المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

عمادة الدراسات العليا

كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها

شعر ابن قُسيم الحموي

دراسة فنيّة

Ibn Qusaim al– Hamawi`s poetry

An artistic Study

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب في جامعة الملك سعود.

إعداد الطالب

حسين عبد النافع أبانكندا

الرقم الجامعي. ٤٣٦١٠٧٧٤٨

إشراف

د. علي عبد الله إبراهيم أحمد

أستاذ مشارك– قسم اللغة العربية

الفصل الدراسي الأول

١٤٤٢ هـ / ٢٠٢٠ م

ب

بسم الله الرحمن الرحيم

الشعر ديوان العرب

عمادة الدراسات العليا

كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها

شعر ابن قسيم الحموي

دراسة فنيّة

Ibn Qusaim al- Hamawi's poetry

An artistic Study

إعداد الطالب

حسين عبد النافع أبانكندا

الرقم الجامعي. ٤٣٦١٠٧٧٤٨

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ / / وتّم إجازتها

المشرف

د. علي عبد الله إبراهيم أحمد

أعضاء اللجنة

د. علي عبد الله إبراهيم أحمد مقرّراً.

د. منذر ذيب كفافي. عضوا

د. هند بنت عبد الرزاق المطيري عضوا.

الإهداء

إلى من بذل كلَّ غالٍ ورخيص في سبيل حياتي .

إلى روح والديّ، رب ارحمهما كما ربياني صغيرا .

إلى شمس حياتي التي تنير لي الطريق حتى أتقدّم نحو النجاح، أساتذتي.

إلى النفوس البريئة والقلوب العطرة، توأمي، وإخواني، وأخواتي حفظهم الله أجمعين.

إلى رفقاء درب حياتي، زوجتي، وأبنائي.

إلى الحاضرين في نفسي والغائبين عن ناظري، أحبائي.

حسين

شكر وعرفان

سبحان من قال في تنزيله" فاذكروا آلاء الله لعلّكم تفلحون" **سورة الأعراف، الآية ٦٩** ، وبمفاد هذه الآية وما تضمّنته من الاعتراف بنعمة الله أحمده حمداً بالغاً على جميع نعمه، وأسأله- عزّ وجلّ شأنه- أن يُسبغ عليّ نعمةَ العلم وفضلَه، وأصلّي وأسلّم على أشرف المرسلين نبيّنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين: أما بعد: أتقدّم بشكري العميق والتقدير العالي إلى مشرفي الذي شرّفني بقبول متابعة الإشراف على هذه الرسالة متابعةً دقيقة، ورعاها حقّ رعايتها بالأناة والتجشم ولم يبخل عليّ بكل ما طلبته منه طوال مدة إعداد هذا العمل حتى وصلت هذه الدراسة إلى غايتها، فأنا مدين له بكل تقديرٍ وثناءٍ يُعدّ قطراتِ من مطر، وألوانَ زهر على الجهود الثمينة التي بذلها حيث كان له قدم السبق في ركب العلم والتعليم، ومهما قلت فسوف أظلّ مقصّرا في حقه ذاك الدكتور علي عبد الله إبراهيم أحمد، حفظه الله ويرعاه من كل سوء ومكروه.

كما أتقدّم بخالص الشكر والعرفان إلى والديّ اللذين غرسا حب طاعة الله في قلبي منذ أن فتحتُ عيني في الدنيا، وحثّاني على الإقبال على العلم واحترام أهله، أسكنهما الله جنّاتٍ تجري من تحتها الأنهار.كما يطيب لي أن أزجي آيات الشكر والتقدير إلى الأستاذين الفاضلين، الدكتور منذر ذيب كفافي، والدكتورة هند بنت عبد الرزاق المطيري عضوَي لجنة المناقشة على قبولهما مناقشة هذه الرسالة وإثرائها بملاحظاتهما القيّمة. ولا يفوتني أن أشكر أساتذتي الأولين وأخص ذكر الدكتور عبد الكبير محمد غزالي الذي تمّ قبولي بيده في هذه الجامعة العريقة جزاه الله خيرا. ومن الواجب عليّ أن أرفع بأسمى آيات الامتنان والتقدير إلى جامعة الملك سعود، وإدارة المنح ورعاية الطلاب الوافدين، وإلى قسم اللغة العربية وآدابها لما أسدوه لي من كريم العون وجزيل الجهد في سبيل طلبي للعلم.

وختاماً أشكر أحبائي دائماً وأبداً وإلى كل من مدّ لي يد العون لإنجاز هذا العمل، الأخ رضوان تيجاني، والأخ محمد جامع شعيب، والأخ إسماعيل عبد الكريم، وجزا الله الجميع خير الجزاء.

حسين

الملخص باللغة العربية

ابن قسيم الحموي شاعر مشهور من شعراء القرن السادس الهجري من الذين نال شعرهم حظاً كبيراً من الشهرة والذيوع، عاش في كنف الزنكيين ورفع بالثناء عليهم لانتصارهم على الفرنجة، ومع أن قصائده مفقود معظمها إلا أنّ العناصر الفنيّة المختلفة مبثوثة في ثناياها وزواياها؛ ومن هنا جاء هذا البحث ليعطِي صورة شاملة من هذه العناصر التي تناولها الباحث في ثلاثة فصول.

