



جامعة الخليل

عمادة الدراسات العليا

برنامج اللغة العربية وآدابها

شعر ابن نباتة المصري (ت ٧٦٨هـ) - دراسة أسلوبية

إعداد

إيمان يونس صدقي الأطرش

إشراف

الدكتور حسام محمد عمر التميمي

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بعمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل

٢٠١٦-٢٠١٧م

نوقشت هذه الرسالة يوم الأربعاء بتاريخ ٢٠١٦/١١/٣٠ وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة:

د. حسام عمر التميمي




أ.د. مشهور حبازي

د. بسام القواسمي

مشرفاً ورئيساً

ممتحناً خارجياً

ممتحناً داخلياً


.....

.....

.....

الإهداء

إلى الغائب الحاضر، الحرّ في سجنه، والثائر في كلّ عين،
صاحب الفضل، والعين الساهرة التي رعت حلمي من بعيد، توعمّ
الروح، ويلسم الجراح، زوجي الحبيب عواد

وإلى قرة عيني، وشمس نهاري، وسر ضحكتي، طفلي الغالي

محمد

شكر وتقدير

إلى أستاذي الفاضل الدكتور حسام التميمي، الذي أفادني بإرشاداته وخبراته، فكان خير معلّم أثار بسنا بركة كل طريق نحو العلم والمعرفة، وتحمل مني ما تحمله، فأظهر رحابة العلماء، وسماحة العارفين، فأسدى بنصحه وما بخل، إليه أقدم شكري الجزيل .

إلى أستاذتي أعضاء لجنة المناقشة، أقدم لكم شكري لقبولكم هذا الجهد، وتكبدكم عناء التقييم، سائلة الله - عز وجل - أن يمّن عليّ بالاستفادة من توصياتكم وإرشاداتكم القيمة .

إلى من علمني معاني الصبر والمثابرة، وكان بإرادته عنواناً لكل إنجاز، وفخرًا لكل تقدّم أبي .

إلى من أفنقتها في كلّ خطب، ولم تمنحها الحياة فرصة لأرتوي من حنان يديها، ووفير دعائها أمي .

إلى أهلي وإخوتي وأخواتي وأصدقائي ومعارفي، وأخصّ بالذكر أمي الثانية والصديقة الحانية أختي أمانى، التي أزلت من أمامي كل صعب، وذللت بمساندتها كل خطب، فكانت العون لي في تيسير دراستي، ورعايه ابني حتى أتمم هذا الجهد .

فلجميعكم مني جزيل الشكر والتقدير والعرفان .

الطالبة

إيمان الأطرش

فهرس المحتويات

| | |
|----|---|
| ت | الإهداء |
| ث | الشكر والتقدير |
| ج | فهرس المحتويات |
| د | الملخص |
| ذ | المقدمة |
| 1 | الفصل الأول: التكرار في شعر ابن نباتة المصري |
| 2 | _ مدخل |
| 5 | _ أولاً _ أشكال التكرار في شعر ابن نباتة المصري |
| 5 | _ تكرار الحرف |
| 6 | النمط الأول: تكرار الصوت الواحد في البيت |
| 7 | _ شيوع حرف واحد داخل البيت |
| 12 | _ تكرار حروف المد واللين |
| 20 | _ تكرار القافية |
| 25 | _ تكرار الحرف في الكلمة الواحدة |
| 26 | • صيغة فعَّلَ |
| 27 | • صيغة افعوعلَ |
| 27 | • صيغة فَعَّلَلْ |
| 29 | • صيغة فعَّال |
| 30 | النمط الثاني: تكرار أكثر من صوت بشكل أفقي أو رأسي |
| 37 | _ تكرار الكلمة |
| 43 | _ تكرار الجملة |
| 44 | _ التكرار الذي يأتي في القصيدة الواحدة |
| 48 | _ التكرار الذي يشيع في عموم شعره |
| 55 | _ تكرار الصورة الشعرية |
| 60 | _ ثانياً _ دلالة التكرار في شعر ابن نباتة المصري |
| 60 | _ الدلالة النفسية |
| 69 | _ الدلالة الاجتماعية |

| | |
|-----|--|
| 73 | الفصل الثاني: الانزياح في شعر ابن نباتة المصري |
| 74 | _ مدخل |
| 77 | _ أولاً _ الانزياح الاستبدالي |
| 83 | _ ثانياً _ الانزياح التركيبي |
| 84 | _ التقديم والتأخير |
| 85 | _ تقديم المسند والمسند إليه |
| 89 | _ تقديم المفعول به على الفاعل |
| 91 | _ تقديم الجار والمجرور |
| 95 | _ الحذف |
| 96 | _ حذف المبتدأ |
| 99 | _ حذف الخبر |
| 100 | _ حذف الفعل |
| 103 | _ حذف الحرف |
| 105 | _ الالتفات |
| 106 | _ الالتفات بالضمائر |
| 108 | _ الالتفات بالأفعال |
| 110 | _ ثالثاً _ الانزياح الإسنادي |
| 115 | الفصل الثالث: البديع في شعر ابن نباتة المصري |
| 116 | _ مدخل |
| 117 | _ أولاً _ الجناس |
| 118 | _ الجناس التام |
| 124 | _ الجناس الناقص |
| 130 | _ ثانياً _ رد العجز على الصدر |
| 134 | _ ثالثاً _ السجع |
| 135 | _ المتوازي |
| 136 | _ المطرف |
| 136 | _ المرصع |

| | |
|-----|--------------------|
| 137 | _ رابعاً _ الطباق |
| 138 | _ طباق الإيجاب |
| 140 | _ طباق السلب |
| 141 | _ إيهام التضاد |
| 143 | _ خامساً _ التورية |
| 147 | _ سادساً _ التقسيم |
| 150 | _ الخاتمة |
| 152 | _ المصادر والمراجع |

المخلص

تقف هذه الدراسة على ثلاث ظواهر أسلوبية ترد في ديوان ابن نباتة المصري، وتتمثل في: (التكرار، والانزياح، والبديع)، وهي تركز على دور هذه الأساليب في الإيحاء بمعاني الشاعر، وإبراز جماليات نصوصه، والكشف عن مدى إبداعه في توظيف طاقاته اللغوية بأساليب متنوعة تؤثر في القارئ، ويتم ذلك بالاعتماد على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من لغة النص أساساً في دراسته، على اعتبار أن العمل الأدبي هو عمل لغوي يستثمر من إمكانات اللغة الصوتية والدلالية ما يمكنه من بث مشاعره وأفكاره بأسلوب مميز .

وقد احتوت هذه الدراسة ثلاثة فصول، تناول فصلها الأول ظاهرة "التكرار"، وبين ما لها من أثر في تأكيد معاني الشاعر، وإضفاء الجمال على نصوصه، فضلاً عما لها من أهمية في الكشف عن نفسيته، والتعبير عن مظاهر حياته الاجتماعية .

ودرس الفصل الثاني "الانزياح" الذي أفاد منه الشاعر في تنبيه المتلقي لما يريد، وإثراء نصوصه بما تحمله انزياحاته عن المؤلف من أبعاد دلالية وجمالية تحقق له الإبداع .

أما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة بعض الفنون البديعية التي كان لها حضور بارز في شعره، وسعى عن طريقها إلى التعبير عن معانيه بدقة، وتوليد جرس موسيقي - عبر فنونه اللفظية - يزيد شعره بهجة وجمالاً .

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، محمد - صلى الله

عليه وسلم - ويعد:

فقد جاءت هذه الرسالة بعنوان " شعر ابن نباتة المصري - دراسة أسلوبية "، وكان دافع

الباحثة لاختيار هذا الموضوع هو الرغبة في الخوض في شعر ابن نباتة المصري، لا سيما أنها

اعتمدت قبل هذا العنوان موضوع "الصورة الشعرية" عنده، وفوجئت بعد استخراج الصورة من ديوانه

أن الموضوع قد بُحث في رسالة ماجستير بعنوان "الصورة الفنية في شعر ابن نباتة المصري"،

قدمها محمد غلاب سمي مهدي لجامعة القاهرة عام (1990م)، فاتجهت لدراسة جوانب أخرى من

شعره لم تتناولها الرسائل الأخرى بالبحث حسبما توصلت إليه .

وقد وقع اختيار الباحثة على هذا الشاعر لكونه يمثل أحد أهم شعراء العصر المملوكي

الذين يمكن من خلالهم التعرف على الناحية الأدبية في هذا العصر، وبخاصة أن ابن نباتة كان

من الشعراء الجادّين المميزين في ذلك العصر باتفاق كثير من الباحثين، وأطلق عليه بعض الأدباء

لقب أمير شعراء المشرق، لكونه يمثل الوحدة الأدبية القائمة بين مصر التي هي وطنه الأصلي،

وولد فيها سنة ستمائة وست وثمانين للهجرة، والشام التي رحل إليها وقضى فيها زمناً طويلاً من

حياته، حتى عاد إلى مصر وهو شيخ كبير السنّ، وكانت وفاته فيها سنة سبعمائة وثمان وستين

للهجرة .

كما تعززت الرغبة في دراسة هذا الموضوع بفعل ما حظيت به الدراسات الأسلوبية من

اهتمام الباحثين المحدثين؛ نظراً لأهميتها في الكشف عما تحمله النصوص من أبعاد دلالية

وجمالية بالاعتماد على اللغة التي تتشكل منها، هذا بالإضافة لما لها من دور في إظهار مدى إبداع الشاعر في إبراز المعنى، ولفت انتباه المتلقي لما يريد .

ولأجل معرفة ما ينطوي عليه شعر ابن نياتة من قيم دلالية وجمالية ومقدار إبداعه في خلق هذا الشعر، جاءت هذه الدراسة الأسلوبية لتقف على ثلاث ظواهر أسلوبية في شعره، وهي: التكرار والانزياح والبديع .

وتستمد هذه الدراسة أهميتها من كون الظواهر الأسلوبية التي تم تناولها فيها لم تنفرد بدراسة مستقلة - في حدود علم الباحثة - في الوقت الذي تعددت فيه الكتب التي تحدثت عن شخصيته، وثقافته ونشأته، وموضوعات شعره، وأسلوبه الشعري بشكل عام، ولا سيما كتاب "ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق" للمؤلف عمر موسى باشا، وكتاب "ابن نباتة شاعر العصر المملوكي" لمحمود سالم محمد، كما تناول بعض الباحثين دراسة جوانب محددة في شعره وما وجدته الباحثة من هذه الدراسات رسالتين، إحداهما بعنوان: "الصورة الفنية في شعر ابن نباتة المصري"، التي تمت الإشارة إليها في بداية هذه المقدمة، والأخرى بعنوان: "شعر ابن نباتة المصري تحقيق ودراسة". لوائل عبد الفتاح محمد، وهي رسالة دكتوراة قُدمت لجامعة القاهرة عام(2007م). ويضاف إلى ذلك بعض الأبحاث المحكمة التي تناولت موضوعي (التناس) و(الرمزية) في شعره، لكنها لم تتطرق إلى الجوانب التي تناولتها هذه الدراسة .

وتأتي الدراسة هنا في ثلاثة فصول وخاتمة، تم فيها التركيز على طريقة الشاعر في استخدام اللغة التي تُميّز فنّه، وذلك سيرا على منهج الأسلوبية التي تدخل إلى أعماق النص، بالاعتماد على اللغة التي يتكوّن منها، وتكشف عن أبعاده الجمالية والفنية، كما أفادت من المنهج التاريخي في التعريف بالشخصيات الواردة في الأشعار .

حيث تناول الفصل الأول موضوع "التكرار" في شعره، وبدأ بمدخل تحدث عن أسلوب التكرار من حيث: معناه، وضوابطه، وأهميته، ثم تلاه الحديث بشكل مفصل عن أشكاله في شعر ابن نباتة المصري، وتتمثل في: تكرار الحرف، والكلمة، والجملة، والصورة، ثم تطرق إلى ما للتكرار في شعره من دلالات نفسية وأخرى اجتماعية .

وُحُصَّص الفصل الثاني للبحث في "ظاهرة الانزياح" في شعره، حيث تم استهلاله بمدخل للتعريف بمصطلح الانزياح، ومعايير، ووظيفته، وأهميته، ثم تناول أشكاله في شعر ابن نباتة المصري، وهي: الانزياح الاستبدالي، والتركيبي، والإسنادي، ووقف في هذه الأشكال على أنواع متعددة من الانزياحات التي استخدمها الشاعر للتعبير عن معانيه وتوضيح رؤاه .

أما الفصل الثالث فقد درس البديع في شعره، وتضمن في البداية لمحة موجزة وسريعة حول بدايات مصطلح البديع، وتوسع العلماء فيه وصولاً إلى عصر ابن نباتة، ثم وقف عند أبرز الفنون البديعية التي ظهرت في شعره، وهي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والسجع، والطباق، والتورية، والتقسيم، مبيناً من خلال هذه الفنون ما يمتلكه ابن نباتة من طاقات لغوية ساهمت في النهوض بشعره .

وانتهت الدراسة بخاتمة كانت عرضاً لأهم النتائج التي توصل إليها البحث .

وقد تتوعت مصادر الدراسة ومراجعتها وفقاً لمتطلبات البحث، فأفادت من الكتب القديمة، والدراسات والبحوث الحديثة على حد سواء، وكان أول هذه المصادر وأهمها ديوان ابن نباتة الذي استقت منه الباحثة مادة الدراسة، ومنها كذلك من أمّات الكتب: (الخصائص) لابن جني، و (المثل السائر) لابن الأثير، و (خزانة الأدب) للحموي .

أمّا الدراسات والبحوث الحديثة فكان من أهمها: (التكرير بين المثير والتأثير) لعز الدين السيد، و (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) لأحمد ويس، وغيرها كثير من المراجع المدونة في هوامش الدراسة .

ولّا يفوت الباحثة في هذا المقام أن تتقدم بالشكر الجزيل، وعظيم الامتنان من الأستاذ المشرف الدكتور حسام التميمي على ما نصح ووجه وأرشد وشجّع من أجل إنجاز هذه الرسالة، فجزاه الله خير الجزاء .

وبعد؛ فهذا جهدي، بذلت فيه ما استطعت للوصول به إلى هذه الصورة، فما أصبت في دراسته فهو بتوفيق من الله، وما أخطأت فيه فمن الشيطان، والكمال لله وحده .

الفصل الأول

التكرار في شعر ابن نباتة المصري

مدخل

يمثل التكرار أحد أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية، ذلك أن الدراسة الأسلوبية تتميز عن غيرها من الدراسات التي تقوم على الشرح والتفسير، بالتركيز على الخواص المكررة، التي يتم توظيفها بانتظام داخل النص الأدبي¹.

ويجد الدارس في هذا الأسلوب ما يستوقفه للكشف عما في لغة الشاعر من إبداع؛ وذلك "لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"².

ويُعرّف التكرار في اللغة بأنه : الرجوع إلى الشيء، وإعادته مرّة بعد أخرى، وكذلك التريّد، حيث يقال : كرّرت عليه الحديث إذا رددته عليه³.

أما في الاصطلاح فهو في أبسط مستوياته "أن يأتي المتكلم بلفظ، ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده"⁴.

وقد تنبه بعض علماء العربية من لغويين وبلاغيين ونقاد إلى ظاهرة التكرار، وأشاروا إليها في معالجتهم لكثير من النصوص⁵، وبالرغم من معرفة العرب للتكرار منذ أيام الجاهلية، ووروده في الشعر العربي إلا أنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في العصر الحديث، حيث عدّه المحدثون في فترة

¹ ينظر: فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، 106 .

² ينظر: عياشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 80 .

³ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)

⁴ مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، 370\1 .

⁵ ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، 105/1، وابن فارس، الصحابي، 177، وابن جني، الخصائص، 104-102/3، وأبو هلال العسكري، الصناعتين، 213-212، وابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، 51، 53، وابن رشيق القيرواني، العمدة، 92/2، وابن الأثير، المثل السائر، 35-3/3 .

من الزمن أحد ألوان التجديد في الشعر، فهو يمتلك من الإمكانيات التعبيرية ما يستطيع به أن يصل بالمعنى إلى درجة الأصالة ويغنيه¹.

ويتوقف نجاح التكرار على مدى الوعي الشعري في استخدامه بالقدر الذي يساهم في إنجاح العمل الشعري²، فهو إما أن يحيي الكلمة أو يميتها، وذلك أن اللفظ المكرر يقف، في الوقت الذي يتحرك فيه كل شيء حوله، فينتفخ، ويجذب الانتباه، مما يجعل الوعي يتوقف عنده، فإذا هيمن التكرار الآلي الذي يعطل الوعي على العمل الشعري، فقدت الكلمة وزنها، وأصبحت كأن لم تكن³. وهذا الأمر الذي يتطلب من الشاعر استخدامه: "بحدز وحساسية يجنبانه الوقوع في مزلق تعبيرية، تتقل جسد القصيدة وتحولها إلى مومياء محنطة"⁴.

والإكثار من استخدام التكرار إلى حد الإفراط فيه يدخل النص في الضياع، ويصل بالمعنى إلى درجة الصفر، فيبتعد التكرار عن نقطة المركز، ويندفع نحو أماكن هامشية في الموسيقى⁵، وبناءً على ذلك فالشاعر الحاذق هو الذي يكرر عندما تستدعي الحاجة للتكرار، فيجعل من تكراره وسيلة لإضفاء الجمال على النص، لا مجرد حشد كلمات لا فائدة منها، كما عليه أن يتنبه إلى أن الجمال لا يكون بكثرة استخدامه للتكرار، بل بقدر ما لهذه الظاهرة من تأثير إيجابي في الأداء الشعري، يجعل منها "فضيلة في الشعر"⁶.

وتصل ظاهرة التكرار أعلى درجاتها تأثيراً وحضوراً في القصيدة الحديثة، إذ أصبح البناء التكراري فيها يمثل نظاماً خاصاً، يعتمد في أساسه على طبيعة التجربة الفنية، ومدى عمقها

¹ ينظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، 230-231

² ينظر: عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 194

³ ينظر: غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، 64

⁴ ينظر: الحمد، إبراهيم مصطفى، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، 78.

⁵ ينظر: بارت، رولان، لذة النص، 77

⁶ كيليطو، عبد الفتاح، الأدب والغرابية، دراسات بنيوية في الأدب العربي، 12

وثنائها، وقدرتها على توظيف الشكل التكراري الذي يحقق لبنية التكرار أكبر قدر ممكن من التأثير، بالاعتماد على قوة فاعليته التي لا تجعل من الإمكانيات اللغوية والنحوية حداً تقف عنده، وبذلك يصبح أداة ذات فائدة مزدوجة موسيقية ودلالية في آن واحد، كما حاولت القصيدة الحديثة بكل معطياتها المتاحة أن تمد التكرار بإمكانات أخرى جديدة تزيد تعقيداً وثناءً، وهذا يتطلب النظر إلى العمل الشعري الحديث وفق رؤية كلية متماسكة الأجزاء، باعتباره بنية واحدة توظف جميع الإمكانيات المستخدمة فيه للوصول إلى أفضل حالة شعرية يظهر فيها النص¹.

وتتمثل أهمية التكرار في إضفاء كثافة على اللغة لجذب انتباه المتلقي، وتدفعه إلى تأمل لغة الشاعر وأسلوبه في النص الأدبي²، فالألفاظ المكررة تمثل جوهر المعنى، ولعل اختيار الشاعر لها نابع من مدى إدراكه لطبيعتها، وأهميتها وتأثيرها على ما يطرحه من أفكار³. وهو من ناحية أخرى يعد إحدى الأدوات الفنية الأساسية في النص، فهو يستخدم في الشعر والنثر، والرسم والتأليف الموسيقي⁴.

ويهدف التكرار إلى تحقيق عدد من الأمور تتجلى بشكل أكبر في تأكيد اللفظ الخاضع للتكرار، وتأکید معناه، وإحداث الإيقاع الموسيقي الذي تسر الأذن بسماعه⁵. والتكرار الشعري الذي يدل على تقدم في الوعي الفني يأتي في القصيدة بأشكال مختلفة، مستخدمة في الأساس لإتمام الدلالة، بأسلوب إبداعى يرفع من قيمته الشعرية⁶.

¹ ينظر: عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية 193-194

² ينظر: الخلايلة، محمد خليل، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، 32

³ ينظر: عبد المطلب، محمد، التكرار اللفظي في قصيدة المديح عند حافظ، مجلة فصول م 3، ع 2، سنة 1983، 47

⁴ ينظر: عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، 390، والنعامي، ماجد، ظاهرة التكرار في ديوان (لأجلك غزة)،

مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، م 3، ع 1، 2012 م، 70

⁵ ينظر: محجوب، فاطمة، التكرار في الشعر، مجلة الشعر، ع 8، 1977، 29.

⁶ ينظر: عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 194.

أولاً _ أشكال التكرار في شعر ابن نباتة المصري

ظهر التكرار في شعر ابن نباتة بصورٍ مختلفة، وهي: تكرار الحرف، والكلمة، والجملة،

والصورة، وذلك كما يلي:

- تكرار الحرف

إن للحروف والأصوات وظيفتها في تكوين المعنى، فالحرف في اللغة العربية له إحياء خاص، فهو إن لم يكن ذا دلالة قاطعة على المعنى يحمل بداخله دلالة إحياء، تضع النفس في حالة تهيئها لقبول المعنى، وتلفت النظر إليه، وتوحي به¹، ويرى (Bally) أن المادة الصوتية تكمن بداخلها طاقات تعبيرية هائلة، إلا أنها تبقى في مرحلة القوة والكمون ما دامت دلالة الكلمات مخالفة لها أو غير عابئة بها، أما إذا انسجمت معها فأنها تتحول إلى طور الظهور والتأثير²، ولم يعط العربي لأصوات حروفه معاني مطلقة، أو قيماً رمزية ثابتة، بل ترك الأمر لما تلمح به هذه الأصوات، ولطريقة النطق بها أينما وقعت في الكلمة³.

وتكرار هذه الحروف والأصوات "له قيمته التغميمية الجليلة التي تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري"⁴، وذلك أن الموسيقى الكاملة للشعر تنجم عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين الخصائص الصوتية للفظ وبين ظلال المعنى ونبرات العاطفة، فتحليل أصوات الشعر ينبغي أن يراعي ما يحمله الشاعر من فكرة وما يريد أداءه من عاطفة⁵، فكثيراً ما يشير

¹ ينظر: المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، 261

² ينظر: فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، 27

³ ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 43

⁴ النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، 65 / 1

⁵ ينظر: نفسه، 69 / 1

التكرار إلى هيمنة شعور معين تظهره العبارة أو اللفظة المكررة ، وعلى الدارس التعمق بمعناها وربطها بالمعنى العام¹ .

وينشأ عن تكرار الحرف في الكلام الكثير من الحسن والانسجام الصوتي إذا جاء على أبعاد تتناسب الجرس وصحة الإيقاع²، ولا يكون التكرار قبيحاً إلا حين يبالغ فيه، أو يأتي في موضع من الكلام يجعل النطق به شاقاً، وهنا تظهر مهارة الشاعر في توزيع الحرف المكرر بشكل حسن، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات، وهذا أمر لا يتيسر لكل شاعر، كما لا يكون مع جميع الحروف³ .

ويمكن رصد تكرار الحرف في شعر ابن نباتة المصري ضمن نمطين اثنين، هما:

الأول : تكرار صوت واحد بشكل أفقي داخل البيت أو رأسي في القصيدة .

الثاني : تكرار أكثر من صوت بشكل أفقي (داخل البيت)، أو رأسي (داخل القصيدة) .

النمط الأول : تكرار الصوت الواحد في البيت

ويضم هذا التكرار تكرار أنواع من الأصوات لها أثر كبير في إغناء موسيقا النص، بالإضافة إلى دورها في أداء المعنى، ولأجل الوصول إلى الغاية المرجو تحقيقها من هذا البحث، يمكن الاستناد على الإيقاع بجانبه الداخلي والخارجي. ويتصل بالإيقاع الداخلي عدد من الأنظمة التكرارية التي ميزت شعر ابن نباتة، وتتمثل في : شيوخ حرف داخل البيت، وتكرار حروف المد واللين، وتكرار الحرف في الكلمة الواحدة. وفي الجانب الخارجي للإيقاع ستتطرق الدراسة إلى دلالة حرف القافية في خدمة النظام التكراري في شعر ابن نباتة .

¹ ينظر: أبو شريفه ، عبد القادر ، وقزق ، حسين لافي ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، 51 .

² ينظر : السيد ، عز الدين علي ، التكرير بين المثير والتأثير ، 57 .

³ ينظر : أنيس ، إبراهيم ، موسيقا الشعر ، 39 .

1- شيوخ حرف واحد داخل البيت

ويأتي تكرار الحرف في هذه الحالة على مساحة البيت بشكل كامل، أو على مساحة شطر منه، محدثاً نغماً موسيقياً، يهيمن على البيت بطريقة تجعل السامع يتوقف عنده؛ لأن التكرار "يعتبر منبهاً للقارئ، كي يلتفت إلى المعنى المكرر"¹، وبذلك يصبح له تأثيره على ما يطرح الشاعر من أفكار. غير أن العربي لم يعط لأصوات حروفه قيمةً رمزية معينة، ولا معان ثابتة، بل ترك الأمر لما تلمح به هذه الأصوات، ولطريقة النطق بها أنى وردت في الكلمة، مما يتطلب تركيزاً في السمع، وإحساساً مرهفاً وفطنة وانتباهاً مستمرين².

والقارئ لشعر ابن نباته يجد أمثلة كثيرة على تكرار حروف متنوعة من حيث المخرج والصفات، ومما جاء فيه التكرار موزعاً على مساحة البيت، تكرار حرف الميم الشفوي في قوله يصف في إحدى قصائده³ :

(البسيط)

مَشَتْ عَلَى مُسْتَحِبِّ الْهَمْزِ مُصْمِيَةً⁴ نِبَالَهَا كُلَّ هَمَّازٍ وَمَشَاءٍ⁵

حيث تكرر حرف الميم في الشطر الأول خمس مرات، كما تكرر في الشطر الثاني ثلاث مرات، ومن الملاحظ أن تكرار الميم وخاصة في الشطر الأول ساهم في إغناء موسيقا النص، وإسناد المعنى، إذ صور الشاعر قصيدته المدحية بالسهم الذي يُصَوَّبُ بِدِقَّةٍ لِيُصِيبَ حَسَّادَهُ وَمَنْ يَتَعَرَّضُونَ لَهُ بِالسُّوءِ بِرَمِيَةِ قَاتِلَةٍ، وهذا يتوافق مع خصائص حرف الميم الذي يدل معناه على الشدة والتأني بما يماثل "ضم الشفة على الشفة بشيء من الشدة والتأني قبيل خروج صوت الميم"⁶، فاختيار الشاعر للفظ (مشت) المبدوء بالميم يدل على الأناة والتمهل في الخطو، بحيث لا يصل

¹ أبو شريفه، عبد القادر، وقزق، حسين لافي، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، 50

² ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 43

³ الديوان، 6

⁴ الإصماء: قتل الصيد في مكانه، وهو يعني كذلك السرعة في إزهاق الروح، وإنفاذ الرمية. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (صما)

⁵ يظهر هنا تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى "هَمَّازٌ مَشَاءٌ بِبَيْمٍ" (القلم) 11

⁶ عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 71

الأمر إلى درجة الإسراع في المشي أو العدو، فالنبال تُصَوَّب بِدِقَّةٍ لتحدد هدفها، ولكنها في الوقت ذاته شديدة نافذة تزهق أرواح مغتابي الشاعر برمى لا تخطئ، وهذا ما أكدّه لفظ (مصمية) الذي تكرر فيه حرف الميم مرتين؛ بالإضافة إلى تتابع لفظ هذا الحرف من أول البيت إلى آخره .

ويكرر ابن نباته حرف الباء الشفوي (سبع مرات) في قوله:¹ (الكامل التام)

فَتَحَّتْ بَنُو أَيُّوبَ أَبْوَابَ الرَّجَا وَأَتَتْ بِحَارُهُمْ بِكُلِّ عَجِيبٍ
فتكرار هذا الحرف يؤكد معاني الظهور والانبثاق والمفاجأة التي يوحي بها حرف الباء نتيجة انفجاره الصوتي²، فقد عمد الشاعر إلى استهلال البيت بلفظ (فتحت) المكون من ثلاثة حروف مهموسة، مبدوءة بحرف (الفاء) الذي أضفى على الكلمة معني الضعف والوهن³، ثم جاء بحرف الباء المجهور الشديد في لفظ (بنو) ليلفت انتباه السامع إلى شخص الممدوح، وهو من (بني أيوب)، ويتكرر مجيء (الباء) في الشطر الأول من البيت في الكلمات (بنو، أيوب، أبواب) ليؤكد ما أظهره قوم الممدوح من سخاء وكرم، ويتتابع مجيء الباء في الشطر الثاني في الكلمات (بحارهمو، بكل، عجيب) يظهر الشاعر بصورة بصرية أن ما يقدمه قوم الممدوح ليس كرمًا عاديًا، فهم يفاجئون الآخرين بكل عجيب ومثير للدهشة .

والقارئ للبيت الآتي يلاحظ ما لتكرار حرف الفاء الشفوي الأسنان من تأثير في إيصال المعنى، وذلك بما يوحيه من معنى الضعف والوهن، يقول ابن نباتة:⁴ (الطويل)

سَأَبْذُلُ جِفْنِي بَعْدَ سَيْفٍ فَقَدْتُهُ إِذَا السَّيْفُ أَوْدَى فَالْعَفَاءُ عَلَى الْجِفْنِ
فبعد أن فقد الشاعر ممدوحه، لا يبالي إن أضعف البكاء بصره أو حتى أذهب، وهذا ما أكدّه تكرار حرف الفاء .

¹ الديوان ، 20

² ينظر : عباس ، حسن ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، 99

³ ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 166/2 .

⁴ الديوان ، 534

ويظهر في شعر ابن نباتة تكراره لحروف أخرى تشترك في المخرج، كالحروف التي تخرج من أول اللسان والثنايا العليا، إذ يكرر ابن نباتة (الراء) في وصف خيل الصيد أثناء ركضها، يقول:¹

رَائِقَةُ الْمَنْظَرِ زَهْرَاءُ الْغُرُزِ كَأَنَّهَا الرُّوضَاتُ حَيْثُ بِالزَّهْرِ
فالراء صوت مكرر، ينتج عن طرق طرف اللسان بحافة الحنك مرة بعد مرة بلين ويسر²، وتتابع تكراره بمرونة في الشطر الأول خمس مرات، ثم في الشطر الثاني ثلاث مرات، يماثل رشاقة حركة الخيل، التي تُعجب الناظر إليها، بما تُظهره من إشراق وبياض في جبهتها، فتبدو كأنها البساتين التي يزينها نور النبات والشجر، فتبهر الناظر إليها.

ويقول مكرراً حرف اللام³ . (الكامل التام)

مُتَلَوْنُ الْأَخْلَاقِ إِلَّا أَتَّهَا لِشَقَاوَتِي لَيْسَتْ تَمَلُّ مُلَالَهَا⁴
فالمرأة التي يصفها الشاعر متلونة الأخلاق، فهي لا تبقى على حال واحد، ولا تمل من التقلب حتى يبقى الشاعر في شقاء وتعب دائمين، ولعل تتابع تكرار حرف (اللام) يساهم في إيصال هذا المعنى، فهذا التقلب في أحوال المحبوبة يشابه حدث تشكّل حرف اللام، بما ينطوي عليه من (التصاق) للسان بأول سقف الحنك، يليه (انفكاك) له عن سقف الحنك⁵، ولعل هذا التغير السريع في وضع اللسان في الفم {التصاق/انفكاك} يشابه إلى حد كبير التغير الذي يطرأ على أحوال المحبوبة .

¹ الديوان، 588

² ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، 57-58

³ الديوان، 378

⁴ الملأل: التقلب من المرض أو الغم. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (مل)

⁵ ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 78

(الكامل التام)

وفي هذا البيت تكرار لحرف السين، يقول:¹

جِسْمٌ سَقِيمٌ لَا يُرَامُ شِفَاؤُهُ سَلَبْتُ سُويدَا مُهَجَّتِي سَوْدَاؤُهُ
فتكرار حرف السين الذي صنفه حسن عباس ضمن الحروف البصرية التي توحى بإحساس من
الانزلاق والامتداد²، يؤكد انزلاق الشاعر ودخوله في حالة لا يرجى شفاؤه منها؛ لأن المحبوبة سلبت
قلب الشاعر بنظراتها، فهو في وضع ممتد من الضعف والهزال في الجسم .

ويساهم تكرار التاء في مدح كمال الدين بن الزمكاني³ في بيان قوة تأثير هذه الشخصية

على مَنْ حولها، بما تحمله من فوائد ينتفعون بها، وذلك استناداً على ما وُصف به هذا الحرف من

(البسيط)

القرع بقوة⁴، حيث يقول:⁵

طَالِعَ قَتَاوِيهِ وَاسْتَنْزَلَ فُنُوتَهُ تَلَقَّ الْإِفَادَاتِ تَتْلُوهَا الْإِفَادَاتِ
ومَنْ يستمع إلى بيت ابن نباتة الذي يكرر فيه حرف القاف⁶ يلاحظ ما أوحى به تكراره من شدة

(البسيط)

في الموقف، يقول:⁷

قَامَتْ قِيَامَةً قَلْبِي فِي هَوَاكِ فَإِنْ أَسْكُتُ فَقَدْ شَهِدْتُ بِالسَّقْمِ أَعْضَائِي
فتوالى مجيء هذا الحرف في أول الكلمات (قامت، قيامة، قلبي) أظهر حالة الصخب التي

أصاب قلب الشاعر بشكل فجائي بفعل هوى المحبوبة، بعد أن كان في حالة سكون .

¹ الديوان، 10

² ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها، 109

³ كمال الدين أبو المعالي محمد بن علي بن عبد الواحد بن عبد الكريم الأنصاري الدمشقي، ولد سنة (667) هـ، وكان مقدماً في الفتوى والتدريس والمشاورة في المجالس، فأطلق عليه عالم العصر وأمير الشافعية واتصف بكرم النفس وعلو الهمة والفتنة والذكاء حتى قيل إنه أفتى قبل أن يتجاوز العشرين من العمر. ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، 74/4

⁴ ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 54

⁵ الديوان، 69

⁶ صوت شديد، مخرجه أقصى الحنك، يلفظه بعضهم مجهوراً، وبعضهم يلفظه مهموساً. ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، 72

⁷ الديوان، 5

كما يلاحظ في شعر ابن نباتة تكراره للأصوات الحلقية، ومن ذلك تكراره لحرف (الحاء) في

قولة:¹
(البسيط)

يا حَبِّذا الرَّاحُ لِلأزواجِ سارِيَةً تُقْضي بِسَعْدِ سُرَها أَنْجُمُ الحَبِّبِ
فتكرار الشاعر لحرف الحاء في كلمات متتالية (حبذا، الراح، للأرواح) يعكس مدى
الارتياح الذي يسيطر عليه بسبب سريان الخمرة في جسده، وذلك لأن النفس تقبل على العمل
المحبيب عليها بكل اطمئنان، ولعل الشاعر تعمد اختيار كلمة (الراح) المنتهية بالحاء دون غيرها
من أسماء الخمر، ليشد انتباه المتلقي أكثر إلى الصوت المكرر، ولا سيما أن حرف الحاء مع بحته
وحفيف النفس، أثناء خروجه من أعماق الحلق له القدرة على التعبير عما يختلج في داخل الصدر
من أحاسيس وعواطف².

ويكرر ابن نباتة حرف الهاء في إحدى قصائده التي يمدح فيها شهاب الدين بن فضل

الله³، ذاكراً فضله على الممالك، يقول في أحد أبياتها:⁴
(الطويل)

هَداها حَماها زانها جادها اعْتلى فَكانَ عَلى الحَمسِ الجِهاَتِ شِهابِها
فتكرار حرف الهاء الذي يعد من الحروف الشعورية⁵، ساعد الشاعر في بث مشاعره وحشد
عدد من مناقب الممدوح في بيت واحد، كما أن اتصالها بالألف اللينة زاد من قوة تأثيرها في
المعنى؛ لأن الألف أضفت على الكلمة خاصية الامتداد في الزمان والمكان⁶، وهذا يدل على أن
الشاعر يتمنى للممدوح طول بقاء في الملك والعز والجاه.

¹ الديوان، 22

² ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 180

³ أحمد بن يحيى بن فضل الله العدوي العمري، أملي نسبه: شهاب الدين بن محيي الدين، ولد سنة (700) هـ، اتصف بشدة الذكاء، وقوة
الحافظة، وجمال الصورة، والاعتدال على النظم والنثر، وكان يقرأ البريد على السلطان الناصر في فترة تولي أبيه محيي الدين كتابة
السر، ولكن السلطان غضب عليه لأمر ما، فعين أخاه مكاته. ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة،

333-331/1

⁴ الديوان، 45

⁵ ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 172

⁶ نفسه، 95

ويستخدم ابن نباتة حرف (الهمزة) الذي يُعَبَّرُ به لقوته¹، مكرراً إياه أربع مرات في شطر واحد؛
ليؤكد قوة فعل الممدوح، ورفع قدره، وعلو شأنه موازنة بغيره، يقول في ذلك:² (الكامل التام)

شَهِدَتْ مَعَالِيكَ الرَّفِيعَةَ وَالنَّدَا أَنَّ الْوَرَى أَرْضٌ وَأَنْتَ سَمَاءٌ
ففي موازنته بين الممدوح وغيره من بني البشر، عبر عن شخص الممدوح بلفظ (أنت) المبدوء بالهمزة، وجعل في مقابلها الواو في كلمة (الورى)؛ وذلك لأنها دون الهمزة صوتاً فجعلها للمعنى الأضعف³، ثم جاء بكلمتي (أرض وسماء) المشتملتين على الهمزة؛ ليعبر بقوة عن المعنى الذي أراده، فالناس جميعاً أرضٌ والممدوح سماء .

ولهذا النوع من التكرار أمثلة كثيرة، لا يتسع المقام لذكرها جميعاً، وما ذكرته منها هو نماذج
تخدم الدراسة .

2_ تكرر حروف المد واللين

ويكرر ابن نباتة في شعره حروف العلة (الألف، والواو، والياء)، ولهذه الحروف وظيفتها المعنوية التي تقوم على إظهار المعنى الكلي العام في صور خاصة متقلبة ومتنوعة، فإضافة الياء في (عليم) لم تغير أصل المعنى وهو (العلم) لكنها كانت أداة لتتويع المعنى الواحد⁴، وقد تحدث حسن عباس عما توحيه هذه الأصوات من معان، فجعلها للإيحاء بثلاثة اتجاهات (الألف للأعلى، والواو للأمام، والياء للأسفل)، وخصّ الألف اللينة بإضفاء خاصية الامتداد في المكان أو الزمان، كما خصّ الياء بإيحاءات بصرية تختلف بحسب موقعها في اللفظة⁵ .

¹ ينظر: ابن جني ، الخصائص ، 160/2 .

² الديوان، 12

³ ينظر : ابن جني ، الخصائص ، 263

⁴ ينظر: المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية ، 254

⁵ ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها، 95-97

وإضافة إلى الوظيفة المعنوية لهذه الحروف فإن لها قيمتها الموسيقية، فهي لمرونتها الصوتية وسعة إمكاناتها، تعطي المجال لتنوع الموسيقى في الكلمة أو الجملة الواحدة¹، مما يسهم في "راحة القلب بمد النفس، وراحة الأذن بطيب النغم، وإعطاء النظم من تجاوب الجرس ما لا يعطيه توالي الحروف والحركات"². ويظهر تكرار ابن نباتة لحرف الألف على أبعاد متقاربة، حين تتدفق مشاعره في مدح المؤيد³، يقول⁴:

(الخفيف)

هِمَّةٌ جَارَتْ السَّمَاءَ فَلَمْ يَغْ بِأَمْدَاهَا بِالْحَاسِدِ الْعَوَّاءِ

فالممدوح يتصف بعلو همّة يفوق مداها نجم السماء، وهذا ما أكدته تكرار حرف المد، وذلك بما يضيف على الكلمات من امتدادٍ واتجاه إلى الأعلى .

ويشتمل ديوان ابن نباتة على الكثير من الأبيات التي تكرر فيها حرف المد (الألف)، وخاصة في موضوع المدح الذي يشغل معظم شعره؛ لأن الشاعر كان يكرر في مدائحه عدداً من الصفات التي تدور في معظمها حول (علو مكانة الممدوح، وعلامات سيادته، وفضله على غيره)، وكل هذه الأمور تتطلب أصواتاً توحى بما تفيد من معاني السمو والرفعة التي يتضمنها حرف الألف .

ومن ذلك قوله⁵:

(الخفيف)

دُمْتَ سَامِي الْمَقَامِ هَامِي الْعَطَايَا قَاهِرَ الْبَاسِ فَارِحَ الْعَمَّاءِ

¹ ينظر: المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، 256.

² السيد: عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، 62.

³ إسماعيل بن علي بن محمود بن محمد بن عمر بن شاهنشاه بن أيوب، الملك المؤيد، ويطلق عليه السلطان عماد الدين صاحب حماة، اتصف بالكرم والشجاعة والاهتمام بالعلم والمعرفة واقتناء الكتب ونظم الشعر والموشحات، وتوفي سنة (732) هـ.

ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 1/371-372.

⁴ الديوان، 4.

⁵ نفسه، 8.

وقوله:¹

(الطَّوِيل)

مَهَيْبُ السَّطَا هَامِي الْعَطَا سَابِقُ الْعَلَا جَلِيُّ الْحَلَا كَشَافُ لَيْلِ الْمَعَارِكِ

وقوله:²

(الطَّوِيل)

كَرِيمُ النَّنَا نَالَ الْكَوَاكِبَ قَاعِدًا وَجَاوَزَ غَايَاتِ الْعُلَا مُتَمَهَّلًا

فبالإضافة لما يقدمه تكرار حرف المد من جرس موسيقي يشد انتباه السامع، فإن هذه المدات تضيف على الكلمات امتداداً إلى الأعلى يساهم في إيصال المعنى، ففي البيت الأول ساهمت المدات وخاصة ألف اسم الفاعل في الكلمات (سامي، هامي، قاهر، فارح) في التأكيد على علو مرتبة الممدوح، فهو متقدم في مقامه وعطاياه وشدة بأسه ومساندته لغيره .

وفي البيت الثاني كذلك ساعدت المدات على إظهار هيبة الممدوح وكرمه، وعلو شأنه وشجاعته، وخاصة أنها سُبقت بحروف أسندتها في إيصال الدلالة، كالطاء والسين، والعين في الكلمات(السطا، العطا، سابق، المعارك) التي توحى - على الترتيب - بالضخامة والامتداد والسمو³، بما يتناسب مع شخص الممدوح .

