح، ومنها قوله في قصيدة غزلية يصف فيه خضوعه للحب، حيث يقول محاوراً صاحبه الذي يؤكد خضوعه للحب فيجيبه ابن حمديس بأن عز المحب في خضوعه واستكانته لمن يحب:

قَالَ الْعَدُولُ: لَقَدْ خَضَعْتَ لِحُبِّهِ فَأَجَبْتُهُ: عِزُّ الْمُحِبِّ خُضُوعُهُ^(٤)

وقال يصف الغربة:

لَقَدْ أُرْكَبْتَنِي غُرْبَهُ الْبَيْنِ غُرْبَةً إِلَى الْيَوْمِ عَن رَسْمِ الْحَمَى بِي تَرَسُمُ^(٥)

يصف عناءه في غريته التي طالت وطال بها عذابه وشوقه للقاء أهله من خلال التركيب الذي وظف فيه أسلوب التوكيد باستخدام الأداة (لقد) مع الفعل (أركبتي)، والذي يدل على أنه لم يكن يود أن يركب موجة الغربة بنفسه إنما هي جاءت إجباراً له على ترك الوطن والتغرب عنه، فهو يظهر حسرته على ترك الوطن والغربة التي يحياها بعيداً عن ذويه، ويقول في موضع آخر:

لَقَدْ حَنَنْتُ إِلَى مَثْوَاكَ نَفْسِي كَمُرْزَمَةٍ إِلَى وَطَنِ تَتُوقُ^(٦)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٣٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٤.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٨.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٣.

وفيه هذا البيت يخاطب ابن عمته الذي أرسل إليه رسالة يطالبه بالعودة إلى وطنه، حيث يعتذر ابن حمديس في هذه القصيدة عن العودة إلى الوطن، معللاً ذلك بالظروف المحيطة به، لكنه يؤكد شدة حنينه إلى وطنه وتشوقه وتوقه لرؤية أحبائه وأصحابه هناك وصعوبة الحياة بعيداً عنه في الغربة، حيث يوظف في هذا البيت أكثر من مؤكد لإثبات شوقه.

فهو قد استخدم (اللام) مع (قد) التي تستخدم للتحقيق مع تقديم كلمة (مثواك) على نفسي ليدلل على شوقه الزائد إلى هذا المكان الذي يقصد به الوطن.

ويُلاحظ أن الخبر يخرج عن معناه الحقيقي حينما يتحدث ابن حمديس عن الوطن والشوق إلى أهله إلى معنى إظهار التحسر على بعده عن الوطن، فحينما يتذكر الوطن من خلال الأخبار التي تصله عنه يشعر بالحسرة والحزن لهذا الفراق والبعد الذي قُدِّر له في حياته.

٤- لام التوكيد: وقد اقترنت لام التوكيد بجواب الشرط في معظم التراكيب التي تم توكيدها به، فاللام تقع غالباً مؤكدة في جواب الشرط، وذلك كقوله حينما جاءه خبر وفاة والده وهو بعيد عنه قال في قصيدة يرثيه فيها:

وَنَفْسِي وَإِنْ مُدَّ فِي عُمَرَهَا لَمَّا لَقَيْتُ نَفْسَهُ لِأَقِيهِ^(١)

ففي هذا البيت يعتمد الشاعر على أسلوب الشرط المقترن بجوابه بلام التوكيد في قوله: (لما لقيت نفسه)، حيث يتمنى الشاعر أن لو طال عمره لكي يلتقي بوالده ويقف معه حتى لا يصاب والده بمكروه، فكأنه سيكون المنقذ لوالده من حوادث الزمان، ويخرج التوكيد في هذا البيت إلى معنى الوعد، بحيث يعد الشاعر والده بحمايته إذا طال عمره، ولكن القدر أقوى من إرادة البشر.

وقوله يمدح علياً ويعليه على شعره الذي يكتبه فيه حتى لو كان قد نظم ونسج شعره من الدر فعلياً أعلى وأشرف من هذا الشعر المنسوج من الدر، يقول:

وَلَوْ كُنْتُ مِنْ دُرِّ الدَّرَارِي نَظَمْتُهُ لَكَانَ عَلِيٌّ مِنْهُ أَعْلَى وَأَشْرَفًا^(٢)

فجواب الشرط كان علي منه أعلى مقترن بلام التوكيد التي تؤكد هذا الجواب، ومنه خطابه للمحبوبة التي تهجره فيقول:

إِنْ دَامَ هَجْرُكَ لِي بِإِلَّا سَبَبٍ فَلَأُنْتُ قَاتِلَتِي بِإِلَّا شَأْنًا^(٣)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٥.

٥- **القصر:** ويعدُّ القصر من أساليب التوكيد و"تقرير الكلام وتمكينه في الذهن لدفع ما فيه من إنكار أو شك"^(١) وقد ورد عن السكاكي أنه قال: " القصر ليس إلا تأكيداً على تأكيد"^(٢).

ومن طرق القصر المستخدمة في شعر ابن حمديس، القصر ب (إنما) والقصر ب (النفي وإلا الاستثنائية)، وقد وردت في الديوان بشكل واسع، ومن أمثلة التوكيد بالقصر بإنما قوله في قصة يرويها في شعره حينما قابل محبوبته في الليل لقاءً لا تتابها ريبة، وخرج الصباح فتهد مرتاعاً لا مما حدث إنما من الصباح الذي أقبل فهو في اعتقاده لم يفعل شيئاً يجلب له الروع والخوف:

تَهَّدْتُ مُرْتَاعَ الْفُؤَادِ وَإِنَّمَا تَهَّدْتُ لِلصُّبْحِ الَّذِي يَتَنَفَّسُ^(٣)

ثم يذكر من صورتها تفرقه في ليله وقد ذهب عنه النوم، وتترأى له صورتها في عيونه، ويستحضرها فكره فلا تستطيع الجفون أن تغفو، فتراه يؤكد على هذه الحادثة باستخدام القصر بإنما، يقول:

مِنْ أَيْنَ لِي فِي الْهَوَى نَوْمٌ فَيَطْرُقُنِي خَيَالٌ مِنْ نَوْمِهَا يُغْرِي بِي الْأَرْقَا
وَإِنَّمَا الْفِكْرُ فِي الْأَجْفَانِ مَثَلُهَا فَمَا كَذَبْتُ عَلَى جَفْنِي وَلَا صَدَقًا^(٤)

وكان (النفي والاستثناء) وسيلة أخرى من وسائل التوكيد من خلال القصر، الذي وظفه ابن حمديس في ديوانه ومنه قوله في الجليس الصالح:

وَأَلْفَيْتُ الْجَلِيسَ عَلَى خِلَافِي فَأَسْنَتُ مُجَالِسًا إِلَّا كِتَابًا^(٥)

فهو قد أبصر اختلافه مع جلسائه واختلاف أفكارهم ووجهات نظرهم وأهوائهم فأثر أن يقصر صحبته على الكتب ومجالستها، فهي نعم الصديق الحسن الذي يسر النفس وتبحر فيه إلى عوالم وفضاءات متعددة ومختلفة.

وكذلك حين يهنئ علياً بالولاية بعد تعزيبته في وفاة أبيه، حيث يذكر بطولاته وأمجاده، ويصف قدرته في إدارة الحروب واجتذاب النصر على الأعداء يقول:

لَمَّا سَرَيْتُ بِجَيْشٍ كُنْتُ جُمَاتَهُ وَمَا رَفِيقَاكَ إِلَّا النَّصْرُ وَالظَّفْرُ^(٦)

(١) الإيضاح: القزويني، ج ٣، ص ٥.

(٢) مفتاح العلوم: السكاكي، ج ٣، ص ٢٩١، الإيضاح: القزويني، ج ٣، ص ٢٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٥.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٣.

ف عندما يخرج علي بجيشه لا يرافقه إلا اثنان: النصر على الأعداء والظفر بغنائم كثيرة، من هذا العدو، فلا يراود أحداً شك في قدرة علي على الانتصار على الأعداء والتكفل بهم، فليس هناك من خيارات أخرى إنما هما أمران حتميان: نصرٌ على الأعداء، وظفرٌ بما في أيديهم.

ومنه قوله يمدح الأمير يحيى بن تميم:

وَعَفَّةُ سَيْفٍ، لَيْسَ يَبْرُقُ بِالرَّدَى إِذَا سَلَّهُ إِلَّا عَلَى رَأْسِ ظَالِمٍ^(١)

فسيفه مصان، يستطيع التحكم به، فلا يسله من غمده لأسبابٍ واهية، إنما يسله ويجرده من الغمد لإظهار الحق وأخذه من الظالمين، الذين يسلبون الضعفاء حقوقهم، ويدلونهم ببطشهم وظلمهم وجبروتهم، فيحیی هو نصير المظلومين والمنتصر لهم، وبهذا فقد قصر ابن حمديس استتال سيف يحيى على القضاء على الظالمين من خلال أسلوب القصر بالنفي والاستثناء.

٦- القسم: والقسم من الوسائل التي يؤكد بها المتكلم كلامه للمخاطب؛ وذلك لأنَّ

"القسم ضرب من الخبر يذكر ليؤكد به خبر آخر"^(٢)، وقال سيبويه: "اعلم أنَّ القسم توكيدٌ لكلامك"^(٣)، ويتكون القسم من:

حرف القسم (الواو - التاء - الباء) + المقسم به + جملة القسم

وكان ابن حمديس قد كبر في السن وغزا الشيب شعره، فبدأ يتوجس خيفة؛ لأن الشيب نذير

باقتراب الأجل، فأخذ يقسم مؤكداً على ذلك بقوله:

لَعْمَرُكَ مَا الشَّيْبُ إِمَّا بَدَا بِفَوْدِيكَ إِلَّا الرَّدَى أَوْ أَبْوَه^(٤)

فهو يقسم على أن الشيب إذا ظهر بالفودين وهما جانبا الرأس من ناحية الأذنين^(٥) فإنه

نذير بالهلاك والموت، فليعمل الإنسان لما قد يأتيه فجأة، فالشيب تربطه علاقة بالموت.

ويقول أيضاً في الزهد في هذه الدنيا، داعياً إلى مواصلة العمل للأخرة وهجر الدنيا الزائلة

التي ستفنى يوماً:

وَهَذَا لَعْمَرِي كُلُّهُ غَيْرُ كَائِنٍ فَأُخْرَاكَ وَاصِلَهَا وَدُنْيَاكَ فَاهْجُرْهَا^(٦)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٧.

(٢) اللع في العربية: ابن جني، ص ١٨٣.

(٣) الكتاب: سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر، ت: ١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٨م)، ج ٣، ص ١٠٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٩.

(٥) الصحاح: الجوهري، ج ٢، ص ٥٢٠.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٥.

يقسم مؤكداً على أن العمر الذي مضى لا تشعر به فهو غير كائن، مضى وكأنه لم يكن بالأصل، لسرعة ما مضى، فعلى الإنسان أن يستدرك ما بقي له من عمره قبل أن يفنى بدون أن يشعر وليتجه لهجر الدنيا والعمل للآخرة.

٧- **النون الخفيفة والثقيلة:** ولتوكيد الفعل نونان: ثقيلة، وخفيفة^(١) ويؤكد بهما فعل الأمر والمضارع أما الماضي فلا يؤكد بهما مطلقاً^(٢) وقد استخدم ابن حمديس التوكيد بالنون الخفيفة التي تدخل على الفعل المضارع، ومنه قوله:

لَا تُطْلِقْنَهُ وَاجْعَلِ الصَّمْتَ قَيْدَهُ وَصَيِّرْ إِذَا قَيْدَتَهُ سِجْنَهُ الْفَمَا^(٣)

يوصي ابن حمديس بالحرص من اللسان وعدم إطلاق العنان له في الحديث؛ لأنه لا بد أن يوقع صاحبه في الخطأ، ويجب أن نحرص على المحافظة عليه وتقييده، لنجعل الفم سجناً له، فهو كثير الخطأ، وكثير الخطأ لا بد أن ينال جزاءه، وهو الحبس والسجن في الفم.

ويقول أيضاً:

فَلَا تَأْمَنَنَّ مِنْهُنَّ إِنْ كُنْتَ حَازِمًا وَلَا مِنْ هَوَاهَا الْمَرْءُ خَبَلًا وَلَا خَتَلًا^(٤)

من خلال أسلوب النهي مع نون التوكيد الخفيفة يحذر في خطابه الشعري للمتلقي الحازم ذي العقل الراجح بعدم ائتمان النساء على شيء، ولا يأمن منهنّ الفساد والغدر، حتى وإن وقع في حبهن، لأنهن غير مأمونات.

٨- **التوكيد بالتكرار وبالمفعول المطلق:** يذكر ابن جني في كتابه اللمع أن من الأغراض التي يذكر فيها المفعول المطلق توكيد الفعل^(٥)، وذلك المفعول المطلق مبني على اشتقاق المصدر من الفعل في نفس الجملة، وذلك يدخل في مواضع التكرار والإعادة، وإعادة المؤكّد بلفظه أو بمرادفه من مواضع التوكيد اللفظي^(٦)، ومنه قوله:

حَمَيْتَ حِمَى الْمُلْكِ بِالْمُرْهَفَاتِ وَدُمْتَ لَهُ فِي الْمَعَالِي دَوَامًا^(٧)

(١) أوضح المسالك: ابن هشام، ج ٤، ص ٩٣.

(٢) انظر: أوضح المسالك: ج ٤، ص ٩٣-٩٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٦.

(٥) انظر: اللمع في العربية: ابن جني، ص ٤٨.

(٦) انظر: البلاغة العربية: عبد الرحمن بن حسن الدمشقي، الطبعة الأولى، (دمشق، دار القلم، بيروت، الدار

الشامية، ١٩٩٦م)، ج ٢، ص ١٠٩.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٥.

وهو يخاطب الأمير يحيى بن تميم، ويمدحه بحمايته للملك بالسيوف الرقيقة المرهفة، ثم يدعو له بالدوام والبقاء لهذا الملك الذي حماه بنفسه، مستخدماً في ذلك التوكيد بالمفعول المطلق، وهو المصدر (دواماً) المشتق من الفعل (دمت)، فهو يؤكد في خطابه للأمير دعاءه له بالبقاء والدوام على حالٍ من المعالي يستطيع بها أن يذب يد الأعداء عن ملكه.

ومنه قوله يمدح الحسن بن علي:

وَبَقِيَّتْ بَقَاءَ مُجَاهِدَةٍ وَسَأَكْتُ لِكُلِّ عَلِيٍّ سُقْفًا^(١)

ذكر في القصيدة مناقب الحسن من كرمٍ وجودٍ وشجاعةٍ وإقدام، إلى أن أنهى قصيدته بالدعاء له بالبقاء، ولكن هذا البقاء بقاءً جهاد وقوة يمنحها الله له ويمضي بها نحو العلا.

٩- التوكيد المعنوي: ويكون بذكر ألفاظ: النفس - أو العين - أو كُـلٌّ - أو جميع -

أو عامّة - أو كِلا - أو كلتا، بشرط أن تتصل بضمير يناسب المؤكّد^(٢)، ومنها قوله:

قَد مَاتَ يَحْيَى فَمَاتَ النَّاسُ كُلُّهُمْ حَتَّى إِذَا مَا عَلِيٌّ جَاءَهُمْ نُشِرُوا^(٣)

حياة الناس وموتهم متعلقة بحياة الملوك، فهو في هذا البيت يعزي ويهنئ، يعزي علياً بوفاة والده، ويهنئه بالولاية التي حصل عليها، وذلك من خلال ربط موت الناس (كلهم) بموت يحيى، وذكر (كلهم) ليفيد اتساع الرقعة التي يحكمها الحاكم وتعلق عدد واسع من البشر بحكمه، إلى أن جاء ولي العهد ليحصل هؤلاء الناس على حياتهم.

ومن خلال توظيف المنهج الإحصائي لدراسة أسلوب التوكيد في ديوان ابن حمديس يُلاحظ

استخدام وسائل التوكيد المتعددة في الديوان من خلال الجدول التالي:

م	وسائل التوكيد	عدد المواضع	النسبة
١	قد + الفعل الماضي	١٩٦	٢٥,٧ %
٢	إِنَّ	١٦٧	٢١,٩ %
٣	أَنَّ	٨١	١٠,٦ %
٤	أسلوب القسم	٥	٠,٦٦ %
٥	لام التوكيد	٨٥	١١,١٧ %
٦	نون التوكيد الخفيفة والثقيلة	١٠	١,٣١ %
٧	لقد	٣٩	٥,١٢ %
٨	أسلوب القصر	١٥٠	١٩,٧ %

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٣.

(٢) انظر: البلاغة العربية: عبد الرحمن دمشقي، ج ٢، ص ١١٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢١.

٩	التوكيد اللفظي من خلال التكرار	١٩	٢,٥ %
١٠	التوكيد المعنوي بـ (كل + جميع)	٩	١,٢ %

من خلال العرض السابق لأسلوب التوكيد ووسائله، والنتائج الواضحة في الجدول

السابق، يمكن استنتاج ما يلي:

أولاً: وظّف ابن حمديس أسلوب التوكيد في خطابه الشعري ليؤكد للمتلقى بعض الصفات والخصائص التي يمكن أن يرتاب فيها المتلقي أو يقف عندها موقف المتشكك أو المنكر لها، ومن خلال التوكيد يزول هذا الشك والارتياب ليتحول إلى حقائق واقعية لا شك فيها ولا جدال.

ثانياً: يخرج أسلوب التوكيد إلى أغراض متعددة يقصدها الشاعر من خلال أسلوبه ليظهر للمتلقى الأثر الناتج من خطابه، وذلك مثل المدح وإظهار الحسرة والحزن، والفخر وغيرها.

ثالثاً: تم الاعتماد في أسلوب التوكيد على وسائل متعددة ومتنوعة، وذلك بحسب مقتضى حال السامعين، فاستخدم مؤكداً واحداً في بعض التراكيب، واستخدم أكثر من مؤكّد في تراكيب أخرى.

رابعاً: إن أهم الوسائل التي استخدمها الشاعر في تراكيبه هي قد التي تأتي مع الفعل الماضي، وذلك لتأكيد الأحداث والأمور التي وقعت في زمن قبل زمن القصيدة.

خامساً: هناك بعض وسائل التوكيد أكثر الشاعر من اعتماده عليها بنسبة أكبر من اعتماده على غيرها، وذلك مثل التوكيد بـ (قد+ الماضي) وإنّ، والقصر بأنواعه.

• أسلوب النفي:

ومن الأساليب الخبيرة التي وظّفها ابن حمديس في قصائده الشعرية أسلوب النفي، الذي استخدمه ليدلل على نفيه لقضية معينة، أو حدث ما وصل إلى الآخرين بطريقة مغايرة، بحيث يكون النفي إنكاراً لما قد حصل، فيثبت به نقيض هذا الحدث.

والنفي في اللغة: "ضدّ الإيجاب، نفيته نفيًا، وأهل المنطق يسمونه سلبًا. وصاحب العين:

الجُودُ: نقيض الإقرار جَدّه يجَدّه جَدًّا^(١).

أما في الاصطلاح فهو: الإخبار عن ترك الفعل.^(٢)

(١) المخصص: ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، ت: ٤٥٨هـ)، تحقيق: خليل إبراهيم

جفال، الطبعة الأولى، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م)، ج ٤، ص ١٦٦.

(٢) التعريفات: الجرجاني، ص ٢٤٥.

وحروف النفي متعددة، لكن أصل هذه الأدوات "لا، وما لأنّ النفي إمّا في الماضي، وإمّا في المستقبل، والاستقبال أكثر من الماضي"^(١)، ثم أضيفت لهما باقي الأدوات لتعطي دلالات متعددة أكثر، مثل دلالة النفي في الحال، ودلالة النفي المطلق في المستقبل.

ومن أدوات النفي التي استخدمها ابن حمديس: (لا - ما - ليس - لم - لن - لما) وقد وظّفها في مواضع متعددة حسب ما يقتضيه كل حرف منها، وذلك على النحو التالي:

١- **لم النافية:** وهي حرف لا يدخل إلا على الفعل المضارع لينفي حدوثه في الأزمنة الماضية^(٢)، وقد وظّفه ابن حمديس عند وفاة زوجته، حيث أخذ يرثيها ويذرف الدموع حسرة لفقدائها ويصف حزنه الشديد عليها بقوله:

لَمْ أَقُلْ وَالْأَسَى يُصَدِّقُ قَوْلِي جَمَدَتْ عِبْرَتِي فَلَذْتُ بِحُلْمِي^(٣)

هو ينفي القول عن نفسه أن عبرته ودمعته جمدت عند موتها؛ ليتحمل الموت بالحلم والصبر؛ إنما دموعه تُسكب بكل أسى وحزن على فقدان شريكه حياته التي لا يستطيع أن يكفّ دمه عنها؛ لأن بزّها له يمنع من الوفاء لها بسكب الدموع حسرة عليها.
وقوله:

وَلَمْ أَسْمَعْ بِأَنَّ عُيُونَ عَيْنٍ تَفِيضُ سِهَامُهُنَّ عَلَى الْقُلُوبِ^(٤)

قد عذبت قلبه معذبة القلوب، فكأن نظراتها أصبحت سهاماً تطعن قلبه فتدميه، لذلك أخذ ينفي سماعه عن سهام التي تخرج من العيون ليظهر تعجبه واستغرابه من هذا العذاب الذي يشعر به عند نظر معذبة قلبه إليه.

ويصف صبره على الأعداء في أرض المعركة التي ذاقوا فيها الويل والعذاب لينالوا الحرية والراحة التي لا تنال إلا بالكد والتعب والمشقة، فيستخدم أسلوب النفي بـ (لم) مع الاستثناء؛ لينفي حصوله على الشهد والحياة الكريمة إلا من خلال تذوقه للعقم، ليؤكد على أن الحياة الكريمة لا تؤخذ بسهولة ويسر إنما تحتاج إلى عذاب وتضحيات، فيقول:

صَبْرْنَا لَهُمْ صَبْرَ الْكِرَامِ وَلَمْ يَسْغُ لَنَا الشَّهْدُ إِلَّا بَعْدَمَا سَاغَ عَقْمُ^(٥)

(١) البلاغة العربية: عبد الرحمن دمشقي، ج ١، ص ٢٠٩.

(٢) انظر: الطراز: العلوي، ج ٢، ص ١١٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٦٨.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٦٨.

ويظهر التركيب في هذا البيت من خلال استخدام النفي بالحرف (لم) الذي دخل على الفعل المضارع لينفي حصول تذوق الشهد، ثم يؤكد ذلك من خلال الاتصال بالاستثناء المسبوق بالنفي ليدلل على المصاعب التي واجهها لتحقيق الجملة الأولى، وبذلك يكون التركيب:

(لم) حرف نفي للزمن الماضي + (فعل مضارع) = عدم تذوق الشهد

الجملة المنفية (لم يسغ) + (إلا) الاستثنائية = توكيد الحصول على الشهد بعد تذوق العلقم.
ومن ذلك قوله يرثي ابن أخته:

لَمْ أَنْتَفِعْ بِالنَّفْسِ بَعْدَ عَزَائِهَا فَكَأَنَّهَا عَيْنٌ بَغَيْرِ سَوَادٍ^(١)

أصبح من حزنه الشديد يعزي نفسه التي لم يعد لها نفع وهي تعيش في الغربة تماماً كما العين التي لا يوجد بها سواد فهي عين موجودة لكن لا نفع منها، فبعد أن بدأ يفقد أحبابه واحداً تلو الآخر شعر بأنه لا قيمة له ولنفسه في هذه الحياة.

٢- لا النافية: وهي تدخل على الفعل والاسم، وتدل على النفي مطلقاً، وتُذكر لنفي

الأزمنة المستقبلية^(٢) ومن المواضع التي استخدمها فيها حينما مدح الأمير علي بن يحيى فقال:

نَصَحْتُ لَهُ الدُّنْيَا فَلَا غِشَّ لَهَا وَسَخَّتْ بِهِ الأَيَّامُ وَهِيَ شِحَاخُ^(٣)

حيث يذكر صفاء الدنيا لعلي بن يحيى فلم يعد فيها غش، وأصبحت سخية لها بعطائها رغم أنها شحيحة على الآخرين، لكن لأن علياً يتحلّى بصفات متميزة عن الآخرين فإن الدنيا تغيرت في وجهه، واستطاع أن يجعلها تحت أمره وطوعه، فتقلّب من الغش إلى الأمانة، ومن الشح إلى السخاء.

وقوله يمدح علياً أيضاً، ويصف حمايته للحقيقة ونشره للأمان:

حَامِي الحَقِيقَةِ عَادِلٌ لَا تَنَقِّي فِي أَرْضِهِ شَاةً عَدَاوَةَ ذِيْبٍ^(٤)

فمن شدة عدله وبعده عن الظلم لم يعد هناك أحد يطلب حقاً من أحد، فالحقوق كلها مردودة لأصحابها والناس يعيشون بأمان تام؛ لأنهم يعون بأن هناك ملكاً سيعيد الحق لأصحابه، حتى الشاة في أرضه أصبحت في مأمن من كيد الذئب الجياع التي تبحث عن أسباب الحياة.

وحين اكتشف أن المخلوقات ضعيفة أمام قدرة الله وعظمته ومهما بلغت قدرة البشر فإنها لا

تذكر أمام قدرة الخالق وعظمته، فأخذ يتوسل إلى الله ويرتجيه، نافياً عن نفسه اعتماده على الخلق

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٠.

(٢) انظر: الطراز: العلوي، ج ٢، ص ١١١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٩.

الضعيف؛ لأنهم في رأيه لا يساهمون في تحويل الحياة من حلوةٍ إلى مُرّة لو كان فيها طعمٌ حُلُوٌّ، ولا يقدرّون على عكس ذلك، فأخذ يقول:

أَيَا رَبِّ إِنَّ الْخَاسِقَ لَا أَرْتَجِيهِمْ فَكُلُّ ضَعِيفٍ لَا يُمِرُّ وَلَا يُحَلِي^(١)

وقال يتغزل ويتألم من فراق المحبوبة:

فَارْقُتْكُمْ وَفَارْقُكُمْ صَغْبُ لَا الْجِسْمُ يَحْمِلُهُ وَلَا الْقَلْبُ^(٢)

فالفراق صعب ومر، لا يتحمل عناءه الجسم، ولا للقلب قدرة لتحمل ألمه، فهو صعب كما يصفه، لذلك ينفي عن نفسه القدرة والاستطاعة لتحمل هذا الحمل والفراق.

٣- **لن النافية:** تدخل على الفعل المضارع وتتصبه، وهي تذكر للنفي المطلق للأزمة المستقبلية؛ لذا فهي تفيد تآبيد النفي، وقولنا: لن أفعله يماثل القول: لا أفعله أبداً^(٣)، ومنه قوله تعالى: ﴿لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا﴾^(٤).

لقد جرّب ابن حمديس الغربية ونال قسطاً كبيراً من ألمها وعنائها، فعاش التجربة المريرة، وخاضها، فلم يرد أن ينال أحد ما ناله منها فقال يحكي معاناته منها:

وَإِيَّاكَ يَوْمًا أَنْ تُجَرِّبَ غُرْبَةً فَلَنْ يَسْتَجِيزَ الْعَقْلُ تَجْرِبَةَ السُّمِّ^(٥)

أخذ ابن حمديس على عاتقه تحذير الآخرين من شر الغربية، فهي كالسم الذي لن يفكر العقل أبداً في تجربته، ولن يستجيزه لأحد مهما كان الثمن.

فقد حدد الشاعر للمتلقي علاقة الغربية بالإنسان، فهي غير مجازة له لما لها من ضرر كبير، كما أن السم غير مجاز لأنّ العقل يرفض الضرر الواضح والبيّن، فيأمر الإنسان بالابتعاد عنه وتركه.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨.

(٣) انظر: الطراز: العلوي، ج ٢، ص ١١١، انظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، ت: ٩١١هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، د.ط، (مصر، المكتبة التوفيقية)، ج ٢، ص ٣٦٥.

(٤) الحج: ٧٣.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٧.

وحينما أخبر المنجمون علياً بن يحيى بأن موعد موته قد اقترب، وجاء الوعد المحدد من المنجم، ولم يحدث لعلّي شيء، أخذ ابن حمديس يكذب المنجمين ويمدح علياً في مناقبه، ويفخر بها، فقال:

وَلَنْ يَخْدَعُوا فِي الْحَرْبِ - وَهُوَ مُبِيدُهُمْ - فَتَى كَأَنَّ مَوْلُوداً مِنَ الْحَرْبِ فِي حَجْرٍ^(١)

فالفتى هو علي بن يحيى، وهو معتاد على الحروب منذ ولادته وهو يعرف مكائد الحرب كلها، فلن يستطيع الأعداء التغلب عليه وهو يمتلك الحنكة والدهاء اللذين يببدهم بهما، فليس من المنطق أن يستطيع المهزوم أن يخدع المنتصر وصاحب الخبرة في الحروب.

٤- ما النافية: وهي تدخل في الجملة لنفي الحال، سواء كان دخولها على الفعل، أو

على الاسم، وتكون رافعة للخبر على لغة تميم أو ناصبة له على لغة الحجاز^(٢)، يقول:

يَا وَيْحَ قَتَلَى الْعَاشِقِينَ وَإِنْ هُمْ شَهِدُوا حُرُوباً مَا لَهْنَنَّ جِرَاحُ^(٣)

فهو ينفي وجود الجراح المادية عن الحروب الناتجة من العشق، حيث يعتبر أن الحياة التي يعيشها العاشقون حياة مليئة بالحروب، لكنها بعيدة عن الجراح فهي حرب نفسية، وليست ميدانية، وبذلك يعبر عن المشاعر النفسية التي يشعر بها العاشقون، وهي تماثل المشاعر النفسية التي يشعر بها المحاربون في الجيوش حيث الآثار السلبية المترتبة عنها.

ويقول في مدح يحيى بن تميم:

وَمَا رَأَى نَاطِرًا مِنْ قَبْلِهِ أَسَدًا قَدْ أَكْمَلَ اللَّهُ فِيهِ الْخُلُقَ وَالْخُلُقَا^(٤)

فهو يصف يحيى بالأسد، وينفي عن الناظرين رؤية الأسود غير يحيى، فكأنه لا يوجد أحد يتصف بصفات الأسد من الشجاعة والقوة غيره، لأن الله قد حسن خلقه وأكمله، وأكمل له أخلاقه. وبهذا يكون الغرض من هذا النفي مدح يحيى وإظهار قوته وقدرته وشجاعته.

ويعيد ذكر تجربته عن الغربة وما يجده فيها من صعوبات حيث يقول:

وَمَا شَيَّبَ الْإِنْسَانَ مِثْلُ تَغْرِبٍ يَمُرُّ عَلَيْهِ الْيَوْمُ مِنْهُ كَعَامٍ^(٥)

فالغربة صعبة بكل ما فيها من بُعدٍ ووحشةٍ وفراقٍ ووحدةٍ، فهي تُسهِم في اشتعال الشيب في رأس الإنسان، فيطول يومه فيصبح مثل العام.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٦

(٢) انظر: الطراز: العلوي، ج ٢، ص ١١٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٨.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٢.

وقال أيضاً في وصف حياة الإنسان التي لا يدوم فيها الصفاء:

فَمَا عَيْشَةُ الْإِنْسَانِ صَفْوٌ جَمِيعُهَا وَلَا آخِرٌ مِنْ عُمرِهِ نِداءٌ أَوَّلٌ^(١)

٥- لَمَّا النَّافِيَةِ: وهي تدخل على الفعل لنفي الأزمنة الماضية، ويعتبر نفي لَمَّا أبلغ من نفي لم^(٢)، وقد وردت في ديوانه بعددٍ قليل، ومنها قوله:

وَهُوَ الْحِمَى سُقِيًّا لِأَيَّامِ الْحِمَى فَإِنَّهَا وَلَّتْ وَلَمَّا تَرَجُّعٌ^(٣)

ويظهر في هذا البيت تحسره على الأيام التي ولَّتْ وذهبت، ويؤكد من خلال نفيه على أنها لن ترجع، فما مضى من الزمان لن يعود لأنها سنة الحياة.

٦- لَيْسَ النَّافِيَةِ: نفي للحال والاستقبال^(٤) وهي تدخل على الأسماء لأنها من أخوات

كان، فترفع اسمها وتنصب خبرها.

وقد استخدم (ليس) عندما تحدث عن محبوبته التي لها حديث قوي كقوة الريح لكنه يدخل

إلى القلوب فيفتتها، ويجعلها تهفو لسماعها، فيقول:

وَلَيْسَ حَدِيثُ الرِّيحِ إِلَّا تَبَسُّمًا يَفْتُ حِصَاةَ القَلْبِ بَيْنَ الحَيَازِمِ^(٥)

والحيازم مفردها الحيزوم وهي أنسجة تشغل وسط الصدر، والتي يقع القلب خلفها، ورغم أن

الريح تستخدم للقوة فإنه قرنهما مع التبسم، وهو يقصد بحديث الريح كلام محبوبته، فهو قوي كقوة

الريح لكنه في الواقع تبسم عذب، وحينما يدخل القلب يكاد يفتته ويذويه وهو في موضعه لعذوبة

هذا الكلام والحديث الذي يخرج من محبوبته.

وقد وردت (ليس) في ديوانه بشكل متكرر مع الفعل، بحيث تكون نافية له، ومثال ذلك قوله

وهو يفخر بعلي بن يحيى ويمدحه:

لَيْسَ يُفْنِي بِيُوتَ مَالِ عَلِيٍّ طُولُ إِنْفَاقِهَا بِكَرِّ الدَّوَامِ^(٦)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦١.

(٢) انظر: الطراز: العلوي، ج ٢، ص ١١٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٠.

(٤) انظر: حروف المعاني والصفات: الزجاجي (عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي الزجاجي، أبو القاسم، ت:

٣٣٧هـ)، تحقيق: علي توفيق الحمد، الطبعة الأولى، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م)، ص ٨.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٤.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٤٦٨.

فهو يصف امتلاء بيوت المال عند الأمير، وكثرة إنفاق الأمير وسخائه وكرمه وجوده على رعيته، فهو جواد كريم.

وعند استعراض أدوات النفي من خلال المنهج الإحصائي ورصدها داخل الديوان، يمكن ملاحظة نسب توظيف هذه الأدوات من خلال الجدول التالي:

م	أدوات النفي	عدد المواضع	النسبة
١	لا	٤٧١	% ٤٢,٤٧
٢	ما	٢٩٦	% ٢٦,٦٩
٣	لم	٢٧٤	% ٢٤,٧١
٤	ليس	٥٧	% ٥,٧١
٥	لن	٥	% ٠,٤٥
٦	لما	٦	% ٠,٥٤
	المجموع	١١٠٩	% ١٠٠

من خلال العرض السابق للنفي وأدواته في ديوان ابن حمديس، ومن خلال الجدول السابق لبيان نسب توظيف هذه الأدوات في ديوانه، يمكن استنتاج ما يلي:

١- نوع ابن حمديس في استخدام أدوات النفي بنسب متفاوتة إلا أنّ التركيز كان على الأداة (لا النافية) التي تستخدم للنفي المطلق في الزمن المستقبل، دلالة على أنه يوظفها لنفي ما يتوقع حدوثه في المستقبل، فهو يتنبأ بالحدث وينفيه قبل حدوثه، وقبل زمن الوصول إليه، وينفيه نفيًا قاطعاً لا شك فيه.

٢- جاءت الأدوات (ما، ولم) في المرتبة الثانية من حيث توظيفهما في نفي الوقائع والأحداث حيث تستخدم (لم) لنفي الماضي، و(ما) لنفي الحال، مما يدل على أنّ الأمور التي ينفيها في الزمن الواقع والحالي مساوية للأمور التي ينفي حدوثها في الزمن الماضي.

٣- هناك أمور يقع المتلقي فيها متشككاً فلا بد أن يوظف النفي لتأكيد عدم ثبوتها أو حصولها، حتى يخرج الشك من ذهن المتلقي والمخاطب.

٤- يخرج النفي إلى معانٍ متعددة منها: إظهار الفرح، والحزن، والفخر، والمدح، والشعور بالنشوة، وغيرها من المعاني الأخرى.

المبحث الثالث: التناص.

يعتبر ميخائيل باختين من أوائل النقاد الذين تناولوا ظاهرة (التناص) في دراساتهم النقدية للأعمال الأدبية، وذلك حينما درس أعمال ديستوفيسكي في عام ١٩٦٣م، لكنه لم يتناول هذه الظاهرة من حيث المصطلح^(١).

بعد ذلك جاءت جوليا كريستيفا وقامت باستعمال مصطلح التناص في كتاباتها ودراساتها النقدية حينما نشرت كتابها (ثورة اللغة الشعرية) في عام ١٩٧٤م، وقد اعتمدت في استنباط واستخلاص المصطلح من دراساتها للأعمال النقدية السابقة خاصة دراسات باختين لأعمال ديستوفيسكي^(٢)، وبذلك أصبحت أول من استعمل مصطلح التناص الذي بدأ بالانتشار في فرنسا. ثم تناول رولان بارت نظرية التناص في دراساته النقدية حيث أصدر كتابه (نظرية النص) الذي أصل فيه لهذه النظرية، لتصبح التناصية مفهوماً نقدياً، لكنه ما يزال يكافح للوصول إلى مرحلة النضج، حتى وصلها في السنوات (١٩٧٩ - ١٩٨٢م)^(٣).

وينبثق المبدأ العام للمصطلح النقدي (التناص) من الفكرة التي تقول: "أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى"^(٤) بحيث يستدعيها الشاعر وتداخل بعضها ببعض لتعطي إشارات ودلالات متعددة، ومختلفة عن المعنى السابق الذي أُشير إليه في النص الأصلي، وبذلك لا بدّ من وجود نص أصلي وهو الذي يقوم المبدع بإنشائه بحيث يكون على علاقة بنصوص أخرى سابقة له، حيث يكون لهذه العرقة التبادلية تأثير على النص الأصلي.

كما أنّ "كلّ نص هو تناصّ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرّف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نصّ ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"^(٥)، هذه النصوص الأخرى التي تتداخل في النص الأصلي هي التي تعطي دلالات أعمق للنص، تُسهم في تعدد التأويلات للنص لما يحتويه من معارف وثقافات متعددة تشير إلى أن ثقافة مبدع النص قد تكونت عبر وسائل مختلفة، حتى يصبح

(١) انظر: مفهوم التناص في اللغة: ناصر علي، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٦١، ٢٠٠٤م، ص ٤٦.

(٢) انظر: التناص بين التراث والمعاصرة: نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى، المجلد ١٥، العدد ٢٦، ٢٠٠٣م، ص ١٠٢١.

(٣) انظر: السابق نفسه.

(٤) مفهوم التناص في اللغة: ناصر علي، ص ٤٦.

(٥) دراسات في النص والتناصية: محمد خير البقاعي، الطبعة الأولى، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨م)، ص ٣٨.

"الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ والناقد بحرية وتلقائية معتمداً على مذخوره من المعارف والثقافات وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكلته"^(١).

فالتناص يعتمد على ثقافة المبدع ومعارف الشاعر وتجاربه، والإرث الأدبي والثقافي الذي يعتمد عليه لإيصال رسالته عبر خطابه الشعري للمتلقي بصورة عميقة ذات إحياءات وإشارات يستنبطها المتلقي من تحليله للمعطيات داخل النص والعمل الفني لذلك، فإن "أصالة الكاتب أو الشاعر إنما تلحظ في تجربته العامة، وأفكاره التي يصورها في إطار تجربته العامة، وأفكاره التي يصورها في إطار تلك التجربة، ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستفيد من الميراث الأدبي القومي أو العالمي في تصوير بعض مواقف قصته، أو مسرحيته، أو في بعض الصور في قصيدته، شرط أن تتسلل هذه الآراء والمواقف إلى ذلك العمل الأدبي عن طريق الهضم والتمثيل، لا عن طريق النقل والترقيع"^(٢).

إنما من واجبه أن يحلل هذه النصوص المتداخلة مع نصه وأن يركبها لتعطي بدخولها النص الجديد قيمة، غير تلك القيمة التي كانت لها من قبل؛ لأن النص "حين يتداخل مع هذه النصوص لا يعني ذلك الاعتماد عليها أو تقليدها فالكثافة إبداع وخطاب... والنص لا يأخذ فقط، بل إنه يأخذ ويعطي، بمعنى أنه قد يفسر نصاً قديماً تفسيراً جديداً أو يظهر بصورة جديدة كانت خافية وغير واضحة قبل التناص"^(٣) وبذلك يتحول النص من نصٍ مجرد إلى نصٍ منفتح على الواقع الخارجي بما يحمله من تفاعل في سياق التناص من الآخر، والذي يساعد في الكشف عن ملامح هذا الواقع الذي تداخل معه^(٤).

تعتبر ثقافة الشاعر أمراً ضرورياً لنبوغه في كتابة الشعر، وهي تتعكس بآثارٍ إيجابية في شعره، حيث تبرز ملامح هذه الثقافة أمام المتلقي حين برع الشاعر في توظيفها داخل النص، وقد كان العرب قديماً يدركون الأهمية البالغة لثقافة الشاعر ومخزونه اللغوي والأدبي ودوره المهم في صقل هذه الموهبة، فكانوا يأمرّون الشعراء الناشئين بحفظ القصائد والخطب من الأدب العربي القديم، حتى إذا ما أتمّوا حفظها، أمرّوهم بأن ينسوها، وقد ورد عن خالد بن عبد الله القسريّ أنّه

(١) التناص بين التراث والمعاصرة: نور الهدى لوشن، ص ١٠٢٣.

(٢) أصول النقد الأدبي: د. طه أبو كريشة، الطبعة الأولى، (لونجمان، الشركة المصرية العالمية، ١٩٦٦م)، ص ١٤١.

(٣) مفهوم التناص في اللغة: ناصر علي، ص ٤٧.

(٤) انظر: القول الشعري: رجاء عيد، ص ٢٢٧.

قال: حَفَظَنِي أَبِي أَلْفَ خُطْبَةٍ ثُمَّ قَالَ لِي: تَنَاسَهَا، فَتَنَاسَيْتُهَا، فَلَمْ أُرِدْ بَعْدُ شَيْئًا مِنَ الْكَلَامِ إِلَّا سَهَّلَ عَلَيَّ، فَكَانَ حِفْظُهُ لِنُكِّ الْخُطْبِ رِيَاضَةً لِفَهْمِهِ، وَتَهْذِيبًا لَطَبْعِهِ^(١).

وبذلك تكون عندهم قاعدة أصيلة يرتكزون عليها ليصبحوا شعراء نابغين لامعين، يستطيع المتلقي عند قراءة شعرهم أن يجذب إلى الموروثات الثقافية التي يبرزها النص، ويظهرها، لشغل ذهنه فيما يقرأ، وتفرض عليه الوقوف لتأمل النص والتعمق بما يحويه من تقانات عقلية تثير إعجاب المتلقي بالنص.

وكلما كثر المحفوظ الشعري كثرت المواد بين يدي الشاعر وازدادت ثقافته ورحب المجال أمامه في إعادة السبك ودقة التعبير "فيكون كمن اغترف من وادٍ قد مدته سيول جارفة من شعاب مختلفة"^(٢) كما يقول ابن طباطبا.

وبذلك فإن الشعراء لا يكتبون أعمالهم الإبداعية من فراغ، إنما ينطلقون من حصيلة لغوية، وثقافات مختلفة اكتسبوها من مطالعاتهم لشعر القدماء وخوضهم للتجارب المختلفة التي تتركز في ذهن الشاعر فتعكس حاضرة بطريقة لا واعية في نصوصه دون أي إجبار للذاكرة على استحضارها، وبذلك تكشف في نصه عن تقانة التناص بينه وبين نصوص أخرى كان قد اطلع عليها، واستحضرها في نصه، ليلبس القديم ثوباً جديداً، أو ليكشف بها عن معنى جديد، أو ليعطي نصه ملمحاً يحتاجه المتلقي لتعميق المفهوم الذي يعنيه الشاعر، يحدث ذلك كله "لأن الكاتب إنما يكتب لغة استمدها من مخزون معجمي، له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب"^(٣).

فترتكز آلية التناص على استحضار النص القديم من ذاكرة الشاعر ليتداخل مع النص الجديد، "فكل نص يتوالد، يتعانق، يتداخل، وينبتق من هولي النصوص، في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية التي تمتص النصوص بانتظام، وبثها بعملية انتقائية خبيرة فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النص لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى"^(٤).

(١) عيار الشعر: ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، ت: ٣٢٢هـ)، تحقيق: عبد العزيز المانع، د.ط.

(القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥م)، ص ١٥.

(٢) السابق نفسه.

(٣) الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشرحية: عبد الله الغدامي، الطبعة الرابعة، (مصر، الهيئة المصرية العامة،

١٩٩٨م)، ص ٣٢٧.

(٤) بنية النص الكبرى: صبحي الطعان، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٣، العددان الأول والثاني، ١٩٩٤ م، ص ٤٤٦.

من خلال العرض السابق للرحلة التاريخية للتناص، ومفاهيمه وأأسسه، نلاحظ أنّ التناص مصطلح نقدي يقوم على أسس تتعلق بثلاثة اتجاهات، الأول: المبدع، والثاني: النصوص المتداخلة، والثالث: النص الأصلي، وهذه الأسس تجمع هذه الاتجاهات لإنتاج النص الإبداعي: أولاً: المبدع: الموروث الثقافي للمبدع والقاعدة المعرفية التي يعتمد عليها في إنشاء النص، أساس لنبوغ الشاعر وتصرفه في شعره بطريقة فنية إبداعية، يستوحي التناص فيها.

ثانياً: تداخل النصوص المتعددة بالنص الأصلي الذي يعده المبدع.

ثالثاً: الأبعاد المتعددة والمعاني الجديدة، والصورة المنبثقة التي تولدت نتيجة هذا التداخل.

وبذلك يمكن اعتبار التناص عملية "طرح معرفي موضوعي لشعرية النصوص، تنطلق من اعتبار النص الأدبي نصاً يرتكز في جانبه الإبداعي، على إرث عميق، يشمل مبدئياً جميع النصوص السابقة عليه"^(١) وذلك بهدف إضافة معنى جديد إلى النص.

ويمكن للمبدع أن يوظف التناص في نصه من خلال استخدام اللفظ الحرفي من النص السابق ليعطي المعنى السابق نفسه، أو ليعطي معنىً جديداً من خلال السياق الجديد الذي وُضع فيه هذا المقتبس، كما يمكنه أن يعيد إنتاج النص السابق باستخدام ذات الكلمات والألفاظ ويسمى هذا النوع التناص المباشر أو تناص التجلي، حيث "يعمد الأديب فيه أحياناً إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها، كآليات القرآنية والحديث النبوي والشعر"^(٢).

وقد يوظف التناص من خلال المعنى دون إيراد اللفظ المباشر، فهو يستلهم المعنى من نص سابق حيث يقوم ببلورته وتشكيله بأسلوبه الخاص ليبرز أفكاراً معينة، وهذا التناص يسمى التناص اللاشعوري أو تناص الخفاء، بحيث لا يميزه القارئ العادي، ويسميه البعض الآخر التناص الخارجي، وهو "حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات، وعملية استشفاف التناص الخارجي ليست بالسهلة، وخاصة إذا كان النص مبنياً بصفة حاذقة"^(٣).

أشكال التناص في شعر ابن حمديس:

من المقومات الأسلوبية التي تزيد من القيمة الفنية لشعر ابن حمديس توظيفه للتناص من خلال ثقافات متعددة، فعند قراءة هذا الديوان يلاحظ المتلقي تنوع ثقافة الشاعر، فيتعرف إلى ثقافته الدينية من خلال النصوص الدينية المتداخلة في نصوصه الشعرية، ويتعرف إلى ثقافته التاريخية

(١) مفهوم التناص في اللغة: ناصر علي، ص ٤٧.

(٢) التناص والتلقي: محمد الجعافرة، الطبعة الأولى، (د.ق، دار الكندي، ٢٠٠٣م)، ص ١٥.

(٣) النص الغائب: محمد عزام، ص ٣٢.

التي نثري شعره، ويتعرف تعلقه بالشرق وحبه لما فيه من خلال توظيفه لبعض النصوص المقتبسة من شعراء الشرق أو معارضته لقصائدهم، أو محاكاته لبعض أساليبهم في الصور الجمالية وغيرها.

أولاً: التناص الديني:

رغم أن ابن حمديس كان يتحدث عن الخمر والغناء وغيرها من أمور الدنيا في شعره، فإنه ملّم بثقافة إسلامية واسعة تتغلغل في أمور حياته اليومية، وتتحكم في مجرياتها، فهو إنسان مسلم بدرجة أولى ومؤمن بما هو مقدرٌ من الله على الإنسان، وهو يوظف التناص من القرآن الكريم والسنة النبوية وأحداث السيرة في شعره، فيلجأ إليه عندما يصاب من المكروه بشيء، فيقول:

وَتَالِ مِنَ الْقُرْآنِ ﴿قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا﴾ وَقَدْ حَانَ مِنْ زُهِرِ النُّجُومِ غُرُوبُهَا^(١)

فهو يصف في قصيدته عقرباً يتخوف منه، ويصف الحال التي يصبح عليها من يراه أمامه، حيث يلجأ إلى الله داعياً وتالياً للقرآن، حيث يوظف الآية القرآنية ﴿قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا﴾^(٢) ليظهر إيمانه بقدر الله، ومتأملاً ألا يصيبه مكروه من هذه العقرب.

وحينما ذكر صقلية بلده العزيزة التي هاجر منها، حيث بدأ الحزن يهيج قلبه بتذكراها؛ لأنها

تعد له جنة لكنه خرج منها فقال:

فَإِنْ كُنْتُ أُخْرِجْتُ مِنْ جَنَّةٍ فَإِنِّي أَحَدْتُ أَخْبَارَهَا^(٣)

فهو يعتبر صقلية جنة قد أخرج منها ولا بدّ لمن يخرج من جنة أن يحدث عما يراه فيها، ولذلك وظف التناص الديني من القرآن الكريم من سورة الزلزلة: ﴿يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا﴾^(٤)، التي تتحدث عن أهوال يوم القيامة، حيث تحدث الأرض عما يحدث على سطحها يوم القيامة من شدة الأهوال، ويحدث ابن حمديس عن روعة وطنه وأرضه وجمال صقلية وبهائها التي تشبه الجنة، فلا يستطيع الإنسان إلا أن يتحدث عن هذه الجنة، وتظهر المفارقة التي يوظفها ابن حمديس في هذا البيت حيث جعل إخراجها من الوطن جنة يتحدث عنها، بينما تشير الآية إلى الحديث عن أهوال يوم القيامة.

وقوله يصف القصة التي أراد ثلاثة نفر فيها غدر الأمير يحيى بن تميم فأنجاه الله منهم،

وَجُرْحُ وزيره الشريف علي بن أحمد الفهري:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣.

(٢) التوبة: ٥١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٣.

(٤) الزلزلة: ٤.

وَرَمَى عِدَاهُ بِكُلِّ دَاهِيَةٍ دَهِيَاءٍ لَا تُبْقِي وَلَا تَذُرُ^(١)

فالأمير يحيى بن تميم رجل قوي ومحنك يسيطر على أعدائه بقوته، ويرسل إليهم رجالاً دهاة، يستطيعون القضاء عليهم، فلا يبقون منهم أحداً كما هي النار التي وعد الله بها المشركين لا تبقى لهم ولا تذر، فقد تداخل النص مع الآية القرآنية: ﴿لَا تُبْقِي وَلَا تَذُرُ﴾^(٢)، التي يصف الله تعالى فيها النار وقدرتها وقوتها، فكأن هذا الأمير له قدرة وقوة اقتبسها من قوة النار التي وعد الله بها المجرمين.

كما يوظف الآية نفسها ليصف فيها المنية التي لا تبقى للإنسان اتصالاً على هذه الأرض، ولا تذر له شيئاً ينفعه بعد مغادرتها، وذلك حين تولى علي الحكم بعد وفاة والده، فيقول:

قَامَ الدَّلِيلُ وَيَحْيَى لَا حَيَاةَ لَهُ إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَا تُبْقِي وَلَا تَذُرُ^(٣)

عند وفاة زوجته نظم قصيدة يرثيها وقد سمعها على لسان ابنه عمر وهو يعدد فضائل الأم ويذكر المصيبة التي حلت عليه وعلى أخيه بوفاة أمه، فقال:

وَضَعْتِي كُرْهًا كَمَا حَمَلْتَنِي وَجَرَى ثَدْيِيهَا بِشُرْبِي وَطَغَمِي^(٤)

فهو يذكر مناقب أمه التي تعبت في حمله، وعملت على إرضاعه وتربيته، وفي البيت تناص مع الآية القرآنية ﴿حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلَاثُونَ شَهْرًا﴾^(٥)، التي تذكر المشقة التي تجدها الأم في فترة الحمل، ويكمل الشاعر البيت بالحديث عن الرضاعة وهو المعنى الذي تنتمه الآية في (فصاله) أي منعه من الرضاعة، ومن خلال هذا التناص يظهر الشاعر بر ابنه بأمه التي يذكرها ويذكر مناقبها، كما حدثنا الله تعالى عنها.

ويذكر محبوبته التي يغازلها ثم يعاتبها بقوله إن الذي ينفكك وتعنقدين منه النفع، فإنه هو أساس إصابتي بالضر، فيقول في ذلك:

وَأَرَى الَّذِي تَجِدِينَ فِيكَ لَهُ نَفْعًا فَمِنْهُ مَسَّنِي الضُّرُّ^(٦)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٨.