وفي البيت الثالث أعطى حرف المد من الامتداد في المكان ما أوصل الممدوح مكانة الكواكب وهو قاعد، وما جعله يتعدى غاية مراتب الرفعة والشرف وهو متمهل .

ويكرر ابن نباتة حرف الياء موظفاً إيّاه في خدمة المعنى، وهو يعاتب الزمان الذي أصبح فيه لفظه دون قيمة، كما لا قيمة للسيف في اليد الشلاء، حيث يقول:⁴

(الخفيف)

ضَاعَ فِيهِ لَفْظِي الْجَهِيْرُ وَفَضْلِي ضَيْعَةَ السَّيْفِ فِي يَدِ شَلَاءٍ

¹ الديوان، 360

² نفسه، 549

³ ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 118,119,208

⁴ الديوان، 7

فتوالي تكرار الياء في الشطر الأول في الكلمات (فيه، لفظي، الجهير، فضلي) يؤكد ما حلّ
 بالشاعر من ضياع في ذلك الزمن، وذلك بما يوحي به صوت الياء من اتجاه إلى الأسفل، يتناسب
 مع معنى الهلاك والضياع، ثم أتى في الشطر الثاني بصورة تبين الهيئة التي كان عليها الشاعر،
 وتزيد المعنى إيضاحاً، مكرراً حرف الياء، الذي يصلح أن يكون في هذه العبارة مقراً للمعنى، كما
 تصلح الحفرة على سطح الأرض أن تكون مستقراً للماء¹.

ولا يخفى على السامع ما يعطيه حرف المد الياء في أواخر الكلمات من موسيقا، تشف عما في
 أعماق الشاعر من حنين إلى زمن الصبا، وذلك في قول ابن نباتة:²

يا زَمَانَ الصَّبَا سَقَّتْكَ العَوَادِي أَيْنَ كَأْسِي وَرَوْضَتِي وَنَدِيمِي؟

فالياء الساكنة إذا ما تحرك ما قبلها بالكسر كشفت عما يختلج في صميم الإنسان من أشياء³،
 فكيف إذا تكررت عدة مرات؟ فمن المؤكد أنها ستكون أكثر تأثيراً، وهذا ما ينطبق على الياء التي
 تشتمل عليها الكلمات (الغوادي، كأس، روضتي، نديمي) في بيت السابق .

كما يسهم تكرار الياء في الكشف عما يقاسيه الشاعر من غرام، وذلك في قوله:⁴

كَمْ أَقَاسِي مِنَ العَرَامِ وَأُخْفِي عَنُّ وُشَاتِي صَبَابَةً وَعَلِيلاً
 آه يَا وَيْلَتِي وَيَالَيْتِ أَتِي كُنْتُ لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلاً⁵

فالشاعر أظهر ما بداخله من مشاعر متكنناً على حرف الياء، إذ كرره في البيت الأول أربع
 مرات بأسلوب يريح الأذن بطيب النغم، واستمر على هذا الأسلوب في البيت الثاني، لكنه كثف من

¹ ينظر : عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 97

² الديوان ، 448

³ ينظر : عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 98

⁴ الديوان، 560

⁵ يظهر في هذا البيت تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى : " يَا وَيْلَتَى لَيْتِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلًا " الفرقان 28

تكرار الياء بشكل أكبر، فأوردها ست مرات على أبعاد متقاربة، ومتنوعة في مواقعها من الألفاظ، لتظهر مدى تألم الشاعر وتوجعه بفعل ما يقاسيه من الغرام، وبذا يظهر ما لتكرار الياء من دور في الإيحاء بالمعنى، وإعطاء جرس يبعث على الراحة، لا سيّما أنه صدر بيته الثاني بلفظ (آه) الذي يدل في معناه على التألم والتوجّع، إضافة لما يحمله صوت الهاء الذي يشتمل عليه هذا اللفظ من إيحاء بالاضطرابات النفسية التي تعترى الإنسان¹.

ويلاحظ في شعر ابن نباتة تكراره للواو سواء مَدِّيّة كانت أم لينة؟ ومن ذلك قوله:²

(الكامل التام)

قَطَعُوا الْوُصُولَ وَعَوَّضُوا غَيْرِي وَمَا جَارُوا ابْنَ عَمِّهِمْ وَلَا ظَلَمُونِي

فالسامع لهذا البيت يستطيع أن يتبين غلبة حرف الواو فيه على غيره من الحروف، إذ تكرر عشر مرات، ثمانية منها في الشطر الأول، جاءت على أبعاد متقاربة، فأكسبت البيت _ بما فيها من مد _ إيقاعاً حزيناً؛ حيث اتخذ الشاعر من هذا الصوت " الحاصل من تدافع الهواء في الفم"³ متنفساً يخفف ما به من تعب وكرب، بسبب عتبه على ممدوحيه الذين قطعوه ووصلوا غيره.

ويكرر ابن نباتة حرف الواو في مدحه لآل فضل الله الذين كان لهم فضلٌ كبيرٌ عليه، وفي

ذلك يقول:⁴

(الطويل)

أَلَمْ تَرَهُمْ كَالشُّهْبِ لَمَّا عَلَوْا حَمَوَا وَلَمَّا حَمَوْا ضَاوَوْا وَلَمَّا أَضَوْا رَانُوا⁵

¹ ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 189

² الديوان، 515

³ ينظر: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 95

⁴ الديوان، 501

⁵ ران: رين على قلبه تعني: غُطِّي، وكل ما غُطِّي شيئاً يقال: ران عليه، وقيل: كل غَلْبَةِ زَيْن . ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (رين)

فحال أسرة فضل الله عند الشاعر كحال الشهب التي في السماء، فالمراحل التي تتولد فيها الشهب إلى أن تتناثر قبل وصولها إلى سطح الأرض، هي ذات المراحل التي مرت بها أسرة فضل الله قبل أن يعم فضلهم على الناس، وتصبح لهم الغلبة، وهذا التطور في حالهم، والتقل من مرحلة إلى أخرى، يوحي بالاتجاه إلى الأمام، الذي يتناسب مع دلالة حرف الواو .

ويمكن القول إن تكرار واو العطف يعد سمة بارزة في شعر ابن نباتة، إذ يمكن إدراكه عن طريق العين، وهو يتجاوز مساحة البيت الواحد في أغلب الأحيان، ليعتداه إلى عدة أبيات، وقد أكثر الشاعر من هذا التكرار عند تعداده لمناقب الممدوح والمرثي، حتى يوقيه حقه، ولا يترك شيئاً من صفاته، ومن تكراره الذي لم يخرج به عن مساحة البيت الواحد قوله في رثاء والده ناصر الدين كاتب السر بدمشق:¹

(الطويل)

سَلَامٌ وَرُضْوَانٌ عَلَيْهِ وَرَحْمَةٌ وَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَخَمْرٌ مُنَوِّعٌ

وله أرجوزة يمدح فيها تقي الدين السبكي²، يقول في أحد أبياتها:³

(الرجز)

كَمْ وَمَتَى جَادَلْتُ فِيهِ مَنْ عَدَلْ وَلَا وَحَتَّى تُمَّ أَوْ وَأَمْ وَيَلْ

ولكن يبدو للباحثة أن التكرار في هذا البيت ظهر متكلفاً، حيث جاء ثقيلًا في اللفظ، بدل أن يضيف على البيت حيوية وجمالاً.

ومما يمثل تكراره الذي تعدى حدود البيت الواحد، ما ورد في مدح شهاب الدين فضل الله،

يقول:⁴

(الكامل)

¹ الديوان ، 307

² هو علي بن عبد الكافي بن علي بن تمام بن سليم السبكي ، تقي الدين أبو الحسن الشافعي، ولد سنة (683) هـ ، وتفقه على والده، وياشر القضاء في عفة وصرامة، كما ياشر الخطابة في الجامع الأموي مدة من الزمن، سنة 742هـ وتوفي سنة (756) هـ ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 1/ 63، 70 .

³ الديوان ، 583

⁴ نفسه، 34

يَخْتَالُ بَيْنَ سِيَادَةِ حَفْضَتُ
وَمَنَاسِبِ عُمَرِيَّةٍ نَصَبَتْ
وَمَهَابَةَ سَكَنَ الزَّمَانُ بِهَا
وَمَكَارِمٍ مِنْ دُونِ غَايَتِهَا
وَفَضَائِلٍ وَأَبْيَكِ مَا تَرَكَتْ
حَقّاً رُؤُوسَ الْعُجْمِ وَالْعُرْبِ
دَرَجَ الْمَفَاخِرِ أَحْسَنَ النَّصَبِ
عَنْ خَائِفِيهِ وَكَانَ ذَا شَعْبِ
حَفِيَّتْ وَمَا بَلَغَتْ قُوى كَعْبِ
لِلرَّوْضِ غَيْرَ مَوَارِيثِ الْأَبِّ

حيث كرر الواو في أربعة أبيات متتالية بشكل رأسي ليؤكد ما يتصف به الممدوح من شرف النسب ومكارم الأخلاق .

كما يكرر ابن نباتة الواو خمس مرات بشكل رأسي مؤكداً كذلك ما يجتمع لممدوحه من

قوة، وسداد رأي، وعفو، وطيب حديث، وكرم، يقول: ¹

(المقارب)

مَلِيكَ لَهُ سُورٌ فِي الثَّنَا
وَبَأْسٌ تَبِيْتُ عُيُونَ الْجِرَاحِ
وَإِضْاحُ رَأْيٍ يَنْخَوِ الْعُلا
وَعَفْوٌ يَقُولُ لِسَارِي الذُّنُو
وَلَفْظٌ يُقَرِّطُ أَسْمَاعَنَا
وَجُودٌ يُنْقِصُ جُودَ الْحَيَا
تَظَلُّ السُّرَاهُ لَهَا جَائِيَةٌ
لِهَيْبَتِهِ فِي الْوَعَى دَامِيَةٌ
قَضَايَاهُ شَافِيَةٌ كَافِيَةٌ
بِإِلَى جَبَلِ الْجَلْمِ يَا سَارِيَّةَ
بِمَا لَا رَأَتْ مِثْلَهُ مَارِيَّةَ
مَوَازِينَ أَنْعَمِهِ الْوَافِيَّةَ

ومما ورد منه في غرض الرثاء، ما جاء في رثاء القاضي تاج الدين بن الزيات خضر،

يقول: ²

(الطويل)

فَنَوَّرَ مَرَعَى الْقَاصِدِينَ وَسُبَّأَهُمْ
فِيَالِكَ فِي الْحَالَتَيْنِ رَوْضاً مَنُوراً

¹ الديوان، 563

² نفسه، 224

| | |
|--|---|
| وَمَدَّ يَدَ النُّعْمَى إِلَى كُلِّ فِضَّةٍ | دَنَا وَرَقَّ مِنْهَا إِلَيْهِ فَأَثَمَرَا |
| وَقَابَلَ أَسْرَارَ الْمُلُوكِ بِصَدْرِهِ | وَأُورِدَ عَنْهُمْ بِالْيَرَاعِ وَأَصْدَرَا |
| وَأَخْدَمَهُمْ مِنْ رَأْيِهِ وَمِدَادِهِ | صَوَاباً كَمَا تَرْضَى الْمُلُوكُ وَعَنْبَرَا |
| وَصَانَ حِمَى الْإِسْلَامِ بِالْقَلَمِ الَّذِي | إِذَا مَدَّ حَبْرًا خَلَّتْ دُرّاً مُحَبَّبَرَا |
| وَنَظَّمَ أَسْلَاكَ السُّطُورِ فَخَلَّيْتُ | مِنْ التَّاجِ أَجْيَادَ الْمَمَالِكِ جَوْهَرَا |
| وَصَادَفَنِي فِي مَعْشَرِ بَدْيَارِهِمْ | بَعِيداً مِنَ الْحَيِّينِ دَاراً وَمَعْشَرَا |
| فَكَمَّلَ مَنقُوصاً مِنْ اسْمِي لَدَيْهِمْ | وَعَرَّفَنِي فِيهِمْ وَكُنْتُ مُنْكَرَا |

فما ورد من تكرار الواو في الرثاء جاء بهدف تأكيد اجتماع الكثير من الصفات الحسنة في

شخص المرثي، وحنن كل شيء من بعده عليه حتى الجمادات تننُّ حزناً عليه .

(البسيط)

وقال أيضاً في الرثاء مكرراً واو العطف:¹

| | |
|---|--|
| بَكَى لِفَقْدِكَ مِحْرَابٌ كَأَنَّ سَنَا | مِصْبَاحِهِ فِي حَشَاهُ نَارٌ تَذْكَارِ |
| وَمُصْحَفٌ بَاتَ يَشْكُو قَلْبُهُ أَسْفَا | مُقَسِّمًا بَيْنَ أَجْزَاءِ وَأَعْشَارِ |
| وَمَدْرَجٌ كَانَ فِيهِ الدُّرُّ مُنْتَظِمًا | عَلَى تَرَائِبِ أَسْمَاعٍ وَأَبْصَارِ |
| وَقِصَّةٌ كَانَ فِيهَا غَوْثٌ مُرْتَقِبِ | عَلَى يَدَيْكَ وَيُسْرٌ بَعْدَ إِعْسَارِ |
| وَمَجْمَعٌ كُنْتُ فِيهِ مِنْ نَدَى وَتَقَى | أَحَقُّ أَنْ تَتَسَمَّى بِابْنِ دِينَارِ |

ويظهر من الأمثلة السابقة لتكرار حروف المد ما لها من تأثير على إيضاح الدلالة؛ وذلك

بما أضفاه تكرارها من إحياءات تسهم في إيصال المعنى .

¹ الديوان ، 222

3_ تكرار القافية:

اهتم علماؤنا القدامى بالقافية لأنها " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"¹ إلا أنهم اختلفوا في تحديدها، فمنهم من رأى أنها تأتي على حرف واحد، وقد تأتي بعضاً من الكلمة، أو كلمة واحدة أو كلمتين، ومنهم من رأى أنها آخر كلمة في البيت، ومن العلماء من جعلها الجزء الأخير في البيت، وجاء آخر بكلام مختصر لاقى استحسان ابن رشيق، حيث حددها بما يلتزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت² .

وقد سار المحدثون على ما وضعه القدامى من حدود في تعريفهم للقافية، ومنهم إبراهيم أنيس، فهي عنده: مجموعة من الأصوات تتكون في أواخر أبيات القصيدة، وتتكرر في فترات منتظمة، مما يجعلها بمثابة فواصل موسيقية يستمتع السامع بتردها³ . فتكرار القافية في القصيدة يمنحها حسناً وبهاءً يبعثان الرضا في النفس، ولهذا عدّها بعضهم "الركيزة الأساس التي تقوم عليها جمالية القصيدة"⁴، فالكلام دون قافية يفتقد إلى التكتيف الموسيقي الذي يصل فيه الإيقاع ذروته في نهاية البيت؛ ليرز انفعالات الشاعر وأحاسيسه .

وأقل ما يمكن أن يراعى تكراره في القافية ما يسميه أهل العروض بالروبيّ، وهو الصوت الذي تبني عليه القصيدة، وتشارك فيه كل قوافيها، ولا يكون الشعر مقفى إلا به، وفي حال تكراره وحده دون الاشتراك مع أصوات أخرى تكون القافية الشعرية في أصغر صورة ممكنة لها⁵ .

¹ ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 151/1

² ينظر: نفسه، 154-151/1

³ ينظر : موسيقا الشعر ، 244

⁴ التكريتي ، أسماء صابر جاسم، المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعري، 213

⁵ ينظر : أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، 245

وتظهر القافية في معظمها عند ابن نباتة المصري بأصغر صورها، إذ التزم في جميع قصائده بحرف الرويّ وحده، لكن مقطعاته حوت ألواناً متنوعة من القافية، أما الأصوات التي وقعت رويّاً في (قصائده) فهي جميع الحروف الهجائية عدا حرفي الصاد والواو، فكل ما جاء مقفياً بهذين الحرفين لم يتجاوز حدود المقطوعات .

والجدول الآتي يبين الحروف التي جاءت رويّاً في قصائده ومقطعاته، مرتبة حسب الروي الذي حاز على النصيب الأكبر من قصائد الديوان :

| الرتبة | الرويّ | عدد القصائد | النسبة من مجموع القصائد | عدد المقطعات | النسبة من مجموع المقطعات |
|--------|---------|-------------|-------------------------|--------------|--------------------------|
| _1 | الراء | 33 | 12,9% | 198 | 13,4% |
| _2 | اللام | 28 | 10,9% | 131 | 8,8% |
| _3 | النون | 26 | 10,2% | 156 | 10,5% |
| _4 | الدال | 24 | 9,4% | 116 | 7,8% |
| _5 | الميم | 22 | 8,6% | 142 | 9,6% |
| _6 | الياء | 19 | 7,4% | 139 | 9,4% |
| _7 | العين | 15 | 5,8% | 74 | 5% |
| _8 | الحاء | 14 | 5,4% | 42 | 2,8% |
| _9 | الهمزة | 9 | 3,5% | 25 | 1,7% |
| _10 | القاف | 8 | 3,1% | 79 | 5,3% |
| _11 | الفاء | 7 | 2,7% | 47 | 3,1% |
| _11 | الكاف | 7 | 2,7% | 22 | 1,4% |
| _11 | الياء | 7 | 2,7% | 50 | 3,3% |
| _11 | لا | 7 | 2,7% | 12 | 0,81% |
| _12 | الجيم | 6 | 2,3% | 20 | 1,3% |
| _13 | التاء | 5 | 1,9% | 55 | 3,7% |
| _14 | السين | 4 | 1,5% | 36 | 2,4% |
| _15 | الثاء | 2 | 0,78% | 4 | 0,27% |
| _15 | الحاء | 2 | 0,78% | 9 | 0,61% |
| _15 | الزاي | 2 | 0,78% | 15 | 1% |
| _15 | الهاء | 2 | 0,78% | 16 | 1,09% |
| _16 | الذال | 1 | 0,39% | 11 | 0,75% |
| _16 | الثين | 1 | 0,39% | 9 | 0,61% |
| _16 | الضاد | 1 | 0,39% | 20 | 1,3% |
| _16 | الطاء | 1 | 0,39% | 16 | 1,09% |
| _16 | الظاء | 1 | 0,39% | 4 | 0,27% |
| _16 | الغين | 1 | 0,39% | 5 | 0,34% |
| _17 | الصاد | 0 | 0 | 9 | 0,61% |
| _17 | الواو | 0 | 0 | 12 | 0,81% |
| | المجموع | 255 | | 1474 | |

ومن هذا الجدول يمكن الخروج ببعض النتائج التي تفيد البحث، وهي على النحو الآتي:

1_ جاء حرف الراء في المرتبة الأولى من قوافي ابن نباتة في قصائده ومقطوعاته، وهذا التقديم لحرف الراء على غيره من الحروف ربما يعود إلى خصائص هذا الصوت المكرر، الذي يبعث في الكلام مرونة ورشاقة تماثل رشاقة طرف اللسان في أدائه¹، وهذا يعكس ما امتاز به شعر ابن نباتة من رقة وجزالة²، إذ تتناسب ألفاظه بحيوية ودون تكلف، مصدره موسيقا تصل مداها عند النطق بحرف الروي .

2_ سيطرت حروف الروي (الراء، اللام، النون، الدال، الميم، الباء) على أكثر من نصف شعر ابن نباتة، حيث جاءت بنسبة (59,4) من مجموع قصائده ومقطعاته، كما أنها تتناسب بما توحيه من معان مع شعر ابن نباتة، فاللام والميم مضافة إلى الراء تعكس ما فيه من ليونة ومرونة، والنون لما يكنه من أنين بسبب ما لاقاه من فاقة في العيش، والدال والباء بصوتها الشديد للتعبير عن معاني الشدة والقوة³ .

3_ حَلَّت الأصوات المجهورة في مرتبة الصدارة من قوافي ابن نباتة، إذ استحوذت على ثلثي قوافيه، وذلك بنسبة (69,8%) من مجموع قصائده، وبنسبة (64,9%) من مجموع مقطعاته، ولتكرار هذا النوع من الأصوات أثره الإيجابي على الوضوح السمعي للصوت، فيكون وقعه أقوى في إثارة انتباه المتلقي، وذلك لأن "الأصوات المجهورة أقوى من نظائرها المهموسة في ناحية الوضوح السمعي"⁴ .

¹ ينظر : عباس ، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 82.

² ينظر : باشا، عمرو موسى، ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق، 424.

³ ينظر : عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، 66،71 ، 78 ، 99 ، 291.

⁴ استثنائية، سمير شريف، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، 173.

4_ كرر ابن نباتة في قوافيه جميع الحروف الهجائية، وإن كان استخدام بعض الحروف أكثر من غيرها، وهو في عدم إغفال أيّ منها - حتى ما ندر أن يأتي رويّاً - أظهر براعة فائقة في نظم الشعر .

ولم تقتصر أشعار ابن نباتة على القافية في أصغر صورها (حرف الروي)، فقد ألزم نفسه في بعض قوافيه بأصوات قبل حرف الروي، غير أنه لم ينظم على هذه القوافي قصائد طويلة، فكل ما كتبه في هذا المجال لا يتجاوز حدود المقطوعات، إذ نظم على هذه القوافي (مئة وعشرين) مقطوعة من مجموع (ألف وأربعمئة وأربع وسبعين)، أي ما نسبته (8,1%) من مقطوعاته التي بلغ عدد أبياتها مجتمعة (مئتين وأربعة وثمانين) بيتاً، منها مئة وأربع مقطوعات التزم الشاعر قبل رويّها بحرف أو حرفين، وثلاث عشرة مقطوعة تكررت فيها كلمة بكامل حروفها، ومقطوعتان تكررت فيهما حروف الكلمة؛ غير أنها جاءت في كلمتين منفصلتين، كما تعدّت القافية حدود الكلمة الواحدة لتصل إلى كلمتين أو ثلاث كلمات في مقطوعتين أخريين، فالقافية عنده جاءت مرّة جزءاً من كلمة، ومرّة كلمة، ومرّة جملة .

ومما يمثل قافيته التي تأتي جزءاً من كلمة، والتزم فيها حرفين قبل الروي، قوله:¹

(مُخَلِّع البسيط)

| | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| لَهُ وَمَنْ تُعَقِّدُ الْخَنَاصِرَ | يَا خَيْرَ مَنْ تُبْسِطُ الْمَسَاعِي |
| سَمَا وَأَرْبَى عَلَى الْمَعَاصِرِ | وَيَا أَمِيرًا عَلَى قَدِيمِ |
| يَبْقَى إِذَا بَادَتِ الْعَنَاصِرَ | أَوْصِلْ بِخَيْرِ الْبُدُورِ مَدْحًا |
| أَنْتَ لَهُ قُوَّةٌ وَنَاصِرَ | وَحَسْبُ لَهُ أَنْتَهُ قَرِيضٌ |

¹ الديوان، 236

حيث ألزم الشاعر نفسه قبل حرف الراء بحرفي (الألف والصاد) في الكلمات (الخناصر، المعاصر، العناصر، ناصر)، ولعل في التزامه بهذه القافية ما يحقق لشعره إيقاعاً جميلاً، ترتاح له النفس، ويكون ذا وقع حسن لدى سماعه .

ومما تكررت فيه كلمة القافية، قوله:¹

(الكامل)

يا عالياً للنجم لا يُهوي به
أفق إذا ما النجم من أفق هوى
يُفديك كل مؤمل لك قائل
حاشا لجسمك أو لنفسك من هوى

حيث تكررت كلمة (هوى) في القافية بمعنيين مختلفين، وهو في تكراره لكلمة القافية في البيت الثاني يفاجئ المتلقى بمعنى مغاير لما سبقه، فيحقق له المتعة؛ لإتيانه بما لم يكن يتوقعه، وبما ينتج عن تكرار أصوات الكلمتين من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان .

ويكرر ابن نباتة حروف لفظة (إنعاما)، فيأتي بها مرّة على هيئة كلمة واحدة، وأخرى على هيئة

كلمتين، على طريق الجناس المركب المفروق، وذلك بما يتناسب مع معنى البيت، يقول:² (البسيط)

نعم الإمام الذي بالخصب شملها
ممالك وأناسياً وأنعاما
يا واحد العصر إن علماً وإن كرمًا
هنتت بالدهر إن شهراً وإن عامًا
وبالأهله أمثال الشفاه دنت
للتم كف تعم الخلق إنعاما
تهدى السعود إلى بحر العلوم فما
يلام زورقها في البحر إن عامًا
لا زلت بالحال أهنأ ما أكون به
وقبلها كنت للأحوال أنعى ما

ومما تجاوزت قافيته حد الكلمة الواحدة قوله:³

(البسيط)

¹ الديوان، 547 .

² نفسه، 464 .

³ نفسه، 418 .

يا سيدي يا صلاح الدين لا صلحت
يا من جفاني فلفظي بعد جفوتي
إن لم يعد لي فلا صاد الحروف ولا
إن أنس برّك أفكاري ولا حالي
وجيد قصدي لا حلو ولا حالي
لام معانقة فيها ولا حالي

حيث كرر الشاعر عبارة (ولا حالي) لكنها جاءت في كل مرة بمعنى يختلف عما سبقه؛ ليظهر فيها قدرته على النظم .

ولعل اقتصار ابن نباتة على المقطوعات في نظمه للقوافي الطويلة ليس عيباً فيه، أو عدم مقدرة على النظم، ربما كان يفضل نظم قصائده الطويلة ملتزماً حرفاً واحداً؛ ليترك لنفسه مجالاً أوسع للإطالة كما يشاء، وخاصة أنه كان يمدح لينال العطاء من ممدوحيه، فإن ألزم نفسه بحروف أخرى تسبق الروي، كلف نفسه جهداً أكبر هو في غنى عنه .

تكرار الحرف في الكلمة الواحدة

شغلت الصيغ الحرفية اللغويين القدامى بما تحمل من دلالات، ومن هذه الصيغ ما تكرر فيها حرف بعينه، فأضفى هذا التكرار على الكلمة معنى إضافياً، ويظهر هذا الأمر في "المزيد بتضعيف العين أو اللام من الأفعال، وما اشتق على غرارها، وفي بعض المزيادات مما أحدثت الزيادة فيه تكريراً"¹، والحديث عن هذه الصيغ جميعاً يطول في هذا المقام، لذا ستكتفي الدراسة بعرض

¹ السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، 69

بعض الصيغ التي تتناغم مع موضوع التكرار لفظاً ودلالة على حد سواء، وهي على النحو الآتي:

1_ صيغة فَعَلَّ

وهذه الصيغة مكررة العين بالتضعيف، ويعد تكرار العين دليلاً على تكرار الفعل¹، إذن فصيغة فَعَلَّ تفيد معنى التكرار، وهذا ما يتضح في قول ابن جني: "اعلم أنّ فَعَلَّتْ أكثرها يكون لتكرير الفعل، نحو قَطَّعت وكَسَّرْتُ، إنّما تخبر أنّ هذا فِعْلٌ وقع منك شيئاً بعد شيء على تطاول الزمان"². فالشَّدَّة في (قَطَّعَ) أفادت كثرة القطع، أي بمعنى (قَطَّعَ قطعاً بعد قطع)³ وقد وردت هذه الصيغة بكثرة في شعر ابن نباتة، ولاسيما عند حديثه عن الممدوح؛ لتأكيد المعنى الذي أراده، فهو يقدم الشكر لممدوحه المؤيد، ويبين له أنّ هذا الشكر ليس بالكثير عليه أو المبالغ فيه، وذلك في عبارة (ما ثَقَّلْتُ) في قوله:⁴

(الكامل)

شَكَرْتُ لَهَا كَمَا أَشْكُ بِأَنْتِي ثَقَّلْتُ وَهِيَ مُطِيقَةٌ أَثْقَالَهَا

ويعاتب الشاعر الدهر الذي لم يبق أحداً إلى جانبه حتى الكلم، مستخدماً صيغة (فَعَلَّ) في كلمة (نَقَّرَ) للتعبير عن كثرة مَنْ نَقَّرَ الدهر عنه، وتتابع هذا الحدث وتكراره مرّة بعد مرّة، وذلك في قوله:⁵

(البسيط)

وَنَقَّرَ الْكَلِمَ اللَّاتِي أُغَارِلُهَا مَا نَقَّرَ الْغَيْدَ مِنْ شَيْبِي وَأَقْلَالِي

ويذكر ابن نباتة المحبوبة التي سلبت بجفائها صفاء حياته، معبراً عن هذا المعنى بقوة،

عن طريق تضييف عين الفعل في كلمة (كَدَّرْتُ)، إذ يقول:⁶

(المتقارب)

¹ ينظر : ابن جني، الخصائص، 155/2 .

² ينظر: ابن جني، المنصف، 91/1

³ ابن منظور، لسان العرب ، مادة (قطع)

⁴ الديوان، 379 .

⁵ نفسه، 386 .

⁶ نفسه، 562 . للمزيد من الأمثلة ينظر: الديوان ص 361، 379، 447، 506، 544 .

وَوَالِيَّةٌ كَدَّرْتُ بِالْجَفَا

حَيَاتِي فَيَا لَيْتَهَا الْقَاضِيَّة¹

فتشديد عين الفعل أفاد تكرار الفعل تبعاً، مما يساهم في تأدية المعنى بقوة .

2_صيغة افوعل

تستخدم عند إرادة التأكيد والمبالغة²، إذ يساهم تكرار العين وزيادة الواو في تقوية اللفظ، الأمر الذي يؤدي إلى تقوية المعنى³، وفي هذا يقول ابن يعيش: فمعنى: خَشُنَ وَأَعْشَبَ، دون معنى: اخشوشن واعشوشبت لما فيه من تكرير العين، وزيادة الواو. وقوة اللفظ، مؤذنة بقوة المعنى⁴ .

ومما يمثل ذلك في شعر ابن نباتة، ما جاء في مدح الملك المؤيد، إذ يقول:⁵ (الكامل)

يا ابْنَ الْمُلُوكِ إِذَا دَعَاهُمْ مُقْتَرٌ لَانُوا وَإِنْ دُعِيَتْ نِزَالُ أَخْشَوْشَنَا

فتكرار الشين، إضافة إلى زيادة الواو في كلمة (اخشوشنوا) أضفى على اللفظ شدة، قابلتها شدة في المعنى .

3_صيغة فعلل

وهذه الصيغة تمثل بما يحدث فيها من تكرار حرفيها تكراراً للمعنى⁶، وهذا ما ذهب إليه ابن جني عندما تحدث عن المصادر الرباعية، فذكر أنها "تأتي للتكرار نحو: الزعزعة، والقلقة، والصلصة، والقعقة،....."⁷ وقد ورد هذا الوزن في شعر ابن نباتة بصيغة الماضي والمضارع والأمر .

¹ يظهر هنا تأثر الشاعر بقوله تعالى: " يَا لَيْتَهَا كَانَتْ الْأَخْيَابُ " الحاقفة، 27

² ينظر: ابن يعيش، شرح الملوكي في التصنيف، 85

³ ينظر: ابن جني، الخصائص، 264/3 .

⁴ ابن يعيش، شرح الملوكي، 86-85

⁵ الديوان، 487

⁶ ينظر: السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، 75

⁷ الخصائص، 153/2 .

ومما يمثل ذلك تكراره لحرفي الخاء واللام في تصويره لمدينة دمشق، فهي عنده امرأة تلبس

الخلخال الذي يُصدر صوتاً منتظماً متقطعاً أثناء مشيها، يقول:¹ (البيسط)

غَيْدَاءُ وَشَحَاهَا ظِلٌّ وَخَلْخَلَهَا ماءً فَقَدْ ظَهَرَتْ فِي مَنْظَرٍ حَالِي

وهذا التقطيع في صوت الحرف في لفظ (خلخالها) دليل على التقطيع في الفعل وتكراره المرّة

تلو الأخرى .

ويجسد تكرار الحرف تكراراً مماثلاً في المعنى، وذلك بما تتطلب المضمضة من تتابع في

حركة الفم يماثل في صوته تتابع الحروف في الكلمة، لكن مضمضة الممدوح تمتاز عن غيرها،

فهي مضمضة بالسيوف لا بالماء، حيث يقول في مدح شهاب الدين بن فضل الله:² (الوافر)

أَبَا الْعَبَّاسِ قَدْ حُفِظَتْ تُغْوَرٌ بِرَأْيِكَ فَهِيَ بِاسِمَةِ النَّوَاحِي

تُسَوِّكُ بِالْقَنَا مِمَّا حَبَّتْهَا بِرَأْيِكَ أَوْ تَمْضِمِضُ بِالصَّفَّاحِ

فقوة اللفظ بما يحوي من تكرار للحروف، منحتة القدرة على التعبير عن المعنى المراد بقوة.

وتتضح صلة اللفظ المكرر بمدلوله في بيت ابن نباتة الذي يظهر فيه قلم الممدوح بصورة

إنسان يقهقه، يقول:³ (الكامل)

سُدِّ يَا عَلِيٌّ عَلَى دَوِي قَلَمٍ وَقُلُّ لِيِرَاعِكَ اضْحَاكَ بِالصَّرِيرِ وَقَهْقَه

فقد وظّف الشاعر لفظ (قَهْقَه)، لأنه أراد التعبير عن الضحك الشديد الذي يحدث فيه

الترجيع والتكرار، لكنه لو أراد أن يخفف لقال:

¹ الديوان، 387 .

² نفسه، 103 .

³ نفسه، 543 . للمزيد من الأمثلة ينظر الديوان ص 29، 103، 558 .

قَهَّ الضاحك¹.

4_ صيغة فَعَال

صيغة اسمية تدل على المبالغة²، كما تفيد معنى التكرار، وهذا ما أشار إليه ابن السراج

النحوي في قوله: "ألا ترى أنك إذا قلت: زيدٌ قتالٌ أو جراحٌ، لم تقل هذا لمن فعله واحدة"³.

وقد وردت هذه الصيغة بما فيها من دلالة على المبالغة والتكرار بكثرة في شعر ابن نباتة،

وخاصة عند تعداد مناقب الممدوح، حيث اتخذ من التكرار وسيلة لإظهار كثرة عطاياه، وذلك في

قوله:⁴ (البسيط)

شُكْرًا لَهَا خُلَعَةٌ فَأَعَتْ غَمَامَتَهَا عَلِيٍّ مِنْ يَدِ هَامِي الْمُزْنِ هَطَالٍ

فتكرار الحرف في كلمة (هَطَال) أضاف صوتاً أفاد تكرار الحدث مرّات كثيرة، كما ازداد به

المعنى قوّة .

ويكاد السامع لوصف محبوبية الشاعر يرسم في مخيلته صورة عينيها بما فيها من سحر

وجاذبية شديدين، أوحى بهما تكرار الحرف في كلمة (الفتّان) في قول الشاعر:⁵ (الطويل)

لِنَاظِرِهِ الْفَتَّانِ بِالسَّحْرِ آيَةً عَلَى مِثْلِهَا دَمَعِي مِنَ الْعَيْنِ مُرْسَلٌ

ويظهر بتكرار حرف الطاء ما آل إليه حال الشاعر، فهو كثير التعطل عن العمل، حيث يقول:⁶

(الكامل)

¹ ينظر : ابن منظور، لسان العرب ، مادة (قهقهه) .

² ينظر : المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، 137 .

³ الأصول في النحو ، 123/1 .

⁴ الديوان، 388 .

⁵ نفسه، 390 .

⁶ نفسه ، 400 لمزيد من الأمثلة ينظر الديوان ص 361، 388، 407، 506، 514 .

يا سائلي بِدِمَشَقَ عَنِّ أَحْوالِي قِفْ وَاسْتَمِعْ عَنِّ سِيزَةَ البَطالِ

فتكرار الحرف فيما ذكر من أمثلة أكسب الألفاظ معانٍ إضافية، وهنا لا بد من استحضار قول ابن جني: "فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني، ثم زيد فيها شيء، أوجبت القسمة له زيادة المعنى به"¹.

النمط الثاني: تكرار أكثر من صوت بشكل أفقي (داخل البيت) أو رأسي (داخل القصيدة):

ويتصل بهذا النمط تكرار الحرف الذي يعدّ قسماً من أقسام الكلمة أو ما تسمى بحروف المعاني، بشكل أفقي أو رأسي في القصيدة .

وبعد دراسة الباحثة لديوان ابن نباتة، تم رصد مئة وخمسة وخمسين موضعاً لهذا النوع من التكرار، موزعة على اثنين وعشرين حرفاً، حاز حرف الجر (في) على النسبة الأكبر منها، ويليه حرف الجر (من)، ثم حرف النفي (لا)، ثم حرف النداء (يا) والجدول الآتي يبين ترتيبها من حيث الأكثر تكراراً، ونسبة تكرار كل منها من مجموع ما تم استخراجها من الديوان:

| الرتبة | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|-------------|-------|-------|------------|-------|-----------|------|------|------|------|------|------|
| الحرف | في | من | لا النافية | يا | واو العطف | كان | عن | لم | هل | ليت | لو |
| نسبة تكراره | 16,7% | 12,9% | 10,9% | 10,3% | 7,7% | 7,7% | 5,8% | 3,2% | 3,2% | 2,5% | 2,5% |

| الرتبة | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 |
|-------------|------|------|------|------|------|------|------------|------|------|------|-------|
| الحرف | أو | إن | إن | إلى | رباً | وا | ما النافية | هلاً | إلا | قد | لولا |
| نسبة تكراره | 2,5% | 1,9% | 1,9% | 1,2% | 1,2% | 1,2% | 1,2% | 1,2% | 1,2% | 1,2% | 0,65% |

¹ الخصائص، 268/3 .

وبالنظر في الجدول السابق يمكن تصنيف الحروف التي تكررت وفق أنواعها على النحو الآتي

| الحرف | حروف الجر (في، من، عن، إلى، ربّ) | حروف النفي (لا، لم، ما) | إنّ وأخواتها (إنّ، كأنّ، ليت) | حرفا النداء (يا، وا) | حرفا العطف (الواو) | حروف الشرط (لو، لولا، إنّ) | حرف الاستفهام (هل) | حرف التخصيص (هأّ) | حرف الاستثناء (إلاّ) | حرف التحقيق (قد) | نسبة التكرار |
|-------|----------------------------------|-------------------------|-------------------------------|----------------------|--------------------|----------------------------|--------------------|-------------------|----------------------|------------------|--------------|
| | 37,8% | 15,3% | 12,1% | 11,5% | 10,2% | 5% | 3,2% | 1,2% | 1,2% | 1,2% | |

وبذلك تكون حروف الجر قد نالت النسبة الأكبر مما تكرر من حروف، بينما حصل حرف التحقيق

(قد) على النسبة الأصغر منها .

وقد نوع ابن نباتة في أسلوب تكراره لهذه الحروف، فكان يكررها مرّة على مساحة بيت واحد، وأخرى على مساحة بيتين أو أكثر، وقد مثل النمط الأول منها ما نسبته (43,8%) من مجموع ما ورد من مواضع في هذا الصنف، واحتل النمط الثاني ما نسبته (56,2%) من هذه المواضع، ومما يمثل ما جاء منه على مساحة البيت الواحد، تكراره لحرف الجر (في) وهو يرثي تقي الدين السبكي، ويتحسر على ذهاب الطهر المتمثل بالمرثي، يقول:¹

لَهْفِي عَلَى الطُّهْرِ فِي عَرْضِ وَفِي سِمَةٍ وَفِي لِسَانِ وَفِي حُكْمِ وَفِي غَضَبِ

فتكرار (في) خمس مرات في بيت واحد، يؤكد كثرة ما يجتمع للمرثي من صفات الطهارة .

وكذلك يساهم تكرار حرف الجر (عن) في التعبير عن مناقب الممدوح، من موااساة

للمحزونين، وكرم، وإسعادٍ للآخرين، وإحسان إليهم، فيقول مخاطباً طيراً يشدو على فنن:² (البيسط)

كَأَنَّهَا عَنِ وَزِيرِ الْمَلِكِ مُخْبِرَةٌ عَنِ جَابِرِ عَنِ عَطَا عَنِ سَعْدِ عَنِ حَسَنِ

¹ الديوان، 42 .

² نفسه، 524 .

ويستمر الشاعر في ذكر صفات ممدوحه، وينادي عليه بألقابه، مكرراً حرف النداء (يا)

في المقطوعة ذاتها، يقول:¹ (البسيط)

يَا خَاتَمَ الْوُزَرَاءِ الْأَكْرَمِينَ وَيَا عَزِيزَ مِصْرٍ وَيَا سَارِ عَلَى السُّنَنِ

فتكرار (يا) على أبعاد مناسبة في البيت، جاء بمثابة المنبه للقارئ، فلا يكاد ينتهي من النداء حتى يعود إليه مرة أخرى؛ ليظهر رفعة شأن ممدوحه، وعلو منزلته، فهو خاتم الوزراء، وهو عزيز مصر، وهو السائر على السنن .

ويؤكد الشاعر تمسكه بمحبوبته التي تسمى (ماما) عن طريق تكرار (لا) النافية، رغم

تعنيف عاذله له، وطلبه منه أن ينساها، يقول في ذلك:² (مُخَلَعُ الْبَسِيطِ)

عَنِّي نَسَى ثُمَّ قَالَ تَسَلَى عَن حُبِّ مَامَا فَقُلْتُ: لَا لَا

ويكرر ابن نباتة حرف العطف (أو)، ليعطي نفسه مجالاً أوسع في وصف المحبوبة،

حيث يقول:³ (الرملي)

دُرَّةٌ أَوْ زَهْوَةٌ أَوْ زَهْوَةٌ فَاجْتَبِي أَوْ فَاجْتَبِي

فالمحبوبة عنده إما درة تُجتبي، أو زهوة تُجتلي، أو زهرة تُجتني، وللمخاطب الحرية في

اختيار ما يراه مناسباً .

¹ الديوان ، 525 .

² نفسه، 559 .

³ نفسه، 491 .

ومن تكراره الذي كان يخرج فيه عن نطاق البيت الواحد، تكراره لحرف الجر (من) الذي

اتخذ منه وسيلة ليظهر ما به من أسى وحزن، بسبب بعد المحبوبة عنه، يقول:¹ (الطويل)

حَلَفْتُ بِلَيْلِ الشَّعْرِ مِنْهُ إِذَا سَجَى وَضَوْءِ الضُّحَى مِنْ وَجْهِهِ مُتَبَلِّجاً²
وَمِنْ أَدْمُعِي بِالْمُرْسَلَاتِ مِنَ الْأَسَى وَمِنْ أَضْغَعِي بِالْمُورِيَاتِ مِنَ الشَّجَا³
لَقَدْ أَلْجَمَ الْعُدَالَ وَجْهَهُ مُعَذِّبِي وَقَدْ لَاحَ فِي جُنْحِ الظَّلَامِ فَأَسْرَجَا

فقد استعان بمن لإيضاح أيمانه ومسبباتها، وقد عطفها على بعضها باستخدام (حرف الواو)؛

ليؤكد بها مجتمعة صدق ما يقول .

ويخاطب الشاعر نفسه التي ترجو العطاء من الممدوح، ويدعوها للتوجه إليه، ثم يبدأ بذكر

صفاته مستعيناً بحرف الجر (إلى) في التنقل من صفة إلى أخرى، حتى يفرغ من إيصال

المعنى الذي يريده، يقول:⁴ (السريع)

وَقُلْتُ إِلَيْهِ يَا رَجَائِي إِلَى ذِي كَرَمٍ يُلْفَى وَتَكْرِيمِ
إِلَى حَيَاً جَاءَ إِلَى رَائِدِ فَالآنَ تُزَوَى غُلَّةُ الْهَيْمِ
إِلَى عَلِيٍّ⁵ الْإِسْمِ وَالْفِعْلِ وَالِ أَلْفَاظِ وَالرُّتْبَةِ وَالْجِيمِ

¹ الديوان، 89 .

² يظهر تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى : " وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى " والضُّحَى . وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى " الضُّحَى 1، 2 .

³ يظهر تأثر الشاعر بألفاظ القرآن، في الشطر الأول في كلمة (المرسلات) في قوله تعالى : " وَالْمُرْسَلَاتِ غُرَّتًا "، المرسلات 1، وفي

الشطر الثاني في كلمة (الموريات) في قوله تعالى : " فَأَلْمُورِيَاتِ قُدْحًا " العاديات 2

⁴ الديوان، 456 .

⁵ هو علي بن يحيى بن فضل الله بن مجلى العدوي، ولد سنة 712 هـ ، ولآه الناصر قراءة البريد بعد أن غضب على أخيه أحمد ونفاه إلى الشام، وكان حسن الخط غير أن بضاعته من العلم كانت قليلة، وقد سمع الحديث من أبيه وغيره، وتوفي سنة 769 هـ . ينظر : ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 3 / 138-139 .

وتتجلى بتكرار (كان) صورة الخمرة التي صبَّت في الكؤوس، وذلك في قوله:¹ (الطويل)

كَأَنَّ سَنَا رَاوِقَهَا وَصَبَّيْبَهَا جِبَالُ شُعَاعِ الشَّمْسِ تُفْتَلُ بِالْيَدِ
كَأَنَّ بَقَايَا مَا نَضَا مِنْ كُؤُوسِهَا أَسَاوِرُ تَبْرِ فِي مَعَاصِمِ خُرْدِ
كَأَنَّ مَلِيكَ الْفُرْسِ صَوَّرَ نَفْسَهُ عَلَى جَامِهَا عَمْدًا فَمَنْ يَدُنْ يَسْجُدِ

ولعل ثقة الشاعر بالملك المؤيد جعلته يؤكد باستخدام (أن)، وتكرارها مرة بعد مرة، أن

عوده بعد الحج مبرور، وسعيه مشكور، وحجه موفور، وأنه مبعث السعادة في أي مكان ينزل فيه،

حيث يقول:² (البيط)

بُشْرَاكَ أَنْ السُّرَى وَالْعَوْدَ مَبْرُورُ وَأَنَّ سَعْيِكَ عِنْدَ اللَّهِ مَشْكُورُ
وَأَنَّ حَجَّكَ فِي عَافٍ بِمِصْرَ دَعَا كَمِثْلِ حَجِّكَ بِالْبَطْحَاءِ مَوْفُورُ
وَأَنَّ كُلَّ جَمِيٍّ يَمَّتْ دَارُ هَنَا وَخَادِمُ الْوَقْتِ مُخْتَارُ وَمَسْرُورُ

والرغبة الشديدة في بقاء المؤيد على قيد الحياة يرسمها تكرار الشاعر لحرف التمني (ليت)، التي

تفيد طلب المستحيل أو المستبعد المرغوب في حصوله، حين يقول:³ (البيط)

لَيْتَ الْمُؤَيَّدَ لَا زَالَتْ عَوَارِفُهُ فَزَادَ قَلْبُ الْمُعْتَى فِي تَلْظِيهِ
لَيْتَ الْحِمَامَ حَبَا الْأَيَّامِ مَوْهَبَةً فَكَانَ يُفْنِي بَنِي الدُّنْيَا وَيُبْقِيهِ
لَيْتَ الْأَصَاغِرَ تُفْدَى الْأَكْبَرُونَ بِهَا فَكَانَتْ الشَّهْبُ فِي الْآفَاقِ تُفْدِيهِ

¹ الديوان، 129 .

² نفسه، 204 .

³ نفسه، 571 .

ويمتلى صدر الشاعر بالألم لأن المحبوبة تمتنع عن لقائه، رغم أن دارها لا تبتعد عنه،
 فيعاتبها على ذلك، ويذكرها بأيام الوصال التي تبدلت بالجفاء بينهما، وقد ساعده في إيصال هذا
 المعنى تكرار (لم) في قوله:¹
 (الطويل)

| | |
|---|---|
| دَنَّتْ دَارُهُ مِنِّي وَشَطَّ مَرَارُهُ | فَهَلْ أَبْصَرْتَ عَيْنَاكَ تُغْرَأُ مُفْلَجًا ² |
| كَأَنِّي لَمْ أَنْعَمْ بِدِينَارِ خَدِّهِ | مَشُوقًا عَلَى نَقْدِ الْعِدَا أَوْ مُبْهَرَجًا |
| وَلَمْ أَصْبُ مِنْ لَهْوِ بِنُقْطَةِ خَالِهِ | إِلَى كُرَّةٍ مِنْ حَوْلِهَا الصُّدْعُ صَوْلَجًا ³ |
| وَلَمْ أَحْجِبِ الْعُدَالَ مِنْهُ بِحَاجِبٍ | رَأَوْا عِنْدَهُ حَقَّ الْمَلَاخَةِ أَبْجَا ⁴ |
| وَلَمْ أَتَرَشَّفْ بَعْدَ فِيهِ مُدَامَةً | عَلَى يَدِهِ دَفَاعَةً حُجَّةَ الْحُجَى |
| وَلَمْ أُعْطَ كَأْسًا بِالنُّضَارِ وَخَدُّهُ | لَمُعْطِيهِ بِالذُّرِّ النَّظِيمِ مُنَوَّجًا |
| وَلَمْ أَتَلَقَّ النَّهْدَ فِي الصَّدْرِ جَالِسًا | وَأَسْرَى بِهِ حَالِي الشَّكِيمِ مُهْمَلَجًا ⁵ |

والشاعر بتكرار لم، أراد أن يركز على فكرة إعراض المحبوبة عنه، وكأن شيئاً لم يكن بينهما فيما
 مضى، فمجيء لم قبل الأفعال المضارعة، قلب معناها من الحاضر إلى الماضي⁶، كما أفاد تكرار
 حرف الواو اجتماع حصول كل هذه الأمور للشاعر في زمن منصرم .

ويظهر بتكرار (هل) صراع الشاعر مع الدهر الذي حرمه من المؤيد، وقد نال في عهده

¹ الديوان، 90 .

² الفلج : التباعد بين الأسنان، فيقال : هو أفلج، والثغر مُفْلَجٌ وأفلج . ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة (فلج)

³ الصولج : الفضة الخالصة . ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة (صلج)

⁴ الأبلج : الذي لا يقترن حاجباه، ويظهر ما بينهما نقاوة ووضوحاً . ينظر : نفسه، مادة (بلج) .

⁵ المهملج : المنقاد المثلل من الأمور . ينظر : نفسه، مادة (هملج) .

⁶ ينظر : أبو العينين، خضر، معجم الحروف العربية، 340 .

العطاء الكثير، والشهرة الواسعة، يقول: ¹

(الطويل)

سَلِ الدَّهْرَ هَلْ أَعْفَى مِنَ المَوْتِ شَائِباً
وَهَلْ أَبَقَتِ الأَيَّامُ لِلْعِلْمِ وَالْعِلَا
وَهَلْ تَرَكَتْ لِلسُّؤْدِ ابنَ عَلِيّهِ
غَدَاةَ أَدَارِ الكَأْسِ أَمْ رَدَّ أَمْرَدَا؟!
وَيَذُلُّ النَّدَى ذَاكَ المَلِيكَ المُوَيْدَا؟!
وَهَلْ قَبِلَتْ مِنَّا الفِداَ لِأَبِي الفِدا؟!

ومكانة المؤيد الكبيرة عند الشاعر جعلته يراه وقد جاوز هلال العيد سمواً وارتفاعاً، حيث بدا

هلال العيد في يده، على أشكال متعددة، بلغت اثني عشر تشبيهاً، تكررت فيها (أو) إحدى

عشرة مرّة، حيث يقول: ²

(البيسط)

كَأَنَّ شَكْلَ هِلالِ العَيدِ في يَدِهِ
أَوْ مِخْلَبِ مَدَّةِ نَسْرِ السَّماءِ لَهُم
أَوْ مِجَلِّ بِحِصادِ القَوْمِ مُنْعَظِفٌ
أَوْ نَعْلُ تَيْرٍ أَجادَتْ في هَدِيَّتِهِ
أَوْ رَاكِعُ الظُّهْرِ شُكْراً في الظَّلامِ عَلَيَّ
أَوْ حَاجِبُ أَشْمَطِ يُنْبِي بِأَنَّ لَهُ
أَوْ زَوْرَقٌ جاءَ فِيهِ العَيدُ مُنْحَدِراً
أَوْ لا قَولَ شَفَّةٍ لِلْكَأْسِ مائِلَةً
أَوْ لا فَنِصْفُ سِوارٍ قامَ يَطْرَحُهُ
أَوْ لا قَقطَعَةُ قَيدٍ فَكٌّ عَن بَشَرٍ
أَوْ لا فَمينَ رَمَضانَ النُّونِ قَدْ سَقَطَتْ

قَوْسٌ عَلَيَّ مُهَجِ الأَضدادِ مَوْتورُ
فُكْلُ طائِرٍ قَلْبٍ مِنْهُ مَدْعورُ
أَوْ خِجَرٌ مُرَهَفُ التَّصَلِّينِ مَطْرورُ
إِلَى جِوادِ ابنِ أَيُّوبِ المَقاديرُ
مَنْ فَضَلَهُ في السَّماءِ وَالأَرْضِ مَشكورُ
عُمراً لَهُ في ظِلِّ المُلْكِ تَعْميرُ
حَينُ الدُّجى كَعبابِ البَحْرِ مَسجورُ
تَذْكَرُ العَيشَ إِنَّ العَيشَ مَذكورُ
كَفُّ الدُّجى حَينَ عَمَّتْهُ النَّبَاشيرُ
أَخنى الصَّيَّامُ عَلَيَّ فَهُوَ مَأسورُ
لَمَّا مَضَى وَهُوَ مِن شِوَالِ مَحْصورُ

¹ الديوان، 140 .

² نفسه، 186 .

وقد جاء تكرار (أو) في عشرة أبيات متتالية، وهي أطول مساحة يتكرر فيها الحرف عند ابن نباتة ضمن هذا النوع من التكرار، ويبدو أن الشاعر أراد من وراء حشد هذه التشبيهات للهلال أن يبيّن مقدرته، وتفوقه على غيره من الشعراء، ويتضح هذا الأمر في آخر بيت من القصيدة ذاتها، حين قال:¹

بَعْضُ الْوَرَى شَاعِرٌ فَاسْمَعْ مَدَائِحَهُ وَبَعْضُهُمْ مِثْلَمَا قَدْ قِيلَ شُغْرورُ

ويتبيّن مما ورد من أمثلة، أن ابن نباتة كان لا يلجأ إلى تكرار الحرف عبثاً ودون فائدة، أو حتى يملأ به فراغاً معيناً، وإنما كان يوظفه عن وعي منه بأهميته في إيصال المعنى، وفي إضفاء الجمال على النص .

- تكرار الكلمة

وهو ما يسمّى بالتكرار البسيط²، وفيه تتكرر الكلمة سواءً اسماً كانت أو فعلاً أو حرفاً في البيت الشعري، أو في القصيدة، بشكل أفقي أو عمودي، وينبغي هنا أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، حتى ترتقي نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال، التي لا تتأتى إلا للشاعر الموهوب³ .

ويشيع هذا النوع من التكرار بكثرة في شعر ابن نباتة، وقد سبق الحديث عن جانب منه وهو (تكرار الحرف)، أما الأسماء والأفعال، فقد وردت مكررة، في سبعمائة واثنى عشر موضعاً

¹ الديوان، 186 .

² ينظر : سنداوي، خالد أحمد، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، 141 .

³ ينظر : الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، 231 .

في الديوان، كان للأسماء النصيب الأكبر منها، إذ استحوذت على خمسمائة وتسعة وخمسين من مواضع التكرار، بينما جاءت الأفعال في مائة وثلاثة وخمسين من هذه المواضع . وستكتفي الدراسة هنا بتسليط الضوء على نماذج من هذا اللون التكراري، لمعرفة مدى استثمار الشاعر لها في إغناء النص، ومنحه جمالاً وتميزاً .

ومما يمثل تكراره للاسم بشكل أفقي، قوله في إحدى مقطوعاته:¹ (المتقارب)

إِذَا جَاءَ عُثْمَانُ مُسْتَخْبِرًا عَنِ الْمُتَقَارِبِ بَحْرًا فَقُولُوا
تَقِيلٌ تَقِيلٌ تَقِيلٌ تَقِيلٌ تَقِيلٌ تَقِيلٌ تَقِيلٌ تَقِيلٌ

حيث يبدو من تكراره لكلمة ثقيل ثماني مرات أنه يستكره النظم على البحر المتقارب، ولا يطيب له سماعه، فاستبدل وزن (فعولن) الذي يتكرر في كل شطرٍ من البحر المتقارب أربع مرات، بكلمة (ثقيل) التي تأتي على وزنها، وذلك بهدف المبالغة في إظهار عدم استحسانه النظم على هذا البحر .

وقد وظّف الشاعر التكرار ليبيّن شدة تعلقه بالمحبوبة التي نهاه العَدَالُ عن المبالغة في

حبها، حيث يقول:² (الرمل)

عَدَّبُونِي فِي هَوَاهَا عُدَّالِي وَنَهَوْنِي زَائِدًا وَالْقَلْبُ مَفْتُونُ
تَمَّ قَالُوا أَنْتَ مَجْنُونٌ بِهَا قُلْتُ مَجْنُونٌ وَمَجْنُونٌ وَمَجْنُونُ

¹ الديوان، 425 .
² نفسه، 529 .

ويكشف الشاعر من خلال التكرار عن اتصاف ممدوحه بالإنسانية، بكل ما تحمله الكلمة

من معنى، حيث يقول:¹

إِيهِ فَذَاكَ الْإِنْسَانُ إِنْسَانٌ كُلُّ إِنْسَانٍ

ويكرر ابن نباتة الكلمة بغية التأكيد على أفضلية وجه ممدوحه الملك الأفضل² على الهلال في

حسن الطلعة، فيقول:³ (الكامل)

طَلَعَ الْهَيْلَالُ وَيُمْنُ وَجْهَكَ لِلوَرَى يَتَفَاضِلَانِ وَأَنْتَ أَنْتَ الْأَفْضَلُ

كما ينتقد نظرة المجتمع التي ترفع من شأن الغني، وتحط من قيمة الفقير، إلى درجة

حرمانه من العطاء على الشعر، ومنح غيره من الشعراء ممن يتيسر حالهم، ويعبر عن هذا المعنى

بتوظيف أسلوب التكرار الذي يتجاوز فيه حد البيت الواحد، فيقول:⁴ (الطويل)

نَقُولُ الْوَرَى إِذْ بَيِّتَ شِعْرِي مُحَيَّبٌ وَفِي بَيْتِ غَيْرِي مِنْ نَدَاكَ يَسَارٌ

أَلَمْ تَرَ بَيْتَ الْفَقْرِ يُجْفَى وَيُجَنَّبُ وَيَبِيَّتِ الْغِنَى يُهْدَى لَهُ وَيُزَارُ؟!

لفظة (بيت) التي كررها أربع مرات بمعنيين مختلفين في كل بيت شعري، جاء استخدامها في

كل مرة ملائماً للمعنى العام الذي وردت فيه، وهي بما تحمل من أصوات (توزعت داخل البيتين

الشعريين) أضفت موسيقياً زادت البيتين جمالاً.

¹ الديوان، 510 .

² هو محمد بن إسماعيل بن علي، الملك الأفضل، بن المؤيد، تولى سلطنة حماة، بعد وفاة أبيه سنة 732هـ، ثم نقل في عام 742هـ إلى دمشق أميراً، وأقام فيها مدة يسيرة، ومات في ربيع الآخر من العام المذكور، وكان جواداً على الشعراء وغيرهم، كما امتاز بكثرة استحضار الأمثال والشعر. ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 388/3-389 .

³ الديوان، 411 .

⁴ نفسه، 247 .

ويكرر الشاعر كلمة هو في أول مجموعة أبيات متتالية، في قصيدة يمدح فيها سيدنا

محمد - صلى الله عليه وسلم - ليؤكد عظمة شأن الممدوح، يقول:¹ (الطويل)

هُوَ الْمُرْتَقِي السَّبْعِ الطَّبَاقِ إِلَى مَدَى لِحَبْرِ رَيْلٍ عَنْهُ مَوْقِفٌ مُتَأَخَّرُ
هُوَ الثَّابِتُ الْعَلِيَا عَلَى كُلِّ مُرْسَلٍ بِحَيْثُ لَهُ فِي حَضْرَةِ الْفُؤَسِ مَحْضَرُ
هُوَ الْمُصْطَفَى وَالْمُفْتَى لَا مَنَازَهُ يَحْطُ وَلَا أَنْوَازُهُ تَنَكَّوْرُ

ويصور التكرار حسرة الشاعر وشدة تفجعه على ولد له مات صغيراً، فيردد كلمة (لهفي) في

ثلاثة أبيات متتالية، يقول:² (الكامل)

لَهْفِي لِعُصْنِ رَاقِنِي بِنَبَاتِهِ لَوْ أَمَهَأْتُهُ التُّزْبُ لِلِإِثْمَارِ
لَهْفِي لِحَوْهَرَةٍ حَفَّتْ فَكَأَنِّي حَجَبْتُهَا مِنْ أَدْمَعِي بِبِحَارِ
لَهْفِي لِسَارٍ حَارٍ فِيهِ تَجَلُّدِي وَاحِيرَتِي بِالكَوْكَبِ السَّيَّارِ

والتكرار في غرض الرثاء كثير في شعر ابن نباتة، وذلك إدراكاً منه لما ذهب إليه ابن رشيق

القيرواني، بأن باب الرثاء هو أولى ما يتكرر فيه الكلام³.

وإلى جانب تكرار الأسماء كان ابن نباتة يكرر الأفعال بأنواعها من ماضي ومضارع وأمر، غير أن

الفعل الماضي نال النسبة الأكبر من مجموع ما تم رصده من مواضع تكرار الأفعال، إذ بلغت

نسبته (68.6%)، وحلّ الفعل المضارع ثانياً بنسبة (28.7%)، أما الأمر فجاء في المرتبة

الثالثة بنسبة (2.7%)، وربما كان سبب وقوع الماضي في موضع الصدارة من حيث النسبة،

يرجع إلى رغبة الشاعر في التركيز على ما كان يصدر عن ممدوحيه من أفعال متصلة فيهم منذ

¹ الديوان، 183 .

² نفسه، 218 .

³ ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 94 /2 .

نعومة أظافرهم، حتى أصبحت في الكبر طبيعة تصدر عنهم دون أي تكلف. ومن تكراره الأفقي
للفعل الماضي قوله في مدح علاء الدين بن فضل الله:¹ (الطويل)

إِذَا سَارَ سَارَ النَّصْرُ تَلَوَّ يَرَاعِهِ وَإِنْ حَلَّ حَلَّ الْفَضْلُ صَدَرَ دَنِيَّهِ
فتكرار الفعلين (سار، حلّ) جاء مناسباً في موضعه، حيث يبدو أن الشاعر لم يأت به لتعسر
سبل النظم أمامه، فاختلاف الفاعل بعد ترديد الفعل أكسب البيت دلالة إضافية، زادت من قيمته
المعنوية بإظهار صفات الممدوح، فهو إن سار بتحقيق هدفٍ معينٍ تبعه النصر، وإن نزل في
مكان، حلّ فيه الفضل .

ويرسم ابن نباتة صوراً متتابعة لولده عبد الرحيم الذي فجع بموته صغيراً، باستخدام أسلوب
التكرار الرأسي للفعل الماضي، مظهراً بتلك الصور ما كان عليه ولده من الحسن قبل وفاته، لكن
الموت عاجله سريعاً، وفي ذلك يقول:² (المجتث)

كُنْتُ الْهِلَالَ لِأُفُقٍ فَعَارِضَ الْأُفُقِ سَعْدَكَ
وَكُنْتُ قَزَعِ نَبَاتٍ فَأَذْبَلَ الْمَوْتُ وَرَدَكَ
وَكُنْتُ نَهْرَ بَحَارٍ لَوْ عِشْتَ أَحْيَيْتَ مَجْدَكَ

ومن الأمثلة على تكراره للفعل المضارع، ما جاء في مدح علاء الدين بن فضل الله، إذ

يقول:³ (الكامل)

ذُو الْفَضْلِ قَدْ دُعِيَتْ زُورَةٌ فَخَارِهِ فِي الْخَافِقَيْنِ دُعَاءَهَا الْمُتَنَاسِبَا
فَالْبَيْتُ يُدْعَى عَامِراً وَالْمَجْدُ يُدْ عَى ثَابِتاً وَالْمَالُ يُدْعَى السَّائِبَا

¹ الديوان، 567 .

² نفسه، 157 . لمزيد من الأمثلة ينظر الديوان ص 3، 43، 67، 157، 406 .

³ نفسه، 27 .

فقد أسهم تكرار الفعل المضارع ثلاث مرات في البيت الثاني في إظهار عراقة نسب الممدوح، وكثرة أمجاده وفضائله، وبالإضافة إلى هذه المعاني التي ساعد تكرار الفعل المضارع في إيصالها، لا بد من الإشارة إلى ما تحمله مادة (دعا) في البيت الأول من دلالة، وإن جاءت بصيغتين، الأولى فعل ماض (دُعيت)، والثانية مصدر (دعاءها)؛ حيث جاء بالأولى للدلالة على ما وُجّه من دعوة للمفتخرين بما عند الممدوح من فضائل، وجاء في الثانية ليبين أن ما يُدعى إليه زُوة الفخار من القول جاء متناسباً مع ما عند الممدوح من فضائل .

كما وظّف تكرار الفعل المضارع ليجعل منه أداة للتعبير عن حزنه لوفاة والده ناصر الدين¹

كاتب السر بدمشق، حيث يقول:² (الطويل)

| | |
|---|---|
| وَأَنْدُبُ لِلْمُخْرَابِ قَنْدِيلَ غُرَّةٍ | بِنُورِ النَّقْيِ طَوْلَ الدُّجَى يَتَشَعَّعُ |
| وَأَنْدُبُ لِلْمَعْرُوفِ وَالْبِرِّ رَاحَةً | تَرَى رَاحَةً تَعْبَانِهَا حِينَ يَنْفَعُ |
| وَأَنْدُبُهَا لِلتُّرْبِ مِنْ حُجْبِ الْعَلَا | وَدَيْعَةً أَسْتَارٍ إِلَى عَدْنِ ثُودَعُ |
| وَأَنْدُبُهَا لِلْيَوْمِ صَوْمًا وَلِلدُّجَى | صَلَاةً وَأَذْكَارًا وَنُسْكَأً يُورَعُ |

وقد جاء تكراره في هذه الأبيات بشكل رأسي في مستهل أربعة أبيات متتابعة، واختار له كلمة (أندب)، لتكون أشد تأثيراً في دلالتها؛ لأن الندب في الرثاء يختص ببيكاء الأهل أو من يكون بمنزلتهم³ كما أنها جاءت محكمة الاتصال بما بعدها من ألفاظ، أي غير منفصلة عن السياق الذي وردت فيه، حيث جاء ما بعدها في كل الأبيات موضحاً لها ومرتبباً بها .

¹ هو محمد بن يعقوب بن عبد الكريم بن أبي المعالي الحلبي ثم الدمشقي، كان يعرف في البداية بابن صاحب، ثم أصبح يعرف بناصر الدين بن يعقوب، ولد تقريباً سنة سبعمانه وثلاث، وهو أول من تولى كتابة الإنشاء في حلب، ثم تولى فيها كتابة السر سنة (739 هـ)، وتولاها بدمشق سنة (747 هـ) واشتهر بجمال خطه، وسرعته في النظم، وكانت وفاته في دمشق سنة (763 هـ) . ينظر : ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 289-287/4 .

² الديوان، 306 . لمزيد من الأمثلة ينظر الديوان ص 161، 306، 569 .

³ ينظر : محمد، محمود سالم، ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، 38 .

ويتكئ ابن نباتة على التكرار الأفقي لفعل الأمر في رسم صورة القصائد الشعرية التي

نظمت في مدح علاء الدين بن فضل الله، حيث يقول:¹ (السريع)

يَقُولُ رَائِيهِ لِأَمْدَاجِهِ: حومي عَلَى أَفْقِ الْعُلَا حومي

إذ تظهر أمداحه على صورة طيور، تبهر الناظر إليها وهي تحوم في السماء، باسطة أجنحتها، فلا يملك من يشاهدها إلا أن يطلب منها أن تبقى محلقة في الهواء، حتى يذيع صيتها أكثر، وقد أكد الشاعر على ضرورة بقائها محلقة في الأفق، بتكرار فعل الأمر (حومي) الذي ورد في آخر البيت. ومن الواضح أن ابن نباتة كان يلجأ إلى تكرار الكلمة عندما تستدعي الحاجة لتحقيق غرض معين، فيستخدمه عن وعي ودراية بأهميته في الرفع من قيمة العمل الشعري، لا الحط من شأنه، فلا يضع جلَّ اهتمامه بالشكل مهملاً المضمون، بل يأتي تكراره مناسباً للسياق الذي يرد فيه .

- تكرار الجملة

وفيه تتكرر الجملة أو العبارة بذاتها دون إحداث أي تغيير فيها، أو مع حصول بعض التغيير بالتقديم أو التأخير أو التبديل في بعض حروفها، وإذا كان لتكرار الحرف الواحد ما تم ذكره من القيمة السمعية والدلالية، فإن لتكرار الكلمة في النص، وتكرار الجملة في سياقها من القيمة ما هو أكبر² .

¹ الديوان، 456 . لمزيد من الأمثلة ينظر الديوان ص 28، 209، 451 .
² ينظر: السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، 79 .

ويمكن تتبع هذا اللون من التكرار في شعر ابن نباتة ضمن نمطين اثنين، أولهما: التكرار الذي يأتي في القصيدة ذاتها، وثانيهما: التكرار الذي يشيع في عموم شعره .

1- التكرار الذي يأتي في القصيدة

وقد تم رصد مئتين وأربعة عشر نموذجاً لتكرار الجملة في ديوان ابن نباتة وردت في حدود القصيدة الواحدة، وجاءت في سياقات مختلفة، بشكل رأسي أو أفقي، ومما يمثل تكراره الأفقي للجملة ما نظمته في مدح الرسول - صلى الله عليه وسلم - ، وهو يناشد الرجاء أن يعيده مرة أخرى للزمن الذي كان فيه بالقرب من الروضة النبوية، ويلج عليه في الطلب عن طريق تكرار الجملة، يقول:¹

(الوافر)

أَعْدَلِي يَا رَجَاءَ زَمَانٍ قُرْبٍ بِرَوْضَتِهِ أَعْدَلِي يَا رَجَاءَ

ويتخذ من تكراره لصيغة (أفعل ب) وسيلة لإظهار كثرة تعجبه من كرم أصل ممدوحيه، الذين يهنئهم بمولود جديد، فيقول في إحدى مقطعاته:²

(الطويل)

لَعَمْرِي لَقَدْ ضَاعَتْ نَجَابَةُ طِفْلِكُمْ فَأَكْرِمْ بِكُمْ أَكْرِمَ بِكُمْ ثُمَّ أَكْرِمْ

ويبين الشاعر بتكرار الجملة أن ما أصابه من هيام بالمحبوبة، وما نزل به من محنة، يعود

إلى ما تتصف به المحبوبة من فتور اللواظ، ورشاقة القامة، ودقة الخصر، يقول:³ (الكامل)

عَلَّقْتُهُ سَاجِي اللَّوَاظِ أَهْيَفَا وَبَلَّيْتِي سَاجِي اللَّوَاظِ أَهْيَفُ

¹ الديوان، 3 .

² نفسه، 470 .

³ نفسه، 336 .

ويدعو الشاعر لممدوحه الناصر حسن¹ بدوام السرور في كل عام، ويؤكد على هذا الأمر بتكرار

الجملة، في قوله:² (البسيط)

تَهَنَّ عَاماً مُضِيَّ السَّعْدِ مُتَّصِلاً بِأَلْفِ عَامِ مُضِيَّ السَّعْدِ مُتَّصِلاً

ويكرر الشاعر الجملة، ليدل على كثرة النوق التي تقطع الصحراء، لترتع في حمى

الممدوح، وهو الملك المؤيد، وقد ساعد مجيء رب³ التي أفادت هنا التكرير في إيضاح هذه الدلالة،

يقول:⁴ (الخفيف)

رُبَّ وَجْنَاءِ ضَامِرٍ تَقَطَّعُ الْبِيَدِ دَ عَلَى إِثْرِ ضَامِرٍ وَجْنَاءِ

فقد كرر عبارة (وجناء ضامر) مع تغيير في مواقع الكلمات، حيث قدّم (ضامر)، وأخر

(وجناء)، وربما كان لهذا التغيير أثره في لفت انتباه السامع، الذي استساغت أذنه النمط

الأول في التعبير، فجاء في المرة الثانية مخالفاً لما كان قد اعتاد سماعه، الأمر الذي

استوقفه أكثر .

¹ السلطان الناصر، حسن بن محمد بن قلاوون، ولد سنة (735هـ)، تولى السلطنة بعد أخيه المظفر، سنة (748هـ)، وعمره ثلاث عشرة سنة، لذا تولى بعض أمرائه شؤون ملكه، حتى بلغ رشده، فاستبدّ بتدبير أمر مملكته، لذلك خلع عن الحكم سنة (752هـ)، وأعيد إليه سنة (755هـ)، وبقي متولياً للحكم حتى خلع ثم قتل سنة (762هـ). ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 1/38-40 .

² الديوان، 381.

³ ربّ حرف جر يرد للتكثير والتقليل، لكن تكرر الجملة في البيت أضفى عليها معنى المبالغة في الأمر. ينظر: أبو العينين، خضر، معجم الحروف العربية، 188-189.

⁴ الديوان، 7.

ويلجأ ابن نباتة للتكرار الرأسي في الجملة، ليؤكد أن أقلام ممدوحه كمال الدين الزمكاني في مجالي التدريس والفتوى كانت بمثابة الحامي للديار والذمار¹ من كل مكروه، فأراؤه في مسائل الفتوى مسددة لا يدخلها الشك أو الانقياد للهوى، وفي ذلك يقول:²

(البسيط)

حامي الديار بأقلام مُسَدَّةٍ تَأَخَّرَ الشَّكُّ عَنْهَا وَالْغَوَايَاتُ
حامي الذمار بأقلام لَهَا مَدَدٌ مِنْ الْهُدَى وَاسْمُهُ فِي الطَّرْسِ مَدَّاتُ

ويبين الشاعر بتكرار العبارة مهارة ممدوحه تاج الدين السبكي³ في أمور السيادة، وقيامه بها على أتم وجه، وعدم إغفاله لأي جانب منها، حيث يقول:⁴

(الطويل)

حَكَمْتَ بَعْدَلٍ لَمْ تَدَعْ فِيهِ ظَالِمًا وَصَلْتَ بِعِلْمٍ لَمْ تَدَعْ فِيهِ مُلْجِدًا
وَجَدْتَ إِلَى أَنْ لَمْ تَدَعْ فِيهِ مُفْتِرًا وَسَدَدْتَ إِلَى أَنْ لَمْ تَدَّرْ فِيهِ سَيِّدًا

حيث كرر عبارة (لم تدع فيه) ثلاث مرات، وكان من المتوقع أن يكررها في المرة الرابعة، لكنه استبدل كلمة (تذر) بكلمة (تدع) المرادفة لها في المعنى، وهذا التغيير -بما يحوي من أصوات- أضاف قيمة سمعية، أضفت جمالاً على البيت، وهياً ذهن السامع إلى استقبال العبارة نفسها، ففاجأه بتغيير لفظة مع الحفاظ على المعنى وتأكيده .

ولعل عاطفة الشاعر القوية تجاه ممدوحه الملك المؤيد جعلته يكرر شطراً شعرياً كاملاً في بيتين متتاليين، لإظهار شدة حسرته على فراقه، ثم يكرر عبارة (لهفي على) في خمسة أبيات

¹ الذمار: كل ما يلزم حمايته وحفظه والدفاع عنه. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ذمر) .

² الديوان، 69.

³ هو عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي السبكي، أبو نصر تاج الدين، والده تقي الدين، ولد سنة 727هـ، وقدم معه والده إلى دمشق، سنة 739هـ، وظهرت مهارته وهو شاب فأجاد الخط والنظم والنثر، وكان ذا بلاغة، عارفاً بالأمور، وتولى رئاسة القضاء والمناصب بالشام وكانت وفاته سنة 771هـ، ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 428-425/1 .

⁴ الديوان، 142.

تأتي مؤكدةً هذا الأمر، يقول: ¹

(البيسط)

لَهْفِي وَهَلْ نَافِعِي لَهْفِي عَلَى مَلِكِ
لَهْفِي وَهَلْ نَافِعِي لَهْفِي عَلَى مَلِكِ
لَهْفِي عَلَى الْمُلْكِ قَدْ أَهْوَتْ سَنَاجِفُهُ ²
لَهْفِي عَلَى الْخَيْلِ قَدْ وَقَّتْ صَوَاهِلُهَا
لَهْفِي عَلَى ذَلِكَ السُّلْطَانِ حِينَ قَضَى
لَهْفِي عَلَيْهِ لِمُمْتَارٍ وَمُطَلِّبٍ
لَهْفِي عَلَيْهِ لِحُجُودِ كَانٍ يُعْجِبُهُ
بَاتَ الْغَمَامُ عَلَى الْآفَاقِ يَبْكِيهِ
كَسَى الزَّمَانَ جِدَاداً مِنْ دِيَاجِيهِ
إِلَى التُّرَابِ وَقَدْ حُطَّتْ غَوَاشِيهِ
حَقَّ الْعَزَا فَهُوَ يَشْجِيهَا وَتَشْجِيهِ
مِنَ الْجِمَامِ عَلَيْهِ حُكْمُ قَاضِيهِ
بِالْمَالِ يُقْرِيهِ أَوْ بِالْعِلْمِ يُقْرِيهِ
فِيهِ الْمَلَامُ كَأَنَّ اللَّوْمَ يُغْرِيهِ

ويستحضر الشاعر في تكراره جزءاً من بيت للمتنبى في المدح ³ مستخدماً إياه في خدمة

النص وهو يمدح كمال الدين الزمكاني، فيوظفه في مقدمته الغزلية، حيث يقول: ⁴ (البيسط)

يُخَادِعُ السَّمْعَ وَالْأَحْشَاءُ قَائِلَةً
غَيْرِي بِأَكْثَرِ هَذَا النَّاسِ يَنْخَدِعُ

ثم يكرره في ختام قصيدته بعد ستة وأربعين بيتاً في الغزل والمدح، فيقول: ⁵ (البيسط)

وَقُلْتُ لِلْخَاطِبِي مَدْحِي بِذِكْرِ نَدَى
غَيْرِي بِأَكْثَرِ هَذَا النَّاسِ يَنْخَدِعُ

والناظر في البيتين السابقين يجد أن الشاعر في البيت الأول يوجه كلامه للعاذل الذي كان يلومه

¹ الديوان، 571.

² السنجق : لفظ دخيل على العربية، وهو يعني في التقسيم الإداري اللواء أو المديرية. ينظر: أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (السنجق) .

³ وهو الشطر الأول من مطلع قصيدة المتنبى التي قالها في مدح سيف الدولة، وذكر فيها الواقعة التي نكب فيها المسلمون، بالقرب من بحيرة الحدث، وذلك سنة 339هـ، حيث يقول:

إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع

ينظر: البرقوقى، عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبى، 329/2-330.

⁴ الديوان، 297.

⁵ نفسه، 299.

على تعلقه الشديد بالمحبة، فهو إن أنصت لما يقول عاذله، فإن ما في جوف بطنه ينطق قائلاً: لست أنا من يندع بالناس، ويتوسم فيهم الخير وهم ليسوا كذلك . وفي البيت الثاني يخاطب الذين يطلبون منه المدح لاتصافهم بالجد والسخاء، بأنه لا يغتر بهم، فهو لا يمدح إلا من يستحق ذلك، وهو بهذا التعبير يرفع من مكانة ممدوحه الذي يلمح في خطابه له أن صفة الكرم أصيلة فيه قولاً وفعلاً. ولعل استخدام الشاعر لأسلوب التكرار في هذه القصيدة، جاء بهدف التأكيد على أنه يمتلك القدرة في الكشف عن حقيقة جوهر من يعاملهم، فلا يندع بأحاديثهم التي تأتي أفعالهم معاكسة لها .

2- التكرار الذي يشيع في عموم شعره

ويندرج ضمن هذا النمط تكرار ما وظفه الشاعر متأثراً بنصوص أخرى من الموروث الديني والأدبي والتاريخي والشعبي، فابن نباتة كغيره من الشعراء تلقى ثقافة عصره والعصور السابقة له، وارتكز عليها في إبداعه، فظهر أثرها في شعره، وقد جاء تكراره لها عن وعي بأهميتها في خدمة النص للتعبير عن قصده .

ومما يمثل ذلك استعانة الشاعر بما ورد في القرآن، ليخفف معاناته بسبب بعد المحبة عنه، مظهراً بأن كل إنسان يبقى جاهداً في عمله، سواءً خيراً كان أم شراً طول حياته حتى يلقى ربه¹، فيقول:²

يا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ

إِنْسَانٌ عَيْنِي سَاهِرٌ بِكَ سَافِحٌ

¹ ينظر: الصابوني، محمد علي، صفوة التفاسير، 511/3.
² الديوان، 108.

ففي الشطر الثاني يظهر تأثر الشاعر بقوله - عز وجل - " يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ

رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَاقِيهِ"¹، ثم يكررها في موضع آخر لإيصال المعنى ذاته في مقطوعة يقول في أحد

أبياتها²: (الكامل)

نَعْبَانُ ذَا سَهْرٍ وَسِحِّ مَدَامِعِ يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ

ويستند الشاعر إلى تكرار الآيات القرآنية في مواضع متفرقة، ليبين ما طبع عليه الإنسان من

العجلة، حيث يقول في مقدمة غزلية³: (البيسيط)

إِنْسَانٌ عَيْنِي بِتَعْجِيلِ السُّهَادِ بُلِي عُمْرِي لَقَدْ خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ

ويبدو أن الشاعر ضمّن الشطر الثاني قوله تعالى: "خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ"⁴، ليظهر أن ما يجلب له

الأرق ويستعجل به هي عينه التي توقعه في الحب، ويكرر التناص مع الآية القرآنية بموضع آخر،

يطالب فيه بعدم لوم الفتى الذي تسيل دموعه بغزارة لغياب حبيب، لأن العجلة مما رُكِّبَ عليه

الإنسان، فيقول⁵: (المديد)

لَا تَأْتِمْ إِنْسَانَ مُقَلَّتِيهِ خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ

ويجعل الشاعر عين الواصل بالأمل تتلو هذه الآية، وكأنها أبصرت ما سيحدث قبل وقوعه،

فيقول⁶: (المديد)

يَا فَتَى الْعَلِيَا وَصَاحِبَهَا مَا تَرَى فِي وَائِقِ الْأَمَلِ

¹ الانشقاق، 6 .

² الديوان، 120 .

³ نفسه، 381 .

⁴ الأنبياء، 37 .

⁵ الديوان، 412 . ولمزيد من الأمثلة التي كثر فيها آيات قرآنية ينظر الديوان ص 354 .

⁶ نفسه، 381 .

تَالِيَا إِنْسَانُ مُفْلَتِيهِ

خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ

فمن الواضح أن تأثر ابن نباتة في الآية، وتكرارها في ثلاثة مواضع متفرقة جاء بما يتلاءم مع سياق شعره، حيث أفاد من معناها، واستطاع أن يوظفه، في كل مرة بما يخدم نصه الشعري .

وضمن جملة ما تلقاه ابن نباتة من ثقافات ومعارف، كان رصيد من سبقه من الشعراء ماثلاً أمامه، فصار من الطبيعي أن يتأثر بما جاؤوا به من أشعار، ويوظفها منتاصفاً في شعره، لكنه كان يعتمد إلى تكرار بعضها في مواطن متفرقة، بما يتناسب مع الفكرة التي يطرحها، ويتمثل ذلك في تكراره للشطر الأول من مطلع معلقة امرئ القيس، حيث وظفه في شعره في قصيدة يعاتب فيها

صلاح الدين الصفدي¹، وذلك في قوله:²

(الطَّوِيل)

وَعَادَاتُ حُبِّ هُنَّ أَشْهُرُ فَيْكَ مِنْ

قِفَا نَبِّكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ

ثم كرره مرة أخرى في بكاء حبيب سلبه قلبه، حيث يقول:³

(الطَّوِيل)

خَلِيلِي وَالْأَشْوَاقُ تَزْوِي حَدِيثَهَا

دُمُوعُ الْأَسَى مِنْ مُرْسَلٍ وَمُسَلَّلٍ

عَلَى نَازِلٍ بِالْقَلْبِ مُرْتَجِلٍ بِهِ

قِفَا نَبِّكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ

ويبدو أن شعر المنتبى كان يحظى على استحسان كبير من ابن نباتة، ذلك أنه ضمن شعره أشطاراً من قصائده، وكررها في أكثر من موضع، ففي رثائه قاضي القضاة تقي الدين السبكي، تحدث عما

¹ صلاح الدين الصفدي، أبو البقاء، خليل بن أيك بن عبد الله، ولد سنة ست أو سبع وتسعين وثمانية تقريباً، ومهر في صناعة الرسم، وولع بالأدب، فأكثر من النظم والنثر، والترسل والتواقيع، وكتب الخط الجيد، وله مؤلفات كثيرة منها الوافي بالوفيات، وشرح لامية العجم، وكانت وفاته بدمشق سنة 764 هـ. ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 87/1-88.