(٢) المدثر: ٢٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٢.

(٥) الأحقاف: ١٥.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٠.

وفي البيت تناص مع قوله تعالى: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾^(١) وكأنه يستحضر بما يجده من معاناة مع محبوبته، معاناة سيدنا أيوب عليه السلام، ولا مجال للمقارنة بينهما، ويهدف من هذا القول استعطاف المخاطب حتى يلين جانبه إليه.

واستخدم التركيب السابق نفسه في تناصه مع القرآن الكريم في قوله:

إِنْ مَسَّنِيَ الضُّرُّ بِقَرْحِ الْهَوَىٰ فَبُرءُ دَائِي فِي الشَّرَابِ الْقَرَّاحِ^(٢)

وهو يخاطب المحبوبة أن الهوى قد يكون سبباً للتعب والإصابة بالضرر له، فإذا حدث ذلك فإنه سيلجأ إلى شيء أدهى وأمر، وهو الشرب، وهو يهدف من ذلك إلى التهديد بهذه النتيجة التي تكون سبباً فيها. وفي البيت مخالفة مع تناصه من القرآن فهو يلجأ إلى الخمر بعد أن يمسه الضر، وفي الآية نجد أن سيدنا أيوب يلجأ إلى الله بعد أن يمسه الضر.

وقال وهو يمدح المعتمد بعد نجاته بنفسه في سرية قليلة في واقعة بينه وبين الفنش عندما

دخل يوسف بن تاشفين إلى الأندلس:

وَلَمَّا أَنْ أَتَاكَ بِقَوْمِ عَادٍ أَتَيْتَ بِصَرَصِرِ الرِّيحِ الْعَقِيمِ^(٣)

وهو يخاطب المعتمد بن عباد، ويصف هؤلاء القوم وكأنهم قوم عاد الذين قضى عليهم الله تعالى بالريح العاتية: ﴿وَأَمَّا عَادُ فَاهْلَكُوا بِرِيحِ صَرَصِرٍ عَاتِيَةٍ﴾^(٤) وأن المعتمد لا بد أن يقضي عليهم كما قضى على قوم عاد الأصليين.

ثم يختم قصيدته بإظهار الفرح على خروج المعتمد من هذه المعركة سالماً، فيقول له صلّ

الله وانحر له، حمداً على هذه السلامة:

فَصَلِّ لِرَبِّكَ الْمَغْبُودِ وَأَنْحِرْ قُرُومًا مِنْهُمْ بَعْدَ الْقُرُومِ^(٥)

وعلى نياله لهذه السلام لا بد أن يشكر الله عليها وليفعل كما فعل الرسول صلى الله عليه

وسلم حينما منح الله له هذا النهر في الجنة، كما ورد في القرآن: ﴿فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَأَنْحِرْ﴾^(٦).

ومنه وصفه لمحبوبته التي حببت عنه وجهها حينما رآته فشبها بالشمس التي توارت عنه

بحجاب، وهو تركيب اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم:

(١) الأنبياء: ٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٩٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٨.

(٤) الحاقة: ٦.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٨.

(٦) الكوثر: ٢.

ثُمَّ غَطَّتْ بِنِقَابٍ خَدَّهَا مَن رَأَى الشَّمْسَ تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ^(١)

وهو تناسخ مع قوله تعالى: ﴿فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ﴾^(٢). أي حتى توارت الشمس بالحجاب.

وقوله في وصف الجهاد حينما كان يمدح قائداً صقلياً، وما للجهاد من أجرٍ عظيم عند الله:
فِي جِهَادٍ قَرَنَ اللَّهُ بِهِ عِنْدَهُ الزُّلْفَىٰ إِلَىٰ حُسْنِ الْمَأْبِ^(٣)

وفي هذا البيت تناسخ مع الآية القرآنية التي تتحدث عن سيدنا داود: ﴿وَإِنَّ لَهُ عِنْدَنَا لَزُلْفَىٰ وَحُسْنَ مَأْبٍ﴾^(٤)، حيث بشره الله بالزُّلْفَى، التي يقصد بها الدُّنُوُّ مِنَ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ يَوْمَ الْقِيَامَةِ، وحسن المأب، حينما يلجأ إلى رحمة الله تعالى^(٥)، وبذلك يمدح ابن حمديس هذا الجهاد الذي يكون فيه اللجوء إلى الله تعالى، ونيل رحمته ومغفرته.

وعندما بلغ السبعين من عمره أخذ يخاطب نفسه ويحاسبها على الزلات التي ارتكبها في حياته، وما فعله من أفعال لا تقيه حر النار، فقال:

فَرُغْتَ لِصُنْعِكَ مَا لَا يَقِيكَ كَأَنَّكَ عَامِلَةٌ نَاصِبَةٌ^(٦)

فهو على ما ضيَّع في حياته أصبحت نفسه تشبه تلك النفس التي تكون يوم القيامة كما يصفها الله بأنها: ﴿عَامِلَةٌ نَاصِبَةٌ﴾^(٧)، أي أنها ذات نصب وتعب بالقيود والسلاسل والأغلال.

ويتحدث عن الصديق الوفي الذي يُعَدُّ وجوده في هذه الحياة فأصبح يجالس الكتاب، وأن الأرض إذا ضاقت عليه استخدم أخلاقه في معاملته مع الآخرين حتى تصبح رحبةً فيقول:

وَمَا ضَاقَتْ عَلَيَّ الْأَرْضُ إِلَّا دَحَوْتُ مَكَانَهَا خُلُقًا رِحَابًا^(٨)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٤.

(٢) سورة ص: ٣٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٦٥.

(٤) سورة ص: ٤٠.

(٥) انظر: الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي): القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد شمس الدين القرطبي، ت: ٦٧١هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، الطبعة الثانية، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٦٤م)، ج ١٥، ص ١٨٧.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠.

(٧) الغاشية: ٣.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ١٥.

وهو يستذكر قصة المخلفين حينما ضاقت عليهم الأرض: ﴿حَتَّىٰ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾^(١)، ولم يعد أحد يكلمهم، وكأنه يريد أن يصف الدنيا إذا خلت من الصديق، فإنه لن يتعامل معها بالجفاء كما حصل معهم، إنما سيتعامل معها بالأخلاق حتى يقرب الناس منه، فتتحول حال هذه الحياة معه من الضيق إلى السعة، وتصبح أمامه رحبةً واسعة بما لديه من أحباب، وقد جاء لفظ (دحوت) في قوله تعالى: ﴿وَالْأَرْضَ بَعْدَ ذَلِكَ دَحَاهَا﴾^(٢).

كما وظّف ابن حمديس التناص مع القرآن الكريم من خلال المعنى دون استخدام اللفظ، أو من خلال تحوير اللفظ، وذلك كقوله:

مَنْ كَانَ عَنْهُ يُدَافِعُ الْقَدْرَ لَمْ يُزِدْهِ جِنًّا وَلَا بَشَرًا^(٣)

وهو إيمان منه بقدر الله وقضائه، وأن الإنسان لا يصاب إلا بما كتبه الله عليه، وهو يتطابق مع قوله تعالى: ﴿قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا﴾^(٤)، لم يستخدم الألفاظ ذاتها التي في الآية، إنما استخدم ذات المعنى.

كما يتطابق مع قول الرسول -صلى الله عليه وسلم- لابن عباس -رضي الله عنه- حينما أوصاه فقال له: «وَأَعْلَمْ أَنَّ الْأُمَّةَ لَوِ اجْتَمَعَتْ عَلَىٰ أَنْ يَنْفَعُوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَنْفَعُوكَ إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ لَكَ وَإِنْ اجْتَمَعُوا عَلَىٰ أَنْ يَضُرُّوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَضُرُّوكَ إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ عَلَيْكَ جَفَّتِ الْأَقْلَامُ وَطُوِبَتِ الصُّحُفُ»^(٥).

ويصف هذه الدنيا الفانية التي لا يبقى على وجهها أحد خالداً إلا وجه الله سبحانه وتعالى، وقد ماتت بنية له، فأخذ يرثيها ذاكراً حال هذه الدنيا، وأنّ الجميع ماضٍ إلى زوال:

أَرَى الْعَالَمَ الْعُلُويَّ يَفْنَى جَمِيعُهُ إِذَا خَلَّتِ الدُّنْيَا مِنَ الْعَالَمِ السُّفْلِيِّ
وَيَبْقَى عَلَى مَا كَانَ مِنْ قَبْلِ خَلْقِهِ إِلَهٌ هَدَى أَهْلَ الضَّلَالَةِ بِالرُّسُلِ^(٦)

وفي البيت السابق يذكر ابن حمديس قصة الفناء لكل ما على هذه الأرض وذلك حينما تقوم القيامة فلا يبقى إلا وجه الله، حيث يكون ذلك كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في

(١) التوبة: ١١٨.

(٢) النازعات: ٣٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٨.

(٤) التوبة: ٥١.

(٥) سنن الترمذي: الترمذي (محمد بن عيسى بن أبو عيسى، ت: ٢٧٩هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرون،

الطبعة الثانية، (مصر، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٧٥م)، ج ٤، ص ٦٦٧.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٤.

حديث النفخ بالصور: "يَأْمُرُ اللَّهُ إِسْرَافِيلَ، فَيَنْفُخُ نَفْخَةَ الصَّعْقِ، فَيَصْعَقُ أَهْلَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ، إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ، فَإِذَا هُمْ خَمْدُوا، جَاءَ مَلَكُ الْمَوْتِ إِلَى الْجَبَّارِ تَعَالَى، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، مَاتَ أَهْلُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شِئْتَ. فَيَقُولُ اللَّهُ سُبْحَانَهُ لَهُ، وَهُوَ أَعْلَمُ: مَنْ بَقِيَ؟ فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، بَقِيَتْ أَنْتَ الْحَيُّ الَّذِي لَا يَمُوتُ، وَبَقِيَتْ حَمَلَةُ عَرْشِكَ، وَبَقِيَ جِبْرِيْلُ وَمِيكَائِيْلُ وَبَقِيَتْ أَنَا. فَيَقُولُ اللَّهُ، عَزَّ وَجَلَّ: لِيَمُتْ جِبْرِيْلُ وَمِيكَائِيْلُ. فَيَنْطِقُ سُبْحَانَهُ الْعَرْشِ، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، يَمُوتُ جِبْرِيْلُ وَمِيكَائِيْلُ؟ فَيَقُولُ اللَّهُ سُبْحَانَهُ لِلْعَرْشِ: اسْكُتْ، إِنِّي كَتَبْتُ الْمَوْتَ عَلَى كُلِّ مَنْ كَانَ تَحْتَ عَرْشِي. فَيَمُوتَانِ، ثُمَّ يَأْتِي مَلَكُ الْمَوْتِ إِلَى الْجَبَّارِ، عَزَّ وَجَلَّ، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، قَدْ مَاتَ جِبْرِيْلُ وَمِيكَائِيْلُ. فَيَقُولُ، وَهُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ بَقِيَ: فَمَنْ بَقِيَ؟ فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، بَقِيَتْ أَنْتَ الْحَيُّ الَّذِي لَا يَمُوتُ، وَبَقِيَ حَمَلَةُ عَرْشِكَ، وَبَقِيَتْ أَنَا. فَيَقُولُ اللَّهُ تَعَالَى: فَلِيَمُتْ حَمَلَةُ عَرْشِي. فَيَمُوتُونَ، ثُمَّ يَأْمُرُ اللَّهُ سُبْحَانَهُ الْعَرْشِ فَيَقْبِضُ الصُّورَ مِنْ إِسْرَافِيْلَ، وَإِسْرَافِيْلُ مِنْ جُمْلَةِ حَمَلَةِ الْعَرْشِ، ثُمَّ يَأْتِي مَلَكُ الْمَوْتِ إِلَى الْجَبَّارِ، عَزَّ وَجَلَّ، فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، قَدْ مَاتَ حَمَلَةُ عَرْشِكَ. فَيَقُولُ تَبَارَكَ وَتَعَالَى، وَهُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ بَقِيَ: فَمَنْ بَقِيَ؟ فَيَقُولُ: يَا رَبِّ، بَقِيَتْ أَنْتَ الْحَيُّ الَّذِي لَا يَمُوتُ، وَبَقِيَتْ أَنَا. فَيَقُولُ اللَّهُ تَعَالَى: أَنْتَ خَلَقْتَ مِنْ خَلْقِي، خَلَقْتَنِي لِمَا رَأَيْتَ، فَمُتْ. فَيَمُوتُ، فَإِذَا لَمْ يَبْقَ إِلَّا اللَّهُ"^(١).

فهذه الدنيا فانية، ويفنى من على قيد هذه الحياة سواء كان في العالم العلوي أو في العالم السفلي، ولكن البقاء لله وحده وهو يتمثل مع قوله تعالى: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَأَبْقَى وَجْهَ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾^(٢)، وبه تبرز العقيدة الدينية التي يتحلى بها ابن حمديس، وما يلم به من ثقافة إسلامية واسعة، يستطيع أن يوظفها في شعره؛ ليؤكد فيها القواعد الإيمانية التي ترسخ في ذهنه وعقله، لتعكس إيمانه بالله سبحانه وتعالى وباليوم الآخر.

وقوله في التقوى:

وَأَخُو الْهَدَايَةِ رَاحِلٌ جَعَلَ التَّقَى زَادًا لَهُ فَتَقَاهُ أَفْضَلُ زَادٍ^(٣)

وقد ذكر ذلك عندما رثى ابن أخته الذي رحل عن الحياة، ولأن الناس جميعاً راحلون فواجب عليهم أن يتزودوا بالتقوى؛ لأنها أفضل زاد، كما قال الله تعالى: ﴿وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ﴾^(٤).

(١) البداية والنهاية: ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، ت: ٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، (مصر، دار هجر، ٢٠٠٣م)، ج ١٩، ص ٣١٣.

(٢) الرحمن: ٢٦-٢٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٢١.

(٤) البقرة: ١٩٧.

ويصف الأرض التي بنى عليها المعتمد داره ويمشي عليها بأنها دار طاهرة مقدسة لو رآها سيدنا موسى لخلع نعليه لشدة طهارتها وقدسيتها، فيقول:

مُقَدَّسَةٌ لَو أَنَّ مُوسَى كَلِمَهُ مَشَى قَدَمًا فِي أَرْضِهَا خَلَعَ النُّعْلَا (١)

وهو وهو متأثر بقوله تعالى: ﴿فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوًى﴾ (٢)، وذلك حينما سار موسى _عليه السلام_ من مدين إلى مصر، فَبَصُرَ بنار من بعيد، فلما توجه نحوها ووصل إليها، كلمه الله عزَّ وجلَّ، وأمره بأن يخلع نعليه تعظيماً لذلك الموضع وتنزيهاً له مما قد تحمله تلك النعلان من دنسٍ، واختاره لحمل رسالته لفرعون (٣).

وقد ساهم التناسل مع قصة القداسة لهذه الأرض التي اختارها الله؛ ليكلف موسى برسالته عليها، في إبراز طهارة وقدسية هذه الأرض التي بنى عليها المعتمد داره، فهي تماثل في طهارتها ذلك المكان الذي خلع فيه موسى نعليه.

وقال في المعتمد يصف إقامته في أرض الحرب، ومقاومته للأعداء، وحره لهم:

مُقِيمٌ بِأَرْضِ الرَّوْعِ حَيْثُ سَمَاوُهَا تَمُورُ عَلَيْهِ مِنْ مَثَارِ قَسَاطِلِهِ (٤)

وفيه تناسل من الآية القرآنية: ﴿يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا﴾ (٥) التي تصف أهوال يوم القيامة، وكأن هذه الحرب الدائرة بينه وبين أعدائه تماثل أهوال يوم القيامة من شدة بأسها على الأعداء.

ومنه استحضاره لمعنى خلود الشهداء في الجنة، والنعيم الذي يجدونه فيها، وقد اقتبس هذا المعنى من الآية القرآنية التي يقول الله فيها: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (٦) وذلك في قوله:

وَأَجْسَامُ أَحْيَاءِهِمْ فِي النَّعِيمِ وَأَرْوَاحُ أَمْوَاتِهِمْ فِي الْخُودِ (٧)

ويشير إلى أصالة وقدم ملك الأمير يحيى بن تميم، حيث يمتدح ويذكر أن ملكه الذي هو عليه قديم، وقد تولاه من قبل عاد وثمود حيث يقول:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٨.

(٢) طه: ١٢.

(٣) انظر: الجامع لأحكام القرآن: القرطبي، ج ١١، ص ١٧١ - ١٧٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٠.

(٥) الطور: ٩.

(٦) آل عمران: ١٦٩.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ١١٦.

فِي رُؤَاقِ الْمَلِكِ مِنْهُ مَلِكٌ مُلْكُهُ مِنْ قَبْلِ عَادٍ وَثَمُودَ^(١)

واهتم ابن حمديس أن يورد قصص الأنبياء في ثنايا شعره، ويستحضر رموزها كقوله في ثنايا قصيدة يمدح فيها يحيى بن تميم:

كَأَنَّ عَصَا مُوسَى النَّبِيِّ بِضَرْبِهَا ثُرِيكَ مِنَ الْأَظْلَامِ مُنْفَلِقَ الْبَحْرِ^(٢)

وهو يذكر من خلال هذا التناص قصة موسى حينما أمره الله بضرب البحر بعصاه كي ينشق في وسطه طريق بقدرة من الله سبحانه وتعالى، حتى يسلكه موسى مع قومه، ثم ينغلق على فرعون ومن معه، ليكونوا من الغارقين^(٣).

وهو يشير إلى القوة التي استطاع بها موسى -من خلال قدرة الله التي منحه لها بواسطة العصا- أن يقسم البحر إلى قسمين، هذه القوة هي ذاتها التي أسهمت في التمييز بين الحق والباطل، من خلال ما يقوم به يحيى بن تميم من حروب ضد الرومان.

وقد ذكر سيدنا سليمان بن داود وما كان يملكه من قوة وعظمة استطاع بقدرة الله أن تخافه الجن، فيصنعون له ما يشاء، فقال:

كَأَنَّ سُلَيْمَانَ بْنَ دَاوُدَ لَمْ تُبْجِ مَخَافَتُهُ لِلْجِنِّ فِي شَيْدِهِ مَهْلًا^(٤)

وهو يذكر قصة خوف الجن من سيدنا سليمان حينما أخذوا يبنون له بيت المقدس، وقد كان رؤساء الجن منقادين له، فلبثوا حولاً وهم يعملون بين يديه في بناء المسجد، وكان قد مات حتى أكلت الأرضة العصاة التي يتكى عليها فظهر لهم أنهم لا يعلمون الغيب^(٥)، وهو يريد من هذا هذا التناص المقارنة بين ما تبنيه الجن وما يخال الإنسان ما قد بينه الجن مما يفوق الخيال، وبين قصر المعتمد الذي يصفه، ويصف جماله وبهاءه، فكأنه هذا القصر أعظم من القصور التي تبنيها الجن لسيدنا سليمان.

هذا بالإضافة إلى استحضاره لرموز تاريخية دينية متعددة، مثل: عصا موسى، وهاروت وماروت، وابن عمران، وعاد وثمرود.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

(٣) انظر: تفسير القرطبي: القرطبي، ج ١٣، ص ١٠٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٩.

(٥) انظر: تفسير القرطبي: القرطبي، ج ١٤، ص ٢٧٨.

كما لجأ إلى التناص عن حديث الرسول -صلى الله عليه- وسلم وأخذ المعاني المترددة في كلامه، ليدخلها في شعره فتعطي لقصائده صبغة دينية، وثبتت صحة قوله وكلامه، وثبتت درجة الصدق في شعره.

يصف الحرب التي يخوضها الأمير علي بن يحيى، ويصف حال الأعداء الذين يتساقطون صرعى، فتخطفهم الطير من كل ناحية، وقد اعتادت هذه الطيور على أكل لحوم الأعداء، فهي تدخل الحرب جائعة، وتذهب منها ممثلة البطون من كثرة قتلى الأعداء، فيقول في وصف هذا المشهد:

يُقَدِّمُ الْأَبْطَالَ فِي جَحْفَلٍ وَالطَّيْرُ وَالْوَحْشُ لَهُ جَحْفَلَانُ
مُعْتَادَةً أَكَلْ لُحُومِ الْعِدَى غَدَتْ خِمَاصًا ثُمَّ رَاحَتْ بِطَانًا^(١)

فإنه رازق لهذه الطيور والوحوش من وراء قتلى هذه المعركة، فهي تجتمع على هذا الرزق الوفير الذي رزقها الله لها، وهو يستحضر قول رسول الله -صلى الله عليه وسلم- في التوكل: «لَوْ أَنَّكُمْ كُنْتُمْ تَوَكَّلُونَ عَلَى اللَّهِ حَقَّ تَوَكُّلِهِ لَرِزِقْتُمْ كَمَا يُرْزَقُ الطَّيْرُ تَغْدُو خِمَاصًا وَتَرُوحُ بِطَانًا»^(٢).

واستخدم التناص السابق نفسه في المعنى الذي ذكره من كيدهم للأعداء وكثرة قتلى العدو، الذين تنزل على جثثهم الطيور الجارحة، تنهش لحومهم، فقال:

مُحَلَّقَةٌ فِي الْجَوِّ مِنْهُ قَشَاعِمٌ كَأَنَّ شَرَارًا حَشَوْ أَعْيُنَهَا الْخَزْرَ
تَرُوحُ بِطَانًا مِنْ لُحُومِ عِدَاتِهِ فَمَا لِقَتِيلِ خَرَّ فِي الْأَرْضِ مِنْ قَبْرِ^(٣)

إلا أن الأعداء ليس لهم قبر يدفنون فيه؛ لأن جثثهم لا تبقى، بل تنهشها الطيور الجارحة. ويستحضر المقولة المشهورة عن كذب المنجمين حينما تتبأ أحدهم بموعد وفاة الأمير علي بن يحيى، وقد فات الموعد دون أن يحدث له شيء حيث قال:

وَأَصْبَحَ قَوْلُ الْمُبْطِلِينَ مُكَذَّبًا وَمَدَّ لَكَ الرَّحْمَنُ فِي أَمَدِ الْعُمُرِ^(٤)

والمقولة المشهورة: "كذب المنجمون ولو صدقوا" وهو يتطابق مع قول الرسول -صلى الله عليه وسلم- للمسلمين بألا يأتوا الكهان، كما جاء في صحيح مسلم: عَنْ مُعَاوِيَةَ بْنِ الْحَكَمِ السُّلَمِيِّ،

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٨.

(٢) سنن الترمذي: الترمذي، ج ٤، ص ٥٧٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

قَالَ: قُلْتُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ أُمُورًا كُنَّا نَصْنَعُهَا فِي الْجَاهِلِيَّةِ، كُنَّا نَأْتِي الْكُهَانَ، قَالَ: «فَلَا تَأْتُوا الْكُهَانَ»^(١).

ثانياً: التناسل الأدبي:

تعلقت بلاد الأندلس ببلاد الشرق كثيراً، فكان شعراء الأندلس يحذون حذو شعراء المشرق ويسيروا على نهجهم، وكان ابن حمديس أحد الشعراء الذين طالعوا شعر الشرق وتذوقوه، وتأثروا به، فظهر الكثير من ألفاظ ومعاني الشعراء الشرقيين في شعره، وقد كان في هذا التأثير يستتر أخذه في بعض الأحيان فقد وصف بأنه خفي الأخذ من غيره في بعض الأحيان^(٢). وكان في أحيان أخرى لا يخفي أخذه وتأثره، إنما يظهر ما أخذ من معان أو نصوص بشكل واضح وصريح، فمن خلال مطالعة " شعره يتضح لنا أنه أغرم بزهد أبي العتاهية، فنسج على منواله، كما أعجب بالبحثري، فغنى على قبيارته، وافتتن بالمنتبي فقلده في بعض شعره، كما حاكى ابن المعتز في شيء من أدبه"^(٣).

ويظهر في شعره هذا التأثير واضحاً في بعض الأبيات، حيث يفخر بحبه لأبي تمام وإعجابه بشعره، وقال في ذلك:

أَحِبُّ حَبِيباً نَجَلٌ أَوْسٍ لِقَوْلِهِ: "فِيَا دَمْعُ أَنْجِدْنِي عَلَى سَائِكِي نَجْدٍ"^(٤)

والعجز من البيت لأبي تمام حبيب بن أوس، وصدرة " وَأَنْجِدْتُمْ مِنْ بَعْدِ اتِّهَامِ دَارِكُمْ " وهو يشير إلى محبته لأبي تمام لاستحسانه لشعره، من خلال تصريحه بذلك في قوله: (أحب حبيباً).

ومنه استفادته من بيت أبي العتاهية وهو يقول:

تَرْجُو النَّجَاةَ وَلَمْ تَسْأَلْكَ مَسَالِكَهَا إِنَّ السَّفِينَةَ لَا تَجْرِي عَلَى الْيَبَسِ^(٥)

حيث وظف أبو العتاهية التشبيه الضمني بين الشطرين، ليبرهن من خلال الشطر الثاني على صحة ما قاله في الشطر الأول، فالإنسان الذي يرجو النجاة ولا يفعل فعل من يريد لها ولا يأخذ

(١) صحيح مسلم: مسلم (مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، ت: ٢٦١هـ) تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، د.ط، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت)، ج ٤، ص ١٧٤٨.

(٢) انظر: العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ١٩١.

(٣) الأدب الأندلسي: محمد خفاجي، ص ٧٨٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٩.

(٥) ديوان أبي العتاهية: أبو العتاهية (إسماعيل بن القاسم أبو العتاهية، ت: ٢١١هـ)، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت)، ص ٢٣٠.

بالأسباب كان كمن يضع السفينة على اليابسة ويريدها أن تسير، وقد أخذ ابن حمديس الشطر الثاني ليضيفه في بيته الذي يقول فيه:

مَاذَا تَقُولُ وَلِجُّ الْبَحْرِ يَسْحَبُهُ إِنَّ السَّفِينَةَ لَا تَجْرِي عَلَى الْيَبَسِ (١)

وقد عمَدَ إلى توظيف بيت شعري بكامله في قصائده، وذلك كتوظيفه لبيت الأخطل وهو بمدح بني أمية بقوله (شُمْسُ الْعَدَاوَةِ)، وذلك أثناء مدحه للحسن بن علي:

ذِمْرٌ لَهُ فِي ضَمِيرِ الْغَمِّ دُو شَطْبٍ كَأَنَّهُ بَارِقٌ يَسْطُو بِهِ قَمَرٌ
شُمْسُ الْعَدَاوَةِ حَتَّى يُسْتَقَادَ لَهُمْ وَأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلَامًا إِذَا قَدَرُوا (٢)

حيث أخذ بيت الأخطل ليضمّنه في قصيدته، فيصبح الممدوح في هذا البيت هو الأمير الحسن، حيث يصفه بأن عداوته ظاهرة للأعداء حتى يأخذ حقه، ولكنه يصفح ويعفو عند المقدرة.

وقد تناول ابن حمديس في شعره معاني تناولها شعراء مشرقيون من قبله، ولكنه عبر عنها بألفاظ مغايرة بعض الشيء عن أسلافه، وذلك مثل قوله وهو يصف ابن الظبية:

يَنَامُ كَوَقْفِ الْعَاجِ فُصْلٌ مَتْنُهُ وَطَالَ بِهِ إِهْمَالُ بَعْضِ الْعَقَائِلِ (٣)

ويصف ابن الظبية وهو نائم حيث شبهه بسوار من العاج الذي تضعه المرأة في يدها، وقال فصل متنه لانحنائه وهو نائم، وقد أخذ هذا المعنى من قول ذي الرمة:

كَأَنَّهُ دُمْلُجٌ مِنْ فِضَّةٍ نَبَّهَ فِي مَلْعَبٍ مِنْ عَذَارَى الْحَيِّ مَفْصُومٍ (٤)

وقال وهو يصف الخيل في المعركة بأنها صخور متينة وقوية ألقى بها السيل المائج من علٍ بشكل مصوّب على الأعداء فتتنزل بسرعة فائقة، ويسير باتجاه الأعداء مباشرة، فهو يجري ويركض بهدفٍ منشود، يعلم اتجاهه، رغم السرعة التي قد تجعله يحيد عن صوابه وعن اتجاهه:

وَكَأَنَّه مِرْدَاةٌ صَخْرٍ حَطَّه مِنْ عَلْوِ سَيْلٍ مَاجٍ فِي تَصْوِيبٍ (٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥١، نقائض جرير والأخطل: تأليف أبي تمام، د.ط، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٢٢م)، ص ١٥٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٥.

(٤) ديوان ذي الرمة: تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ج ١، ص ٢٠٨.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٦١.

وقد أخذ هذا المعنى مع بعض لفظه في وصف سرعة الخيل في كره على الأعداء بسرعته المطلقة، من قول امرئ القيس وهو يصف فرساً:

مَكْرٌ مَفَرٌّ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَاً كَجُلُودِ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ^(١)

فخيله قوية، تستطيع أن تتحول بين الكرّ والفرّ، والإقبال والإدبار معاً، بلا تباطؤ ولا توانٍ، وكأنه صخرة قاسية قوية أرهاها السيل من أعلى الجبل فهبطت بكل قوتها مسرعة ومتسارعة نحو الأسفل.

وقال يصف الثغور التي يقف عندها الجنود مدافعين عن وطنهم مشبهاً لها بالنيوب القوية؛ لأنه تعتبر خط الدفاع الأول ضد الأعداء، فهي كالنيوب قوية تقضي على العدو، وقد امتلأت هذه الثغور بالسيوف والقوة والعدة والعتاد ليكون هؤلاء الجنود أشداء جاهزين أمام العدو لتلقي أي ضربة منهن وصدّها، فقد أصبحت هذه الثغور المليئة بالسيوف كالنيوب -التي تبرق وتلمع لحدتها- من كثرة السيوف اللامعة في المكان، فلم يستطع أعداؤه من الروم بسيوفهم أن يفلتوا منه أو يجنوا من جمال سيوفه عسلاً وشهداً، بل موتاً زوأمًا:

جَعَلَتْ نِيُوبَ الثَّغْرِ زُرْقَ أَسِنَّةٍ فَلَمْ تَجْنِ زُرْقُ الرُّومِ مِنْهُ رِضَابًا^(٢)

وهو يتشابه مع وصف امرئ القيس للسيوف المسننة اللامعة بأنياب الأغوال لقوتها وعظمتها وشدة لمعانها:

أَيَقْتَانِي وَالْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنِّيَابِ أَعْوَالِ^(٣)

وقال يصف الخيل القوي الذي يتميز بسرعته، وبذلك يستطيع أن يستغل سرعة هذا الخيل باللاحق بالوحوش التي يصيدها فيقيدها ويسيطر عليها، وهو يعتليه ويستطيع أن يسيطر عليه فهو يمتلك أيضاً قدرة عالية في السيطرة على الخيل:

كَأَنَّ لَهُ فِي الْأَدْنِ عَيْنًا بَصِيرَةً يَرَى الْيَوْمَ أَشْبَاهًا تَمُرُّ بِهَا غَدًا

أَقْيَدُ بِالسَّيْفِ الْأَوْبَدِ فَوْقَهُ وَلَوْ مَرَّ فِي آثَارِهِنَّ مُقَيِّدًا^(٤)

(١) شرح ديوان امرئ القيس: الأعلام الشنتمري، د.ط، (الجزائر، الشركة الوطنية، ١٩٧٤م)، ص ٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٧.

(٣) شرح ديوان امرئ القيس: الشنتمري، ص ١١٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٤.

أخذه من قول امرئ القيس وهو أول من قال قيد الأوابد^(١)، وهو يصف الخيل الذي يركبه ليذهب في طريقه إلى الصيد، فيساعده خيله في إنهاء مهمة الصيد بنجاح:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ^(٢)

وقد أخذ ابن حمديس هذا المعنى ليوظفه في شعره، ليكون صورة مشابهة للصورة التي صنعها امرؤ القيس، ليسهم في وصف القدرة الهائلة التي يمتلكها هذا الخيل، الذي دعاه لأن يذكره في شعره ويصفه في مقطوعة من مقطوعاته.

وقال من قصيدة يصف إبلاً، وهي تشرب الماء، فيظهر للمتأمل فيها انسياب الماء في عنقها ليدخل جوفها، وقد شبه حركة انسياب الماء هذه داخل جوفها متخذة العنق سبيلاً لها بالسيف الذي يكون مُشرعاً ثم يغمده الفارس في غمده:

ضَرَبَتْ مَعَ الْأَعْنَاقِ أَعْنَاقَ الْفَلَا بِحُسَامِ مَاءٍ فِي حَشَاهَا مُغْمَدٍ^(٣)

وهو من قول ابن المعتز، الذي يصف فيه الإبل وهي تشرب المياه من النبع فترتوي من الماء، ويبدو منظر انسياب الماء في أعناقها للناظر إليها، كالسيف الذي يُغمَد في غمده، فالحركة الناتجة من انسياب المياه في جوف الإبل، تشبه تماماً حركة دخول السيف في الغمد:

وَأَعْمَدَنَّ فِي الْأَعْنَاقِ أَسْيَافَ لُجَّةٍ مُصَقَّلَةً تُفْرَى بِهِنَّ الْمَفَاوِزُ^(٤)

وقد تناول ابن حمديس المعنى والصورة ذاتها التي وظفها ابن المعتز، حيث شبه ابن المعتز نزول الماء في أعناق الإبل بعد الشرب كنزول السيف في غمده، حينما يغمده الفارس، وهو يدل على اطلاع ابن حمديس على آداب الآخرين، وأفكار الآخرين، والثقافات المتعددة.

(١) خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء المغرب والأندلس): الأصبهاني (عماد الدين الكاتب الأصبهاني، محمد بن محمد صفي الدين، ت: ٥٩٧هـ)، تحقيق آذرتاش آذرنوش، د.ط، (تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١م)، ص ١٩٧.

(٢) شرح ديوان امرئ القيس: الشننمري، ص ٨٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٨.

(٤) الخريدة: الأصبهاني، ج ٢، ص ١٩٧.

وقال يصف السيوف التي هي أداة القتل في المعارك والحروب، فهي بكثرة القتلى الذين تتركهم خلفها كأنها امرأة تلد الموت والمنية السوداء لعدوهم التي لا تكون إلا بسفك دمائهم فترك عائلاتهم بأحزانهم التي تحوّل حياتهم سوداء:

بِضِّ يَضَعْنَ الْمَنَايَا السُّودِ صَارِحَةً وَهِيَ الذُّكُورُ الَّتِي افْتَضَّتْ بِهَا الْعُمَمُ^(١)

وهي من شعر أبي نصر ابن نباتة، في وصف السيوف التي تخلع قلوب الأعداء وكأنها امرأة ولود تلد المنايا مع أنها ذكور تشبه الرجال في قوتها وشجاعتها، فهي قد أخذت صفة الولادة من النساء فتكثر من ولادة الموت لتسقيه الأعداء فيكثر فيهم القتلى، وتشبه الرجال في قوتهم وشجاعتهم وقدرتهم على إدارة الحروب:

وَمِنَ الْعَجَائِبِ أَنَّ بَيْضَ سُيُوفِهِ تَلِدُ الْمَنَايَا السُّودِ وَهِيَ ذُكُورٌ^(٢)

وقال يصف جيش الأمير يحيى بن تميم في قصيدة يمدحه بها، بأن هذا الجيش منظم يشبه في انتظامه انتظام الريش في أجنحة الطائر "فِي جَنَاحِ الطَّائِرِ عِشْرُونَ رِيشَةً: أَوْلَهَا الْقَوَادِمُ، ثُمَّ الْمَنَاكِبُ، ثُمَّ الْخَوَافِي، ثُمَّ الْأَبَاهِرُ، ثُمَّ الْكَلَى"^(٣)، التي تحمل كل مجموعة منها مهمة من المهام التي تسهم في حركة الطائر في السماء من زيادة السرعة والعلو والانخفاض والتحول من اليمين إلى اليسار، وهو قوي كقوة العقاب في انقضاضه على فريسته، وبذلك يكون هذا الجيش إذا تحرك أصبح مثل جناحي العقاب وهو يطير في السماء بانتظام وقوة:

وَجَيْشُكَ هُنْدِيَّ الْخَوَافِي بِهِرَهُ جَنَاحِي عَقَابٍ سَمَّهَرِي الْقَوَادِمِ^(٤)

وهو من قول أبي الطيب المتنبي^(٥)، وهو يشبه حركة الجيش حول سيف الدولة بحركة جناحي العقاب في انتظامهما، والقوة التي يمتلكها العقاب، والقوة التي يمتلكها الجيش والنظام الذي يسير عليه في توزيع المهام، لتشتيت العدو، وصناعة الخديعة في الحرب:

يَهْزُ الْجَيْشُ حَوْلَكَ جَانِبِيهِ كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحِيهَا الْعُقَابُ^(٦)

فحركة الميمنة والميسرة في جوانب الجيش ومجموعاته، تشبه حركة جناحي العقاب حينما ينفضهما في الجو، وهي ذات الصورة التي استخدمها ابن حمديس إلا أن ابن حمديس ساهم في

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢.

(٢) الخريدة: الأصبهاني، ج ٢، ص ١٩٧.

(٣) لسان العرب: ابن منظور، ج ١، ص ٧٧٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٨.

(٥) الخريدة: الأصبهاني، ج ٢، ص ١٩٨.

(٦) شرح ديوان المتنبي: ناصيف اليازجي، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت)، ج ٢، ص ١٩٧.

إضافة ملامح جديدة للصورة، وإبراز معالمها بشكل أوسع، فأصبحت الصورة عنده ذات حركة وانتظام دقيق وتجانس بين أركانها.

وقال يصف المحاربين من جيش الأمير علي بن يحيى، بأنهم أشداء أقوياء وهو يلبسون دروع الحديد، فكأنهم بأجسامهم المسريلة بالحديد سيوف قاطعة قوية تتحمل ضربات الأعداء وتقضي عليهم:

وَكَاثَهُمْ فِي السَّابِغَاتِ صَوَارِمٌ وَالسَّابِغَاتِ لَهُمْ مِنَ الْأَعْمَادِ (١)

وهو من قول المتنبي حيث جعل المحارب نفسه السيف الذي يقضي على الأعداء، وذلك بما يمتلكه من سرعة وقوة ومقدرة في تصويب السلاح:

وَسَيْفِي لِأَنْتَ السَّيْفُ لَا مَا تَسْلُهُ لِضَرْبٍ وَمِمَّا النَّصْلُ مِنْهُ لَكَ الْغَمْدُ (٢)

وقد استخدم ابن حمديس الصورة التي استخدمها المتنبي في هذا الوصف، "وبيت ابن حمديس أجود؛ لأنه سهل وقريب مما فيه من التشبيه والترتيب" (٣)؛ لأن ابن حمديس قد شبه الجنود في الجيش وهم يلبسون الحديد ويضعون الدروع بالسيوف القوية الحادة، فأصبح وجه الشبه وجود الحديد وحدته وقوته الضاربة، وفي بيت المتنبي جعل الجندي المحارب نفسه السيف دون تقريب للصورة أو وضع ملامح تبرز جماليتها.

وقال وهو يمدح تميماً أمير المهديّة وأهل المغرب، ويصف قوتهم وقدرتهم على صدّ الأعداء والكيد لهم، وسرعتهم في قذف النبال، وكأنّ الضارب للنبل منهم يضرب من وجهتين:

لَهُ حَمَلَةٌ عَن فَتَكَتَيْنِ انْفِرَا جُهَا كَضَرْبِكَ مِنْ وَجْهَيْنِ شَاهَ الْمَلَاعِبِ (٤)

والمعنى مأخوذ من قول امرئ القيس وهو يصف سرعة الطعن، وهو يدفع الريش على النبال بسرعة فائقة، وقدرة عالية المهارة، وقوة عضلية بالغة، تظهر تمرسه في الحرب، وتمكنه من أدواتها، فهو ذو تجربة وخبرة:

نَطَعَهُمْ سُلُوكِي وَمَخْلُوجَةٌ كَرَّكَ لَأَمِينٍ عَلَى نَابِلِ (٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٥.

(٢) شرح ديوان المتنبي: البيازجي، ج ١، ص ٣٩٩.

(٣) الخريدة: الأصبهاني، ج ٢، ص ١٩٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢.

(٥) شرح ديوان امرئ القيس: ص ٢٦٠.

يُقال " خلجته، إذا طَعَنَتْه"^(١)، و"الطعنة السُّلْكى: المستقيمة تلقاء وجهه"^(٢)، فابن حمديس قد استقى المعنى من امرئ القيس بدون أن يستعين باللفظ، فقد وظف التناص بالمعنى في وصف تميم بالشجاعة وقوته في السيطرة على أدوات الحرب وحسن تعامله معها، وضربه بها، التي يستطيع بها أن ينتصر على الأعداء.

وقال يصف شوقه للمرأة وظمأه الذي لا يرويه شرب المياه:

بِتُّ مِنْهَا مُسْتَعِيدًا قُبْلًا كَانِ لِي مِنْهَا عَلَى الدَّهْرِ اقْتِرَاحُ
وَأُرْوِي غُلْلَ الشُّوقِ بِمَا لَمْ يَكُنْ فِي قُدْرَةِ الْمَاءِ الْقِرَاحُ^(٣)

وهو من قول البحتري: ^(٤) وهو يصف هذا الظمأ الذي لا يدفعه الماء:

وَيْبِي ظَمًا لَا يَمْلِكُ الْمَاءُ دَفْعَهُ إِلَى نَهْلَةٍ مِنْ رِيْقِهَا الْبَارِدِ الْعَذْبِ^(٥)

وقال في قصيدة أخرى يصف سفينة وهي تسير في عرض البحر، حيث يقوم البحارة بتحريكها بواسطة دفع المجداف فيها، وقد شبهها وكأنها سواد العين، والبحر هو بياضها، والسواد يتحرك في وسط البياض، وجفنا العين هما حدود هذا البحر:

طِيَارَةٌ وَلَهَا فَرْخَانٌ وَعَجَبًا إِذْ لَا تَرْقُهَا حَتَّى تَرْقَاهَا
كَأَنَّهَا الْبَحْرُ عَيْنٌ وَهِيَ أَسْوَدُهُ فَسَبَّحُهَا فِيهِ وَالْعَبْرَانُ جَفْنَاهَا^(٦)

وهو من قول السَّلَامِيِّ^(٧) في زورق يسير وسط نهر دجلة، حيث يصف نهر دجلة بالبياض الموجود بالعين لما فيهما من تشابه في اللون، وهذا الزورق يسير وسط النهر الذي يمثل بياض العين، والزورق يمثل السواد المتحرك وسطها:

(١) الصحاح: الجوهري، ج ١: ٣١٢.

(٢) السابق: ج ٤، ص ١٥٩١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٨٢.

(٤) الخريدة: الأصبهاني، ج ٢، ص ٢٠٠.

(٥) ديوان البحتري: تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ج ١، ص ١٠٤، وعجز البيت في ديوان ابن حمديس: ص إلى نهلةٍ مِنْ رِيْقِهَا الْخَصِرِ الْعَذْبِ، ص ٣٦.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٥٦٠.

(٧) أبو الحسن محمد بن عبد الله المخزومي السَّلَامِيُّ الشاعر المشهور؛ هو من ولد الوليد بن الوليد بن المغيرة المخزومي، هو من أشعر أهل العراق قولاً بالإطلاق، وشهادة بالاستحقاق، والسَّلَامِيُّ: نسبة إلى دار السلام بغداد، (ت: ٣٩٣هـ)، انظر: وفيات الأعيان: ابن خلكان ج ٤، ص ٤٠٩.

جَرَى فُظِّنْتُ أَنَّ الْأَرْضَ وَجْهٌ وَدَجَلَةٌ نَاطِرٌ وَهُوَ السَّوَادُ^(١)

وقد استعان ابن حمديس بذات الصورة التي نسجها السُّلامي، إلا أن ابن حمديس زاد على هذا المعنى في وصفه بأن الجفون هي حدود هذا البحر أو النهر.

من خلال ما سبق عرضه لأوجه التناص الأدبي عند ابن حمديس مع الشعراء السابقين له، يبدو تأثيره الواضح بألفاظ السابقين ومعانيهم، مما يدل على إطلاعه الواسع على إنتاج الأدباء المشاركة، مما شكل لديه مخزوناً لغوياً وثقافياً ثرياً "والمخزون الثقافي للإنسان بحكم المطالعة والقراءة هو الذي يصفق موهبته؛ لأن الإنسان لا يولد شاعراً ولا موسيقياً"^(٢) وهذا المخزون الثقافي ساعده على أن يوظف المعاني التي استخدموها من قبل بأسلوبه الخاص بحيث يضيف إليه ويزيد من معناه، أو يدخله في سياقات تضيف للمعنى جمالاً وغنىً.

وتظل النصوص تتشكل من خلال تجول المعنى في قلب الشاعر لينتج في أبعث حلة للمتلقي، حتى لو كان هذا المعنى قد جاء به من سبقه؛ لأن المطلع على الثقافات الأخرى تظل تراوده هذه الثقافة في عقله لينتجها بشكل مناسب، فالنصوص "تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تحمل جينات أسلافها، كما أنها تتمخض عن بذور لأجيال نصوصية تتولد عنها"^(٣)، هذه النصوص تنمو وتترعرع على يد المبدع الذي يعطيها العناية والاهتمام اللذين يسهمان في إنتاجها بشكل جمالي فائق الحس والإبداع.

واعتماد الشعراء معارضة الشعراء الآخرين سواء كانوا معاصرين لهم أم سابقين لعصرهم، كما تُعدّ المعارضات نوعاً من أنواع التناص المعنوي؛ وذلك لأن "كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له"^(٤) وقد عمد ابن حمديس إلى أسلوب المعارضة فأخذ يعارض الشعراء سواء كانوا كانوا معاصرين له، أم شعراء من العصور السابقة "وتراه يعارض امرأ القيس والمعري وأبا تمام"^(٥) وقد قال في قصيدة يعارض فيها المعري:

أَجْمَلٌ عَلَى بُحْلِ الْعَوَانِي وَإِجْمَالٌ تَفَاءَلَتْ بِاسْمٍ لَا يَصِحُّ بِهِ الْفَالُ^(٦)

(١) الخريدة: الأصبهاني، ج ٢، ص ٢٠٠.

(٢) التناص بين التراث والمعاصرة: نور الهدى لوشن، ص ١٠٢٥.

(٣) ثقافة الأسئلة: عبد الله الغدامي، الطبعة الثانية، (الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م)، ص ١١٣.

(٤) الخطيئة والتفكير: عبد الله الغدامي، ص ٣٢٥.

(٥) العرب في صقلية: إحسان عباس، ص ١٩١.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٣٥٤.

وقد مزج في الشاعر بين "الغزل وذكريات الطفولة وتغيير الحال والتشوق إلى الأوطان، ولم تكن المعارضة للمعري إلا أمراً عارضاً لم يؤثر كثيراً في طبيعة الدوافع الداخلية"^(١).
ومن الأعلام التي وظّف ابن حمديس ذكرها كرموز دلالية في نصوصه أعلام الأدب من المشرق العربي، مثل: المعري، وامرئ القيس، والفرزدق وجريير والحطيئة، وزهير، وذلك مثل قوله يستحضر اسمي الفرزدق وجريير وقد اشتهرا بشعر النقائض:

كَأَنَّ الْفَرَزْدَقَ فِي طَيْرِهَا يُجِيبُ عَلَى كُلِّ شِعْرِ جَرِيرَةٍ^(٢)

وقوله يستحضر الحطيئة وجريير حيث يشتهران بالشعر:

بِقَوَافٍ هَدُوا إِلَيْهِنَّ سُبُلًا ضَلَّ عَنْهِنَّ جَرُولٌ وَجَرِيرٌ^(٣)

وقوله يستحضر امرأ القيس ليمدح شعر المعتمد الذي لو سمعه امرؤ القيس لسكت عن الشعر وقوله:

مَنْ مَلَكَ اللَّهُ حُسْنَ الْقَوْلِ مَقُولُهُ فَلَوْ رَأَى ابْنُ حُجْرٍ عَادَ كَالْحَجْرِ^(٤)

ثالثاً: التناص التاريخي:

يوظف ابن حمديس التناص التاريخي في قصائده ليشير إلى دلالات تاريخية معينة، أو يستشهد على ما يقوله من خلال الحدث التاريخي، وهو سبيل يسهم في إثارة انتباه المتلقي، وإعمال فكره بما يقرأه.

وقد تركزت الأحداث التاريخية التي يستفيد منها في تناصه على التاريخ الإسلامي، الذي يحوي مادة تاريخية ثرية يمكن أن يستشهد بها أو يضمنها في شعره.

وقد ساهمت السيرة النبوية بنصيب من التناص في شعر ابن حمديس، حيث ذكر قصة وفاة إبراهيم ابن نبينا محمد -عليه الصلاة والسلام- وصبره على وفاة ولده، ليتأسى بهذا الصبر لوفاة ابن أخته، وذلك حينما أخذ يعزي زوج أخته ويرثي ابنه، فقال:

أَوْلَيْسَ إِبْرَاهِيمَ نَجَلُ مُحَمَّدٍ بِالِدْفَنِ صَارَ إِلَى بِلَى وَنَفَادِ
رَدَّ النَّبِيُّ عَلَيْهِ تَرْبَةً لِحَدِّهِ بِيَدِ النَّبُوءَةِ وَهِيَ ذَاتُ أَيَادِي

(١) مقدمة ديوان ابن حمديس: ص ١٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٨.

فَتَأْسَ فِي ابْنِكَ بِابْنِهِ وَخِلَالِهِ تَسْلُكُ بِأَسْوَتِهِ سَبِيلَ رَشَادٍ^(١)

وكان والده قد كتب له وصية قبل وفاته، وحينما جاءه نبأ موته وهو في الغربية، وسمع هذه الوصايا كتب يقول، أنه قد سمع هذه الوصايا رغم أنه بعيد عن أهله، وكان وصايا والده صرخة عمر حينما نادى على سارية، فقال في ذلك:

سَمِعْتُ مَقَالََةَ شَيْخِي النَّصِيحِ وَأَرْضِيَّ عَنِ أَرْضِهِ نَائِيَةً

كَأَنَّ بِأُذُنِي لَهَا صَرْخَةً أَرَادَ بِهَا عَمْرٌ سَارِيَةً^(٢)

ويروى عن هذه الحادثة: "أَنَّ عُمَرَ وَجَّهَ جَيْشًا وَرَأَسَ عَلَيْهِمْ رَجُلًا يُقَالُ لَهُ: سَارِيَةُ. قَالَ: فَبَيْنَمَا عُمَرُ يَخْطُبُ فَجَعَلَ يُنَادِي: يَا سَارِيَةَ الْجَبَلِ! ثَلَاثًا. ثُمَّ قَدِمَ رَسُولُ الْجَيْشِ فَسَأَلَهُ عُمَرُ فَقَالَ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ هُزْمْنَا فَبَيْنَمَا نَحْنُ كَذَلِكَ إِذْ سَمِعْنَا مُنَادِيًا: يَا سَارِيَةَ الْجَبَلِ! ثَلَاثًا. فَاسْتَدْنَا ظُهُورَنَا بِالْجَبَلِ فَهَزَمَهُمُ اللَّهُ"^(٣).

وقد استحضر فتح الرسول -صلى الله عليه وسلم- لحصن خيبر وانتصاره على اليهود، بتقدير من الله -سبحانه وتعالى- وذلك بعد صبر المسلمين على أذى اليهود الذين حرضوا الأحزاب ضدهم ليحشدوا الجيوش لغزو المسلمين، وكانوا يدبرون المكائد لهم ليقوعوا بهم، فأنجز الله لهم الوعد الذي وعدهم به بالمغانم الكثيرة، وهي فتح خيبر وما يجنيه المسلمون منها من مغانم، وذلك كما قال تعالى: ﴿وَعَدَكُمُ اللَّهُ مَغَانِمَ كَثِيرَةً تَأْخُذُونَهَا فَعَجَلَ لَكُمْ هَذِهِ﴾ (الفتح: ٢٠)، فكان النصر لهم على خيبر تحقيقاً لوعدهم الله، بعد صلح الحديبية الذي عجل الله به لهم، فيقول ابن حمديس:

لَوْلَا اقْتِرَابُ الْوَقْتِ عَنْ قَدَرٍ لَمَّا فُتِحَتْ عَلَيَّ حَالٍ لِأَحْمَدَ خَيْبِرٍ^(٤)

وقد استحضر حادثة فتح خيبر؛ لأنه يتحدث عن المعتمد بن عباد وهو في حصن يحارب ويدافع عن بلده، فكأنه يريد بها مواساة المعتمد ورفع معنويات الجيش، بأن الحرب مسألة وقت، وانتظار لقدر الله بأن يفتح الله لهم وينصرهم على أعدائهم، ولا بد أن الله كتب لهم النصر المؤزر على أعدائهم، فما عليهم إلا أن يتوكلوا عليه ويأخذوا بأسباب النصر من إعداد القوة التي تمكنهم من دفع قوة الأعداء، وبتت الحماسة في قلوب الجند حتى يدخلوا على عدوهم بكل بسالة وشجاعة وكلهم ثقة بأنهم لا بد أن ينتصروا، ولا هدف لهم إلا النصر والظفر.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٤.

(٣) البداية والنهاية: ابن كثير، ج ١٠، ص ١٧٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٩٤.