² الديوان، 393

³ نفسه، 415.

جرى من مواسة النساء لقريبات الفقيد في مصابهن بمن هو خير أخ وخير أبٍ لهن، وجعل الشطر الثاني فيه جزءاً من بيت للمتنبى¹، يقول:²

(البسيط)

وَكُلُّ بَادِيَةٍ فِي الْحُجْبِ قَلْنَ لَهَا يَا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يَا بِنْتَ خَيْرِ أَبٍ

ثم كرر شطر المتنبى في مقطوعة يعزي فيها بامرأة دون أن يصرح باسم المرأة التي نُظمت فيها، داعياً لضريحها بالسقيا، يقول:³

(البسيط)

جَادَتْ ضَرِيحَكَ لِلرَّضْوَانِ غَادِيَةً يَا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يَا بِنْتَ خَيْرِ أَبٍ

ويكرر شطراً من شعر المتنبى، ليؤكد أن ما يثني على ممدوحه به هو مما اعتاده الممدوح

وتربى عليه، فيقول في مدح الملك الأفضل بن المؤيد:⁴

(الطويل)

وَتَمْدَحُ مَعْتَادَ الْمَدِيحِ وَإِنَّمَا لِكُلِّ امْرِيٍّ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعَوَّدَا

فالشطر الثاني هو جزء من بيت للمتنبى في مدح سيف الدولة⁵، وقد كرره ابن نباتة في مدح تاج الدين السبكي، الذي وجود على الآخرين بما عنده، وهذا كذلك ما ألفه وتربى عليه الممدوح منذ

صغره، يقول:⁶

(الطويل)

أَجِيدُ وَبُجْدِي عَادَتَيْنَا وَإِنَّمَا لِكُلِّ امْرِيٍّ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعَوَّدَا

¹ وهو مطلع قصيدة المتنبى التي نظمها في رثاء أخت سيف الدولة سنة 352 هـ وفيه يقول:
يا أخت خير أخ يا بنت خير أب
كناية بهما عن أشرف النسب

ينظر: البرقوقي، شرح ديوان المتنبى، 215/1.

² الديوان، 42.

³ نفسه، 48.

⁴ نفسه، 140.

⁵ وهو من قصيدة المتنبى التي نظمها في مدح سيف الدولة، وتهنئته بالعيد، سنة اثنتين وأربعين، وثلاثمائة، يقول في مطلعها:

لكل امرئٍ من دهره ما تعودا وعادات سيف الدولة الطعن في العدا

البرقوقي، شرح ديوان المتنبى، 3/2 .

⁶ الديوان، 146.

وممن أفاد من أشعارهم، وكررها عن وعي بأهميتها، ما ورد من تكراره لقول أبي تمام:¹

(البيسط)

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ

فقد ورد الشطر الأول منه عند ابن نباتة مكرراً في مواضع متفرقة، حيث وظّفه في معرض وصفه للساقى، مقلداً من أهمية كلام عاذله الذي يلومه على التعلق به، ويبرر موقفه بدعوى أن لواحظه كالسيف، فإن حضر السيف فقد خلا الأمر من المزاح، وفي ذلك يقول:²

(البيسط)

يا تالِي العَدْلِ كُتْباً في لَوَاحِظِهِ السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ

كما كرره في رثائه قاضي القضاة تقي الدين السبكي، الذي عرف بسعة علمه، لكنّه لجأ إلى قلب المعنى بإدخال ما النافية على العبارة، ليأتي المعنى ملائماً لصفات المرثي، يقول:³

(البيسط)

وَكَلَّمْتَنَا سُيُوفُ الْكُتُبِ قَائِلَةً: ما السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ

وكرره مرة ثالثة وهو يخاطب من يجزل له العطايا⁴، بأن كتب التاريخ تكشف عن سادة من ذوي الرتب والمقامات العالية، لكن فضل ممدوحه يتضح للعيان، فيتحقق منه الناظر بشكل قطعي لا شك فيه، بما يشابه حدة السيف في صرامته، وفي ذلك يقول:⁵

(البيسط)

كُتُبُ التَّوَارِيخِ تُؤْمِنُنا وَتُخْبِرُنا عَن سَادَةِ مِنْ ذَوِي العَلِيَاءِ وَالرُّتَبِ

وَأَنْتِ بِالْفَضْلِ تُؤْمِنُنا مُعَايِنَةً وَالسَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ

¹ وهذا مطلع قصيدة أبي تمام، التي قالها في مدح المعتصم بالله أبي إسحاق محمد بن هارون الرشيد، وذكر فيها حريق عمورية وقتها. التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ص32.

² الديوان، 22.

³ نفسه، 41.

⁴ لم يصرح جامع الديوان باسم الشخص الذي نظمت فيه هذه المقطوعة.

⁵ الديوان، 52.

ويستند ابن نباتة إلى لامية الطغرائي¹ في وصف حاله بعد أن فارقتة المحبوبة وهو في ريعان شبابه، قبل أن يكسو الشيب رأسه، ويكرر تناصه مع هذه القصيدة، لإيصال المعنى ذاته في قصيدتين منفصلتين، مبيناً في الأولى أن بلوغه سن التعقل لم يقده إلى الرأي الصواب وهو في ريعان شبابه، فيقول:²

لا الرُّشْدُ سَاعَدَنِي مِنْ قَبْلِ ذَاكَ وَلَا
إِصَالَةُ الرَّأْيِ صَانَتْني عَنِ الْخَطْلِ³

ويكرر شطر الطغرائي في القصيدة الثانية، قائلاً⁴ :

لا الصَّبْرُ سَاعَدَ قَلْبِي فِي السُّؤِّ وَلَا
إِصَالَةُ الرَّأْيِ صَانَتْني عَنِ الْخَطْلِ

كما كرره ثالثاً وهو يمدح جمال الدين بن جملة⁵، مستخدماً أسلوب التشخيص، حيث جعل قلمه ينطق به، ليظهر ما يتصف به الممدوح من سدادٍ في الرأي يصونه عن الاضطراب في الكلام، يقول:⁶

قالتْ يراعتهُ وَالفِكرُ يُرشِدُها
إِصَالَةُ الرَّأْيِ صَانَتْني عَنِ الْخَطْلِ

ويمثل التاريخ بما فيه من أحداث مصدر إلهامٍ لكثير من الشعراء، فقد استطاع ابن نباتة أن يوظفه مكرراً إياه في أكثر من موضع، بما ينسجم مع ما يعبر عنه من أفكار، حيث صور قلبه

¹ الطغرائي هو الحسين بن علي بن محمد بن عبد الصمد، مؤيد الدين أبو إسماعيل، سمي بالطغراني نسبة إلى من يكتب الطغراء، وهي الطرة التي تكتب فوق البسملة، وتتضمن اسم الملك وألقابه، كان ماهراً في الكتابة والشعر، خبيراً بصناعة الكيمياء، متولياً ديوان الطغراء، عاش في ظل الدولة السلجوقية، كانت ولادته سنة (453) هـ، ومات قتيلاً سنة (515) هـ، ومن شعره قصيدته التي تداولها الرواة، وتناقلتها الألسن، المعروفة باسم لامية العجم، التي يقول في مطلعها:

أصالة الرأي صانتني عن الخطل
وحلية الفضل زانتني لدى العطل

ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأديباء، 57-56/9 .

² الديوان، 380.

³ الخطل: الكلام الفاسد المطرب. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خطل) .

⁴ الديوان، 382.

⁵ محمود بن محمد بن إبراهيم بن جملة، الخطيب جمال الدين، تولى الخطابة بالجامع بعد تاج الدين القزويني، سنة 749 هـ وبعد توليه الخطابة ظل ملازماً لقاعة الخطابة، لا يخرج منها، فيأتي الأكابر لزيارته والتطفل عليه. ومات بالطاعون قبل أن يكمل الستين سنة (764) هـ. ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 333-332/1 .

⁶ الديوان، 403.

ببيت يمتلئ بحب المعشوق، وهو لا يخشى على هذا البيت من لوم لائم، وقد علل عدم خشيته
بعبارة (إن للبيت رباً سوف يحميه)¹ التي استحضرها من تاريخ العرب قبل الإسلام، حيث قال:²

(البيسط)

لا يَحْتَشِي بَيْتُ قَلْبِي عَزْوَ لَائِمِهِ فَإِنَّ لِلْبَيْتِ رَبًّا سَوْفَ يَحْمِيهِ

وقد كرر ابن نباتة هذه العبارة في سياقٍ آخر وهو يرثي الملك المؤيد، ناهياً إياه عن الخشية من
إهلاك الزمان لبيته، يقول:³

(البيسط)

لا تَخْشَ بَيْتَكَ أَنْ يَلْوِي الزَّمَانُ بِهِ فَإِنَّ لِلْبَيْتِ رَبًّا سَوْفَ يَحْمِيهِ

وفي مدح الشاعر لعلاء الدين بن فضل الله، يظهر عدم نيته التوجه إلى أحدٍ غير آل
فضل الله لإنشاد قصائده، ويستبعد ذلك الأمر بتوظيفه (هيات) وباستحضاره للمثل الشعبي (لا
ناقة لي في هذا ولا جمل)⁴، الذي بدا من توظيفه له أنه يريد حصر مدائحه بآل فضل الله دون
سواهم، وكأنه يعد توجهه إلى غيرهم ظلماً وإساءة لهم، يقول:⁵

(البيسط)

مالي وما للسرى قَصْداً لِعَيْرِكُمْ هَيَّاتَ لا نَاقَتِي فِيهَا وَلا جَمَلِي

¹ وهذه العبارة من كلام عبد المطلب جد الرسول عليه السلام، لأبرهة صاحب الفيل، عندما سأله عبد المطلب أن يرد عليه ماله، فقال
أبرهة: "سألتني مالك ولم تسألني عن الرجوع عن قصد البيت مع أنه شرفكم، فقال: إن للبيت رباً يحميه". العجلوني، كشف الخفاء
ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، 471.

² الديوان، 564.

³ نفسه، 573.

⁴ وقد ورد أن أصل هذا المثل للحارث بن عباد، حين قتل جساس بن مرة كليياً، فقرر الحارث أن يعتزل الحرب، فصار هذا المثل
يضرب عند التبري من الظلم والإساءة. وقال آخرون إن أول من قاله الصدوف بنت حليس العذرية زوجة زيد بن الأخنس العذري،
حيث كان لزوجها بنتاً من امرأة أخرى، أسكنها في خباءٍ منعزل عن زوجته فأحبها شاب وأحبته، وكانا يخرجان ليلاً ويعودان صباحاً،
وعندما علم والد الفتاة بالأمر، توجه لزوجته وفي وجهه الشر، فقالت له: يا زيد لا تعجل وأفئ الأثر، فلا ناقة لي في هذا ولا جمل.
ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، 320/2.

⁵ الديوان، 384.

ويكرر تناصه مع هذا المثل وهو يمتدح ما عند جمال الدين بن جملة من مكارم الأخلاق، التي لو رآها الطائي الذي عرف بكرمه، لاعتترف بأن ما عنده من المكارم لا يساوي شيئاً، إذا ما قورن بما عند الممدوح، يقول:¹

(البسيط)

مَكَارِمِ لَوْ رَأَى الطَّائِي مَسْرَحَهَا لَقَالَ لَا نَاقَتِي فِيهَا وَلَا جَمَلِي

ويبدو مما ورد من أمثلة على تكرار ابن نباتة لما استقاه من ثقافات سابقة، أن تكراره لها نابع من عمق فهمه لمعناها، ففي كل مرة تتكرر فيه كانت تظهر في حلة جديدة، تعكس إبداع الشاعر، ومهارته في توظيف الموروث بما يلائم السياق الذي يرد فيه .

_ تكرار الصورة الشعرية

عمد ابن نباتة المصري في شعره إلى تكرار صور شعرية عديدة، وربما يكون تكراره هذا بدافع استحسانه لها، ففي معرض وصفه لممدوحيه، والإشادة بكرمهم، جعل نعمهم وأيديهم تتخذ من الأحرار عبيداً لها، وقد تكررت هذه الصورة في عدد من مدائحه، ومما تمّ رصده في هذا الجانب ما جاء في مدح الشهاب محمود²، حيث قال:³

(الخفيف)

لَيْسَ فِيهِ عَيْبٌ سِوَى أَنْ تُعْمَا هُ تُفِيدُ الْأَحْرَارَ رِقَّ الْعَبِيدِ

(الخفيف)

وقال في مدح تاج الدين السبكي:⁴

وَجَوَاداً لَا عَيْبٌ فِيهِ سِوَى نُغْ مَي تُعِيدُ الْأَحْرَارَ وَهِيَ عَبِيدُ

¹ الديوان، 403 .

² محمود بن سلمان بن فهد بن محمود الحلبي ثم الدمشقي، أبو الثناء، شهاب الدين، ولد سنة (644هـ)، وتوفى على أقرانه في النظم والإتشاء والكتابة، وتولى كتابة الإنشاء بدمشق، ثم نقل إلى مصر، ثم تولى كتابة السر بدمشق إلى أن مات سنة (725هـ) . ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 326/4.

³ الديوان، 153 .

⁴ نفسه، 159 .

(الوافر)

وفي مدح ابن صقر الحلبي¹ يقول:²

بِهَا اسْتَعْبَدْتُ مِمَّا كُلَّ حُرِّ

وَلَمْ أَرْ فِيكَ عَيْباً غَيْرَ نَعْمَى

(الخفيف)

وقال ولم يصرّح باسم الممدوح:³

هُ تَحْوِزُ الْأَحْرَارِ بِاسْتِزْقَاقِ

لَيْسَ فِيهِ عَيْبٌ سِوَى أَنْ نُعْمَا

(الخفيف)

وفي مدحه لتقي الدين بن مراجل⁴، قال:⁵

نَ أَيَادِيهِ تَجْعَلُ الْحُرَّ عَبْدًا

لَيْسَ فِيهِ عَيْبٌ يُعَدُّ سِوَى أَنْ

(الخفيف)

وقال في مدح الملك المؤيد:⁶

نَ يَدَيْهِ يَسْتَعْبِدُ الْأَحْرَارَا

لَيْسَ فِيهِ عَيْبٌ سِوَى أَنْ إِحْسَا

(الطويل)

وقال في مدح أحد القضاة:⁷

أَيَادٍ تُعِيدُ الْحُرَّ فِي يَدِهِ قَبَا

وَمَا فِيهِ مِنْ عَيْبٍ سِوَى أَنْ عِنْدَهُ

وربما أراد ابن نباتة من تكرار توظيفه لهذه الصورة أن يستعطف أكبر عدد من ممدوحيه، حتى يشملوه برعايتهم، فينال منهم العطاء الذي يضمن له ولأسرته عيشاً كريماً، وأكد مدحهم بأسلوب تأكيد المدح بما يشبه الذم بتكراره (ليس فيه عيب) لينفي عن ممدوحيه العيب ثم أتى بأداة استثناء توهم السامع أن ما بعدها ذم وإذا به مدح، وهذا الأسلوب في منتهى الغاية في المدح يصل إلى درجة المبالغة في تعظيم الممدوح .

¹ محمد بن اسحاق بن محمد بن صقر الحلبي، شمس الدين، ولد سنة (633) هـ، عمل ناظراً للأوقاف في حلب، وكان الشعراء يمدحونه فيمنحهم أفضل الجوائز، وكانت وفاته سنة 726 هـ ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 381/3.

² الديوان، 234.

³ نفسه، 346.

⁴ سليمان بن علي، بن عبد الرحيم، بن مراجل، تقي الدين، اتصف بالصرامة والأمانة، تولى نظر الجامع، وتقل في ولايات دمشق ومصر والإسكندرية، وتوفي سنة (764) هـ ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 159/2.

⁵ الديوان، 149.

⁶ نفسه، 190.

⁷ نفسه، 507.

ويصوّر ابن نباتة (العوّاء) الذي هو منزل من منازل القمر¹ بإنسان يحسد ممدوحه على ما وصل إليه من مكانة جاوزت الكواكب علوّاً، ويكرر هذه الصورة في مواضع متفرقة من مدائحه،

حيث يقول في مدح الملك المؤيد:²

(الخفيف)

هِمَّةٌ جَاوَزَتِ السَّمَاكَ فَلَمْ يَعْ
بَأْ مَدَاهَا بِالْحَاسِدِ الْعَوَّاءِ

وفي مدح جمال الدين بن شهاب محمود³، يقول:⁴

(الكامل)

ذَاكَ الَّذِي أَمْسَى السُّهَاءَ جَاراً لَهُ
لَكِنَّ حَاسِدَ مَجْدِهِ الْعَوَّاءِ

في موضع ثالث في مدح الصاحب شرف الدين⁵ ناظر الممالك الحلبية، يقول:⁶

(الكامل)

الصَّاحِبُ الشَّرْفُ الرَّفِيعُ عَلَى السُّهَاءِ
قَدْرًا بِرَغَمِ الْحَاسِدِ الْعَوَّاءِ

ويلجأ ابن نباتة أحياناً إلى تكرار الصورة مع إحداث بعض التغيير على معناها، ففي مدحه

لشهاب الدين بن فضل الله صوّر أمواله بالإنسان المقتول، الذي قضى عليه الممدوح بكثرة عطاياه،

كما جعله يحمل على النعش الذي هو يمين الممدوح، ويلفّ بالأكفان التي هي أكياس أمواله، حيث

¹ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (عوي) .

² الديوان، 4.

³ إبراهيم بن محمود بن سلمان بن فهد الحلبي، جمال الدين، ولد سنة (676) هـ، وياشر كتابة السر بطلب مدة ست عشرة سنة، وبقي

يصرف ويعاد إلى مهنته حتى مات سنة (760) هـ، ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 72/1.

⁴ الديوان، 12.

⁵ يعقوب بن مظفر بن مزهر الصاحب شرف الدين، ولد سنة (628) هـ وتولى النظر في دمشق وحلب وطرابلس وغيرها، ومات في

حلب سنة (714) هـ، ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 436/4.

⁶ الديوان، 13.

يقول:¹

(الطويل)

وَيَقْضِي عَلَى أَمْوَالِهِ فَيَمِينُهُ وَأَكْيَاسُهُ لِلْمَالِ نَعَشٌ وَأَكْفَانُ

ثم كرر هذه الصورة في قصيدة أخرى مستثنياً منها تصوير اليد بالنعش، حيث يقول:²

(الخفيف)

قَاتِلُ الْمَالِ بِالنَّوَالِ فَمَا أَكْدُ يَأْسُ أَمْوَالِهِ سِوَى أَكْفَانِ

وأثناء وصف الشاعر للمحبوبة تكررت في قصائده بعض الصور المألوفة، كتصوير

الأجفان بالسيوف، والوجه بالبدر، والقدر بالغصن واللحظ بالسهم، ومما يمثل ذلك قولهم في وصف

أجفان المحبوبة:³ (الطويل)

مَا كُنْتُ أَذْرِي قَبْلَ فَتْكَ جُفُونِهَا بِأَنَّ السُّيُوفَ الْمَشْرِفِيَّةَ أَجْفَانُ

(البيسيط)

ويقول في موضع آخر:⁴

مَا كُنْتُ قَبْلَ تَلَاْفِي مِنْ جُفُونِهِمْ أَظُنُّ أَنَّ مِنَ الْأَسْيَافِ أَجْفَانَا

(الطويل)

ويقول كذلك:⁵

مُحَجَّبَةٌ مَا خِلْتُ قَبْلَ جُفُونِهَا عَلَى كَيْدِي أَنَّ السُّيُوفَ جُفُونُ

¹ الديوان، 500.

² نفسه، 512.

³ نفسه، 500.

⁴ نفسه، 505.

⁵ نفسه، 519.

ومما يمثل تصوير وجه المحبوبة (بالبدر) في مواضع متفرقة من شعره، قوله: ¹ (الكامل)

مِنْ لَحْظِكَ الْفَتَاكِ سَعْدُ الدَّابِحِ

(المتقارب)

وَأَيْنَ الْعَوَاصِمُ مِنْ سَفْحِهِ

(الطويل)

فَيَا أَسْفِي وَالْبَدْرُ زَاهٍ وَأَقْلُ

(السريع)

فَقَلَّ عُرْجُونَ الْهَلَالِ الْقَدِيمِ ⁵

(الطويل)

دَعْتَنِي إِلَى دَانِي الْهَوَى وَقَصِيَّهِ

إِنْ كَانَ وَجْهُكَ بَدْرٌ سَعْدٌ إِنَّهُ

ويقول في قصيدة أخرى: ²

تَأْوَبَ كَالْبَدْرِ فِي جُنْحِهِ

ويقول في موضع آخر: ³

تَعَشَّقْتُهُ كَالْبَدْرِ فِي الطُّرُقِ مُشْرِقاً

ويقول كذلك: ⁴

بَدْرٌ عَلَى غُصْنِ جَدِيدِ الْحَيَا

ويقول: ⁶

وَبَدْرًا لَهُ فِي الْعَرَبِ وَالْتُرْكِ نِسْبَةٌ

ولعل تكرار الشاعر لمثل هذه الصور المألوفة في غرض الغزل، يرجع إلى أن جل ما نظمته في هذا الغرض الشعري جاء في مقدمات قصائده المدحية، سيراً على منهج القدامى في بدايات قصائدهم، فهي لا تعبر عن تجربة حب صادقة، تدفع الشاعر للخروج دوماً بما هو جديد مستحدث، لذا تأتي بعض هذه الصور المألوفة مكررة في أكثر من موضع .

¹ الديوان، 108.

² نفسه، 109.

³ نفسه، 395.

⁴ نفسه، 436.

⁵ يظهر هنا تأثر الشاعر بقوله تعالى: " والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم " من سورة يس، آية 39، وقد جاء في تفسير هذه الآية أن الله سبحانه وتعالى قدر مسير القمر في ثمانية وعشرين منزلاً، فإذا أصبح في آخر منزله دق وتقوس حتى صار كغصن النخل حين يجف ويصفر ويتقوس. ينظر: الصابوني، صفوة التفاسير، 13/3.

⁶ الديوان، 566.

ومن الجدير بالذكر أن تكرار ابن نباتة للصورة الشعرية في بعض المواقع قد يكون بسبب عدم قدرته على الإتيان بصور شعرية مبتكرة أو مجددة في كل مرة ينظم فيها الشعر، لكن هذا لا يقلل من قيمة صورته، فهي في كل مرة تتكرر فيها تأتي مناسبة لسياقها الذي ترد فيه، كما أن تقديم الشاعر لها بصياغة جديدة، يجعل القارئ يظن للوهلة الأولى أنه تصوير ابتكاري، الأمر الذي يبعث المتعة لدى المتلقي، ويشد انتباهه للنص .

ثانياً _ دلالة التكرار في شعر ابن نباتة المصري

1_ الدلالة النفسية

التكرار ليس مجرد إعادة للكلام، وإنما هو تسليط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، تحظى باهتمام المتكلم، وهذا يعني أن التكرار يعكس نفسية كاتب النص¹، وذلك أن الظروف النفسية والانفعالية تعد مثيرة للتعبير، وحاملة على التكرير²، فالشاعر يعبر بالألفاظ التي توحى له بفيض المشاعر، وبالظرف النفسي الذي يحياه، والوضع الذي يحكم استخدامه لهذه الألفاظ³ .

والدارس لشعر ابن نباتة يلحظ وجود ألفاظ تكررت في شعره لما لها من انعكاسات على نفسية الشاعر، وهي تتمثل في تكراره لبعض ألفاظ: الزمان، والمكان، والألوان .

فقد ظلّ ابن نباتة دائم الشكوى من (الزمان والدهر والأيام) التي كان يرى أنها جارت عليه، وذلك بما هيأت له من ظروف معيشية صعبة، وقد انعكست هذه الرؤية على ما نظمه من أشعار،

¹ ينظر: الملاذكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، 242

² ينظر: السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، 79

³ ينظر: التكريتي أسماء صابر جاسم، المضامين التراثية في شعر أبي علاء المعري، 180

لذا تكررت هذه الكلمات (الزمان، والدهر، والأيام) في عموم شعره بوجه شامل، ففي ديوانه ورد لفظ (الزمان) مئتين وتسع وأربعين مرّة، وجاء لفظ (الدهر) في مئتين وثلاث مرات، أمّا لفظ (الأيام) فقد ورد فيه ست وستين مرّة .

كما وردت هذه الألفاظ مكررة بشكل أفقي أو رأسي داخل البيت الواحد، وداخل القصيدة الواحدة، ويتمثل هذا في تكراره للفظ (الزمان) وهو ينهي المخاطب عن الاطمئنان لعروضه، لأنه

قادرٌ على فعل ما يريد، يقول:¹ (المتقارب)

وَلَا تَأْمَنَنَّ عَرُوضَ الزَّمَانِ فَإِنَّ الزَّمَانَ فَعُولٌ فَعُولٌ

كما يوظف الشاعر لفظ (الزمان) مكرراً إياه؛ ليظهر أنّ صبره على مشيئة الزمان كان

ناتجاً عن قلة وجود من يعينه عليه، يقول:² (الخفيف)

قُلْ عَوْنِي عَلَى الزَّمَانِ فَأَصْبَحُ تَصَبُوراً عَلَى مُرَادِ الزَّمَانِ

ويظهر موقف الشاعر من (الدهر) في مدحه لشمس الدين بن الشهاب محمود، حيث بدا

الدهر في صورة الممتنع عن تقديم العون للآخرين ، والمثير للشغب، وجعل ممدوحه بمثابة المؤدب

له، وكرّر لفظ (الدهر) في ثلاثة أبيات متتالية لإيصال هذه الفكرة، وفي ذلك يقول:³ (الخفيف)

شَمِلْتُنَا جَدْوَاهُ وَالْوَقْتُ جَدْبٌ فَاسْتَلَانَتْ وَمِعْطَفُ الدَّهْرِ أَبِي

مَا سَرَى فِي الْكِتَابِ إِلَّا وَأَضْحَى شَعَبُ الدَّهْرِ آمِناً بِالْكِتَابِ

يَا رَئِيساً بِهِ لَقَدْ أُدْبَ الدُّ هُرُّ الَّذِي قَدْ جَنَى عَلَى الْآدَابِ

¹ الديوان، 420 .

² نفسه، 536 .

³ نفسه، 40 .

ويؤكد ابن نباته على موقفه من (الدهر) بتكراره لهذا اللفظ في ثلاثة أبيات متتالية وهو يرثي

الملك المؤيد، حيث يقول:¹ (البيسط)

هَلَّا ثَى الدَّهْرُ غَرْباً عَنْ مَحَاسِنِهِ فَكَانَ كَوُكَبَ سَعْدٍ فِي لِيَالِيهِ
تُرَى دَرَى الدَّهْرُ مِقْدَارَ الَّذِي فَفَدَّتْ مِنْ فَيْضِ أَدْمَعِهِ أَحْوَالُ أَهْلِيهِ
تُرَى دَرَى الدَّهْرُ مَا مَغْزَى سَمَاحَتِهِ فَجَاءَ مُهْجَتَهُ فِي زِيِّ عَافِيهِ

وتكرار الشاعر للفظ (الأيام) يعكس نظرتة لها ، ويظهر هذا الأمر جلياً في رثائه قاضي

القضاة تقي الدين السبكي حين جعل نوب الأيام تُقبل ثائرة بعد موت المرثي، الذي كان معيناً على

هذه الأيام، يقول في ذلك:² (البيسط)

وَأَقْبَلْتُ نُوبَ الأَيَّامِ ثَائِرَةً إِذْ كَانَ عَوْنًا عَلَى الأَيَّامِ وَالنُّوبِ

ومن الطبيعي أن يكون للمكان الذي ولد فيه ابن نباتة تأثير في نفسيته، ولاسيما أنه قضى

معظم شبابه في الغربية؛ لذا كان كثير الحنين إليه، وقد ذكر صاحب الدرر الكامنة أنه ترك مسقط

رأسه مصر وتوجه إلى الشام عام 716هـ، وأقام في دمشق ما يقارب الخمسين سنة³، لكن إقامته

في دمشق هذه الفترة الطويلة لم تنسه وطنه الأصلي مصر، بل ظلّ حاضراً في شعره؛ لحضوره في

نفسه، فبعد أن قامت الباحثة برصد مواطن تكرار المكان في شعر ابن نباتة، تبين أن كلمة (مصر)

ورد ذكرها في الديوان (مئة وسبع عشرة مرّة)، وجاءت مكررة في أربعة عشر موضعاً، فكانت بذلك

الأكثر ذكراً وتكراراً، ويليهما (الشام) التي ورد ذكرها (مئة وعشر مرات)، وتكررت في خمسة مواضع،

¹ الديوان، 571

² نفسه، 41

³ ينظر: ابن حجر العسقلاني، 216_217/4

وَحَلَّتْ (دَمَشَقَ) فِي الْمَرْتَبَةِ الثَّلَاثَةِ، لَكِنَّمَا لَمْ تَرُدْ مَكْرَرًا عَلَى أَعْدَادٍ مَتَقَارِبَةٍ فِي حُدُودِ الْبَيْتِ الْوَاحِدِ أَوْ الْقَصِيدَةِ الْوَاحِدَةِ .

ومما يكرر فيه ذكر مصر مظهرًا شوقه وحنينه إليها، قوله:¹

(الكامل)

أَهَا لِمِصْرٍ وَأَيْنَ مِصْرٍ وَكَيْفَ لِي بَدِيَارِ مِصْرٍ مَرَاتِعًا وَمَلَاعِبَا

ويتذكر الشاعر ظباء مصر وهي تقف على شطي النيل فيشتد شوقه إليها، يقول:²

(الطويل)

ظَبَاءٌ بِشَطِي نَيْلِ مِصْرٍ لِأَجْلِهَا يَقُولُ حَنِينُ الشَّوْقِ آهًا عَلَى مِصْرٍ

ويحن الشاعر إلى أيام عيشه في مصر حيث أهله وأحبابه، فيرسل لها تحيته، ويكررها في

بيتين متتاليتين، يقول:³

(البسيط)

وَحَبَّبْنَا الْعَيْشَ وَالْأَيَّامَ مُسْعِفَةً وَمِصْرُ دَارِي وَأَحْبَابِي بِهَا حَوْلِي

يَا بَارِقًا مِنْ نَوَاحِي مِصْرٍ مُبْتَسِمًا بَلَّغْ تَحِيَّةَ هَامِي الدَّمْعِ مُنْهَمِلِ

ويبدو من هذه الأمثلة أن الشاعر أراد التوكيد على شدة حنينه لمسقط رأسه، ومرتع طفولته

مصر رغم بعده عنه .

وتكرار الشاعر للفظ (الشام) كان يأتي في سياق حديثه عن الممدوح، ومما يمثل ذلك ما

¹ الديوان ، 26

² نفسه، 200

³ نفسه ، 383

جاء في مدحه لشمس الدين بن التاج اسحاق¹، حيث قال:² (الطويل)

هَنِيئاً لَأُفَقِ الشَّامَ يَا شَمْسَ مِصْرِهِ بِأَنَّكَ بِالنَّدْبِيرِ لِلشَّامِ طَالِعُ

فتكرار لفظ (الشام) يؤكد أن الشاعر أراد أن يركز على عناية ممدوحه بأمر الشام دون غيرها من الأماكن .

وبالإضافة لما يُلمح في ألفاظ الزمان والمكان من دلالات نفسية، فإن للألوان كذلك القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان، وإحداث تأثيرات نفسية عليه، وذلك لما لها من ارتباط بمفاهيم معينة، وما تحويه من دلالات وإيحاءات خاصة³، وما من شك بأن اللون يظهر في حياة الإنسان كأحد أهم عناصر الجمال التي يهتم بها⁴؛ لذا كان من الطبيعي أن تزخر به أشعار الشعراء لما يكسبها من الحسن والبهاء وما يمنحها من القدرة على إحداث التأثير .

وابن نباتة كغيره من الشعراء وظّف الألوان في شعره وكثّر ذكر بعضها في عدد من المواضيع، وعند قيام الباحثة بإحصاء الألوان الواردة في شعره، تبين أنها جاءت تبعاً للأكثر وروداً في الديوان على النحو الآتي:

| لفظ اللون | الأبيض | الأحمر | الأسود | الأخضر | الأصفر | الأزرق |
|---|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| مرات وروده في الديوان | 68 | 59 | 58 | 32 | 19 | 6 |
| عدد المواضيع التي تكرر فيها على أبعاد متقاربة | 3 | 3 | 5 | 5 | - | - |

¹ موسى بن إسحاق، ويُسمى عبد الوهاب بن عبد الكريم المصري القبطي، وهو شمس الدين ابن الكاتب تاج الدين، تولى نظر الجيش في القاهرة، ثم تولى الوزارة بدمشق، وظل في حالة متقلبة بين الولاية والمصادرة، والإهانة والعز، حتى كان آخر تولٍ له سنة سبعين، وبقي على ذلك الأمر حتى توفي سنة (771) هـ .

ينظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، 374/4 الديوان، 302

³ ينظر: عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، 228 .

⁴ نفسه، 13 .

وبالاعتماد على الجدول السابق يمكن الخروج ببعض الأمور التي تخدم البحث، وهي:

أولاً_ إن مجيء اللون الأبيض في المرتبة الأولى يدل على أمرين :

1_ اتصاف ممدوح الشاعر بالطهارة والنقاء والصدق التي يوحي بها اللون الأبيض¹، ففي مدح

الشاعر للملك المؤيد جعل يده الممتدة بالعتاء يداً بيضاء، تقضي على كل ما سواها، وكرّر لفظ

(بيضاء) في الشطر الثاني؛ ليؤكد أن ما عند ممدوحه من صفات الطهارة يفوق ما عند غيره

ويطغى عليه، حيث قال:²

(البيسط)

داعٍ لِحُودٍ يَدِ بِيضَاءٍ مَا بَرِحَتْ تَقْضِي عَلَى كُلِّ صَفْرَاءٍ وَيَبِيضَاءٍ

2_ رغبة الشاعر في تغيير حياته للأفضل، والتخلص من فاقته؛ وذلك لأن النفس البشرية تتطلع

إلى هذا اللون "تخلصاً مما هي فيه، وتلويحاً لحياتها، وتغييراً لشدها"³. ففي إحدى مقطعات ابن

نباتة جعل شعره يظهر في صورة منحة بيضاء، تنبئ بعيش كريم للممدوح، حيث يقول:⁴ (الطويل)

تَهَنَّ بِهَا بِيضَاءَ مِنْ خُلَعِ الرِّضَا تُخَبِّرُ أَنَّ الْعَيْشَ يَلْقَاكَ أَبْيَضًا

فاستخدام الشاعر للون (الأبيض) في الشطرين الأول والثاني يعكس طموحه في تحسين ظروفه

المعيشية، عن طريق مدحه لرجالات عصره، فكما أن إشادته بالممدوح في أشعاره تعلي من شأن

ممدوحه بين الناس، فهي كذلك تعود على الشاعر بالنفع، وذلك بما يناله من عطاء يكفيه مؤونة

عائلته، ويكفل له حياة كريمة، وقد أوحى لهذه الحياة في هذا البيت باستخدام اللون الأبيض .

¹ الديوان، 229 .

² الديوان، 6

³ الكوسا، عبير فايز حمادة، اللون في الشعر الأندلسي ، 125

⁴ الديوان، 281

ثانياً_ تكرار استخدام الشاعر للون الأحمر يدل على ما يختلج في نفسه من مشاعر متناقضة من الأسى والارتياح، وينبع هذا التباين في الدلالة من ارتباط هذا اللون بأمر متعددة، فهو لون الدم والنار والذهب والورد وغير ذلك¹، ولكل أمر من هذه الأمور إحاء خاص به. فالأحمر في غزل ابن نباتة يمثل لون خدود المحبوبة، ولون دموع الشاعر بسبب فراقها²، وكذلك هو لون دموع الشاعر حسرة على المرثي³، وهو في المدح يمثل رمزاً للفخر بشجاعة الممدوح، وإنزال الهزيمة بالأعداء⁴. ومما تكرر فيه ورود اللون الأحمر في بيتين متتاليين ما جاء في إحدى مقطوعاته، حيث قال:⁵

رَكِبُوا وَقَدْ مَلَأُوا الْفَضَا فِي أَحْمَرَ كَالشَّمْسِ تُشْرِقُ فِي الْعَجَاجِ الْأَكْدَرِ
فَرَمَائُهُمْ يَقْضِي بَعِيشٍ أْبَيْضِ وَجُيُوشُهُمْ تَسْرِي بِمَوْتِ أَحْمَرَ

ويبدو في البيتين السابقين أن الشاعر أراد إظهار شجاعة ممدوحيه، فجعلهم يملؤون الفضاء باللون الأحمر، الذي رمز به ليعبر عن اشتعال الحروب بينهم وبين أعدائهم، وما تحمله هذه الحروب من شدة ومشقة⁶، ثم كرره في البيت الثاني ليظهر فتك ممدوحيه بأعدائهم، وإزهاقهم لأرواحهم، وعبر عما لحق بهم وما آلو إليه ب(الموت الأحمر) رمزاً للون الدماء التي سفكت في المعركة .

كما كرر ابن نباتة ذكر الأحمر في وصفه للخيل؛ ليؤكد استحسانه لهذا الصنف من الخيول، حيث قال:⁷

مِنْ أَحْمَرَ لِلْبَرْقِ عَنْهُ حَبْرُ يَشْهَدُ أَنَّ الْحُسْنَ حَقًّا أَحْمَرُ

¹ ينظر : عمر ، أحمد المختار، اللغة واللون، 211-212

² ينظر: الديوان، 21، 47، 207، 234، 344، 504 .

³ نفسه، 572,367,218,156

⁴ نفسه، 584,188,119,64,14

⁵ نفسه، 247

⁶ ينظر : عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، 211-212

⁷ الديوان ، 588

فقد ظهر في الشطر الأول أن الخيل التي يتحدث عنها حمراء اللون، تبدو كالبرق في إشعاعها وسرعتها، ثم ألمح في الشطر الثاني إلى سبب استحسانه لهذه الصفة في الخيل بعبارة (أن الحسن حقاً أحمر)، ففي هذه العبارة دلالة على أن الحسن " لا يوصل إليه إلا بمشقة وصبر على المكاره"¹ وذلك لارتباط هذا اللون بلون الدم .

ثالثاً_ جاء اللون الأسود عند ابن نباتة بدلاتين (سلبية وإيجابية)، وفي هذا دلالة على توازن نظرة الشاعر للأمور من خير وشر، فهو تارة يستخدم اللون الأسود للتعبير عن سمة حسنة، كسواد شعر المحبوبة وسواد خالها²، وتارة أخرى يتخذ منه صفة للأهوال والأيام السيئة³، ومما كثر فيه ذكر (الأسود) قوله:⁴

زَمَانُ الْهَوَى وَالْفَوْدُ أَسْوَدُ حَالِكٌ
وَعَصْرُ الصَّبَا وَالْعَيْشُ أَبْيَضُ ناصِعُ
إِذَا ابْيَضَّ مَسْوَدُ الْعِذَارِ فَإِنَّمَا
هُوَ الصُّبْحُ لِلدَّاتِ بِاللَّيْلِ قاطِعُ

ففي البيت الأول تحدّث الشاعر عن زمن الشباب الذي قضى فيه أوقات لهو، وحدّده بالزمن الذي كسا فيه اللون (الأسود) جانبي رأسه، وأكد على شدة السواد باستخدام لفظ (حالك)، وفي البيت الثاني كان حلول اللون الأبيض مكان الأسود في زمن المشيب، بمثابة حلول الصبح مكان الليل وقطعه لذاته .

وبذا يكون الشاعر في هذين البيتين قد استخدم المفردة اللونية (أسود) بدلالة رمزية إيجابية تتمثل في (عصر الصبا)، الذي قضى فيه الشاعر أجمل أيامه .

¹ عمر، أحمد مختار ، اللغة واللون، 212

² ينظر : الديوان ، 252,497

³ نفسه، 136,130

⁴ نفسه، 302

رابعاً_ مجيء الأخضر بنسبة أقل من الأبيض والأحمر والأسود يعكس قسوة حياة الشاعر في أيام شبابه؛ وذلك لأن هذا اللون يكشف عن تمتع الإنسان بحياة الشباب؛ لارتباطه بالطبيعة الخصبة¹، غير أن صعوبة حياة الشاعر في أيام شبابه لم تقف حائلاً دون توظيفه لهذا اللون وتكراره له، ففي أحد أبيات مقطوعاته، اتخذ من اللون الأخضر رمزاً لنقاء النفس، وكرّر ذكر هذه المفردة اللونية في الشطر الثاني من البيت ليؤكد أصالة هذه الصفة فيمن تحدّث عنه، حيث قال:² (المنسرح)

أَخْضَرَ نَفْسُ الْفَتَى بِهِ أَلْفَتْ وَالنَّفْسُ حَضْرَاءُ قَدْ عَرَفْنَاهَا

خامساً_ تأخّر الأصفر والأزرق إلى الموقعين الخامس والسادس، وعدم ورودهما مكررين على أبعاد متقاربة داخل القصيدة أو المقطوعة، قد يوحي بما تعرض له الشاعر من مشاقّ ظلّ يشكو منها طوال حياته، لذا تدنّت نسبة توظيفه للون الأصفر الذي يوحي بالانشراح³، كما تدنّت نسبة توظيفه للأزرق الذي يوحي بالراحة⁴؛ وذلك لأنهما يحملان دلالة ربما تتناقض مع ما حوته حياة الشاعر من صعوبات.

ومما ورد يتبين ما لتكرار الألوان من أهمية في الكشف عن نفسية الشاعر، بالإضافة لما تحمله من دلالة تافقت انتباه المتلقي، وتجعله يعمل فكره ليتوصل إلى المعنى الذي قصده الشاعر .

¹ ينظر : عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، 232

² الديوان ، 544

³ ينظر : عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، 229

⁴ نفسه، 228

2_ الدلالة الاجتماعية

لجأ ابن نباتة إلى أسلوب التكرار أثناء تعبيره عن مظاهر الحياة الاجتماعية، بما تحويه من أفراح وأحزان، وعلاقات بين الناس، فالقارئ لقصائده في الرثاء يلاحظ أنها تزخر بمواطن التكرار بشتى أشكاله، ولا سيما قصائده التي رثى فيها أبناءه¹، وكذلك قصائده في رثاء الملك المؤيد²، وفي هذا ما يدل على أن ابن نباتة كان لا يلجأ إلى التكرار لملء فراغ معين، وإنما كان يلجأ إليه عن دراية منه بأهميته في تأكيد الفكرة التي يطرحها .

فقد اتخذ ابن نباتة من التكرار وسيلة ليبين ما كان لوفاة الملك المؤيد من تأثير على بعض

نواحي الحياة الاجتماعية، حين قال:³ (البيسط)

مَنْ لِلْعُلُومِ وَلِلْأَعْلَامِ يَنْشُرُهَا وَلِلْوَعْيِ وَرِدَاءِ الْخَوْفِ يَطْوِيهِ
مَنْ لِلْكَسِيرِ مِنَ الْأَهْوَالِ يَجْبُرُهُ وَلِلطَّرِيدِ مِنَ الْأَيَّامِ يُؤْوِيهِ
مَنْ لِلتَّصَانِيفِ أَمْثَالِ الْكَوَاكِبِ فِي لَيْلِ الْمِدَادِ لِسَارِي الْفِكْرِ يُهْدِيهِ

وهنا كرر الشاعر اسم الاستفهام(من) في ثلاثة أبيات بشكل رأسي؛ ليظهر ما تركه الملك المؤيد من فراغ في مجال التعليم كما اتضح في البيتين: الأول والثالث، كما ألمح في البيت الثاني إلى ما كان للمرثي من دور في النهوض بالوضع الاقتصادي للناس، عن طريق مساعدته للضعفاء والمشردين .

¹ ينظر: الديوان، 156، 217، 310.

² نفسه، 412، 570 .

³ نفسه، 572.

وقد استخدم الشاعر أسلوب التكرار وهو يقدم التهاني ببعض المناسبات، كالتهنئة بالقدوم من الحج¹، أو بعيد النحر²، أو بمولود جديد³، وقد ورد أنه هنا أحدهم بالأيام العشر بعد التعزية بميت⁴، فقال: ⁵

(الطويل)

أَتَيْتُكَ يَا أَزْكَى الْبَرِيَّةِ جَامِعاً لِأَمْرَيْنِ فِي يَوْمِ مِنَ الدَّهْرِ وَاقِدِ
هَنَى وَعِزّاً لَا عَتَبَ فِيهِ لِأَنْنِي أَهْنَى بَعْشَرٍ إِذْ أُعْزَى بِوَاحِدِ

فالشاعر يخشى أن يعرض نفسه للعتاب واللوم؛ لأنه يهنئ ويعزي شخصاً في آن واحد، وهذا أمر غير مقبول اجتماعياً؛ وذلك لوجود تناقض بين (التهنئة والتعزية)، ولما يترتب على كل منهما من عبارات تختص بهذه المناسبة أو تلك، لذا لجأ الشاعر إلى أسلوب التكرار في الشطر الثاني؛ ليبرر هذا العمل، ويدفع عن نفسه اللوم، غير أنه كرر الكلمة مع وجود اختلاف في الصيغة، إذ وردت الكلمتان في الشطر الأول بصيغة الاسم، بينما وردتا في الشطر الثاني بصيغة الفعل المضارع (أهني / أعزي). وقد برر الشاعر تصرفه بأسلوب طريف يبعث على السرور، حين ذكر أنه يهنئ بعشر، لكنه يعزي بواحد .

ومن المظاهر الاجتماعية التي انتشرت بين الناس على نطاق واسع في عصر الشاعر عادة الإهداء⁶، حيث كانوا " يتهادون المؤمن، والمآكل الشهية، والمطاعم المفتخرة مما يعز صنعه، أو يخلو ثمنه"⁷، وقد اشتمل ديوان ابن نباتة على مقطعات أشار فيها إلى ما كان يتقبل من هدايا، وما كان يهدي إلى غيره، فكان يعمد في بعضها إلى توظيف أسلوب التكرار؛ لإبراز جانب مهم

¹ ينظر: الديوان، 454.

² ينظر: نفسه، 217.

³ ينظر: نفسه، 132.

⁴ لم يصرح جامع الديوان باسم الشخص الذي خاطبه الشاعر في هذين البيتين، ولم يذكر كذلك اسم الميت الذي عزى به.

⁵ الديوان، 162.

⁶ ينظر: باشا، عمر موسى، ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق، 354.

⁷ نفسه، 354.

يريد التركيز عليه، فعندما أهدى إليه بعض أصحابه ديوكاً، أظهر من خلال التكرار استحسانه لهذه العادة، وفي ذلك يقول:¹

(الخفيف)

وَصَلَّتْنَا دُيُوكُ بِرِّكَ تَزْهُو بِوُجُوهِ جَمِيْلَةٍ مُسْتَجَادَةٍ
كُلُّ عُرْفٍ يَرُوقُ حُسْنًا وَإِنِّي أُرْتَجِي أَنْ تَكُونَ عُرْفًا وَعَادَةً

حيث كرر الشاعر كلمة (عُرف) في البيت الثاني، لكنها جاءت بمعنيين مختلفين، وهو ما يسمى في البلاغة العربية بالجناس التام المماثل، ففي الشطر الأول جاءت بمعنى عرف الديك؛ أي منبت ريشه من العنق²، وفي الشطر الثاني وردت بمعنى ما تعرفه النفس من الخير، وتطمئن إليه، ولا تتكره³، وفي تكرار الشاعر لهذا اللفظ بهذين المعنيين فإنه يكشف عن أحد المظاهر الاجتماعية التي سادت في عصره، كما أنه يعبر عن قبوله لهذا المظهر، وأمله ببقائه بين الناس، وعدم إنكارهم له .

ويميز الشاعر من خلال التكرار بين أنواع الهدايا التي كانت تقدم في عصره، ويظهر من مقطوعة له أن هداياهم لم تكن تقتصر على الأطعمة، بل يمكن أن يتهادوا بينهم أشياء أخرى لا تؤكل، حيث قال الشاعر عندما أهدى ورقاً:⁴

(المنسرح)

إِنْ لَمْ يَكُنْ قَدْ أَتَاكَ ذَا تَمْرٍ فَإِنَّهُ قَدْ أَتَاكَ ذَا وَرَقٍ

ويستعين الشاعر بالتكرار ليكشف عن علاقته الخاصة مع أفراد مجتمعه، فهو إن استاء من معاملة أحدهم له، عاتبه على ذلك، فعندما مرض الشاعر ولم يزره أحد أثناء ضعفه قال معاتباً:⁵

(الكامل)

¹ الديوان، 163.

² ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (عرف).

³ ينظر: نفسه مادة (عرف) .

⁴ الديوان، 351.

⁵ نفسه، 163.

مالي مَرِضْتُ فَلَمْ يَعْذِنِي عَائِدٌ مِنْكُمْ وَيَمْرَضُ كَلْبُكُمْ فَأَعْوُدُ

فتكرار الجذر (عاد) ثلاث مرات مع اختلاف الصيغة التي ورد فيها (يعدني-عائد- فأعود) يؤكد الفكرة التي يطرحها الشاعر، وهي عدم اكتراث غيره به أثناء مرضه، على الرغم من حرصه الشديد على مساندة الآخرين، وزيارتهم في كل أمر، مهما صغر أو كبر . ومن هذه الأمثلة يتبين ما للتكرار من دور في الكشف عن مظاهر الحياة الاجتماعية في عصر ابن نباتة المصري .

الفصل الثاني

الانزياح في شعر ابن نباتة المصري

مدخل

تنبه الأسلوبيون إلى ضرورة رصد ما في الكلام من انزياح عن النسق المؤلف، وعدّوه من أهم مباحث الأسلوبية التي تمكنهم من التعرف على أسلوب مؤلف النص، بل وصلت عنايتهم به إلى الحد الذي جعلهم ينظرون إليه على أنه الأسلوب ذاته¹، فما المقصود بمصطلح الانزياح؟ وما هي وظيفته وأهميته والمعايير التي تحدّده؟

لقد تعددت تعاريف الانزياح عند الباحثين والأسلوبيين، ولعل هذا نابع من مدى إدراكهم لأهميته في ابتكار ما يميز النص ويلفت النظر إليه، وهذا ما تنبّه إليه أحمد ويس حين عرّف الانزياح بأنه "استعمال المبدع للغة: مفردات، وتراكيب، وصوراً استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"²، والمتأمل في هذا التعريف يجد أنه يدور في جوهره حول الإتيان بما هو غريب مبتدع من اللغة بهدف النهوض بالنص وشد انتباه المتلقي له .

والمتتبع لمفهوم الانزياح يسترعي انتباهه وجود مسميات كثيرة تشير إليه، وهي مسميات غريبة المنشأ، تجاوزت أربعين مصطلحاً، وتختلف تبعاً لاختلاف من تحدّث عنها من النقاد³ .

وإذا كان مصطلح الانزياح حديث النشأة في الدراسات الأسلوبية، فإن الظاهرة التي يتناولها ليست جديدة، بل لها جذور ترتد في أصولها إلى أرسطو وما تلاه من بلاغة ونقد عند الغربيين⁴، كما أنها كانت حاضرة عند اللغويين والبلاغيين العرب القدماء بمسميات مختلفة، عمل الباحثون

¹ ينظر: عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، 268، وكوين، جون، بناء لغة الشعر، 199 .

² الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 7 .

³ ينظر: نفسه، 30، 33، وينظر: المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، 101-100 .

⁴ ينظر: ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 81 .

العرب على الكشف عنها، ومنها: العدول، والاتساع، والغرابة، ومنافرة العادة، وشجاعة العربية، وغيرها¹، ويُعدّ مصطلح العدول من أقوى المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة وأكثرها تداولاً²، حيث وجد فيه عبد السلام المسدي إحياءً لمفهوم الانزياح في التراث العربي³.

والحديث في مسألة الانزياح يتطلب نظرة متأملة إلى اللغة الشعرية، وذلك لأن الشعر - كما يرى جون كوين (Jean Cohen) - لا يتم دون انزياح⁴، وهو بهذه الرؤية يجعل من هذا الأسلوب أساساً يقوم عليه الشعر، لكنه لا يعبأ بأي انزياح، بل هو عنده مشروط بتحقيق الهدف المنشود منه وهو (الهدم بغية البناء)⁵، فأى خروج عن قانون اللغة ينبغي أن يعود بالنفع والفائدة على النص.

والناظر في الدراسات الأسلوبية يجد نفسه أمام محاولات كثيرة للوقوف على الأصل الذي يشكل معياراً يُستأنس به لبيان الانزياح، فثمة من انطلق في تحديده من معايير خارج نطاق النص، كاللغة العادية والنثر العلمي، وهناك من اعتمد على معايير داخلية كالسياق بأنواعه، والإحصاء لبعض السمات اللغوية، ويضاف إلى ذلك المعايير التي تراعي الجانبين الداخلي والخارجي في النص ويمثل ذلك ما يُسمّى (بالعلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية)⁶ التي لا تظهر قيمة إحداها منفردة دون الالتفات إلى الأخرى⁷، ومهما يكن نوع المعيار داخلياً أم خارجياً أم يجمع بين الجانبين

¹ ينظر: ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، 47-51، وابن الأثير، المثل السائر، 71/2-72، وابن جني، الخصائص 360/2، 444، 447، والجرجاني، دلالات الإعجاز، 49، والقرطاجني، منهاج البلغاء، 71-72، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، 177.

² ينظر: ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 8.

³ ينظر: المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، 162.

⁴ ينظر: بناء لغة الشعر، ص 197.

⁵ ينظر: نفسه، ص 200.

⁶ العلاقات الرأسية تعتمد على تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارجه، كالعلاقة بين عالم وعلامة ومعلم ومتعلم وعلم وتعليم... والعلاقات الأفقية التي تربط ما بين أجزاء الكلام بعضها ببعض الآخر في السياق الواحد. ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 145.

⁷ ينظر: نفسه، 134-137، 145-147.

فإن أهميته تكمن في مقدار كشفه عن الانزياح، فتعدد هذه المعايير واختلاف النظرة إليها من باحث إلى آخر ينبغي أن يُسخر من أجل فهم أوسع للنص؛ للوقوف على ما يميّز أسلوب مؤلفه .

ونظراً لافتقار الانزياح للثبات والاستقرار، فإن هذا يترتب عليه ظهور ما يفاجئ المتلقي في كل مرة ينزاح فيها المؤلف عما هو معتاد، وذلك يتفق مع وظيفة الانزياح الرئيسة التي أكثرت الدراسات من نسبتها إليه، ألا وهي المفاجأة، حيث لاقت هذه الوظيفة عناية خاصة عند المدارس النقدية، جعلتها داخل دائرة الإبداع، ويترتب على حدوث المفاجأة جذب انتباه المتلقي للنص، الأمر الذي يوصله إلى الغبطة والإمتاع¹، وبذا يكون الانزياح قد راعى بعدين ضروريين للعمل الإبداعي في رؤية علماء الأسلوب، وهما: شد انتباه المتلقي للعمل، وتحقيق البعد الجمالي للنص² .

وتتجلى أهمية الانزياح في تمكين المبدع من استخدام اللغة دون التقيد بأي قواعد وأنظمة، وفق ما تستدعي حاجته، مما يتيح له "خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطم مع ما تربي عليه الذوق، وما تأسس في معرفة الإنسان الأولى"³، وبالإضافة لما يُهيئ للمبدع من طاقات في استعمال اللغة، فإن رصد المتلقي له يُمكن أن يعينه على قراءة النص قراءة داخلية متأملة، تتجاوز حدود القراءة السطحية الهامشية⁴ للوقوف على ما في النص من قيم جمالية، وما استحدثه المؤلف من أساليب وتراكيب جديدة .

ويتضح مما سبق أن الانزياح الذي يخدم النص هو الذي لا يخرج عن فصاحته، بل يمدّه بإمكانات تضيف عليه الغرابة التي ترفع من قيمته الفنية، وتزيده جمالاً وحيوية، وهو إذ يرخي

¹ ينظر: ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 156، 164 .

² ينظر: درابسة، محمود، مفاهيم في الشعرية، 118 .

³ ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، 58 .

⁴ ينظر: نفسه، 58 .

العنان للمبدع في استخدام اللغة دون أن يضيق المجال أمامه، فإنه يزيد من قدرته على الإبداع، بل يجعله في مرحلة خلق وابتكار دائمين .

ولمّا كان الانزياح "الشرط الضروري لكل شعر"¹ فإنّ في شعر ابن نباتة المصري من أنماطه ما يستأهل أن يخصص هذا الفصل لدراسته، وهنا ستم دراسته ضمن ثلاثة أشكال، وهي: الانزياح الاستبدالي، والانزياح التركيبي، والانزياح الإسنادي .

أولاً _ الانزياح الاستبدالي

ويختص هذا النوع بالانحرافات التي تطرأ على المعاني الموضوعية أصلاً، إذ تنتقل المعنى من دائرته الخاصة التي تعبّر عن الحقيقة إلى دائرة أوسع تمثل المجاز²، وتُعدّ الاستعارة عماد هذا اللون من الانزياح³، فقد حدد عبد القاهر الجرجاني معناها بقوله: "أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم"⁴، وفي هذا النقل للفظ عن أصله اللغوي إلى غيره يتجلّى معنى الانزياح، فهو من جهة يخالف ما اعتاد الإنسان على استخدامه، ومن جهة أخرى يُكسب اللغة دلالات جديدة تزيد من إمكاناتها التعبيرية، وهذه الدلالات تحدث مفارقة دلالية تفاجئ المتلقي بفعل مخالفتها للاختيار المنطقي المتوقع، وهذا ما توصل إليه الباحث المحدث سعد مصلوح الذي عرّف الاستعارة بأنها "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً

1 ينظر: كوين، جون، بناء لغة الشعر، 29 .

2 ينظر: درابسة، محمود، مفاهيم في الشعرية، 118، 122، وسلوم، تامر، الانزياح الدلالي الشعري، 98 .

3 ينظر: ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 111 .

4 الجرجاني، أسرار البلاغة، 22 .

دلاليًا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة¹. وفي هذا التعريف ما يمثل جوهر الانزياح الذي دارت حوله الدراسات الحديثة .

ولم يقف الاهتمام بالاستعارة عند حدود البلاغيين العرب، بل أولاها الغربيون عناية كبيرة، فكانت لهم آراؤهم التي تربطها بمفهوم الانزياح، وتجعلها القاعدة التي تقوم عليها حياة الشعر² .

وقد استطاع ابن نباته المصري أن يستخدم الاستعارة ليظهر للمتلقي قدرته على استخدام اللغة وتوسيع دلالاتها، فامتلاً شعره بالانزياحات الاستعارية في شتى الأغراض، ولا سيما في غرض المدح الذي شغل معظم شعره، ومن ذلك قوله مادحاً:³

(الطويل)

لَهُ رَاحَةٌ صَلَّى الْحَيَا خَلْفَ جُودِهَا وَأَدْعَنُ فَاَنْظُرُ لِلْمُصَلِّي الْمُسَلِّمِ
عَجِبْتُ لَهَا فِي الْجُودِ تَظْلِمٌ مَالِهَا وَتِلْكَ أَمَانُ الْخَائِفِ الْمُتَظَلِّمِ

وقد تجلّى الانزياح الاستبدالي في قول الشاعر: (له راحة صلى الحيا خلف جودها) وهنا ظهرت مهارة الشاعر وقدرته على اللعب بالألفاظ، حيث خرج عن المألوف في الاستعمال، فأضفى على المطر صفة إنسانية، وجعله يصلي خلف الجود الذي يمثل أمراً معنوياً تتصف به يد الممدوح، وقد زاد من جمال الاستعارة عندما جعل الحيا يظهر في صورة المصلي المذعن المنقاد لجود الممدوح، ثم أثرى نصّه باستعارة أخرى تقوم على أمرين متضادين عندما جعل يد الممدوح تظلم المال بكثرة عطائها، لكنها في الوقت ذاته تشكّل أماناً للخائف والمتظلم، وكل هذه الاستعارات

¹ في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، 187 .

² ينظر: كوين، جون، بناء لغة الشعر، 119، 211، ولويس.س. داي وآخرون، اللغة الفنية، 46، 88، وفضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، 153.

³ الديوان، 434 .

التي وظّفها الشاعر في نصّه ما هي إلا وسيلة للتعبير عن شدة سخاء ممدوحه، إذ لا يفوقه في الكرم أحد حتّى المطر، وهنا استطاع الشاعر عن طريق الاستعارة أن يجمع بين ما هو حسي ومعنوي، وأن يوظف المتضادات بطريقة تزيد من إمكاناتها اللغوية، وتكسبها بعداً جمالياً إبداعياً مؤثراً .

وتظهر وظيفة الاستعارة في قوله:¹ (الطويل)

إِذَا سَحَبْتُ جَدْوَى الْمُؤَيَّدِ ذَيْلَهَا تَعَطَّى فَخَارُ الْفَضْلِ فِي ذَلِكَ الْفَضْلِ
مَلِيكَ إِذَا زُمْنَا مَدِيحَ جَلَالِهِ فَأَقْلَامُنَا تَجْرِي وَأَوْصَافُهُ تُمْلِي

وقد بدا الانزياح عن قانون اللغة المعيارية هنا حينما جعل عطايا الملك المؤيد تظهر على صورة فتاة ترتدي ثوباً طويلاً مُسدلاً، حتّى إذا مشّت جرّته خلفها، فغطى كل ما يمرّ به، وهو بهذه الصورة الاستعارية يبين أن فضل المؤيد يَحجب ما عند غيره من فضل، ويغطي على ما سواه، فهو منقطع النظير في العطاء، إذ لا مثيل له ولا شبيهه .

وقد عاود في البيت الثاني استخدام التعبيرات الاستعارية عندما تحدّث عمّا يُلاقيه الشعراء إن همّوا بوصف عظمة الممدوح، وذلك بقوله: (فأقلامنا تجري) و (أوصافه تُملي)، إذ لجأ في التعبير الأول (أقلامنا تجري) إلى أسلوب التشخيص عندما خلع على الأقلام صفة الجري، وجسّد أوصاف الممدوح حينما جعلها تملي والأقلام تكتب ما نقول، ومن الواضح هنا أن استخدام الشاعر لهذه الاستعارات توحى بكثرة ما عند ممدوحه من صفات حسنة، إذ بلغت كثرتها إلى الحد الذي جعل الأقلام تركض حتى لا يفوتها شيء منها.

وبذلك يكون الانزياح قد منح النصّ قيماً دلالية عبّرت عن صفات معنوية مجردة بأسلوب

مأل النص بالحركة التي تشد انتباه المتلقي، وتضفي جمالاً على النص.

¹ الديوان، 377 .

ويتخذ الشاعر من الاستعارة وسيلة ليدل على كثرة ما نظم من الشعر في ممدوحه، وذلك

في قوله:¹ (الكامل التام)

يا مَنْ سَرَتِ مِدْحِي لَهُ فَتَزَلَحَمْتُ في الخافقين قصائري وطوالي

وهنا يبرز الانحراف الأسلوبي في قوله (سرت مدحي) إذ أضفى على مدحه صفات بشرية فجعلها

تسير للممدوح ليلاً، ثم زاد من جمال الاستعارة عندما جعل قصائره وطواله تتزاحم وتتدافع على

مساحة شاسعة بين المشرق والمغرب، وقد ساهمت الثنائية الضدية المتمثلة في (قصائري، وطوالي)

في إثراء الدلالة، فمدائحه لم تقتصر على القصائد أو المقطعات بل شملتها جميعاً.

ويلاًجأ الشاعر إلى وصف الخمرة معتمداً على الاستعارة، فيخرجها من دائرتها الحقيقية،

ويدخلها في دائرة الإنسان، ويكسبها بعض صفاته، وفي ذلك يقول:² (البسيط)

عَرَاءَ حَالِيَّةِ الْأَعْطَافِ تَخْطُرُ فِي ثُوبٍ مِنَ النُّورِ أَوْ عِقْدٍ مِنَ الْحَبِّ

عَذْرَاءُ تُتَجَرُّ مِعَادَ السُّرُورِ فَمَا تومي إليك بكفٍّ غيرٍ مُخْتَضِبِ

وتتمثل الاستعارة هنا في تصويره للخمر بالفتاة الجميلة المزينة، التي تتبختر في مشيتها، لكن

الشاعر فاجأ المتلقي عندما جعلها تظهر في ثوب من نور، فربما يتبادر إلى الذهن مثلاً أن

يقول: ثوب من حرير، أو غير ذلك من أنواع الأقمشة الفاخرة، لكنّه خالف التوقع وجعله من

نور ليوحي إلى صفة من صفات الخمر التي طالما تغنى بها الشعراء، وهي الضياء والتوهج، وربما

كان قوله: (عقد من الحبيب) إشارة منه إلى ما ينبعث عن هذه الخمر من فقايع تبدو متألئة براقه

فتثير الرغبة في طلبها، وتتنامى في النص دلالات استعارية أخرى في قوله: (عذراء تتجر ميعاد

¹ الديوان، 409 .

² نفسه، 22 .

السرور)، فالخمر فتاة عذراء تفي بما تعد من تحقيق السرور، فهي لا تشير لعشاقها إلا بكفّ مُلوّنة بالخضاب تلفت النظر إليها، وتبعث في النفس الرضا، والشاعر في حديثه عن لون الخضاب أضيف على استعارته لوناً من ألوان الطبيعة الذي منحها جمالاً وحيوية، وهو في الوقت ذاته ربما أراد أن يربطه بلون الخمر الضارب إلى الحمرة، وبذلك يكون ابن نباتة قد سخر البناء الاستعاري الذي قام على تشخيص الخمر للتعبير عن فكرته بأسلوب زاد من مقدرة اللغة على التأثير.

وقد ازدانت مقدمات ابن نباتة الغزلية بالكثير من الانزياحات التي منحها قيماً دلالية، ومن

ذلك قوله:¹ (المُشرح)

يا مَنْ أَعْظَا الرِّمَاحَ مِعْطَفُهُ فَهِيَ تَخَافُ الْقُدُودَ مُرْتَعِشَةً

وقد تحقق الانزياح عن المألوف في هذا البيت عندما أضيف الشاعر على المحسوس (الرماح) صفات معنوية مجردة وذلك في قوله: (أعظا الرماح)، ثم زاد المعنى تكثيفاً عندما أسبغ عليها صفة الخوف، إذ جعلها ترتعش بسبب شدة خوفها من قودود المحبوبة، وهو في هذا البناء الاستعاري أراد أن يبين أن المحبوبة فاتنة الجمال، فمعطفها وقودودها يمتلكان من قوة التأثير ما لا ترتقي إليه قوة الرماح، لذا بدت الرماح في هذه الصورة مغتاطة وخائفة، وهنا ظهرت مهارة الشاعر في تقديم ألفاظه بالطريقة التي جعلتها أكثر فعالية وإثارة لدى المتلقي .

¹ الديوان، 275 .

ويطوّع ابن نباتة لغته بما يرتقي بالنص أثناء تعبيره عن تلقّي نبأ وفاة المرثي، ومن ذلك ما

جاء في رثاء قاضي القضاة تقي الدين السبكي، حيث قال:¹ (البيسط)

وَأَقْبَلْتُ نُوبَ الْأَيَّامِ ثَائِرَةً إِذْ كَانَ عَوْنًا عَلَى الْأَيَّامِ وَالنُّوبِ

فَفَاجَأْتَنَا يَدُ التَّفْرِيقِ مُسْفِرَةً عَنْ سَفْرَةٍ طَالَ فِيهَا شَجْوُ مُرْتَقِبِ

فالشاعر هنا استطاع أن يظهر المعنويات في صورة أمر مشاهد محسوس، حين جعل نوب

الأيام تُقبل على المرثي في صورة إنسان تائر، وزاد الصورة حركة وحيوية، عندما أضفى على لفظ

(التفريق) صفات مجسدة، فجعل له يد تفاجئ الناس وتكشف لهم عن رحلة للمرثي طال فيها حزن

من يرتقب لقاؤه. ومن الواضح أن تعبير الشاعر عن نبأ الوفاة بطريقة تخالف المألوف، تكسبه من

الغربة ما يفاجئ المتلقي ويجذبه للانتباه إليه .

وكذلك نظم ابن نباتة في الزهد، متكئاً على الاستعارة في تقديم أفكاره، ومما يمثل ذلك

قوله:² (البيسط)

لَا تُخَدَعَنَّ بِشَهْدِ الْعَيْشِ تَرَشُّفُهُ فَأَيُّ سُمِّ تَوَى فِي ذَلِكَ الشَّهْدِ

فقد عمد الشاعر إلى الانزياح عن المألوف اللغوي عن طريق إكساب المعنويات صفات محسوسة

مجسدة وذلك في قوله: (بشهاد العيش)، حيث أضاف (الشهد) _ وهو شيء حسي يدل على نوع

من الأطعمة _ إلى (العيش) وهو معنى مجرد، وفي هذا البيت نهي للمخاطب عن الانخداع بذلك

الشهد الذي رُبما دُسّ فيه السمّ خفية، ومن الواضح هنا أن مجيء الشاعر بالمركب الإضافي (شهد

العيش) يوحي للمرء بفكرة مفادها عدم الاعتزاز بالمظاهر البرّاقة، إذ كثيراً ما يقدم للإنسان شيء

¹ الديوان، 41 .

² نفسه، 126 .

ضارّ في شكل جذّاب. وقد عبّر ابن نباتة عن هذا المعنى بأسلوب استعاري يعكس ما يجول في خاطره من أفكار، ويبيّن في الوقت نفسه قدرة الشاعر على صياغة ألفاظه بما يمنحها قيماً دلالية وجمالية في آن واحد .

وجملة القول فيما ورد من أمثلة حول الانزياح الاستبدالي أن ابن نباتة المصري نجح في توظيف إمكاناته اللغوية بما يخدم نضجه، ويتفق مع وظيفة الانزياح، إذ اشتملت استعاراته على ما يفاجئ المتلقي، ويجذب انتباهه، ويحقق لنصومه بعداً جمالياً إبداعياً .

ثانياً_الانزياح التركيبي

يحدث الانزياح عند ربط الدّوال ببعضها بعض داخل العبارة أو داخل التركيب والفقرة بطريقة معنية¹، حيث يعمل على "خرق القوانين المعيارية للنحو، بغية تحقيق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بأبعادها المعيارية"². غير أن هذا الخرق للقوانين المعيارية النحوية لا يأتي به المبدع عن غير قصد منه، بل هو واعٍ لما سيحققه هذا التغيير التركيبي من إثارة تدفع إلى البحث عما وراءه من دلالات.

وقد أولى الاسلوبيون لهذا النمط من التعبير أهمية كبيرة، وذلك انطلاقاً من نظرهم إلى اللغة التي يعدونها المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة³ .

¹ ينظر: ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 120 .

² ابن قويدر، مختار، الانزياح من منظور شجاعة العربية، 273 .

³ ينظر: عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، 138 .

وتظهر العمليات التي يتم بها الانزياح التركيبي ضمن أشكال متعددة، لم تُعنى بها الدراسات الحديثة فحسب، بل تتبّه إليها من قبل اللغويون والنقاد العرب القدامى، فأكثرُوا من القول فيها، كالتقديم والتأخير والحذف والالتفات وغيرها¹، وترمي هذه الدراسة إلى الوقوف على هذه الأشكال من الانزياحات التركيبية في شعر ابن نباتة المصري بدءاً بالتقديم والتأخير وصولاً إلى الحذف ثم الالتفات، بغية الكشف عمّا تحمله هذه الانزياحات من أبعاد دلالية وجمالية تساهم في إثراء نصوصه .

أ_ التقديم والتأخير

يحظى التقديم والتأخير على أهمية كبيرة لدى دارسي التركيب في العربية، فهُم يرون فيه دراسة للأسلوب ذاته أكثر مما هو دراسة للتركيب النحوي²، وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني قديماً أهمية هذه الظاهرة ودورها في إضفاء الصبغة الجمالية على الشعر³، ذلك أنّ الخطاب الشعري لا يعبر بترتيبه الطبيعي للجملة عن الدلالات التي تجيش في وعي مرسله، ولهذا يجد مؤلفه في التقديم والتأخير واقعة لغوية جديدة تنبض بالمتعة الجمالية التي لا تتفصل عنها⁴ .

¹ ينظر: ابن جني، الخصائص، 441-360/2، وسيبويه، الكتاب، 34/1، والجرجاني، دلائل الإعجاز، 83، 111، والعلوي، الطراز، 131/2، وويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 128-123، ودرابسة، محمود، مفاهيم في الشعرية، 124-126، وعبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، 271-277.

² ينظر: معلوف، سمير أحمد، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، 305 .

³ ينظر: دلائل الإعجاز، 83 .

⁴ ينظر: إسماعيل، يوسف، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، 13-15 .

وللتقديم والتأخير دوافع تحمل المنشئ على اللجوء إليه، فقد يحدث بدافع بيان أهمية المقدم¹، وقد يكون التقديم لمراعاة المعنى، وربما يعتمد إليه الشاعر مراعاة لمقتضيات الوزن²، وهو بذلك يمتلئ طاقة تعبيرية يديرها المتكلم الذكي إدارة واعية، مسخراً إيّاها للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه³.

والناظر في ديوان ابن نباتة المصري يجد أنه قد وظّف التقديم والتأخير للبوّح بما يجول في خاطره، وذلك بما يحقق لشعره قيمةً معنويةً وجماليةً تُظهر مهاراته في استخدام اللغة، ومن صور التقديم والتأخير التي وردت عنده:

1_ تقديم المسند والمسند إليه

تتكوّن الجملة عند البلاغيين من ركنين أساسيين وهما: المسند إليه والمسند، فالمسند إليه هو المبتدأ في الجملة الاسمية، والفاعل أو نائبه في الجملة الفعلية، أما المسند فهو الخبر في الجملة الاسمية والفعل في الجملة الفعلية، وهذان الركنان هما عمدة في الجملة والأصل أن يحافظ كل منهما على رتبته فيها، بحيث يكون المقدم في الجملة الاسمية هو المسند إليه (المبتدأ)، أما في الجملة الفعلية فالأصل أن يقدم المسند (الفعل)، فإن عدل عن أصل هذه الرتبة بين عناصر الجملة كان ذلك من باب التقديم والتأخير، الذي يُشترط لجواز حدوثه أن يؤمن اللبس لتتحقق الفائدة⁴.

¹ ينظر: سيبويه، الكتاب، 34 .

² ينظر: المسيري، منير محمود، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، 43 .

³ ينظر: أبو موسى، محمد محمد، دلالات التركيب، 170 .

⁴ ينظر: حسان، تمام، الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، 121-122، والسمراني، فاضل صالح، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص34-35 .

وقد ازدان شعر ابن نباتة المصري بأمثلة تقديم المسند والمسند إليه التي تثير استغراب المتلقي بفعل مخالفتها للشائع والمتعارف عليه في التركيب، ومما يمثّل تقديم المسند في الجملة الاسمية قوله في مدح تاج الدين السبكي:¹

(الخفيف)

يا إماماً له علومٌ وجَدوى كاملٌ بحزها سريعٌ مديدٌ

حيث قدّم شبه الجملة (له) الذي حقه هنا التقديم على المبتدأ (علوم) بعد استخدامه لأسلوب النداء (يا إماماً) ليلفت انتباه المتلقي أكثر إلى شخص الممدوح بذكره للضمير المعبر عنه، ثم قدّم المسند (كامل) في الشطر الثاني على المسند إليه (بحرها)، لتركيز اهتمام المتلقي على ما سيأتي به من وصف دقيق لعلم الممدوح وجدواه، وعلى الرغم من إخباره عن المبتدأ الواحد (بحرها) بعدد من الأخبار (كامل، سريع، مديد) إلا أنه قدّم المسند (كامل) دون غيره من الأخبار ليوحي بتمام المناقب الحسنة لدى ممدوحه، إذ يمتلك من العلم والجدوى ما يرتقي به إلى مرتبة الكمال .

ويظهر كذلك تقديمه للمسند في قوله في إحدى مقدماته الغزلية:²

(البسيط)

في فيكٍ حمزٌ وفي عطفِ الصبا مديدٌ فما تئنّيكٍ إلا من ثناياكٍ

وهنا قدّم شبه الجملة (في فيكٍ) و (في عطف الصبا) على المبتدأ النكرة (حمز)، (ميد) من أجل تخصيص المبتدأ النكرة³، فالمحبة تتفوق على غيرها بمذاق فيها وتثني عطفها، وهو كذلك ربما أراد لفت القارئ إلى أنّ ما تجذبه في المحبوبة هو صفاتها الجسدية، لذلك قدّم (في فيكٍ)، (في عطف الصبا) ليركز على ما أولاه عنايته واهتمامه .

¹ الديوان، 158 .

² نفسه، 360 .

³ لأن المبتدأ هنا نكرة محضة، ولا مسوغ لابتداء به إلا تقم الخبر المختص. ينظر: حسن، عباس، النحو الوافي، 501/1 .

كما قدّم المسند في قوله:¹

(الكامل)

وَالرَّأْيُ نَافِذَةٌ قَضَايَا رَسْمِهِ مِنْ قَبْلِ مَا نَوَتْ الإِرَادَةَ رَأُوهُ

فقد عمد الشاعر إلى تقديم في قوله: (نافذة قضايا رسمه) وإن كان الأصل أن يقول: (قضايا رسمه نافذة) ولعله أراد من وراء هذا التقديم أن يؤكد عقلانية ممدوحه، وحزمه في اتخاذ القرارات وتنفيذها، ولهذا أتى بالمسند أولاً من أجل إبراز المعنى الأولى باهتمامه .

ومما ذكر من أمثلة في تقديم المسند يتبين أن ابن نباتة كان يلجأ إليه لغاية في نفسه يريد تحقيقها، سواءً في حالة وجوب التقديم كتقديمه عند كونه شبه جملة والمبتدأ نكرة، أو في مواضع أخرى كان يتقدم فيها جوازاً، كما هو الأمر في تقديمه لواحد من الأخبار المتعددة لفظاً ومعنى .

وقد بنى ابن نباتة كثيراً من تراكيبه على تقديم المسند إليه (الفاعل) على المسند (الفعل) وإن كان حكم الفاعل يقضي بوجوب وقوعه بعد المسند، لكن الشاعر قصد إليه قصداً بدافع ما، ومن ذلك ما قاله في مدح سيدنا محمد - صلى الله عليه وسلم - :² (الوافر)

وَنِعْمَ العَوْتُ إِذْ دَهِيَاءُ دَارَتْ وَنِعْمَ العَوْنُ إِذْ دَارَ الرَّجَاءُ

فالشاعر بعد أن أشاع جواً من الراحة في نفس المتلقي باستخدام أسلوب المدح جاء بهذا التقديم لكلمة (دهياء) ليكون بمثابة المنبه لأمر عظيم يصيب الناس، فيجدون في شخص الممدوح نعم المغيث لهم من هذا الأمر .

¹ الديوان، 11 .

² نفسه، 3 .

ويقدم الشاعر المسند إليه (الفاعل) على الفعل في موضع آخر وهو يمدح الملك الأفضل،

(البسيط)

يقول:¹

مَلِكٌ لَهَا عَنْ الْأَمَالِ قَدْ فَصَحَتْ وَرَاحَتَاهُ عَنِ الْأَيَّامِ قَدْ صَفَحَتْ

فأصل الترتيب في الأسلوب السابق (ملكٌ قد فصحت لهاه عن الآمال/ وصفحت راحتاه عن الأيام)

لكن الشاعر خالف الترتيب الطبيعي للجملة، ولعله بهذه المخالفة أراد أن يؤكد عظيم الأثر لعطايا

ممدوحه، وذلك لما ينطوي على هذين اللفظين (لهاه، وراحتاه) من إحياء بسخاء الممدوح، وكرم

أخلاقه، وهو من هذا القبيل قدّم ما هو أولى باعتنائه واهتمامه، وأخر ما يليه في الأهمية .

ويتجلى تقديم المسند إليه (الفاعل) في قول ابن نباتة في إحدى مقدماته الغزلية:² (الطويل)

تَشْرَبُ تُرْبُ الْأَرْضِ مَاءَ مَدَامِعِي وَبَيْنَ ضُلُوعِي جَمْرَةٌ تَتَأْكُلُ

حيث قدّم الشاعر هنا الفاعل في المعنى (جمرة) على فعله (تتأكل) وهو بهذا الانزياح عن التركيب

المألوف يريد أن يؤكد على شدة حرقة بسبب فراق المحبوبة، وهذا ما يوحي به لفظ (جمرة) الذي

ينضوي بداخله على معنى الحرقة والالتهاب، فكان الأولى هنا تقديمه مراعاة للمعنى الذي تركّز

اهتمام الشاعر في هذا البيت حوله .

(الطويل)

ويقول ابن نباتة في موضع آخر:³

يَمِينُكَ تَصْطَادُ الْوُحُوشِ مُطِيعَةً وَحُبُّكَ يَصْطَادُ الْقُلُوبَ طُيُورًا

فالأصل أن يقول: (تصطاد يمينك، ويصطاد حبك) لكنه قدّم الفاعل في المعنى (يمينك، وحبك) لأن

هذين اللفظين هما وسيلة الاصطياد لدى الممدوح، فكان تقديمهما إدراكاً منه لأهميتهما ودورهما في

¹ الديوان، 98 .

² نفسه، 391 .

³ نفسه، 238 .

إظهار شجاعة الممدوح وقوة تأثيره على الآخرين. وبذلك يكون لتقديم المسند إليه أثر كبير في تشكيل النص الإبداعي بما يخدم الغاية التي من أجلها أنشأ الشاعر العمل .

2_ تقديم المفعول به على الفاعل:

الأصل في تركيب الجملة في العربية أن يتأخر المفعول به عن الفعل والفاعل، أما إن قُدّم المفعول وأُخّر الفاعل لبيان أهمية المُقَدّم، والعناية به، فإنه كما قال سيبويه: "عربيٌّ جيّدٌ كثير"1، ولعلّ الحكم بجودة هذا النمط من التركيب يوحي بما يضيفه هذا التقديم على اللغة من جمال، بفعل مخالفته للمعهود، ويبدو أنّ ابن نباتة المصري كان قد فطن إلى دور هذا الاستخدام اللغوي في خدمة نصوصه، لذلك امتلأ شعره بأمثلة تقديم المفعول على الفاعل، وخاصة عندما يريد أن يركّز على صفة محددة عند الممدوح، ومن ذلك قوله:2

(الطويل)

لَأَغْنِي سُرَاةَ اللَّيْلِ عَنْهَا وُجُودُهُ

فَلَوْ أَنَّ أَقْمَارَ السَّمَاءِ تَحَجَّبَتْ

(الكامل)

وقوله:3

فَكَأَنَّ ذَاكَ غُثًّا وَتِلْكَ سُيُولُ

وَمَحَتْ غُثَاثَةَ دَهْرِهِ نِعْمَاؤُهُ

(الكامل)

وقوله:4

فَعَدَّ الْخُسَامُ وَقَامَتِ الْأَرْاءُ

وَحَمَى الْعَوَاصِمَ رَأْيُهُ وَطَالَمَا

فالشاعر في الأبيات السابقة قَدّم المفعول (سُرَاة، غُثَاثَة، العواصِم) حتى يتشوّق السامع لمعرفة ما

1 الكتاب، 34/1 .

2 الديوان، 139 .

3 نفسه، 394 .

4 نفسه، 12 .

أغنى عن أقمار السماء في (البيت الأول)، وما محا غثاة الدهر في (البيت الثاني)، وما حمى العواصم في (البيت الثالث)، الأمر الذي يشغل فكر المتلقي في توقع الفاعل، ثم عندما أتى به آثار انتباه المتلقي إلى سمات تميز شخصية الممدوح عن غيره، فبوجوده يستدل سراة الليل، وبنعمه زالت غثاة الدهر، ويسداد رأيه حمى الديار، وكل هذه المعاني أسهم تقديم المفعول به وتأخير الفاعل في تأكيدها واستقرارها في ذهن المتلقي بأسلوب أعطى أبياته جمالاً وزاد معانيه قيماً .

ومن أمثلة هذا التقديم قوله:¹

(الكامل)

خَافَتْ مَهَابَتَهُ الرِّمَاحُ فَأَذَعَتْ حَتَّى تَخَوَّفَهُ السَّمَاكُ الرَّمِيحُ

ويبدو في هذا البيت أن الشاعر قدّم المفعول (مهابته)؛ ليشيع لدى المتلقي من بداية البيت جوّاً نفسياً مملوءاً بالرهبة والتعظيم والإجلال تجاه شخص الممدوح الذي خافت الرماح من مهابته رغم أنها تُشكّل في ذاتها أداة للتخويف والرهبة .

وقد يعمد ابن نباتة إلى تقديم المفعول حين يريد أن يولي أمراً ما عناية واهتمامه أكثر من

(الوافر)

غيره، وذلك كما في قوله:²

وَبِتَّ صَبَابَتِي إِنْسَانُ عَيْنِي فَيَا عَجَباً وَفِي الْقَمِ مِنْهُ مَاءٌ

فالشاعر هنا أراد أن يُظهر ما به من حرارة الشوق بسبب فراق المحبوب، فقدّم المفعول (صبابتي) على الفاعل (إنسان عيني)، إذ يبدو أنه لا يهتم بالوسيلة التي تُظهر ألمه بالقدر الذي يريد به أن يُعبّر عن مُكابدته بفعل حرارة الشوق، لذا قدّم (صبابتي) التي تحمل هذا المعنى وتُركّز الاهتمام حوله .