وقال يمدح الأمير يحيى بن تميم، حيث يصف عدله ورفع الظلم عن الناس، فكأنه يجدد سيرة العمرين عمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز، اللذين نشرا العدل بين الناس، فكان عصرهما من أكثر العصور أمناً وعطاءً، فكان عمر بن الخطاب من أعدل الناس يمشي بينهم يتعسس أخبارهم، ويتفقد أحوالهم، وينظر في المظالم التي بينهم، وكان عهد عمر بن عبد العزيز من أكثر العهود استقراراً ورخاءً، فلم يبق أحد من المسلمين يسأل الآخر حاجة؛ لأن العطايا كانت توزع على جميع المسلمين فلم يعد بينهم فقير يحتاج لسؤال الناس، هذه المزايا التي يتميز بها هذان العهدهان يستحضرهما ابن حمديس ليصف بها الأمراء الذين يمدحهم لقرب التشابه بينهما فيقول:

حَسَمَ الْمَظَالِمَ عَادِلًا فَكَانَتْهُ مِنْ سِيرَةِ الْعُمَرَيْنِ جَدَّدَ مَا بَلِي (١)

واستخدم الوصف نفسه ليصف سيرة يحيى مرة أخرى بأنها سيرة عمرية، ليشير إلى انتشار العدل والأمن والأمان في البلد التي يحكمها، ويصف العطاء الوفير الذي لا يبخل به على هذه الرعية، فيقول:

لَهُ سِيرَةٌ فِي مُلْكِهِ عُمَرِيَّةٌ وَكَفَّ مِنَ الْإِعْدَامِ جَابِرَةَ الْكَسْرِ (٢)

أما حينما يتحدث عن كذب المنجمين وغلطهم في تقدير الأمور فإنه يستحضر شخصية مسيلمة الكذاب مدعي النبوة، فيقول:

إِذَا جَالَ فِي عِلْمِ الْغُيُوبِ حَسِبَتْهُ مُسَيْلِمَةَ الْكَذَّابِ قَامَ مِنَ الْقَبْرِ (٣)

وقد شبه هذا المنجم الذي يدعي أنه يعلم بعلم الغيب بمسيلمة الكذاب الذي يدعي أنه نبي مرسل من عند الله، وهو بذلك يكون أكذب الناس على وجه هذه الأرض؛ لأن الله أرسل الرسول محمداً ليكون خاتم الأنبياء والمرسلين، وقد ختم الله برسالته، فكيف يكون هناك نبي بعده، فاتصف مسيلمة بالكذب، وبذلك يكون هذا المنجم مماثلاً لمسيلمة في كذبه، والخبر الكاذب الذي أورده يعدُّ من كبائر الأخطاء التي تُرتكب في حق الملوك والأمراء، فكان هذا المنجم بأخباره الكاذبة كمسيلمة الكذاب في كذبه بادعاء النبوة وكأنه قام بأكاذيبه من القبر ينشرها بين الناس.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

وزهب في شعره إلى أن يذكر كسرى وقصر بشكل متعدد ليشير إلى قوى ومدوحه التي تفوق قوتهم الروم والفرس، والعظمة التي يتميزون بها، وذلك مثل قوله في وصف مجمرة بخور، حيث يصف نورها وبهاءها الذي يتميز عما يوجد في قصر كسرى:

يُنِيرُ عَلَى الْبُعْدِ ائْتِلاقاً كَأَنَّما عَلَى الشَّطِّ لَقِيَ لُجْهَ مِنْهُ جَوْهَرَه
أَبْرَ عَلَى إِيْوانِ كِسْرَى فَلَوْ رَأَى مَرَاتِبُهُ فِي الْمُلْكِ مِنْهُ لِأَكْبَرَه^(١)

ويميز المنصور بن الناصر عن كسرى في مقارنة بين عظمة ملكيهما؛ لأنه إذا نظر الإنسان إليهما معاً فوجب أن ينزل المنصور منزلة أعلى من كسرى لقوة ملكه وعظمته، فيقول في ذلك:

فَإِذا نَظَرْتُ إِلى مَرَاتِبِ مُلْكِهِ وَبَدَتْ إِلىكَ شَواهِدُ الْبُرْهانِ
أَوْجَبَتْ لِلْمَنْصُورِ سَابقَةَ الْعُلَى وَعَدَلَتْ عَن كِسْرَى أَنْوَشُروانِ^(٢)

ويذكر تميز قصر المعتمد الذي يجعل الناظر إليه ينسى بهاء قصر كسرى:

نَسِيتُ بِهِ إِيْوانَ كِسْرَى لِأَنَّهُ أَرانِي لَهُ مَوْلى مِنَ الْفَضْلِ لا مِثْلاً^(٣)

وحرص ابن حمديس على إدخال التاريخ العربي في شعره بما فيه من بطولات وأمجاد لا يزال يفتخر بها العرب، وذلك مثل الكرم والجود والشهامة، وقد كان هرم بن سنان من قبيلة غطفان رجلاً سخياً كريماً معطاء، يكثر العطايا للناس، و"قد جعل هرم على نفسه ألا يسلم عليه زهير إلا أعطاه فأشفق عليه زهير فكان يمر بالقوم وهرم فيهم فيقول السلام عليكم دون هرم"^(٤)، فقال زهير بمدحه بأبدع المدائح وأبهاها:

لَوْ كانَ يَفْعُدُ فَوْقَ الشَّمْسِ مِنْ كَرَمِ قَوْمِ بِأَوْلِهِمْ أَوْ مَجْدِهِمْ قَعَدُوا
قَوْمِ أَبْوَهُمْ سِنانَ حِينَ تَنْسُبُهُمْ طابُوا، وَطابَ مِنَ الْأَوْلادِ ما وَلَدُوا^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٨.

(٤) جمهرة الأمثال: العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، ت: ٣٩٥هـ)، د.ط، (بيروت، دار الفكر، د.ت) ج ١، ص ٣٣٩.

(٥) العقد الفريد: ابن عبد ربه (أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، ت: ٣٢٨هـ)، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٤هـ)، ج ٦، ص ١٤٢.

حيث استحضر ابن حمديس حكاية عطاء هرم وكرمه، ومدح زهير له، ليصف جود يحيى بن تميم وعطاءه الذي لو رآه زهير، لابتعد عن مدح هرم بن سنان ليمدح يحيى بن تميم، فقال في ذلك:

وَلَوْ رَأَى زُهَيْرٌ فِي الْعُلَى لَثَنَى لِسَانَهُ فِي كَرِيمِ الْمَدْحِ عَنْ هَرَمٍ^(١)

ويضرب المثل بالكرم في حاتم الطائي، فيقال: أكرم من حاتم، وقد كان معتاداً على إكرام ضيوفه، بل والبحث عنهم لإكرامهم، ومما يؤثر عن حاتم الطائي قوله لعبد له:

أَوْقِدْ فَإِنَّ اللَّيْلَ لَيُنَلُّ قَرٌّ وَالرَّيْحُ يَا وَاقِدُ رِيحُ صَرٍّ
عَلَّ يَرَى نَارَكَ مَنْ يَمُرُّ إِنَّ جَلَبَتَ ضَنِيفًا فَأَنْتَ حُرٌّ^(٢)

وقد كان مأثوراً عن العرب أن يوقدوا النار في الليل حرصاً منهم على أن يراها من يمر في طريق سفره، فيتوجه إليهم، وهو من باب الكرم.

وقد وظّف ابن حمديس هذه الصفات الموجودة عند حاتم لينسبها ليحيى بن تميم أثناء مدحه، غير أن صفات ابن تميم، تفوق ما لدى حاتم، فقال:

وَقَدْ طَوَّيْتَ مِنَ الطَّائِي مَا نَشَرْتَ مِنَ الْمَفَاخِرِ عَنْهُ أَسْنُ الْأُمَمِ^(٣)

وذكر عطاء أمير الخراج الخصيب بن عبد الحميد في مصر حينما مدحه أبو نواس، حيث قد ميّز عطاء ابن تميم عن هذا العطاء، فيقول:

أَنْسَيْنَا بِأَيْدِيكَ مِنْكَ نَذْرَهَا خَصِيبَ مِصْرٍ وَمَا أَسْدَاهُ لِلْحُكْمِيِّ^(٤)

فعطاء يحيى ابن تميم يفوق عطاء هرم بن سنان، وعطاء حاتم الطائي، وعطاء خصيب مصر، ولكنة عطاء يحيى بن تميم لم يعد الناس يذكرون كرم هرم وحاتم وخصيب مصر، الذي يعدّ قليلاً بالمقارنة مع عطاء يحيى، وبذلك فهو أحق بأن يضرب به المثل في الجود والكرم، لأنه فاق رموز العطاء عند العرب، فحق له أن يفتخر بما عنده من خلال كريمة، وصفات جليلة.

وعند رثائه لابن أخته في قصيدة طويلة، استحضر الشخصية التراثية التاريخية في الطب (بقراط)، وذلك لأن والد المتوفى أبا الحسن كان متطبباً مثقفاً فقال:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

(٢) تاريخ العرب القديم: توفيق برو، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الفكر، ٢٠٠١م)، ص ٢٦٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٨.

أَوَّلَم يَكُن بُقْرَاطُ دُونَ أَبِيكَ فِي دَاءٍ يُعَادِلُهُ الْمَرِيضُ عِدَاداً^(١)

ويعتبر بقراط الحكيم "أول من دون علم الطب وهو حكيم مشهور معتن ببعض علوم الفلسفة سيد الطبيعيين في عصره كان قبل الإسكندر بنحو مائة وسنة وله في الطب تصانيف شريفة وكان فاضلاً متألهاً ناسكاً يعالج المرضى احتساباً طَوْافاً في البلاد"^(٢) والشاعر في النص يُعدُّ بقراط أقل مرتبة منه في الطب.

رابعاً: التناص الشعبي:

كل الشعوب على مرّ العصور تحتفظ بعاداتٍ وتقاليد وموروثات تراثية تفتخر بها، وتعمل على إحيائها بشكل مستمر، هذه الموروثات التراثية تعبر عن ثقافة هذه الشعوب وعن المستوى الثقافي الذي يتميزون به عن غيرهم؛ لذا يحرص الشعراء على استحضار الموروثات التراثية في شعرهم لإعطائها صفة الشعبية، وحتى يضيفوا إليها ما يجعلها غنية وثرية بما تفتخر به هذه الشعوب.

والشعراء العرب يفخرون بالتراث العربي بشكل عام، وفي ديوان ابن حمديس يتواجد التناص التراثي الذي يقتبس من موروثات ثقافية عن العرب بشكل عام، ويقتبس إشارات أخرى من المشرق بشكل خاص، يستحضر رموزاً تراثية عربية ومشرقية، تعطي لأسلوبه قيمة دلالية جميلة.

وقد اعتادت العرب التطير من الغراب والتشاؤم من صوته، فأصبح معتقداً ذهنياً موروثاً من خلال التقاليد الشعبية التي اعتادها العرب، فيقول في ذلك:

وَقَالَتْ غَرَابِيْبٌ دَرَجَنَ بَيْنِيهِ سَيَسْتَدْرِجُ الْأَعْوَامَ وَهُوَ غَرِيْبٌ^(٣)

فالغراب قد أُنذر بصوته بأنه لا بد أن يفارق محبوبته، وأنه ستمرّ عليه الأعموم وهو بأرض الغربية، لأن غرته ستطول، فالعرب تقول "غراب البين إذا أرادوا به الشؤم"^(٤) فالغراب حسب المعتقدات العربية هو نذير شؤم، فالعرب "كلما ذكروا ممّا يتطيرون منه شيئاً ذكروا الغراب معه! وقد يذكرون الغراب ولا يذكرون غيره... والغراب... هو المقدم في الشؤم"^(٥)، ويستحضر صورة

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٣.

(٢) أبجد العلوم: صديق حسن خان، الطبعة الأولى، (د.ق، دار ابن حزم، ٢٠٠٢م)، ص ٦٣١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨.

(٤) الحيوان: الجاحظ، ج ٣، ص ٢٠٥.

(٥) السابق: ج ٣، ص ٢١١.

الغراب الذي كان نذير شؤم عليه في غربته حيث شخّص الغريان وجعلها تتطرق وتتكلم منذرة بما سيحدث له من طول بُعد المحبوبة عنه وفراقه لها، وأن هذا الفراق لا بدّ أنه سيكون طويلاً.

ومما أورده من الأمثال المشهورة عند العرب مقولة: "أتى الدهر عليها وذهب" حيث تُقال للشيء الذي يبدو عليه القدم والهلاك، وقد جاء في قوله:

دَفَنُوا اللَّذَّةَ فِيهَا حَيَّةً وَأَتَى الدَّهْرُ عَلَيْهَا وَذَهَبَ^(١)

وهو يشير إلى هلاك اللذة التي يتحدث عنها، حيث يتحدث عن لذته للخمر المعتقة. وهو يوظف القاعدة المنطقية التي يعرفها الناس فهي كثافة عامة بين الشعوب وهي "الدليل يُذهب الشك باليقين" أي أن الشك يتحول إلى يقين إذا وُجد الدليل، حيث يقول:

وَاسْتَدَلُّوا عَلَى النِّفَادِ بِعَادٍ يُذْهِبُ الشَّكَّ بِالْيَقِينِ الدَّلِيلُ^(٢)

وقوم عادٍ كانوا عرباً جفاة كافرين عتاة متمردين في عبادة الأصنام فأرسل الله فيهم رجلاً منهم يدعوهم إلى الله وإلى إفراده بالعبادة والإخلاص له فكذبوه وخالفوه وَتَنَقَّصُوهُ فَأَخَذَهُمُ اللهُ أَخْذَ عَزِيزٍ مُّقْتَدِرٍ^(٣).

ورغم هذه القوة والتمرد الذي يتصفون به إلا أن الله أهلّكهم، فلا بقاء لمخلوق على وجه الحياة؛ لأن الموت سنة من سنن الحياة، وهو بذلك يستدل على أن الموت والفناء صفة من صفات البشر، وهو يرثي القائد أحمد بن إبراهيم، حيث يُسَلِّمُ بما هو مكتوب على البشر من أن نهاية هذه الحياة هي الموت.

وقد قيل فيما ورد عن العرب في الخيانة: "من خان مان، ومن مان هان، وتبرأ من الإحسان"^(٤) وقد وظفه ابن حمديس ليدخله في نصه فقال:

هَلْ خَانَكَ الْمَخْرُونُ مِنْ دَمْعَةٍ بَكَى بِهَا عَنْكَ فَمَنْ خَانَ هَانَ^(٥)

فالعين إذا جف دمعها، ولم تبك على الفقيد العزيز، فهي خائنة في نظره، وبذلك هانت عليه الصحبة والرفقة.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٩.

(٣) البداية والنهاية: ابن كثير، ج ١، ٢٨٨.

(٤) نهاية الأرب: النويري، ج ٣، ص ٣٦٩.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٦.

من خلال دراسة ظاهرة التناص في ديوان ابن حمديس يجد الدارس اهتمام الشاعر بالتناص الديني الذي يمزج الآيات القرآنية والحديث النبوي والسيرة النبوية بالشعر من خلال الاستخدام اللفظي أو الاستخدام المعنوي، ويُعبّر ذلك عن ثقافة الشاعر الدينية وتأثره الواضح والبارز بالدين الإسلامي وتعاليمه، وتأثره بالقرآن الكريم والحديث النبوي، حيث تجري ألفاظهما في شعره بشكل واضح، يشير إلى هذه الثقافة الإسلامية التي يتميز بها من يعيش في بيئة إسلامية.

تعطي تقانة التناص للشعر قيمة أسلوبية ترفع من قيمة النص الشعري الذي يتلقفه المتلقي فيجد فيه فصلاً متعددة من الأفكار التي تثير عقله ليفكر في حل رموزها، فيجد في تناوله لنص واحد ثقافات متعددة، حرص المبدع على إيرادها في نصه لتعطي دلالات من وجوه جديدة، فيستمتع بها المتلقي، ويتأثر بها، فيحرص على البحث لاكتشاف الفنيات الأسلوبية في النص الذي يقدمه المبدع.

والتناص الديني والأدبي والتاريخي والشعبي يظهر للمتلقي الكم الهائل من الثقافة التي تأثر بها الشاعر وأثرت فيه؛ لأن المتلقي يعشق تقديم الجديد الذي يعطي النص مذاقاً جديداً بما يحويه من ثقافات متعددة، تُشعره بهذا التنوع المنظوم بنظام دقيق يكشف عن إبداع الكاتب في نظم نصه بشكل متقن.

ويسهم التناص في إرجاعنا إلى اللحظة التاريخية التي يستحضرها الشاعر في نصه لينفكر به المتلقي، ويربطها في سياقها الذي وضعها به الشاعر، فيثير التساؤلات ويحلل ويركب لينتج الإشارات الجديدة للمعنى المطلوب، كما يعطي قيمة للتناص التراثي الذي يستحضر فيه ثقافة شعب بأكمله، والرموز التي تشير إلى عاداته وتقاليده، فيلقي الضوء عليها ويبرزها من خلال نصه. إن كل ما يستحضره الشاعر من تناص ديني أو تاريخي أو تراثي أو أدبي يمثل تحفيزاً للذاكرة؛ لأن تعمل على كشف خبايا هذه الرموز، وإثارة للذهن للربط بين هذه الرموز المتعددة وسياقها في النص المنظوم بفين وإتقان، فهذه النصوص المتداخلة "مع نص بعينه تمتلك حضوراً لا يمكن تحاشيه ولا يمكن نفيه، فتلك المداخلات النصية تتكشف على سطح النص، ولكنها لا تظل منفصلة وسائبة وإنما تخضع لتحولات ومتحولات يتمثلها النص، والذي هو جملة توزيعات ملفوظة سابقة عليه"⁽¹⁾.

(1) القول الشعري: رجاء عيد، ص ٢٢٧.

الفصل الرابع

"الصورة البيانية"

الفصل الرابع

الصورة البيانية

تعدُّ الصورة الفنية من أهم عناصر الإبداع الفني التي تزيد من جماليات النص الأدبي، حيث يعبر فيها الشعراء بنظراتهم التخيلية عن المعاني المجردة بنسجٍ أدبي فائق الجمال معتمدٍ على أعذب الألفاظ وأرقها لتكون لبناً أساسية في بناء الهيكل الأساسي للصورة، و"إذا كان الأدب يعبر فيه عن المعنى الجميل باللفظ الجميل فإنه لا يقبل تصوير الحقائق والأفكار مجردة، ولا عرضها بالصورة التي هي عليها في الواقع، بل لا بد أن يكون تصويرها من خلال المشاعر والانفعالات؛ لتمنحها الحرارة والقوة، وتجلوها في صورة أروع من حقيقتها وواقعها"^(١).

وبذلك تكون القيمة الأساسية للصورة الفنية تحييد الأفكار المجردة الواقعية عن واقعها الحقيقي، ومنحها الحيوية والحركة التي تساهم في جذب انتباه المتلقي، من خلال عملية النسج الخيالي التي يقوم بها المبدع للصورة الخارجية، حيث ترتبط هذه الصورة "بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات"^(٢) لنقلها بصورة مختلفة عن حقيقتها إلى المتلقي، بحيث تكون أجمل من الواقع.

كما تعتبر الصورة الفنية في الشعر صورة منسوجة تعبر عما يجول في خواطر الشعراء وفي ذهنهم من أفكار وآراء وأخيلة، معتمدين في تصويرها من خلال نموذج أدبي إبداعي على الخيال الذي يرحل بهم إلى عوالم تسهم في تجسيد الصور أو تشخيصها في لغة أدبية تكشف عن الجماليات الفنية وأسرارها وخباياها، ورغم أنها تعتمد البعد عن الواقع إلا أنها تعدُّ جوهرًا أدبيًا لا غنى عنه في إبراز جماليات الأدب، فليست الصورة الشعرية حلى زائفة، بل إنها جوهر فن

(١) الصورة الأدبية في القرآن الكريم: صلاح عبد التواب، د.ط، (مصر، الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٥م)، ص ١٠.

(٢) الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية): عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت)، ص ١٤١.

الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم^(١) لتنتقل بالأفكار إلى صورة ذات حيوية ونشاط.

كما أن الشاعر إذا أراد أن يصوّر صورة ما، فإنه لا يجسدها كما هي في الواقع، كما أنه لا يهتم بذكر معالمها وتفصيلها الأساسية، إنما يهتم بأن يعطي للمتلقي الأثر والوقع الذي شعر فيه عند مشاهدته لهذه الصورة التي ينقلها من واقعها الحقيقي إلى واقع شعري وأدبي بطريقته الخيالية الإبداعية، مصبوغة بالأحاسيس والمشاعر والذكريات الدفينة التي تثيرها هذه الصورة^(٢). فالصورة الفنية معتمدة في أساس تكوينها على الخيال الشعري الذي ينتجه عقل المبدع، الذي هو "نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نَسْخاً أو نَقْلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها... بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجِدّة أو الطَّرَفة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"^(٣) وإعادة التأمل من المتلقي، وتعميق الوعي وإثراء الحساسية، هي نتائج لا بد أن تتوفر في الصورة الفنية؛ لأنها تشكل الهدف من إنتاج المبدع لهذه الصورة.

وبذلك تكون الصورة من العناصر الوظيفية للأدب؛ وذلك لأن المبدع يستطيع أن يصَل بالمتلقي إلى الهدف المنشود وراء الأدب من خلال الصورة الرقيقة والمعبرة عن الفكرة، فإذا كانت وظيفة الأدب إبراز الحقائق في صورة أجمل من صورتها الأولى، فقد صار الخيال من عُمَد الأدب؛ إذ هو الطريق الطبيعي لهذا التصوير، ولعرض تلك الحقائق في ثوب مثير جذاب^(٤). وتعدّ الألفاظ والعلاقات المتبادلة بينها من عناصر الصورة التي يجعلها الخيال خارجة عن المألوف، وبذلك تتميز الصور "بأن كلماتها محددة في معظم الأحيان، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالباً ما تنتمي إلى عناصر طبيعية، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمسّ شعوراً ما فإن الصورة تصبح أشدّ حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان"^(٥). فاللغة أساس هذه الصور وهي "في تجريداتها الذهنية والفكرية إحدى المشاق التي يتعرض لها الشاعر، فوسيلته فقط الكلمة، وليس لها كيان أو وجود مرجعي محسوس، وعلى الكلمة أن

(١) نظرية البنائية: صلاح فضل، ص ٣٥٦.

(٢) انظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ٩٢.

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، الطبعة الثالثة، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م)، ص ١٤.

(٤) الصورة الأدبية: رمضان عبد التواب، ص ٢٥.

(٥) نظرية البنائية: صلاح فضل، ص ٣٥٧.

تتحول تصويرياً وتخيلياً لدى الشاعر إلى تشكيل تصويري مفارق لمحدودية التجريد اللفظي^(١)، ومبتعداً بها عن الواقع ليصنع واقعاً جديداً ونمطاً مختلفاً عن الحقيقة التي يعرفها الإنسان العادي. ولهذا نجد كلمات هذه اللغة تتأزر مع الخواص الخيالية وتتراكب مع الأداء التصويري حتى كأن اللغة -وسط ذلك كله- تفقد خاصيتها المحددة كلغة، وتصبح ضرباً من الصور، وهنا تكون اللغة ليست مجرد أداة للتنفيذ وإنما أداة لتجسيد المعنى الفني الذي يرتبط بالنسيج الأدائي، الذي تختلف خواصه الفنية بالضرورة على حسب قالب المصوغ فيه، وهنا تكمن القدرة الفنية، أي في تفجير تلك الطاقات الكامنة^(٢) في كلمات هذه اللغة للتعبير بها عن الخيال.

وتعدُّ الجملة -التي يعبر بها الشاعر المعنى بشعره- مجموعة "متألّفة من المفردات التي تكوّن في النهاية معنى مفيداً، وهذا المعنى تكوّن أساساً في صورة ذهنية لدى المتكلم، وهو بدوره يسعى لكي ينقله في أجمل صياغة حسب الأساليب الإبداعية إلى المتلقي"^(٣)، وبذلك يكون ابن حمديس قد أصاب في قوله أن الشعراء يستطيعون أن يعبروا عن الأفكار بصور غاية في البراعة كما قال في إحدى قصائده التي يصف بها الطيف:

وَإِذَا أَرَدْتَ بِأَنْ تُصَوِّرَ لِلْمُنَى صُورًا فَسَلِّمْهَا لِفِكْرَةِ شَاعِرٍ^(٤)

وتعتبر الصور الخيالية كالتشبيه والاستعارة والكناية أشد قوة وأروع جمالاً عندما يوظفها الشاعر في شعره لأن وظيفة الشعر التأثير وبعث الانفعال في نفس المتلقي، وبذلك تكون هذه الأدوات التعبيرية التي تكمن في الصور الخيالية الوسيلة الصالحة لتحقيق هذه الوظيفة^(٥). وإذا كان لكل صورة أدوات يستخدمها الفنان لإبداعها وإخراجها في أبهى حلة، فإن الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز تعتبر من أهم أدوات تشكيل الصورة التي يوظفها الشاعر المبدع في تشكيل الصورة الفنية الأدبية في النص الإبداعي الذي ينتجه. وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين، الأول: مصادر الصورة الشعرية عند ابن حمديس، والثاني: أشكال هذه الصورة عنده والمتمثلة في: التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية.

(١) القول الشعري: رجاء عيد، ص ١٥٢.

(٢) السابق: ص ١٤٨.

(٣) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٩٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٩.

(٥) انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٨.

المبحث الأول: مصادر الصورة عند ابن حمديس:

تعتبر الصورة البيانية التي يشكلها الشاعر في شعره عن عقلية الشاعر وما تحتويه من تجارب شعورية خاضها في حياته، والأحداث الرئيسية التي أثرت في تطور شاعريته، ومن أهم المصادر التي ساهمت في تشكيل الصورة عند ابن حمديس ما يلي:

أولاً: التجربة الذاتية

ساهمت التجربة الذاتية التي خاضها ابن حمديس في حياته من غربة مريرة وانتقال من صداقة ملك إلى آخر، يمدح هذا ويمجّد ذاك، وأحداث عظيمة أثرت في نفسيته، ثم تقدّم في العمر ساهمت في صقل موهبته وتشكيل الصورة الفنية في شعره، ومن أهم عناصر التجربة الذاتية:

١- الغربة والحنين إلى الوطن:

عاش ابن حمديس معظم حياته مغترباً بعيداً عن وطنه وأهله، ساهمت هذه الغربة في خلق نظام حياة اعتاد عليه من العيش الموحش في غريبته، يكابد همومه منفرداً، وينتظر أخبار أحبائه متألماً، ومن ذلك وصفه للنيلوفر بأنه مثيلٌ له في الغربة؛ لأن كليهما غريب عن وطنه:

هُوَ ابْنُ بِلَادِي كَاغْتِرَابِي اغْتِرَابُهُ كِلَانَا عَنِ الْأَوْطَانِ أَرْعَجَهُ الدَّهْرُ^(١)

وحيثما أرسل رسالة لابن عمته أبي الحسن يتشوق فيها إلى الوطن، أرسل له فيها سلاماً، مزجه بنسيم يحمل رائحة المسك فيقول:

أَبَا الْحَسَنِ انْتَشِقْ مِنِّْي سَلَاماً كَأَنَّ نَسِيمَهُ مِسْكَ فْتَيْقُ^(٢)

٢- صداقته للمعتمد بن عباد ثم سجنه:

كانت تربطه مع المعتمد علاقة وطيدة قوية، فقد كان من الشعراء المقربين عنده، يمدحه ويصف غزواته ويعظمه، وكان المعتمد يعامله معاملة الصديق، حتى إذا انقلب الحال بالأندلس، وهزم المعتمد في معاركه من بعد انتصار ثم صار إلى السجن، حزن ابن حمديس، ولم يشأ الرحيل عن الأندلس، حتى يبقى بالقرب من المعتمد فزاره في سجنه، وكرر الزيارة.

ثم تواصل معه بالرسائل الإخوانية من الشعر، وبذلك تأثرت نفسيته بهذا الحدث العظيم، بفقدته لأهم شخص كان يعتمد عليه في غريبته، فيقول في تصوير المعتمد وهو في سجنه بالحسام المغمّد:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٤.

حُسَامٌ كِفَاحٍ بَاتَ فِي السَّجْنِ مُغَمِّدًا وَأَصْبَحَ مِنْ حَلِيِّ الرِّيَاسَةِ عَارِيَا (١)

ومن شدة حزنه عليه وهو في السجن فقد أخذ يأمر نفسه بالبكاء عليه، حتى تكون دموعه أكثر من مياه المطر، فيقول:

وَإِنْ لَمْ أَبَارِ الْمُنْزَنَ قَطْرًا بِأَدْمَعٍ عَلَيْكَ فَلَا سُقَيْتَ مِنْهَا الْغَوَادِيَا (٢)

٣- توالي مدحه لملوك إفريقيا:

رحل إلى إفريقيا، وتقدم عند ملوكها واختص بهم يمدحهم ويفعل ما كان يفعله عند المعتمد، وتتابع الملوك وهو يرى مصيرهم واحداً تلو الآخر، يحاربون، ويفتحون، وينتصرون في معاركهم، ثم يموتون، وهو لا يفتأ يذكر بطولات هذا، ويمجد عطاء الآخر، ويكذب المنجمين الذين يندرون بالموت، وهكذا انسجم في حياته معهم، وهو يمدحهم، وينال عطاياهم التي لم يأبه بها لكي يذكرها في شعره؛ لأنه لم يكن يطلب المال، إنما كان يطلب المنى.

ويقول في مدح يحيى بن تميم، في وصفه بالكوكب، ثم بالأسد في المعركة:

أَعْلَى الْمُلُوكِ مَنَارًا فِي دُرَى شَرْفٍ لَا يَرْتَقِي كَوْكَبٌ فِي الْجَوِّ حَيْثُ رَقَا

وَأَثَبْتُ الْأَسَدِ فِي جَوْفِ الْعِدَى قَدَمًا إِذَا جَنَاحُ لِيَوَاءِ فَوْقَهُ خَفَقَا (٣)

٤- الحرب:

كان من أكثر ما يستهوي ابن حمديس عند مدحه للملوك والأمراء أن يذكر بطولاتهم الحربية، فيصف الحروب التي خاضوها وانتصروا فيها ويعظم هذا الانتصار، وبذلك يبدع في تركيب الصور البيانية الرائعة ومنها قوله:

يَقْطَبُ الْمَوْتُ خَوْفًا مِنْ لِقَائِهِمْ وَيَضْحَكُ الثُّغْرُ مِنْهُمْ عَن سَنَا ثُغْرٍ (٤)

٥- بلوغه من الكبر عتياً:

لما طال به غريته، طال به العمر، وبدأ يرثي نفسه، وهو في الخمسين من عمره، فكان كلما بلغ مرحلة عمرية أخذ يندب نصيبه من هذه الحياة وما فعلت به الغربة التي شبيبته، وفي الخامسة والخمسين، وفي الستين، وفي السبعين يبكي نفسه، ثم يصل به إلى أن يحتاج إلى العصا يتكى عليها وهو في الثمانين، ثم يستخدمها ليستدل بها على الطريق بعد أن فقد بصره، هذه

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣١.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٧.

المراحل العمرية كان لها أثرها في ابن حمديس وعلى الصورة التي يرسمها في شعره، فلا شك أن العمر كان يؤثر فيها وفي صياغتها.

ومن ذلك قوله لما بلغ الثمانين في تشبيه نفسه بالقوس الذي يضرب فيه عصاته التي يرتكز عليها بدلاً من السهم:

وَلِي عَصَا مِنْ طَرِيقِ الدَّمِّ أَحْمَدُهَا بِهَا أَقْدَمُ فِي تَأْخِيرِهَا قَدَمِي
كَأَنَّهَا وَهِيَ فِي كَفِّي أَهْشُ بِهَا عَلَى الثَّمَانِينَ عَامًا لَا عَلَى غَمِّي
كَأَنِّي قَوْسٌ رَامٍ وَهِيَ لِي وَتَرٌّ أَرْمِي عَلَيْهَا رَمِي الشَّيْبِ وَالْهَرَمِ^(١)

ثانياً: ثقافته:

عاش ابن حمديس في بيئات مختلفة، حيث تربى في صقلية، وهاجر إلى الأندلس وعاش فيها وعاش أحداثها، واختلط بأهلها، فتأثر بما فيها من ثقافات متعددة، واهتم بالمطالعة، فازدادت ثقافته وازدادت خبرته بما خاضه من تجارب في هذه الحياة.

ثم سافر إلى إفريقيا بعد أن تحوّل الحال بالمعتمد، واختلط بالبيئة الإفريقية، وما فيها من عناصر ثقافية جديدة، ونهل من معين علومها، فأكمل مشواره الإبداعي الأدبي. وقد تمّ الحديث عن هذه النقطة في التمهيد عن حياته.

ثالثاً: الطبيعة

تأثر ابن حمديس في البيئة الأولى التي نشأ فيها (صقلية) حيث تعاش طفولته هناك، وامتزجت ذاكرته بما فيها من معالم التصقت في ذهنه، كما تأثر بما تتمتع به بلاد الأندلس، التي هاجر إليها من الطبيعة الخلابة، التي تزيد من بهائها الجنان والقصور والبرك والمدن الشامخة، فتفاعل معها الشعراء لإنتاج صورٍ فائقة الروعة والحسن، ينسجونها في أشعارهم لتصبح قطعة فنية جديدة تزيد من بهاء الأندلس..

وتعدّ هذه الطبيعة عنصراً أساساً من عناصر التشكيل الفني للصورة الشعرية الوصفية التي تعتمد على "وصف الأشياء كما تبدو للشاعر، لا كما هي في حقيقتها، ويلونها ليس في أبعادها العادية، ولكن ينظمها في ألوان، ويراها خلال الوسط الخيالي الذي صنعه الأحاسيس"^(٢) ومن أبرز عناصر الطبيعة:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٢.

(٢) القول الشعري: رجاء عيد، ص ٤٣.

١- الجنان والدور والقصور في الأندلس وإفريقيا:

وهي من أهم مصادر تشكيل الصورة في ذهنه، فالطبيعة الجميلة التي تلتف حوله تفرض نفسها عليه، لتنعكس صوراً بديعية جميلة، فيقول في وصف هلال شبهه بالمنجل المصنوع من العسجد، الذي يحصد النرجس، فيقول:

كَمِنْجَلٍ قَدْ صِيغَ مِنْ عَسْجِدٍ يَحْصُدُ مِنْ زَهْرِ الرَّبِيِّ نَرْجَسًا (١)

ويقول في وصف قصر بناه علي بن يحيى، فيصفه وكأنه قد أقامه وشيده من جوهر

الحسن:

بَنَى سَعْدُهُ قَصْرًا عَلَى الْبَحْرِ سَامِيًّا فَتَحَسَبُهُ مِنْ جَوْهَرِ الْحُسْنِ صَوْرَهُ
يُنِيرُ عَلَى الْبُعْدِ انْتِلاقًا كَأَنَّ مَا عَلَى الشَّطِّ لَقَى لُجَّةً مِنْهُ جَوْهَرَهُ (٢)

٢- البحر:

لقد شكّل البحر عنصراً مهماً من عناصر الطبيعة التي تسهم في تكوين الصورة عنده، وبحكم الموقع الذي تقع فيه بلده الأصلية صقلية، والأندلس، وإفريقيا، التي تطل جميعها على البحر، فقد كان ابن حمديس يتحدث عن البحر كثيراً، فالبحر يمثل له صوراً عدة، هي:

أ- صورة الحنين للوطن:

كان البحر مصدراً لاستلهام ذكرى الأهل والوطن، ففيه تتداخل كثيرٌ من صور الحنين والشوق إليهما، وفي البيت التالي نجده يخاطب البحر وكأنه إنسان يؤنس وحشة الشاعر في غربته، فيشكوها له ويصف وشوقه وحنينه إلى جنة موطنه فيقول:

وَرَأَعَكَ يَا بَحْرُ لِي جَنَّةٌ لَبَسْتُ النَّعِيمُ بِهَا لَا الشَّقَاءَ (٣)

ب- صورة الأسى والموت والفرق:

ويمثل البحر دور الجاني أمام ابن حمديس في قضية غرق جاريته "جوهرة" فهو الذي اختطفها منه وهي أقرب الناس من قلبه؛ لذلك ارتبطت رؤية البحر في عقله اللاواعي بمشاعر الحزن والأسى، فأصبح الفتيل الذي يشعل نار الوجد والحزن عليها.

وأصبح للبحر رمزية في مخيلته تعيد صورة الموج الذي جاء يعانق ويضم محبوبته، لا لشوقه لها، إنما ليخطفها منه وينزعها من قلبه إلى الأبد، فيترك جرحه نازفاً بلا رحمة أو شفقة، فيقول:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٥٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٤٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤.

عَانَقَهَا الْمَوْجُ ثُمَّ فَارَقَهَا عَنْ ضَمَّةٍ فَاضَ رُوحَهَا فِيهَا (١)

ت-صورة الكرم والعطاء:

يشكل البحر في الموروث الثقافي عند معظم الناس رمز عطاءٍ وجود وكرم، بما يفيض على البشرية مما فيه من غذاء أساسي لهم، وكماليات ثمينة من الجواهر والدرر الغالية النفيسة، ولأنه يحمل هذه الرمزية فقد كان ابن حمديس يوظفها في شعره؛ لتكون رمز العطاء والكرم ووصفاً للملوك والأمراء الذي يمدحهم، ولا يكتفي بذلك بل يجعل ممدوحه أكثر كرمًا من البحر، فيقول في مدح علي بن يحيى:

مَنْ ذَا يُجَاوِدُ مِنْهُ كَفًّا كَفُّهُ وَالْبَحْرُ فِي مَعْرُوفِهِ ضَحَضَاخُ (٢)

ث-صورة الحرب والمعارك:

كثيراً ما كان البحر يشهد حروباً شديدة، مما جعله رمزاً لهذا الوضع المضطرب، فوظفه ابن حمديس في شعره حين تحدثه عن معركة حربية، قال فيها:

هَزَبْرٌ عَلَى بَحْرٍ مِّنَ الْحَرْبِ مُفَقِّمٌ عَلَى جِسْمِهِ نَهْيٌ وَفِي يَدِهِ نَهْرٌ

وَقَدْ حَالَ بَيْنَ الرُّومِ وَالْبَحْرِ فَالتَّجْوُا إِلَى الْقَصْرِ حَتَّى جَاءَهُمُ بِالرَّدَى الْقَصْرُ (٣)

وكذلك فإنه يشبه الجيش وهو يسير في أرض المعركة، بالبحر بانسيابه في حالة مدّ تفوق

منسوبة، فيقول:

وَنَسُورٍ تَغْتَدِي أَحْشَاؤُهَا مِنْ بَنِي الْهَيْجَاءِ لِلِقَتْلَى لُحُودِ

زَاجِفٌ كَالْبَحْرِ مَدًّا بِالصِّبَا بِحُرُورِ الْمَوْتِ فِي ظِلِّ الْبُنُودِ (٤)

تكتنز الصور البيانية عند ابن حمديس بمصادر مختلفة وأدوات متعددة تسهم في تشكيل هذه الصورة بأدق التفاصيل، وبمهارة فائقة، والتي سيتم الكشف عنها من خلال المباحث التالية التي تهتم بدراسة التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وذلك من خلال استعراض الجمليات الخاصة التي تعطيها كل صورة في كل نوع من الأنواع السابقة.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

المبحث الثاني: أشكال الصورة عند ابن حمديس الصقلي

أولاً: التشبيه:

يعدُّ التشبيه من الأشكال الفنية التي يمكن للشاعر أن يعبر بها عن الصورة الفنية التي تترجم الأفكار والمعاني المجردة، وتحولها بطريقة أدبية إلى صورة أدبية يستمتع المتلقي بسماعها ويتجول في ثناياها باحثاً عن الجماليات الفنية التي تكتنز فيها.

وعند دراسة التشبيه في شعر ابن حمديس يُلاحظ أن التشبيهات عنده تعتمد على الصور المركبة والصور المفردة، حيث يلجأ أحياناً إلى استخدام صورة مركبة ليشبهها بصورة مركبة أخرى، أو صورة مفردة بصورة مفردة، وبعد التأمل في أسلوب التشبيه عنده يمكن تقسيم أنواع التشبيه الواردة عنده من ناحية الأفراد والتركيب إلى:

أ- تشبيه مركب بمركب.

ب- تشبيه مفرد بمركب.

ت- تشبيه مفرد بمفرد.

• تشبيه المركب بالمركب

يعتمد هذا النوع من التشبيه على وجود أجزاء متعددة في الصورة ليربطها بعلاقة مشابهة مع الأجزاء المتعددة في الصورة الأخرى، وبذلك يكون التشبيه "المركب تشبيه شيئين اثنين بشيئين اثنين"^(١)، حيث تربط بين الصورتين علاقة انسجام، ترتبط هذه الأجزاء ببعضها من خلال التشبيه الحاصل بينهما، حيث يؤكد المبدع من خلال نصه على البحث عن معالم الاتفاق ليرزها، فيصنع صورة جديدة تتجه نحو المبالغة لتقرير الصورة والتأكيد على ملامحها.

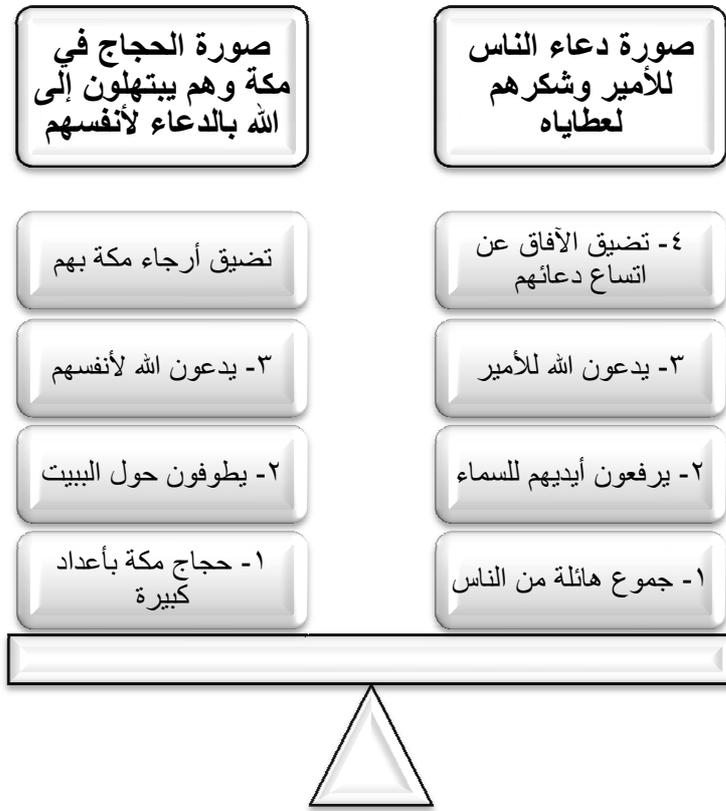
ومن تشبيه المركب بالمركب في شعر ابن حمديس قوله مادحاً الأمير علي بن يحيى، ووصف النفاق الناس حوله بالدعاء له لما قدمه من خيرٍ لبلادهم، وعطاءٍ جزيل لهم بلا تفرقة أو تمييز بينهم:

وَدُعَاؤُهُمْ لَكَ فِي السَّمَاءِ مُحَلَّقٌ حَتَّى لَضَاقَ بِعَرَضِهِ الْأُفُقَانُ

(١) المثل السائر: ابن الأثير، ج ٢، ص ١٠٤.

كَحَجِيجِ مَكَّةَ فِي اِرْتِفَاعِ عَجِيجِهِمْ وَطَوَّافُهُمْ بِالْبَيْتِ ذِي الْأَرْكَانِ^(١)

وهو في البيتين يشكل صورة تعتمد على أجزاء متعددة، فهي تتكون من: جماعات من الناس، يرفعون أيديهم إلى السماء، يدعون الله له بالتوفيق، فيضيق الأفق باتساعه من كثرة هذا الدعاء الذي يشير إلى كثرة الناس، وفي الجهة الأخرى: حجاج مكة بأعدادهم الهائلة، يطوفون حول البيت، ويرتفع صوتهم بالدعاء إلى الله لكن لأنفسهم، فيضيق المكان بهم، فيربط ابن حمديس بين الصورتين، في علاقة مشابهة مركبة، لكنه يبرز الصورة الأولى عن الثانية أكثر؛ لأن الأفقين قد ضاقا من كثرة دعاء الناس له، بينما ضاق المكان في الصورة الأولى من كثرة الناس، ويمكن رسم ملامح الصورة التي يشكلها من خلال الشكل التالي:



شكل يظهر الصورة المركبة في البيت السابق

ومن التشبيه الذي يعتمد تشبيه المركب بالمركب قوله في تشبيه النعم التي يغدق بها الأمير

يحيى بن تميم على رعيته:

نِعْمٌ تَنْوَرُ فِي الْأَكْفِ كَمَا سَقَى عَيْنَ الرِّيَاضِ حَيَا السَّحَابِ الْمُسْبِلِ^(٢)

فقد شبه (النعم) التي يغدقها على الآخرين بـ (الزرع والنبات).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٦.

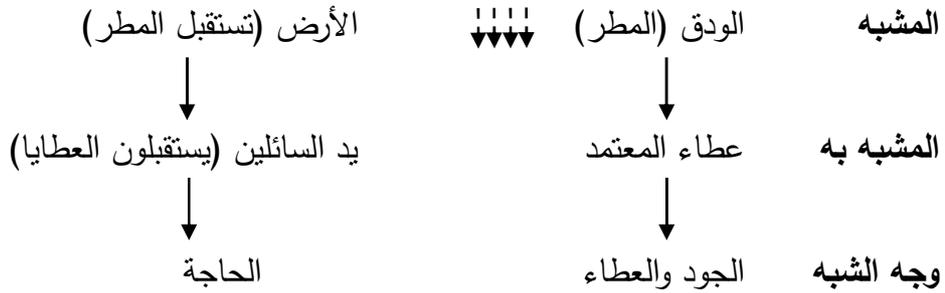
وشبهه (الأكف) التي تتناول هذه النعم بـ (الأرض) التي ينبت فيها الزرع.
وشبهه (عطاءه) اللامحدود، بـ (مياه الأمطار) التي تنزل من السحاب فتحي الأرض بعد موتها.

فالصورة تتكون من مركبات متعددة استقاها ابن حمديس من مشاهداته لكرم وعطاء يحيى بن تميم، حيث مزجها في علاقة مشابهة مع مكونات طبيعية حقيقية يشاهدها من خلال معالم الطبيعة الممتدة حوله.

ومنه وصفه لكرم المعتمد بن عباد فيقول:

إِذَا انْهَلَّ فِيهِ الْوَدْقُ عَايَنَتْ مِنْهُمَا عَطَاءَ ابْنِ عَبَّادٍ وَرَاحَةَ سَائِلِهِ^(١)

حيث وظف التشبيه الضمني من خلال الصورة المركبة، فقد شبه المطر وهو يسقي الأرض وبيوت الناس، كأنه عطاء ابن عباد للناس الذين يمدون أيديهم لاستقبال هذا العطاء، كما تستقبل الأرض هذا الودق والمطر وخيرات السماء، وبذلك فهو يرسم صورة رائعة الدقة فائقة الحسن، يصف لنا فيها عظم العطاء والجود الذي يتصف به ابن عباد، ويمكن إبراز معالمها في الشكل التالي:

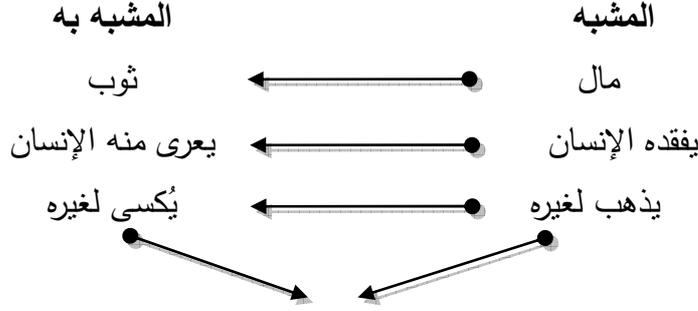


^(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٧.

وقوله في حال المال الذي لا يدوم:

إِنَّ الْفَتَى فِي يَدَيْهِ الْمَالُ عَارِيَةٌ كَالثَّوبِ عُرِّيَ مِنْهُ غَيْرُهُ وَكُسِي (١)

شبه المال الذي يحمله الفتى في يديه والذي لا بد يوماً وأن يفقده، بالثوب الذي يُعَرَّى منه ويُكسى به غَيْرُهُ، ويمكن إبراز ملامح هذه الصورة كما يلي:



وجه الشبه: الزوال واستفادة الآخرين منه

ومن ذلك أيضاً وصفه للشيب الذي غزا شعره، فيقول:

كَأَنَّ الْخَضَابَ دَهْمَةٌ لَيْلٍ تَحْتَهَا لِلْمَشْيَبِ غَرَّةٌ صَبِح (٢)

وقد شبه الخضاب بسواد الليل، والشيب الذي قد اصطبغ بلون الخضاب يشبه الصبح الذي غطاه الليل، ولكنه سيظهر بعد مدة وجيزة، ولا بد أن حقيقة الشيب ستظهر وتلوح من تحته، كما يظهر الصبح بعد زوال الليل.

• تشبيه المفرد بالمركب

يعتمد هذا النوع من التشبيه على إيجاد علاقة بين عنصر واحد في صورة، وعناصر متعددة في صورة أخرى، تقوم هذه العلاقة على التشابه بين العنصر والعناصر الأخرى، ومن ذلك وصفه للحرب وتشبيه صورتها بالحسنة تارة، ثم بالغول تارة أخرى، فيقول:

تَرَوْفَاكَ كَالْحَسَنَاءِ يَضْحَكُ سِنَّهَا وَتَرْتَاعُ مِنْهَا وَهِيَ كَالْغُولِ تَعْبِسُ (٣)

وفيه يستحضر صورة الحرب ليصنع علاقة مشابهة معها ومع الحسناء والغول، فالحرب طرف واحد قد شبهه بعنصرين متناقضين، فشبه الحرب بالحسنة التي يسر منها الإنسان عند

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٨٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٩.

رؤيتها وهي تضحك، إشارة منه إلى الفرح الناتج عن الانتصار في هذه الحرب، ويشبهها بالغول الذي يعبس، وصورة الغول مرسومة في الأذهان بأنها صورة الخوف والرعب، فكيف إذا كان هذا الغول عابساً أيضاً، وهو يشبهها به من ناحية الدمار والقتل الذي يحدث فيها ورهبة الناس منها ومن خوضها لما لها من أثر سلبي كبير.

• تشبيه المفرد بالمفرد

وفيه يعتمد الشاعر على تشبيه عنصر بعنصر آخر، وبذلك يكون "طرفاه مفردين، كتشبيه الخد بالورد ونحوه^(١)، ومن ذلك قوله في وصف الجنود:

فَمَا دَفَعَتْ عَنْهُ جُودٌ جُودِهِ عَلَى أَنَّهُ فِي الْقُرْبِ كَالْيَدِ لِلْفَمِ^(٢)

حيث شبه الجنود باليد التي وضعت في الفم، للدلالة على قربها وقرب الجيش منه، وذلك حين لم يستطع هؤلاء الجنود الدفاع عن القائد أبي الحسن علي بن حمدون، رغم قربهم منه، وذلك لشدة أهوال المعركة.

ومن ذلك وصفه لحالة الحزن التي يمر بها عندما مات والده كالثكلى التي تبكي ولدها:

نُحِيتُ كَثْكَأَى عَلَى مَا جِدِ وَلَا مُسْعِدٌ لِي سِوَى الْقَافِيهِ^(٣)

شبه نفسه، وهو في حالة الحزن الشديد، بالثكلى التي تتوح على ولدها من شدة الحزن، ليعبر بذلك عن الأسى الذي يجده في غربته حيث يفقد أحبابه وعائلته وهو بعيد عنهم، فاشتد حزنه بوفاة والده.

وبعد وفاة يحيى بن تميم رثاه فرسم صورة له قائلاً:

أَمْسَى دَفِيناً وَلَمْ تُدْفَنْ مَفَاخِرُهُ كَالْمِسْكِ يُطَوَى، وَنَشْرٌ مِنْهُ يَنْتَشِرُ^(٤)

شبه حالة يحيى بن تميم بعد موته، حيث بقي ذكره عامراً بين الناس لم تدفن معه مفاخره فظل الناس يذكرون محاسنه وأفعاله ومناقبه التي عمت الناس جميعاً، بحالة المسك الذي رغم أنه يطوى ويؤارى عن الأنظار إلا أن رائحته فواحة ومنتشرة في كل مكان.

وفي وصف المطر والسيول الناتجة عنه يقول:

(١) انظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، الطبعة السابعة عشر،

(القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٥م)، ج ٣، ص ٤٣٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٢٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٢.

فَجَرَّتْ مِنْهُ سُيُولٌ حَوْلَنَا كَثَعَابِينَ عَجَالٍ تَطَّرِدُ^(١)

حيث شبه السيول الناتجة عن المطر، كالثعابين التي ترحف على الأرض مسرعة في عجلة وكأنها تطارد فريستها.