¹ الديوان، 109 .

² نفسه، 1 .

ويلجأ ابن نباتة أحياناً إلى تقديم المفعول به وتأخير الفاعل مراعاة لموسيقا القصيدة، ومن

ذلك قوله:¹ (الكامل)

هَيْهَاتَ نَظْمُ الشُّعْرِ مِنْهُ بَعْدَمَا سَكَنَ التُّرَابَ وَوَلِيدُهُ وَحَبِيبُهُ

وقوله:² (البيسط)

مَا يُمَسِّكُ الْهُدْبُ دَمْعِي حِينَ أذْكَرُكُمْ إِلَّا كَمَا يُمَسِّكُ الْمَاءَ الْغَرَابِيلُ

ففي البيت الأول قدّم الشاعر المفعول (التراب)، وأخّر الفاعل وليده؛ ليأتي متناسباً في إيقاعه مع المعطوف (حبيبه)، مما يمنح الألفاظ خفة وسهولة في النطق. أمّا في البيت الثاني فيبدو أنه قدّم المفعول (الماء) وأخّر الفاعل (الغرابيل) ليحافظ على القافية التي ألزم نفسه بها في جميع أبيات قصيدته التي جاءت مقفاة بحرف (اللام) .

وبذلك يظهر أن تقديم المفعول به على الفاعل عند ابن نباتة إمّا أن يأتي خدمة لمعنى معين

أو مراعاة لموسيقا القصيدة، وهذا كله يصب في خدمة العمل الشعري ويجعله أكثر جمالاً وتأثيراً .

3_ تقديم الجار والمجرور

ورد في أحكام شبه الجملة (الظرف والجار والمجرور) أنه "لا بدّ من تعلقهما بالفعل أو ما

يشبهه، أو ما أوّل بما يشبهه، أو ما يشير إلى معناها"³ ولكن يُراعى في ذلك حاجة العامل لهذا

التعلق في استكمال المعنى وعدم إفساده⁴، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ تغيّر موقع المتعلق في

¹ الديوان، 51 .

² نفسه، 372 .

³ ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، 566/2 .

⁴ ينظر: حسن، عباس، النحو الوافي، 443/2 .

الجملة قد يؤدي إلى تغير في المعنى¹، وذلك أنّ الأصل في العامل أن يأتي متقدماً على المعمول،
أمّا إن عكس الأمر وقُدّم المعمول على العامل كان ذلك بمقتضى غرض بلاغي، وهنا يصبح
التقديم أبلغ من التأخير².

وقد استطاع ابن نباتة المصري أن يطوّع تقديم الجار والمجرور على عامله بما يخدم مصلحة
نصوصه، ومن ذلك قوله:³
(الطويل)

أَغَارَ عَلَى حَالِي الزَّمَانُ بِعَسْفِهِ وَلَكِنْ نَدَا كَفَيْكَ فِي الْحَالِ أَنْجَدَا
إذا قُدّم الشاعر الجار والمجرور (في الحال) على الفعل (أنجدا) ليلفت انتباه المتلقي إلى سرعة
ممدوحه في النهوض لنجدة الآخرين عند الضيق، لذا جاء أولاً بما أولاه عنايته، ثم أتبعه بالفعل،
وبالإضافة لما تركه التقديم من أثر على المعنى، فقد ساهم في الحفاظ على موسيقا القصيدة
الخارجية، لأن الشاعر التزم بحرف الدال المفتوح قافية لها .

ومما يمثّل هذا التقديم قوله:⁴
(مجزوء الرجز)

عَنْ كَفِّهِ أَوْ صَدْرِهِ تَرَوِي الْبِحَارُ الزَّاخِرَةَ
فالشاعر هنا أراد أن يؤكّد صفة السّخاء التي يمتاز بها الممدوح، فقُدّم الجار والمجرور الذي يوحي
بمعناها (عن كفه) وأخّر الفعل (تروي)، وكأنه يقول: (عن جوده تروي البحار الزاخرة)، ويبدو أنه
عمد إلى هذا التقديم لجعل المتلقي يعمل عقله في التفكير بما سيصدر عن كف الممدوح أو
صدره؛ ليكون ذلك أدعى لاستقرار المعنى في الذهن.

¹ ينظر: السامرائي، فاضل صالح، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، 48 .

² ينظر: عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، 141 .

³ الديوان، 142 .

⁴ نفسه، 187 .

ويتجلى هذا التقديم كذلك في قول ابن نباتة وهو يشكو من الفقر:¹ (الطويل)

تَقُولُ بَيْيَ الْجَائِعُونَ أَمَا تَرَى مِنْ الْجُوعِ شَكْوَانَا لِكَيْلِ فَرِيْقِ

فالأصل في ترتيب الشطر الثاني أن يقول: (شكوانا من الجوع) بتأخير الجار والمجرور على عامله وهو المصدر (شكوانا)، لكنّ الشاعر قدّم المتعلق (من الجوع) على عامله ليفت المخاطب أكثر إلى سوء حال أبنائه ويستجدي عطفه لمساعدتهم.

ومن الملاحظ في شعر ابن نباتة كذلك تقديمه للجار والمجرور على عامله المشتق، مما

يمثّل ذلك قوله:² (البيسط)

يَا شَاهِرَ اللَّحْظِ حُبِّي فِيكَ مَشْهُورٌ وَكَاسِرَ الطَّرْفِ قَلْبِي مِنْكَ مَكْسُورٌ

حيث جاء الجار والمجرور (فيك، منك) مُتَقَدِّمِينَ على اسمي المفعول (مشهور، مكسور) وذلك لتخصيص المحبوب دون غيره بمحبة الشاعر التي ذاع صيتها بين الناس، وكذلك تسببه وحده بكسر قلبه، وهو يتخذ من هذا التخصيص وسيلة لاستعطاف محبوبته والتقرّب منها .

ويقول:³ (الكامل)

إِنْ يَتَّزِنُ بَيْنُ الْفَخَارِ بِذِكْرِهِ فَبِنَائِهِ لِلْمَكْرَمَاتِ فَعُولٌ

فالأصل أن يقول في الشطر الثاني: (فبنائه فعول للمكرّمات) وذلك بتأخير المتعلّق (للمكرّمات) على صيغة المبالغة (فعول)، لكنّ الشاعر أراد أن يركّز على ما يصدر عن ممدوحه من فعل الخير، فقدّم ما هو أولى باهتمامه وعنايته .

¹ الديوان، 351 .

² نفسه، 184 .

³ نفسه، 394 .

ويظهرُ تقديم آخر للجار والمجرور على المشتق في قوله:¹ (البسيط)

مَطَالِعُ بُنُجُومِ السَّعْدِ حَالِيَةً عَلَى حِمَى بُدُورِ الْفَضْلِ مِحْلَالِ

فالممدوح عند الشاعر يمثل (نجوم السعد) و(بدور الفضل)، وحتى يسترعى انتباه المتلقي إلى هذا التصوير الذي يدلّ على رفعه قدر الممدوح، أخّر الشاعر اسم الفاعل (حالية) في الشطر الأول، وصيغة المبالغة (مِحْلَالِ) في الشطر الثاني، وقدّم متعلقهما عليهما؛ بهدف التركيز على المعنى الذي أراده، ويلتئم هذا الهدف مع غاية أخرى وهي المحافظة على الموسيقى الخارجية في القصيدة، وذلك أنّ الشاعر اتخذ من حرف اللام رويًا له في قصيدته، ولهذا جاء تأخير (مِحْلَالِ) متناسباً مع هذا الأمر .

ويقول كذلك في تقديم الجار والمجرور:² (الوافر)

وَزِيرَ الْمُلْكِ دُمْتَ لَنَا مَلَاذًا مَدِيدَ الظِّلِّ مَبْسُوطَ السَّعَادَةِ

فالشاعر هنا قدّم الجار والمجرور (لنا) على اسم المكان (ملاذًا)؛ ليدعو لنفسه خاصة بدوام بقاء الممدوح ملاذًا وملجأً له، وهو حين عبّر بقوله (لنا)، ولم يقل (لي) رُيْمًا أراد أن يعطي من ذاته الشاعرة بين نظرائه، وأن يخصّ نفسه بعطف الممدوح وعطائه ورعايته، والاستحواذ على إعجابه دون غيره من الشعراء .

وبناءً على ما تقدّم يتبيّن أن ابن نباته المصري استطاع أن يُقدّم الجار والمجرور تحقيقاً لغايات معنوية وجمالية، تُظهر مهارته في النظم، وترفع من قيمة شعره، وبهذا يكون انزياح ابن نباته عن المألوف في الاستعمال تقديماً وتأخيراً قد فتح أمامه آفاقاً لغوية مكّنته من تشكيل

¹ الديوان، 387 .

² نفسه، 166 .

نصوصه، فكان التقديم والتأخير لديه بمثابة أداة تمكّن من استخدامها بما يُثري نتاجه الشعريّ ويرتقي به .

ب_ الحذف

الحذف ظاهرة لغويّة تُعنى بدراسة التّركيب الذي طرّح مُنشئه أحد الأجزاء المكوّنة له، وتُشترك في هذه الظاهرة مختلف اللغات الإنسانيّة، لكنها تبدو في العربيّة أكثر ثباتاً ووضوحاً، وذلك لما جُبلت عليه اللغة العربيّة من ميل إلى الإيجاز في مواضع كثيرة¹، يقول سيبويه: "اعلم أنهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوّضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يُستعمل حتى يصير ساقطاً"².

واللجوء إلى الحذف في التّركيب لا يتمّ اعتباطاً، بل يحدث ذلك انطلاقاً من إدراك المنشئ لأبعاده الدلالية والجمالية في النص، ولهذا قال عنه الجرجاني: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذّكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة. وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبين"³، ولعلّ في هذه الميّزات لأسلوب الحذف ما يدفع المبدع إلى استخدامه حسبما يتطلّب السياق، لأنه يصبح عند الضرورة "حاجة يلحّ المعنى على وجودها"⁴ فالمنشئ للنص عندما يتغنّى بلغته يعدل عن الأسلوب

¹ ينظر: حمودة، طاهر سليمان، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، 9 .

² الكتاب، 25-24/1 .

³ دلائل الإعجاز، 112 .

⁴ التركي، إبراهيم بن منصور، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، 561 .

المفهم العادي إلى أسلوب مثير ومنبه؛ ليضفي على نصه صفتي الشعريّة والإبداع¹، فيجد فيه المتلقي عملاً راقياً ذا قيمة فنية تميزه عن غيره من النصوص .

ويرد في اللغة أنواع مختلفة للحذف، فقد كان العرب يحذفون الجملة والمفرد والحرف والحركة، ولكن لا بد عند وقوعه من دليل يدلّ على المحذوف، خشية أن تصير معرفته في طي الغيب²، وبذلك يفقد المتلقي المُطلق الذي يستأنس به في معرفة الانزياح داخل النص .

ولذا فإنّ قدراً كبيراً من مسؤولية إفهام المتلقي يقع على عاتق المؤلف، لأن الحذف قد يُكسب النص ملمحاً إبلاغياً يومية للقارئ بالكثير مما يريد الشاعر أن يقوله بأسلوب مكثف، وهذا يعتمد على قدرة الشاعر في توصيل المعنى الكامن داخل ما حُذف من التركيب بالاعتماد على سياق النص³ .

وقد أدرك ابن نباتة المصري ما للحذف من دور جماليّ ودلاليّ في آن واحد، فتجلّت مظاهره في شعره، ومما يبرز منها: حذف المبتدأ، وحذف الخبر، وحذف الفعل ، وحذف الحرف، وسأتحدث عنها على النحو الآتي:

1_ حذف المبتدأ

لجأ ابن نباتة إلى حذف المبتدأ في مواضع كثيرة من شعره منها: في حالة (القطع والاستئناف)، وذلك يحدث للشعراء عندما "يبدأون بذكر الرجل ويُقدّمون بعض أمره ثمّ يدعون الكلام الأوّل،

¹ ينظر: المياحي، جبار اهليل، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، 185 .

² ينظر: ابن جني، الخصائص، 360/2 .

³ ينظر: القرالة، زيد خليل، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، 234 .

ويستأنفون كلاماً آخر، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ¹، ومما يمثل ذلك

قول ابن نباتة في المدح:² (الطويل)

فَلَا غَزَلَ إِلَّا لَهُ مِنْ قَصِيدَةٍ وَلَا مَذَحَ إِلَّا لِلْمَلِكِ الْمُؤَيَّدِ

مَلِيكَ رَأَى أَنْ لَا مُبَارِي فِي الْوَرَى فَظَلَّ يُبَارِي سُؤدَّدَ الْيَوْمِ بِالْغَدِ

أَخُو عَزَمَاتٍ فِي الْعَلَا جَدَّ جَدُّهَا فَلَا دَدٌ مِنْهَا لَا وَلَا هِيَ مِنْ دَدِ³

ومن ذلك قوله في مدح بهاء الدين السبكي:⁴ (الخفيف)

عَنْ جَمَالِ الْوُجُوهِ قَصَّرَ شَجْوِي وَثَنَائِي يَهْوَى جَمَالَ الْعُلُومِ

سَيِّدٌ وَأَبْنُ سَيِّدٍ هَامَ حَمْدِي فِيهِمَا بِالْكَرِيمِ وَأَبْنِ الْكَرِيمِ

وَأِمَامٌ مِخْرَابُ أَفْكَارِهِ الطَّرْ سٌ وَكُلُّ الْأَنَامِ مِثْلُ الْأَمِيمِ⁵

وقوله في مدح علاء الدين بن فضل الله:⁶ (الطويل)

هَوَيْتُ مِنَ الْآثَارِ آثَارَ عُمْرِهَا وَمِنْ بَيْتِ فَضْلِ اللَّهِ فَضْلَ عَلَيْهِ

وَزَيْرُ مُلُوكٍ شَدَّ بِالرَّأْيِ إِرْزَهُمْ وَحَاتِمُ دَهْرٍ كَفَّ بِأَسْ عَدِيَّه

فالشاعر في الأبيات السابقة حذف المبتدأ والتقدير في الأبيات الثلاثة الأولى: (هو ملك، هو أخو

عزمات)، وفي الأبيات التي تليها (هو سيد، وهو ابن سيد)، وفي البيتين الأخيرين (هو وزير ملوك،

وهو حاتم دهر)، والظاهر هنا أنّ الشاعر حذف المبتدأ لأنه أصبح معلوماً وواضحاً للمتلقى، ولا

فائدة من إعادة ذكره، سواء حين وقع الحذف في بداية الأبيات، أو حين جاء في سياق العطف في

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 113 .

² الديوان، 129 .

³ الدُّدُ تعني اللهو واللعب. ينظر: ابن منظور؛ لسان العرب، مادة (ددا) .

⁴ نفسه، 448 .

⁵ الأميم: الذي يهذي من شجة في أم رأسه. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (أمم) .

⁶ نفسه، 566-567 .

قوله: (وحاتم دهر، وابن سيّد)، هذا فضلاً عن أنّ الإيجاز في مثل هذه المواضع "يُكسب العبارة قوّة، ويجنبها ثقل الاستطالة وترهلها"¹.

ويُلاحظ في شعر ابن نباتة حذفه للمبتدأ في سياق العطف، عندما يكون الاستدلال عليه

ممكنًا، وذلك كما في قوله:² (السريع)

ذو طَلْعَةٍ تَعْلُو عَلَى الْمُشْتَرِي وَغُرَّةٌ تَزْهَوُ عَلَى الزُّهْرَةِ

وقوله:³ (الطّويل)

تَصَرَّمَتِ الْأَيَّامُ دُونَ وَصَالِكِ فَمَنْ شَافِعِي فِي الْحُبِّ يَا ابْنَةَ مَالِكِ

فَكَانَ الْكَرَى يُدْنِي خَيَالِكِ وَأَنْقَضَى فَلَا مِنْكَ تَنْوِيلٌ وَلَا مِنْ خَيَالِكِ

وقوله:⁴ (الكامل)

اِفْتَحْ دَوَاةَ فَضَائِلٍ وَقَوَاضِلِ نِعَمَ الْعَيَانِ لِمَنْ رَأَى وَلِمَنْ رَوَى

تَشْفِي ضَعِيفَ الْحَالِ مِنْهَا مُدَّةً فَهِيَ الدَّوَاةُ لِمَنْ تَأَمَّلَ وَالدَّوَا

فالمبتدأ في الأمثلة السابقة محذوف، وتقديره في المثال الأوّل (وذو غرّة)، وفي المثال الثاني (ولا

من خيالك تنوِيل)، أمّا في المثال الثالث فتقديره (هي الدّوا)، وقد حدّف الشاعر المبتدأ في هذه

الأمثلة دفعاً للإطالة؛ لأنه مفهوم من السياق .

وقد ورد في شعر ابن نباتة حذفه للمبتدأ فيما أكثرت العرب استخدامه من تراكيب، ومما

يمثل ذلك قوله:⁵ (السريع)

¹ حمودة، طاهر سليمان، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، 100 .

² الديوان، 188 .

³ نفسه، 359 .

⁴ نفسه، 547 .

⁵ نفسه، 446 .

لِلَّهِ مَا أَغْنَاهُ فِي حَالَتِي جَنُودِي وَفَتَاوِي لِلْعُلَا قَاسِمَةَ

فأصل التركيب يقتضي أن يقول: (لله دره)؛ لإظهار التعجب من صفات الممدوح وأفعاله، لكن الشاعر انزاح عن هذا الأصل وحذف المبتدأ (دره) مراعاة للوزن العروضي أولاً، ثم لكثرة دوران هذا التعبير على ألسنة الناس، ولرغبته في التخفيف الذي يميل إليه الناس بطبيعتهم .

وبهذا الحذف للمبتدأ يكون ابن نباتة قد أدى معانيه بما يجنبه ثقل الإطالة، وبما يوفي له بالعرض المتوخى من الحذف، ويزيد تراكيبه قوة وتأثيراً .

2_ حذف الخبر

وقد يحذف ابن نباتة الخبر عندما يدل السياق عليه، وذلك كقوله:¹ (الكامل)

وَالنَّاسُ إِمَّا مَادِحٌ أَوْ مُطْرِبٌ بِنْتَائِهِ الْمَوْصُولِ بِالنَّعْمَاتِ

فالتقدير أن يقول: (والناس صنفان إمّا مَادِحٌ أو مُطْرِبٌ) لكنه حذف الخبر إيجازاً في الكلام لدلالة السياق عليه .

كما كان يعتمد إلى حذف الخبر في معرض العطف على المبتدأ الذي ذكر خبره، ومن ذلك

قوله:² (الطويل)

رَيْسٌ لَهُ رَأْيٌ كَمَا وَضَحَتْ ذُكَا وَجُودٌ كَمَا يَهْمِي الْعَمَامُ وَيَهْمُرُ

وَعِلْمٌ إِذَا مَا غَاصَ فِي الْفِكْرِ غَوْصَةً رَأَيْتَ لَأَلِي لَفْظِهِ كَيْفَ تَنْتَرُ

وَيَأْسٌ يُذِيبُ الصَّخْرَ لَكِنْ وَرَاءَهُ عَوَاطِفٌ مِنْ أَحْلَامِهِ حِينَ يَقْدِرُ

¹ الديوان، 74 .

² نفسه، 210 .

فتقدير الكلام أن يقول في البيت الأول: (وله جوداً)، وفي البيت الثاني (وله علمٌ)، وفي البيت الثالث (وله بأسٌ)، لكنه حذف الجار والمجرور (له) الذي يأتي في محل رفع خبر مقدّم لإمكانية الاستدلال عليه من قوله في البيت الأول: (له رأيٌ)، وذلك ليجنب نفسه الإطالة التي تضي الضعف على تراكيبه .

وحذف ابن نباتة خبر الناسخ بغرض المحافظة على موسيقا القصيدة، ومن ذلك قوله:¹

(مجزوء الكامل)

لا يُعَدُّمُ العَافُونَ يُمَنَّاكَ في كلِّ مقصدهم ومَنَّاكَ
فالشَّهْبُ تعلم أَنك الـ عالي سناً والسُّحْبُ أَنك

حيث حذف خبر أنّ في نهاية البيت الثاني، والتقدير أن يقول: (والسحبُ تعلمُ أنّك كذلك)، لكنه عمد إلى حذف الخبر لينتهي بيته بكلمة (أنك) التي تتلاءم مع قافيته المكوّنة من حرفيّ (النون المشدّدة واللام)، كما أنه بذلك يُجنّب نفسه الإطالة التي تؤدي في هذا البيت إلى إفساد الوزن .

ويظهر أنّ ما اعترى أبيات ابن نباتة من حذف للخبر لم يحدث خلافاً في معناها، كما أنه لا يحتاج إلى طويل تأمل لمعرفة المحذوف، إذ جاء مفهوماً من سياق الكلام .

3_ حذف الفعل

يُحذف الفعل جوازاً أو وجوباً، وقد يُحذف الفعل والفاعل معاً، إلا أنه لا يجوز حذف الفاعل من دون الفعل؛ لأنّ الفعل لا يقوم بذاته² .

¹ الديوان، 528 .

² ينظر: ابن هشام، معني اللبيب، 827/2 ، وابن كمال الباشاء، أسرار النحو، 97-98 .

ويبرز حذف الفعل في شعر ابن نباتة المصري في مواضع كثيرة في سياق العطف، أو في حال دلالة معنى الجملة عليه اعتماداً على ما سبق ذكره، أو فيما يُقدّر له النحاة فعلاً محذوفاً ويكتفي الناطقون حينها بذكر المفعول به أو المفعول المطلق .

ومن مواضع حذف الفعل في شعر ابن نباتة قوله:¹ (البيسط)

يَمِّمُ حِمَاهُ تَجِدَ عَفْوَاً لِمَقْتَرِفٍ مَالاً لِمُفْتَقِرٍ جَاهاً لِمُقْتَرِبٍ

ففي الشطر الثاني حذف الفعل من قوله: (مالاً لمفتقرٍ، جاها لمقترِب، والتقدير أن يقول: (تجد مالاً لمفتقرٍ/ تجد جاها لمقترِب) لدلالة معنى ما سبقه عليه، ولتجنب الإطالة التي تضفي ثقلاً على البيت .

ومما وقع فيه الحذف قوله في إحدى مقطوعاته:² (المجتث)

وَمَوْلَعٌ بِفِخَاخٍ يَمُدُّهَا وَشِيبَاكِ

قَالَتْ لِي الْعَيْنُ مَاذَا يَصِيدُ؟ قُلْتُ: كَرَاكِ

حيث حذف الفعل في جواب الاستفهام ماذا يصيد؟ والتقدير أن يقول: يصيد كراك؛ لأنه معلوم بالاعتماد على ما سبق ذكره في جملة السؤال .

ويقول:³ (البيسط)

أَهْلًا وَسَهْلًا بُوَافِي الْفَضْلِ كَمْ شَهِدَتْ آثَارُهُ بِفَخَارٍ غَيْرِ مَحْجُوبِ

¹ الديوان، ص22 .

² نفسه ، 370 .

³ نفسه، 48 .

إذ حذف الفعل الناصب لكلمتي (أهلاً) و(سهلاً) والتقدير أن يقول: (حللت أهلاً ووطئت سهلاً)، وما دفعه إلى الحذف هنا أنها من العبارات التي اعتاد العرب على استخدامها بحذف الفعل؛ لكثرة جريانها على ألسنتهم .

ويقول كذلك:¹ (الخفيف)

الْبِدَارَ الْبِدَارَ نَحْوَ نَدَاهُ فَإِذَا صَالَ قَالَ فِرَارَ الْفِرَارِ

وهنا ورد الاسمان (البدار) و(الفراز) منصوبين على الإغراء دون عامل ظاهر، وهذا النصب يكون عند النحاة بفعل محذوف وجوباً تقديره (الزم) لتتبيه المخاطب على لزوم أمر حسن .

ويقول:² (البسيط)

نِعْمَ الْمُفِيدُونَ لِلطُّلَابِ مَا سَأَلُوا وَالْآخِذُونَ مِنَ الْهَالِكِ بِالْحَجْرِ

وَالْجَاعِلُونَ مَعَانِي الْمَجْدِ وَاضِحَةً بَيْنَ الْأَنَامِ وَكَانَ الْمَجْدُ كَاللُّغْزِ

وقد وقع حذف الفعل هنا في سياق العطف، فحذف الشاعر فعل المدح (نِعْمَ)، وأبقى على فاعله، والتقدير أن يقول: (نعم الآخذون/ونعم الجاعلون) لكنه حذف الفعل بغية الاختصار، ولوضوح الاستدلال عليه، ومما تجدر الإشارة إليه أن حذف الفعل في مثل هذا الموضوع (في سياق العطف) كثير في شعر ابن نباتة المصري .

وهنا فقد استطاع ابن نباتة أن يستثمر حذف الفعل بما يحفظ تراكيبه اللغوية، ويجعلها أوجز وأبلغ في التعبير عما يريد .

¹ الديوان، 191 .

² نفسه، 259 .

4_ حذف الحرف

الدارس لشعر ابن نباتة يجد نفسه أمام ضربين من هذا الحذف، فالأول: يمثل الحذف الذي يعترى الحرف الذي يُعدّ قسماً من أقسام الكلمة، والثاني يختص بالحذف الذي يقع في أحد حروف الكلمة الواحدة بهدف المحافظة على الوزن، ومما يمثل الصنف الأول حذفه لأداة التشبيه (كأن) في قوله وهو يمدح سيدنا محمد - صلى الله عليه وسلم -¹: (الوافر)

كَأَنَّ الْبَدْرَ صَفَّرَهُ خُشُوعٌ لَهُ وَالشَّمْسَ ضَرَجَّهَا حَيَاءٌ

فحذف (كأن) في الشطر الثاني؛ لمجيئها في سياق العطف، والتقدير أن يقول: (وكأن الشمس ضرجها حياءً) وهو بذلك يكون قد جتب نفسه التكرار الذي لا فائدة منه؛ لأن "العطف بعامة موضع يكثر فيه الحذف، لما فيه من طول الكلام، وتكرر للعناصر التي يمكن الاستغناء عنها لورود مثلها أو مقابله"².

ومما يمثل هذا الحذف كذلك قوله:³ (الطويل)

فِيَالِكَ مِنْ بَيْتٍ جَدِيدٍ بَكَى لَهَا وَبَيْتٍ عَتِيقٍ نَحْوَهَا يَتَطَّأَعُ

وقوله:⁴ (الخفيف)

رُبَّ عَيْشٍ نَصَبْتُ كَأْسَ مُدَامِهِ وَمَلِيحٍ ضَمَمْتُ غُصْنَ قَوَامِهِ

ففي المثال الأول حذف حرف الجر (من) والتقدير أن يقول في الشطر الثاني (من بيت) وفي المثال الثاني حذف حرف الجر (رُب) والتقدير أن يقول: (وربّ مليح)؛ وذلك لوجود القرينة الدالة عليهما، إذ تقدّم ذكرهما في الشطر الأول في كلا البيتين .

¹ الديوان، 2 .

² حمودة، طاهر سليمان، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، 249 .

³ الديوان، 307 .

⁴ نفسه، 438 .

وجاء في شعر ابن نباتة كذلك حذف حرف النداء (يا)، ومن ذلك قوله:¹ (البسيط)

مُدِيرَةَ الكَاسِ عَنِّي أَنَّنِي لِي شُغْلًا عَن صَفْوِ كَاسِكِ مِن شَيْبِي بِأَقْدَاءِ

والتقدير أن يقول: (يا مُدِيرَةَ)، ويبدو أنه لجأ إلى الحذف هنا لإمكانية الاستغناء عن ذكره لكونه معلوماً من السياق، إضافة إلى أن إسقاطه من الكلام في هذا الموضع يجلب للنص خفة في التعبير تُحقِّقُ له الجمال .

ويرد في شعر ابن نباتة ضرب آخر من حذف الحرف وهو حذف الهمزة التي تُشكِّلُ جزءاً

من الكلمة، ويقع هذا الحذف في مواضع كثيرة من شعره، ومما يمثِّلُ ذلك قوله:² (الكامل)

وَافِي إِلَيَّ بِمِدْحَةٍ قَدْ أُخْبِرْتُ عَن كُلِّ بَيْتٍ جَيِّدٍ مِن أَيْنَ جَا

وقوله:³ (الكامل)

تَدْعُو مَنَازِلُهُ سُورَةَ وَفُودِهِ لِحَنَابِ مَنْ فِي لَيْلَةِ الْإِسْرَا دُعِي

وقوله:⁴ (الطويل)

وَيُسْكِرُ عَقْلِي خَدُّهُ بِمُدَامَةٍ سَقَاهَا لِعَيْثِي مِن إِنَا عَسَجِدِيَّةِ

ففي الأبيات السابقة حذف الشاعر الهمزة من أواخر الكلمات (جا، الإسرا، إنا) لتخفيف النطق بها؛ من أجل المحافظة على موسيقا أبياته وعدم الإخلال بوزنها .

وبذلك يكون ابن نباتة قد وظَّفَ حذف الحرف ميلاً منه إلى الإيجاز الذي يحقق الجمال

لنصوصه .

¹ الديوان، 8 .

² نفسه، 94 .

³ نفسه، 291 .

⁴ نفسه، 566 .

وهنا يُشكّل الحذف في التركيب اللغوي بشتى صوره في شعر ابن نباتة المصري أسلوباً من الأساليب التي تُثير المتلقي وتجعله يُعملُ عقله لإدراك المحذوف، والوصول إلى الغاية التي يرمي إليها الشاعر من وراء هذا الحذف الذي انزاح به عن المؤلف في التركيب، وهذا من شأنه أن يحقق المتعة للمتلقي، وأن يُظهر مدى إبداع ابن نباتة المصري في إخراج نصوصه .

ج- الالتفات

الالتفات هو طريقة مميزة في التعبير، تقوم في بنائها على الانتقال من أسلوب لغوي إلى آخر، لتحقيق غاية معينة يقصدها المتكلم، وقد عرفه محمد عبد المطلب بأنه "ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب إلى غير ذلك من أنواع الالتفاتات"¹، وقد أطلق ابن الأثير على هذه الظاهرة اسم (شجاعة العربية)؛ لأن الشجاعة تعني الإقدام، ومن يأت بهذا النسق من الكلام "يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورّد ما لا يتورّده سواه"²، وهذا يعني خروجه عمّا هو مألوف في الاستخدام اللغوي، بأسلوب تصبح معه عملية الخروج ذات أثر دلالي وجمالي في آن واحد، وهذا ما يمثّل جوهر ظاهرة الانزياح .

ويعكس الالتفات عناية الشاعر بالنص، وتتجلى هذه العناية في إيهام المتلقي، وصرفه عن المعنى العادي إلى المعنى الشعري، المُستمدّ من البنية الداخلية للملفوظ، ومن وعي الشاعر بالنص، الذي يدفع بالمتلقي إلى تغليب المعنى الشعري دون غيره³، وهذا يدل على أهمية الالتفات

¹ البلاغة والأسلوبية، 277 .

² المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 168/2 .

³ ينظر: المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، 275 .

في الربط بين النص والمتلقي، وذلك عن طريق الإيحاءات الفنية التي يضيفها على النص، الأمر الذي يساعد في جذب انتباه المتلقي، وتفعيل وظيفته في التفاعل مع النص الأدبي¹.

ويأتي التحوّل في الالتفات على أشكال متعددة، جعلها ابن الأثير في ثلاثة أقسام، إذ ضمّ القسم الأول انتقال الضمائر من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، أمّا القسم الآخران، فقد خصّهما بالالتفاتات التي تطرأ على الأفعال، فهناك تحوّل من فعل المستقبل إلى فعل الأمر، ومن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، ومن الإخبار بالفعل المضارع عن الماضي وبالعكس². والمتأمل لشعر ابن نباتة يجد فيه كثيراً من صور الالتفات التي تتعلق بالضمائر والأفعال، وستأتي الدراسة في هذا الموضوع بعدد من الأمثلة التي تبيّن هذه الظاهرة، وتوضح الغرض الموجب لاستخدامها في شعره .

1_ الالتفات بالضمائر

يُعَدّ وجود الضمير في صيغته المعروفة (أنا - أنت - هو) جزءاً حيويّاً في عملية الالتفات؛ لأنه يسهم في عملية تضليل المتلقي، وإدخال ما يشبه الخديعة على النص، بهدف تأكيد شعريته³، ويظهر في شعر ابن نباتة الكثير من الأمثلة التي تقوم على تغيير أسلوب الخطاب من سياق الغيبة إلى الخطاب أو العكس بالاعتماد على الضمير، ومن ذلك قوله:⁴ (الكامل)

يا سَيِّداً عَمَّتْ صَنَائِعُهُ الْوَرَى بَعَوَائِدِ الْمَعْرُوفِ وَالْأَفْضَالِ
ما بَعَدَ دِيْمَتِكَ الرَّوِيَّةَ دِيْمَةً يَشْكُو لَهَا ظَمًا دَوُو الْإِفْلالِ

¹ ينظر: درابسه، محمود، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، 125 .

² ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، 168/2-184 .

³ ينظر: المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، 278-280 .

⁴ الديوان، 401 .

هذي شكايةٌ مُسْتَعْيِثٌ مُوجِعٌ أنهى قَضِيَّتَهُ وَرَأْيُكَ عَالِي

ويبدو أن الشاعر تحدث عن الممدوح بضمير الغائب في قوله: (صنائعه) لأنه أراد أن يحدث الآخرين بما يصدر عنه من صنائع المعروف، ثم التفت في كلامه مع ممدوحه في البيتين التاليين من الغيبة إلى الخطاب في قوله: (ديمتك، رأيك) حتى يتقرب منه، ويتودد له، ويُعظم شأنه؛ ليناله الشيء الكثير من عطاياه، وقد عبّر في البيت الثالث عن نفسه بضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم في قوله: (قضيته) حتى يجنب نفسه الحرج وهو يشكو لممدوحه ضيق حاله، فبدأ بهذا الالتفات كأنه يقدم شكاية شخص آخر، لكنه استطاع أن يوحي بالمعنى الذي يريده .

ويقول في إحدى مقدماته الغزلية:¹ (الطويل)

وَمَنْ مَرَجَ الْغُصْنَ الرَّطِيبَ بِعَطْفِهِ فَكَانَ مِزَاجُ الْمِعْطَفَيْنِ قَوَامَا

تَنَاوَحَتِ الْعُشَّاقُ إِذْ مَاسَ قَدُّهُ فَيَا لَكَ غُصْنًا فِي الْهَوَى وَجِمَامَا

والظاهر هنا أن الشاعر أراد أن يسترعي انتباه المتلقي إلى صورته في وصف المعشوقة، فاكتفت من ضمير الغيبة في (قدّه) إلى ضمير الخطاب في (لك)؛ ليوقظ إصغاء السامع لكلامه، وذلك لأن استخدامه لضمير الغيبة تكرر بشكل متلاحق في عدد من الأبيات التي سبقت هذا البيت في قصيدته .

ويقول ملتفتاً من الخطاب إلى الغيبة ومن الغيبة إلى الخطاب في إحدى لزومياته:²

(مجزوء الكامل)

هُنُّتَ شَهْرًا بِأَمْتِ دَا حِكْ فِيهِ قَدْ سَمِعَ الْأَصَمَّ

¹ الديوان، 452 .

² نفسه، 462 .

يَا مَنْ بِهِ لَأَذَّ الْفَقِيهِ

يَا ذَا الرِّغَائِبِ مِنْ نَوَا

رُ مِنْ الْفَوَاقِرِ وَاعْتَصَم

لِكَ لَا أَصَوْمُ وَلَا أَصُم

بدأ الشاعر بمخاطبة الممدوح مستخدماً ضمير الخطاب في (هنتت، بامتداحك) ثم أخرج كلامه من معرض الخطاب إلى الغيبة في (به)؛ ليبين لممدوحه أن إشادته به ليست تملقاً له في حال حضوره فحسب، فهذا ما يُحدث به غيره، وليوحي كذلك بأن صفة الكرم متأصلة في ممدوحه، ولا فرق عنده بين مَنْ نظم فيه المدح ومن لم ينظم، ويعد أن أظهر فضل ممدوحه على الناس بشكل عام انتقل إلى مشافهته في (نوالك)؛ ليُظهر له تقديره لأفضاله عليه بشكل خاص، وذلك من باب الاعتراف بالفضل، وشكر النعمة .

2_ الالتفات بالأفعال

يحدث بإحلال واحد من الأفعال (الماضي، والمضارع، والأمر) محل الآخر؛ وذلك طلباً

للتوازن في تركيب الصيغة¹. ومما يمثّل ذلك في شعر ابن نباتة قوله:² (البسيط)

وُلِّيتَ بِالْعِلْمِ لَا بِالْحِظِّ مَرْتَبَةً

فَاخُكُم بِعِلْمِكَ فِيمَا أَنْتَ نَاطِرُهُ

حيث التفت الشاعر عن الفعل الماضي (وُلِّيتَ) إلى فعل الأمر (فَاخُكُم)، وأصل الكلام أن

يقول: (وُلِّيتَ بِالْعِلْمِ لَا بِالْحِظِّ فَحَكَمْتَ بِعِلْمِكَ)، ويبدو أنه لجأ إلى هذا الالتفات من الماضي

إلى الأمر لتأكيد أهمية ما أجرى عليه فعل الأمر وهو (الحكم عن علم ودراية)، ولإظهار عنايته

بتحقيقه، وذلك لما يترتب على هذا الأمر من تحقيقٍ للعدل بين الناس .

¹ ينظر: عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، 281 .

² الديوان، 199 .

ويقول في موضع آخر:¹

(المجتث)

يَسِيلُ أَحْمَرُ دَمْعِي لَمَّا تَذَكَّرْتُ خَدَّكَ

والتقدير أن يقول: (لَمَّا تَذَكَّرْتُ خَدَّكَ، سَالِ أَحْمَرُ دَمْعِي) لكنه أخبر بالمستقبل (يَسِيلُ) عن الماضي؛ ليدلّ على عدم توقّف الشاعر عن بكاء ابنه، فدموعه مستمرة في السيلان كلما تذكر خده .

ويقول:²

(الكامل)

لَا نَعْتَبُ الْأَيَّامَ كَيْفَ تَقَلَّبَتْ بِالْقَاطِنِينَ وَأَنْتَ مِنْ حَسَنَاتِهَا

وفي هذا البيت التفت الشاعر للإخبار عن المستقبل بالماضي، فعندما قال: (تَقَلَّبَتْ) بلفظ الماضي بعد قوله: (نَعْتَبُ) بلفظ المستقبل، كان ذلك بمثابة الإشعار منه بأنّ تقلّب الأيام أمرٌ مُسَلَّمٌ بحدوثه وهو حاصل لا محالة، وذلك لأنّ "الفعل الماضي إذا أُخبر به عن المستقبل الذي لم يوجد بعد، كان ذلك أبلغ وأؤكد في تحقيق الفعل وإيجاده"³، وهذا ما استطاع الشاعر أن يُعبّر عنه باستخدامه لأسلوب الالتفات في هذا البيت .

وهنا يتضح أنّ ابن نباتة كان يستخدم أسلوب الالتفات سواءً في الضمائر أو في الأفعال بطريقة تفاجئ المتلقي، وتدفعه للتركيز في النص من أجل معرفة الغرض الذي يرمي الشاعر إلى تحقيقه من وراء هذا الالتفات، وبذلك تبرز عنده أهمية الالتفات كونه أحد الظواهر التي تقوم على الانزياح عن المؤلف في التركيب لتحقيق أهداف جمالية ودلالية في النص، كما أنّه يعكس مهارة ابن نباتة في نظم الشعر، ويظهر امتلاكه لخاصية اللغة، إذ من الممكن أن ينطبق عليه كلام ابن

¹ الديوان ، 156 .

² نفسه، 67 .

³ ابن الأثير، المثل السائر، 182/2 .

الأثير حين تحدّث عمّن يعمد إلى هذا الأسلوب وذلك في قوله: "وهو لا يتوخّاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها، وفنّس عن دقائقها"¹.

ثالثاً_ الانزياح الإسنادي

وهو يتعلق بالركنين الأساسيين اللذين يؤلفان الجملة، وهما المسند والمسند إليه، ويتحققان في الجملة الاسمية في المبتدأ والخبر، وفي الجملة الفعلية في الفعل والفاعل، وقد تحدّث الناقد الغربي جون كوين (Jean Cohen) عن قانون عام يتعلق بتأليف الكلمات في كل عبارة إسنادية، وهذا القانون يقضي بضرورة وجود ملاءمة معنوية بين المسند والمسند إليه في العبارة الواحدة، فإن لم تتوفر هذه الملاءمة عدّ هذا الأمر انتهاكاً ومجاوزة للقانون اللغوي، وذلك هو ظاهرة عامة تشيع في لغة الشعر²، فمن خلال القصيدة تتلاحم كلمات تُعدّ متنافرة في القانون العادي للاستعمال اللغوي، يكون من شأنها أن تدفع بقيم معنوية تعمل على بناء المعنى الشعري³.

وقد حرصت البلاغة العربية كذلك على إعطاء الإسناد اهتماماً خاصاً، وذلك لما له من أثر على تحسين النصوص، إضافة إلى دوره في إظهار الوظيفة الشعرية على حساب الوظيفة الإبلاغية؛ لأنّ الحقيقة الإسنادية هي جهد عقلي يقصد إليه المنشئ لأغراض كثيرة، ربما يكون من أهمها توجيه المتلقي إلى مراتب الكلام وفق ما يقتضي الخطاب، بهدف إحداث هزة في وعي المتلقي⁴.

¹ ابن الأثير، المثل السائر، 180/2.

² ينظر: بناء لغة الشعر، 117-114.

³ نفسه، 123-122.

⁴ ينظر: المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، 255.

وقد عمد ابن نباتة المصري إلى انتهاك الملاءمة الواقعة بين المسند والمسند إليه، سواء في الجملة الاسمية أو الفعلية بما يضيف على عبارته الإسنادية غرابة تثير المتلقي، وتدفعه إلى تأمل قيمها المعنوية الإضافية، وأبعادها الجمالية، ويتحقق الخرق للمألوف في الإسناد الاسمي في مثل قوله:¹

صَيْدُكَ الْأَجْرُ وَدَارُ الْـ عَدْلٍ لَا تَبْرَحُ مَرْجَبَكَ

وهنا يتجلى الإسناد الاسمي في قوله: (صيدك الأجر)، ففي هذه العبارة يبدو واضحاً عدم ملاءمة المسند والمسند إليه، فالشاعر هنا كسر توقع القارئ، الذي ربما كان ينتظر منه أن يقول: (صيدك الغزلان، أو الطيور، أو أي شيء مادي)، لكنه بهذا الانزياح عن الاستعمال العادي للغة استطاع أن يخلق جواً من المتعة والتشويق؛ ليدلّ على أنّ ممدوحه يهوى الصيد، لكن صيده من نوع خاص، فهو يصطاد الأجر، وهذا يوحي بصدق نوايا ممدوحه وإخلاصه، فهو لا يحسن للآخرين ليحظى بمدحهم، بل لينال الأجر والثواب من الله تعالى .

ويقول:² (الطّويل)

أَتَيْنَا لِمَغْنَاكُمْ تَجَاراً وَإِنَّمَا بَضَائِعُنَا الْأَمَالُ تُعْرَضُ وَالْحَمْدُ

فالإسناد الاسمي حاصل في قول الشاعر: (بضائِعنا الأمال)، وهو بإسناده (الأمال) إلى (بضائِعنا) فاجأ المتلقي بهذه العلاقة الإسنادية، لأن القارئ قد يتوقّع منه أن يقول: بضائِعنا مميزة، أو جميلة، إلى غير ذلك من الأوصاف، لكن الشاعر بهذه العلاقات الجديدة بين الكلمات أضاف إلى العبارة دلالة أخرى، فمن الواضح هنا أنه لجأ إلى هذا الانزياح الإسنادي ليستعطف ممدوحه، ويستميله

¹ الديوان، 93 .

² نفسه، 136 .

إليه حين يعلم أنّ بضاعة الشاعر هي (الآمال) التي تدل على حسن ظنه بشخص ممدوحه، وثقته في الحصول على عونه ومساعدته .

(مخلع البسيط)

ويقول في موضع آخر:¹

رَجَائِي فِي بِرِّهِ سَمِينٌ كَالْفَيْلِ لَا كَالرَّجَا النَّحِيلِ

حيث وقع الانزياح الإسنادي في قوله: (رجاي سمين)، والمألوف في الاستعمال العادي للغة أن يقول: (رجاي كبير)، لكن الشاعر فاجأ المتلقي بهذا الإسناد؛ بهدف لفت انتباهه إلى عظم رجائه في برّ ممدوحه، وقد زاد المعنى لطافة حين شبه رجاءه في جسامته بالفيل، وهنا يكون للانزياح دور كبير في الإيحاء بالمعنى بأسلوب يضفي جمالاً على البيت .

(الطويل)

ومما يمثل خرقه للمألوف في الإسناد الفعلي قوله:²

تَحَيَّرَتِ الْأَفْكَارُ دُونَ صِفَاتِهِ فَيَا حَبَّذا الخُرُّ الرَّقِيقُ الْمُجَنِّسُ

ففي عبارة (تحيرت الأفكار) انزياح إسنادي، لأنّ المتلقي هنا ينتظر من الشاعر أن يسند الفعل إلى فاعل متعلق به معجمياً، كأن يقول: (تحيرت الناس)، لكنه حين جعل الحيرة تعتري الأفكار أراد أن يثبت تفوّقه على أقرانه في مجال التأليف، وأن يبين أنّ قدرته في هذا المجال فاقت حدود ما يتصوره العقل، وهذا ما جعل الأفكار تقف مترددة ومضطربة دون صفاته .

(الطويل)

ويقول:³

أَتَانَا وَقَدْ ضَنَّ السَّحَابُ بِقَطْرَةٍ فَجَادَ وَأَجْدَى نَيْلُهُ الْمُتَدَاغِ

¹ الديوان، 414 .

² نفسه، 268 .

³ نفسه، 303 .

وهنا أراد الشاعر أن يُظهر كرم ممدوحه فعقد مقارنة بينه وبين السحاب، وزاد المعنى قوّة حين لجأ إلى الانزياح الإسنادي في عبارة (ضنّ السحاب)، فأسند الفعل ضنّ إلى السحاب رغم أنه ليس ملائماً له، لأنه عمل يصدر عن الإنسان وليس من الطبيعي أن يصدر عن السحاب، فكان من الممكن أن يقول: (ضنّ الناس)، لكنّ إسناد الفعل إلى السحاب ساهم في توليد معنى المبالغة في إظهار كرم الممدوح حين قارنه بالسحاب المنتج للمطر .

(الكامل)

ويقول في موضع آخر:¹

زَالَ الصَّبَا وَنَأَى الْحَبِيبُ فَعَادَنِي أَرْقٌ عَلَيَّ أَرْقٍ وَمِثْلِي يَأْرُقُ

ويبرز الانزياح الإسنادي في قول الشاعر (فعادني أرق)، فحين أسند الفعل (عاد) إلى (أرق) خالف ما قد يتوقعه المتلقي، كأن يكون مثلاً: (فعادني طيفه، أو فعادني صديق)، لكنه أتى بالمسند إليه (أرق) ليكشف به عن الظرف النفسي الذي يحياه، إذ تحوّلت حياته بعد زوال الصبا ونأي الحبيب إلى سهر دائم بفعل تلك الهموم .

(البيسط)

ويقول كذلك:²

يَشْتَاقُكَ الشَّهْرُ آتِيهِ وَذَاهِبُهُ ذَا قَبْلَ حِلٍّ وَهَذَا بَعْدَ تَرْحَالِ

ويتحقق الانزياح الإسنادي هنا في قول الشاعر: (يشتاقتك الشهر)، إذ جاءت عبارته الإسنادية مخالفة للعلاقة الاعتيادية بين الفعل ومسنده، فمن الممكن أن يكون المتلقي قد هيأ نفسه لقول الشاعر: (يشتاقتك الأبناء، أو الناس، أو المُحبّون أو غير ذلك) لكن الشاعر بفعل هذا الانزياح يحدث هزة في وعي المتلقي تجعله يُمعن النظر فيما وراء هذا التعبير، إذ يبدو أنه عمّد إلى هذا

¹ الديوان، 339 .

² نفسه، 387 .

الأسلوب للتعبير عن شدة الاشتياق للممدوح، ولجأ إلى تكثيف هذا المعنى عندما جعل (الشهر) -
الذي يعبر عن شيء معنويّ - يبوح به .

وجملة القول فيما ورد من أمثلة حول هذا النوع من الانزياح، أنّ ابن نباتة استطاع أن
يستخدمه للإيحاء بما يجول في خاطره من معان، بأسلوب لطيف ومؤثر، يرفع من قيمته الشعرية .

الفصل الثالث

البديع في شعر ابن نباتة المصري

مدخل

ورد في لسان العرب أن البديع في اللغة يعني "الشيء الذي يكون أولاً"¹، أما مصطلح البديع بمعناه الفني فقد أطلقه الرواة العرب أول الأمر إطلاقاً عاماً على كل جديد من الألوان البلاغية، مثل: التشبيه، والمجاز، والمحسنات البديعية، وكانوا يقصدون من هذه التسمية إلى أنه شيء جديد مبتدع²، وقد ورد في كتاب الأغاني أن مسلم بن الوليد كان له السبق في إطلاق تسمية البديع³، وكان ابن المعتز أول من أفرد له بدراسة مستقلة، وقد توسع في نظريته لمفهوم البديع، حتى أطلقه على فنون بلاغية مختلفة⁴.

وقد وسار من جاء بعد ابن المعتز من علماء العربية على منواله في التوسع في نظرتهم لمفهوم البديع، فأخذوا يخصصون له فصولاً في كتبهم، ويتبارون في تعداد مصطلحاته⁵، وأصبح كل خلف يزيد على عدد الفنون البلاغية التي جاء بها سلفه حتى جاء العصر المملوكي الذي عدّ البديع فيه بمثابة الهواء الذي يتنفسه شعراؤه وأدباؤه ونقادهم، وياتوا لا يستحسنون الشعر إلا بقدر ما فيه من فنون بلاغية⁶، وكان ابن نباتة المصري ممن أقبلوا عليه، واستخدموه في أشعارهم بقسميه المعنوي واللفظي، لذا ستقف هذه الدراسة عند بعض الفنون البديعية التي برزت في شعره، وهي: الجناس ورد العجز على الصدر، والسجع من المحسنات اللفظية، والطباق والتورية والتقسيم من المحسنات المعنوية.

¹ ابن منظور، مادة (بدع).
² ينظر: الجويني، مصطفى الصاوي، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، 177.
³ الأصفهاني، 3602/19.
⁴ ينظر: ابن المعتز، البديع، 58.
⁵ ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، 266-430، والباقلاني، إعجاز القرآن، 106-161، وابن رشيق القيرواني، العمدة 1/265-335، 3/2-100، وأسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، 2-192.
⁶ ينظر: الهيب، أحمد فوزي، التصنع وروح العصر، 10.

أولاً: - الجناس .

وحقيقته "أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً"¹، وقد سمّي بهذا الاسم لأن حروف لفظيه مركبة من جنس واحد²، وهذا يعني أن يتفق اللفظان في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، ولا يكون الاختلاف حاصل إلا في المعنى، وهو ما عُرف عند العلماء بالجناس الحقيقي والتام والمستوفى والكامل والمماثل، أمّا إن اختلف اللفظان فيما عدا المعنى سمي ذلك جناساً ناقصاً أو مشبهاً³؛ لأنه لا يدل على حقيقة المسمى بعينه، وفي ذلك قال ابن الأثير: "وما عداه (التام) فليس من التجنيس الحقيقي في شيء، إلا أنه قد خرج من ذلك ما يُسمى تجنيساً، وتلك تسمية بالمشابهة، لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه"⁴.

والجناس الجيد هو ما يطلبه المعنى، ويأتي من غير أن يقصد المتكلم إلى الإتيان به، ودون أن يتأهب في طلبه⁵، ويرجع سر الجمال في الجناس الجيد إلى ما ينتج عنه من إيقاع موسيقي يُطرب الآذان، ويُمتع الأسماع، كما أنّ تتناسب الألفاظ في صورتها يخلع على النفوس الراحة والهدوء؛ وذلك لأن النفس بالفطرة تميل إلى اقتران الأشباه والنظائر وتأنس به، ثم إن هذا التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاب الأذهان تستقبله النفوس بالبشر والسعادة؛ فحين يبدو في ظاهر الأمر أن المبدع يعرض معنى مكرراً ولفظاً مردداً، فإن المتلقي يدهش بهذه المفاجأة السارة التي أظهرت له شيئاً جديداً مفيداً لم يكن في حسابه⁶.

¹ ابن الأثير، المثل السائر، 262/1 .

² نفسه، والصفحة نفسها .

³ ينظر: العلوي، الطراز، 356/2، والقزويني، تلخيص المفتاح، 91-92، وابن الأثير، نفسه، 263/1، والصفدي، جنان الجناس، 20 .

⁴ ابن الأثير، المثل السائر، 262/1 .

⁵ ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 7 .

⁶ ينظر: الجندي، علي، فن الجناس، 29-30 .

وبناءً على ما تقدم فإن ما يهتم الباحثة في هذا الموضوع ليس تعداد صور الجنس عند ابن نباتة بقدر معرفة مدى حاجة كلامه إليه، وما إذا كان قد تكلف في استخدامه، فأضفى وجوده ثقلاً على النص، أم جاء مطبوعاً بالألفاظ جميلة تمد النص بإيقاع موسيقي يستميل القلوب والألباب. فكيف جاء الجنس عند ابن نباتة؟ وهل استطاع استخدامه بما يرفع من قيمة نصوصه ويزيدها قوة وجمالاً؟

وهنا ارتأت الباحثة أن تدرس الجنس في ديوان ابن نباتة ضمن قسمين اثنين، الأول: الجنس التام، والثاني: الجنس الناقص .

أ_ الجنس التام

ويحظى الجنس التام على مرتبة عالية بين أنواع الجنس، فقد قال عنه الحموي: "هو أكمل الأنواع إبداعاً، وأسماءها رتبة، وأولها في الترتيب"¹، وقال الصفدي: "هو أعلى أنواع الجنس مرتبة"².

والدارس لديوان ابن نباتة يلاحظ أن الجنس التام ورد عنده على أنماط مختلفة فمرة كان يستخدم الجنس المماثل، وأخرى يستخدم الجنس المستوفى، وثالثة يستخدم الجنس المركب، وهذا يدل على براعته في تفجير طاقات اللغة، عند الإتيان بالألفاظ التي تخدم المعنى الذي يريده، ومما يمثل استخدامه للجنس التام المماثل بين الأسماء المتفقة لفظاً قوله:³ (البسيط)

يا مَنْ أرى نَسَبِي بَيْنَ المَدِيحِ لَهُ لَوْ لَمْ يَكُنْ لِي لا بَيِّتٌ وَلا نَسَبٌ

¹ خزائن الأدب، 37 .
² الصفدي: جنان الجنس، 20 .
³ الديوان، 56 .

وقوله: ¹

(السريع)

لَا غَرَوْا إِنْ أَحْيَيْتَنِي بِالنَّدَا

إِنَّ النَّدَا وَالشَّمْسَ مُحْيِي النَّبَاتِ

وقوله: ²

(الرملة)

أَنْتَ فَخَّارٌ بِدُنْيَاكَ وَلَا

بُدٌّ لِلْفَخَّارِ مِنْ أَنْ يَتَكَسَّرَ

ففي الأبيات السابقة استخدم ابن نباتة الجنس التام المماثل، إذ جانس في كل مرة بين لفظين من نوع واحد وهو الاسم، ففي البيت الأول جانس بين (بيت) في الشطر الأول بمعنى: بيت الشعر، و(بيت) في الشطر الثاني التي وردت بمعنى: المسكن. وفي البيت الثاني جاءت (الندى) الأولى بمعنى: الجود والسخاء؛ وجاءت الثانية بمعنى: قطرات الماء التي تسقط على الأرض صباحاً. أما البيت الثالث فقد وقع الجنس فيه بين (فخار) التي جاءت بمعنى: كثير التباهي، و(الفخار) في الشطر الثاني وهو الخزف .

ومن الملاحظ أن جناس ابن نباتة في هذه الأمثلة يسترعي الانتباه إلى ما فيه من اتفاق في الألفاظ يحمل المتلقي على تأمل معناها، لكنه بدا في المثال الأول متكلفاً، غير مستساغ، لأن ألفاظه لا تخرج بخفة ويسر .

ومما يمثل الجنس المماثل المكون من فعلين قوله: ³

(السريع)

قَاضٍ قَضَى الْعَدْلَ وَلَكِنَّهُ

قَضَى عَلَى الْمَالِ قَضَاءَ الْغَرِيمِ

¹ الديوان ، 82 .

² نفسه، 257 .

³ نفسه، 437 .

وقوله: ¹

(الخفيف)

جَمَعَ اللهُ فِيكَ مَا عَزَّ فِي الْخَلْدِ

قِ قَسُوبِحَائِهِ وَعَزَّ وَجَلًّا

وقوله: ²

(الطويل)

أَيَا مَلِكًا قَدْ أَنْجَدَ النَّاسَ عَزْمُهُ

فَأَنْجَدَ مَدْحُ النَّاسِ فِيهِ وَأَتْهَمَا

حيث جانس في المثال الأول بين الفعل (قضى) في الشطر الأول بمعنى: حكم، و(قضى) في الشطر الثاني بمعنى: أفناه. ووقع الجناس في البيت الثاني بين (عزّ) التي جاءت في الشطر الأول بمعنى (قلّ)، و(عزّ) في الشطر الثاني بمعنى: قوي وعلا على كل شيء. وفي المثال الثالث جانس بين الفعل (أنجد) بمعنى: أغاث ونصر، و(أنجد) بمعنى: دخل بلاد نجد، بدليل قوله: وأتهما أي دخل تهامة .

ويظهر هنا أن الجناس في هذه الأمثلة جاء في خدمة المعنى، كما بدا مناسباً رقيقاً لا

تكلف فيه .

ويرد في شعره كذلك الجناس التام الذي يقع بين لفظين من نوعين مختلفين كاسم وفعل،

وهو ما يسمى بالجناس المستوفى، ومما يمثل ذلك في شعره قوله في مدح علاء الدين بن فضل

الله: ³

(الطويل)

فِيالَيْتِ يَحْيَى الْآنَ يَحْيَا فَيَجْتَنِي

مَحَاسِنَ مِنْهَا حَيْلُهُ وَشَبَابُ

إذ دلت يحيى الأولى على اسم والد الممدوح، ودلت الثانية على فعل بمعنى: تعود له الحياة .

¹ الديوان ، 554 .

² نفسه، 430 .

³ نفسه، 29 .

ويقول:¹

(الطويل)

أَيَا دَارَ دَارِ الْيَمْنِ مِنْ كُلِّ وَجْهَةٍ عَايِكَ وَلَا زَالَ الْهَتَا لَكَ يُجَابُ

وهنا جاءت (دار) الأولى بمعنى: المنزل والبيت، ودار الثانية بمعنى: طاف وتحرك .

ويقول:²

(البيسط)

الرَّاحُ رِيْقَةٌ مَنْ أَهْوَى وَلَا عَجَبٌ إِنْ رَاحَ وَهَوَّ عَلَى الْعُشَّاقِ عَزِيْدُ

فالراح في الشطر الأول هي اسم يقصد به الخمر، وهي في الشطر الثاني تدل على فعل بمعنى: ذهب .

ويبدو من هذه الأمثلة أن ابن نباتة وظف الجنس التام المستوفى للتعبير عن معانيه بدقة،

وبأسلوب لطيف، فجاء في أبياته منسأباً رقيقاً، وأضفى عليها الحسن والجمال .

أما الجنس المركب فقد ورد في شعر ابن نباتة بنوعيه المتشابه والمفروق، وقد سمي بهذا

الاسم لكون أحد ركنيه مركباً من كلمتين مستقلتين، أو كلمة وجزء من كلمة، أو جزأين من

كلمتين³، وهو إن اتفق لفظاه في الخط سمي متشأبهاً، وإن اختلفا فيه سمي مفروقاً⁴ .

ومما يمثل الجنس المركب المفروق في شعر ابن نباتة قوله⁵:

(الكامل)

قَمَرًا نَرَاهُ أَمْ مَلِيحًا أَمْ رَدًا وَلِحَاظُهُ بَيْنَ الْجَوَانِحِ أَمْ رَدَى

¹ الديوان ، 61 .

² نفسه، 152 .

³ ينظر: الجندي، علي، فن الجنس، 75 .

⁴ ينظر: القزويني، تلخيص المفتاح، 92 .

⁵ الديوان، 144 .

فقد جناس الشاعر في هذا البيت بين (أمردا) في الشطر الأول التي تدل على الشاب الذي طلع شاره ولم تبد لحيته¹، و(أم ردى) في الشطر الثاني المركبة من كلمتين، وهما حرف العطف (أم) وكلمة (ردى) التي تعني الهلاك، وهو جناس مفروق لافتراق ركنيه في الكتابة (أمردا، أم ردى) .

ويقول ابن نباتة:² (الكامل)

يا أَيُّهَا الطَّيْفُ الَّذِي مَا ضَرَّ مَنْ أَهْدَاهُ لَمَّا أَنْ عَشَا لَوْ أَنْعَشَا
فالركن الأول في الجناس هنا مركب من (أن) المصدرية والفعل الماضي (عشا) بمعنى ساء بصره، أما الركن الثاني فهو مكون من كلمة واحدة وهي (أنعشا) بمعنى: بَعَثَ القُوَّةَ في جسده، وقد اتفق الركنان في اللفظ، لكنهما اختلفا في الخط، لذا فهو جناس مفروق .

ومنه قوله:³ (البسيط)

مَوْلَايَ مَوْلَايَ تَاجَ الدِّينِ مُمْتَدِحًا حَاشَا لِمِنْهَاجِ ذَاكَ الْبَابِ مِنْ هَاجِ
ويتكوّن الجناس المركب المفروق هنا من كلمة (منهاج) التي تعني الطريق الذي يسير عليه الممدوح، أما ركنه الثاني فهو مركب من كلمتين هما: حرف الجر (من)، وكلمة (هاج) التي تعني: الذّاكر لعيوب الناس .

ومما يمثل الجناس المركب المتشابه في شعر ابن نباتة قوله:⁴ (الكامل)

فَازَ الَّذِي شَغَلَ الْأَسَى أَوْقَاتَهُ لَوْ كَانَ أَشْبَعَهُ الْأَسَى أَوْ قَاتَهُ

¹ ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مرد) .

² الديوان، 273 .

³ نفسه، 93 .

⁴ نفسه، 75 .

حيث جانس الشاعر بين (أوقاته) في الشطر الأول وهي جمع (وقت) وبين (أوقاته) في الشطر الثاني المركبه من حرف العطف (أو) وكلمة (قائه) بمعنى: أطعمه، ويظهر هنا أنّ ركني الجناس توافقا تماماً في الخط، ولم يظهر عليهما أي اختلاف؛ لذا سمي بالجناس المركب المتشابه .

وقد ظهر للباحثة من خلال ما تم استخراجه من أمثلة الجناس المركب من ديوان ابن نباتة أنّ كم الجناس المتشابه عنده أقل من كم الجناس المفروق، وربما يرجع ذلك إلى ما يتطلبه النظر في توافق الألفاظ خطأً من نسبة تركيز أكبر تضاف إلى ما يحتاجه الشاعر من فطنة كبيرة تمكنه من الإتيان بالألفاظ المناسبة التي تتم معانيه .

لم يقتصر ابن نباتة في شعره على استخدام الجناس الذي يكون أحد ركنيه مركباً، بل اشتمل شعره على الجناس الذي يكون كل ركن من ركنيه مركباً، وليس أحدهما فقط، ومما يمثل ذلك قوله في مقدمة غزلية¹:

(الخفيف)

عاشَ وَصَلًا وَغَيْرُهُ مَاتَ صَدًّا مُسْتَهَامٌ لِسَلْوَةٍ مَا تَصَدَّى

فالركن الأول في هذا الجناس هو (مات صدا) المكون من جزأين مستقلين وهما الفعل (مات) والمصدر (صدًا)، والركن الثاني هو (ما تصدى) وهو كذلك مكون من جزأين، وهما (ما) النافية والفعل (تصدى)، ولعل في مقدرة الشاعر على استخدام هذا الضرب من الجناس ما يثبت حذقه وبراعته في النظم، وامتلاكه لخاصية اللغة، وذلك بسبب - كما يرى الحموي - "صعوبة مسلكه، وهو عزيز الوقوع، ولكن له رونق وموقع في الذوق؛ لطلاوة تركيبه وغرابة أسلوبه"².

¹ الديوان، 147 .
² الحموي، خزنة الأدب، 34 .

وبذلك يكون ابن نباتة قد وظف الجنس التام في شعره بطرائق متعددة، واستطاع في معظمها أن يعبر عما يريد بسلاسة ورقة وجمال، لكن أسلوبه في بعضها بدا متكلفاً، غير أنه قليل إذا ما قورن بشعره الذي امتاز بأسلوبه اللطيف وعباراته الرقيقة .

ب_ الجنس الناقص

وهو يعني دخول الاختلاف على لفظي الجنس بوجه من الوجوه، إضافة إلى اختلاف المعنى، وقد أطلق العلوي هذه التسمية على كل ألوان الجنس فيما عدا الجنس التام¹. هنا ستعتمد الباحثة على هذا التصور للوقوف على بقية أنواعه في ديوان ابن نباتة المصري تحت مسمى الجنس الناقص .

ويأتي الاختلاف في الجنس الناقص في ديوان ابن نباتة على عدة أضرب، لها عند البلاغيين مسميات متعددة، فمن الممكن أن يطرأ الاختلاف عنده على حركات اللفظتين المتجانستين، وهو ما يطلق عليه الجنس المختلف²، ومما يمثل ذلك قوله:³ (الطويل)

رَعَى خَلْقَهُ رَبُّ الْعِبَادِ وَخُلِقَهُ
فَحَسَّنَ مَا يَخْفَى لَدَيْهِ وَمَا يَبْدُو
وقوله:⁴ (الكامل)

وَإِذَا دَعَوْتُ بَنَانَ أَحْمَدَ جَاوَيْتُ
سُحْبُ النَّدَا مِنْ قَبْلِ مَا سَمِعَ النَّدَا

¹ ينظر: العلوي، الطراز، 359/2 .

² ينظر: نفسه، والصفحة نفسها .

³ الديوان، 136 .

⁴ نفسه، 144 .

وقوله:¹

(الطويل)

كَأَنَّ صِلَاتِ الْبِرِّ عِنْدَ نَوَالِهِ صَلَاةٌ يُوقِي نَقْصَهَا وَخَدَاجَهَا

ففي البيت الأول وقع الجناس بين لفظ (خَلَقَهُ) بمعنى إيجاده، ولفظ (خُلِقَهُ) التي تدل على ما يصدر عن الإنسان من أفعال الخير والشر، وفي البيت الثاني جانس بين كلمة (الندى) التي تعني قطرات الماء، ولفظ (الندا) التي هي بمعنى: المناداة، وجاء الجناس في البيت الثالث بين لفظي (صِلَات، صلاة) إذ تدل الأولى على جمع صلة وهي العطية، وتدل الثانية على الصلاة المفروضة ركناً من أركان الإسلام .

ويرد في شعر ابن نباتة الجناس المختلف بالأحرف، وهو ما يطلق عليه الجناس المطلق،

وفيه تتفق الكلمتان المتجانستان في أصل واحد يجمعهما الاشتقاق²، ومثاله قوله:³ (الكامل)

تَتَخَلَّبُ الْأَنْوَاءُ فَيْكَ عَلَى الرُّبَا بِسَحَائِبٍ تَخْنُو حُنُوءَ الْمُرْضِعِ

ففي البيت جناس مطلق بين اللفظين (تحنو، حنو) اللذين يجمعهما أصل واحد في اللغة، لكنهما يختلفان في حركاتهما وعدد حروفهما .

(الكامل)

ومنه كذلك قوله:⁴

شَعَلَ الْقَرَائِحَ بِالْدُعَاءِ الصَّالِحِ إِشْغَالَ وَقْتِكَ عَنْ قَرِيضِ الْمَادِحِ

¹ الديوان ، 89 .

² ينظر: العلوي، الطراز، 360/2 .

³ الديوان، 290 .

⁴ نفسه ، 117 .

وقوله: ¹

(المتقارب)

يَقُولُ نَبِيُّ الْهُدَى إِنَّهُ

تَعَالَى جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ

وقوله: ²

(الطويل)

مَنْنَتَ بِحَلِّ الْأُغْرِ مَعْنَى وَصُورَةً

فَلِلَّهِ مَوْصُوفٌ لَدَيْكَ وَوَصِيفٌ

وَوَطَّنَنِي أَنْ بَلَّ بِالْقَطْرِ جِسْمَهُ

فَهَا هُوَ مَبْلُولٌ وَهَذَا أَنَا نَاشِيفٌ

وفي هذه الأبيات جناس مطلق بين (شغل، وإشغال) و(جميل، والجمالا) و(موصوف، وواصف ويلّ ومبلول)، وكل كلمتين متجانستين هنا تتفقان في أصل واحد في اللغة، وهو على الترتيب في الأبيات السابقة (شغل، جمل، وصف، بلّ) ولكن طرأ عليها الاختلاف في الحروف والحركات بفعل الاشتقاق .

وقد يحدث الاختلاف في الأحرف بزيادة حرف على إحدى الكلمتين المتجانستين وهو ما يسمى بالجناس (المذيل)، أو بتغيير بين الكلمتين في نوع حرف واحد، فإن كان الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج سمي جناساً (مضارعاً)، وإن كانا غير متقاربين سمي (لاحقاً)، أما إن كان الاختلاف في ترتيب الحروف سمي الجناس جناس (القلب)، وقد تأتي حروف الكلمتين المتجانستين متشابهة في الخط، لكنها مختلفة في اللفظ، فيسمى التجنيس حينئذٍ بالمصحف، كما يطلق عليه أيضاً جناس الخط ³ .

¹ الديوان ، 560 .

² نفسه، 330 .

³ ينظر: الحموي، خزنة الأدب، 35-36، والقزويني، تلخيص المفتاح، 92-93، والعلوي، الطراز، 2/361-367 .

والناظر في ديوان ابن نباتة يجد أن جميع صور الجناس هذه قد وردت في شعره، ومما

يمثل الجناس (المذيل) عنده قوله:¹ (الوافر)

وَيُمْضِي الْعَيْدُ فِي أَكْلِ وَشُرْبِ وَمَا لِي فِي الشَّرِيحَةِ مِنْهُ رِيحَةٌ

حيث جاءت كلمتا (الشريحة، وريحة) متفقتين في اللفظ والحركات، غير أنه وقع اختلاف بينهما بزيادة حرف في البداية وهو (الشين) الواقعة في أول كلمة (الشريحة) .

ومنه كذلك:²

قَاضِي الْفُضَاةِ الْمِعْوَانِ عَلَى الزَّمَانِ إِذْ مَانَ

وهنا جانس بين كلمتي (الزمان، مان) اللتين اتفقتا في اللفظ والحركات، واختلفتا بزيادة حرف (الزاي) في أول كلمة (الزمان) .

ومما يمثل الجناس المضارع قوله:³ (الوافر)

وَأَوْلَاهُ لَمَّا حَجَّتْ وَعَجَّتْ وَفُودُ الْبَيْتِ ضَاقَ بِهَا الْفَضَاءُ

وقوله:⁴ (الكامل)

يَا زَائِدَ الْأَشْوَاقِ زَائِرَ قَبْرِهِ سَلَّمَ عَلَى خَيْرِ الْبَرِيَّةِ يَسْمَعُ

فموطن الجناس في هذين البيتين بين (حَجَّتْ، وَعَجَّتْ)، (زَائِدَ، زَائِرَ) التي وقع الاختلاف بين كل منها في حرف واحد، وهو جناس مضارع؛ لوقوعه بين حرفي (الحاء والعين) المتشابهين في المخرج، وحرفي (الذال والراء) المتقاربين فيه .

¹ الديوان، 118 .

² نفسه، 508 .

³ نفسه، 3 .

⁴ نفسه، 291 .

ومن جناسه (اللاحق) الذي يقع في الحروف غير المتقاربة في المخرج قوله:¹

(الطويل)

وَذُو الدُّوْحَةِ العَلِيَاءِ أَرْسَتْ أَصْوَلَهَا وَطَابَتْ مَجَانِيهَا وَطَالَتْ فُرُوعُهَا

(البسيط)

وقوله:²

وَحَارَّ سَهْمَ المَعَالِي حِينَ كَانَ لَهُ مِنْ قَابِ قَوْسَيْنِ تَنْوِيَةً وَتَنْوِيلُ

وقد وقع الجناس بين (طابت، طالت) في المثال الأول، و(تنويه، تنويل) في المثال الثاني، وفي كلا المثالين وقع الاختلاف في الحروف التي لا تقارب في مخرجها، فالباء واللام متباعدان في المخرج، وكذلك هو الأمر في حرفي الهاء واللام .

أما جناس القلب عنده، فإما أن يكون بقلب كل حروف الكلمة وعكس ترتيبها جميعاً، أو بتقديم وتأخير بعض حروف الكلمة دون غيرها. ومما يمثل قلب كل حروف الكلمة في شعره قوله

(السريع)

فيمن اسمه بهرام³ .

رُبَّ مَلِيحٍ بِأَسْأَهُ فَاتِيكَ فِي الصَّخْبِ حَتَّى كُلهِمَ قَدْ عَجِبَ

يُزْهَبُ قَلْبَ اللَّيْثِ يَوْمَ الوَعَى وَهُوَ غَزَالٌ قَلْبُهُ (مَا رَهَب)

فبقلب حروف (ما رهب) تصبح (بهرام) .

¹ الديوان ، 301 .

² نفسه ، 375 .

³ نفسه، 49 .

(البسيط)

أما قلب بعض الحروف فمثاله في شعره:¹

لَدُنْ الْمَعَاطِفِ يُمْنَاهُ وَمُقَلَّتُهُ تَسْقِيكَ إِنْ حَمَلَتْ رَاحاً وَإِنْ لَمَحَتْ

وموطن الجناس في كلمتي (حملت، لمحت)، فبقلب (حمل) من آخرها إلى أولها على الترتيب تنتج (لمح) .

(الكامل)

وقوله:²

كَالتَّبْرِ سَيَّالاً فَلَا أُدْرِي بِهِ جَفَنِي الْمُسَهَّدُ سَابِكاً أَمْ سَاكِباً

وموطن الجناس هنا بين لفظتي (سابكاً، ساكباً) إذ وقع القلب في الحرفين الثالث والرابع، مع بقاء بقية حروف الكلمة دون أي تغيير .

ويعد ابن نباتة: إلى ضرب آخر من الجناس وهو الجناس المصحف؛ ليشكر ممدوحه

(البسيط)

على جوده وعطاياه، فيقول:³

خُبْرٌ وَخَيْرٌ وَجِبْرٌ بَعْدَمَا نَطَقْتُ فَلَمَّحَامِدِ تَجْنِيسٌ وَتَصْحِيفٌ

وهنا جاءت حروف الكلمات (خبز، خير، جبر) متشابهة في الخط، لكنها مختلفة في اللفظ، ورغم أنه على ما يبدو قصد استخدام هذا الأسلوب لكن تركيزه لم يكن منصباً فقط على حشد كلمات تتناسب الجناس الذي ينشده، بل استطاع أن يعبر بهذه الألفاظ مجتمعة عن فكرته التي يطرحها .

¹ الديوان، 97 .

² نفسه، 26 .

³ نفسه، 327 .

وخلص القول فيما ورد من أمثلة حول الجناس الناقص إنَّ ابن نباتة استطاع أن يوظف الجناس الناقص في شعره، وأن ينوع في أساليب استخدامه، فاشتمل شعره على الجناس المختلف بالحركات والجناس المطلق، والجناس المزيل، والجناس المضارع، والجناس اللاحق، وجناس القلب، والجناس المصحف، وجاء جناسه بصوره المختلفة ملائماً لمعانيه، نابضا بالموسيقى التي تشد المتلقي إليه، وتعكس حذق الشاعر في اختيار الكلمة المخالفة في (نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها) بما يحتفظ لشعره بالحسن والجمال .

ثانياً: - رد العجز على الصدر

وهو فن بلاغي يقع في النثر والشعر، وسمّاه الحموي التصدير، لكون هذه التسمية "أخف على المستمع، وأليق بالمقام"¹، ويقع في النثر بجعل أحد لفظيه المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في نهايتها²، وذلك نحو قوله تعالى: " وَخَشِيَ النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَنْ يَخْشَاهُ"³ .

أمّا في الشعر فهو يتم بإعادة ذكر اللفظ في آخر البيت بعد ذكره في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني، وهو على أي شكل من هذه الأشكال إمّا أن يتكرر لفظاً ومعنى، أو لفظاً دون معنى، أو معنى دون اللفظ بحيث يجمعهما

¹ الحموي، خزانة الأدب، 149 .

² ينظر: القزويني، تلخيص المفتاح، 93 .

³ الأحزاب، 37 .

الاشتقاق، أو لا لفظاً ولا معنى بحيث يتفقان في بعض الحروف ولا يجمعهما أصل اشتقائي، وهذا الضرب منه يصح ببعض أنواع الجنس كاللاحق والمضارع والمقلوب¹.

واستخدم ابن نباتة المصري هذا اللون البيدي في شعره بصوره المختلفة، ومما يمثل ما

جاء في شعره مكرراً لفظاً ومعنى قوله:² (الوافر)

صُدورٌ فيهِمُ لِلَّهِ سِرٌّ كَذَا الْأَسْرَارُ تُودَعُ فِي الصُّدورِ

وقوله:³ (الكامل)

مَا بَثُّ مَلَأَنَّ الْحَشَا مِنْ لَوْعَةٍ لَوْلَا الْوُلُوعُ بِحُبِّ مُهْضَمَةِ الْحَشَا

وقوله:⁴ (الطويل)

صِحَابٌ قَصَدْنَا عَنْ لِقَائِهِمْ مَنَافِعاً فَلَمْ تَرَ شَيْئاً مِنْ وُجُوهِ الْمَنَافِعِ

وقوله:⁵ (الوافر)

وَصَحَّ حِمَى الشَّمَالِ بِبُيْمَنِ رَأْيٍ أَنَالَ مِنَ السَّعَادَةِ مَا أَنَالَ

وهنا استخدم الشاعر رد الأعجاز على الصدور، فجاءت الكلمات على الترتيب (من البيت الأول حتى الأخير) في صدر المصراع الأول، ثم في حشوه، ثم في آخر المصراع الأول، وأخيراً في صدر المصراع الثاني، ورغم تكرار كل كلمة منها بلفظها ومعناها، فقد جاء التكرار رقيقاً مناسباً للمعنى .

¹ ينظر: مرعي الحنبلي، القول البيدي في علم البديع، 81-84 .

² الديوان، 214 .

³ نفسه، 273 .

⁴ نفسه، 318 .

⁵ نفسه، 555 .

ومما يمثل تكرار اللفظ دون المعنى قوله:¹ (الخفيف)

وَحَلِيقٌ بِجِدِّهِ الْحُسْنُ فَاعْجَبُ لَجْدِيدٍ يَأْقَاكَ وَهُوَ خَلِيقٌ

وقوله:² (الكامل)

وَدَعَاكَ فِي الذَّكْرِ الْيَتِيمَ وَإِنَّمَا أَسْنَى الْجَوَاهِرِ مَا يُقَالُ يَتِيمٌ

وقوله:³ (الوافر)

وَقَدْ لاقَيْتُ مِنْ عَلَيْكَ بَحْرًا يَلْدُ مَدِيخُهُ فِي كُلِّ بَحْرِ

ففي البيت الأول أعاد الشاعر لفظ (خليق) بعد ذكره في صدر المصراع الأول، فدلّت الأولى على أن الممدوح جدير بالحسن، ودلت الثانية في آخر البيت على الشيء البالي، وفي البيت الثاني دلت (اليتيم) التي وردت في حشو النصف الأول على الشخص الممدوح وهو سيدنا محمد الذي كان فاقداً للأب، ودلت يتيم في آخر البيت على الجوهرة الثمينة، أما لفظ (بحر) الوارد في آخر المصراع الأول في البيت الثالث فقد استخدمه هنا مجازاً ليدل به على كثرة عطاء ممدوحه، واستخدمه في آخر البيت بمعنى الوزن الشعري، ولا يخفى على قارئ هذه الأبيات ما أداه رد الأعجاز على الصدور فيها من معانٍ دقيقة، هذا بالإضافة لما أضفاه عليها من جرس جميل ناتج عن ترداد الكلمات .

ويمثل تكرار الألفاظ التي يجمعها الاشتقاق في شعره قوله:⁴ (البسيط)

يَتَّجُّ مَاءَ دُمُوعِي خَطُّ عَارِضِهِ وَيَلَاهُ مِنْ عَارِضٍ لِلدَّمْعِ نَجَّاجِ

¹ الديوان، 345 .

² نفسه، 428 .

³ نفسه، 233 .

⁴ نفسه، 86 .

وقوله: ¹

(البسيط)

وَفِي غَدٍ أَنَا عَنْ عُقْبَاهُ مَسْئُولُ

حَتَّى مَ أَسْأَلُ عَنْ لَهْوٍ وَعَنْ لَعِبٍ

وقوله: ²

(البسيط)

بِهِ الْعِدَا وَعَدُو اللَّهِ مَخْذُولُ

كَمْ مُعْجِزٍ لِرَسُولِ اللَّهِ قَدْ خُذِلْتُ

وقوله: ³

(الكامل)

حَمِيَّ الْوَطَيْسُ فَيَتَّقُونَ بِأَشْجَعِ

هَذَا وَكَانُوا يَتَّقُونَ بِهِ إِذَا

وَقَعَتْ عَوَاطِفُ جِلْمِهِ فِي مَوْعِ

بِأَشَدِّ مَنْ شَهِدَ الْوَعَى وَأَرْقَّ مَنْ

وظاهر هنا أنّ الألفاظ المكررة وردت على الترتيب في الأمثلة الأربعة عدا ما جاء في القافية: في صدر الشطر الأول (يثج)، وحشوه (أسأل) وآخره (خذلت)، وفي صدر الشطر الثاني (وقعت)، وهي إن اختلفت في الصيغة عن الألفاظ الواردة في القافية (ثجاج، مسؤول، مخذول، موقع) لكنها تتحد معها في أصل واحد في اللغة، وهو على الترتيب في هذه الأبيات (ثج، سأل، خذل، وقع).

أما رد الأعجاز على الصدور الذي لا يجمع بين لفظيه أصل اشتقاقي فهو نحو قول ابن

نباتة: ⁴

(الرجز)

أَحْوَالِهِ وَالْمَنْ لِلْمُحْتَنَاجِ

يَا قَادِمًا بِالْيَمْنِ لِلْمُهْتَاجِ فِي

وقوله: ⁵

(المتقارب)

وَلَحْمِيَّ بِالْهَمِّ كَمْ عَارِقِ

لِسِنِّي بِالْقَمِّ كَمْ قَارِعِ

¹ الديوان، 372 .

² نفسه، 374 .

³ نفسه، 292 .

⁴ نفسه، 94 .

⁵ نفسه، 341 .

وقوله:¹

(الكامل)

سُقِيًّا لِأَوْقَاتِ الشَّبِيبَةِ إِنَّهَا أَوْفَى لِمَطْلَبِ السُّرُورِ وَأَوْفَقُ

وقد وقع فن التصدير في البيت الأول بين لفظي (للمحتاج، للمحتاج) وهما اسما فاعل من (اهتاج، احتاج)، وفي البيت الثاني بين (قارع، عارق) وهما كذلك اسما فاعل من (قرع، عرق)، وفي البيت الثالث بين (أوفى، أوفق) وهما اسما تفضيل من (وفى، وفق) . ويُلاحظ في هذه الأبيات أن ركني التصدير لا يجتمعان على أصل لغوي واحد رغم تشابههما في الحروف والحركات، كما يُلاحظ أن هذه الأمثلة في رد الأعجاز على الصدور تدخل في فن الجناس، فالأول جناس مضارع، والثاني جناس قلب، والثالث جناس لاحق، وأياً كان المسمى الذي يطلق عليه فما من شك أن ابن نباته قد أبدع في استخدامه، فجاءت ألفاظه مناسبة لمعانيه وموسيقاه، الأمر الذي زاد شعره بهجة وجمالاً .

ثالثاً: - السجع .

وقد عرفه مرعي الحنبلي بأنه " توافق الفاصلتين في الحرف الأخير"²، وهو عند بعض العلماء يختص بالكلام المنثور³، لكنه عند آخرين غير مختص بالنثر، وإنما يدخل في النثر والشعر معاً⁴ .

ويرى ابن الأثير أن الكلام المسجوع لا بد فيه من شروط أربعة، وهي: الاعتدال في مقاطع الكلام، ثم أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حارة، بعيدة عن الغثاثة والبرودة، وينبغي كذلك أن يكون اللفظ فيها تابعاً للمعنى وليس عكس ذلك، وأخيراً أن يشتمل كل من السجعتين المزدوجتين

¹ الديوان، 339 .