وقد شبه حركة الأوتار حين تحركها الغانية بيديها كالشريان الذي ينبض، فيقول:

وَيَنْبِضُ كَالشَّرِيَانِ إِنْ عَبَيْتُ بِهِ وَجَسَّتْهُ مِنْهَا بِاللَّطَافَةِ إِنْ صَبَعُ^(٢)

والمشبه في البيت هو الأوتار، والمشبه به الشريان، ووجه الشبه النبض والحركة الناتجة من حركة الأصابع على الأوتار.

ومن ذلك يقول في وصف الثناء الحسن:

وَإِنْ كُنْتُ عَنْ حَفْلِ الْعُلَى غَائِبًا فَلِي ثَنَاءٌ كَعُورِ الْمِسْكِ بِالْفَضْلِ عَرَفَا^(٣)

شبه السيرة الحسنة والثناء بالمسك الذي تفوح رائحته، وتدلُّ الناس عن وجودها. ومن ذلك وصفه لنبات النيلوفر-وهو جنس من النباتات المائية تنبت في الأنهار والمستنقعات- بأنه مثيلٌ له في الغربة لأن كلاهما غريب عن وطنه:

هُوَ ابْنُ بِلَادِي كَاغْتِرَابِي اغْتِرَابُهُ كَلَانَا عَنِ الْأَوْطَانِ أَرْعَجَهُ الدَّهْرُ^(٤)

حيث شبه غربة النيلوفر بغريته عن الأوطان، لأن كليهما بعيد عن موطنه الأصلي، وأجبر على الخروج من الوطن والهجرة إلى بلاد أخرى. وقال يصف نفسه وهو حزين:

فَنَهَضْتُ أَشْرَقُ بِالدُّمُوعِ كَمَا شَرِقَ الْفَضَاءُ بِكَثْرَةِ السَّيْلِ^(٥)

شبه نفسه وهو تغمره الدموع بالأرض الواسعة التي تغمرها مياه السيول من كثرة الأمطار، وغزارتها، التي ملأت الأرجاء بالسيول المنهمرة التي تشبه دموعه الجارية.

وقال يصف هلال رمضان:

قُلْتُ، وَالنَّاسُ يَرْقُبُونَ هِلَالَاً يُشْبِهُ الصَّبَّ مِنْ نَخَافَةِ جِسْمِهِ^(٦)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٢٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٥.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٣.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٤٢٣.

حيث صور هلال رمضان والناس يرقبونه وهو نحيف لا يمكن رؤيته لأنه ما زال في مطلع الشهر، وكأنه إنسان نحيف الجسم أضعفته الصبابة والهيام.

وقد قال يصف المقاتلين في أرض المعركة:

مِنْ كُلِّ مُقَاتِمٍ الْهَيْجَاءُ يُوقِدُهَا كَمُسْعِرِ النَّارِ أُنَى هَمٍّ وَاعْتَرَمَا^(١)

فيصف مقاتلاً يجري في أرض المعركة، بلا خوف ولا رهبة، يوقد الحرب فيضرب هنا ويضرب هناك، حاله كحالة من يشعل النار أينما حلّ وأينما ذهب، لا يتقي شرها، ولا يخاف من تأثيرها لا على نفسه و لا على غيره.

وقال يمدح المعتمد بعد أن سجن، فيقول:

مَضَيْتَ حَمِيداً كَالْغَمَامَةِ أَقْشَعَتْ وَقَدْ أَلْبَسْتَ وَشْيَ الرَّبِيعِ الْمَغَانِيَا^(٢)

وهو يصف المعتمد الذي يتصف بكثرة عطائه، إلا أنه قد رحل عن ملكه بعد أن زال وأسر، ولكن قبل أن يذهب نشر الخير وعممه على الناس، فلم يعد أحدٌ يحتاج إلى عطاء غيره، فهو مثل الغمامة المليئة بالخيرات، التي جاءت على هؤلاء القوم، ثم ذهبت، لكنها قبل أن تذهب أفرغت ما في جعبتها من خير وفير على أهل هذا المكان، فاكتست الأرض بمعالم الربيع الخضراء التي تدل على النماء والخير الوفير.

أدوات التشبيه:

اعتمد ابن حمديس في صورته البيانية على أسلوب التشبيه، وقد اقترن أسلوب التشبيه عنده بأدوات متعددة في مواضع كثيرة، وعند الدراسة الإحصائية لأدوات التشبيه في أسلوب التشبيه عنده بلغ عددها ست أدوات، توزعت في (٩٥١) موضعاً، وكانت نسب تردد هذه الأدوات كما يلي:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٣.

نسبة تردد أدوات التشبيه في أسلوب التشبيه عند ابن حمديس

م	الأداة	العدد	النسبة المئوية
١	كأنَّ	٥٥١	% ٥٧,٩
٢	الكاف	٢٨١	% ٢٩,٥
٣	كما	٧٧	% ٨,١٠
٤	مثل	٣٩	% ٤,١٠
٥	أسماء (مشبه)	١	% ٠,١١
٦	أفعال (يحاكي - يشبه)	٢	% ٠,٢١
	المجموع	٩٥١	% ١٠٠

من خلال الجدول السابق يتضح أن أداة التشبيه (كأنَّ) كانت من أكثر الأدوات انتشاراً في تشبيهاته، وتتميز هذه الأداة بأنها تؤكد معنى التشبيه الذي تستخدم له لأنها تتكون من الكاف وحرف التوكيد أن^(١)، وقد تكرر استخدامها ما يقارب من (٥٥١) مرة، أما الكاف فقد كانت ثاني الأدوات استخداماً فقد بلغ عدد مرات تكرارها ما يقارب (٢٨١) مرة، وكان الاسم (مشبه) والأفعال (يشبه- يحاكي)، التي تستخدم كأدوات تشبيه، من أقل الأدوات استخداماً في أسلوب التشبيه عند ابن حمديس.

وقد استخدم ابن حمديس أدوات التشبيه بكثرة في تشبيهاته، ومن المواضع التي استخدمها فيها (كأنَّ) قوله يصف يوماً ماطرًا:

يَوْمٌ كَأَنَّ الْقَطَرَ فِيهِ لَوْلُوٌّ يَنْظُمُ لِلرَّوْضِ عُقُودًا وَوُشَّاحٌ^(٢)

حيث شبه قطرات المطر المتساقطة في هذا اليوم الماطر بحبات اللؤلؤ المنظوم في الرياض وكأنه عقود منتظمة تستخدم كأوشحة للزينة. وهو بذلك يصف جماليات الطبيعة ويؤكد على جماليات المنظر الطبيعي لقطرات المطر حين تتساقط على أوراق الشجر.

وتتميز أداة التشبيه كأنَّ بأن المشبه والمشبه به يأتیان بعد الأداة، ومنه قوله وهو يصف الشعور الذي يشعر به من شارب الخمر، الذي يشعر بحلاوة الدنيا فيتخيلها عالماً آخر مليئاً بالمعالم الجمالية الخيالية:

(١) انظر: المفصل في صنعة الإعراب: الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري، ت: ٥٣٨هـ)، تحقيق: علي بو ملح، الطبعة الأولى، (بيروت، مكتبة الهلال، ١٩٩٣م)، ص ٣٩٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨٧.

فَكَانَ التُّرْبَ مِنْكَ أَذْفَرُ وَكَانَ الطَّلَّ كَأَفْوَرُ رَبَّاحٍ^(١)

والبيت يحتوي على صورتين، الأولى: شبه فيها التراب بالمسك الذي له رائحة فواحة، فالمشبهه التراب، والمشبه به المسك أما وجه الشبه فهو قوة الرائحة، والثانية: شبه فيها قطرات المطر بكافور عطري قوي الرائحة، والمشبه قطرات المطر، والمشبه به الكافور، ووجه الشبه الرائحة أيضاً. وقال يفخر بقومه أهل سرقوسة، و يصف صورة الحرب وعدد الجنود في المعركة:

يَضَاعَفُ إِنْ عُدَّ الْفَوَارِسُ عَدُّنَا كَأَنَّ الشُّجَاعَ الْفَرْدَ فِينَا عَرْمَرَمَ^(٢)

حيث شبه ابن حمديس الجندي الفرد من قومه في سرقوسة بالجيش العرمرم، في قوته وشجاعته، ويدل ذلك على فروسية هؤلاء الجنود وقوتهم وشجاعتهم، ويهدف من هذا التشبيه المبالغة في الفخر بقومه.

أما أداة التشبيه الكاف، فتتميز بأن المشبه يأتي قبلها والمشبه به يأتي بعدها، ومنه قوله وهو يصف الخمر تلمع في الكأس وتدور على الحاضرين:

مِنْ قَهْوَةٍ فِي الْكَأْسِ لَمَاعَةٌ كَالْبَرْقِ شُقَّ الْغَيْمُ عَنْهُ فَلَاحٍ^(٣)

وفي البيت شبه القهوة وهي الخمر وهي موضوعة في الكأس تبرق وتلمع من شدة صفائها، بالبرق الذي يشق طريقه وسط الغيم فيبدو قوياً بلمعانه وبرقه ووميضه، والمشبه في البيت الخمر، والمشبه به البرق، ووجه الشبه لللمعان.

ومن المواضع التي استخدم فيها أداة التشبيه (الكاف)، وصف الحرب وهي تدور، حيث الغبار ينتشر في أرجاء الجو فيخفي السماء من اكتظاظه، فيبدو كالغيم فوق رؤوس الجنود، فيقول في ذلك:

نَقَعُهُ كَالْغَيْمِ مُلْتَقِئاً عَلَى صَعِقَاتٍ مِنْ بُرُوقٍ وَرُغُودٍ^(٤)

وهو في البيت يرسم صورة للمعركة التي تدور رجاها حيث يشبه الغبار الناتج عن حركة الخيول والجنود على أرض المعركة بالغيم المنتشر في السماء، يحجب الشمس، وتشقه ضربات السيوف تلمع في الفضاء، والأصوات التي تخرج من المعركة من ضربات السيوف وصهيل الخيول وأصوات الجنود والهتافات التي يرتفع صداها في أرجاء المكان، فالمشبه الغبار الملتف حول الجنود

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٤.

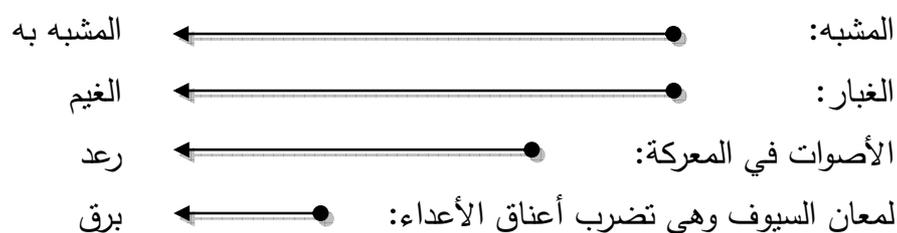
(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٩٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

في المعركة والنتاج من الحركات المتتالية، والمشبه به الغيم في السماء، ووجه الشبه الانتشار وحجب السماء.

ويمكن توضيح الصورة في البيت السابق بالشكل التالي:



وقد وصف الخط الجميل بالرياض في الرسالة التي أرسلها له ابن عمته أبو الحسن يقتضيه فيها العودة إلى أهله، فيقول:

أَتَانِي كِتَابٌ مِنْكَ نَمَّقَتْ خَطُّهُ كَمَا دَبَّجَ الرَّوْضَ انْسِجَامُ غَمَامٍ^(١)

وهو يخاطب ابن عمته ويرد على رسالته، ويشبهه تتميق الخط وتحسينه في هذه الرسالة بالروضة المتناسقة بسبب مياه الأمطار التي أمدتها بها الغيوم.

ومن التشبيهات التي استخدم فيها الاسم (مثل) قوله وهو يصف من أعياء الحب وأمراضه الغرام فلا برء ولا شفاء له:

مُضْنَى يَرُدُّ سَلَامَ الْعَائِدَاتِ لَهُ مِثْلَ الْغَرِيقِ إِذَا صَلَّى بِإِيْمَاءٍ^(٢)

فقد أصبح مضنى ومتعباً ومريضاً ومرهقاً، يرد السلام الملقى إليه بإيماءة من نظره؛ لأنه لا يستطيع الحراك، مثله مثل الغريق الذي لم يستطع إنقاذ نفسه فاستسلم للغرق، وبدأ يبتهل إلى الله بالصلاة بإيماءة منه؛ لأنه لا يستطيع التحكم بحركات جسمه.

التشبيه باعتبار وجه الشبه:

وينقسم التشبيه باعتبار وجه الشبه، من ناحية الحذف والذكر، إلى تشبيه مفصل؛ وهو ما ذكته فيه وجه الشبه، وتشبيه مجمل؛ وهو ما حذف منه وجه الشبه^(٣).

وكثيراً ما كان ابن حمديس يحذف وجه الشبه من أسلوب التشبيه، وذلك لوضوح الاستدلال عليه والظهور البارز لوجه الشبه بين المشبه والمشبه به، ولذلك فالتشبيه المجمل أبلغ من المفصل، ومن التشبيه المجمل قوله:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢.

(٣) انظر: جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٢٤٢.

وَذِي دَلَالٍ كَمَا أَنْ وَجَنَّتْهُ مِنْ حَجَلٍ بِالشَّقِيقِ مُنْتَقِبِهِ^(١)

وفيه يشبه وجنتي الفتى المدلل عندما يخجل فتصبح حمراء بالشقيق الأحمر، فيصبح وكأنه منتقب بالشقيق الأحمر، وقد حذف وجه الشبه وهو الاحمرار الناتج من الخجل، واللون الأحمر لزهرة شقائق النعمان.

ومنه وصفه لحالة محبوبته ودمعها يجري على خديها، فيقول:

وَبَكَتْ فَالْدَمْعُ فِي وَجَنَاتِهَا كَجَمَانِ الطَّلِّ فِي الْوَرْدِ النَّدِيِّ^(٢)

فقد شبّه الدمع حين تذرفه محبوبته من وجنتيها بقطرات الندى التي شبهها بالجمان المتساقط على الورد الندي.

ومن ذلك وصفه لخيّلٍ سريع في عدّوه، يجري كسرعة البرق، فيقول:

يَعْدُو وَلَا ظِلٌّ لَهُ فَكَأَنَّهُ بَرَقَ فِيَا لِلْبَرْقِ مِنْ مَرْكُوبِ^(٣)

المشبه هو الخيل، والمشبه به البرق، ووجه الشبه المحذوف السرعة، فقد شبه الخيل بالبرق في سرعته، وبذلك تكون دلالة التشبيه المبالغة في السرعة، وتأكيد قوة هذا الخيل وسرعته الفائقة التي يتميز بها عن غيره.

ويقول في وصف النجوم وهي تتلألأ في السماء:

كَأَنَّ الثَّرِيَّا فِيهِ بَاقَةٌ نَرْجِسٍ مِنْ الشَّرْقِ يُهْدِيهَا إِلَى مَغْرِبٍ مُهْدٍ^(٤)

حيث شبه النجوم المتلألئة في الليل في وسط السماء، بأنها باقة نرجس رائعة الجمال وفائقة الحسن، فهي نفيسة وثرينة وغالية لا تتوفر إلا في بلاد المشرق التي يهديها إلى بلاد المغرب مهدي.

ومنه في وصف جمال الليل وبهائه:

وَكَمَا أَنَّ الْبَدْرَ فِيهِ مَلِكٌ وَالنَّجُومَ الزَّهْرُ حَوْلِيهِ وَفُودِ^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٣٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٦١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٠.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٥.

حيث شبه البدر وهو مكتمل في وسط الليل بالملك، والنجوم حول البدر وفود تزور الملك، وقد حذف وجه الشبه في هذه الصورة التي تتكون من جزأين، الأول صورة البدر الذي يمثل الملك في بهائه وعظمته، وصورة النجوم المتألئة في النفاها حول البدر وهو الملك.

وفي وصف الخمر ومجالسها يقول:

وكانما الأقمارُ تلثم من أيدي السفاةِ كواكباً زُهرًا^(١)

فقد شبه الجالسين لشرب الخمر بالأقمار، وهم يشربون من الكؤوس التي شبهها بالكواكب الزهر، وبذلك تكون الصورة كالآتي:

المشبه	المشبه به	وجه الشبه
الشاربون	← أقمار	← الحسن والبهاء
الكؤوس	← كواكب زهر	← الجمال

أما التشبيه المفصل، الذي يعتمد على ذكر وجه الشبه فهو من القليل تواجده في شعره، ومنه قوله في وصف الجيش الزاحف للقاء العدو:

زَاحِفٌ كَالْبَحْرِ مَدًّا بِالصَّبَا بِحُرُورِ الْمَوْتِ فِي ظِلِّ الْبُؤَدِ^(٢)

فقد شبه الجيش وهو زاحف لمواجهة الأعداء بالبحر الممتد فيصل إلى أماكن لم يكن يصلها، وقد صرح بوجه الشبه وهو الامتداد في قوله: (مدًّا)، ويعدُّ هذا النوع من أنواع التشبيه النادرة في شعره، فقلما يذكر وجه الشبه في تشبيهاته.

التشبيه البليغ

التشبيه البليغ: "هو ما حذف في الأداة، ووجه الشبه، وهو أرقى أنواع التشبيه بلاغة"^(٣)، وذلك لأنه يعتمد على جعل المشبه هو ذات المشبه به، وهو "يعتمد على المبالغة والإغراق في ادعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه؛ لذلك لا تُذكر في أداة التشبيه، ولا وجه الشبه"^(٤).

ولأن هذا النوع من التشبيه يتيح للعقل التفكير بما هو مخفي من وجه الشبه، فيعمل المتلقي ذهنه متفكرًا ومتفحصًا للعلاقة بين المشبه والمشبه به، ليبرزها ويظهرها، ويستنتجها، فقد اعتُبر هذا التشبيه من أبلغ أنواع التشبيه، "فكلما كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج في إدراكه إلى أعمال

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

(٣) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٢٤٢.

(٤) البلاغة العربية: عبد الرحمن دمشقي، ج ٢، ص ١٧٦.

الفكر كان ذلك أفعل في النفس، وأدعى إلى تأثرها واهتزازها، لما هو مركز في الطبع^(١)؛ لأن المتلقي يحب أن يتذوق النص، ويتفكر في المعطيات فيه ليستنتج المعنى المطلوب والخفي وراء الألفاظ التي يبديع الشاعر في رصفها، ف "الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومُعانة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وموقعه في النفس أجلاً وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، وما أشبه هذا الضرب من المعاني، بالجواهر في الصدف، لا يبرز إلا أن تشقُّ عينه، وبالحبيب المتحجّب لا يُريك وجهه، حتى تستأذن"^(٢).

وهذا النوع من أكثر أنواع التشبيه انتشاراً في شعر ابن حمديس، فهو يوظفه في مدح الملوك والأمراء حينما يصفهم بالأسود الأقوياء، ويشبههم بالبحار في الكرم والعطاء، كما يوظفه في معاني حياته العامة، فيصف الشيب بالنهار، والخضاب بالليل في لونيتهما، وغير ذلك من الصور البديعية التي يوظف فيها أسلوب التشبيه البليغ. ومن ذلك قوله في مدح المعتمد:

فَنَدَاهُ الْبَحْرُ، وَالْبَحْرُ مَتَى تَعَصِفُ الرِّيحُ عَلَيْهِ يُزِيدُ^(٣)

حيث شبه كرم وعطاء المعتمد بالبحر في كثرة ما يعطي ولا يبخل على البشرية بشيء، ولم يكتف بذلك فحسب، بل أكمل البيت الذي يزيد من هذه الصفة عنده، فالبحر كلما هبت الريح والعواصف يكثر زبده، الذي يذهب جفاءً، بينما كلما كثر طالبو المعتمد كثرت عطاياه وازداد كرمه والخير الوفير الذي يبذله للناس، وانتفعوا به، فهو أكثر كرمًا من البحر، لأنه يتغلب في صفة العطاء وقت المحنة عليه، وبذلك تظهر براعة ابن حمديس في اختيار ملامح الصورة لتظهر قوتها، وتزداد مكانة الممدوح بمدحه له. ومنه أيضا:

أَنْتِ ذَاكَ الْأَسَدُ الْوَرْدُ فَهَلْ كَانِ فِي رُجْحِكَ سَمُّ الْأُسُودِ^(٤)

فقد شبهه بالأسد في قوله: (أنت ذاك الأسد)، في شجاعته وإقدامه في أرض المعركة وميدانها، فقد استطاع التغلب على خصمه القوي، الذي وصفه أيضاً بالأسد، للدلالة على أنه لا يتغلب على من هم في حالة ضعف، إنما هو قوي ويتغلب على الأقوياء؛ لأنه لا فخر لمن يتغلب

(١) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٢٣٨.

(٢) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٢٣٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٤١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٢.

على جيش ضعيف، وهي صورة في غاية القوة استطاع ابن حمديس أن يصنعها ويبدع في إظهار ملامحها من خلال وصف الممدوح بالأسد الذي لا يغلب إلا الأسود لأن أعداءه أيضاً أسود. ويقول في وصف نظرات محبوبته:

سَيْفٌ وَسَهْمٌ لَحْظَهَا وَلَهْدَمٌ يَا عَجَباً لِفَتْحِهَا الْمَنْوَعِ^(١)

قد شبه نظرات المحبوبة الحادة إليه بالسيف القاطع والسهم الحاد، اللذين يفتكان به بأنواع مختلفة من الفتك، ووجه الشبه الحدة والقوة.

كما أظهر ابن حمديس اهتماماً خاصاً بتوظيف التشبيه البليغ لغرض المدح الخاص بالملوك والأمراء، حتى يجعلهم مع المشبه به كشيء واحد، وينزلهم منزلة المشبه به، فتبدو صورتهم مفعمة، أكثر مبالغة في رصد أفعالهم، ومن ذلك وصفه لرأي الأمير يحيى بن تميم الواضح الجلي المفهوم:

وَمَوْفِقُ الْأَعْمَالِ تَحَسَّبُ رَأْيَهُ صُجْباً يَقْدُ أَدِيمَ لَيْلِ الْيَلِ^(٢)

حيث شبه رأيه بالصبح في ظهوره ووضوحه، وقوله:

وَكَفَّكَ الْمُزْنَ تَسْقِي مَن دَنَا وَنَأَى وَلَيْسَ مِنْ غَيْرِ مُزْنٍ يُرْتَجَى الْمَطْرُ^(٣)

شبه كف الحسن بن علي في عطائها والخير الذي تنتشره بين الناس بالميزن والمطر الذي يسقى الناس العطشى في البلدان المختلفة بدون تفرقة، حيث يعمُّ خيره من كان قريباً منه أو بعيداً. ويقول في وصف الخمر وتأثيرها على النفس فتصبح كدواء شافٍ من أمراض الكآبة والحزن:

فَهِيَ الدَّرِيَّاقُ مِنْ سَمِّ الْأَسَى حَيْثُ لَا يَشْفِيكَ دَرِيَّاقُ الْحَكِيمِ^(٤)

فقد شبه ابن حمديس الخمر بالدرياق والدواء الذي يشفي من الأسى الذي اعتبره سمّاً لا يستطيع الطبيب أن يصف علاجه، لكن الخمر هي العلاج الوحيد له؛ لأنها تنسيه همومه، وتزيل عنه كروبه.

ومن التشبيه البليغ قوله في وصف مشاعره تجاه محبوبته:

وَجَدِي غَرِيبٌ مَا أَرَى شَرْحَهُ يُوجَدُ فِي الْعَيْنِ وَلَا فِي الصَّحَّاحِ^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠١.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٦.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٩٩.

حيث شبه وجده وشوقه لمحبيبته بالغريب الذي لا يعرف أصله، حتى أنه لا يجد أصلاً له في معاجم اللغة الشهيرة والموسعة كالعين والصحاح.

التشبيه الضمني:

التشبيه الضمني هو التشبيه الذي يفهم من السياق؛ لأنه تشبيه لا يوضع فيه المشبه، والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمح المشبه، والمشبه به، ويفهمان من المعنى^(١).

والمبدع يتجه في شعره إلى الابتعاد عن الطريقة الاعتيادية في التعبير عن الصورة، حيث يلجأ إلى اتخاذ تضمين معنى التشبيه في شعره، دون أن يذكر أي ركنٍ من أركان التشبيه، فهو "يُنزكُ الطريقة المعهودة في ذكر المشبَّه والمشبَّه به، ويتَّخذُ طريقةً غيرَ صريحة في التشبيه، وذلك بأن يأتي بكلام مستقلٍّ مقرون بكلام آخر، وقد شمل هذا الكلام الآخر معنى يُفهمُ منه ضمناً تشبيهاً يناسب الكلام المستقلَّ الذي اقترن به"^(٢) وبهذه الطريقة تزداد براعة التشبيه، وتزداد بلاغته. ومن المواضع التي جاء فيها التشبيه الضمني قوله يصف قوة المعتمد في الحرب وبأسه على الأعداء:

وَمُخْضَلُّ أَوْراقِ الصَّفَائِحِ ضُرْجَتٌ بِكُلِّ دَمٍ أَنْدى نَبَاتِ غَوَائِلِهِ^(٣)

حيث شبه ورق السيوف وهي مضرجة ومخضبة من دماء الأعداء، بالنبات الندي الذي أنبتته الدواهي والمصائب التي ألقاها على أعدائه.

ومن ذلك أيضاً وصفه للشيب:

نَفِي هَمُّ شَيْبِي سُرُورَ الشَّبَابِ لَقَدْ أَظْلَمَ الشَّيْبُ لَمَّا أَضَاءَ^(٤)

وفيه يشبه انتشار الشيب بلونه الأبيض وكأنه ضياء يتوزع في شعر رأسه، فيبشر بظلمة العمر، واقترابه من النهاية ليسيير إلى ظلام القبر بعد الموت.

ومنه وصفه لحزنه على فقدان ابنته:

أَتَانِي نَفِيٌّ عَنْكَ أَدْكِي جَوَى الْأَسَى عَلَيَّ اشْتَعَالَ النَّارِ فِي الْحَطَبِ الْجَزْلِ^(٥)

(١) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٢٤٢.

(٢) البلاغة العربية: عبد الرحمن الدمشقي، ج ٢، ص ٢٠٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

فقد شبه نعي ابنته الذي نشر الحزن والألم في قلبه عليها بالنار التي تشتعل في الحطب القابل للاحتراق، ولأن قلبه منهك بالآلام والأحزان التي جناها من غربته والمصائب التي تناوبت عليه في الغربة فقد أصبح قلبه مثل هذا الحطب سرعان ما يضيئه الحزن ويرهقه الأسي.

ومنه قوله وهو يمدح يحيى بن تميم:

تَحَسَّبُ الْوَرْدَ نَثِيرًا عِنْدَهُ وَهُوَ مُحَمَّرٌ مُجَاجَاتِ الرِّمَاحِ^(١)

حيث يصف الرماح التي تغمر رؤوسها دماء الأعداء من كثرة القتلى، وهذه الرماح يرفعها الجنود حول يحيى بن تميم، فتظهر للرأي وكأنها ورودٌ متناثرة حوله، فشبه الرماح الحمراء بالورود، في لونها الأحمر، دلالة على شجاعته وقوته.

ثانياً: الاستعارة:

تعدُّ الاستعارة من أقوى مُشكَّلات الصورة لأنها تعتمد على حذف طرف من أطراف التشبيه، عن طريق ذكر "أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"^(٢) وهي بذلك تسهم في زيادة جماليات الصورة بخروجها عن المألوف في الانزياح والعدول عن المعنى الحقيقي لإفادة أغراض تُنمِّي معالم الصورة في تجسيدها وتشخيصها أو المبالغة فيها.

وهي قريبة من التشبيه لأن التشبيه يعتمد على أساس الحضور لركنيه (المشبه والمشبه به) أما الاستعارة فهي: "تشبيه حذف أحد طرفيه ووجهه وأداته، كقولك: (فلان يتكلم بالدرر) (فالكلام): مستعار له، ولفظ (الدرر): مستعار منه، والعلاقة بينهما: الحسن، والقرينة يتكلم"^(٣). وهي تنقسم إلى قسمين، مكنية وتصريحية، ويكون ذلك باعتبار مَنْ وقع عليه الحذف من المشبه أو المشبه به.

أولاً: الاستعارة المكنية:

وهي الاستعارة التي حُذِفَ فيها المشبه به (المستعار منه) ورمز إليه بشيء من لوازمه^(٤) فهي تعتمد على حذف المشبه به مع الاحتفاظ بصفة من صفاته تدل عليه وتشير إلى حضوره رغم

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٩٧.

(٢) مفتاح العلوم: السكاكي، ص ٣٦٩.

(٣) اللباب في قواعد اللغة (وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل): محمد علي السراج، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الفكر، ١٩٨٣م)، ص ١٧٣.

(٤) علم الأسلوبية والبلاغة: سميح أبو مغلي، الطبعة الأولى، (عمّان، دار البداية، ٢٠١٢م)، ص ٤٥.

الغياب اللفظي له، لكن أثره موجود في الصورة التي ينسجها الفنان، وتبرز الاستعارة المكنية في شعر ابن حمديس أكثر من الاستعارة التصريحية، وذلك دليل على اهتمامه بالمشبه وحرصه على إظهاره وإبرازه من خلال اختيار وانتقاء علاقة المشابهة بينه وبين المشبه به، مع اهماله لهذا المشبه به وعدم إبرازه لأنه قد تكون فيه صفة مذمومة قد تطراً على الذهن عند ذكره، وبذلك تختل الصورة.

وكذلك يساهم حذف المشبه به بفتح المجال أمام المتلقي ليتخيل عظمة المشبه والمشبّه به وهذا مدح وتعظيم لمن يمدحهم الشاعر .

كما تفرض الاستعارة المكنية حضورها بشكل بارز في شعر المدح عنده حين يصف الملوك والأمراء بالأسود في شجاعتهم، ويشبههم بالبحار في كرمهم وعطائهم، ويصف الحيوش وهي تمتد بالسيول، أو بالبحار التي تظهر فيها ظاهرة المد، كما يعبر بها عن حالته الشعورية النفسية من حزن وفرح ونشوة، ومن ذلك قوله وهو يصف الحادثة التي ماتت بها جاريتة جوهرة غريقة في البحر:

عَانَقَهَا الْمَوْجُ ثُمَّ فَارَقَهَا عَنْ ضَمَّةٍ فَاضَ رُوحَهَا فِيهَا^(١)

في البيت نجده يرسم صورة للموج الذي يخطف من يديه جاريتة فيضمها حتى لا تستطيع الإفلات من عناقه، فلا يفارقها إلا حينما تخرج روحها وتصعد إلى بارئها، بلا عودة تاركة خلفها شاعراً مرهف الإحساس ينبض قلبه حزناً وألماً على فقدها، حيث شبه الموج بإنسان يعانق من يحبه، بلا رحمة منه ولا رأفة، وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى صفة من صفاته وهي (العناق) على سبيل الاستعارة المكنية، التي استطاع الشاعر من خلالها أن يشخص الموج ويجعله شخصاً متحركاً، فأضاف إلى الصورة حركة وفعالية زادت من جمالياتها، ويبدو أنه قد حرص على أن يبرز الحسن الذي كانت عليه هذه الجارية من خلال ضم البحر وعناقه لها.

ويمكن القول أنه يؤخذ عليه جعله البحر يعانق وضم محبوبته، فقد أضاف للصورة أثراً سلبياً لأنه رضي لعناق البحر لها، والأجدر أن يظهر غيرته عليها مقابل حبه الكبير لها.

من خلال الصورة السابقة المفعمة بالحوية والحركة التي أبدتها الاستعارة بتشخيص الشيء وإضافة روح الحركة إليه، يظهر الشاعر الحالة الشعورية التي يمر بها حينما يذكر الموقف الذي رسخ في ذهنه هذه الصورة التي نقلها إلى المتلقي بكل حذافيرها وتفاصيلها.

كما يوظف الاستعارة في نقل صورة الحزن النفسي الذي يشعر به في نفسه عندما تحل عليه المصائب، فيصف لنا الرزايا والمصائب من خلال البيت التالي:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٨.

وَالرِّزَايَا فِي وَعْظِهِنَّ الْبَرَايَا فِي الْأَحْيَانِ نَاطِقَاتٌ كَمَا بَكُم^(١)

فالمصائب والرزايا حينما تحل على الإنسان فإنه يتعظ منها بما تضيفه إليه من معان وخبرات أجبرته أن يخوضها فيتعلم منها، فهي تنطق بالوعظ له بصمت دون أن تتكلم، وتتضح من خلال البيت الصورة التي وصفها الشاعر للمصائب والدواهي التي تنطق وعظاً للناس دون أن تتكلم، فقد شبه الرزايا بإنسان يشير بصمت لوعظ الناس، وحذف المشبه به (الإنسان الواعظ) وأبقى صفة من صفاته (النطق) ليشخص الرزايا ويضيف إلى الصورة ملمحاً حركياً يجعلها تلفت انتباه المخاطب لما فيها من وعظ واضح.

وعند تتبع الناحية النحوية للاستعارة المكنية نجد أنها تتوزع في شعر ابن حمديس بشكل واضح في أشكالها: الابتدائية، والفاعلية، والفعلية، وهذه الأنواع الأكثر بروزاً في الاستعارة التصريحية، ونجدها في البيت السابق ابتدائية تتعلق بالمبتدأ والخبر، فالرزايا هي التي تشبه الإنسان في النطق والوعظ.

وفي وصف الشيب الذي أكثر ابن حمديس من ذكره في شعره، وكأنه بذكره له يبكي نفسه ويبكي عمره الذي انقضى، ويمضي به إلى الذبول والرحيل إلى أرذل العمر في غربته المرة التي قضت على شبابه بعيداً عن أحبائه، فيقول:

أَبْغَاهُ شَيْبُ الرَّأْسِ لَمَّا ابْتَسَمَ وَعَادَهُ فِي السَّقْمِ طَيْفُ أَلَم^(٢)

ورغم التناقض الذي يبدو في الصورة من البكاء والابتسام، إلا أنه يشير إشارة واضحة إلى حالة الحزن التي أصابته بعد أن انتشر هذا الشيب في شعره، فانتشار الشيب في شعره أمرٌ غير مرغوب بالنسبة له، ولذلك وصفه بأنه يبتسم منتشراً فكأنه عدو يعلم أن الشاعر يغطاظ منه فيزداد انتشاراً مبتسماً ابتساماً كيدٍ له، ليغيظه بوجوده الذي يفرض على الشاعر، فهو يشبه الشيب وهو ينشر في شعره بالإنسان الذي يبتسم لا فرحاً وإنما ليغيظ الأعداء ويكيدهم بوجوده، وقد حذف المشبه به (الإنسان) وأبقى صفة من صفاته وهي (الابتسام) لتكون الاستعارة مكنية فاعلية بمدلولها النحوي؛ لأن الاستعارة في الشيب المبتسم، مرشحة عند البحث بما يتعلق بالمشبه والمشبّه به، فهو قد أبقى على ما يتعلق بالمشبه به وهو الابتسام.

وبعد الصور الحزينة التي تم عرضها من شعر ابن حمديس، نلاحظ الصورة المرحّة التي يرسمها بخيوط الفرحة، وبألوان متعددة من البهجة، حينما يتحدث عن الخمر. فيقول في وصف الخمر المعتقد:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٣.

مُعْتَقَةٌ حَمْرَاءَ تَنْشُرُ فُضْلَهَا لِحُطَابِهَا فِي اللَّوْنِ وَالطَّعْمِ وَالنَّشْرِ (١)

شبه الخمر المعتقة بلونها الأحمر الذي يلوح في كأس من بعيد، فتتهفو إليه قلوب الشاربين لها، بالعروس التي تُبدي زينتها لخاطبها، فيعمل جاهداً للحصول عليها وعلى المتعة التي يجنيها من ورائها، وقد حذف المشبه به (العروس) وأبقى صفةً من صفاته وهي (خطابها) على سبيل الاستعارة المكنية، التي ذكر معها ما يتعلق بالمشبه (الخمر) من اللون والطعم والرائحة، فتصبح استعارة مكنية مجردة، فعلية من الناحية النحوية من خلال الفعل (تنشر) الذي تكمن فيه الاستعارة، حيث يكون الفعل (تنشر) صفة للعروس.

ومن صورة الخمر التي تشبه العروس، إلى صورة الأوتار والموسيقى التي يرسمها الشاعر وهي الصورة التي ترتبط دائماً في شعره بصورة الخمر، فدائماً ما يرتبط حديثه عن مجالس الخمر بالغناء واللهو والرقص الذي هو نتيجة حتمية لشرب الخمر، فيقول في وصف الوتر:

إِذَا وَتَرٌ هَزَّتْهُ بِالنَّقْرِ خِلْتَهُ يَمِينٌ مِنَ الْأَلَامِ أَوْ يَتَضَرَّعُ (٢)

حيث شبه الوتر، الذي تهزه الغانية بأطراف أصابعها وهو يخرج ألحانه وأصواته المختلفة باختلاف حركاتها، بالمريض الذي يصدر أصوات الأنين والألم المنبعثة منه دلالة على تعبته وإرهاقه وحزنه للحالة التي هو عليها، لكن اهتزاز الوتر بأصواته الموسيقية العذبة التي تخرج منه تدل على الفرح والسرور والبهجة التي يشعر بها الحاضرون نتيجة انبعاث هذه الأصوات. وقد حذف المشبه به (الإنسان المريض) وأبقى صفة من صفاته وهي (الآلام والآنين) على سبيل الاستعارة المكنية المجردة حيث ذكر ما يتعلق بالمشبه من الاهتزاز والنقر الذي يحدث في الأوتار.

وفي صورة الموت والحرب كثيراً ما يذكر العبوس، النيبوب الحادة، ليظهر للمتلقي صورة الموت واضحة المعالم، حيث تبرز فيها ملامح الخوف والرعب والغضب والعبوس، وهي ألفاظ ينقحها ابن حمديس وتتركز في هذه الصور.

ومن ذلك وصفه لحالة الدهر الذي ينقلب على الأعداء غضباً، فيقول:

كَثَّرَ الدَّهْرُ عَنِ حِدَادِ نَيْبٍ أَكَلَتْهُمْ بِكُلِّ قَضْمٍ وَخَضْمٍ (٣)

حيث شبه الدهر وهو ينقلب بما فيه من أحداث على الأعداء، فيصبح مثل الوحش الذي يكشّر عن أنيابه ويظهرها بارزة قوية حادة قاتلة، لتلتهم الأعداء وتقضمهم.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٨.

وقد حذف المشبه به وهو (الوحش) وأبقى صفة من صفاته وهي (النيوب - التكشير - الأكل) على سبيل الاستعارة المكنية المرشحة التي ذكر فيها ما يتعلق بالمشبه به من القضم والأكل، وتكون الاستعارة فاعلية من الناحية النحوية؛ لأن الدهر وهو فاعل لا يكشر، فصورة التكشير مستعارة للفاعل.

ومن صورة الدهر المستوحش على الأعداء بما فيه من خطوب، إلى صورة الحرب التي تعبس في وجه المقاتلين، فيقول:

مَتَى تَعْبِسُ الْهَيْجَا لَهُ فِي لِقَائِهِ رَأَتْ مِنْهُ فِي الْإِقْحَامِ سِنَّ تَبْسُمِ (١)

من المعهود أن الناس تكره الحرب، وتحزن لأجلها، لكنه يرسم لنا صورة متناقضة مع الواقع يعمد فيها إلى المبالغة في شجاعة القادة من بني عباد، فهم على النقيض من الناس يتبسّمون للحرب، رغم ما يروونه فيها من أهوال وعبوس في وجوههم، فيقتحمونها باسمين متفائلين بالنصر على أعدائهم.

وقد شبه الحرب في البيت السابق بالإنسان الغاضب العابس في وجه الأعداء الذين يرى منهم صورة غير الصورة المعهودة التي يجب أن يكونوا عليها، وهو بذلك ينقل للمتلقي الأثر الناتج من تجربته لمثل هذه الصورة، لأن الشاعر لا يهتم بالجمال المادي، أو الملامح المادية للصورة، بقدر اهتمامه بنقل المشاعر والأحاسيس التي يشعر بوجودها في الصورة (٢).

ويتخذ الملامح التي تشكل أساس الصورة السابقة لتكون خطوطاً رئيسية في الصورة التالية التي يصف فيها بطولة الأمير يحيى بن تميم، فيقول:

تَلُوذُ الْمَنَايَا مِنْهُ، وَالْدَّهْرُ عَابِسٌ بِأَرْوَاحٍ عَنْ ثَغْرِ الرَّئَاسَةِ بِاسْمِ (٣)

حيث شبه المنايا بالجيش الضعيف الذي يفتر من أمامه لائذاً بالأمان نائياً بنفسه عن الأهوال التي سيجدها من يواجه الأمير، فحذف المشبه به وهو (الجيش) وأبقى صفة من صفاته (الهروب) على سبيل الاستعارة المكنية.

كما شبه الدهر بما فيه من حوادث جمة تدور حوله، بالإنسان الغاضب الذي لا يحتمل من حوله، ورغم ذلك إلا أنك تجد الأمير يحيى بن تميم باسمياً بسيفه يواجه المصاعب والمتاعب.

وهي استعارة مكنية ابتدائية من الناحية النحوية في قوله (الدهر عابس)، ومكنية فاعلية في قوله: (تلوذ المنايا).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٣.

(٢) انظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ٩٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٦.

ومن الصور الأخرى التي يرسمها للحرب، قوله:

بَادِي التَّبَسُّمِ وَالْهَيْجَاءِ كَالْحَاةِ لَا يَتَّقِي الْعَضَّ مِنْ أُنْيَابِهَا الْعَصَلِ (١)

وقوله كالحاة أي عابسة، فقد شبه الهيجاء والحرب بالوحش الكالح العابس الذي يبرز أنيابه الحادة، بحيث لا يستطيع أحد أن يتقي شره، فهي تصيب من يقترب منها، لكن علي بن يحيى الذي يمدحه في هذه القصيدة يقف أمامها مبتدئاً بالابتسامة لا يهابها ولا يخافها ولا يتقي أنيابها البارزة، فهو شجاع متمرس في خوض المعارك والتخلص من آثارها دون أدنى خسارة.

وكثر الاستعارة في شعره في غرض المدح، وفي البيت التالي نوع من أنواع المدح، لكنه مدح خارج عن إطار الشجاعة، إلى إطار القبول العام من الجماهير المختلفة في البلاد بحكمه والرضا بإمارته عليهم، يقول:

وَرَمَائِكَ الْعَاصِي لِعَيْرِكَ، طَائِعٌ لَكَ طَاعَةَ الْمُنْقَادِ لِلْمُقْتَادِ (٢)

شبه الزمان بالإنسان الذي يعصي الأوامر ويرفضها ويخرج عن طوع الحاكم، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك مع الأمير علي بن يحيى، فهو مطيع له ومنتقاد لأوامره، فحذف المشبه به وهو الإنسان، وأبقى صفة من صفاته وهي (العصيان والطاعة) على سبيل الاستعارة المكنية، المرشحة التي يذكر فيها ما يتعلق بالمشبه به من عصيان وطاعة.

وفي صورة الحزن التي يرسمها في رثاء القائد أحمد بن إبراهيم، يقول:

أَتَرَى الْغَيْثَ بَاتَ يَبْكِي أَخَاهُ فَبُكَاءُ الْعُلَى عَلَيْهِ طَوِيلٌ (٣)

فمن شدة الحزن أصبحت معالم الطبيعة تبكي، فنزول المطر من السماء أصبح بمثابة بكاء الطبيعة حزناً على موته وفراقه، فقد شبه الغيث بالإنسان الذي يبكي أخاه حزناً لفقده، وقد وصف الغيث بأنه أخوه ليضيف معلماً جديداً إلى صورة الحزن التي تتشكل في هذا البيت، وهي صورة الرجل الكريم المعطاء الذي يعتبر الغيث أخاه في الكرم والجود، فلذلك وجب أن تحزن الدنيا لأجله، وقد حذف المشبه به وهو (الإنسان الحزين) وأبقى صفة من صفاته وهي (البكاء).

ومن الاستعارة المكنية قوله:

بِأَرْضٍ يُمِيتُ هَمَّ عَنْكَ سُرُورَهَا وَيَمْحُو ذُنُوبَ الْبُؤْسِ فِيهَا التَّنْعَمُ (٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٤٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٣.

شبه السرور بالإنسان القوي المتفائل الذي يتوزع في أرجاء بلده سرقوسة، الذي يستطيع التغلب على الهمّ بقتله، كما شبه التتعم والرخاء بأداة ذات قدرة على مسح البؤس والشقاء الذي يشعر به الإنسان.

من خلال العرض السابق للاستعارة المكنية في شعر ابن حمديس يمكن ملاحظة المعاني التي تضيفها الاستعارة المكنية إلى الصور والأخيلة التي يصنعها المبدع من خلال نصوصه الشعرية، من خلال التشخيص للأشياء المعنوية والمحسوسة، أو المبالغة من خلال التركيز على صفة معينة، وتكثيف المعنى حولها.

كما يبرز عنده نوع الاستعارة المرشحة التي تعتمد على ذكر ما يتعلق بالمشبه به في الاستعارة المكنية أكثر من غيرها، وهي بذلك تزيد من تأكيد ملامح الصورة وإبرازها بشكل أوضح عند المتلقي.

ثانياً: الاستعارة التصريحية:

وهي التي يُصَرِّحُ فيها بذات المشبه به (اللفظ المستعار منه)، ويحذف المشبه وتبقى صفة من صفاته تدل عليه^(١).

وتقل نسبة حضور الاستعارة التصريحية في شعر ابن حمديس عن الاستعارة المكنية بشكل واضح، فهو لا يوليها اهتماماً موسعاً كاهتمامه بالاستعارة المكنية، وذلك لأن حذف المشبه يعني ضعف في قيمته عند الشاعر.

ومن المواضع التي جاءت فيها الاستعارة التصريحية قوله يتغزل في معشوقته التي أحكمت وضع النقاب لتغطي وجهها:

وَاسْتَوْتَقَّتْ مِنْ نِقَابٍ فَوْقَ وَجْنَتَيْهَا وَإِنَّمَا أَشْفَقْتُ أَنْ أَلْتَمُّ الشَّفَقَا^(٢)

وتكمن الاستعارة التصريحية في قوله (أَلْتَمُّ الشَّفَقَا)، حيث شبه الخدود الحمر التي غطتها بالنقاب وكأنها شفق أحمر وقت الغروب يقبله الشاعر، وقد حذف المشبه (الخدود) وأبقى صفة من صفاته وهو (وجنتها) مع الاحتفاظ بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة حيث إنه ذكر ما يتعلق بالمشبه وهو (النقاب والوجنتين).

وهي استعارة تصريحية مفعولية من الناحية النحوية؛ لأن الاستعارة وقعت في المفعول به (الشفق).

(١) انظر: علوم البلاغة: أحمد المراغي، ص ٢٧٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٦.

ومن الاستعارة التصريحية أيضاً قوله، في مدح علي بن يحيى:

انظُرْ إِلَى الْقَمَرِ الَّذِي فِي دِسْتِهِ فَيَمِينُهُ تَدَى بَصَوْبِ عَمَامٍ^(١)

وقد جاءت الاستعارة التصريحية مجرورة في قوله (إلى القمر)، إذ شبه الأمير علي بن يحيى، وهو جالس في عرشه يأنس به الحاضرون، بالقمر الذي يرسل نوره إلى الآخرين، وقد صرح بالمشبه به (القمر)، وحذف المشبه (علي بن يحيى) وأبقى صفة من صفاته وهي (دسته) على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه وهو (الدست).

ومنه قوله في مدح المعتمد:

تَحْمَلِ قُ أَبْصَارَ الْوَرَى عِنْدَ ذِكْرِهِ لِكَيْمَا تَرَى بَدْرَ الْغَلَى فِي مَنَازِلِهِ^(٢)

شبه المعتمد في سموه بالبدر في علاه الذي يتدرج في منازلته المختلفة، فحذف المشبه (المعتمد) وأبقى صفة من صفاته (الذكر - أبصار الورى)، وقد صرح بالمشبه به وهو (البدر) على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة؛ لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه به وهو (منازل القمر).

وهي من الناحية النحوية استعارة مفعولية؛ لأنها جاءت في المفعول به (بدر العلاء).

وقد وظيفها لوصف الأحداث التي تجري في أرض المعركة، فاستخدم الاستعارة التصريحية في وصف شجاعة الجنود وجرأتهم، فقال:

جَاءَتْ بِهَا الْأَسَادُ تَزَارُ فِي غَيْلِ الصَّوَارِمِ وَالْقَتَا الذُّبُلِ^(٣)

وقد جعل من الجنود أسوداً ثائرة يملأ زئيرها أرجاء المكان، فتبعث الرعب والخوف في قلوب العدو، إذ حذف المشبه (الجنود)، وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة؛ لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه به وهو الزئير. والاستعارة هنا (فاعلية) لأنها تتعلق بالفاعل (الآساد).

وفي وصف السيوف التي يشبهها بالأسنة التي تطل رقاب الأعداء يقول:

لِلْمَنَائِيَا عِنْدَهُ السِّنَّةُ قَلَمًا تَعْمُرُ أَفْوَاهَ الْغُمُودِ^(٤)

شبه السيوف التي تكون سبباً في منية الأعداء بالأسنة التي قلما تُغمد في الأفواه، وقد حذف المشبه (السيوف) وأبقى صفة من صفاته (المنايا - الغمود)، وصرح بالمشبه به (الأسنة) على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة حيث ذكر ما يتعلق بالمشبه به وهو المنايا، وهي استعارة ابتدائية؛ لأنها وقعت في المبتدأ المؤخر (الأسنة).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٧.

وقال مادحاً المعتمد الذي استطاع أن يكسب محبة الرعية له:

جَنَى غَيْرَ مُسْتَبِقٍ ثِمَارَ قُلُوبِنَا فَعِنَّا يَهْنُ الرَّطْبُ مِلءُ أُنَامِلِهِ (١)

وهو يعبر عن الحب الذي تكنه الرعية للمعتمد، إذ استطاع أن يدخل إلى قلوب الناس بأفعاله الحسنة، فجنى من خلالها حبهام له واحترامه وتقديرهم، حيث شبه الحب في القلوب بالثمار التي يجنيها المعتمد بعد نضجها، وقد حذف المشبه (الحب) وأبقى صفة من صفاته وهي القلوب، وصرح بالمشبه به (الثمار) على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة؛ لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه به وهو الفعل (جنى).

وقال في شجاعة يحيى بن تميم وإقدامه في أرض المعركة:

وَأَثَبْتُ الْأَسَدِ فِي جَوْفِ الْعِدَى قَدَمًا إِذَا جَنَاحُ لِيَوَاءِ فَوْقَهُ خَفَقَا (٢)

وهو يبرز في هذا البيت الشجاعة والثبات الذي يتميز به الأمير يحيى في أرض الميدان، حيث شبه الأمير بالأسد في ثباته وجراته وإقدامه، وقد حذف المشبه (الأمير يحيى) وأبقى صفة من صفاته (قَدَمًا) وصرح بالمشبه به (الأسد) على سبيل الاستعارة التصريحية المجردة؛ لأنه ذكر ما يتعلق بالمشبه وهي (القدم)، وهي من الناحية النحوية (استعارة مجرورة)؛ لأن الاستعارة وقعت في المضاف إليه بعد اسم التفضيل (الأسد).

يبدو من خلال متابعة الاستعارة التصريحية في الديوان أن ابن حمديس لم يوظفها بشكل كبير، ورغم ذلك فقد تركز حضورها في أغراض المديح.

ومن الناحية النحوية فتبرز الاستعارة المجرورة بشكل ملحوظ، التي تقع في لفظ الاسم المجرور، إلى جانب الاستعارة الابتدائية، والمفعولية.

إن الشاعر بهذه التركيبات التي تصنع الصورة وتشكلها يساهم في الانتقال بالمتلقي إلى عالم عقلي إبداعي متمثلاً في قيمة الصورة التي يقدمها بتجسيد المعاني، وتشخيص المجردات، كما يسعى "من خلال انتقاء الصور أن يقدم واقعاً جديداً من منظور آخر يختلف عن الواقع الذي أقرته التقاليد المألوفة، وعليه فإن الجمل والأفكار التي يقدمها لا تتناسق أو تتفق مع الواقع المألوف وإنما تخلق واقعاً جديداً"^(٣) وبذلك تتكون القيمة المطلوبة من الصورة، وهي الخروج عن المألوف وليس اللجوء إلى الواقع.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

(٣) القول الشعري: رجاء عيد، ص ٩٠.

ثالثاً : المجاز:

الأداة الثالثة من أدوات تشكيل الصورة، وهو الأكثر أهمية وانتشاراً في كلام العرب؛ لأن "العرب كثيراً ما تستعمل المجاز، وتعدّه من مفاخر كلامها؛ فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانّت لغتها عن سائر اللغات"^(١).

ويُعدُّ "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالاً محضاً فهو مجاز؛ لاحتماله وجوه التأويل"^(٢). عند استخدام الكلمة في غير معناها الحقيقي يكون المجاز؛ لأنه اللفظ عُذِلَ بِهِ عما يوجبه أصل اللغة^(٣)، وبذلك فإن المجاز "هو اللفظ المستعمل في غير ما وصغ له علاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"^(٤)، وهو ينقسم إلى قسمين: المجاز العقلي والمجاز المرسل:

١. المجاز العقلي:

"المجاز العقلي: هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له كقولك: (شيبتني الوقائع)، فإسناد الإجابة إلى الوقائع مجاز عقلي"^(٥)، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ومنه الإسناد إلى الزمان والمكان والمصدر.

ومن مواضعه في شعر ابن حمديس، إسناده الفعل إلى الزمان، وفيه يقول:

فَجِزْبٌ يَكْفُ الدَّهْرُ عَنْهُ عَزِيمَتِي وَجِزْبٌ تَرُدُّ الرُّومُ عَنْهُ مُرَامِي^(٦)

فأسند الشاعر الفعل (يكف) إلى الدهر، والدهر فاعل غير حقيقي، ولكن الأحداث في هذا الدهر هي التي تتحكم فيه.

وقد يسند الفعل إلى المكان حيث يقول:

أَرَاكَ رَكِبْتَ فِي الْأَهْوَالِ بَحْرًا عَظِيمًا لَيْسَ يُؤْمَنُ مِنْ خُطُوبِهِ^(٧)

(١) العمدة: القيرواني، ج ١، ص ٢٢٥.

(٢) السابق: ج ١، ص ٢٢٦.

(٣) انظر: أسرار البلاغة: الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، الجرجاني، ت: ٤٧١هـ)،

ضبط وتعليق: محمود محمد شاكر، د.ط، (القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، د.ت)، ص ٣٩٥.

(٤) اللباب: محمد السراج، ص ١٧٣.

(٥) السابق: ص ١٧٦.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٤٣٤.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٨.

حيث أسند الفعل (ركبت) إلى البحر، والإنسان لا يركب البحر إنما يركب السفينة التي تسير في البحر، وقد جاء ذلك من باب المجاز، حيث أطلق المكان الذي يسير فيه المركب أو السفينة.

ومن ذلك إسناده الفعل إلى السبب الذي أدى إليه فيقول في الخمر:

يَفِرُّ الْأَسَىٰ عَنِ كُلِّ عَضْوٍ تَحَلُّهُ فِرَارَ الْجَبَانِ الْقَلْبَ عَنِ مَرْكَزِ الدَّمْرِ^(١)

وقد أسند الفعل (يفر) إلى الأسى، وقد كان الأسى قد ذهب وفر بفعل من الخمر، فالخمر هي المسبب الحقيقي لفرار الأسى، وبذلك فقد أسند الفعل إلى الفرار الذي كان الخمر سبباً فيه.

٢. المجاز المرسل

المجاز المرسل: وهو ما كانت علاقته بين ما استعمل فيه، وما وُضِعَ له غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي كالسببية والمسببية والجزئية والكلية والحالية والمحلية واعتبار ما كان واعتبار ما سيكون^(٢).

ومن علاقات المجاز المرسل التي وظّفها ابن حمديس في شعره:

الجزئية: وفيها يطلق الجزء وهو يريد الكل، ومن ذلك قوله في الحديث عن ذكره لوطنه:

لِلَّهِ أَرْضٌ إِنْ عَدِمْتُمْ هَوَاءَ هَـا فَأَهْوَأُوْكُمْ فِي الْأَرْضِ مَنُثُوْرَةُ النَّظْمِ^(٣)

حيث ذكر الهواء الذي يمكن أن يُعَدَموه، وهو جزء من الوطن المفقود، وهو لا يقصد فقد الهواء فقط إنما هو من باب المجاز؛ لأن الهواء رمز للوطن.

الكلية: وفيها يطلق الكل وهو يريد منه الجزء، وذلك مثل قوله في مدح الأمير يحيى بن

تميم بكرمه وجوده الذي يصل الخلائق:

وَمِنْ مَالِهِ بِالْجُودِ يَسْرُخُ فِي الْوَرَى طَلِيْقًا، وَكَمْ مَالٍ مِنَ الْبُخْلِ فِي أَسْرِ^(٤)

يقول إن جوده من ماله يصيب الورى والناس، ولفظ الورى أي الناس لفظ عام وكلّي، وهو يقصد الجزئية منه أي من حوله من الناس؛ لأن عطاءه يستحيل أن يكون شاملاً لجميع الناس على سطح الأرض، وهو من باب المبالغة في المدح.

اعتبار ما كان: وهو يطلق اللفظ على اعتبار ما كان عليه بالأصل، ومن ذلك قوله في

الخمر التي هي من عصير العنب بعد تخميره وإجراء العمليات عليه:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٤.

(٢) انظر: اللباب: محمد السراج، ص ١٧٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٧.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٧.

وَتَبْلُغُ بِنْتُ الْكَرْمِ مِنْ فَرَحِ الْفَتَى بَلَدَتْهَا مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ الْبِنْعُ^(١)

فأطلق على الخمر بنت الكرم، على اعتبار ما كان عليه الخمر في الأصل؛ لأن الذي يُبلغ الإنسان درجة الفرح -على حد قوله- الخمر، وليس العنب، وقد ذكر ذلك من باب المجاز.

اعتبار ما يكون: وهو أن يطلق اللفظ على اعتبار ما سيكون عليه في المستقبل، ومن ذلك قوله في الخمر:

خُذُوا مِنَ الْكَرْمِ شَرْبَةً وَصِفَتْ لِلشَّرْبِ رِيًّا، نَسِيْمُهَا كَتَمَةٌ^(٢)

والكرم أي العنب لا يشرب على حاله، إنما ذكرها على ما سيكون عليه العنب في المستقبل بعد عصره وتخميره ليصبح خمراً يُشرب.

زمنية: وفيها يطلق الزمن وهو لا يقصده إنما يقصد أحداثاً فيه، وذلك قوله في الحنين إلى أيام الشباب بعد أن شاخ وشاب شعره:

خَلَّتْ مِنْكَ أَيَّامُ الشَّبَابِ فَاعْمُرْهَا وَمَاتَتْ لِيَالِيهَا مِنَ الْعُمُرِ فَانْشُرْهَا^(٣)

وقد أطلق أيام الشباب وهو لا يقصد الزمن إنما يقصد الأحداث التي وقعت في أيام الشباب بما فيها من مرح وسعادة واندفاع، وكذلك قوله ماتت لياليتها، وهو يقصد أن تلك الأحداث لن تعود إليه، ولكنها ستبقى ذكرى يذكرها ويستمتع بالحديث عنها. ومن ذلك قوله أيضاً:

بِيضُ أَيَّامِهَا وَسُودُ لِيَالِيهَا هَا كَشُهِبٍ تَكَرَّرَ فِي إِثْرِ دُهِمٍ^(٤)

وفي قوله (بيض أيامها - وسود لياليتها) لا يقصد أن الأيام والليالي لونها أسود أو أبيض، إنما يرمز إلى تلك الأحداث التي مرّت بها في الليل أو النهار.

المحلية: وفيها يطلق المحل ويقصد به من يحل بالمحل، ومن ذلك دعاؤه لزوجته التي ماتت قبله:

فَسَقَى التُّرْبَةَ الَّتِي هِيَ فِيهَا عَارِضٌ مِنْهُ رَحْمَةُ اللَّهِ تَهْمِي^(٥)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٢٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٧.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٤٨٠.

ويقصد بالتربة القبر الذي دفنت فيه، ولكنه يريد منه مَنْ في القبر أي زوجته، أي أنه يدعو لزوجته بنزول الرحمة عليها وهي في القبر.

السببية: وفيها يطلق السبب ويريد المُسبَّب والناج عن هذا السبب، ومن ذلك مخاطبته لأهل بلده:

دَعُوا النَّوْمَ إِنِّي خَائِفٌ أَنْ تَدُوسَكُمُ دَوَاهٍ، وَأَنْتُمْ فِي الْأَمَانِي مَعَ الْحُلُمِ^(١)

يحثُّهم على ترك النوم وهو السبب في تخاذلهم عن الدفاع عن الوطن، وقد أطلق السبب وهو النوم، وهو يريد المُسبَّب عن هذا النوم وهو التخاذل والتكاسل عن نصره الوطن والدفاع عنه والتضحية من أجله.

^(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٦.

رابعاً : الكناية:

الكناية: "لفظ يطلق ويراد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي. تقول: هو واسع الصدر، أي حليم، ويجوز أن يكون واسع الصدر حقاً"^(١) فإذا أراد الشاعر أن يعبر عن معنى معين فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل يأتي بلفظٍ غيره تابع له، يؤدي المعنى الذي يريد الشاعر الإشارة إليه^(٢)؛ وذلك لأنهم يريدون أن "يظهر المعنى بألين اللفظ، إما تنويهاً وإما تفضيلاً، كما سموا المعزول عن ولايته مصروفاً"^(٣).

وهي تضيف إلى النص الذي يبدعه الشاعر "بلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفطرية المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاظق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"^(٤).

١ . كناية عن صفة:

وفيها " يصرح بالموصوف وبالنسبة إليه، ولا يصرح بالصفة المطلوب نسبتها، ولكن يذكر مكانها صفة تستلزمها"^(٥)، ومنها قوله في الكرم:

وَكَفَّكَ الْمُزْنَ تُسْقِي مَن دَنَا وَنَأَى وَلَيْسَ مِنْ غَيْرِ مُزْنٍ يُرْتَجَى الْمَطْرُ^(٦)

وهو يخاطب الحسن بن علي مادحاً له، حيث يوظف الكناية في قوله (وكفك المزن) وهي كناية عن صفة الكرم التي يتصف بها الأمير الحسن؛ لأنَّ المطر ينزل على البشرية فيروي أرضهم بدون استثناء، فالمطر ينزل على الجميع، فتخرج الأرض لهم ثمارها نتيجة هذا المطر، والأمير كذلك عطاؤه مثل هذا المطر فهو يعطي الناس بدون تفرقة بينهم، يعطي بسخاء كل قريب وبعيد.

ومن الكناية عن صفة قوله:

(١) اللباب: محمد السراج، ص ١٧٧.

(٢) انظر: المثل السائر: ابن الأثير، ج ٣، ص ٥٩، البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ (أبو المظفر مجد الدين أسامة بن مرشد بن منقذ، ت: ٥٨٤هـ)، تحقيق: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، د.ط، (الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة، د.ت،) ص ١٠٢.

(٣) رسائل الجاحظ: الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، د.ط، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٤م)، ج ٣، ص ١٤٠.

(٤) العمدة: القيرواني، ج ١، ص ٣٠٢.

(٥) المنهاج الواضح: حامد عوني، ج ١، ص ١٥٠.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٢.

فَهُمْ هُمْ أَسَدُ الْأَسُودِ بَرَاثَتًا وَأَرْقُ أُنْبَاءِ الْمُلُوكِ نِعَالًا (١)

فقوله (أرق أبناء الملوك نعالاً) كناية عن صفة النعمة والرفاهية التي يعيشون فيها، وذلك دلالة على أنهم يحيون في القصور والرياح وكثرة الحاشية التي تحيط بهم وتقوم بخدمتهم، فلا يحتاجون إلى الحركة كثيراً، وإن احتاجوا فهي في هذه القصور المترفة والرياح الواسعة، فنعالهم لا تهترئ من المجهود الذي يبذلونه.

ومن ذلك قوله أيضاً في مدح علي بن يحيى:

لَهُ رَجَاحَةٌ حِلْمٍ عِنْدَ قُدْرَتِهِ أَرْسَى إِذَا طَاشَتْ الْأَحْلَامُ مِنْ جَبَلٍ (٢)

وهو يمدحه بالرجاحة والحلم والعفو عند المقدرة، فلا تتحكم به أهواؤه إنما الحاكم عنده العقل الذي يتميز برجاحته، وهو يثبت له صفة الثبات على هذا الرأي والاحتكام على العقل مهما اعتمد الناس على أهوائهم، وقوله (أرسى من جبل) كناية عن صفة الثبات في الرأي الذي يتمتع به.

ويعتمد ابن حمديس في توظيف الكناية عن صفة لإثبات الصفة للممدوح أو لنفسه وتأكيدها للمتلقى بطريقة بلاغية أدبية رائعة، ومن الكناية قوله يصف نفسه بالكبر ويصف الحالة التي وصل إليها:

أَدَاعَ مِنْهُ لِسَانَ الدَّمْعِ مَا كَتَمْنَا لَمْ يَبِكْ حَتَّى رَأَى شَيْبًا لَهُ ابْتَسَمًا (٣)

فقوله رأى شيباً له ابتسما كناية عن الكبر والمرحلة العمرية المتقدمة التي وصل إليها، فجعلته يتأثر ويبكي لحالة الضعف التي يعيشها، ونهاية الحياة التي بدأ يقترب منها تدريجياً، ليصل إلى الفناء، فبدأت دموعه تكشف هذه الخبايا التي تملأ تفكيره.

ومنها قوله يصف القوة التي يتمتع بها علي بن يحيى في انتصاره على الأعداء وهزيمته لهم، كيف يستطيع أن يسحقهم بأفعاله، فلا تقوم لهم قائمة:

وَكَمْ طَائِرٍ مِنْهُمْ قَصَصَتْ جَنَاحَهُ فَأَصْبَحَ مَسْجُونًا عَنِ النَّهْضِ فِي الْوَكْرِ (٤)

والعبارة (قصصت جناحه) كناية عن الهزيمة التي ألحقها بالأعداء، فهم أصبحوا كالطير الذي قُصَّ جناحه، فلم يستطع القيام، فجلس ساجناً نفسه في وكره مهزوماً لا يود الاختلاط بأحد.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٢.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢٤.

وقد استخدم الكناية لإظهار حالة الضعف والعجز والهزيمة التي لحقتهم من الهزيمة، فهم لم يهزموا في المعركة فقط، بل ظلّ أثرها لاحقاً بهم بعد الحرب أيضاً.

وقال يمدح علي بن يحيى بالكرم:

عَظِيمٌ رَمَادِ الْمِنْدَلِ الرَّطْبِ، نَارُهُ تَرَى الْجَوَّ مِنْهَا فِي دُخَانِ مُوَاصِلٍ (١)

والمندل: العود الرطب، والبيت كله كناية عن كرمه وجوده وحسن ضيافته للناس، فهو من كثرة إشعاله للنار لم يعد يجد الأعواد الجافة لإشعالها، فبدأ بإشعال الأعواد الرطبة (المندل) ومن كثرة النيران التي يوقدها لأجل طهي الطعام للناس، فإن الدخان الناتج من نيرانه يُرى من بعيد في الجو بشكل متواصل.

وقال يمدح الأمير الحسن بن علي بالقوة:

هُوَ النَّجْدُ يُقْرِي الرُّمَحَ وَالسَّيْفُ كَفَّهُ بَعْضَوَيْنِ يُنْفَى فِيهِمَا الْعُمُرُ وَالذَّكْرُ (٢)

فهو قوي البأس ناصرٌ للمستضعفين، وقوله (السيف كفه) كناية عن القوة التي يتميز بها، فهو يستطيع أن ينصر المستضعفين بقوة السيف.

وقال في وصف الجمال الذي تتميز بها الغانيات وساقيات الخمر:

طِوَالُ الْفِرْوَعِ قِصَارُ الْخَطَا تَقَالُ الرُّوَادِفِ هَيْفُ الْخُصُورِ (٣)

والبيت كناية عن الجمال والحسن الذي تمتع به هؤلاء الجواري، من "رقة الخصر وضمور البطن" (٤)، وطول القامة، والمشى الوثيد البطيء دلالة على التدلّل. ومنه قوله في الغزل:

فَقُلْتُ لَهَا: يَا أُمَّلِحِ الْعَيْنِ مِشْيَةً أَمْزَنَةً جَوًّا أَنْتِ أَمَّ سَائِلُ أَبْطَحِ (٥)

أي هي شديدة زرقّة العين، وهي كناية عن الجمال والحسن.

٢. كناية عن موصوف:

وفيها يصرح الشاعر "بالصفة وبالنسبة، ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن

يذكر مكانه صفة تختص به" (٦).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣٣٧.

(٤) لسان العرب: ابن منظور، ج ٩، ص ٣٥٢.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٩.

(٦) المنهاج الواضح: حامد عوني، ج ١، ص ١٥٢.

أرسل ابن حمديس جواباً للمعتمد بعد سجنه، فأخذ يبكيه بعد أفول دولته، ويبكي ما صارت إليه أحوال البلاد، فظن أن القيامة قد أتت، فقال:

رَفَعْتُ لِسَانِي بِالْقِيَامَةِ قَدْ أَتَتْ أَلَا فَاَنْظُرُوا هَذِي الْجِبَالَ تَسِيرُ^(١)

فهو يرى أن معالم يوم القيامة قد حلت على أهل هذه البلاد، حيث يشير في قوله: هذي الجبال تسير إلى ما صار إليه المعتمد من زوال دولته، وقوله (الجبال) كناية عن المعتمد بن عباد، فهو يعتبره جبلاً راسياً في بلاد الأندلس، فأزيل بعد هذه الحرب، وبذلك تكون القيامة وكأنها حلت على أهل هذه البلاد، وقال في وصف آلات الحرب:

وَمَنْسُوبَةٌ لِلْحَرْبِ مُنْشَأَةٌ لَهَا طَوَائِرُ بِالْأَسَادِ فِي الْمَاءِ عُوْمٌ^(٢)

والبيت كناية عن السفينة التي تستخدم في الحرب وتحمل الجنود الشجعان على ظهرها وتعوم في المياه، لتتغذف الأعداء بنيرانها.

وقال عن أهل بلاده يصف ما حل بهم ويذكرهم بعد أن احتل الروم صقلية:

وَلَكِنْ رَأَيْتُ الْغَيْلَ إِنْ غَابَ لَيْثُهُ تَبَخَّتَرَ فِي أَرْجَائِهِ الذَّنْبُ مَائِساً^(٣)

والغيل بالكسر "الشجر مُتَنَفٌّ يُسْتَنْزَرُ فِيهِ كَالْأَجْمَةِ"^(٤)، وهو يكنى به عن بلاده صقلية، ويكنى بالليث عن أهل صقلية لأنهم يتصفون بالشجاعة، ولأنهم غابوا عن بلادهم وتفرقوا بسبب العدو الذي احتل أرضهم، فقد كنى بالذئب الذي يتصف باللؤم والمكر عن الروم الذين احتلواها، وقتلوا أبناءها الشجعان الأسود، فقال يرثي حالهم:

وَلَوْ شَقَّقْتُ تِلْكَ الْقُبُورَ لِأَنْهَضْتَ إِيَّاهُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ أَسْداً عَوَابِساً^(٥)

وقوله (أسداً عوابساً) كناية عن أهل بلده الذين يتصفون بالشجاعة لكن هؤلاء الروم أخذوهم على حين غفلة منهم، فهم لو خرجوا من القبور كانوا أسوداً عابسين مما حصل يصرون على الانتقام من عدوهم الظالم، وقال في تشبيه صورة الفتيات الصغار اللواتي تركتهن ابنته بعد وفاته:

يُرِينَ كَأَفْرَاحِ الْحَمَامَةِ صَادَهَا أَبُو مَلْحِمٍ فِي وَكْرِهِ كَأَبِي الشُّبْلِ^(٦)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٤.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٦.

(٤) لسان العرب: ابن منظور، ج ١١، ص ٥١٢.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٦.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٣٦٦.

لما ماتت ابنته أخذ يرثيها ويذكر ما صارت إليه حالة بناتها اللاتي تركتهن بعدها، كأفراخ الحمام، التي تحلق حولها الطيور المفترسة لاصطيادها، مثل الأسود، وقد كنى عن النسر بقوله (أبو ملح) وكنى عن الأسد بقوله (أبي الشبل)، وكثيراً ما كان يسمي السيف أبيض، والرمح أسمر: بِسِنَّانٍ أَسْمَرَ لِلْحَيَازِمِ نَاطِمٍ وَغِرَارٍ أَبْيَضَ لِلجَمَاجِمِ نَاطِرٍ^(١)

والأسمر كناية عن الرمح الذي يخترق الصدر بقوته القاتلة، والأبيض كناية عن السيف الذي به ينثر الرقاب فيردي العدو قتيلاً.

٣. كناية عن نسبة:

وفيهما يصرح الشاعر "بالموصوف والصفة، ولا يصرح بالنسبة بينهما، ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تستلزمها، وهذه النسبة إما أن تكون إثباتاً أو نفياً"^(٢).

يَعْمُرُ الْحَرْبَ بِجَيْشِ أَرْضِهِ مِنْ دَمِ الْأَعْدَاءِ حَمْرَاءُ الْأَيْمِ^(٣)

حيث يمدح الأمير يحيى بن تميم، ويصف خوضه لهذه الحرب التي يجعل فيها أرض المعركة مكسوة بدماء الأعداء، وقوله (أرضه حمراء) كناية عن النصر، وصفته التي ذكرها بأنه يعمر الحرب كناية عن إثبات الشجاعة.

وَتَقْبِضُ الْحِرْمَانَ مِنْهُ يَدٌ تَبْسُطُ لِلْوَفْدِ الْعَطَايَا الْجَسَامِ^(٤)

وهو يصف عطاء وكرم الأمير علي بن يحيى، وانبساط يده أمام السائلين الذين يكونون كالوفود من كثرتهم، وقوله تبسط للوفد كناية إثبات الكرم.

هذه أهم العناصر التي تتشكل منها الصورة الفنية في شعر ابن حمديس، وقد تم الكشف عن ملامحها الفنية والجمالية وما تضيفه من قيمة تصويرية تثير الحركة والحيوية في شعر ابن حمديس، فتنتقل ذهن المتلقي من المعاني المجردة إلى الصور المحسوسة المفعمة بالحياة، لينتقل بفكره في أرجاء هذه الصورة التي تشكل بناءً هندسياً "لا ندرك تركيبه إلا من خلال التجوال في أبحاثه الممتدة واستيعاب تشكيله الكلي، وهي أيضاً تكتسب قيمتها من تمازجها الرهيف في بنية الأداء جميعه، وذلك بحسبانها ذات فعالية في الأداء الفني حيث تنفث روحها في الكيان الشعري"^(٥).

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢١١.

(٢) المنهاج الواضح: حامد عوني، ج ١، ص ١٥٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٤٦١.

(٥) القول الشعري: رجاء عيد، ص ٨٣.

الفصل الخامس

"البنية الموسيقية"

الفصل الخامس

البنية الإيقاعية

ومنذ وجود الإنسان على هذا الكون وجدت عنده غريزة النغم والموسيقى، فهو يتمثلها في كل صيحة وكلمة يعكس من خلالها ما في داخله من مشاعر وأحاسيس دفيئة، ثم تطورت هذه الخصال؛ ليعبر بها عن طريق ترنمه بالألحان الموسيقية التي يصنعها من خلال الغناء والنشيد للقصائد الشعرية؛ لأنه يرى أن النغم هو جوهر الوجود، فهو يتمثل في تتالي تلاطم موج البحر، والعواصف المزمجر في ليالي الشتاء الباردة، والقمر المضيء الذي ينثر أشعته بتناسق ليعث الضوء وسط الظلمة، فكل معالم الطبيعة تفيض بالنغم الذي يبعث في نفس الإنسان الشعور بجماليات النغم وأهميته في صفاء النفس^(١).

وتعدُّ الناحية الموسيقية في النص من أهم القضايا التي يولي الشعراء اهتمامهم بها؛ وذلك لأن الشعر العربي قد ارتبط في نشأته الأولى بالغناء والرقص والموسيقى ارتباطاً وثيقاً وقد تطور منذ العصر الجاهلي إلى العصور الإسلامية المختلفة، وقد تأثر باختلاف الثقافات التي تأثرت بها بلاد المسلمين نتيجة الفتوحات الإسلامية^(٢)، وقد أدى ذلك إلى اهتمام المتلقي بهذه الناحية وإحساسه بجمالها وتذوقه لها وشعوره بها، حتى أصبح سمعه ينفر من النصوص التي يتداخلها الخلل الموسيقي؛ لأنه يتأثر بالنغم في كل مقطع صوتي فتجده يتوقع المقاطع التي ستأتي فيما بعد بناء على النظام الجميل الذي يشكل هذه الموسيقى.

وفي هذا الفصل سيتم دراسة البنية الإيقاعية في شعر ابن حمديس وأهم مشكلات الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية وما يتبعهما من قضايا، والموسيقى الداخلية المتمثلة في التكرار بأنواعه وأشكاله والتماثل الحركي والتشكيلات الموسيقية وأهميتها في إبراز الإيقاع الداخلي في النص.

(١) انظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ٩٩.

(٢) انظر: الأصول الفنية للشعر الجاهلي: سعد إسماعيل شلبي، د.ط، (د.ق، دار غريب، د.ت)، ص ١٠٩، انظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشر، (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ص ٤٢ وما بعدها.

وسيتم تقسيم هذا الفصل إلى مباحث، هي:

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية:

وفيه يتم دراسة المشكّلات الأساسية للموسيقى الخارجية في النص الأدبي، والتي تتمثل في الوزن والقافية والزخافات والعلل التي يلجأ إليها الشاعر لأداء المعنى الذي يتناوله في قصيدته دون اللجوء إلى كسر قواعد الوزن المعهودة التي يعتمد عليها في قصيدته.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية:

وفيه يتم دراسة المكونات الأساسية للموسيقى الداخلية في النص الأدبي، والتي تتمثل في المقاطع الصوتية والتكرار بأنواعه المتعددة، والتقسيم الموسيقي والتماثل الحركي، وما تضيفه هذه الأدوات من جمال موسيقي رائع للنص.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية:

تعد الموسيقى من أهم السمات المميزة في الشعر العربي؛ وذلك لأن الشعر العربي قائم على أساسها، فهو يتكون من مقاطع صوتية منتظمة ومتناسقة فيما بينها لتشكل النغم الموسيقي الذي تبحث عنه أذن المتلقي، ولذلك نجد "الشاعر يعمد إلى هذه المقاطع بفطرته وإلهام الله له فيكوّن منها نظاماً متناسقاً يمتزج بإحساس الشاعر وعواطفه وأفكاره ليكون شعراً مؤثراً"^(١).

هذا النظام المتناسق من المقاطع الصوتية يساهم في تنمية الناحية الجمالية في النص، والتي تنتج الإيقاع فيه، حيث يهتم الإيقاع بأمرين اثنين، هما: الوحدة الموسيقية المتمثلة في التفعيلة التي يقوم عليها البحر وتُنسج عليها القصيدة، وحركة الأصوات الداخلية وتآلفها دون الاعتماد على التفعيلة التي تتمثل في الإيقاع^(٢)، بالإضافة إلى القافية التي تزيد من هذا الإيقاع بانسجامها مع موسيقى النص الناتجة من الوزن الذي هو "أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"^(٣).

وفي هذا المبحث سيتم دراسة العناصر الأساسية في تشكيل الموسيقى الخارجية للنص والتي تتمثل في الوزن والزخافات والعلل والقافية.

(١) مدخل إلى تحليل النص الأدبي: عبد القادر أبو شريفة - حسين قزف، الطبعة الرابعة، (عمّان، دار الفكر، ٢٠٠٨م)، ص ٧٦.

(٢) انظر: السابق: ص ٧٧.

(٣) العمدة: القيرواني، ج ١، ص ١٣٤.

أولاً: الأوزان الشعرية

إن ما تتميز به الأوزان الشعرية هو النظام الذي تعتمد عليه البحور في الشعر العربي، فالنظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها^(١) وهو الذي يميز الأعمال الفنية في الأدب العربي، "وقد تحدد النظام في القصيدة... في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي"^(٢)، فأصبحت الأوزان الشعرية تميز الشعر بموسيقاه عن النثر الفني، الذي هو كلام أدبي غير منظوم على هذه الأوزان، وذلك من خلال هذا النظام المتمثل في الوزن والقافية. فالشعر يعتمد اعتماداً كلياً على الألفاظ والتراكيب وهي بذاتها تستخدم في النثر لكنه "ينتشلها من تشتتها في النثر، ومن تبعثر طاقاتها الصوتية، ليكسبها بالوزن نظاماً من اللانظام، وإيقاعاً من الفوضى اللفظية"^(٣) فتتحول الكلمات العادية إلى قصائد منتظمة ذات إيقاع وموسيقى جذابة في الشعر الموزون ذي الإيقاع الذي "يَطْرَبُ الْفَهْمُ لَصَوَابِهِ وَمَا يَرْدُ عَلَيْهِ مِنْ حُسْنِ تَرْكِيْبِهِ واعتدال أجزائه"^(٤).

فالشعر الموزون يتميز بما فيه من نغم موسيقي عذب بأنه "يثير فينا انتباهاً عجبياً، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تتسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى"^(٥)، لأن الإيقاع الذي يهتم الشاعر بنظمه في أبياته يعتمد على توالي الاهتزازات والانسجومات الصوتية التي تلحق بسوابقها، بحيث لا يستمع المتلقي إلى ألفاظ متراسة تلحقها المعاني فحسب، إنما يتبعها إيقاع منتظم من خلال الوزن والقافية والإيقاع الداخلي الناتج من انسجام الألفاظ والمعاني وتآلفها مع الحروف^(٦).

ويشكل الوزن "أخص ميزات الشعر وأبينهما في أسلوبه ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها"^(٧).

(١) الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص ٨٠.

(٢) السابق نفسه.

(٣) القول الشعري: رجاء عيد، ص ٢٨.

(٤) عيار الشعر: ابن طباطبا، ص ٢١.

(٥) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، الطبعة الرابعة، (بيروت، دار القلم، د.ت)، ص ١٨.

(٦) انظر: في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ٩٩.

(٧) الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٥.

وبذلك تكون الوظيفة المنشودة من الوزن والإيقاع الذي يحرص عليه الشاعر "أن يحقق تأثيراً عقلياً وجمالياً ونفسياً ممتعاً، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزين الشعر ويخلق جواً من حالة التأمل الخيالي، فيسهل على المرء أن يحسَّ بمعاني الشعر، وكأنها تتحرك أمام ناظره في جو من الجلال الشعري"^(١).

تعددت الأوزان الشعرية التي استخدمها ابن حمديس في شعره، حيث استخدم (١٣) بحراً من بحور الشعر، ويمكن اعتبار ذلك قوة في شاعريته، حيث لا يستطيع كثير من الشعراء أن يكتبوا على ثلاثة عشر بحراً ويمثل هذه الغزارة الشعرية التي نجدها عن ابن حمديس.

ومن خلال الدراسة الإحصائية لهذه البحور، فإن الجدول التالي يوضح عدد القصائد في كل بحر، ونسبها، وعدد الأبيات في كل بحر:

جدول يوضح أعداد القصائد والأبيات في كل بحر

م	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	نسبة عدد القصائد
١	الطويل	١٠٣	١٩١٥	٣٠,٦٥%
٢	الكامل	٥٩	١١٩٢	١٧,٥٦%
٣	البسيط	٤٨	٦٢١	١٤,٢٩%
٤	المتقارب	٣٠	٤٠٨	٨,٩٣%
٥	الخفيف	٢٦	٤٦٣	٧,٦٤%
٦	السريع	١٩	٣٠٠	٥,٦٥%
٧	الرمل	١٦	٤٦٦	٤,٧٦%
٨	الوافر	١٤	٢٣٦	٤,١٧%
٩	المنسرح	٨	٧١	٢,٣٨%
١٠	الرجز	٦	٢٠٠	١,٧٩%
١١	المجثث	٤	٢٦	١,١٩%
١٢	الخبب	٢	١٣٣	٠,٦٠%
١٣	المديد	١	٢	٠,٣٠%
	المجموع	٣٣٦	٦٠٣٣	١٠٠%

من خلال الجدول السابق يُلاحظ أنّ البحر الطويل جاء في مقدمة بحور الشعر التي استخدمها ابن حمديس، حيث بلغ عدد القصائد في هذا البحر (١٠٣) قصائد أي بنسبة (٣٠%) من مجموع قصائد الديوان، وجاء في المرتبة الثانية البحر الكامل الذي بلغت قصائده (٥٩) قصيدة حيث الفجوة التي تفصل بينه وبين البحر الطويل كبيرة، والفارق واضح حتى في عدد أبيات الشعر

^(١) مدخل إلى تحليل النص: عبد القادر أبو شريفة، ص ٨٢.
- ٢٤٢ -

لكل بحر، وقد جاء البحر البسيط في المرتبة الثالثة في عدد القصائد التي بلغت (٤٨) قصيدة، وتبدأ الفروق تظهر بين البحور من ناحية عدد القصائد وعدد الأبيات، حيث يظهر الفارق الكبير بين البحر البسيط وما يليه من بحور والبحر الطويل والكامل من ناحية عدد القصائد، وعدد الأبيات بشكل خاص.

ومن خلال الدراسة الإحصائية يوضح الجدول التالي العلاقة بين البحر والموضوع الشعري.

جدول توزيع الأغراض الشعرية حسب البحور

المجموع	الهجاء	الرسائل	الأخفائية	العتاب	الفخر	التهنئة	الغربة والحنين	مشاعر مختلطة	الشكوى	الزهد	الترثاء	الخصم	الحكمة	الغزل	المدح	الوصف	الغرض	
																	البحر	
١٠٣		٢				٢	٤	٦	٣	٤	٩	٦	٨	١٥	١٩	٢٥	الطويل	١
٥٩						١	١				١	٣	٣	٣	١٦	١٧	الكامل	٢
٤٨				١	١	١			١	١	٢	١	٩	٧	١١	١٣	البسيط	٣
٣٠					١					١	١	٤	٤	٦	٢	١١	المتقارب	٤
٢٦					١		١	١		٢	٣		٢	٧	٣	٦	الخفيف	٥
١٩	١									٣		١		٤	٥	٥	السريع	٦
١٦										١		٣		٣	٧	٢	الرمل	٧
١٤			١	١					١		١		٣	٢	٣	١	الوافر	٨
٨									١		١	٢	١	٢		١	المنسرح	٩
٦										١		١		١		٣	الرجز	١٠
٤				١									١			٢	المجتث	١١
٢															٢		الخبب	١٢
١													١				المديد	١٣
٣٣٦	١	٣	٣	٣	٣	٤	٦	٧	٧	١٣	١٧	٢١	٣٢	٦٣	٦٨	٨٦	المجموع	

ومن خلال الجدول الإحصائي السابق يمكن ملاحظة العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة، وذلك على النحو التالي:

توزعت قصائد المدح على أنواع البحور المتعددة، لكن النصيب الأوفر منها كان على بحر الطويل، حيث بلغ عدد قصائد المدح فيه (١٩) قصيدة، ثم بحر الكامل وبلغ عدد قصائد المدح فيه (١٦) قصيدة، ويليه بحر البسيط، الذي بلغت فيه قصائد المدح (١١) قصيدة، ويليه بحر الرمل الذي بلغ عدد قصائد المدح فيه (٧) قصائد.

جاء النصيب الأكبر من قصائد الغزل منظوماً على البحر الطويل، حيث بلغ عدد قصائد الغزل فيه (١٥) قصيدة، ويليه بحرا البسيط والخفيف، حيث بلغ عدد القصائد في كل بحر منهما (٧) قصائد، ويلحق بهما بحر المتقارب الذي بلغ عدد قصائد الغزل فيه (٦) قصائد، مع العلم بأن الشاعر كان يتحدث في الغزل في كثير من قصائد المدح^(١).

وجاء النصيب الأكبر لقصائد الخمر منظومة على البحر الطويل فقد بلغ عدد قصائد الخمر (٦) قصائد، ويليه بحر المتقارب، والذي بلغت قصائد الخمر فيه (٤) قصائد، مع العلم بأن الشاعر كان يتحدث عن الخمر في قصائد متعددة من قصائد المدح، والغزل^(٢).

وفي قصائد الرثاء جاءت (٩) قصائد منظومة على البحر الطويل، وتتنوع باقي القصائد: على بحر السريع (٣) قصائد، وقصيدتان للخفيف، ثم قصيدة واحدة للكامل، والمتقارب، والوافر والمنسرح.

وجاءت أربع من قصائد الغربة والحنين أيضاً منظومة على البحر الطويل، وقصيدة للبحر الكامل، وأخرى للبحر الخفيف، وقد كانت معاني الغربة والحنين كثيراً ما تدخل في قصائد المدح والرثاء، والخمر، والرسائل الإخوانية، وغيرها^(٣).

يلاحظ من العرض السابق أن أكبر عدد من القصائد وفي معظم الأغراض الشعرية جاء على بحر الطويل، ويرجع السبب الرئيسي في ذلك إلى النسبة الكبرى التي يسيطر عليها هذا البحر من ناحية عدد القصائد.

وبعد الدراسة الإحصائية للأوزان والأغراض الشعرية عند ابن حمديس، نلاحظ أن بحر الطويل، وهو البحر الذي نظم ابن حمديس نسبة (٣٠%) من قصائده، قد نظم فيه الشاعر معظم الأغراض الشعرية بتفاوت بسيط نسبياً، وقد جاءت قصائد المدح والوصف والغزل بنسبة أعلى من غيرها على هذا البحر؛ نظراً لأنها صاحبة النصيب الأعلى من بين الأغراض الشعرية الأخرى من

(١) انظر: ق ١٤١، ق ١٤٤، ق ٢١٨، ق ٢٤٧، ق ٢٥٤، وغيرها.

(٢) انظر: ق ٩٥، ق ١٩٩، ق ٢٤٨، ق ٢٨٣، ق ٢٨٤، وغيرها.

(٣) انظر: ق ٢٦٧، ق ٢٧٠، ق ٢٨٢، ق ٢٨٦، ق ٣١٧، ق ٣٣٠، وغيرها.

ناحية الكتابة، فقد نظم ابن حمديس قصائد مدح وغزل ووصف بنسبة أكبر من غيرها من الأغراض الشعرية.

كما أن قصائد المدح كانت في أغلبها تبدأ بذكر الخمر ومجالس اللهو، وفي أحيان أخرى يدخل فيها جوانب من الحنين إلى الوطن، فهي لم تكن في غرض المدح الخالص. وهو ما يعني عدم اهتمام ابن حمديس بقضية اختيار البحر والوزن لغرض ما في كل قصيدة يريد أن يكتبها؛ لأن الدقة الشعرية التي يشعر بها الشعراء لا تنتظر منهم أن يتوقفوا لاختيار بحر من البحور ليتناسب مع المعاني التي يريد أن يعبر عنها؛ لأن "الشعر يصنع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة وتختمر تجربتها"^(١)، ومن خلال التجربة والدراسات السابقة نرى أنه قد نُظِمَ الكُمُّ الأكبر من ملاحم أبي زيد الهلالي بما تحملها من حوادث وحكايات ومعاني الفخر والمعاتبة والغزل والنصيحة والوصف، على أربعة بحور من بحور الشعر^(٢).

ثانياً: الزحافات والعلل

وهي من القضايا التي شغلت النقاد العرب وعلماء العروض، والزحاف هو تغيير بالحذف في تفعيلة البحر، ويحدث في حشو البيت، وهو تغيير غير مُلزم فإذا حدث في أول بيت فلا ضرورة لتكراره في جميع الأبيات، بينما العلة فإنها تغيير يطرأ بالزيادة أو النقص على عروض البيت وضربه فقط، وهذا التغيير إذا حصل في البيت الأول فإن الشاعر ملزم به، ووجب أن يلتزم به في جميع أبيات القصيدة^(٣).

وتنتج هذه الزحافات والعلل عندما يحاول الشاعر التوفيق بين الأوزان الشعرية والتراكيب اللغوية التي يريد أن يعبر بها عن المعاني التي تجول بخاطره، ولأن الموسيقى الناتجة من الوزن الشعري تتحكم به فلا يستطيع أن يحيد عنها، فإنه يلجأ إلى الزحافات والعلل، ليلئم بين موسيقى الوزن وتراكيبه اللغوية، فلا يشوه شعره بجوره على موسيقى الشعر^(٤).

وقد اهتم النقاد بهذه الظاهرة وبحثوها عند كثير من الشعراء، فوقفوا موقفاً متشدداً من الزحافات التي وقعت للشعراء في قصائدهم، رغم أن الخليل بن أحمد الفراهيدي كان يستحسن

(١) بناء القصيدة: يوسف بكار، ص ١٦١.

(٢) انظر: اللغة الشاعرة: عباس العقاد، ص ٢٣.

(٣) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت)، ص ٢٩.

(٤) انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٧٠.

الزحاف إذا قيل في البيت، فإذا توالى وكثر في القصيدة سَمَّحَ^(١)، فهو من الجائز للشاعر لكن بدون إفراط^(٢).

وفي هذا الجزء من البحث ستتم دراسة بعض الزحافات والعلل في شعر ابن حمديس، حيث سيتناول هذا الجزء بحور الشعر التي أكثر ابن حمديس من نظم شعره عليها، وسيتم ترتيبها طبقاً لعدد القصائد التي يتكون منها هذا البحر، حيث سيكون البحر الأول هو الطويل، فالكامل، فالبسيط، فالمتقارب، فالخفيف، فالسريع، فالرمل، ثم الوافر.

البحر الطويل

وقد كان هذا البحر صاحب النصيب الأكبر الذي نظم ابن حمديس عليه قصائده، ومن الزحافات التي دخلت في حشو أبياته زحاف القبض وهو: حذف الخامس الساكن من التفعيلة^(٣)، ومنه قوله:

أَبَادَ حَيَاتِي الْمَوْتُ إِنْ كُنْتُ سَالِيَا وَأَنْتَ مُقِيمٌ فِي قِيُودِكَ عَانِيَا^(٤)
/ ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // / ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ //
فَعُولٌ مَفَاعِلِنُ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولٌ مَفَاعِلِنُ فَعُولٌ مَفَاعِلُنْ

حيث أصاب زحاف القبض التفعيلة الأولى والخامسة والسابعة، فتحوّلت التفعيلات من (فَعُولُنْ ٥//٥//) إلى (فَعُولٌ //٥//)، كما دخلت علة القبض أيضاً في عروض البيت وضربه، حيث تحوّلت التفعيلة (مفاعيلن ٥//٥//) بحذف الخامس الساكن إلى (مفاعلن ٥//٥//).

وقد جاءت بعض الأبيات خالية من الزحافات، وذلك مثل قوله:

وَمَحْسُودَةٌ لَا تَحْسِبُ الْغَيْدُ مِثْلَهَا لَهَا فِي عَمِيمِ الْخَلْقِ حُسْنٌ مُنَوَّعٌ^(٥)
٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ // ٥ //
فَعُولُنْ مَفَاعِلِنُ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلِنُ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

(١) انظر: بناء القصيدة: يوسف بكار، ص ١٧١.

(٢) انظر: الكافي في العروض والقوافي: التبريزي (يحيى بن علي بن محمد التبريزي، ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، د.ت، (القاهرة، مطبعة المدني، د.ت)، ص ١٩.

(٣) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٢٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٠.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٥٣٠.

فالبيت يخلو من الزحافات لكن دخلت فيه علة القبض؛ حيث إن هذا عروض البيت في هذا البحر لا تستعمل تامة، بل يحذف منها الحرف الخامس لتكون مقبوضة^(١)، كما هو واضح في البيت، كما جاء ضرب البيت مقبوضاً أيضاً.

البحر الكامل

وقد دخلت الزحافات في حشو أبيات هذا البحر، ومن ذلك زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، وعندها تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع (٥//٥/٥/)^(٢)، ومنه قوله:

لله دُرٌّ عَصَايَةٌ نَزَأُوا بَيْنَ الرِّيَاضِ مَجَالِسًا خُضْرًا^(٣)
 ٥//٥/٥/ ، ٥//٥// ، ٥//٥/٥/ ٥// ، ٥//٥// ، ٥//٥/٥/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وقد جاء الإضمار في التفعيلة الأولى، والرابعة: (متفاعلن - ٥//٥//) لتصبح (متفاعلن - ٥//٥/٥/).

أما العلة فقد جاءت في ضرب البيت السابق بالحدذ والإضمار، والحدذ: حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة^(٤)، كما يظهر في البيت السابق في ضرب البيت حيث تحوّلت التفعيلة من (متفاعلن) إلى (فعلن - ٥/٥/)، كما دخلت علة الحدذ في عروض البيت السابق فتحوّلت التفعيلة من (متفاعلن - ٥//٥//) بحذف الوند المجموع من آخر التفعيلة إلى (فعلن - ٥//).

البحر البسيط

ومن الزحافات التي دخلت في هذا البحر، الخبن وهو: حذف الثاني الساكن من التفعيلة، حيث يدخل في تفعيلة (فاعلن) فيحذف الحرف الثاني فتصبح (فعلن)، وعند دخوله على تفعيلة (مستفعلن) تحذف السين فتصبح (متفعلن)^(٥)، ومنه قوله:

أَيَا رَشَاقَةً غُصْنِ البَانِ مَا هَصَرَكَ وَيَا تَأَلَّفَ نَظْمِ الشَّمْلِ مَنْ نَثَرَكَ^(٦)

(١) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٢٨.

(٢) انظر: السابق: ص ٥٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

(٤) انظر: العروض والقافية: عبد الخالق العف، دط، (غزة، مكتبة آفاق، ٢٠٠٤م)، ص ٤٦.

(٥) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٤٦.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٢١٢.

مستفعلن فععلن مستفعلن فععلن
مستفعلن فععلن مستفعلن فععلن

مستفعلن فععلن مستفعلن فععلن
مستفعلن فععلن مستفعلن فععلن

حيث جاءت التفعيلات الأولى والثانية والخامسة والسادسة في حشو البيت مخبونة، أي بحذف الثاني الساكن من كل تفعيلة.

أما العلة في البحر، فإن عروض البيت وضربه تصاب بالخبن، أو القطع وهو حذف آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله^(١)، ومن ذلك قوله:

مَا أَعْمَدَ الْعَضْبُ حَتَّى جُرِّدَ الذِّكْرُ وَلَا اخْتَفَى قَمَرٌ حَتَّى بَدَأَ قَمَرٌ^(٢)

مستفعلن فععلن مستفعلن فععلن
مستفعلن فععلن مستفعلن فععلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

حيث جاء الزحاف المتمثل في الخبن في التفعيلة الخامسة (مستفعلن) فحذف الثاني الساكن لتصبح (متفعلن)، والتفعيلة السادسة (فاعلن) لتصبح (فعلن).

وقد جاء عروض البيت مقطوعاً حيث حذف ساكن الوند المجموع من التفعيلة (فاعلن/٥//٥) لتصبح (فاعل/٥/٥)، كما جاء ضرب البيت مخبوناً وذلك بحذف الثاني الساكن من التفعيلة لتتحول من (فاعلن) إلى (فعلن/٥//٥).

البحر المتقارب

وهو من البحور الصافية التي تعتمد على تكرار التفعيلة ذاتها، ومن الزحافات التي جاءت على هذا البحر القبض، حيث يحذف الخامس الساكن من التفعيلة (فعولن/٥//٥) لتصبح (فعول/٥//٥)، ومن ذلك قوله:

يَقُولُونَ لِي: لَا تُجِئِدُ الْهَجَاءَ فَقُلْتُ: وَمَالِي أَجِيدُ الْمَدِيحَ؟^(٣)

فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعولن

(١) انظر: الكافي في العروض والقوافي: التبريزي، ص ١٤٤، وكذلك: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٤٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٢١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٩٤.

حيث جاءت التفعيلة الخامسة مقبوضة، كما جاءت علة القصر في ضرب البيت: وهي حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله^(١) (فعولن // ٥/٥) فحذف الحرف الساكن وسُكِّن ما قبله فأصبحت التفعيلة (فعول // ٥٥).

كما جاء الضرب في بعض القصائد محذوفاً وذلك بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فنتحول تفعيلة (فعولن) إلى (فَعْلُ) بفتح العين وسكون اللام^(٢)، وذلك مثل قوله:

شَمُوسٌ دَعَاهُنَّ وَشَاكَ الْفِرَاقُ فَلَبَّيْنَ فِي الْقُضْبِ الْمَيْسِ^(٣)

٥/٥// ، ٥/٥// ، ٥/٥// ، ٥/٥// ٥/٥// ، ٥/٥// ، ٥/٥// ، ٥/٥//

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

حيث أصابت علة الحذف ضرب البيت، فحُذِفَ السبب الأخير من آخر التفعيلة، فأصبحت (٥//)، كما جاء زحاف القبض في التفعيلة الخامسة، التي حُذِفَ منها الخامس الساكن.

البحر الخفيف

ومن الزحافات التي تصيب هذا البحر الخبن، ومنه قوله:

كُلُّ يَوْمٍ مُوَدَّعٌ أَوْ مُوَدَّعٌ بِفِرَاقٍ مِنَ الزَّمَانِ مُنَوَّعٌ^(٤)

٥/٥//٥/ ، ٥/ /٥// ، ٥/٥// ٥/٥//٥/ ، ٥/ /٥// ، ٥/٥//

فَاعِلَاتِنْ مُتَّفَعٍ لِنَ فَاعِلَاتِنْ فَعَلَاتِنْ مُتَّفَعٍ لِنَ فَعَلَاتِنْ

حيث جاء زحاف الخبن في التفعيلة الثانية (مستفع لن) وذلك بحذف الثاني الساكن لتصبح (مُتَّفَعٍ لِنَ)، والتفعيلة الرابعة (فاعلاتن) لتصبح (فَعَلَاتِنْ) والخامسة، كما جاءت على الخبن في ضرب البيت، فتحوّلت التفعيلة إلى (فَعَلَاتِنْ).

البحر السريع

ومن الزحافات التي تدخل في هذا البحر الخبن، والطي وهو: حذف الرابع الساكن من التفعيلة فتتحول التفعيلة (مستعلن) إلى (مستعلن)، والتفعيلة (مفعولات) إلى (مفعلات)، كما تدخل

(١) انظر: العروض والقافية: عبد الخالق العف، ص ٦٠.

(٢) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٢١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٧٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٤.

العلة على عروض البيت وضربه، ومنها على الطي والكسف، والكسف هو: حذف السابع المتحرك^(١)، ومن ذلك قوله:

أَدَابِلُ النَّرْجِسِ فِي مُقَلَّتَيْكَ أَمْ نَاضِرُ الْوَرْدِ عَلَى وَجْتَيْكَ^(٢)
٥٥//٥/، ٥///٥/، ٥//٥/٥/ ٥٥//٥/، ٥///٥/، ٥//٥//

مَتَّفَعْلَن مَفْعَلَن فَاعِلَن مَسْتَفْعَلَن مَفْعَلَن فَاعِلَن

وقد جاء زحاف الخبن في التفعيلة الأولى فحذف الثاني الساكن فأصبحت (متفععلن/٥//٥//)، وزحاف الطي في التفعيلة الخامسة (مستفععلن/٥//٥/٥/) فحذف الرابع الساكن فتحوّلت إلى (مفتعلن/٥///٥/)، كما جاء عروض البيت وضربه مطوياً مكسوفاً وقد كان (مفعولات/٥/٥/٥/٥/) فاجتمع الطي مع الكسف فحذف الرابع الساكن والسابع المتحرك فأصبحت التفعيلة (فاععلن/٥٥//٥/).

البحر الرمل

ومن الزحافات التي تدخل في تفعيلاته القبض والخبن والحذف، ومن ذلك قوله:

أَشْهَابٌ فِي دُجَى اللَّيْلِ ثَقَبٌ أَمْ سِرَاجٌ نَارُهُ مَاءُ الْعَنَبِ^(٣)
٥//٥///، ٥/٥//٥/، ٥/// ٥//٥/، ٥///٥/، ٥/٥//٥/

فَعْلَاتِن فَاعِلَاتِن فَعْلَاتِن فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن

وقد جاءت التفعيلة الأولى (فاعلاتن) مخبونة فحذف منها الثاني الساكن فأصبحت (فاعلاتن/٥/٥///)، وجاء الزحاف في التفعيلة الخامسة بالقبض فحذف الخامس الساكن فأصبحت (فاعلتن/٥///٥/).

أما العلة فقد جاءت في عروض البيت بالخبن والحذف معاً حيث حذف الثاني الساكن من التفعيلة فأصبحت (٥/٥///) ثم حذف السبب الأخير (٥/) من نفس التفعيلة فأصبحت التفعيلة (فعلن/٥///).

(١) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٧٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٤٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥.

البحر الوافر

ومن الزحافات التي تدخل في تفعيلات هذا البحر العصب وهو: تسكين الحرف الخامس المتحرك، أما العلل فتدخل علة القطف في عروض البيت أو ضربه، وهي: تسكين الخامس المتحرك وحذف السبب الخفيف^(١)، ومنه قوله:

أَيَا خُلُجِ الْمَدَامِعِ لَا تَغِيضِي وَذُوبِي غَيْرَ جَامِدَةٍ وَفِيضِي^(٢)

٥/٥//، ٥///٥//، ٥/٥/٥// ٥/٥//، ٥///٥//، ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقد دخل زحاف العصب في التفعيلة الرابعة فأصبح الخامس ساكناً لتتحول التفعيلة إلى (مفاعلتن ٥/٥/٥//) أما العلل في البيت فجاء عروض البيت وضربه مقطوفاً فسكن الخامس وحذف السبب الأخير فأصبحت التفعيلة (فعولن ٥/٥//).

ثالثاً: القافية

تعدُّ القافية من أهم العوامل في صناعة الموسيقى الخاصة بالشعر بعد الوزن الذي يصنع المقاطع الصوتية المتناسقة في الشعر، حيث تعمل القافية على إيجاد الانتظام الخارجي لنهاية الأبيات، والذي يولد الموسيقى التي يشعر بها المتلقي، حيث يكون هذا النظام عاملاً مهماً من عوامل التأثير الجمالي في النص^(٣).

فالقافية "بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تنتمي فيها قوة الإيقاع وقوة التأثير"^(٤)، وهي التي تجذب انتباه المتلقي لما فيها من وقع متردد بانتظام بين الحين والآخر، حيث يبدأ المتلقي بتوقع قافية البيت طبقاً للمعنى الذي يظهر في بدايته.