² القول البديع في علم البديع، 85 .

³ ينظر: العلوي، الطراز، 18/3، وابن الأثير، المثل السائر، 209/1 .

⁴ ينظر: الحموي، خزانة الأدب، 516، والقزويني، تلخيص المفتاح، 96، وابن أبي الإصبع، تحرير التعبير، 151/2 .

على معنى مخالف للمعنى الذي اشتملت عليه أختها. فإن اجتمعت هذه الشروط في الكلام المسجوع كان السجع حسناً، لكنّ الإمام بكل هذه الأمور مجتمعة ليس متاحاً لكل أديب، بل لا يستطيع الخوض فيه إلا مَنْ كان مِنْ أرباب هذا الفن¹.

وقد استخدم ابن نباتة هذا اللون من البديع في صور عديدة، وهي:

1_ المتوازي: وهو أن تتفق اللفظة الأخيرة من جملتي التسجيع أو جملة في الوزن وحرف السجع،² وذلك نحو قوله تعالى: "فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ * وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ"³. فمرفوعة وموضوعة متفقتان في الوزن وحرف السجع .

ومما يمثل السجع المتوازي في شعر ابن نباتة قوله:⁴

حُمْرٌ مَدَامِعُنَا صُفْرٌ مَنَاظِرُنَا سَوْدٌ مَذَاهِبُنَا بِيضٌ نَوَاصِينَا

وهنا جاءت الألفاظ الأخيرة في جمل التسجيع (مدامعنا، مناظرنا، مذهبنا) متفقة في وزنها وحرف سجعها .

¹ ينظر: المثل السائر، 212/1-214 .

² ينظر: عتيق، عبد العزيز، علم المعاني - البيان - البديع، 637 .

³ الغاشية، 13، 14 .

⁴ الديوان، 504 .

2_ المطرف: وهو ما تكون فيه الفاصلتان أو الفواصل مختلفة في الوزن، لكنها متفقة في حرف السجع،¹ وذلك نحو قوله تعالى: " مَا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا * وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا " ²، فالكلمتان (وقاراً، أطواراً) متفقتان في حرف السجع وهو (الراء)، لكنهما مختلفتان في الوزن .

ومن أمثلة السجع المطرف عند ابن نباتة قوله:³

يَكْفُ كَرِيمُ الْأَصْلِ مِنْ طَرَفِي عَلًا يَصُوبُ نَدَاهَا أَوْ يَصُولُ هَيَاجَهَا
فنداها وهياجها في الشطر الثاني مختلفتان وزناً، متفقتان رويًا .

3_ المرصع

وهو أن تُقابل الألفاظ أو أكثرها في فقرة النثر أو صدر البيت الشعري بأخرى تتفق معها في الوزن والتقفية،⁴ وذلك نحو قوله تعالى: " إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ * ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ " ⁵ .

ومما يمثل السجع المرصع عند ابن نباتة قوله:⁶

الْجُودُ مِلءُ مَطَامِعٍ وَالْعِلْمُ مِلْءُ ءُ مَسَامِعٍ وَالْعِزُّ مِلْءُ قُلُوبِ
لفظاً (مطامع، مسامع) اللذان انتهت بهما جملتا التسجيع متفقتان في الوزن وحرف السجع .

¹ ينظر: عتيق، عبد العزيز، علم المعاني - البيان - البديع، 635 .

² نوح، 14، 13 .

³ الديوان، 89 .

⁴ ينظر: القرويني، تلخيص المفتاح، 96-95 .

⁵ الغاشية، 26، 25 .

⁶ الديوان، 20 .

ومن خلال دراسة الباحثة للسجع في ديوان ابن نباتة المصري - على اختلاف أقسامه - تبين أنّ أمثله في الديوان قليلة ولا تكاد تذكر، لكنها على الرغم من قلتها جاءت حسنة في موضعها، إذ اتسمت جملة المسجوعة بالاعتدال فيما بينها في عدد الكلمات، ويحمل كل منها معنى مخالفاً لما اشتملت عليه الجملة السابقة لها، كما بدت ألفاظه جميلة ، بعيدة عن الغثاثة، وهي تابعة لمعانيه .

رابعاً: - الطباق .

وهو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، أو في بيت الشعر، سواءً كان بلفظين من نوع واحد، كاسمين، نحو قوله تعالى: " وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ " ¹، أو فعلين، نحو قوله تعالى: " هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ " ²، أم حرفين، مثل قوله تعالى: " لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ " ³، وقد يكون بلفظين من نوعين، نحو قوله تعالى: " أَوْ مَنْ كَانَ مِيثًا فَأَخْيَيْنَاهُ " ⁴. ويطلق على هذا النوع البديعي كذلك اسم المطابقة والتطبيق والتضاد ⁵.

ويقسم الطباق إلى قسمين، وهما: طباق الإيجاب، وطباق السلب ⁶، فطباق الإيجاب هو ما كان لفظاه مثبتين، أما طباق السلب فهو ما لم يظهر فيه الضدان صراحة، وكان أحد لفظيه مثبتاً

¹ الكهف، 18 .

² غافر، 68 .

³ البقرة، 286 .

⁴ الأنعام، 122 .

⁵ ينظر: القزويني، تلخيص المفتاح، 78، والحموي، خزانة الأدب، 86 .

⁶ ينظر: القزويني، تلخيص المفتاح، 78، والحموي، خزانة الأدب، 86 .

والآخر منفياً¹، وقد ألحق العلماء بهذين القسمين نوعاً ثالثاً سمّوه إيهام التضاد²، ويمكن القول أن الطباق شاع في شعر ابن نباتة إذ نوع في أساليب استخدامه وفق ما يستدعي المعنى، وما يرفع من قيمة عمله الشعري، والشواهد على ذلك كثيرة في ديوانه، وسيتطرق البحث في هذا الموضوع لبعضها .

1_ طباق الإيجاب: وهو أكثر أنواع الطباق وروداً في ديوان ابن نباتة، وقد وظفه في شعره بطرائق متعددة، سواء منه ما كان بلفظين من نوع واحد، كاسمين أو فعلين أو حرفين، أو من لفظين من جنسين مختلفين كاسم وفعل .

ومما يمثّل طباق الإيجاب بين اسمين قوله:³ (مجزوء الرمل)

وَأَيَادٍ لَيْسَ يَخَالُو
حَاضِرٌ مِنْهَا وَغَائِبٌ
هِيَ لِلدَّانِي بِحَارٍ
وَهِيَ لِلنَّائِي سَحَائِبٌ
وقوله:⁴ (السريع)

كُلُّهُ إِلَى هَذَا الثَّرَى صَائِرٌ
لَا صَالِحَ يَبْقَى وَلَا طَالِحُ
وقوله:⁵ (البسيط)

أَعْرُ يُسْقِي بِمِنَاهُ وَطَأَعْتَهُ
صَوَّبَ الْحَيَا عَامَ سَرَائٍ وَضَرَائٍ

¹ ينظر: عتيق، عبد العزيز، علم المعاني - البيان - البديع، 498 .

² ينظر: الحموي، خزانة الأدب، 87.

³ الديوان، 55 .

⁴ نفسه، 119 .

⁵ نفسه، 9 .

ففي هذه الأبيات طابق ابن نباتة بين (حاضر، وغائب) و(الداني، والنائي) و(صالح، وطالح) و(سراء، وضراء)، وهي ألفاظ متضادة دارجة الاستعمال، لكنها جاءت في أبياته لطيفة ملبية لمعانيه دون تكلف .

ومما يمثل طباق الإيجاب بين فعلين، قوله:¹

(البيسط)

أَعْطِي الرِّكَاءَ وَقَدِّمًا كُنْتُ آخِذُهَا يَا قُرْبَ مَا بَيْنَ إِقْتَارِي وَإِثْرَائِي

(الكامل)

وقوله:²

وَرَعَى المَقَامَ الأَفْضَلِيَّ بِمَدْحِهِ فَضْلٌ يُشَرِّقُ نِكْرُهُ وَيُغْرِبُ

(الخفيف)

وقوله:³

لَيْتَ شِعْرِي يَصْفُو كَمَا كَانَ قَدِّمًا فَعَسَى العُمُرُ مَا جِيأَ مَا تَكْذُرُ

(الطويل)

ويقول:⁴

أَبْتُ لِي دُمُوعِي أَنْ أُمَاكِسَ فِي الهَوَى فَحَسَنُكَ يَشْرِيهَا وَجَفَنِي يَبِيعُهَا

وفي هذه الأبيات جاء طباقه في خدمة الصور الفنية التي أراد أن يعبر من خلالها عن تقلبات الزمن من وقت إلى آخر، فطابق بين (أعطى، وأخذ) و(يصفو، وتكدر)، وأراد أن يظهر عموم فضل ممدوحه على الشرق والغرب فطابق بين (يشرق، ويغرب)، كما أراد أن يفرق في البيت الأخير بين حال كل من العاشق والمعشوق فطابق بين (يشريها، ويبيعها) .

¹ الديوان، 6 .

² نفسه، 25 .

³ نفسه، 240 .

⁴ نفسه، 300 .

أما طباق الإيجاب بين حرفين فيمثله قوله:¹ (المتقارب)

شَكَوْتُ صَدِيقاً وَنَاقُتُهُ
بَشَاوِي فَيَا خُسْرَ عُمْرِي أَدِيهِ
نَهَارِي الْجَمِيعُ دُعَاءٌ لَّهُ
وَلَيْلِي الْجَمِيعُ دُعَاءٌ عَلَيْهِ

حيث طابق هنا بين حرفي الجر (اللام وعلى)، (فاللام) أفادت معنى الدعاء بالخير، و(على) أفادت معنى الدعاء عليه بالشر .

ومن شعره الذي طابق فيه بين نوعين مختلفين من الألفاظ قوله:² (الطويل)

يَقُولُونَ تَبْكِي وَالذِّيَارُ قَرِيبَةٌ
إِذَا بَعَدَتْ أَوْطَانُهُمْ كَيْفَ تَصْنَعُ؟

والطابق هنا واقع بين الاسم (قريبة) والفعل (بعدت)، ويبدو أنّ الشاعر وظّف الأضداد في هذا البيت؛ ليعمق من شعور المتلقي بالموقف الذي يعبر عنه، ويجعله يتفاعل معه ويتساءل في نفسه: إن كان يبكي والمحبوبة قريبة منه، فماذا يحلّ به لو ابتعدت عنه؟ .

2_ طباق السلب: وهذا الضرب في شعر ابن نباتة قليل إذا ما قيس بطباق الإيجاب عنده،

ومن أمثله قوله:³ (مجزوء الكامل)

عَجَباً لِمِثْلِي مَا عَلَى
نَأْيِ الْحَبِيبِ لَهُ قَوِي
يَقْوِي لِنُبْلِ الرَّاشِقِي
نَ وَلَيْسَ يَقْوِي لِلنَّوِي

فالمطابقة هي في الجمع بين (يقوي، ليس يقوي) وهي حاصلة بإيجاب القوّة ونفيه .

¹ الديوان، 576 .

² نفسه، 310 .

³ نفسه، 546 .

ومنه كذلك:¹

(البيسط)

وَمَا عَجِبْتُ لِذَهْرِ ذُبْتُ مِنْهُ أَسَى
لَكِنْ عَجِبْتُ لِضِدِّ ذَابٍ مِنْ حَسَدِ
تَدُورٍ هَامَتْهُ غَيْظاً عَلَيَّ وَلَا
وَاللَّهِ مَا دَارَ فِي فِكْرِي وَلَا خَلْدِي

والمطابقة هنا حاصلة في الجمع بين (ما عجبت، عجبت) في البيت الأول، وبين (تدور، ما دار) في البيت الثاني، وهي حاصلة في الأول بإيجاب التعجب ونفيه، وفي الثاني بإيجاب الدوران ونفيه.

ويقول:²

(الكامل)

دَارَ عَرَفْتُ الْوَجْدَ مُنْذُ أَتَيْتُهَا
رَمَنْ الْوِصَالِ فَلَيْتَنِي لَمْ آتِهَا
والطباق هنا بين الفعل المثبت (أتيتها)، والمعنى (لم آت) .

ويتضح من الأبيات السابقة أن ابن نباتة استطاع توظيف طباق السلب بما يعبر عن مشاعره بعفوية ودون تكلف، وبما يؤكد معانيه، ويضفي على أبياته إيقاعاً جميلاً ناتجاً عن تكرار الكلمة في البيت الواحد .

3_ إيهام التضاد: ما وجدته الباحثة في شعر ابن نباتة من هذا اللون هو أبيات قليلة، ومنها

قوله:³

(الكامل)

فَالرَّأْسُ مُشْتَعِلٌ بِشَيْبٍ أَبْيَضٍ
وَالْقَلْبُ مُشْتَعِلٌ بِشَيْبٍ أَسْفَعٍ⁴
فلفظ (أسفع) ليس بضد (أبيض)، لكنه يوهم بلفظه أنه ضده .

¹ الديون، 125 .

² نفسه، 66 .

³ نفسه، 293 .

⁴ السَّفَعُ والسَّفَعَةُ: السواد المشرب حمرة، أو هو السواد مع لون آخر، ويقال: للذكر: أسفع، وللأنثى: سفعاء .

والجدير بالذكر في هذا الموضوع أنّ الطباق عند ابن نباتة كان يلتقي في بعض أبياته مع ألوان أخرى من البديع، تزيده بهجة وجمالاً، وهذا أمر استحسّنه بعض علماء البلاغة حين رأوا أن جمال المطابقة يكمن في مثل هذه الحالة¹.

ومما يمثل هذا الأمر تداخل الجناس مع الطباق في قوله:²

وَتَلَدُ أَمْرَاضِي عَلَيْكَ وَلَيْتَنِي
أَدْرِي أَحْسَنُكَ سَاخِطٌ أَمْ رَاضِي

إذ يشتمل هذا البيت على طباق إيجاب بين لفظي (ساخط، راضي)، كما يلتقي هذا الطباق في أحد لفظيه (راضي) مع الجناس المركب المفروق، المكوّن في أحد ركنيه من كلمة (أمراضِي)، وفي ركنه الآخر من جزأين هما: حرف العطف (أم) وكلمة (راضي)، وبهذا الجمع بين الجناس والطباق يكون ابن نباتة قد كسا مطابقتَه ديباجة المجانسة .

وجملة القول حول هذا الفن البديعي (الطباق) إنّ ابن نباتة أظهر في استخدامه له براعة عالية في النظم، مكنته من الكتابة في شتى ألوانه، والدمج بينه وبين غيره من صنوف البديع، فكل ما حواه ديوانه بدا معبراً عن معانيه بلطف وسلاسة ودون تكلف .

¹ ينظر: الحموي، خزنة الأدب، 87 .

² الديوان، 281 .

خامساً: - التورية

وتسمى عند علماء البلاغة بمسميات أخرى، إذ يقال لها: الإيهام والتوجيه والتخيير¹.

وقد عرّفها الحموي بقوله: "أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويُورّي عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب، وليس كذلك"².

وهذا اللون البديعي لم يتتبه لمحاسنه إلا المتأخرون من أعيان الكتاب وحقاق الشعر، إذ عدّوه من أغلى الفنون الأدبية وأعلاها رتبة، كما وجدوا فيه السحر الذي ينفث في القلوب، ويفتح فيها أبواب العطف والمحبة بلطافته³.

وقد حاز القاضي الفاضل على فضل السبق في هذا الفن، ثم أخذ عنه وسار على دربه كثير من الشعراء، وابن نباتة المصري تفقه في هذه الطريق الفاضلية على يد من سبقوه من الشعراء، لكنه فيما بعد أثبت تفوقه عليهم⁴، وهذا ما صرح به ابن حجة الحموي حين قال: "فإنه (ابن نباتة) وإن تأخر في السبق على فحول المتقدمين عصرًا، فقد تقدّم عليهم ببديعه وغريبه بياناً وسحراً"⁵.

¹ ينظر: الحموي، خزنة الأدب، 295، وابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، 131، والقزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، 266.

² الحموي، خزنة الأدب، 295،

³ ينظر: نفسه، 295-296.

⁴ نفسه، 298، 355.

⁵ نفسه، 355.

إذن فقد قُدِّر لابن نباتة أن يعيش في العصر الذي حفل بالتورية، وأن يتأثر بشعرائه الذين ولعوا بها، وأن يوظفها في شعره بأسلوب دفع بالباحثين إلى تفضيله على سائر شعراء عصره في هذا الفن، والسؤال المطروح هنا: كيف استخدم ابن نباتة التورية في شعره؟

وبناءً على دراسة الباحثة للديوان تبين أن ابن نباتة استخدم التورية في معظم موضوعاته الشعرية التي اشتملت عليها قصائده ومقطعاته، كالمدح والغزل والرثاء، وغيرها من الموضوعات التي يتحدث فيها عن علاقته مع أبناء مجتمعه، لكن اللافت للانتباه أنه كان يلجأ إلى التورية في مقطعاته أكثر مما يلجأ إليها في قصائده، فالقارئ لمقطعاته يجد نفسه بحاجة إلى إعمال فكره على الدوام؛ ليتوصل إلى ما قصده الشاعر في أبياته .

ومما يمثل تورياته في المدح قوله في إحدى قصائده:¹ (الكامل)

نَعْمَ الْمَلِيكُ مَتَى يُنَادِي فِي الْوَرَى لَعَلِّي قِيَا لَكَ مِنْ مُنَادَى مُفْرَدٍ

فالتورية هنا في كلمة (مفرد) التي تحمل معنيين: قريب، ويدل على نوع من أنواع المنادى، وهو (المنادى العلم المفرد) الذي لا يكون مضافاً ولا شبيهاً بالمضاف، ويعيد بمعنى: فرد لا نظير له، وهو المقصود .

ويقول في إحدى مقطوعاته:² (المتقارب)

قَصَدْتُ جِمَاكَ أَرْجَى الْغِنَى وَأَشْكُو مِنْ الْعُسْرِ دَاءَ دَفِينَا

فَمَا كَانَ بَيْنِي وَبَيْنَ الْيَسَارِ سِوَى أَنْ مَدَدْتُ إِلَيْكَ الْيَمِينَا

¹ الديوان، 132 .
² نفسه، 538 .

فقد أودع ابن نباتة توريته كلمة (اليسار) التي يتوهم السامع لأول وهلة أنها ضد (اليمين) التي جاءت في نهاية البيت، لكن المعنى البعيد المراد هنا هو (الغنى والرخاء) .

ومن تورياته في إحدى مقدماته الغزلية قوله:¹

(الكامل)

يَمْتَارُ مِنْ دَمْعِي عَلَيْكَ دُورَ الْبُكَاءِ فَأَعْجَبَ لَهُ مِنْ سَائِلٍ يَنْصَدِّقُ

تكمن التورية في كلمة (سائل) التي تحمل في هذا البيت دلالتين: الأولى بمعنى متسول؛ لملائمة (يتصدق) لها، والثانية: بمعنى دمعه مناسب وهي المقصودة .

(البسيط)

ومنها في الرثاء قوله:²

يَا طَالِبَ الْجُودِ لَا تُتْعِبْ أَمَانِيكَ فَقَدْ تَغَيَّبَ نَجْمٌ كَانَ يَهْدِيكَ

وموطن التورية في كلمة (نجم)، فالمعنى الظاهر لهذه الكلمة هو نجم السماء، وذلك لملائمة ما بعدها لها وهي كلمة (يهديكا)، لكنه أراد به هنا: اسم القاضي الذي يرثيه، وهذا الأسلوب في التورية بالأسماء موجود في شعره بكثرة قصائده ومقطعاته، ويمثل ذلك مقطوعته التي كتبها مع خشكان

أهداه، فأرسله إلى صاحبه مع شخص اسمه شهاب يقول:³

(الوافر)

فُلَانُ الدِّينِ قَدْ أَغْلَيْتَ قَدْرِي وَصَحَّ إِلَى مَوَدَّتِكَ انْتِسَابِي

أَلَمْ تَرْنِي بَلَّغْتُ الأفُقَ حَتَّى بَعَثْتُ لَكَ الْهَيْلَالَ مَعَ الشُّهَابِ

¹ الديوان ، 338 .

² نفسه، 367 .

³ نفسه، 50 .

حيث وقعت التورية في لفظي (الهلال والشهاب)، فالهلال بمعناه الظاهر هو: حالُّ الهلال أول الشهر وآخره، أما الشهاب فهو الجرم السماوي الذي يسبح في الفضاء، والذي رجَّح هذين المعنيين ملائمة لفظ (الأفق) لهما، لكن المعنى البعيد المقصود لكلمة الهلال هو: الهدية التي كانت على شكل هلال، أما الشهاب فهو اسم الشخص الذي أرسل الهدية معه، ولو لم يتطرق جامع الديوان لذكر مناسبة هذين البيتين لما تمكن المتلقي من معرفة المقصود منهما، لذا فالباحث في التورية يتوجب عليه أن يلم بتفاصيل حياة الشاعر، وأن يكون على مستوى من الثقافة حتى يتمكن من الكشف عنها بيسر .

ويتكئ ابن نباتة على التورية ليعاتب بأسلوب لطيف أحد أصحابه الذي حجب عنه، فيقول

في مقطوعة له:¹ (الطويل)

حَجَبْتَنِي فَأَزْدَتَ عِنْدِي عُلاَ بَرَّغَمَ مَنْ أَقْبَلَ كَالعَاتِبِ
وَقُلْتُ لَا أَعْدَمُ مِنْ سَائِدِي مَنْ كَانَ عَيْنِي فَعَدَا حَاجِبِي

وموطن التورية في كلمة (حاجبي) التي يظن قارئ البيت للحظة الأولى أنها تعني: ما يغطي فوق العين من الشعر، لأنها سبقت بما يلائمها وهي كلمة (عيني)، لكن الشاعر أراد بها معنى آخر وهو (المنع) .

وجملة القول هنا أن ابن نباتة استخدم التورية بكثرة في شعره، لكنها رغم كثرتها بدت لطيفة، متقنة النظم، دقيقة المعنى، بعيدة عن التكلف، تعكس سعة ثقافته، وحضور بديهته وذكائه في توجيه المتلقي إلى المعنى القريب، ثم دفعه لإعمال عقله والتوصل إلى المعنى المراد .

¹ الديوان، 61 .

سادساً: - التقسيم

وقد عرفه ابن أبي الإصبع بأنه "استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه، بحيث لا يغادر منه شيئاً"¹، ومثاله من القرآن الكريم قوله تعالى: "هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ حَوَافًا وَطَمَعًا"². فالناس عند رؤية البرق إما خائف أو طامع، ولا يوجد ثالث لهذين القسمين³.

ويحسن التقسيم حين يشتمل على كل أقسام المعنى، أو كل أحواله، وحين يكون لكل قسم من أقسامه معنى منفصل عن الآخر، وأي إخلال بهذين الأمرين ينقص من قيمته ويفسده⁴.

وقد استخدم ابن نباتة المصري هذا الفن البديعي في شعره، فكان يقسم المعنى إلى أقسامه جميعها حسب رأيه، ومن تقسيمه معنى إلى قسميه قوله:⁵

(الطويل)

خَلِيلِي عَنْ حَالِ الْمُجِبِّينَ سَلْ فَمَا يُنَبِّئُكَ بِالْأَحْوَالِ مِثْلُ خَبِيرِ
فَرِيقَانِ هَذَا فِي الْوِصَالِ بِجَنَّةِ وَهَذَا كَمِثْلِي فِي الْجَفَا بِسَعِيرِ

فالمحبون عنده فريقان: فريق ينعم بالوصال، وفريق يصلى بنار الجفا، وهو من الفريق الثاني، وهو تقسيم حسن، لأن هذين الفريقين في الحب لا ثالث لهما .

(الطويل)

ويقول:⁶

نَبِيٌّ لَهُ الْحَوْضَانِ هَذَا أَصَابِعُ تَقِيضُ وَهَذَا فِي الْقِيَامَةِ كَوَثْرُ

¹ ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، 70 .

² الرعد، 12 .

³ ينظر: ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، 70 .

⁴ ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، 342-344 .

⁵ الديوان، 228 .

⁶ نفسه، 182 .

فالشاعر هنا ذكر الماء الذي كرم الله به نبيه محمداً عليه الصلاة والسلام، وقسمه إلى قسمين، وهما: الماء الذي كان له في الدنيا في معجزة نبوع الماء من بين أصابعه، والماء الذي سيكون له في الآخرة وهو ماء الكوثر .

ومما قسم فيه المعنى إلى ثلاثة أقسام قوله:¹ (السريع)

تَنَاسَبَتْ فِيمَنْ تَعَشَّقُهُ ثَلَاثَةٌ تُعْجِبُ كُلَّ الْبَشَرِ
مِنْ مُقَلَّةٍ سَهُمٌ وَمِنْ حَاجِبٍ قَوْسٌ وَمِنْ نَعْمَةٍ صَوْتُ وَطَرِ

وهنا قسم صفات المعشوقة التي تعجب كل البشر إلى ثلاثة أقسام: المقلة سهم، والحاجب قوس، ونعمة الصوت وطر، ويبدو أن الشاعر اقتصر على هذه الصفات ولم يزد عليها قسماً رابعاً؛ لأن البشر قلما يجتمعون على رأي واحد .

ويقول:² (البيسط)

ثَلَاثَةٌ تَعْطِفُ الدُّنْيَا عَلَيَّ بِهَا أَوْطَانُ أَنْسِي وَأَحْبَابِي وَأَعْيَادِي
فالدنيا تعطف على الشاعر في ثلاثة أشياء هي أوطان الأنس والأحباب والأعياد .

ومما يمثل تقسيمه للمعنى إلى أربعة أقسام قوله:³ (البيسط)

أَبْوَابُ سُلْطَانِنَا خُصَّتْ بِأَرْبَعَةٍ تَفَرَّدُوا فِي صِفَاتٍ وَفَقَّ مَذْهَبِهِ
مِنْ مِثْلِ كَاتِبِهِ أَوْ مِثْلِ حَاجِبِهِ أَوْ مِثْلِ شَاعِرِهِ أَوْ مِثْلِ مُطْرِبِهِ

¹ الديوان، 250 ،

² نفسه، 165 .

³ نفسه، 49 .

وهذا التقسيم جامع لأصناف الناس الذين لا غنى للسلطان عنهم في مجلسه، وهم: كاتبه، وحاجبه، وشاعره، ومطربه .

ويقول أيضاً:¹ (البسيط)

لَيْشْكُرَنَّكَ مِنِّي الدَّهْرَ أَرْبَعَةً نَفْسٌ وَرُوحٌ وَلَحْمٌ نَابِتٌ وَدَمٌ

وهذه الأقسام الأربعة جامعة لأعلى الأشياء التي يمكن أن يقدمها الشاعر لممدوحه، ولا يمكن أن يكون لها خامس في قيمتها، لكن ما قد يؤخذ على هذا التقسيم أن الروح واللحم والدم هي أجزاء من النفس، وبالتالي تكون أقسامه قد تداخلت ببعضها، الأمر الذي ينقص من قيمة هذا التقسيم .

وبذلك يكون ابن نباتة قد وظف التقسيم في شعره ليفصّل في معانيه حين تقتضي الحاجة لهذا التفصيل، فجاءت تقسيماته في معظمها ملّمة بجزئيات الفكرة التي يطرحها .

¹ الديوان، 441 .

الخاتمة

بعد أن أنهيتُ هذه الدراسة في موضوع " شعر ابن نباتة المصري - دراسة أسلوبية "، فقد

خلصت إلى النتائج الآتية:

_ اتخذ ابن نباتة من الظواهر المستخدمة في هذه الدراسة، والمتمثلة في (التكرار، والانزياح، والبديع) منبهات أسلوبية تلفت المتلقي لما يريد أن يُعبّر عنه .

_ جاء التكرار في شعر ابن نباتة بشئى صورته للتأكيد على المعاني التي ينشدها الشاعر، وإلحاح الإيقاع الموسيقي الذي يجعل شعره على الدوام نابضاً بالحياة .

_ تبين للباحثة من خلال دراستها لتكرار الحرف أن ابن نباتة أولى الأصوات المفردة فيما أنتجه من شعر عناية خاصة، حيث جاءت حروفه منسجمة وموافقة في أصواتها لطبيعة الموقف الذي تعبّر عنه من حيث الشدة والرخاء، والقوة والضعف وغير ذلك من معان أوحى بها هذه الحروف، وفي هذا الأمر ما يدل على مراعاته لأدق الأمور التي يمكن أن تعمق الإحساس بالمعنى الذي يرمي إليه .

_ تمكّن ابن نباتة بتكرار بعض أبيات من سبقه من شعراء، أو جزء منها أن يوسع في دلالتها عن طريق توظيفها في سياقات متعددة في شعره .

_ تشكل لغة ابن نباتة في شعره مرآة تعكس نفسيته وظروفه الاجتماعية، وذلك بما ضمّن نصوصه من علاقات لغوية تخالف المألوف في الاستخدام فتحقق لها الشعيرية التي تمتلك من الدلالات الكامنة فيها ما يجعلها أكثر إبحاءً في نفس المتلقي .

_ كان ابن نباتة يعمد إلى الانزياح عن المألوف في اللغة بأسلوب بليغ يحقق لشعره المفاجأة والغريبة اللتين تصلان به إلى الجمال سواء كان ذلك في الانزياح الاستبدالي القائم على الاستعارة، أم الانزياح التركيبي، أم الانزياح الإسنادي .

_ وظف ابن نباتة بعض ألوان البديع في شعره بمحسنيه: المعنوي واللفظي، وجاء عنده ملائماً لمعانيه، ورغم ما عرف عنه عند بعض الباحثين أنه لم يكن من أتباع الصنعة اللفظية، فقد وجدت الباحثة أن لهذه الصنعة حضوراً بارزاً في شعره، وإن كانت أقل كماً من المحسنات المعنوية، ولاسيما فن الجناس الذي استخدمه بصور مختلفة، أما المحسنات المعنوية فكان الطباق أكثرها وروداً عنده، ويليه فن التورية الذي يتطلب في كثير منه ثقافة واسعة عند المتلقي حتى يتمكن من الكشف عنه، لكنه يعكس غزارة ثقافة الشاعر، وقدرته على الإتيان بالألفاظ التي تخدم معانيه .

_ شعر ابن نباتة هو دليل واضح على أن استخدام شعراء عصره لألوان البديع لم يكن متكلفاً، إذ زاد الأسلوب والصور جمالاً ووضوحاً من غير أن يؤثر سلباً على المعنى .

_ وخلاصة القول: إن ابن نباتة استطاع أن يختار من إمكانات اللغة المتعددة ما يصب في خدمة مواقفه وظروفه المختلفة، وما يمكنه من خلق استجابة لدى المتلقي، وهذا أمر يثبت امتلاكه لخاصية اللغة، ووعيه بأساليب استخدامها بما يمنحها قيمة فنية عالية في شعره، وبما يحقق له التميز والإبداع .

المصادر والمراجع

_ القرآن الكريم .

_ ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي ويدوي طبانه، ط (2)، مصر، (د.ت) .

_ أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، (د.ط)، (د.ت) .

TOPDF:WWW.al-mostafa.com .

_ استيتية، سمير شريف، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل، ط (1)، 2003م .

_ إسماعيل، يوسف، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2012م .

_ ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، تحقيق يحيى مراد، كتب عربية .

WWW.kotobarabia.com .

_ الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356هـ)، كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرون، دار صادر، ط (2)، بيروت، 2004م .

_ أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبتها، (د.ط) (د.ت)، مصر .

_____، وآخرون، المعجم الوسيط، ط (2)، 1972م .

_____، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط (2)، مصر، 1952م .

_ بارت، رولان، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة، ط (1)، باريس، 1992م .

_ باشا، عمر موسى، ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق، دار المعارف بمصر، ط (2)، مصر، 1982م .

_ الباقلائي، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، (د.ط)، مصر، (د.ت) .

_ البرقوقي، عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبّي، دار الكتاب العربي، ط(2)، بيروت، 1407هـ-1986م .

_ البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، (د.ط)، (د.ت) .

_ التكريتي، أسماء صابر جاسم، المضامين التراثية في شعر أبي العلاء المعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط(1)، عمان، 2011م .

_ أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط(5)، القاهرة، 2009م .

_ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط(7)، القاهرة، 1418هـ-1998م .

_ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط(1)، بيروت، 1409هـ-1988م .

_ _____، دلائل الإعجاز في علم المعاني، المحقق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط(1)، بيروت، 1409هـ-1988م .

_ الجندي، علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، (د.ط)، مصر (د.ت) .

_ ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط(2)، مصر، 1952م .

_ _____، المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي، تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إحياء التراث القديم، (د.ط)، (د.ت) .

_ الجويني، مصطفى الصاوي، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، (د.ط)،
الاسكندرية، 1985م .

_ ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر علي، خزانة الأدب وغاية الأرب، وبهامشها رسائل أبي
الفضل أحمد بن الحسين المعروف ببديع الزمان (د.ط) (د.ت) .

WWW.dorat-ghawas.com .

_ ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي بن محمد (ت 852هـ)، الدرر الكامنة في
أعيان المئة الثامنة، (د.ط)، (د.ت) .

_ حسان، تمام، الأصوات دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب، (د.ط)،
القاهرة، 1420هـ-2000م .

_ حسن، عباس، النحو الوافي، دار المعارف، (د.ط)، مصر، 1975م .

_ الحمد، إبراهيم مصطفى، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري العلمية
للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان، 2009م .

_ حموده، طاهر سليمان، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، (د.ط)، الإسكندرية،
1998م .

_ الخلايلة، محمد خليل، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، (د.ط)،
الأردن، 1425هـ-2004م .

_ درابسة، محمود، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات
الجامعية والنشر والتوزيع، (د.ط)، الأردن، 2003م .

_ دعبل بن علي الخزاعي، الديوان، شرحه حسن حمد، دار الكتاب العربي، ط(1)، بيروت،
1414هـ-1994م .

_ ربابعة، موسى سامح، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط(1)، إربد، 2003م .

- _ ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت 456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط (5)، بيروت، 1401هـ-1981م .
- _ السامرائي، فاضل صالح، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ط(2)، عمان، 1427هـ-2007م .
- _ ابن السراج، محمد بن سهل (ت 316هـ)، الأصول في النحو، تحقيق ودراسة عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة/ط(2)، بيروت، 1407هـ-1987م .
- _ ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (ت 466هـ)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط(1)، بيروت، 1402هـ-1982م .
- _ سنداوي، خالد أحمد، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، إصدار وتوزيع مكتبة "كل شيء"، (د.ط)، حيفا، 1993م .
- _ سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط(3)، القاهرة، 1408هـ-1988م .
- _ السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط(2)، بيروت، 1407هـ-1986م .
- _ أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، ط(1)، عمان، 1990م .
- _ الصابوني، محمد علي، صفوة التفاسير، دار الفكر، ط(1)، بيروت، 1996م .
- _ الصفدي، صلاح الدين، جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوائب، (د.ط)، القسطنطينية، 1299م .
- _ الطغرائي، الديوان، مطبعة الجوائب، ط(1)، القسطنطينية، 1300هـ .
- _ عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 1998م .

_ عبد المطالب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط(1)، مصر، 1994م .

_ _____، بناء الأسلوب في شعر الحدائث التكوينية البديعية، دار المعارف، ط(2)، القاهرة، 1995م .

_ عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2001م .

_ عتيق، عبد العزيز، علم المعاني - البيان - البديع، دار النهضة العربية، (د.ط)، (د.ت) .

_ العجلوني، إسماعيل الشافعي، كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على السنة الناس، (د.ط)، (د.ت) .

WWW.almostafa.com .

_ عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط(3)، بيروت، 1992م .

_ العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، دار الكتب الخديوية، (د.ط)، 1332هـ-1914م .

_ عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، ط(2)، القاهرة، 1997م .

_ عياد، شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، ط(2)، مصر، 1413هـ-1992م .

_ عياشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط(1)، 2002م .

_ أبو العينين، خضر، معجم الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط(1)، عمان، 2011م .

_ غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، 1990م .

- _ ابن فارس، أبو الحسين أحمد، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تحقيق عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، ط(1)، بيروت، 1414هـ-1993م .
- _ فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة**، (د.ط)، 1992م .
- _ _____ ، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، ط(1)، القاهرة، 1998م .
- _ قدامة بن جعفر، أبو الفرج، (ت 327هـ)، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د.ط) (د.ت)، بيروت .
- _ القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت 684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، (د.ط) (د.ت) .
- _ القزويني، جلال الدين، **تلخيص المفتاح**، وقف على طبعه سليم نصر الله داغر، (د.ط)، بيروت، 1302هـ .
- _ ابن كمال باشا، شمس الدين أحمد بن سليمان، **أسرار النحو**، تحقيق أحمد حسن حامد، دار الفكر، ط(2)، عمان، 1422هـ-2002م .
- _ كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، القاهرة، 1990م .
- _ كيليطو، عبد الفتاح، **الأدب والغرابية دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال، ط(3)، الدار البيضاء، 2006م .
- _ لويس، س.داي وآخرون، **اللغة الفنية**، تعريب وتقديم محمد حسن عبد الله، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1985م .
- _ المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط(1)، بيروت، 1990م .
- _ _____ ، **فقه اللغة وخصائص العربية**، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر، ط(2)، عمان، 1964م .

- _ المتبّي، أبو الطيب أحمد بن حسين، الديوان، دار بيروت، (د.ط)، بيروت، 1403هـ-1983م .
- _ محمد، محمود سالم، ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، دار ابن كثير، ط(1)، دمشق - بيروت، 1420هـ-1999م .
- _ مرعي الحنبلي (ت 1033هـ)، القول البديع في علم البديع، تحقيق ودراسة محمد بن علي الصامل، كنوز إشبيلية للنشر، ط(1)، الرياض، 1425هـ-2004م .
- _ المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية، للكتاب، ط(3)، (د.ت) .
- _ المسيري، منير محمود، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم دراسة تحليلية، تقديم عبد العظيم المطعني وعلي جمعة، مكتبة وهبة، ط(1)، القاهرة، 1426هـ-2005م .
- _ مصلوح، سعد، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط(1)، الإسكندرية، 1414هـ-1993م .
- _ مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط(1)، بغداد، 1989م .
- _ ابن المعتز، عبد الله (ت 296هـ)، كتاب البديع، اعتى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، ط(3)، بيروت، 1402هـ-1982م .
- _ معلوف، سمير أحمد، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1996م .
- _ الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط(3)، 1967م .
- _ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، ط(6)، بيروت، 2008م .
- _ أبو موسى، محمد محمد، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، ط(2)، القاهرة، 1408هـ-1987م .
- _ الميداني، مَجْمَع الأمثال، مكتبة مشكاة الإسلامية، (د.ط)، (د.ت) .

- _ ابن نباتة، جمال الدين (ت 768هـ)، الديوان، مطبعة التمدن بعابدين، ط(1)، مصر، 1905م .
- _ النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية، (د.ط)، القاهرة، 2010م .
- _ ابن هشام الأنصاري، جمال الدين (ت 761هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، دار الفكر، (د.ط) (د.ت) .
- _ أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت 395هـ)، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط(1)، القاهرة، 1371هـ-1952م .
- _ الهيب، أحمد فوزي، الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء، مؤسسة الرسالة، ط(1)، بيروت، 1406هـ-1986م .
- _ ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط(1)، بيروت، 1426هـ-2005م .
- _ ياقوت الحموي، معجم الأديباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط(1)، 1993م .
- _ ابن يعيش، شرح الملوكي في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، ط(1)، حلب، 1393هـ-1973م .

الرسائل الجامعية:

- _ عمايرة، حنان، شعر محمد القيسي دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، 2005م .
- _ الكوسا، عبير فايز حمادة، اللون في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سوريا، 2006-2007م .

_ المياحي، جبار اهليل زغير محمد الزيدي، أسنوية اللغة عند نازك الملائكة، رسالة دكتوراة،
جامعة بابل، العراق، 1432هـ-2011م .

الدوريات:

_ التركي، إبراهيم بن منصور، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة
أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج (19)، ع (40)، 1428هـ، (546-612) .

_ سلوم، تامر، الانزياح الدلالي الشعري، علامات، م (5)، 1996م، (89-122) .

_ عبد المطلب، محمد، التكرار اللفظي في قصيدة المدح عند حافظ، مجلة فصول،
م (3)، ع (2)، (47-60) .

_ القرالة، زيد خليل، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة
الدراسات الإنسانية) م (17) ع (1) 2009م (212-239) .

_ ابن قويدر، مختار، الانزياح من منظور شجاعة العربية، مجلة الأثر - مجلة الآداب واللغات،
ع (9)، الجزائر، 2010م (270-277) .

_ محجوب، فاطمة، التكرار في الشعر، مجلة الشعر، ع (8)، 1977م .

_ النعامي، ماجد محمد، ظاهرة التكرار في ديوان "لأجلك غزة"، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث
الإنسانية، م (20)، ع (1)، غزة، 2012م، (69-99) .

Abstract:

This study deals with three stylistic features came in the collection of poems of Ibn NabatahAlmasry, represented in: (Repetition,Defamiliarization"Deviation", Rhetoric), which focuses on the role of these methods in suggestion of poet meanings, highlight the aesthetics of his texts, and disclosure the extent of his creativity to employ his linguistic energies in various methods to affect the reader,this is done based on the stylistic approach that takes the language of the text mainly in his study,considering that the literary workis the linguist work that invests the potential of sound and semantic language so he could express his feelings and thoughts in distinguished distinctive style.

This study contained three chapters; the first chapter dealt with the "Repetition" phenomenon and showed its impact in the emphasis of the poet meanings, imparting beauty on his texts, as well as its importance in revealing his psychology, and the expression of the manifestations of his social life.

The second chapter dealt with defamiliarization "Deviation", which the poet said to alert the recipient of what he wants, and enrich the text from his defamiliarization, out of ordinary semantic and aesthetic dimensions that make to him creativity.

The third chapter devoted to study some of rhetorical arts, which had a prominent presence in his poetry, and sought to articulate its meanings accurately, generating musical bell – through his verbal arts- increasing his poetry with beauty and joy.

HEBRON UNIVERSITY



Faculty of Postgraduate

Arabic Language Program

Ibn NabatahAlmasryPoetry (Stylistic Study)

Prepared By:

Iman Younes Sudqi Alatrash

Supervisor:

Dr.Husam Mohammad Omar Tamimi

2016/2017

This research has been introduced as complementary requirements for the master's degree in Arabic language in the Deanship of postgraduate Studies at Hebron University