فالوزن والقافية من الأمور المؤثرة في صناعة الموسيقى للنص، وهي التي تميّز النص الأدبي الشعري عن غيره من الفنون الأخرى؛ إذ إن وحدة الوزن والقافية ليست "عياً في شعرنا العربي أو تقييداً له، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزامهما من شأنه أن يقوي بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها"^(٥)؛ لأن القافية تصبح "ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة،

(١) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٥٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٤.

(٣) انظر: الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص ٨١.

(٤) مدخل إلى تحليل النص الأدبي: عبد القادر أبو شريفة، ص ٨٢.

(٥) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ٢٢.

وتعطيه نبراً وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفته حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد كمن يجري إلى شوطٍ محدد، حتى إذا بلغه استراح قليلاً لينطلق من جديد^(١).

وقد أصبحت القافية ظاهرة شعرية في الشعر العربي تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة، وتجمعها جميعاً على نهاية متفقة، حيث يبقى وزن المقطع المقفى مُردداً آخر كل بيت ليحفظ للنص وحدته الموسيقية ونغمته الأخيرة التي يلتزم بها في كل الأبيات^(٢).

ولا يُعد تقيد الشاعر في القصيدة العربية تقيداً للنص والمعاني التي يريد الشاعر أن يعبر عنها؛ لأن " اللغة العربية مشهورة عن غيرها من اللغات بسعة مفرداتها وكثرة مترادفاتها ومشتقاتها، وهذه تساعد الشاعر على إطالة القصيدة على قافية واحدة"^(٣)، فلا يجد الشاعر صعوبة في انتقاء مفرداته لأجل القافية نظراً لهذا الاتساع والتنوع في هذه اللغة.

وقد جاءت القافية في شعر ابن حمديس متنوعة بتنوع الموضوعات التي طرحها في شعره، ويتنوع الأوزان الشعرية التي صاغ عليها هذه الأغراض، وقد جاءت قصائده بعددها البالغ (٣٣٦) قصيدة، منظومة في (٢٣) حرفاً من حروف الروي، وقد اعتمد ابن حمديس على بعض الحروف بشكل واضح ليكون منها قوافيه، كما أهمل حرفاً أخرى إما بإغفالها تماماً وعدم النظم عليها، أو بالنظم عليها في عدد محدود من الأبيات مثل حروف الطاء والشين والحاء.

ونظراً لأهمية القافية في إنتاج هذه الموسيقى، فإن بعض النقاد رأى أن هناك حرفاً لا تصلح أن تكون قافية في النصوص الأدبية، وذلك لما تتميز به هذه الحروف من صعوبة في النطق، وتنافرها مع بعض الحروف الأخرى بسبب اقتراب المخارج، كما أنها تتطلب وضعاً خاصاً للسان يجعل المتكلم يشعر ببعض المشقة عند نطقها إذا قيست بنظائرها من الحروف الأخرى، ومثال هذه الحروف حروف الإطباق: (الضاد والطاء، والطاء والصاد)^(٤).

وعند ملاحظة حروف القوافي في شعر ابن حمديس -كما سيأتي- في الجدول بعد صفحات يُلاحظ تجنب ابن حمديس توظيف هذه الحروف في قافيته إلا ما ندر، فلم ترد أي قصيدة على حرف الطاء، وكذلك لم يكتب سوى ثمانية أبيات على حرف الطاء، و(٢٤) بيتاً على حرف الصاد، أما حرف الضاد وهو صوت شديد مجهور، يخرج بعد انحباس الهواء عند التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، وعند انفصالهما يخرج صوت انفجاري وهو الضاد^(٥)، فقد بلغ عدد

(١) الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن آلوجي، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الحصاد، ١٩٨٩م)، ص ٧١.

(٢) انظر: الأسلوب: أحمد الشايب، ص ٦٦.

(٣) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٣٦.

(٤) انظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص ٣٥.

(٥) انظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، (مصر، مكتبة الأنجلو، ١٩٧٩م)، ص ٤٨.

الأبيات التي كتبها عليه (٥٤) بيتاً، وكان معظمها مقطوعات قصيرة في الوصف، سوى قصيدة واحدة^(١) كانت في رثاء عمر الشاعر الزكري، وكانت في ثماني وعشرين بيتاً، وقد كان مطلعها:

أَيَا خُلُجِ الْمَدَامِجِ لَا تَغِيضِي وَدُوِي غَيْرَ جَامِدَةٍ وَفِيضِي^(٢)

حيث جاء حرف الضاد رويًا موصولاً بالياء ومسبقاً بحرف الراء، وذلك للتخفيف من شدة هذا الحرف (الضاد).

وكما أنّ هناك حروفاً ينفر الشعراء من اتخاذها في قوافيهم، فإن هناك حروفاً ينتشر توظيفها في القوافي، وذلك لسهولة نطقها ووضوحها في السمع، فلا يجد المتكلم جهداً عضلياً في نطقها، ومن أمثلة هذه الحروف: حروف اللين، وحرف اللام، والنون، والميم، والراء^(٣).

ويُلاحظ أن حرف الراء قد حاز على أعلى عدد من القصائد، وأعلى عدد من الأبيات التي نظمت ليكون حرف روي في قافيتها؛ وذلك لأنه حرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ويتمثل معه في هذه الصفات حرفا اللام، والنون والميم^(٤).

ومن خلال الدراسة الإحصائية للقافية في شعر ابن حمديس، فإن الجدول التالي يوضح أعداد القصائد حسب كل حرف ونسبها، وأعداد الأبيات في كل قافية ونسبها:

ترتيب القوافي حسب عدد الأبيات				ترتيب القوافي حسب عدد القصائد			
م	القافية	عدد الأبيات	النسبة	م	القافية	عدد القصائد	النسبة
١	الراء	١١٥٩	١٩,٢%	١	الراء	٥١	١٥,٢%
٢	الميم	٩٨٠	١٦,٢%	٢	الباء	٣٩	١١,٦%
٣	الذال	٧٥٢	١٢,٤%	٣	الميم	٣٩	١١,٦%
٤	الباء	٧٠٦	١١,٧%	٤	اللام	٣٢	٩,٥%
٥	اللام	٦٥٠	١٠,٧%	٥	الذال	٣٠	٨,٩%
٦	النون	٣٦٥	٦,٠٥%	٦	النون	٢٣	٦,٨%
٧	الحاء	٣٥٥	٥,٨%	٧	الحاء	٢١	٦,٢%
٨	القاف	١٨٢	٣,٠٢%	٨	القاف	١٨	٥,٣%
٩	العين	١٧٩	٢,٩٧%	٩	السين	١٥	٤,٥%
١٠	الياء	١٥٣	٢,٥٤%	١٠	العين	١١	٣,٢%

(١) انظر: ديوان ابن حمديس: ص ق ١٧٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٤.

(٣) انظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص ٣٤.

(٤) انظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص ٤٥، ٦٦.

١١	السين	١٤٦	٢,٤٢%
١٢	الكاف	١٠٦	١,٧٦%
١٣	الفاء	٦٦	١,٠٩%
١٤	الضاد	٥٤	٠,٩%
١٥	التاء	٤٧	٠,٧٨%
١٦	الألف	٤١	٠,٦٨%
١٧	الصاد	٢٤	٠,٤٠%
١٨	الواو	٢١	٠,٣٥%
١٩	الهاء	١٨	٠,٣٠%
٢٠	الجيم	١٦	٠,٢٧%
٢١	الطاء	٨	٠,١٣%
٢٢	الشين	٣	٠,٠٥%
٢٣	الخاء	٢	٠,٠٣%
	المجموع	٦٠٣٣	١٠٠%

١١	الكاف	١١	٣,٢%
١٢	الفاء	٧	٢,٠٨%
١٣	الياء	٧	٢,٠٨%
١٤	التاء	٦	١,٨%
١٥	الضاد	٦	١,٨%
١٦	الصاد	٥	١,٥%
١٧	الألف	٣	٠,٩%
١٨	الجيم	٣	٠,٩%
١٩	الواو	٣	٠,٩%
٢٠	الطاء	٢	٠,٦%
٢١	الهاء	٢	٠,٦%
٢٢	الخاء	١	٠,٣%
٢٣	الشين	١	٠,٣%
	المجموع	٣٣٦	١٠٠%

من خلال الجدول السابق يُلاحظ أن حرف الروي الراء قد تصدّر حروف الروي من ناحية التوظيف في شعره، حيث بلغ عدد القصائد التي كان حرف الراء رويّاً لها (٥١) قصيدة، ويأتي حرف الباء في المرتبة الثانية، حيث بلغ عدد القصائد المنظومة عليه (٣٩) قصيدة، وحرف الميم في المرتبة نفسها من ناحية عدد القصائد، التي بلغت (٣٩) قصيدة، وجاء حرف اللام في المرتبة الرابعة في عدد القصائد، التي بلغت (٣٢) قصيدة.

أما حرف الدال فقد كان في المرتبة الخامسة، حيث بلغ عدد قصائده (٣٠) قصيدة. وتتقارب باقي الحروف في عدد القصائد التي كتبها الشاعر، غير أن حروف الألف والجيم والهاء كان عدد قصائد كل قافية فيها ثلاث قصائد، وحرفا الواو والطاء لم ينسج عليهما إلا قصيدتين لكل قافية، وكان في ذيل القائمة حرفا الخاء والشين حيث نسج قصيدة لكل حرف منهما فقط.

ومن ناحية أعداد الأبيات فقد تصدر حرف الراء أيضاً حروف الروي جميعها حيث بلغ عدد الأبيات فيه (١١٥٩) بيتاً، وجاء في المرتبة الثانية حرف الميم وقد بلغ عدد أبياته (٩٨٠) بيتاً، وحرف الدال جاء في المرتبة الثالثة حيث بلغ عدد أبياته (٧٥٢) بيتاً، وتلاه حرف الباء الذي بلغت أبياته (٧٠٦)، ويأتي في المرتبة الخامسة حرف اللام الذي بلغت أبياته (٦٥٠) بيتاً، وتتسع الفجوة بعد حرف اللام، ليكون حرف الخاء في ذيل القائمة، الذي بلغت أبياته بيتين فقط، ويسبقه حرف الطاء (٨) أبيات، وحرف الشين (٣) أبيات.

ونلاحظ توافق ابن حمديس في اختيار حرف الروي في قافيته مع القواعد العامة للأصوات اللغوية، حيث ابتعد في قافيته عن الحروف التي تحتاج إلى جهد عضلي للنطق بها، نظراً لثقل نطقها، ونفور الأذن منها في حالة تكررها، ورداءة الموسيقى الناتجة من هذا التكرار، ومثال هذه الحروف حرف الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والجيم، والشين، الخاء، والغين^(١).

كما يرجع السبب في ذلك أيضاً إلى نسبة شيوع كل حرف من أحرف الهجاء في اللغة العربية، حيث تقع الحروف الجيم، والحاء، والصاد، والضاد، والغين، والثاء، والزاي، والطاء، والظاء، في القائمة الأقل شيوعاً من بين حروف الهجاء^(٢).

ويمكن توضيح العلاقة بين القافية وموضع القصيدة من خلال الجدول الإحصائي التالي، الذي يرصد أعداد القصائد في كل حرف موزعة حسب الغرض الشعري.

(١) انظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص ٤٣.

(٢) انظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص ٤٣.

جدول توزيع الأغراض الشعرية حسب القوافي

المجموع	الياء	الواو	الهاء	التون	اليم	اللام	الكاف	القاف	الفاء	العين	الطاء	السين	الضاد	الصاد	السين	الراء	الذال	الغاء	الحاء	الجيم	التاء	الباء	الألف	الحرف				
																								الغرض	الوصف			
٨٦	١	١		٤	٦	٨		٨	٣	٢			٤	١	٤	١٢	٤	١	٤	٣	٤	٩	٢	١	الوصف	١		
٦٨	٢			٦	١٢	٧	١	٢	١						١	١٥	٩		٦			٦		٢	المدح	٢		
٦٣				١٠	٦	٢	٤	٣	١	٤	٢			١	٤	٩	٣		١			١	٦		٣	الغزل	٣	
٣٢	١	١	١	٢	٤		٢	١		١		١	١	١	٣	٣	٢		٢			٢			٤	الحكمة	٤	
٢١					٤	١	١	١							١	٥			٤				٣			٥	الخمير	٥
١٨	٣		١		٢			١					١		١	٣	٣					١				٦	الرثاء	٦
١٣				١			٢							٢	١	٢			١			١	٢			٧	الزهد	٧
٧									١										٢				٤			٨	الشكوى	٨
٧					١	١	١			٣													١			٩	مشاعر مختلطة	٩
٦					١				١	١							١		١				١			١٠	الغربة والحنين	١٠
٥					٢											٢	١									١١	التهنئة	١١
٣		١						١									١									١٢	الفخر	١٢
٣																							١	١		١٣	العتاب	١٣
٣					١			١															١			١٤	رسائل إخوانية	١٤
١																							١			١٥	الهجاء	١٥
٣٣٦	٧	٣	٢	٢٣	٣٩	١٩	١١	١٨	٧	١١	٢	١	٦	٥	١٥	٥١	٢٤	١	٢١	٣	٦	٣٩	٣		المجموع			

ومن خلال الجدول الإحصائي السابق يمكن ملاحظة العلاقة بين القافية وموضوع القصيدة، وذلك على النحو التالي:

جاءت قصائد المدح في عددها الأكبر تنتهي بقافية الراء، حيث بلغت القصائد (١٥) قصيدة، وجاء حرف الميم في المرتبة الثانية من ناحية علاقته بغرض المدح وبلغت قصائده (١٢) قصيدة، وجاء حرف الدال في المرتبة الثالثة إذ بلغ عدد قصائده (٩) قصائد، أما الحروف: (الباء، والحاء، واللام، والنون)، فقد كانت متقاربة في عدد القصائد التي نُسج عليها غرض المدح حيث كان متوسط عدد القصائد فيها ست قصائد.

وقد جاءت قصائد الغزل منسوجة على قافية النون والراء، حيث بلغ عدد قصائد الغزل على قافية النون (١٠) قصائد، بينما كان نصيب حرف الراء (٩) قصائد، ويأتي في المرتبة الثالثة حرفا الميم والباء إذ بلغت قصائد الغزل فيهما ست قصائد لكل حرف، وتوزع باقي القصائد على باقي الحروف مثل: (الدال، والسين، والطاء، والعين، والقاف، والكاف) بنسب متقاربة يبلغ متوسطها (٣) قصائد.

وقد جاءت خمرياته منسوجة على قافية الحاء، والراء، والميم بنسب متقاربة حيث جاءت خمس قصائد منها على حرف الراء، وحرفا الحاء والميم أربع قصائد لكل حرف منهما، وتوزعت مجموعة قصائد على حروف أخرى مثل الباء الذي بلغت قصائد الخمر فيه ثلاث قصائد، وقصيدة واحدة لكل حرف مثل الحروف التالية: السين، والقاف، والكاف، واللام.

وقد توزعت قصائد الرثاء على مجموعة حروف، حيث بلغ نصيب حروف الدال والراء والياء ثلاث قصائد لكل حرف، بينما توزعت قصيدة واحدة لكل حرف من الحروف: الباء، والسين، والضاد، والفاء، والهاء، وقصيدتان لحرف الميم.

وكانت قصائد الغربة والحنين موزعة كل قصيدة على حرف مختلف عن الآخر، مثل: حرف الباء، والحاء، والدال، والعين، والفاء، والميم، كما توزع الكثير من معاني الغربة والحنين في قصائد الرسائل الإخوانية، والرثاء والخمر، والغزل، والمدح، التي كان في ثناياها يتذكر الوطن ويحنُّ إليه، فيبكي فراقه له.

حروف القافية

تتكون القافية في القصائد العربية القديمة من حرف روي واحد وهو آخر حرف صحيح في البيت الذي تبنى عليه القصيدة، وتُنسب إليه، فيقال قصيدة ميمية ونونية، إذا كان حرف الروي فيها

مياماً أو نوناً، فإذا زاد الشاعر شيئاً آخر على حرف الروي فإنه يدخل في باب زيادات حرف الروي^(١)، وفي هذا الجزء من البحث سيتم تناول حرف الروي وزياداته في شعر ابن حمديس. ويكون حرف الروي إما ساكناً أو متحركاً، فإذا كان متحركاً سمي مُطلقاً، وإذا كان ساكناً فإنه يُسمّى مقيداً^(٢)، وحرف الروي المتحرك سيُشار إليه في زيادات الروي في الصفحات التالية، أما الروي المقيد فإنه جاء في (٤٣) قصيدة^(٣)، أي بنسبة (١٢,٧%) من قصائد ابن حمديس. ومن ذلك قوله:

أَيُّ نَعِيمٍ فِي الصَّبَا وَالْمُقْتَرَحِ وَشَغْلُ كَفَيِّ بِكُؤُبٍ وَقَدَحِ^(٤)

فقد جاء حرف الروي (الحاء) ساكناً في نهاية القصيدة، أما الروي المطلق فقد جاء في نهاية (٢٩١) قصيدة^(٥)، وقد جاءت الزيادات فيها على النحو التالي:

١- الوصل:

ويكون " بإشباع حركة الروي فيتولد من هذا الإشباع حرف مد، أو يكون بهاء بعد الروي"^(٦) وقد جاء حرف الروي موصولاً بالياء، والألف، والواو، والهاء، والكاف:

أ- وصل الروي بالياء: وهو إشباع حركة الكسر في نهاية حرف الروي فينتج عنها حرف الياء، وهو أكثر أشكال الوصل انتشاراً في قصائد ابن حمديس، حيث جاءت في (١٤٤) قصيدة^(٧)، أي بنسبة (٤٩,٥%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

(١) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٣٦.

(٢) انظر: السابق: ص ١٣٤.

(٣) القصائد هي: ٨ / ٢٠ / ٢٣ / ٣٢ / ٣٣ / ٣٧ / ٥٦ / ٥٧ / ٥٨ / ٦٠ / ٦٢ / ٦٣ / ٧٦ / ٧٧ / ٧٩ / ٩٤ / ٩٩ / ١١٢ / ١٢١ / ١٣١ / ١٧٨ / ١٨٨ / ٢٠٤ / ٢٢١ / ٢٢٢ / ٢٢٥ / ٢٢٦ / ٢٢٩ / ٢٤٢ / ٢٦٠ / ٢٦٨ / ٢٧٤ / ٢٧٦ / ٢٨٤ / ٢٨٥ / ٢٩٠ / ٢٩٤ / ٣٠٣ / ٣٠٥ / ٣٠٧ / ٣١٥ / ٣١٨ / ٣١٩.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٨٥.

(٥) جميع قصائد الديوان عدا القصائد المذكورة في الروي الساكن (المقيد).

(٦) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٣٦.

(٧) القصائد هي: ١ / ٣ / ٤ / ١١ / ١٣ / ١٤ / ١٥ / ١٧ / ١٨ / ٢١ / ٢٤ / ٢٧ / ٢٨ / ٣٦ / ٣٨ / ٣٩ / ٤٠ / ٤١ / ٤٢ / ٤٣ / ٤٤ / ٤٥ / ٤٨ / ٥٠ / ٥٢ / ٥٣ / ٥٩ / ٦٦ / ٧٠ / ٧٤ / ٧٥ / ٧٨ / ٨٢ / ٨٣ / ٨٤ / ٨٥ / ٨٦ / ٨٧ / ٨٨ / ٩٢ / ٩٣ / ٩٥ / ٩٨ / ١٠٢ / ١٠٤ / ١٠٥ / ١٠٧ / ١٠٨ / ١١٥ / ١١٦ / ١١٩ / ١٢٤ / ١٢٧ / ١٢٨ / ١٢٩ / ١٣٢ / ١٣٥ / ١٣٦ / ١٤٧ / ١٤٨ / ١٥٠ / ١٥٣ / ١٥٤ / ١٥٦ / ١٥٨ / ١٦٠ / ١٦٣ / ١٦٤ / ١٦٧ / ١٦٨ / ١٦٩ / ١٧٠ / ١٧٩ / ١٨٠ / ١٨٢ / ١٨٣ / ١٨٥ / ١٨٧ / ١٩٠ / ١٩١ / ١٩٧ / ٢٠٠ / ٢٠١ / ٢٠٥ / ٢٠٦ / ٢٠٨ / ٢٠٩ / ٢١٣ / ٢١٤ / ٢١٧ / ٢٢٣ / ٢٢٤ / ٢٣٢ / ٢٣٤ / ٢٣٥ / ٢٤٠ / ٢٤١ / ٢٤١ / ٢٤٣ / ٢٤٣ / ٢٤٧ / ٢٤٩ / ٢٥٠ / ٢٥١ / ٢٥٣ / ٢٥٥ / ٢٥٦ / ٢٥٨ / ٢٥٩ / ٢٦٢ / ٢٦٣ / ٢٦٥ / ٢٦٦ / ٢٧٠ / ٢٧٨ / ٢٨٠ / ٢٨١ / ٢٨٢ / ٢٨٣

إِنَّ الْهَوَا لَمَحِيْطٌ بِالنَّفُوسِ فَقُلْ هَلْ حَظَّهَا مِنْهُ غَيْرَ الْفَوْتِ بَانَفْسِ (١)

حيث جاء حرف الروي (السين) موصولاً بالياء، نتيجة لإشباع حركة الكسر على آخره.

ب- وصل الروي بالواو: وهو إشباع حركة الضم على نهاية حرف الروي، فينتج عنها

حرف الواو، وهو في المرتبة الثانية من بين مواضع الوصل، حيث جاءت في (٥٩) قصيدة^(٢)، أي بنسبة (٢٠,٢%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

بِحُكْمِ زَمَانٍ يَا لَهُ كَيْفَ يَحْكُمُ يُحَرِّمُ أَوْطَانًا عَلَيْنَا فَتَحْرُمُ (٣)

حيث جاء حرف الروي (الميم) موصولاً بالواو، نتيجة لإشباع حركة الضم على آخره.

ت- وصل الروي بالألف: وهو إشباع حركة الفتح على نهاية حرف الروي، فينتج عنها

حرف الألف، وهو في المرتبة الثالثة من مواضع الوصل، حيث جاءت في (٤٥) قصيدة^(٤)، أي بنسبة ١٥,٤٦% من مواضع الوصل، ومنه قوله:

هَلْ كَانَ أَوْدَعَ سِرًّا قَلْبٍ مَحْجَرًا صَبَّ يُكَابِدُ دَمْعَهُ الْمُتَحَدِّرًا (٥)

حيث جاء حرف الروي (الراء) موصولاً بالألف، نتيجة لإشباع حركة الفتح على آخره.

ث- وصل الروي بالهاء الساكنة: وفيه تتصل الهاء الساكنة بحرف الروي، وقد جاء

هذا النوع في (٢٢) قصيدة^(٦) أي بنسبة (٧,٥%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

٢٨٦ / ٢٨٩ / ٢٩٢ / ٢٩٥ / ٢٩٧ / ٢٩٨ / ٣٠٠ / ٣٠١ / ٣٠٢ / ٣٠٤ / ٣٠٦ / ٣٠٩ / ٣١٠ / ٣١١ / ٣١٢ / ٣١٣ / ٣١٤ / ٣١٦ / ٣١٧ / ٣٢١ / ٣٢٢ / ٣٢٣ / ٣٢٩ / ٣٣٢ / ٣٣٤.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٥.

(٢) القصائد هي: ٧ / ٢٢ / ٢٩ / ٤٧ / ٤٩ / ٥١ / ٦٤ / ٦٥ / ٦٧ / ٦٩ / ٧٣ / ٨٠ / ١٠٣ / ١٠٦ / ١١٣ / ١٢٠ / ١٢٣ / ١٢٥ / ١٣٣ / ١٣٤ / ١٣٨ / ١٣٩ / ١٤١ / ١٤٢ / ١٤٣ / ١٤٤ / ١٤٦ / ١٥٢ / ١٥٥ / ١٥٩ / ١٦١ / ١٦٢ / ١٦٦ / ١٧٢ / ١٧٣ / ١٧٤ / ١٧٦ / ١٧٧ / ١٨٦ / ١٨٩ / ١٩٥ / ١٩٦ / ٢٠٢ / ٢٠٧ / ٢١١ / ٢١٥ / ٢١٦ / ٢٢٨ / ٢٣٣ / ٢٣٧ / ٢٣٨ / ٢٥٧ / ٢٦٤ / ٢٦٧ / ٢٦٩ / ٢٧١ / ٢٩١ / ٣٢٤ / ٣٢٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٨.

(٤) القصائد هي: ٢ / ٥ / ٩ / ١٢ / ٣٤ / ٣٥ / ٥٤ / ٦١ / ٦٨ / ٧١ / ٨١ / ٩٠ / ٩١ / ٩٦ / ١٠١ / ١٠٩ / ١٣٠ / ١٣٧ / ١٥١ / ١٥٧ / ١٦٥ / ١٧١ / ١٩٢ / ١٩٣ / ١٩٩ / ٢١٢ / ٢١٨ / ٢١٩ / ٢٢٧ / ٢٣٠ / ٢٣١ / ٢٤٨ / ٢٥٤ / ٢٦١ / ٢٧٧ / ٢٨٨ / ٢٩٣ / ٢٩٦ / ٣٠٨ / ٣٢٠ / ٣٢٥ / ٣٢٦ / ٣٢٨ / ٣٣١ / ٣٣٥.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٢.

(٦) القصائد هي: ٦ / ١٦ / ٢٥ / ٢٦ / ٣٠ / ٤٦ / ٥٥ / ١٠٠ / ١١١ / ١٤٠ / ١٨١ / ٢٢٠ / ٢٤٤ / ٢٤٦ / ٢٧٣ / ٢٧٥ / ٢٨٧ / ٢٩٩ / ٣٣٠ / ٣٣٣ / ٣٣٦.

وَعِظْتِ بِلَمَّتِكَ الشَّائِبَةَ وَفَقَدِ شَبَابَكَ الذَّاهِبَهُ (١)

حيث جاء حرف الروي (الباء) موصولاً بالهاء الساكنة.

ج- وصل الروي بالهاء المفتوحة: وفيه يتصل حرف الهاء المتحرك بالفتح بحرف الروي، وقد جاءت في (٩) قصائد^(٢)، أي بنسبة (٣,١%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

إِنَّ السَّرَائِرَ عَوْرَاتٌ وَإِنَّ لَهَا مُهَذَّبًا آخِذًا بِالْحَزْمِ يَسْتُرُهَا (٣)

حيث جاء حرف الروي (الراء) موصولاً بالهاء المفتوحة، واتصلت بالهاء الألف الناتجة من إشباع فتحة الهاء وهو ما يسمى بالخروج.

ح- وصل الروي بالهاء المكسورة: وفيه يتصل حرف الهاء المتحرك بالكسر بحرف الروي، وقد جاءت في (٦) قصائد^(٤)، أي بنسبة (٢,٠٦%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

صَبُّ يَدُوبٍ إِلَى لِقَاءِ مُذِيبِهِ يَسْتَعْذِبُ الْآلَامَ مِنْ تَعْذِيبِهِ (٥)

حيث جاء حرف الروي (الباء) موصولاً بالهاء المكسورة.

خ- وصل الروي بالهاء المضمومة: وفيه يتصل حرف الهاء المتحرك بالضم بحرف الروي، وقد جاءت في (٤) قصائد^(٦)، أي بنسبة (١,٣٧%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

لَا تُخْرِجِ الشَّيْءَ عَنِ شَيْءٍ يُوَافِقُهُ وَأَقْصِدْ بِأَمْرِكَ فِي التَّدْبِيرِ مَقْصِدَهُ (٧)

حيث جاء حرف الروي (الذال) موصولاً بالهاء المضمومة.

د- وصل الروي بالكاف الساكنة: والمقصود بها كاف الخطاب إذا لم يكن قبلها مد^(٨)، وقد جاءت في (٣) قصائد^(٩)، أي بنسبة (١,٠٣%) من مواضع الوصل، ومنه قوله:

أَيَا رَشَاقَةَ غُصْنِ الْبَانِ مَا هَصَرَكَ وَيَا تَأَلَّفَ نَظْمِ الشَّمْلِ مَنْ نَشَرَكَ (١٠)

حيث جاء حرف الروي (الراء) موصولاً بكاف الخطاب الساكنة.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٢.

(٢) القصائد هي: ٣١ / ٨٩ / ١١٠ / ١٤٥ / ١٤٩ / ١٨٤ / ٢٠٣ / ٢١٠ / ٢٣٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٣.

(٤) القصائد هي: ١٠ / ٧٢ / ١١٤ / ١١٧ / ١٧٥ / ٢٧٩.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٠.

(٦) القصائد هي: ٩٧ / ١٩٤ / ١٩٨ / ٢٣٦.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٧.

(٨) انظر: علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٥١.

(٩) القصائد هي: ١٩ / ١٣١ / ٢٢٢.

(١٠) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٢.

٢- الخُرُوج:

"بفتح الخاء ويكون بإشباع هاء الوصل" (١)، فينتج عن هذا الإشباع حرف مد مجانس لحركة هاء الوصل، ومنه:

- أ- إشباع الفتحة في هاء الوصل: فينتج عنها حرف الألف، ومنه قوله:
قَضَتِ فِي النَّفْسِ أَوْطَارَهَا وَأَبْلَغَهَا الشَّيْبُ إِذْ ذَارَهَا (٢)
- ب- إشباع الكسرة في هاء الوصل: فينتج عنها حرف الياء، ومنه قوله:
وَرَاهِدٍ فِي الْمَالِ لَا يَنْتَشِي فِي قِمَمِ الْعِيَا عَن حِرْصِهِ (٣)
- ت- إشباع الضمة في هاء الوصل: فينتج عنها حرف الواو، ومنه قوله:
بِكَ يَا صَبُورَ الْقَلْبِ هَامَ جَرُوعُهُ أَوْ كُلَّ شَيْءٍ مِّنْ هَوَاكَ يَرُوعُهُ (٤)
- ### ٣- الرِّدْف:

"ويكون حرف مد قبل الروي مباشرة أو حرف لين" (٥) سواء كان الروي ساكناً أو متحركاً، فقد يكون ألفاً أو واواً أو ياءً، فإذا أورد الشاعر الردف في أول بيت من القصيدة وجب أن يلتزم به في جميع أبيات القصيدة، وإذا كان الردف بالألف فإنه يلزم أن يثبت عليه دون تغيير هذا الحرف.

أما لو كان الردف بالواو أو الياء فيجوز له أن يبدل بينهما، فيأتي الردف في بيت بالواو، وما بعده بالياء، أو العكس، وهو جائز، وقد جاء الردف في (١٠٥) قصائد في شعر ابن حمديس، أي بنسبة (٣١,٢٥%) من مجموع القصائد، وهي تتوزع على الأنواع التالية:

- أ- **الردف بالألف:** وفيه يقع حرف الألف قبل حرف الروي مباشرة، وقد جاء في (٥٣) قصيدة (٦) أي بنسبة (٥٠%) من مجموع القصائد التي دخل الردف فيها، ومنه قوله:

(١) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٣٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٣.

(٥) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٣٦.

(٦) القصائد هي: ١ / ٢ / ٣ / ٥ / ٨ / ١٢ / ٢١ / ٣٧ / ٣٩ / ٥٠ / ٥٤ / ٥٦ / ٥٨ / ٦١ / ٦٢ / ٦٣ / ٦٤ / ٧٢ / ٧٨ / ٩٠ / ٩٢ / ١١٦ / ١٢٤ / ١٣٦ / ١٣٨ / ١٤٤ / ١٥١ / ١٦٧ / ١٦٧ / ١٧٦ / ١٩٥ / ٢٠٨ / ٢١٦ / ٢٢١ / ٢٣١ / ٢٣٨ / ٢٤٠ / ٢٥٤ / ٢٦٥ / ٢٦٨ / ٢٨١ / ٢٨٢ / ٢٨٨ / ٢٩٠ / ٢٩٢ / ٢٩٥ / ٣٠٧ / ٣١٣ / ٣١٤ / ٣١٦ / ٣١٧ / ٣١٨ / ٣٢٣ / ٣١٩.

وَكُنْتُ إِذَا مَرَضْتُ رَجَوْتُ عَيْشًا لِيَالِي كُنْتُ فِي شَرْخِ الشَّبَابِ^(١)
ومن أشكاله:

• **الردف بالألف مع الوصل بالواو:** وذلك حين يُسبق حرف الروي بالألف، ويكون موصولاً بالواو، وقد جاء هذا النوع في (٧) قصائد^(٢)، ومنه قوله:
فَلَمْعُ رُوفٍ فِي يَمْنَى عَلِيٍّ غَنَى لَا يُتَّقَى مَعَهُ افْتِقَارُ^(٣)
حيث سُبِقَ حرف الروي (الراء) بحرف الألف، ووُصِلَ بالواو الناتجة من إشباع حركة الضم على حرف الروي.

• **الردف بالألف مع الوصل بالياء:** وذلك عندما يُسبق حرف الروي بالألف، ويكون موصولاً بالياء، وقد جاء هذا النوع في (٢٤) قصيدة^(٤)، ومنه قوله:
يَا تَارِكًا رَاحًا تُسَلِّي هَمَّهُ هَلَّا اتَّقَيْتَ السُّمَّ بِالذُّرْيَاقِ^(٥)
حيث سُبِقَ حرف الروي (القاف) بحرف الألف، ووُصِلَ بالياء الناتجة من إشباع حركة الكسر على حرف الروي.

• **الردف بالألف مع الوصل بالألف:** وذلك عندما يُسبق حرف الروي بالألف، ويكون موصولاً بالألف، وقد جاء هذا النوع في (٩) قصائد^(٦)، ومنه قوله:
أَرَى الشَّيْخَ يَكْرَهُ فِي نَفْسِهِ مَشِيبًا أَفَاضَ عَلَيْهِ النَّهَارَ^(٧)
حيث سُبِقَ حرف الروي (الراء) بحرف الألف، ووُصِلَ بالألف الناتجة من إشباع حركة الفتح على حرف الروي.

ب- **الردف بالواو أو الياء:** وفيه يقع الواو أو الياء قبل حرف الروي مباشرة، وقد جاء هذا النوع في (٥٣) قصيدة^(٨) أي بنسبة (٥٠%) من مجموع القصائد التي دخل الردف فيها، ومنه قوله:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٧.

(٢) القصائد هي: ٦٤ / ١٣٨ / ١٤٤ / ١٧٦ / ١٩٥.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٧.

(٤) القصائد هي: ١ / ٣ / ٢١ / ٣٩ / ٥٠ / ٧٨ / ٩٢ / ١١٦ / ١٢٤ / ١٣٦ / ١٦٧ / ٢٠٨ / ٢٤٠ / ٢٥٤ / ٢٦٥ / ٢٨١ / ٢٨٢ / ٢٩٢ / ٢٩٥ / ٣١٣ / ٣١٤ / ٣١٦ / ٣١٧ / ٣٢٣.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٣.

(٦) القصائد هي: ٢ / ٥ / ١٢ / ٥٤ / ٦١ / ٩٠ / ١٥١ / ٢٣١ / ٢٨٨.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٦.

حَرَكَاتٌ إِلَى السَّكُونِ تَوَوُلُ كُلُّ حَالٍ مَعَ اللَّيَالِي تَحْوُلُ
لَا يَصِحُّ الْبَقَاءُ فِي دَارِ دُنْيَانَا وَمَتَى صَحَّ فِي النَّهْيِ الْمُسْتَحِيلُ^(٢)

حيث جاء الرفع بحرفي الياء والواو قبل حرف الروي (اللام) في البيتين السابقين وهما من نفس القصيدة، ومن أشكال الرفع بالواو أو الياء:

• الرفع بالواو أو الياء مع الوصل بالواو: وذلك عندما يُسبق حرف الروي بحرف الواو أو الياء، ويكون موصولاً بالواو الناتجة من إشباع الضم في حرف الروي، وقد جاء في (٩) قصائد^(٣)، ومنه:

جَرَى بِكَ جَدُّ بِالْكَرَامِ عُرُورُ وَجَارَ زَمَانٌ كُنْتَ مِنْهُ تُجِيرُ^(٤)
حيث جاء الرفع بحرف الياء قبل حرف الروي (الراء) الموصول بالواو الناتجة عن إشباع حركة الضم في حرف الروي.

• الرفع بالواو أو الياء مع الوصل بالياء: وذلك عندما يُسبق حرف الروي بحرف الواو أو الياء، ويكون موصولاً بالياء الناتجة من إشباع الكسر في حرف الروي، وقد جاء في (٢٢) قصيدة^(٥)، ومنه:

وَالْحَمْدُ فِي الْأَقْوَامِ غَيْرِ مُسَلِّمٍ إِلَّا لِأَحْمَدَ ذِي الْعُلَى وَالْجُودِ^(٦)

حيث جار الرفع بحرف الواو قبل حرف الروي (الدال) الموصول بالياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر في حرف الروي.

(١) القصائد هي: ٤ / ١٠ / ٢٠ / ٢٥ / ٢٩ / ٣٢ / ٣٦ / ٣٨ / ٤١ / ٤٧ / ٥١ / ٦٠ / ٧٤ / ٧٥ / ٨٢ / ٩٤ / ١٠٨ / ١١١ / ١١٤ / ١٢١ / ١٤١ / ١٤٧ / ١٥٢ / ١٧٩ / ١٩١ / ١٩٤ / ٢٠٩ / ٢١١ / ٢١٤ / ٢١٥ / ٢٢٢ / ٢٢٥ / ٢٢٦ / ٢٣٠ / ٢٤٣ / ٢٥٧ / ٢٥٩ / ٢٦٢ / ٢٧٦ / ٢٨٣ / ٢٨٧ / ٣٠٢ / ٣٠٥ / ٣٠٨ / ٣٠٩ / ٣١٠ / ٣١٥ / ٣٢٢ / ٣٢٤ / ٣٢٥ / ٣٢٦ / ٣٢٧ / ٣٣٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٨.

(٣) القصائد هي: ٢٩ / ٤٧ / ٥١ / ١٤١ / ١٥٢ / ٢١١ / ٢١٥ / ٢٥٧ / ٣٢٤.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦٨.

(٥) القصائد هي: ٤ / ٣٦ / ٣٨ / ٤١ / ٧٤ / ٧٥ / ٨٢ / ١٠٨ / ١٧٩ / ١٤٧ / ١٩١ / ٢٠٩ / ٢١٤ / ٢٤٣ / ٢٥٩ / ٢٦٢ / ٢٨٣ / ٣٠٢ / ٣٠٩ / ٣١٠ / ٣٢٢ / ٣٣٤.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ١٣٠.

• **الردف بالواو أو الياء مع الوصل بالألف:** وذلك عندما يُسبق حرف الروي بحرف الواو أو الياء، ويكون موصولاً بالألف الناتجة من إشباع الفتح في حرف الروي، وقد جاء في (٤) قصائد^(١)، ومنه:

وَمُدِيمَةً لَمَعَ الْبُرُوقُ كَأَنَّهَا هَزَّتْ مِنَ الْبَيْضِ الصَّفَاحِ مُتُونًا^(٢)

حيث جار الردف بحرف الواو قبل حرف الروي (النون) الموصول بالألف الناتجة عن إشباع حركة الفتح في حرف الروي.

ت- **الردف بالياء أو الواو المصحوب بوصل الهاء الساكنة:**

وفيه يُسبق حرف الروي بالياء أو الواو، بحيث يكون الروي موصولاً بهاء ساكنة، وقد جاء ذلك في قصيدتين فقط، وهما (٢٥ - ١١١) (٣)، ومنه قوله:

كَمْ غَرِيبٍ حَنَّتْ إِلَيْهِ غَرِيبَةً وَكَيْبٍ شَجَاهُ شَجْوُ كَيْبَةٍ^(٤)

حيث جاء حرف الروي (الياء) مسبقاً بالياء، وموصولاً بالهاء الساكنة، ومنه قوله:

وَصَفْرَاءَ كَالشَّمْسِ تَبْدُو لَنَا مِنْ الْكَأْسِ فِي هَالَةٍ مُسْتَدِيرَةٍ^(٥)

حيث جاء حرف الروي (الراء) مسبقاً بالياء، وموصولاً بالهاء الساكنة.

ث- **الردف المصحوب بروي الهاء الموصولة:**

وفيه يُسبق حرف الروي (الهاء) بحرف علة، وتكون الهاء موصولة بالألف أو الواو أو الياء، وقد جاء هذا الشكل في ثلاث قصائد من الديوان فقط، هي (٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧) (٦) وهي تنقسم إلى قسمين:

• **الهاء الموصولة بواو:** حيث يُوصل حرف الروي (الهاء) بالواو، على أن يكون مسبقاً بحرف الـرَدَف، وقد جاء ذلك في القصيدة رقم (٣٢٧) (٧) فقط، ومنه قوله:

بَكَى النَّاسُ قَبْلِي الشَّبَابَ بِدَمْعِ الْقُلُوبِ فَمَا أَنْصَفُوهُ^(٨)

(١) القصائد هي: ٢٣٠ / ٣٠٨ / ٣٢٥ / ٣٢٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٩٠.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٥ ق ٢٦، ص ١١١ ق ١٨٣.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٢٦.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٣.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧ - ٥١٩.

(٧) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٩.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٩.

وقد جاء حرف الروي (الهاء) مسبقاً بالواو، وموصولاً بالواو الناتجة من إشباع حركة الضم على حرف الروي.

• **الهاء الموصولة بألف:** حيث يُوصل حرف الروي (الهاء) بالألف، على أن يكون مسبقاً بحرف الرّدْف، وقد جاء ذلك في قصيدتين فقط، هما (٣٢٥-٣٢٦)^(١)، ومنه قوله:

يَهْدِمُ دَارَ الْحَيَاةِ بَانِيهَا فَأَيُّ حَيٍّ مُخَلِّدٍ فِيهَا^(٢)

وقد جاء حرف الروي (الهاء) مسبقاً بالياء، وموصولاً بالألف الناتجة من إشباع حركة الفتح على حرف الروي.

٤- التأسيس

وهو "حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح"^(٣)، ويكون الحرف الصحيح فاصلاً بين حرف المد وحرف الروي، ويجب أن يلتزم الشاعر بالتأسيس إذا أورده في أول بيت من القصيدة، ويجوز أن يكون الحرف الصحيح متغيراً، فلا يتقيد به الشاعر ويسمى الدخيل^(٤)، وهو ملازم للتأسيس، وقد ورد في (٢٢) قصيدة من قصائد ابن حمديس^(٥)، ومنه قوله:

يَصُونُ الْهُدَى مِنْهُ إِذَا خَافَ ضَيْمَهُ بِحَامِيهِ مِنْ كَيْدِ الضَّلَالِ وَكَافِلِهِ^(٦)

كما يمكن أن يكون التأسيس مصحوباً بروي موصول بياء، وقد جاء هذا الشكل في شعر ابن حمديس في (٩) قصائد^(٧)، ومنه قوله:

هَجَرَ الْخَيْالَ فَرَزْتُهُ بِالْخَاطِرِ وَلَقَدْ يَكُونُ، زَمَانَ هَجْرِكَ، زَائِرِي^(٨)

وقد جاء حرف التأسيس (الهمزة) فاصلاً بين حرف الألف وحرف الروي (الراء)، كما جاء حرف الروي موصولاً بالياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧-٥١٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧.

(٣) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص ١٣٦.

(٤) انظر: السابق: ص ١٣٨.

(٥) القصائد هي: ٢٦ / ٢٧ / ٣٠ / ٥٥ / ٨٦ / ٨٧ / ١٠٠ / ١٢٨ / ١٢٩ / ١٥٧ / ١٧١ / ١٩٣ / ٢١٣ / ٢٢٠ / ٢٤٦ /

٢٥٠ / ٢٥٦ / ٢٧٧ / ٢٨٦ / ٣٣٠ / ٣٣٣ / ٣٣٥.

(٦) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤.

(٧) القصائد هي: ٢٧ / ٨٦ / ٨٧ / ١٢٨ / ١٢٩ / ٢١٣ / ٢٥٠ / ٢٥٦ / ٢٨٦.

(٨) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٩.

كما يمكن أن يكون مصحوباً بروي موصول بالألف، وقد جاء هذا الشكل في شعر ابن حمديس في (٥) قصائد^(١)، ومنه قوله:

لِيَهْنِي بِنِي الْإِسْلَامِ أَنْ أُبْتَ سَالِمًا وَغَادَرْتَ أَنْفَ الْكُفْرِ بِالذُّلِّ رَاغِمًا^(٢)

وقد جاء حرف التأسيس (الغين) فاصلاً بين حرف الألف وحرف الروي (الميم)، كما جاء حرف الروي موصولاً بالألف الناتجة عن إشباع حركة الفتح.

هكذا تتشكل القافية وما يلحق بها من زيادات تساهم في زيادة التأثير الموسيقي الخارجي للنص، الذي ينسجم ويتناغم مع الموسيقى الداخلية ليصنع لوحة موسيقية غاية في الجمال.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية:

وتتشكل الموسيقى الداخلية في النص الأدبي من مكونات متعددة أهمها الوزن الذي يتبعه الشاعر ليشكل قصيدته، إضافة إلى نظام المقاطع الصوتية التي يتبعها في بنائها والحروف المتكررة وما تحمله من موسيقى يمكن أن تنسجم مع المعنى العام للقصيدة، وفي هذا المبحث سيتم تناول قضايا الموسيقى الداخلية بأشكالها المتعددة.

أولاً: المقاطع الصوتية والإيقاع

لا يعدُّ التشكيل الوزني المعروف بالبحور الأساس الذي تقوم عليه الموسيقى في النص الشعري فحسب، بل هناك الإيقاع الداخلي الذي يسهم إسهاماً كبيراً في إثراء الناحية الموسيقية للنص.

ينتج هذا الإيقاع الداخلي من النغم الناتج من تآلف الحروف مع بعضها داخل كلمات البيت الشعري، ومن الانسجام بين اللفظ والمعنى الذي ينسجه الشاعر للتعبير عما يجول في نفسه، كما يعتمد على الخصائص المميزة للحروف المتحركة والساكنة التي يتكون منها النظام الشعري في القصيدة العربية.

إنَّ الوزن الشعري، الذي حرص عليه الشعراء في صياغة خواطرهم وتجاربهم ومشاعرهم في قوالب منظومة طبقاً لقواعد بحور الشعر، لا يهتم إلا بـ "تساوي الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والساكنات"^(٣)، وهو يسهم في ظهور الموسيقى الشعرية

(١) القصائد هي: ١٥٧ / ١٧١ / ١٩٣ / ٢٧٧ / ٣٣٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٢٥.

(٣) الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص ٥٣.

لكل نص، حيث إنّ هذه "الأوزان العروضية المعروفة في الشعر لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة"^(١) دون اهتمام بخصائص هذه الحركات والسكنات، من الطول والقصر أو القوة واللين، التي تساهم في تشكيل الإيقاع الداخلي الذي يضاعف من القيمة الجمالية الموسيقية للنص؛ حيث إنّ نظام الوزن الشعري العروضي لا يكاد يفرق بين كلمتي (نور - بئر)^(٢)؛ لأنه عند تحليل الكلمتين عروضياً يكون تقطيعهما كالآتي:

(نُورُ): نور ← / / ← بالتونين: (نُورُ): نور ← / / ←
 (بِئْرُ): بئر ← / / ← بالتونين: (بِئْرُ): بئر ← / / ←

أي أنه لا فرق بينهما من الناحية العروضية؛ لأن الوزن يهتم فقط بالحركات والسكنات في الكلمة، لكنه لا يبحث التأثير الصوتي بينهما؛ لأن الوزن لا يكشف هذا التأثير.

وعند استعراض هاتين الكلمتين بنظام المقاطع الصوتية، فإنه سيُرمز للحرف الصحيح الساكن بالحرف (س)، ولحرف العلة القصير (الحركات: الكسرة، الضمة، الفتحة) بالحرف (ع)، لحرف العلة الطويل (حروف العلة: ألف، واو، ياء) بالحرف (ع ع)^(٣)، فتكون المقاطع فيهما كالآتي:

(بِئْرُ): ب ت / ر ← س.ع.س.س
 (نُورُ): ن و / ر ← س.ع.ع.س

ومن خلال ملاحظة المقاطع الصوتية للكلمتين نجد كليهما يتفان في أنّ:

أ- الكلمتين تتكونان من مقطع واحد.

ب- المقطع طويل: (يتكون من أربعة أصوات ساكنة ومتحركة).

ت- المقطع مغلق: (ينتهي بحرف صحيح ساكن).

لكن كل كلمة منهما تشكل وحدة موسيقية لها نغم وإيقاع مختلف عن الأخرى؛ وذلك لأن كلمة (نُور) في مقطعها الصوتي نلاحظ وجود صوت لين طويل (الواو المسبوقة بالضم)، وهو الذي يُسهّم في ظهور صوت المد عند قراءة النص، فيشكل إيقاعاً داخلياً متميزاً لأن أصوات اللين تحتل قمم الموجات الصوتية المتذبذبة فهي أكثر وضوحاً في السمع من الأصوات الساكنة^(٤)، هذا الإيقاع يختلف اختلافاً كلياً عن الإيقاع الناتج من الحروف الساكنة التي تتكون منها كلمة (بِئْر).

(١) السابق نفسه.

(٢) انظر: السابق نفسه.

(٣) انظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص ١٥٩-١٦٩.

(٤) انظر: السابق: ص ١٦٠.

ولتوضيح خصائص هذه المقاطع الصوتية سيتم تحليل قصيدة رثاء ابن حمديس لجاريتها
جوهره^(١)، طبقاً للمقاطع الصوتية التي تعتمد على الصوائت والصوامت، وذلك للكشف عن الحركة
الموسيقية الداخلية والإيقاع الناتج عن المقاطع الصوتية الذي يتشكل في قصيدته:

١. يَهْدُمُ دَارَ الْحَيَاةِ بِأَنْيِهِهَا

يَهْدُمُ	دَارَ	الْحَيَاةِ	بِأَنْيِهِهَا
س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س

فَأَيُّ حَايٍ مُخَاذِفِيهَا

فَأَيُّ	حَايٍ	مُخَاذِفِيهَا
س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س

٢. وَإِنْ تَرَدَّتْ مِنْ قَبْلِنَا أُمَّمٌ

وَإِنْ	تَرَدَّتْ	مِنْ	قَبْلِنَا	أُمَّمٌ
س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س

فَهِيَ نُفُوسٌ رُدَّتْ عَوَارِيهَا

فَهِيَ	نُفُوسٌ	رُدَّتْ	عَوَارِيهَا
س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س

^(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧، والقصيدة مكونة من ١٣ بيتاً.

٣. أَمَا تَرَاهَا كَأَنَّهَا أَجْمٌ

أ	مَ	أ	تَ	رَأَ	هَذَا	كَ	أَنَّ	نَ	هَذَا	أَ	جَ	مُنْ
س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س

أَسْنُودُهَا بَيْنَنَا دَوَاهِيهَا

أَسْ	وَ	دُ	هَذَا	بِ	بِ	نَ	نَا	دَ	وَ	أَ	هِيَ	هَذَا
س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

٤. إِنْ سَأَلْتِ وَهِيَ لَا تَسْأَلِنَا

إِنْ	سَأَ	لَ	مَتِ	وَ	هِيَ	يَ	لَا	تُ	سَأَ	لِ	مُ	نَا
س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.ع

أَيَّامُنَا، حَارَبَتْ لَيَالِيهَا

أَيَّ	يَ	أَيَّ	مُ	نَا	حَا	رَ	بَتِ	لَ	يَ	أَ	لِ	يَ	هَذَا
س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

٥. وَاحْشَتَا مِنْ فِرَاقِ مُؤَسَّسَةٍ

وَ	أَ	وَ	حَ	شَ	تَا	مِنْ	فَ	رَأَ	قِ	مُ	ؤُ	نَ	سَ	تِ	نُ
س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س

يُمَيِّتُنِي ذِكْرُهَا وَيُخَيِّبُنِي

يُ	مِ	تُ	نِ	ذِكْ	رُ	هَذَا	وَ	يُ	خِ	يَ	نِي	هَذَا
س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

٦. أَذْكُرْهَا وَالِدْمُوعُ تَسْتَبْقِي

أَذْ	كُرْ	هَآ	وَذْ	ذُ	مُ	وَعُ	تَسْ	بِ	قُ	نِي
س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.ع

كَأَنْتِي لِلْأَسَى أَجَارِيهَا

كَ	أَنْ	نِ	نِي	لِ	أَ	سِي	أُ	جَآ	رِي	هَآ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

٧. يَا بَحْرُ أَرْخَصْتَ غَيْرَ مُكْتَرِثِ

يَا	بَحْ	رُ	أَرْ	خَصْ	تَ	غِي	رَ	مُ	كُ	تِ	رِ	ثِ	نِ
س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س

مَنْ كُنْتُ لِأَلْبِيَاعِ أَعْلِيهَا

مَنْ	كُنْ	تُ	لَا	لِ	بَ	يَا	عَ	أُ	غَ	لِي	هَآ
س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع

٨. جَوْهَرَةٌ كَانَتْ خَاطِرِي صَدْفًا

جَوْ	هَآ	رَ	تُنْ	كَآ	نَ	خَآ	طِ	رِي	صَآ	دَآ	فَآ	نَآ
س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س

لَهَا أَقْبَاهُ بِأَهْلِهَا وَأَحْمِيهَا

لَآ	هَآ	أَآ	قِي	هَآ	بِآ	هَآ	وَآ	أَخِ	مِي	هَآ
س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع

٩. أَبْتَهَا فِي حَشَاكَ مُغْرَقَةً

أ	بَت	ت	هَأ	فِي	ح	شَأ	ك	مُغ	ر	ق	تَن
س.ع.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س

وَبِتُّ فِي سَاحِلِيكَ أَبْيَهَا

و	بِت	ت	فِي	سَأ	ح	لِي	ك	أَب	كِي	هَأ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع

١٠. وَنَفَخَةُ الطَّيِّبِ فِي ذَوَائِبِهَا

و	نَف	ح	نُط	طِي	بِ	فِي	ذ	وَأ	دِ	بِ	هَأ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.ع

وَصَبَغَةُ الْكُحْلِ فِي مَآفِيهَا

و	صَب	ع	نُك	لِ	فِي	م	أَأ	قِي	هَأ
س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

١١. عَانَقَهَا الْمَوْجُ ثُمَّ فَارَقَهَا

عَأ	ن	ق	هَل	مَ وُ	ج	ثُمَّ	م	فَأ	ر	ق	هَأ
س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.ع

عَنْ ضَمَّةٍ فَاضَ رُوحَهَا فِيهَا

عَنْ	ضَم	م	تِن	فَأ	ضَ	رُ وُ	حُ	هَأ	فِي	هَأ
س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

١٢. وَيَلِي مِنَ الْمَاءِ وَالتُّرَابِ وَمِن

وَي	لِي	م	نَ	مَ	ءِ	وَت	تُ	رَ	بِ	و	مِن
س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع	س.ع.س

أَخَمَ ضِمَّ دَيْنٍ حُكْمًا فِيهَا

أَخ	كَ	أ	م	ضِ	دَ	دَ	ي	نِ	حُ	كُ	كِ	مَ	أ	فِ	ي	هَ	أ
س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

١٣. أَمَاتَهَا ذَا وَذَلِكَ غَيْرَهَا

أ	مَ	أ	تَ	هَ	أ	ذَ	وَ	ذَ	أ	كُ	غَ	يَ	رَ	هَ	أ
س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

كَيْفَ مِنَ الْغُنْصُورِينَ أَفْـِـدِيهَا

كَي	فَ	م	نَ	عُنْ	صُ	رَ	يَ	نِ	أَفْ	دِ	يَ	هَ	أ
س.ع.س	س.ع	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.س	س.ع	س.ع.س	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع	س.ع.ع

جدول إحصاء المقاطع الصوتية

س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
٦	١	٥	الصدر	٢
٣	٤	٥	العجز	
٩	٥	١٠	المجموع	
س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
٣	٤	٥	الصدر	٤
٢	٦	٣	العجز	
٥	١٠	٨	المجموع	
س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
٣	٣	٦	الصدر	٦
٢	٥	٤	العجز	
٥	٨	١٠	المجموع	
س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
٣	٣	٦	الصدر	٨
١	٥	٥	العجز	
٤	٨	١١	المجموع	
س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
٢	٤	٦	الصدر	١٠
٣	٤	٤	العجز	
٥	٨	١٠	المجموع	
س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
٤	٣	٥	الصدر	١٢
٤	٤	٣	العجز	
٨	٧	٨	المجموع	
س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
٤	٣	٥	الصدر	١
٣	٥	٣	العجز	
٦	٨	٩	المجموع	
س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
١	٥	٦	الصدر	١
٥	٢	٤	العجز	
٦	٧	١٠	المجموع	
س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	البيت	
٨٢	٩٦	١٢١	الخلاصة	

من خلال الجدول الإحصائي السابق نستنتج أن:

مجموع المقاطع الصوتية (س.ع) = ١٢١

مجموع المقاطع الصوتية (س.ع.ع) = ٩٦

مجموع المقاطع الصوتية (س.ع.س) = ٨٢

أكثر الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع): البيت الثامن، بمقدار: (١١) مقطعاً.
أكثر الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع.ع): البيت الرابع، بمقدار: (١٠) مقاطع.
أكثر الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع.س): البيت السابع، بمقدار: (١٠) مقاطع.

أقل الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع): الأبيات (١٢،٧،٤،١)، بمقدار: (٨) مقاطع.
أقل الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع.ع): الأبيات (٧،٢)، بمقدار: (٥) مقاطع.
أقل الأبيات استخداماً للمقطع (س.ع.س): الأبيات (٨،٣)، بمقدار: (٤) مقاطع.

عدد المقاطع المفتوحة (س.ع) + (س.ع.ع) = ١٢١ + ٩٦ = ٢١٧.

عدد المقاطع المغلقة (س.ع.س) = ٨٢.

عدد الأبيات التي تنتهي بمقاطع مفتوحة = ١٣.

عدد الأبيات التي تنتهي بمقاطع مغلقة = صفر.

صدر البيت المنتهي بمقطع مفتوح = ٦

عجز البيت المنتهي بمقطع مغلق = ٧

المقاطع القصيرة (س.ع) = ١٢١

المقاطع المتوسطة (س.ع.ع) + (س.ع.س) = ١٧٨

من خلال التحليل الصوتي السابق لهذه القصيدة التي نُجسِّدُ في معانيها آثار الحزن والأسى والمرارة التي يجدها الشاعر في نفسه نتيجة لفقد أعزَّ الناس إليه، وأكثرهم قرباً منه ومن قلبه، يظهر لنا ارتفاع نسبة المقاطع الصوتية المتوسطة عن المقاطع الصوتية القصيرة، وذلك بنسبة ١،٤٧ : ١، وهي بذلك تساعد في إظهار الامتداد الصوتي في القصيدة، الذي يتناسب مع المعاني الحزينة التي يبثها الشاعر في قصيدته، ويعبر عن الزفرات المتتالية التي تخرج من صدره، ممزوجة بالأهات المؤلمة التي تخلع القلوب.

أما المقاطع المفتوحة فإنها تزيد عن المقاطع المغلقة بنسبة ١: ٢,٦٥ أي بواقع زيادة المقاطع المفتوحة مرتين ونصف عن المقاطع المغلقة، وحيث تتناسب المقاطع المفتوحة " إلى حد كبير مع الحالات الشعورية الممتدة وخاصة حالات التطهير النفسي؛ لأن النفس يمتد ويطول فيحدث تطهيراً وتفريغاً للشحنة النفسية"^(١).

كما يظهر في البيت الرابع الذي تزداد فيه نسبة المقاطع الطويلة، التي يمكن فيها ملاحظة الأثر النفسي الذي يبثه الشاعر عبر الامتداد الصوتي الذي يخرج في نغم شجيّ مشحون بمعاني النعمة على هذه الحياة التي لا تسالم البشر وإنما هي في حربٍ مستمرة معهم، ونلاحظ انتهاء الأبيات جميعها بالنهايات المفتوحة التي تسمح للشاعر بالتعبير عن دواخل نفسه وعن المشاعر النفسية الدفينة في صدره عبر الامتداد الصوتي المفتوح، الذي تسمح به قافية الهاء الملحقة بألف الإطلاق في قصيدته، ليفرغ في امتدادها الشحنات النفسية التي تنقل كاهله، وبذلك يكون هذا الإيقاع الناتج عن هذه المقاطع الصوتية مرآة للشعور النفسي الذي كان نتيجة حتمية لهذا الموقف. من خلال هذه الدراسة للمقاطع الصوتية وأثرها الموسيقي والإيقاعي في قصيدة من قصائد ابن حمديس تظهر الأهمية البالغة للكلمات التي تتألف فيما بينها وتتسجم حروفها لتصنع الإيقاع الداخلي في النص، بحيث تجعله مفعماً بالموسيقى التي تزيد من جمال النص، حيث تحضر خلف الموسيقى الخارجية الظاهرة النابعة من الوزن والقافية، "موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"^(٢).

وبهذه الطريقة سيظهر تأثير الكلمات المتتالية والمتعاقبة من خلال الانسجام موسيقي اللفظ التي تُنتج تموجات الأصوات من خلال تكرارها في الجمل عن طريق الاختلاف في قوة الصوت وضعفه، أو في طوله وقصره، أو ارتفاعه وانخفاضه، بحيث تعتمد التموجات الموسيقية على تعاقب هذه الاختلافات الصوتية بطريقة جلية واضحة^(٣)، كما ظهر في نظام التقطيع المقطعي السابق.

إن "موسيقى الكلمات تتشكل فيما بين سابقها ولاحقها وتتناغم في احتضانها لما يتلوها وما يسبقها في النثر واللحظة، ثم في إطارها النغمي الذي يحتضن النصّ كلّهُ"^(٤)؛ لذلك يجب ألا يُهمل دور هذه الكلمات وما يربط بعضها ببعض من روابط في صناعة هذا النغم والإيقاع والموسيقى التي تجعل من النص تحفة فنية يشعر فيها المتلقي بما كان يشعر به المبدع عند كتابة هذا النص.

(١) القول الشعري: رجاء عيد، ص ٢٢٢.

(٢) في النقد الأدبي: شوقي ضيف، ص ٩٧.

(٣) انظر: قضايا النقد الأدبي: محمد عشاوي، ص ٣٠٧.

(٤) القول الشعري: رجاء عيد، ص ٣٠.

ثانياً: التكرار

يُعدُّ التكرار ظاهرة واضحة في اللغة العربية وآدابها، فالتكرار بأنواعه اللفظي والمعنوي، أو حتى الحرفي، فوائد يمكن أن يستتبطها المخاطب أثناء الكلام، والمتلقي من النص الأدبي يستدل بها على معانٍ أخرى يوردها المبدع في سياق النص؛ لأن المبدع يسلط الضوء بالتكرار "على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"^(١).

كما أن الفنون الجميلة التي تملأ الكون تحمل في ثناياها خاصية التكرار الذي ينسجم مع عناصرها الأخرى ليكون أجمل الصور الفنية، فإن ظاهرة التكرار في النصوص الأدبية لها قيمة صوتية مصاحبة، تلمسها الأذن عند قراءة النص، هذه القيمة الصوتية "هي قيمة جمالية كالتي في الفنون، والفنون من رسم وموسيقى وشعر وغيرها، من ألمع قوانينها التكرير، وهو في إطار الكلمة مثيله في إطار الكلام، له حسنه وإيقاعه"^(٢).

ويهدف التكرار في النصوص الأدبية أو في سياق الخطاب غير الشعري إلى غرض عام وهو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة من ناحية المعنى^(٣)، أما في حالة النصوص الأدبية فإن له قيمة صوتية يُستفاد منها في صياغة الإيقاع الداخلي للنص، لأنَّ "التركيب الموسيقي أصلٌ من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها"^(٤)، وبذلك ينتج عن التكرار في النص قيمتان: قيمة موسيقية من خلال التكرار الحرفي في البيت أو تكرار الكلمة الذي يعطي جرساً موسيقياً تصحبه قيمة ودلالة معنوية تؤكد المعنى الذي يطرحه الشاعر.

وقد اهتم العلماء العرب بخواص التكرار في النصوص الأدبية والمعاني التي تنتج عن هذا التكرار، لكن بعضهم^(٥) وقف عند التكرار الحرفي في النص الأدبي، واعتبره من المكروه في النصوص الشعرية؛ لأنه يؤدي إلى تكرار الحروف بشكل يؤدي إلى التناثر بينها.

وعلى الرغم أن بعض العلماء العرب ينفرون من التكرار، خاصة في تكرار الحروف، ويعدُّونه ضرباً من ضروب القبح والبعد عن الفصاحة؛ وذلك لأنَّ "الذوق العربي يكره التناثر، كما

(١) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، الطبعة الثامنة، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩م)، ص ٢٧٦.

(٢) التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الطباعة المحمدية، ١٩٧٨م)، ص ٤١.

(٣) انظر: السابق: ص ٢٩٦.

(٤) اللغة الشاعرة: عباس العقاد، ص ٢٢.

(٥) انظر: سر الفصاحة: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (المتوفى: ٤٦٦هـ)، دار الكتب

العلمية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص ٩٤-١١٠.

انظر: المثل السائر: ابن الأثير، ج ١، ص ١٧٣-١٧٩.

يكره التماثل الذي يؤدي إلى اللبس^(١)، إلا أن هناك الكثير من العلماء العرب أيضاً يعدونه نوعاً من أنواع الموسيقى الداخلية وتأكيداً للمعنى، وأنه لا يكون إلا لفائدة أو غرض بلاغي ينشده الشاعر ويطلبه من خلال خاصية التكرار التي يلجأ إليها فيعبر بها عن أحوال النفس، والمشاعر التي يحسُّ بها عند كتابته للنص الشعري؛ ذلك لأنَّ "أسلوب التكرار يحتوي على ما يتضمنه أيّ أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يُعني المعنى ويرفعه إلى متبيرة الأصالة"^(٢).

وعند دراسة ظاهرة التكرار في شعر ابن حمديس نجد أنه يتشكل على عدة أنواع، وهي:

النوع الأول: تكرار الحروف:

إن للتكرار الحرفي دوراً غاية في الأهمية في تشكيل الإيقاع الداخلي الذي ينسجم مع الموسيقى الخارجية للقصيدة، وذلك حين ينأى التكرار بنفسه عن التنافر بين أصوات الحروف، ليكون بين الحروف المتألّفة من الناحية الصوتية، فتساهم في خروج النغم العذب عند تكرار بعض الحروف فيقوم المتلقي بقراءة النص فيشعر بتكرار بعض الحروف ويشعر بموسيقاها الناتجة من تكرارها، "كما أنّ عودة النقرة على الوتر تحدث التجاوب مع سابقتها، فتأنس الأذن بازدواجهما وتألّفهما، فإنّ عودة الحرف في الكلمة تكسب الأذن هذا الأنا، لو لم يكن لعودته مزية أخرى تعود إلى معناه، فإذا كان مما يزيد المعنى شيئاً، أفاد مع الجرس الظاهر جرساً خفياً لا تدركه الأذن وإنما يدركه العقل والوجدان وراء صورته"^(٣) فتدرك الأذن الموسيقى الناتجة من هذا التكرار، ويدرك العقل المعنى الخفي الذي ينتجه هذا النغم.

لكن هذا التكرار الحرفي يجب أن يبتعد عن الحروف المتنافرة واقتربها معاً في نفس اللفظ مما يؤدي إلى انتباه المتلقي لهاذ التنافر الواضح عند اختلاط الحروف المتنافرة، وقد ذكر الجاحظ بعض هذه الحروف فقال: "إن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير. والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال، بتقديم ولا بتأخير"^(٤).

أما الحروف المتألّفة فإن المتلقي يشعر عند تكرارها بظهور بعض الخواص والميزات الصوتية التي يتميز بها هذا البيت الذي حدث فيه التكرار عن غيره، فالواقع الذي يحمله البيت

(١) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص ٢٩٥.

(٢) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٢٦٣.

(٣) التكرير: عز الدين السيد، ص ١١.

(٤) البيان والتبيين: الجاحظ، ج ١، ص ٧٧.

مختلفة عن الأبيات التي تخلو من التكرار، فـ "إذا تكرر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعاً مبهجاً، يدركه الوجدان السليم حتى عن طريق العين"^(١).

١. تكرار حرف الراء:

ومن ذلك تكرار حرف الراء في مدحه للأمير علي بن يحيى، من خلال البيت الذي أنهى به قصيدته وهو يكرر فعل الأمر المصحوب بتكرار حرف الراء:

فَأَنْصُرْ وَأَفْخِرْ وَأَدِرْ وَأَشِيرْ وَأَبْرُزْ وَأَجِرْ وَأَغِرْ وَسُدِّ^(٢)

وفيه نجد أن حرف الراء قد تكرر سبع مرات في البيت ذاته، والراء صوتٌ مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ويتكون باندفاع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فيتحرك الوتران الصوتيان، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان، ملتقياً بحافة الحنك الأعلى، فيضيق هناك مجرى الهواء، وهو يختص بصفة مميزة وهي تكرر طرق اللسان للحنك الأعلى عند النطق به^(٣) فهو حرف تكراري بأصله، ومن خلاله يؤكد ابن حمديس المدح الذي يمدح به علياً، ويؤكد على المعاني التي يلقيها من الفخر والنصر والبر والإغارة وهي بطبيعتها تحتاج إلى التكرار ممن ينفذها، وما يتناسب مع خاصية التكرار التي يحملها حرف الراء.

ومنه أيضاً قوله في مدح المعتمد بن عباد:

هَزِيرُ الْوَعْيِ بِالسَّيْفِ وَالرُّمْحِ مَقْدَمٌ لَهُ الضَّرْبَةُ الْفَرَعَاءُ وَالطَّعْنَةُ النَّجَلَا^(٤)

وقد لجأ إلى تكرار حرف الراء أربع مرات في قوله: (هَزِيرُ -الرُّمْحِ -الضَّرْبَةُ -الْفَرَعَاءُ) وتكرار هذا الحرف يتناسب مع المعنى الذي يشير إليه الشاعر من القوة التي يمتلكها المعتمد وتشبيهه له بالأسد، ومع الألفاظ التي تشير إلى الحرب وما تحتاجه من قوة، فتكرار هذا الحرف الذي يحمل بالأصل خاصية التكرار ساهم في تأكيد المعنى الذي يقصده الشاعر، كما ساهم في زيادة المدح وتأكيد مع الجرس الموسيقي الذي يتناسب مع الأصوات التي تخرج في الحرب من زمجرة وارتفاع في الصوت بسبب الضربات المتتالية التي يفتعلها المقاتلون في أرض المعركة. ويعمل التكرار للفظ أو الحرف على تركيز المعنى وتنمية الدلالة ولفت الانتباه إلى تجربة الشاعر فضلاً عن لفت انتباه المتلقي إلى مثل هذا التركيز اللغوي، فهو ظاهرة أسلوبية بارزة، ومؤشر رمزي لغوي.

(١) التكرير: عز الدين السيد، ص ٤١.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٢.

(٣) انظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص ٦٦.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٧.

٢. تكرار حرف النون:

ومن أمثلته قوله في بكاه على شبابه المفقود وحكايته عن الدنيا وهمومها:

سَلْنِي عَنِ الدُّنْيَا فَعِنْدِي لَهَا فِي كُلِّ فَنٍّ خَبْرٌ أَوْ عَيَانٌ^(١)

فقد تكرر حرف النون بشكل لافتٍ للنظر سبع مراتٍ في قوله: (سَلْنِي - عَنِ - الدُّنْيَا - فَعِنْدِي - فَنٍّ - عَيَانٌ) والنون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق يندفع الهواء من الرئتين محركاً للوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولاً، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثاً في مروره نوعاً من الحفيف لا يكاد يسمع^(٢).

ولأن صوت النون يعدُّ من الأصوات الأساسية في تكوين الأنين الناتج عن المرض والألم والحزن، فتكراره في هذا البيت يشير إلى المشاعر النفسية الحزينة التي يحسّ بها الشاعر تجاه هذه الحياة التي خاض تجاربها المختلفة من الفراق والبعد والغربة فجعلت منه إنساناً يحمل بين طياته مسحة من الحزن العميق الذي يتغلغل في أعماق نفسه، الذي أورثته له صروف الحياة المختلفة التي رآها في دنياه حتى شبيته وهو صغير، يعبر عنها في شعره.

٣. تكرار حروف المد:

يلاحظ القارئ لبعض القصائد اعتماد الشاعر على تكرار حروف المد في أبيات القصيدة، وقد تتركز في بعض الأبيات بشكل خاص، حيث تعطي حروف المد قيمة صوتية وافرة عند تكرارها، وذلك عندما يجانس حرف المد حركة الحرف السابق لها، "فتتمحض لانطلاق الصوت مسافة أطول، وهي عند التكرار يُلمَس لها تطريب تطيب به النفس، ويأنس إليه السامع والوجدان"^(٣).

أ - حرف الألف:

ومن ذلك قوله يرثي جاريته جوهرة:

إِنْ سَأَلْتِ وَهِيَ لَا تَسْأَلِنَا أَيَّامُنَا، حَارَبْتَ لِيَالِيهَا
وَ وَحْشَتَنَا مِنْ فِرَاقِ مُؤَسَّسَةٍ يُمِئْتُنِي ذِكْرُهَا وَيُحْيِيهَا^(٤)

وفي البيتين السابقين نجد أن ألف المد قد تكررت أربعة عشر مرةً وهي في قوله: (سَأَلْتِ - لَا - تَسْأَلِنَا - أَيَّامُنَا - حَارَبْتَ - لِيَالِيهَا - وَيُحْيِيهَا - ذِكْرُهَا - فِرَاقِ - وَ وَحْشَتَنَا) وقد تكرر حرف

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧.

(٢) الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص ٦٦.

(٣) التكرير: عز الدين السيد، ص ٥٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧.

الألف الممدود في الكلمات (تَسَالِمْنَا-أَيَّامَنَا- لَيَالِيهَا) حيث ساهم تكرار ألف المد في إظهار حالة الحزن التي تنتاب الشاعر لفقدانه جاريته الغالية على قلبه، وإظهار الحسرة والمرارة التي يشعر بها، وتكراره تعبير عن آهاته العميقة التي يخرجها إشفاقاً لما حلَّ بها، فهو يمدُّ صوته منبهاً على حزنه ومعبراً عن ألمه فيكون "مدّ الصوت كتنفس الصعداء، وهذه المدود الكثيرة المتنوعة والمصاحبة للنص إلى منتهاه، إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضاءه الظاهر بشكواه، إنها موسيقى شجوه تخللت موسيقى العروض: إنها أنفاسه داخل كلماته تهب الأبيات حياةً وصدقاً"^(١).

ب- حرف الألف المسبوقة بالهاء:

وفيه يلجأ الشاعر لتكرار ألف المد المسبوقة بالهاء ومنه قوله:

أَبْتَهَا فِي حَشَاكَ مُغْرَقَةً وَبِتُّ فِي سَاحِلَيْكَ أَبْيَهَا
أَمَّا تَرَاهَا كَأَنَّهَا أَجْمٌ أَسْوَدُهَا بَيْنَنَا دَوَاهِيهَا
عَانَقَهَا الْمَوْجُ ثُمَّ فَارَقَهَا عَنِ ضَمَّةٍ فَاضَ رُوحَهَا فِيهَا^(٢)

وقد تكرر ألف المد المسبوق بالهاء في الأبيات السابقة عشر مراتٍ في الكلمات التالية: (أَبْتَهَا -أَبْيَهَا-تَرَاهَا -كَأَنَّهَا -أَسْوَدُهَا -دَوَاهِيهَا-عَانَقَهَا -فَارَقَهَا-رُوحَهَا -فِيهَا) وقد أفاد هذا التكرار التعبير عن عمق الإحساس بالحزن الذي يشعر به ابن حمديس يعاني منه لهول الحادثة والمصيبة التي ألمت به، وكأنه بإقرانه الهاء مع ألف المد يشبع حواسه بفيض البكاء حزناً على ما حلَّ به.

ت- حرف الياء:

ومن ذلك تكراره لحرف المد الياء المسبوق بكسرة في قصيدته التي يرثي بها زوجته على لسان ابنه عمر، فيقول:

يَا ابْنَ أُمِّي إِنِّي بِحُكْمِكَ أَبْيِي فَقَدْ أُمِّي الْغَدَاةَ فَابْنِكَ بِحُكْمِي
وَلَوْ أَنِّي كَفَفْتُ دَمْعِي عَلَيْهَا عَقَّتِي بِرُهَا فَأَصْبَحَ خُصْمِي^(٣)

ويلاحظ تكرار حرف الياء المسبوق بالكسرة تسع مراتٍ في الكلمات: (أُمِّي -إِنِّي -أَبْيِي- أُمِّي -بِحُكْمِي-أَنِّي -دَمْعِي -عَقَّتِي -خُصْمِي) وهو تعبير عن الحالة الشعورية التي يمر بها ودرجة الحزن والأسى التي تحطَّ قلبه وسببها المأساة التي يمرُّ بها، وهي تعبير عن عاطفة جياشة يسهم حرف المد في إظهارها وإبرازها، فالقارئ أثناء قراءته للأبيات يشعر بامتداد نفسه الذي

(١) التكرير: عز الدين السيد، ص ٦٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥١٧-٥١٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٩.

يخرج عند القراءة التي تمثل الآهات الناتجة من نبرة الحزن التي يشعر بها، وبذلك تكون حروف المد مساهمة بشكل واسع في التعبير عما تجيش به نفس المبدع وتكون "المدود للتطريب هي بالشعر ألصق، لأن الشعر في الأعم وبخاصة العربي- يمثل غناء النفس أشواقها وآلامها وأفراحها، التي تناسبها مدات الشجا، والأسى، والحنين، والأنين، والسراء، والضراء"^(١).
ومنه قوله في وصف اشتعال شمعة تحترق كما يحترق هو في هذه الحياة فيجسدها، ويشعر بما تشعر به، فيصف آلامها بآلامه فيقول:

كَسَمِي وَأِيرَاقِي وَصَبْرِي وَمَوْقِفِي وَصَمْتِي وَإِطْرَاقِي وَلَوْنِي وَأَدْمُعِي^(٢)

وقد كرّر حرف الياء المسبوقة بالكسرة ثماني مرات وقد ورد في كل كلمة من كلمات البيت، وهذا التكرار يناسب الأوصاف التي يذكرها الشاعر في البيت، فالمد في حرف الياء يماثل الأنين الناتج من السقم، ويناسب طول الليل الذي يشعر به، ويناسب الصبر على الموقف الصعب ويناسب الصمت الذي يأخذ من حيز الزمن عنده وقتاً طويلاً، فهذا التكرار يؤكد المعنى الذي يطلبه الشاعر بالإضافة إلى الجرس الموسيقي الذي يشعر به المتلقي عند سماعه لهذا البيت الذي يمتلئ بالمدود التي تعبر عن المرارة التي يشكو منها الشاعر.

النوع الثاني: تكرر البداية (حرف التشبيه (كأن - كأنما)):

وقد شكل تكرر حرف التشبيه بصورة بارزة، في أبيات متتالية، ظاهرة واضحة في شعر ابن حمديس، حيث يلجأ إلى تكرر حرف التشبيه (كأن) أو (كأنما) بصورة تلفت النظر، وذلك للتعبير عن انبهاره بالصورة التي يصفها وكأنه يراها أمامه فيأخذ بوصفها للمتلقي وإبراز معالمها واحدا تلو الآخر، وظاهرة التكرار تظهر "حينما تأخذ المستمع نشوة التأثر، فقد ينطلق وهو يكرر المسموع إعجاباً به أو تعجبياً منه أو غير ذلك"^(٣).

فالتكرار لأداة التشبيه دليل على الإعجاب وتأكيد على الانبهار بهذه الصورة، على الجماليات المتناثرة في جوانبه، فتكرار الأداة "تجدد التشبيه، وتقويه محتقظة له بيقظة القارئ كاملة"^(٤).

ومن ذلك قوله في وصف الخمر واللذة التي يشعر بها عند شربها:

وَمَا أَنَّ الْغَرْبَ مِنْهَا نَاشِقٌ بَاقَةً مِنْ يَاسَمِينَ أَوْ أَقَاح

(١) التكرير: عز الدين السيد، ص ٦٥.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣١١.

(٣) التكرير: عز الدين السيد، ص ٨٠.

(٤) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٢٧٣.

وَكَأَنَّ الصُّبْحَ ذَا الْأَنْوَارِ مَنْ ظَلَمَ اللَّيْلَ عَلَى الظُّلْمَاءِ صَاحٌ^(١)

حيث كرر أداة التشبيه (كأن) في البيتين السابقين ليؤكد للسامع الحلاوة واللذة التي يجدها الإنسان عند شربه لها، فهو يبرز هذه اللذة من خلال التشبيه الذي يكرره في الصورة.

ومنه قوله في وصف الرمد وهو داء يصيب العين بالانتفاخ والحكة^(٢):

كَأَنَّمَا الشَّرْقُ دِهْقَانٌ يَرَى غَبَبًا فِي دَفْعِهِ مِنْهُمَا الْكَافُورَ بِالْقَارِ
كَأَنَّمَا الشَّمْسُ قَدْ رُدَّتْ إِلَى فَاكٍ عَلَى الْخَلَائِقِ ثُبَّتْ غَيْرَ دَوَارِ
كَأَنَّمَا اللَّيْلُ ذُو جَهْلٍ فَلَيْسَ يَرَى فِي دِرْهِمِ الْبَدْرِ مِنْهَا أَخْذَ دِينَارِ^(٣)

وقد كرر أداة التشبيه (كأنما) ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متتالية، وهو يصف ما ينتج عن هذا الداء، وكأنه يريد أن يؤكد على الألم الناتج عنه، وعن الأعراض المؤذية التي يتسببها هذا الداء من الرؤية الضعيفة أو انعدام الرؤية المؤقتة.

ومن ذلك أيضاً قوله في وصف السيف:

كَأَنَّ عَلَيْهِ نَارَ الْقَيْنِ تُذَكِّي فَلَوْلَا مَاءَ رَوْنَقِهِ لَأَذَابَا
كَأَنَّ شُعَاعَ عَيْنِ الشَّمْسِ فِيهِ وَإِنْ كَانَ الْفَرْنِدُ بِهِ ضَابَابَا
كَأَنَّ الدَّهْرَ شَيْبَهُ قَدِيمًا فَمَا زَالَ النَّجِيعُ لَهُ خِضَابَا
كَأَنَّ ذُبَابَهُ شَادِي صَبُوحِ يُحَرِّكُ، إِنْ ضَرَبَتْ بِهِ رِقَابَا^(٤)

وقد تكررت أداة التشبيه أربع مرات في أبيات متتالية، وهو يصف السيف، وكأنه يؤكد على القوة الضاربة التي يمتلكها السيف، فهو يكرر الأداة ليصف صوراً ومشاهد متعددة للسيف في قوة قطعه، ولمعانه، وحدته، كما أن لهذا التكرار لمحة فنية أضافها الشاعر في قصيدته من خلال التشبيه المتكرر بصور مختلفة مما يزيد من جمالية الصورة، والتأكيد على المعنى الذي يريده.

ومنه قوله في وصف ليلة مليئة بالأحزان والأشجان:

كَأَنَّمَا قَرِظُ الثُّرَيَّا لَهُ فِي أذْنِهَا خَفَقُ فُؤَادِ الْجَبَانِ
كَأَنَّمَا فَوْقَ قَذَالِ الدُّجَى لِحَامُ طَرْفِ مَا لَهُ مِنْ عَنَانِ
كَأَنَّمَا الْإِظْلَامُ بَحْرٌ طَمَا وَالشَّرْقُ وَالْعَرْبُ لَهُ سَاحِلَانِ

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٤.

(٢) انظر لسان العرب: ج ٣، ص ٤٩٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٢٠٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٦.

كَأَنَّمَا الْخَضِرَاءُ مِنْ زُهْرَهَا رَوْضَةَ خَرَقِ نُورِهَا أَقْضَوَانَ
 كَأَنَّمَا النَّسْرَانِ قَدْ حَلَقَا كَيْ يُبْصِرَا حَرِيماً تُثِيرُ الْعُثَانَ
 كَأَنَّمَا انْقُضَا وَقَدْ آنَسَا مَصَارِعَ الْقَتْلَى الَّتِي يَنْعِيَانِ
 كَأَنَّمَا الْجَوْرَاءُ مُخْتَالَةٌ تَسْحَبُ فَضْلاً مِنْ رِذَائِ الْعِيَانِ
 كَأَنَّمَا رَاقِصَةٌ صَوَّبَتْ وَرَاحِمَ الْغَرْبِ بِهَا مُكْبِرَانَ
 كَأَنَّمَا شُدَّتْ نِطَاقاً فَمَا تَبْدُو لَهَا تَحْتَ ثِيَابِ يَدَانِ
 كَأَنَّمَا الشُّهْبُ الَّتِي غَرَبَتْ شُهْبُ خِيُولٍ فِي اسْتِيقِ الرَّهَانِ
 كَأَنَّمَا الصُّبْحُ لَهُ رَاحَةٌ تَلْقِطُ فِي الْآفَاقِ مِنْهَا جُمَانَ^(١)

وقد كرر أداة التشبيه (كأنما) عشر مرات بالإضافة إلى وجود أداة التشبيه (كأنها) وذلك في أبيات متتالية، وهي من أكثر الأدوات تكراراً بشكل متتال، كما في المثال السابق، وهو بذلك التكرار يؤكد على اهتمامه بهذه الصورة التي تبرز معالمها بشكل دقيق، بحيث لا يترك لها تشبيهاً إلا ويذكره، ويقرّبه إليها.

النوع الثالث: تكرار الكلمة:

يهتم كلُّ متحدث أن يؤكد ما يهيمه من كلامه من خلال تكرار بعض المفردات بشكل خاص ليستدعي اهتمام المستمع إليها، وليعطي لها منزلة وقيمة بين ألفاظه التي يليقها، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار^(٢).

ولذلك يلجأ الشعراء إلى اتخاذ التكرار سبيلاً لهم لتأكيد المعنى بأغراضه المختلفة التي يخرج إليها من مدح أو وعدٍ أو تهديدٍ أو غير ذلك، وذلك بتكرار الكلمة التي يُعنى بها، ومن أشكال التكرار الكلمي في شعر ابن حمديس:

أ- تكرار الجذر:

وفيه يعتمد الشاعر على تكرار الكلمات التي لها أصل وجذر واحد في اللغة العربية، فتعطي عند سماعها نبرة واضحة تدل على وجودها وتصريح بحضورها، ومن ذلك قوله:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٦-٥٠٧.

(٢) التكرير: عز الدين السيد، ص ١٣٧.

وَمَا قَدَّ قَدُّ السَّيْرِ بِالطُّوْلِ سَيْرَهُمْ وَلَكِنَّمَا الْمُنْقَدُّ قَلْبِي الْمُتَيِّمُ^(١)

أي أن طول المسافة التي قطعوها لم يجعلهم يقطعون سيرهم بالوقوف، كأن قلبه المتيم في حالة قطع وانشقاق لما يشعر به من الجوى، وكرر الشاعر الكلمات (قَدَّ - قَدَّ - الْمُنْقَدُّ)، والتي لها جذر واحد وهو (قَدَّ) وتتكون من حروف القاف والذال فتثير الانتباه بتكرار حروفها، وتستدعي من المستمع انتباهه، وتعطي للمعنى الذي يطلبه الشاعر الحركة والحيوية التي تعبر عن معنى مواصلة السير وطول المسافة المقطوعة بدون انقطاع، وتعبر عن معنى الانشقاق في قلبه نتيجة الهوى والحب الذي يغمر قلبه.

ب- تكرار الكلمة المكررة:

ويعد تكرار الكلمة بذاتها ظاهرة بارزة في شعر ابن حمديس حيث يلجأ إلى تكرار الكلمة نفسها، فيُسمع رنينها عند سماعها، وذلك مثل قوله في مدح الأمير علي بن يحيى:

هَذَا عَلِيٌّ نَجَلٌ يَحْيَى الَّذِي فِي قَصْدِهِ نَيْلُ الْمُنَى وَالْأَمَانِ
هَذَا الَّذِي فِي الْمُلْكِ أَضْحَى لَهُ عَرْضُ مَصُونٍ، وَنَوَالٍ مُهَانَ
هَذَا الَّذِي شَامَ لِنَصْرِ الْهُدَى مِنْ غَيْرِ شَمِّ كُلِّ عَضْبٍ يَمَانٍ^(٢)

ويظهر في البيت تكرار اسم الإشارة (هذا) ثلاث مرات في أبيات متتالية، كما كرر الاسم الموصول (الذي) مرتين بعد اسم الإشارة، لينبّه على هذه الأفعال الحسنة التي يقوم بها الأمير ويؤكد على نسبتها له، وبذلك يسهم في زيادة المبالغة في المدح لعلّي بشكل خاص.

ومن ذلك تكرار الضمير (هم) عند ذكره لعربٍ صحبهم بأرض المغرب، فيقول:

إِذَا مَا اسْتَوَى فِعْلُ الْمَنَائِيَا وَفِعْلُهُمْ بِأَرْوَاحِ أَبْطَالِ الْوَعَى فَهُمْ هُمْ^(٣)

فقد كرر الضمير (هم) مرتين متتاليتين في البيت نفسه، وذلك لحرصه على تأكيد نسبة الوصف الذي وصفهم به، فهم الذين تتساوى أفعالهم بأفعال المنية من القضاء على حياة الأبطال في أرض المعركة.

ومنه أيضاً:

فَهُمْ هُمْ أَسْدُ الْأَسْوَدِ بَرَاتِنَا وَأَرْقُ أَبْنَاءِ الْمُؤُوكِ نِعَالًا^(٤)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٩.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٧.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٤١٢.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٨٩.

وهو يمدح الأمير علي بن يحيى، ويصف القوة التي يتمتع بها جنوده ومقاتلوه في أرض المعركة، فقد كرر الضمير (هم) مرتين متتاليتين في مقدمة البيت ليثبت للمستمع بأن هؤلاء الجنود في جيش علي هم المتفردون بصفة الشجاعة، الذين ينعم عليهم الأمير بالرفاهية التامة في أمور حياتهم، لكنهم في أرض المعركة ليسوا أسوداً فقط، إنما هم أسد الأسود.

ومن ذلك تكرار الكلمات ذاتها مثل قوله:

ذُو أَيَادٍ بِأَيَادٍ وَصِيْلَاتٌ كَتَّوَالِي دِيْمٍ بَعْدَ دِيْمٍ^(١)

وهو يهدف إلى المبالغة في صفة الكرم التي يتميز بها المنصور بن الناصر بن علئاس، حيث كرر كلمة (أيادٍ) ليدل على أن كرمه موصولٌ إلى عدد كبير من الناس، كما تتوالى الغيوم المحملة بالأمطار فتغمر الناس بخيرها، وقد كرر لفظة (ديم) ليظهر وجه المقارنة بين فعله وفعل هذه الغيوم كثيرة الأمطار، التي يتساوى معها في كرمه وعطائه، وعدم تمييزه بين الناس.

ومن ذلك أيضاً قوله في وصف جيش يحيى بن تميم، الذي يتميز بجنوده الشجعان الأشداء الأقوياء، الذين يستطيعون التغلب على الجنود الشجعان الأشداء الأقوياء، ويفخرون بذلك، لأن الإنسان لا يفخر إلا بتغلبه على القوي الشديد لا على الجبان الضعيف:

يَقْتَضِي الذَّمُّ مِنَ الذَّمِّ بِهَا رُوحَهُ، فَالذَّمُّ لِلذَّمِّ غَرِيْمٍ^(٢)

فقد كرر كلمة (الذمر) أربع مرات وهي تنسب إلى جيشه وإلى جيش الأعداء، لكن جيشه أحرص على أن يودي بحياة غريمه، فهو أكثر حرصاً على النصر والظفر في الحرب.

النوع الرابع: تكرار الجمل:

كما يلجأ الإنسان إلى تكرار كلمة ليدل على أهميتها، فإنه قد يلجأ إلى تكرار جملة كاملة، وذلك لإبراز هذه الأهمية التي يريد أن يوصلها المتحدث إلى المستمع، ويعدّ هذا النوع من التكرار الذي يعتمد على تكرار الجمل من الأساليب القرآنية، فقد تكرر في سورة الرحمن ذكر الآية ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾^(٣) بشكل لافت للنظر، لتكون للمشركين تحذيراً لمن سيلحق بهم نتيجة كفرهم وجحودهم رغم النعم التي أنعم الله بها عليهم، ولتكون تنبيهاً للمسلمين على هذه النعم ليواصلوا الشكر والحمد لله تعالى.

كما تكرر في القرآن الكريم ذكر قصص الأنبياء في مقاطع متعددة من السور القرآنية، فقد تكررت قصة سيدنا موسى وقوم عاد وثمود، وإبراهيم، وغيرها من القصص، كما تكرر ذكر النار

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٤٠.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٥١.

(٣) الرحمن: ١٣.

والعذاب لتتبيه الغافلين من الناس وترهييبهم، وذكر الجنة لتشويق المؤمنين لما في الجنة من نعيم مقيم؛ وذلك لأن القرآن يخاطب كافة الناس من العرب والعجم بما فيهم من أصناف متعددة من معاند أو مشغول الفكر أو ساهي القلب وغيرهم من العالمين^(١).

فالتكرار في الجمل لا يكون إلا بفائدة، وقد اهتمت به العرب كما يقول ابن جني: "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قولك: قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة... والثاني تكرير الأول بمعناه"^(٢).
ومن ذلك مدحه للرشيد عبيد الله بن المعتمد فيقول:

وَعَمَّ مِنْهُ الذُّلُّ أَهْلَ الْخَنَى وَعَمَّ مِنْهُ الْعِزُّ أَهْلَ الصَّلَاحِ^(٣)

فقد كرر جملة (عمّ منه... أهل...) وذلك ليفيد تأكيد هذا العموم الذي يتحدث عنه، فكما لحق الذل بأهل الكفر من عبيد الله، فقد انتشر وعمّ العز أهل بلاده وقومه، وسادت بينهم روح العزة والرفعة بما فعله من دفاع عن الأوطان والبلاد، وإلحاق النصر بالمؤمنين والهزيمة بالأعداء.

وقوله في وصف ليل طويل، قد طال بالأشواق بعد صدود الحبيب عنه وهجره له، بسبب شبيهه الذي جعله كبيراً في السن، فيخاطب الليل ويقول له:

لَوْ كُنْتَ لَيْلَ الشَّبَابِ بَتَّ إِلَى الْـ صُبْحِ مَنْ الشَّيْبِ طَائِرِ الْجُنْحِ
لَوْ كُنْتَ لَيْلَ الشَّبَابِ فُتَّ وَلَمْ تُدْرِكِ النَّاطِرِينَ بِالسَّلْمِ^(٤)

حيث كرر الجملة الشرطية (لو كنت ليل الشباب...) في بيتين متتاليين ليؤكد على أن هذا الليل كان ليل شابٍ وسيم لم يطل به، وكان قد مضى وانتهى بسرعة كلمح البصر، ويفيد التكرار هنا إظهار الصورة التي يكون عليها الإنسان حينما لا يجد النوم بسبب علة ما، فيأخذ عقله في ليله بالتفكير لو كان كذا لما حصل كذا، وتكرار هذه الأفكار ما يدل على القلق والحيرة التي يمر بها الشاعر، في هذا الليل الطويل.

ومنه قوله في وصف أرقه في الليل بعد صد الحبيب عنه أيضاً:

وَخَلِيٍّ لَمْ تَبِتْ أَحْشَاؤُهُ أَوْ مِنْ وَصَلٍ عَنِ الْقُرْبِ يَدُودُ

(١) انظر: البيان والتبيين: الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ، ج ١، ص ١٠٦.

(٢) الخصائص: ابن جني، ج ٣، ص ١٠٤ - ١٠٦.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٩١.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٧٩.

وَحَلِيٍّ لَمْ تَبِتْ أَحْشَاؤُهُ وَهِيَ بِالتَّبْرِيحِ لِلنَّارِ وَقُودٌ^(١)

وقد كرّر الجملة في بداية البيتين (وَحَلِيٍّ لَمْ تَبِتْ أَحْشَاؤُهُ) للدلالة على الحالة التي يعيشها في وسط هذا الليل، فهو يصف الحال التي عليها فلم يستطع أن يخلد للنوم ويرتاح وترتاح أحشاؤه، وهو يتمنى وصل المحبوبة عن قريب.

النوع الخامس: تكرار الصيغ الصرفية:

وهي من أنواع التكرار التي تشكل ظاهرة أسلوبية واضحة وتعدّ من المشكلات الأساسية لخطابه الشعري، حيث يلجأ إلى تكرار صيغة صرفية معينة في البيت نفسه، أو في مواضع متعددة في أبيات متجاورة، فيكون لها جرساً موسيقياً يلفت انتباه الأذن إليها، ويثري المعنى في النص، ومن أشكال تكرار الصيغ الصرفية:

أ- صيغة أفعال التفضيل:

وقد وظفه ابن حمديس في سياق المدح في قصيدة يمدح فيها علي بن يحيى:

أَفْرَى الْمُؤُوكِ يَدًا وَأَرْفَعُ ذِمَّةً وَأَجَلُّ مَنْقَبَةً وَأَكْرَمُ عُضْرًا^(٢)

حيث كرر صيغة أفعال التفضيل أربع مرات في قوله: (أَفْرَى - وَأَرْفَعُ - وَأَجَلُّ - وَأَكْرَمُ) وذلك ليفاضل بين الأمير الذي يمدحه وبين الآخرين، فهو الأفضل دائماً، وفي كل الأمور، فتكرار هذه الصيغة التي تفيد المفاضلة في ذاتها يؤكد تفضيل هذا الأمير على من سواه وتمكنه من هذه الصفات التي قد يتصف بها الآخرون، إلا أنهم لن يتمكنوا من الوصول إلى الدرجة التي وصلها من الكرم والرفعة.

وقال في وصف من يهواها قلبه، ولا يريد أن يصرف قلبه عنها:

وَأَنْفَاسُهَا أَدْكَى إِذَا انْصَرَفَ الدُّجَى وَرَبِيقَتُهَا أَشْهَى وَمَقْلَتُهَا أَسْبَى^(٣)

فقد كرر صيغة التفضيل ثلاث مرات في وصف هذه المحبوبة، وذلك ليؤكد هذه الصفات التي تتمتع بها، ويثبت تفضيلها عن الأخريات بما تتسم به من صفات، فهي الأذكى أنفاساً من بين قريناتها، وهي الأشهى والأكثر سبباً للقلوب بمناظرها الساحرة التي تأسر القلوب وتخطف أبصار الناظرين.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٥٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٢٣٣.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥١.

ب-صيغة فعل الأمر:

وقد كرر هذه الصيغة بشكل واضح في مدح علي بن يحيى، فقد كانت كل كلمة من كلمات البيت فعل أمر، يهدف من ورائه تعظيم الممدوح ورفع شأنه، فهو يريد من بعد امتلاكه للنصر والفخر أن يؤكد بها بتكرار فعلها مرة أخرى، لتكون له فخراً بين الأمم:

فَأَنْصُرُ وَأَفْخِرُ وَأَذِرُ وَأَشِيرُ وَأَبْرُ وَأَجِرُ وَأَغِرُ وَسُدُّ^(١)

وهو تكرر تكتفه الصنعة والتكلف، ولا يخرج عن تجربة شعورية صادقة، تعبر عن صدق العواطف والمشاعر التي يبثها في البيت، إنما يظهر مبالغة في رفع شأن الممدوح.

ت-صيغة المصدر:

والمصدر: "ما دل على الحدث مجرداً من الزمن كذهاب وإياب"^(٢)، وقد اهتم ابن حمديس بتكرار صيغته في شعره؛ ليدل على الحدث المكرر، ومن ذلك قوله يمدح الحسن بن علي:

تَوَقَّدَ إِقْدَامًا وَفَاضَ سَمَاحَةً وَهُدَّبَ أَخْلَاقًا وَطَابَ نِصَابًا^(٣)

تردد المصدر في البيت مرات عدة، وذلك للدلالة على تكرر هذا الحدث الذي يمثله، بعيداً عن الزمان، وهذا التكرار أسهم في إظهار أن الأحداث المتمثلة في المصادر أصبحت عادة عند ممدوحه الحسن، يفعلها باستمرار.

ومنه أيضاً:

وَرَدَ الْمُصَلَّى فِي جَلَالٍ مُعْظَمٍ وَوَقَارٍ مُخْتَشِعٍ وَسَمْتٍ مُنِيبٍ^(٤)

فقد كرر صيغة المصدر في قوله (جَلَالٍ - وَوَقَارٍ - وَسَمْتٍ) ليثب هذه الأحداث إليه، فهو متصف بالجلال والوقار، وهي صفات مؤكدة عنده نتيجة لأحداث متكررة، قد استدعت مادحه أن يصوغها بصيغة المصدر الدال على الحدث.

ث-صيغة اسم الفاعل:

اسم الفاعل: هو "اسم مصوغ لمن وقع منه الفعل أو قام به. وهو من الثلاثي على وزن (فاعل) كواقف وناظر. ومن غيره على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة

(١) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٢.

(٢) اللباب: محمد السراج، ص ٤٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٥.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٥٩.

وكسر ما قبل آخره كمنتفع ومجتمع^(١) وقد جاء أيضاً بصيغ مكررة في شعر ابن حمديس ومن ذلك قوله مادحاً:

حَامِي الْحَقِيقَةَ عَادِلٌ لَا تَنْقِي فِي أَرْضِهِ شَاةٌ عَدَاوَةَ ذِيْبٍ^(٢)

فصيغة اسم الفاعل قد تكررت في البيت مرتين في قوله: (عَادِلٌ - حَامِي) ليفيد تأكيد هذه الصفات واستمراريتها، فهو يكون عادلاً باستمرار وحامياً للحقيقة باستمرار. ومنه قوله في صفة هذه الحياة التي لا يبقى أحد على وجهها غير وجه الله تبارك وتعالى، وقد قال في قصيدة يرثي فيها ابن أخته:

يَفْنَى وَيَفْنَى دَهْرُنَا وَصُرُوفِهِ مِنْ طَارِقٍ أَوْ رَائِحٍ أَوْ غَادٍ^(٣)

حيث كرر صيغة اسم الفاعل في قوله: (طَارِقٍ - رَائِحٍ - غَادٍ) وذلك لاثبات صفة اللاتبات في هذه الدنيا فلا يبقى حال على ما كان عليه، فاستمرارية الفناء مستمرة، فتكون الحياة محطة للإنسان يخرج منها ويأتي إليها آخرون في غدٍ ورواح. ومن ذلك قوله في مدح المعتمد:

هُمَامٌ يَهْزُ الْمَلِكُ عِظْفِيهِ كُلَّمَا
عَلَا النَّاسُ مِنْهُ كَعَبُ أَرْوَغٍ مَاجِدٍ
تَلَاقَى الْمُلُوكُ الْغُرُّ حَوْلَ سَرِيرِهِ
فَمِنْ رَاكِعٍ مُغْضِي الْجُفُونِ وَسَاجِدٍ
يَكْفُونَ أَبْصَارًا لَهُمْ عَنْ سُمَيْدِعٍ
تُدِيمُ إِلَيْهِ الشَّمْسُ نَظْرَةَ حَاسِدٍ
إِذَا اقْتَادَ جَيْشًا سَاطِعَ النَّقْعِ أَنْذَرَتْ
طَلَانِعُهُ جَيْشَ الْعَدُوِّ الْمُكَابِدِ^(٤)

فقد كرر صيغة اسم الفاعل في أكثر من موضع في الأبيات السابقة في قوله: (مَاجِدٍ - رَاكِعٍ - وَسَاجِدٍ - حَاسِدٍ - سَاطِعٍ - الْمُكَابِدِ) ما ساهم في إبراز جرس موسيقي يشد المستمع إليه، وساهم في إبراز معالم الصورة التي يرسمها في القصيدة، من مجده الذي هو فيه واحتفاء الملوك به، وحسد الشمس له.

وقال في رثاء الشريف الفهري:

فَلَا قَابِلٌ هَجْرًا، وَلَا مُضْمِرٌ أَدَى وَلَا مُخْلِيفٌ وَعَدَاءً، وَلَا مَانِعٌ رَفْدًا^(٥)

(١) اللباب: محمد السراج، ص ٥٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٩.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ١٢٠.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٣٦.

(٥) ديوان ابن حمديس: ص ١٦٥.

وقد كرّر اسم الفاعل أربع مرات في قوله: (قَابِلٌ - مُضْمِرٌ - مُخْلِفٌ - مَانِعٌ) حيث ينفى انتسابه لهذه الأفعال السيئة، فهو بعيد كل البعد عن قبول الهجر وإضمار الأذى للآخرين، ولا يخلف وعداً قطعه، أو يمنع خيراً يُمدُّ به الناس.

وقال في مدح علي بن يحيى:

تَخَذَ الْجُنُودَ مِنَ الْأَسْوَدِ فَوَارِسًا مِنْ ضَارِبٍ أَوْ طَاعِنٍ أَوْ رَامٍ^(١)

فهو يمدحه بشجاعة جنوده وتنوع فنونهم القتالية، فقد كرّر صيغة اسم الفاعل: (ضَارِبٍ - طَاعِنٍ - رَامٍ) ليفيد التنوع في الفنون التي يتقنها هؤلاء الجنود، وفصل مهاراتهم بعد تصريحه بشكل مجمل بشجاعتهم التي تشبه شجاعة الأسود.

ومن ذلك قوله في مدح علي بن يحيى، الذي فاض عطاؤه على الناس حتى لم يعد هناك أحد يمد يده، فكأنه قد قتل الفقر بكرمه وجوده، وهو يحكم بين الناس بالعدل، فيكون حليماً على الخصوم حتى يحكم بينهم.

الْقَاتِلُ الْفَقْرَ بِسَيْفِ الْغَنَى بِحَيْثُ حَادَاهُ لَهُ رَاحَتَانِ

وَالثَّابِتُ الْحُلْمَ إِذَا مَا هَفَّتْ لَهُ مِنَ الْحُلْمِ هِضَابُ الرَّعَانِ^(٢)

لقد كرر صيغة اسم الفاعل في قوله: (الْقَاتِلُ - الثَّابِتُ) ليدل على استمرارية هذه الصفات التي يفعلها، وكذلك ساهم التكرار في تهذيب الإيقاع الداخلي في الأبيات حيث يكون موسيقى داخلية رائعة الحسن.

من خلال العرض السابق للتكرار وأنواعه وخواصه في شعر ابن حمديس يُلاحظ اهتمام الشاعر بهذه الخاصة، التي تُثري النص الأدبي بدلالاتها المعنوية والموسيقية التي تضيفها إلى النص، فالتكرار ظاهرة يُمكن أن يُستفاد من قيمتها الجمالية بمقدار الحاجة إليها، وبدون مبالغة، لأجل أن تؤدي وظيفتها في النص الأدبي بشكل مقبول، كما يقول في ذلك الجاحظ: " ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه. وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص"^(٣)؛ لذلك يجب ألا يُبالغ في توظيف التكرار، إلا لحاجة، وهو عند ابن حمديس مقبول يثري النص من جميع النواحي الشكلية والمعنوية.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٧٦.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٥٠٧.

(٣) البيان والتبيين: الجاحظ، ج ١، ص ١٠٥.

ثالثاً: المحسنات اللفظية

ومما يسهم في ظهور الموسيقى الداخلية في النص، اهتمام الشاعر بتوظيف المحسنات اللفظية من جناس وطباق ومقابلة والتي تزيد من الجمال الإيقاعي في النص بما تحمله من دلالات تعبيرية، وجرس في الألفاظ ونغم من تكرار الحروف في الجناس، أو انعكاس المعنى في المقابلة والتضاد، هذا الاهتمام الذي انتبه إليه الشعراء نابع من اهتمام النقاد والبلاغيين أنفسهم في هذه القضية^(١)، وقد امتزجت أبيات ابن حمديس بالكثير من هذه المحسنات اللفظية التي أولاهها اهتماماً كبيراً لتتسجم في شعره بدون تكلف، ومنه قوله:

وَجَلِيلٌ مُصَابٌ أَحْمَدٌ لَكِنْ يُصْبِرُ النَّفْسَ لِلْجَلِيلِ الْجَلِيلُ^(٢)

ويظهر في البيت الجناس في قوله (للجليل) و(الجليل)، حيث تشير الأولى إلى الحادث العظيم الذي يؤثر في حياة الإنسان فيوصف الحادث بأنه حادث جلل أو مصاب جلل أي عظيم، أما كلمة الجليل الثانية فهي تعني الإنسان الجليل الذي يكتسب العظمة والجلال بما يجده في حياته من أمور عظيمة ويتخطاها بتحدٍ وثبات وصمود.

ومن ذلك قوله في وصف المحبوبة وابتعادها عنه بسبب الشيب الذي اكتسى به شعره:

مِنْ أَيْنَ أَرْجُو أَنْ أَفُوزَ بِسِلْمِهَا وَالْحَرْبُ بَيْنَ شَبَابِهَا وَمَشِيبِي^(٣)

وقد بنى الشاعر البيت على العلاقات الثنائية المتضادة التي تسهم في ظهور الطباق الذي يزيد بهاء البيت وجماله الفني، فتشكل كلمتي (سلم- حرب) وكلمتي (شباب- ومشيب) علاقات ثنائية من خلال الطباق والتي تظهر في بروز الصراع بين عهدين عهد الشباب وما فيه من نضارة وقوة وجمال وعهد الشيخوخة وما فيه من أفول لمظاهر الجمال والقوة، والصراع بينهما في حرب دائمة لا تنتهي بالسلم لأن هذا الصراع بين الشباب والشيخوخة متصل بلا انقطاع.

ومنه قوله في رثاء القائد أحمد بن إبراهيم مسلماً إلى الحالة التي يؤول إليها الإنسان من

الموت والفناء:

حَرَكَاتٌ إِلَى السَّكُونِ تَوُؤُولُ كُلُّ حَالٍ مَعَ اللَّيَالِي تَحْوُولُ^(٤)

وفي البيت تظهر علاقة الطباق بين كلمتي (الحركات- والسكون) وهي تتناسب مع الحالة التي يعبر بها الشاعر عن قضية الموت والفناء التي هي المصير الحتمي للإنسان، فلا بد أن

(١) انظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف بكار، ص ١٩٧.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠١.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٥٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ٣٩٨.

تسكن هذه الحركات الخارجة من البشر في يوم من الأيام وتقوم القيامة على كل شخص في الدنيا، وتظهر علاقة الجناس الناقص في كلمتي (تؤول- وتحول) حيث ينسجم هذا الجناس بإيقاعه الداخلي الذي صنعه من خلال تكرار الحروف التاء والواو واللام، مع الموسيقى الخارجية خاصة القافية التي تنتهي باللام، وهي التي تمثل حالة الهدوء والسكون الذي يكون عليه الميت والتي يرسخها تكرار حرف اللام في النص والذي تكرر ثماني مرات تقريباً، والذي يرسخ معالم الهدوء والسكينة التي يبرزها الشاعر في بداية القصيدة.

كما كان للمقابلة دور بارز في إظهار العلاقات بين الجمل والتي تسهم في تحقيق الإيقاع الداخلي في النص، ومنه قوله في رثاء عمر الشاعر الزكري:

فَأَسْتَمُنْعَمًا بِبِيَدِي حَبِيبٍ وَلَا بِمَعْدَبٍ بِبِيَدِي بَغِيضٍ^(١)

وتتجلى في البيت علاقة المقابلة بين قوله (منعماً بيدي حبيب) و(معذب بيدي بغيض) وهي تزيد من الموسيقى الخفية في النص بما فيها من تقابل في المعنى واتفاق في الوزن بين كلمتي (حبيب - بغيض)، وكلمتي (منعم - معذب).

رابعاً: التماثل الحركي

وهو نوع من أنواع التكرار الذي يعتمد على تكرار التتوين وما يناسبه من حركات في نهاية كلمات متعاقبة في البيت، بحيث تسمح للأذن بالانتباه لهذه الموسيقى الداخلية الناتجة عن توالي النطق بالتتوين، الذي يلفظ على هيئة نون مصحوبة بغنة لطيفة تطرب لها الأذن، وتلاحظ هذه الظاهرة في القرآن الكريم بشكل واضح كسورة العاديات التي تنتهي معظم آياتها بتتوين الضم أو الفتح، كما يتكرر في وسط حروفها حرف النون الذي ينسجم مع التتوين، فيعطي نغمة موسيقية تنتبه إليها الأذن، ويشعر بحالاتها القلب، كما في سورة عبس في الآيات (٢٥-٣٢) من توالي تتوين الفتح، وغيرها من السور القرآنية التي تعتمد على وجود النغمة في فواصل الآيات.

مما سبق نستنتج أن للتتوين جرساً موسيقياً واضحاً، فإذا جاء هذا التتوين بشكل متتال في بيت واحد فإنه يزيد من القيمة الموسيقية والإيقاع الداخلي للبيت؛ وذلك لأن "التتوين والنون يصاحبان الغنة، وهي نغم شجي تعشقه الأذن وتلذذ النفس، ولذلك يكثر دخوله في تركيب مفردات اللغة تطريباً وتشجياً"^(٢).

وقد شكل التماثل الحركي في شعر ابن حمديس ظاهرة واضحة وبارزة المعالم، ومن ذلك قوله وهو يدعو الله ويتضرع إليه بأن يغفر ذنبه ويعفو عنه ويقبل توبته:

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٢٩٤.

(٢) التكرير: عز الدين السيد، ص ١٢.

سَأَلْتُكَ يَا مَوْلَى الْمَوَالِي ضَرَاعَةً وَقَدْ يَضْرَعُ الْعَبْدُ الذَّلِيلُ إِلَى الْمَوْلَى
لِتُصْلِحَ لِي قَلْبًا، وَتَغْفِرَ زَلَّةً وَتَقْبَلَ لِي تَوْبًا، وَتَسْمَعَ لِي فِعْلًا^(١)

فجاء التماثل الحركي بتكرار تنوين الفتح في البيت الثاني في قوله: (قَلْبًا - زَلَّةً - تَوْبًا - فِعْلًا) وهي تظهر الشجن الذي يعتصر قلبه، وتظهر التضرع إلى الله في منطقه ودعائه، وهو يتلاءم مع نبرة الخوف والرجاء التي تتضح في دعائه، كما يتحقق في هذا البيت إلى جانب التماثل الحركي لون من التقسيم الموسيقي الذي يهب النص حيزاً واسعاً من الموسيقى.
وقال في مدح المعتمد بن عباد:

فَمِنْ صَدْرِهِ رَجَبًا وَمِنْ وَجْهِهِ سَنَاً وَمِنْ صِيْتِهِ فَرْعًا، وَمِنْ حَمْلِهِ أَصْلًا^(٢)
وينضح التماثل الحركي من خلال تكرار تنوين الفتح في قوله: (رَجَبًا - سَنَاً - فَرْعًا - أَصْلًا) وهو ما يعطي موسيقى تتلاءم مع معنى الرحب والسنا الذي يصف الشاعر به المعتمد.
وقال في مدح علي بن يحيى:

وَمِنْ عَدَمٍ أَعْنَى، وَمِنْ حَيْرَةٍ هَدَى وَمِنْ ظَمًا أَرْوَى، وَمِنْ مَرَضٍ شَفَى^(٣)
ويظهر التماثل الحركي في تنوين الكسر في قوله: (عَدَمٍ - حَيْرَةٍ - ظَمًا - مَرَضٍ) وهو يسهم في زيادة الموسيقى التي تتلاءم مع الموسيقى الناتجة عن التقسيم المقطعي، ليظهر الاحتراف الموسيقي عند ابن حمديس والأذن الموسيقية التي يمتلكها فيستطيع أن ينسج مثل هذه الموسيقى في أبياته.

وقال في وصف محبوبته التي شبه كل جزء منها بأداة من أدوات الحرب، لأنه عد العاشقين ضحايا لمعارك الحب، والتي تشبه تماماً المعارك الحربية التي ينتج عنها القتلى، فالحب معركة مصحوبة بالمخاسر في كثير من أحوالها:

فَالرُّمْحُ قَدٌّ، وَالْخِدَاعُ تَدَلُّلٌ وَالسَّيْفُ لِحْظٌ، وَالنَّجَادُ وَشَاخُ^(٤)
وقد جاء تنوين الضمّ بشكل مكرر في كلمات متتالية في قوله: (قَدٌّ - تَدَلُّلٌ - لِحْظٌ - وَشَاخُ) وهو يتناسب مع حركة الضم التي تنتهي بها الكلمات السابقة لهذا التنوين، مما يعطي للصورة التي يرسمها حركة موسيقية مسموعة في الإيقاع الناتج عنها، ومرئية في التقسيم المقطعي الذي لجأ إليه لرسم هذه الصورة.

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٤٠٢.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٧٨.

(٣) ديوان ابن حمديس: ص ٣١٨.

(٤) ديوان ابن حمديس: ص ١٠٢.

خامساً: التقسيم الموسيقي

إن من أروع المظاهر الفنية التي يمكن ملاحظتها أثناء دراسة شعر ابن حمديس هي توظيفه للتقسيم الموسيقي الذي يهب النص عطاءً واسعاً من الموسيقى التي تجعله زاخراً ومفعماً بالإيقاع والحركة المنسجمين مع المعنى، فتطرب لهذه الموسيقى الأذن، وتطلب المزيد منها. هذه الظاهرة الموسيقية التي اهتم ابن حمديس بها تعتمد على تقسيم البيت إلى وحدات مقطعية متساوية، تنسجم مع بعضها بحيث يقف المتلقي عند نهاية كل مقطع منها، فتنتج موسيقى فائقة الروعة.

ومثل هذه الأبيات تنتشر كالدّر في قصائد متعددة من شعره، تُعلي من القيمة الموسيقية للنص، لكن هذه الظاهرة لا تشمل النص الأدبي كله، إنما تختص بأبيات محددة فقط، وذلك لأننا "لا نتوقع أن تكون القصيدة كلها مرصعة أو مصرعة؛ لأن الرتابة تخنق الحيوية الشعرية، ثم إن الموسيقى في البيت تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من بيت إلى آخر، فوجب أن يختلف الإيقاع"^(١). ومن ذلك قوله في وصف مشاعره التي نتجت عن الحب والغرام، وما يؤول إليه الإنسان بعدهما، وما يحدث له إذا خسر صفقة الحب التي يعقدها:

فِينَارِ الْأَسَى يُحَرِّقُ قَلْبِي وَيَمَاءُ الْهَوَى يُغَرِّقُ مَدْمَعِي^(٢)

يُلاحظ في البيت السابق اعتماد الشاعر على تقسيم البيت إلى أربعة مقاطع صوتية، لكل شطر مقطعان، بحيث يتساوى المقطع الأول من صدر البيت مع المقطع الأول من عجزه، والمقطع الثاني في الصدر، مع المقطع الثاني في العجز، وبذلك تنتج عن هذا التقسيم موسيقى تثري الموسيقى الخارجية للنص.

(١) مدخل إلى تحليل النص الأدبي: عبد القادر أبو شريفة، ص ٨٠.

- الترصيع: هو مقابلة كل لفظة من صدر البيت، أو فقرة النثر، بلفظة على وزنها ورويها، وهو مأخوذ من مقابلة ترصيع العقد، كقوله تعالى: ﴿إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابُهُمْ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ﴾، انظر: خزنة الأدب وغاية الأرب: الحموي (تقي الدين أبو بكر بن علي الحموي، ت: ٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شقيو، الطبعة الأخيرة، (بيروت، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، ٢٠٠٤م)، ج ٢، ص ٤٠٩.

- الترصيع: هو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب، وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد، انظر: خزنة الأدب: الحموي، ج ٢، ص ٢٧٨.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٣٠٤.

وعند تقطيع البيت بنظام المقاطع الصوتية:

فَبِنَارِ الْأَسَى يُحَرِّقُ قَلْبَ

المقطع (٢)					المقطع (١)						
بُنْ	قَلْ	قُ	رَ	حَرْ	يُ	سَى	أَ	رِلْ	نَا	بِ	فَ
س.ع.س	س.ع.س	ع.س	ع.س	س.ع.س	ع.س	س.ع.س	ع.س	س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	ع.س

وَيَمَاءِ الْهَوَى يُغْرِقُ مَدْمَعُ

المقطع (٢)					المقطع (١)						
مَعْ	مَدْ	قُ	رَ	عَرْ	يُ	وَى	هَ	ءِلْ	مَأْ	بِ	وَ
س.ع.س	س.ع.س	ع.س	ع.س	س.ع.س	ع.س	س.ع.س	ع.س	س.ع.س	ع.ع.س	ع.س	ع.س

نلاحظ من النظام المقطعي السابق للبيت التماثل في المقاطع الصوتية للبيت حيث الإتفاق التام في المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة بين صدر البيت وعجزه، والمقاطع المفتوحة والمغلقة، في تماثل وانسجام تام، الذي يصنع الإيقاع الذي يتألف مع موسيقى النص.

ومن ذلك أيضاً قوله في وصف محبوبته:

فَالْقَصِيبُ اهْتَزَّ، وَالْبَدْرُ بَدَا وَالْكَثِيبُ ارْتَجَّ، وَالْعَنْبَرُ فَاحٌ^(١)

ويظهر التقسيم الموسيقي واضحاً في البيت، حيث انقسم صدر البيت إلى مقطعين، وعجزه إلى مقطعين، ويتطابق المقطع الأول والثاني في الصدر مع المقطع الأول والثاني في العجز مع الترتيب، ويظهر هذا الانسجام في التقطيع من التماثل بين كلمتي (فالقصيد - والكثيب)، وكذلك التماثل بين (اهتَزَّ - ارتجَّ) في الوزن الصرفي وانتهاء كل منهما بالتضعيف، مما يخلق حالة من الانسجام الداخلي بين الكلمات المكونة لهذا البيت، فيصنع الموسيقى التي تناسب المعنى من الاهتزاز والارتجاج، والظهور، فتنتشر هذه الموسيقى وهذا الإيقاع كما يفوح العنبر من هذا البيت. وفي القصيدة الخمرية السابقة نفسها، التي وصف فيها محبوبته، يتحف ابن حمديس المنلقي بتقسيم موسيقي فريد، يمثل الحالة التي يكون عليها من ينتشي بروعة الخمر، وما فيها من فرح ولهو، فيقول:

بِاعْتِنَاقٍ، مَا اعْتَنَقْتَاهُ خَنِيٌّ وَالْتَرَامِ، مَا التَّرَمَّاهُ سِفَاحٌ^(٢)

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٨٣.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ٨٢.

ونجده قد قسم البيت إلى أربعة مقاطع صوتية متطابقة، فالمقاطع (باعثاقٍ - والتزامٍ) متساوية في الوزن الصرفي، وتنتهي بتتوين الكسر، والمقطعان المتبقيان ينسجمان في تماثلهما، مما يصنع الموسيقى التي تتناسب المقام الذي يقول فيه الشاعر نصه.

ومن ذلك أيضاً وصفه للمحبة أيضاً:

فَالْقَوَامُ الْعُصْنُ، وَالرَّدْفُ الْقَنَا وَالْأَقَاخُ الثَّغْرُ، وَالطَّلُّ الرُّضَابُ^(١)

ونلاحظ المقاطع المتساوية في البيت، وتآلفها مع حركة الضم التي تنتهي بها معظم الكلمات في البيت، وانتهاء الشطر الأول بحرف المد، والشطر الثاني، بحرف المد الذي يسبق حرف الباء، مما يساعد في امتداد النفس عند انتهاء كل شطر، فيتناسب مع معنى التشبيه الذي يمزج فيه الشاعر بين الحسن والرقّة وبين المعالم الطبيعية وما بينهما من أوجه في التشابه.

وقال في وصف الأثر الذي يجده من الخمر، التي تذهب همومه، ويستجير بها من

مصائب هذه الدنيا ليخفف عن الانفعالات النفسية التي يشعر بها

إِذَا جَارَ هَمُّ الْفَتَى وَاعْتَدَى رَأَيْتَ بِهَا نَفْسَهُ مُسْتَجِيرَهُ

فَتُرْوِي صَدَاهُ، وَتُدْنِي مَنَاهُ وَتُرْدِي أَسَاهُ، وَتُجِي سُرُورَهُ^(٢)

يُلاحظ في البيت الثاني المقاطع الصوتية المتساوية، التي تبدأ بالفعل المضارع المقرون بحرف عطف، ليفيد استمرارية هذه الأفعال وهذا التأثير الذي تصنعه الخمر في نفس شاربها، وانتهاء المقاطع الثلاثة الأولى بالكلمات الممدودة التي تنتهي بألف المد الملحقة بالهاء المضمومة التي توصل حرف الواو، فيمدّ القارئ في صوته في نهاية كل مقطع، ثم ينتج الهمس الناتج من قراءة حرف الهاء، فتتكون لوحة موسيقية فنية، وفي نهاية البيت، نجده يقفل هذه اللوحة بحرف المد الواو، والمنتهي بالهاء الساكنة وكأنها قفل يقفل بها البيت، فيتأثر السامع بهذه الموسيقى التي تتلاءم مع النشوة التي يصفها الشاعر في حديثه عن تأثير المشروب.

من خلال ما سبق عرضه، نلاحظ المؤثرات المتعددة في التشكيل الموسيقي والإيقاعي في شعر ابن حمديس، حيث يتميز شعره بشكل خاص بالموسيقى العذبة، والحركة والحيوية التي تنتج عن التكرار والتقسيم الموسيقي، والتماثل الحركي، وهي أدوات تساهم في إثراء الجانب الموسيقي في النص الأدبي، ولذلك فإن ما يميز الشعر للوهلة الأولى... من حيث المظهر، موسيقاه وطريقة

(١) ديوان ابن حمديس: ص ٦٤.

(٢) ديوان ابن حمديس: ص ١٨٤.

كتابته رعاية لهذا الجانب الإيقاعي، وقد أكدت تجربة الإنسانية في كل العصور وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقى، وقد اهتم كثير من النقاد بتعليل نشأة الوزن وأهميته^(١).

ولقد اعتنت هذه الدراسة في هذا الفصل بدراسة الألفاظ والحروف ودلالاتها الموسيقية التي تضيفها إلى النص، فتسهم في إنتاج الموسيقى الداخلية التي تزيد من القيمة الجمالية للنصوص الأدبية، هذه الألفاظ والكلمات التي لا يمكن إغفال قيمتها في النص؛ لأنَّ "الكلمة صوت، فأنثته الأساسية التامة هي الدلالة على معناه، والحروف في أي وضع ومن أي جنس قد اتخذت شكلاً يميز معنى عن معنى، مع رعاية اليسر على اللسان والسمع"^(٢).

(١) الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، ص ١٩.

(٢) التكرير: عز الدين السيد، ص ٣٥.

الخاتمة

الخاتمة

الحمد لله الذي منّ علي بإتمام هذا البحث، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين، وبعد...

اهتمت هذه الدراسة بالخطاب الشعري عند ابن حمديس الصقلي من خلال الدراسة الأسلوبية، التي حاولت أن تمتد في ثنايا شعره لتكشف عن شخصيته المتميزة، وتصطبغ بصبغته فتشير إليه، لتحكي قصة إبداعه وفنه، التي يستطيع المتلقي أن يقرأها في شعره، وأن يستشعر بكل العواطف التي كان يشعر بها ابن حمديس حينما ينظم قصائده في الحزن أو الغزل أو المدح أو غيرها من الأغراض التي تتنوع العاطفة فيها.

وقد اعتنت هذه الدراسة التي تناولت شعر ابن حمديس من خلال المنهج الأسلوبي، بدراسة أهم الحقول الدلالية التي تظهر بوضوح في شعره، وتعكس نظرتة فيها، وقد تنوعت هذه الحقول ما بين وحقل السلم والحرب، وحقل الغربة والحنين، وحقل الشباب والشيب، وحقل العذاب والحزن، وحقل الخمر، وحقل الألوان، ودور كل حقل من هذه الحقول في حياته وأثره في شعره، حيث استكشفت الدراسة نظرتة إلى هذه الحقول فهو غريب يعيش في غربته لكنه يتألم كل الألم لبعده عن وطنه، ويتمنى لو عاد شاباً يستطيع أن يدافع عن وطنه، لكن الغربة شيبته وأنهكت صحته، فلم تعد النساء تهتم بشيخ شاب شعره، فلجأ إلى الخمر رغم أنه في غير موضع أصرّ على أنه يصف الراح ولا يشربها، وأنه يتورع عن شربها، وإن كان قد شربها يوماً فإن الله غفار ذنوب التائبين.

كما تناولت الدراسة البنية التركيبية التي تنتظم الجملة الشعرية على أساسها من خلال التقديم والتأخير وأثرهما في المعنى، والحذف ودلالاته في هذه الجملة، وأثر الشعراء الآخرين في شعره، وتناصه مع القرآن الكريم الذي يبرز ثقافته الدينية واطلاعه على التاريخ الإسلامي والعربي مما جعله قادراً على استحضار المعالم التاريخية بدلالاتها المعنوية في شعره من خلال تقانة

التناص، كما كان للأساليب الإنشائية والخبرية دور في هذه الدراسة التي كشفت عبر الإحصاء عن الخصائص العامة للأساليب التي تتوارد بنسبها المتفاوتة في شعره، والأغراض البلاغية التي تخرج إليها الأساليب الإنشائية من الأمر والاستفهام والنهي والنداء والتمني.

وقد اعتنت الدراسة ببحث الصورة الفنية البيانية في شعره، ومصادر هذه الصورة التي ارتكز ابن حمديس عليها في صياغة شعره، من تجاربه الشخصية في حياته، وغرخته التي علمته الكثير عن حب الوطن فصنعت منه شاعراً فذاً، وتجوله بين المناطق الطبيعية التي ساهمت في نقاء الذهن الذي استطاع أن يبدع في أجمل الصور الوصفية التي تميز بها عن كثير من الشعراء، وأدواته البلاغية التي يستخدمها في رسم هذه الصور من تشبيه واستعارة تصريحية أو مكنية، وكناية ومجاز، ودورها في زيادة جمال الأسلوب الأدبي عنده.

وقد خُتِمت الدراسة ببحث الموسيقى الشعرية التي يعتمد عليها ابن حمديس، التي تتوافق مع الأوزان العروضية التي وضعها الخليل، وما حدث فيها من زحافات وعلل، يخرج بها نفسه عن الزلل في التركيب والمعنى ليحافظ على الموسيقى الخارجية، والقافية وتنوعها حسب الموضوعات الشعرية، وأثرها في ثراء الموسيقى الخارجية، التي يترنم بها المتلقي فتطرب لها أذنه، ولم تقتصر الدراسة على الموسيقى الخارجية بل تناولت الإيقاع الداخلي والعوامل التي تساهم في تشكله من دراسة المقاطع الصوتية وأثرها في زيادته، والتكرار بأنواعه المختلفة وما يفيد من قيمة موسيقية تتسجم مع الموسيقى الخارجية فتدل على تفنن المبدع في إنتاجها ورفصها لتخرج في أبداع حلة، وأبهى نظمٍ شعري، ترهف الأذن لسماعه وتتألف مع النغم الذي يصدح منه معبراً عن المعنى الذي يتناوله الشاعر في قصيدته.

بعد هذه الرحلة الطويلة والتمتع في دراسة الخطاب الشعري عند ابن حمديس فقد رصدت الدراسة أهم النتائج التي توصلت إليها على النحو التالي:

١. يعدّ شعر ابن حمديس الصقلي صورة صادقة معبرة عن مراحل حياته المختلفة، فتمثّل فيه المقولة "الشعر ديوان العرب"، فالدارس لحياة ابن حمديس يستطيع أن يقف على نقاطها الرئيسية وتفصيلاتها ومتابعتها من خلال شعره، لأنه يمثّل الرائد الرئيس لمراحل حياته، وأهم المواقف والمحطات المؤثرة في نفسه وفي إنتاجه الأدبي.

٢. سعى ابن حمديس إلى المكانة الأدبية والشهرة من خلال إنتاجه الأدبي والمميز، حياً للعلو والسمو، لا جمعاً للمال والثروة، فقد كان في آخر حياته فقيراً باع غلامه ببعض الدراهم ليعيش بها، حتى مات وهو لا يمتلك شيئاً من النقود.
٣. يكتنز شعر ابن حمديس بعاطفة صادقة تعبر عن أفكاره ومشاعره، وتترك أثرها على المتلقي، فيبكي لبكائه ويفرح لفرحه.
٤. تشكل المحاور الدلالية التي وظفها ابن حمديس في معجمه الشعري أساسات بارزة للكشف عن المخزون اللغوي الذي يمتلكه الشاعر، الذي يعطي مترادفات متعددة بعيداً عن المعنى المعجمي لها، بحيث يمكن من خلال هذه المحاور الوقوف على التجارب النفسية والحياتية التي مرّ بها الشاعر في حياته، وكان أبرز هذه المحاور تداولاً في أشعاره محور السلم والحرب، الذي يظهر الأجواء المتوترة في تلك الفترة الزمنية التي عاشها ابن حمديس في صقلية، والأندلس، وإفريقيا.
٥. تعدّ قضية الوطن من القضايا المهمة في حياة ابن حمديس، فأظهرت أشعاره قضية الوطن الغائب الذي يتربص به الأعداء فينهاوى بين أيديهم، فيبكي ضياعه، ويرثي تمزقه، فبرزت وطنيته المتقدّمة التي تحرقّ فيها قلبه شوقاً إلى وطنه.
٦. غلبة الحزن على شعره لدواعيه المتعددة التي أحاطت به من كل جانب؛ فالوطن مغتصب، والغربة مرة، وفراق الأهل والأحبة لا يحتمل، والعمر أدير وخلف وراءه الشيب يغزو رأسه، ثم سقوط مملكة آل عباد، وسقوط صقلية بأكملها في أيدي النورمان.
٧. تداول الشاعر بعض الألفاظ المعرّبة التي يلجأ لتوظيفها لاقترانها ذهنياً بمعاني محددة وشيوع استخدامه لها، التي قد لا تؤديه الألفاظ العربية بالمعنى العميق والدقيق المطلوب، أو بالمعنى الذي تحدده الكلمة المعربة.
٨. تشيع في شعره الألفاظ الغريبة التي يستدير حولها نطاق من الغموض والإبهام، فيصعب على المتلقي تفسيرها وفهمها، ويرجع ذلك إلى اكتسابه للثقافات المختلفة بين الأمم التي هاجر إليها.
٩. ساهمت الأساليب الإنشائية بخروجها إلى أغراضها البلاغية، في إثراء أسلوب ابن حمديس بحيث أسهمت في تطوير البنية التركيبية، وقد حظي أسلوب الاستفهام بنصيب وافر في شعره، وكأنه يُظهر الحيرة التي يواجهها الإنسان في حياته، والتساؤلات التي يبحث عنها لبسط الأمور الأكثر تعقيداً في نواحي الحياة.

١٠. أبرزت دراسة التناص في شعره ابن حمديس تأثره بالأدباء الجاهليين، وأدباء المشاركة، فكان يصرح بذكر أسمائهم، أو يأخذ منهم بعض المعاني لينظمها في قصائده، أو يفتخر بعلو منزلة إبداعه الشعري أمام شعرهم.
١١. تأثر ابن حمديس بالقرآن الكريم في شعره بشكل واضح، مما يدل على ثقافته الدينية الواسعة، التي استطاع أن يستحضرها في مواقف كثيرة في شعره.
١٢. برزت قدرة ابن حمديس وبراعته في تشكيل الصور الجمالية والتقنن في رسمها من خلال نقلها من الواقع إلى عالم الشعر بطريقة تخيلية تشير إلى ذوق رفيع يتمتع به المبدع، متكناً في ذلك على أدوات البيان المختلفة من فنون البلاغة العربية.
١٣. استقى الشاعر مصادر التصوير الفني من تجربة ذاتية يصورها للمتلقي بإبداع متقن، ومن الطبيعة التي بعثت في شعره الحياة، وثقافة أجهده نفسه في إكتسابها، ليجعل شعره قطعاً فنية فريدة نسجها بالتجربة الصادقة، ولونها بألوان الطبيعة الزاهية، وزينها بثقافته الواسعة.
١٤. يمتلك ابن حمديس مهارة في صناعة الموسيقى الشعرية، فظهر إبداعه في شعره المفعم بالموسيقى العذبة التي تنسجم مع الموقف والمعنى الذي يتناوله، وتعبّر عنه بصدق من خلال إيقاع متناسق يبعث الحياة في النص، كما في قصيدته التي يرثي بها جاريته "جوهرة"، فهي تكتنز بالتعبيرات الموسيقية التي تعبر عن حالته الشعورية الحزينة، التي أظهرتها دراسة المقاطع الصوتية للقصيدة.
١٥. تعددت الأوزان الشعرية التي استخدمها ابن حمديس في شعره، حيث استخدم ثلاثة عشر بحراً من بحور الشعر، ويمكن اعتبار ذلك قوة في شاعريته، حيث لا يستطيع كثير من الشعراء أن يكتبوا بمثل هذه الغزارة الشعرية على هذا العدد من البحور.
١٦. يعدّ التكرار سمة أسلوبية ظاهرة في شعر ابن حمديس، فكثيراً ما يكرر المعنى نفسه في غير قصيدة، مع تغيير التراكيب، وكثر ذلك في مدحه للملوك خاصة طرحه لصفة الكرم، التي تناولها بالمعنى ذاته وفي سياقات تركيبية متقاربة، مستخدماً البحر كعنصر أساسي في موضعها المتعددة.
- كانت هذه أهم النتائج التي تم التوصل إليها من خلال هذه الدراسة، والتي تناولت الخطاب الشعري عند ابن حمديس من خلال الدراسة الأسلوبية، والتي يمكن من خلالها التوصل إلى بذور جديدة لأبحاث ودراسات يوصي الباحث زملاءه من بعده بتناولها، منها:

أ- الاهتمام بدراسة البنية الإيقاعية في شعر ابن حمديس، فهو كنز في هذا الجانب بما يحتويه من قضايا موسيقية يمكن أن تجتمع لتكون بحثاً مستقلاً يفيد الدارسين من بعد، لكنه يحتاج إلى صبر وحزم لما سيبيذه الباحث من جهد ووقت في هذه القضية.

ب- الاهتمام بشعر الغربية والحنين في الأدب الأندلسي، فهو ذو نطاق واسع يستطيع الباحثون أن يتناولوه من خلال الدراسة الأسلوبية ضمن إطار زمني محدد، ليكشفوا عن أهم الملامح الأسلوبية المميزة في هذا الشعر، خاصة أن الكثير من الدراسات قد تناولت هذا الشعر بالدراسة التاريخية، دون التطرق إلى دراسة خصائصه الأسلوبية.

والله أسأل أن أكون قد وفقت في هذا البحث،

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: المعاجم اللغوية:

١. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، ت: ٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الرابعة، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧م).
٢. القاموس المحيط: الفيروزآبادي (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، ت: ٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م).
٣. المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، د.ط، (القاهرة، دار الدعوة، د.ت).
٤. لسان العرب: ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، ت: ٧١١هـ)، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار صادر، ١٤١٤هـ).
٥. مختار الصحاح: الرازي (زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، ت: ٦٦٦هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، الطبعة الخامسة، (بيروت صيدا، المكتبة العصرية الدار النموذجية، ١٩٩٩م).
٦. تاج العروس من جواهر القاموس: الزبيدي (محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، الملقب بمرتضى الزبيدي، ت: ١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، د.ط، (د.ق، دار الهداية، د.ت).
٧. تهذيب اللغة: الأزهرى (محمد بن أحمد بن الأزهرى الهروي، أبو منصور، ت: ٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، الطبعة الأولى، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١م).

ثالثاً: الدواوين الشعرية:

٨. شرح ديوان المتنبي: ناصيف اليازجي، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت).
٩. شرح ديوان امرئ القيس: الأعلام الشنتمري، د.ط، (الجزائر، الشركة الوطنية، ١٩٧٤م).
١٠. ديوان ابن حمديس: عبد الجبار بن حمديس، (ت: ٥٢٧هـ)، تحقيق: إحسان عباس، د.ط، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٠م).
١١. ديوان أبي العتاهية: أبو العتاهية (إسماعيل بن القاسم أبو العتاهية، ت: ٢١١هـ)، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت).
١٢. ديوان البحتري: تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار المعارف، د.ت).
١٣. ديوان ذي الرمة: تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار المعارف، د.ت).
١٤. نقائض جرير والأخطل: تأليف أبي تمام، د.ط، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٢٢م).

رابعاً: الكتب العربية:

١٥. أبجد العلوم: صديق حسن خان، الطبعة الأولى، (د.ق، دار ابن حزم، ٢٠٠٢م).
١٦. آثار البلاد وأخبار العباد: القزويني (زكريا بن محمد بن محمود القزويني، ت: ٦٨٢هـ)، د.ط، (بيروت، دار صادر، د.ت)، ص ٢١٥، معجم البلدان: الحموي.
١٧. الأدب الأندلسي التطور والتجديد: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، (بيروت، دار الجيل، د.ت).
١٨. أسرار البلاغة: الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، الجرجاني، ت: ٤٧١هـ)، ضبط وتعليق: محمود محمد شاكر، د.ط، (القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، د.ت).

١٩. الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية): أحمد الشايب، الطبعة السابعة، (مصر، مكتبة النهضة، ١٩٧٦م).
٢٠. الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، الطبعة الثانية، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤م).
٢١. الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام: عدنان علي النحوي، الطبعة الأولى، (المملكة العربية السعودية، دار النحوي، ١٩٩٩م).
٢٢. الأسلوبية (وثلاثية الدوائر البلاغية): عبد القادر عبد الجليل، الطبعة الأولى، (عمّان، دار صفاء، ٢٠٠٢م).
٢٣. الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب): فرحان الحربي، الطبعة الأولى، (بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، ٢٠٠٣م).
٢٤. الأسلوبية (الرؤية والتطبيق): يوسف أبو العدوس، الطبعة الثانية، (عمّان، دار المسيرة، ٢٠١٠م).
٢٥. أصول النقد الأدبي: طه أبو كريشة، الطبعة الأولى، (لونجمان، الشركة المصرية العالمية، ١٩٦٦م).
٢٦. الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، (مصر، مكتبة الأنجلو، ١٩٧٩م).
٢٧. الأصول الفنية للشعر الجاهلي: سعد إسماعيل شلبي، د.ط، (د.ق، دار غريب، د.ت).
٢٨. إعجاز القرآن: الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب، ت: ٤٠٣هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، الطبعة الخامسة، (مصر، دار المعارف، ١٩٩٧م).
٢٩. الأعلام: الزركلي (خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، ت: ١٣٩٦هـ)، الطبعة الخامسة عشرة، (بيروت، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م).
٣٠. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ابن هشام (عبد الله بن يوسف بن أحمد جمال الدين، ت: ٧٦١هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، د.ط، (بيروت، دار الفكر، د.ت).
٣١. الإيضاح في علوم البلاغة: القزويني (محمد بن عبد الرحمن بن عمر، ت: ٧٣٩هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار الجيل، د.ت).

٣٢. الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن ألوجي، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الحصاد، ١٩٨٩م).
٣٣. البحث الأدبي واللغوي (طبيعته، مناهجه، إجراءاته): نبيل خالد أبو علي، الطبعة الأولى، (غزة، دار المقداد، ٢٠٠٧م).
٣٤. البحث الأسلوبي معاصرة وتراث: رجاء عيد، د.ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٣م).
٣٥. البداية والنهاية: ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، ت: ٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، (مصر، دار هجر، ٢٠٠٣م).
٣٦. البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ (أبو المظفر مجد الدين أسامة بن مرشد بن منقذ، ت: ٥٨٤هـ)، تحقيق: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، د.ط، (الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة، د.ت،).
٣٧. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، الطبعة السابعة عشرة، (القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٥م).
٣٨. البلاغة العربية: عبد الرحمن بن حسن الدمشقي، الطبعة الأولى، (دمشق، دار القلم، بيروت، الدار الشامية، ١٩٩٦م).
٣٩. البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى، (مصر، الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٤م).
٤٠. بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف حسين بكار، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٣م).
٤١. البيان والتبيين: الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، د.ط، (بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٤٢٣هـ).
٤٢. تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام: الذهبي (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد الذهبي، ت: ٧٤٨هـ)، تحقيق: عمر التدمري، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٣م).

٤٣. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، الطبعة الخامسة، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٨م).
٤٤. تاريخ العرب القديم: توفيق برو، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الفكر، ٢٠٠١م).
٤٥. تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس: خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٠م).
٤٦. التعريفات: الجرجاني (علي بن محمد الجرجاني، ت: ٨١٦هـ)، تحقيق: مجموعة من العلماء، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م).
٤٧. التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الطباعة المحمدية، ١٩٧٨م).
٤٨. التكملة لكتاب الصلة: ابن الأبار (محمد بن عبد الله بن أبي بكر البلنسي، ت: ٦٥٨هـ)، تحقيق: عبد السلام الهراس، د.ط، (لبنان، دار الفكر، ١٩٩٥م).
٤٩. التناص والتلقي: محمد الجعافرة، الطبعة الأولى، (د.ق، دار الكندي، ٢٠٠٣م).
٥٠. ثقافة الأسئلة: عبد الله الغدامي، الطبعة الثانية، (الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م).
٥١. جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم: د. محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى (مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٥م).
٥٢. جمهرة الأمثال: العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، ت: ٣٩٥هـ)، د.ط، (بيروت، دار الفكر، د.ت).
٥٣. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، د.ط، (بيروت، المكتبة العصرية، د.ت).
٥٤. الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي): القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد شمس الدين القرطبي، ت: ٦٧١هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، الطبعة الثانية، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٦٤م).
٥٥. الجملة في الشعر العربي: محمد عبد اللطيف، الطبعة الأولى، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٠م).

٥٦. **الحيوان: الجاحظ** (عمرو بن بحر أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ).
٥٧. **حروف المعاني والصفات: الزجاجي** (عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي الزجاجي، أبو القاسم، ت: ٣٣٧هـ)، تحقيق: علي توفيق الحمد، الطبعة الأولى، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م).
٥٨. **خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى**، الطبعة السابعة، (القاهرة، مكتبة وهبة، د.ت).
٥٩. **خريدة القصر وجريدة العصر** (قسم شعراء المغرب والأندلس): الأصبهاني (عماد الدين الكاتب الأصبهاني، محمد بن محمد صفي الدين، ت: ٥٩٧هـ)، تحقيق آذرتاش آذرنوش، د.ط، (تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١م).
٦٠. **الخصائص: ابن جني** (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت: ٣٩٢هـ)، الطبعة الرابعة، (مصر، الهيئة المصرية العامة، د.ت).
٦١. **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريرية: عبد الله الغدامي**، الطبعة الرابعة، (مصر، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨م).
٦٢. **دراسات في النص والتناصية: محمد خير البقاعي**، الطبعة الأولى، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨م).
٦٣. **دلائل الإعجاز: الجرجاني** (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، ت: ٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، الطبعة الثالثة، (القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٩٩٢م).
٦٤. **دولة الإسلام في الأندلس: محمد عبد الله عنان**، الطبعة الرابعة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م).
٦٥. **رسائل الجاحظ: الجاحظ** (عمرو بن بحر بن محبوب، أبو عثمان، ت: ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، د.ط، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٤م).

٦٦. **الروض المعطار في خبر الأقطار:** الجميري (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الجميري، ت: ٩٠٠هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الثانية، (بيروت، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠م).
٦٧. **سر الفصاحة:** أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (المتوفى: ٤٦٦هـ)، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
٦٨. **سنن الترمذي:** الترمذي (محمد بن عيسى بن أبو عيسى، ت: ٢٧٩هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرون، الطبعة الثانية، (مصر، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٧٥م).
٦٩. **شعراء العرب والمغرب والأندلس:** يوسف عطا الطريقي، د.ط، (عمّان، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م).
٧٠. **الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية):** عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، (القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت).
٧١. **صحيح مسلم:** مسلم (مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، ت: ٢٦١هـ) تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، د.ط، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت).
٧٢. **صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحريم بيت المقدس:** علي محمد الصلابي، الطبعة الأولى، (بيروت، دار المعرفة، ٢٠٠٨م).
٧٣. **الصورة الأدبية في القرآن الكريم:** صلاح عبد التواب، د.ط، (مصر، الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٥م).
٧٤. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:** جابر عصفور، الطبعة الثالثة، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م).
٧٥. **الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز:** العلويّ (يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ، ت: ٧٤٥هـ)، الطبعة الأولى، (بيروت، المكتبة العنصرية، ١٤٢٣هـ).
٧٦. **علم الأسلوبية والبلاغة العربية:** سحر سليمان عيسى، الطبعة الأولى، (عمّان، دار البداية، ٢٠١١م).

٧٧. علم الأسلوبية والبلاغة: سميح أبو مغلي، الطبعة الأولى، (عمّان، دار البداية، ٢٠١٢م).
٧٨. علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت).
٧٩. علم نفس النمو من الجنين إلى الشيخوخة: عادل عز الدين الأشول، د.ط، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت).
٨٠. عيار الشعر: ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، ت: ٣٢٢هـ)، تحقيق: عبد العزيز المانع، د.ط، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥م).
٨١. العرب في صقلية: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٥م).
٨٢. العروض والقافية: عبد الخالق العف، د.ط، (غزة، مكتبة آفاق، ٢٠٠٤م).
٨٣. العقد الفريد: ابن عبد ربه (أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، ت: ٣٢٨هـ)، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٤هـ).
٨٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه: القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ت: ٤٦٣هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، (بيروت، دار الجيل، ١٩٨١م).
٨٥. فن الأسلوب (دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية): حميد آدم ثويني، الطبعة الأولى، (عمّان، دار صفاء، ٢٠٠٦م).
٨٦. الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشر، (القاهرة، دار المعارف، د.ت).
٨٧. في التعريب والمغرب: ابن بَرِّي (عبد الله بن بَرِّي بن عبد الجبار المقدسي الأصل المصري، ت: ٥٨٢هـ)، تحقيق: إبراهيم السامرائي، د.ط، (بيروت، مؤسسة الرسالة، د.ت).
٨٨. في النقد الأدبي: شوقي ضيف، الطبعة السادسة، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٢م).
٨٩. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، الطبعة الثامنة، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩م).
٩٠. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، د.ط، (بيروت، دار النهضة العربية، د.ت).

٩١. القول الشعري منظورات معاصرة: رجاء عيد، د.ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت).
٩٢. الكافي في العروض والقوافي: التبريزي (بحيى بن علي بن محمد التبريزي، ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، د.ط، (القاهرة، مطبعة المدني، د.ت).
٩٣. الكافي في علوم البلاغة: عيسى علي الكالوب، علي سعد الشتيوي، الطبعة الأولى، (بنغازي، دار الكتب الوطنية، ١٩٩٣م)،
٩٤. الكامل في التاريخ: ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني، ابن الأثير، ت: ٦٣٠هـ)، تحقيق: عمر تدمري، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م).
٩٥. الكتاب: سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر، ت: ١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٨م).
٩٦. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري، ت: ٥٣٨هـ)، الطبعة الثالثة، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٤٠٧هـ).
٩٧. اللباب في علل البناء والإعراب: البغدادي (أبو البقاء عبد الله بن الحسين، ت: ٦١٦هـ)، تحقيق: عبد الإله النبهان، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الفكر، ١٩٩٥م).
٩٨. اللباب في قواعد اللغة (وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل): محمد علي السراج، الطبعة الأولى، (دمشق، دار الفكر، ١٩٨٣م).
٩٩. اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، د.ط، (بيروت، صيدا، المكتبة العصرية، د.ت).
١٠٠. اللمع البهية في قواعد اللغة العربية: محمد محمود عوض الله، الطبعة الأولى، (غزة، دار الأرقم، ١٩٩٩م).
١٠١. اللمع في العربية: ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت: ٣٩٢هـ)، تحقيق: فائز فارس، د.ط، (الكويت، دار الكتب الثقافية، د.ت).
١٠٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير (نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، ت: ٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، د.ط، (القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت).

١٠٣. **المخصص:** ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، ت: ٤٥٨هـ)، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، الطبعة الأولى، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٦م).
١٠٤. **مدخل إلى تحليل النص الأدبي:** عبد القادر أبو شريفة - حسين قزف، الطبعة الرابعة، (عمّان، دار الفكر، ٢٠٠٨م).
١٠٥. **المعجب في تلخيص أخبار المغرب من لدن فتح الأندلس إلى آخر عصر الموحدين:** المراكشي (عبد الواحد بن علي التميمي المراكشي، محيي الدين، ت: ٦٤٧هـ)، تحقيق: الدكتور صلاح الدين الهواري، الطبعة الأولى، (بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٦م).
١٠٦. **معجم البلدان:** الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، ت: ٦٢٦هـ)، الطبعة الثانية، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٥م).
١٠٧. **معجم السفر:** السلفي (صدر الدين أبو طاهر السلفي أحمد بن محمد الأصبهاني، ت: ٥٧٦هـ)، تحقيق: عبد الله عمر البارودي، د.ط، (مكة المكرمة، المكتبة التجارية، د.ت).
١٠٨. **معجم المؤلفين:** عمر بن رضا كحالة، د.ط، (بيروت، مكتبة المثنى و دار إحياء التراث العربي، د.ت).
١٠٩. **مفتاح العلوم:** السكاكي (ابن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، ت: ٦٢٦هـ)، تحقيق: نعيم زرزور، الطبعة الثانية، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م).
١١٠. **المفصل في صنعة الإعراب:** الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري، ت: ٥٣٨هـ)، تحقيق: علي بو ملحم، الطبعة الأولى، (بيروت، مكتبة الهلال، ١٩٩٣م).
١١١. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء:** حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤هـ)، تحقيق: عثمان الكعاك، د.ط (بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٤م).
١١٢. **المنهاج الواضح للبلاغة:** حامد عوني، د.ط، (القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ت).
١١٣. **موسوعة الأدباء والشعراء:** محمد حمود، الطبعة الأولى، (بيروت، دار الفكر اللبناني، ٢٠٠١م).
١١٤. **موسيقى الشعر:** إبراهيم أنيس، الطبعة الرابعة، (بيروت، دار القلم، د.ت).

١١٥. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، الطبعة الثانية، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م).
١١٦. نفتح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المقري (شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، ت: ١٠٤١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م).
١١٧. النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك): إبراهيم محمود خليل، الطبعة الأولى، (عمّان، دار المسيرة، ٢٠٠٣م).
١١٨. نمو الإنسان من مرحلة الجنين إلى مرحلة المسنين: آمال صادق، فؤاد أبو حطب، الطبعة الرابعة، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت).
١١٩. نهاية الأرب في فنون الأدب: النويري (أحمد بن عبد الوهاب القرشي البكري، شهاب الدين النويري، ت: ٧٣٣هـ)، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٣هـ).
١٢٠. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، ت: ٩١١هـ)، تحقيق: عبد الحميد هندأوي، د.ط، (مصر، المكتبة التوفيقية).
١٢١. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان، ت: ٦٨١هـ)، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، (بيروت، دار صادر، ١٩٧١م).
١٢٢. الوافي بالوفيات: الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، ت: ٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، د.ط، (بيروت، دار إحياء التراث، ٢٠٠٠م).

خامساً: الدوريات:

١٢٣. مفهوم التناس في اللغة: ناصر علي، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٦١، ٢٠٠٤م.

١٢٤. بنية النص الكبرى: صبحي الطعان، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٣، العددان الأول والثاني، ١٩٩٤م.

١٢٥. التناص بين التراث والمعاصرة: نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى، المجلد ١٥، العدد ٢٦، ٢٠٠٣م.

سادساً: رسائل الماجستير:

١٢٦. ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر ابن حمديس: رأفت محمد استيتي، (نابلس، جامعة النجاح، ٢٠٠٧م)، (رسالة ماجستير).

١٢٧. دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في عصر صدر الإسلام: أماني جمال البيك، (غزة، الجامعة الإسلامية، ٢٠١٠م)، (رسالة ماجستير).

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
د	إهداء
هـ	شكر وتقدير
١	المقدمة
٢٧-٨	التمهيد: (ابن حمديس حياته وشعره)
٩	نسبه
١٠	حياته
١٢	رحلته إلى الأندلس
٢١	رحلته إلى إفريقيا
٢٥	وفاته
٢٦	ثقافته
٤٦ - ٢٨	الفصل الأول: (الأسلوب والأسلوبية)
٢٩	الأسلوب ومفهومه في التراث النقدي عند العرب
٣٥	الأسلوبية ومفهومها في النقد الحديث
٤١	المدارس الأسلوبية
٤٥	بين الأسلوبية والبلاغة
٩٩ - ٤٧	الفصل الثاني: (البنية الإفرادية)
٤٩	المبحث الأول: المحاور الدلالية
٥٠	• محور السلم والحرب
٥٥	• محور الغربة والحنين
٦١	• محور الشيب والشباب
٦٧	• محور العذاب والحزن
٧٣	• محور الخمر

٧٦	• محور الألوان
٨٧	المبحث الثاني: (المفردات المعجمية)
٨٧	• أسماء الأعلام التراثية
٩٠	• الألفاظ المعربة
٩٣	• الألفاظ الغريبة
١٩٥ - ١٠٠	الفصل الثالث: (البنية التركيبية)
١٠٢	المبحث الأول: (الجملة الشعرية)
١٠٣	أولاً: الحركة الأفقية:
١٠٤	• المظهر الأول: التقديم والتأخير
١١٧	• المظهر الثاني: الاعتراض
١٢٢	ثانياً: الحركة الموضوعية:
١٢٢	• المظهر الأول: الحذف
١٢٨	• المظهر الثاني: الالتفات
١٣٢	المبحث الثاني: الأساليب البلاغية
١٣٣	أولاً: الأساليب الإنشائية
١٣٤	١. الأمر
١٣٩	٢. الاستفهام
١٤٢	٣. التمني
١٤٣	٤. النهي
١٤٤	٥. النداء
١٤٨	ثانياً: الأساليب الخبرية
١٤٩	١. التوكيد
١٦٠	٢. النفي
١٦٧	المبحث الثالث: التناص
١٧٠	أشكال التناص في شعر ابن حمديس
١٧١	أولاً: التناص الديني
١٨١	ثانياً: التناص الأدبي
١٨٨	ثالثاً: التناص التاريخي
١٩٣	رابعاً: التناص التراثي

٢٠٠	المبحث الأول: مصادر الصورة عند ابن حمديس
٢٠٠	أولاً: التجربة الذاتية
٢٠٢	ثانياً: ثقافته
٢٠٢	ثالثاً: الطبيعة
٢٠٤	المبحث الثاني: أشكال الصورة عند ابن حمديس
٢٠٤	أولاً: التشبيه
٢٢٠	ثانياً: الاستعارة
٢٢١	الاستعارة المكنية
٢٢٦	الاستعارة التصريحية
٢٢٩	ثالثاً: المجاز
٢٣٣	رابعاً: الكناية

٢٤٠	المبحث الأول: الموسيقى الخارجية
٢٤١	أولاً الأوزان الشعرية
٢٤٦	ثانياً: الزحافات والعلل
٢٥٢	ثالثاً: القافية
٢٦٧	المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية
٢٦٧	أولاً: المقاطع الصوتية والإيقاع
٢٧٧	ثانياً: التكرار
٢٩٢	ثالثاً: المحسنات اللفظية
٢٩٣	رابعاً: التماثل الحركي
٢٩٥	خامساً: التقسيم الموسيقي
٢٩٩	الخاتمة
٣٠٥	المصادر والمراجع
٣١٨	فهرس الموضوعات