تطرق الفصل الأول إلى الظواهر الأسلوبية التي تتشكل من موضوعات علم المعاني، تناول المبحث الأول، أسلوب الإنشاء والخبر، والتكرار الذي هو الأكثر شيوعاً من هذه الموضوعات. وتناول المبحث الثاني ظاهرة التناص. وعالج الفصل الثاني موضوع الصورة الشعرية بأنواعها المختلفة باعتبارها عنصراً من العناصر الفنية، وتناول الفصل الثالث الموسيقا الشعرية بنوعيها الداخلية والخارجية، وفرضت طبيعة الرسالة على الباحث أن يسلك المنهج الاستقرائي والمنهج التحليلي الوصفي لمعالجة هذه الموضوعات.

وفي نهاية المطاف ختمت الرسالة: بخاتمة تضمّنتْ أهمّ النتائج التي تُذكرُ في مكانها.

Abstract

Ibn Qusaim Al – Hamawiy one of the most distinguished poets in the sixth century (Hijir Date),and he is also among those of whom their poems had a great fortune He lived under the shadow of Zenkis (during the zenkis dynasty) and he was able to uplift them with his poems (praise), for their victory over Faranjah. despite the loss of many of his poems, there were remains which are enriched with various Artistic components.

Therefore this research embarks on mission of discovering the full image of these components and in order to fulfill the goals, this research was divided into three chapters.

The first chapter deals with stylistic phenomenon many of which was formed from Al-Mahani (Rhetoric chapters) the first subchapter includes the most popular topic in this field which are; Al- inshaa,Al-khabar , and Repetition (All is Rhetorical topics) . while the second sub chapter analysis the different poetic imagery as an element in Artistry component.

The second chapter discusses two different types of poetic rhythms which are; internal and external.

The nature of this research obliged the researcher to apply both inductive descriptive method to study the topic.

The researche is concluded with t important results.

الفهرس.

الإهداء ....هـ
شكر وعرفان ..... .و
الملخص العربي .....ز
الملخص لإنجيليزي..... ح
الفهرس .....ط .ي..ك
المقدمة .... ١ -٣
التمهيد: حياة ابن قسيم الحموي وبيئته، وديوانه، وآراء النقاد فيه..... .....٤
أ: حياة ابن قسيم الحموي وقبيلته..... ..٥ .-..٨...
ب: بيئة ابن قسيم ..... ٨ -١٠
ج: ديوانه..... ...١١ -١٣
د: آراء النقاد في ابن قسيم..... ..١٣ -١٤
الفصل الأول: أساليب (المعاني) في شعر ابن قسيم وظواهره..... ١٥.
تمهيد:.....١٦
١ – الظواهر الأسلوبية.....١٦ -١٧
٢ – الأسلوب عند القدامى.....١٧-١٨
٣ – الأسلوب عند المحدثين..... ١٨ -٢٠
المبحث الأول:..... ٢١.
أولاً: أسلوب الخبر.....٢١
أ: الأسف والتحسر.ب:الافتخار.ج: إظهار الفرح. د: إظهار الضعف. هـ: النصح والإرشاد.٢٣ _٢٦
ثانياً: أسلوب الإنشاء.....الإنشاء الطلبي..... ٢٦. -٣٧
١ : التمني. ٢ – الاستفهام. ٣ – الأمر. ٤ – النهي. ٥ – النداء.....٢٦ - ٣٧

ثالثاً: أسلوب التقديم والتأخير.....٣٧ -٤٠
رابعاً: أسلوب القصر.....٤٠ -٤٤
خامساً: أسلوب التكرار.....٤٤ -٤٦
١ – طول الفصل. ٢ – تأكيد الإنذار. ٣ – التلذذ بذكره. ٤ – الأثر النفسي..... ٤٥ -٥١
المبحث الثاني: ظاهرة التناص في شعر ابن قسيم..... ..٥٢
تمهيد:..... .٥٣-٥٤
أولاً: التناص القرآني.....٥٥ -٦١
ثانياً: تناص الحديث النبوي.....٦٢ -٦٧
ثالثاً: التناص الشعري.....٦٧ -٧٨
الفصل الثاني: الصورة الشعرية في شعر ابن قسيم.....٧٩
المبحث الأول: الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين.....٨٠
تمهيد.....٨١ -٨٢
مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى.....٨٢ -٨٣
مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب المحدثين..... .....٨٣
١ – الفئة الأولى. ٢ – الفئة الثانية. ٣ – الفئة الثالثة.....٨٤- ٨٧
المبحث الثاني: الصورة عند ابن قسيم.....٨٧
تمهيد ٨٧
١- الصورة المبنية على التشبيه.....٨٧ -٨٨
أ: صورة التشبيه البليغ.....٨٩
ب: صورة التشبيه الضمني.....٩٠ -٩١
ج: صورة التشبيه المقلوب.....٩١ -٩٢
د: صورة التشبيه التمثيلي.....٩٢ -٩٣
٢ – الصورة الشعرية المبنية على الاستعارة ٩٣

أ: الاستعارة التصريحية..... ٩٣. – ٩٥
ب: الاستعارة المكنية.....٩٣ –٩٥
٣ – صدى الحواس الخمس في رؤى ابن قسيم وأخيلته.....٩٦
تمهيد:.....٩٦
أولاً:التأثير البصري.....٩٦
أ: الصوورة اللونية. ١ –اللون الأخضر. ٢– اللون الأبيض والأسود. ٣ – اللون الأحمر.. ٩٧ –١٠١
ب: الصورة الضوئية..... ١٠١ –١٠٢
ثانياً: التأثير السمعي.....١٠٢
ثالثاً: تأثير الشمي.....١٠٢–١٠٣
رابعاً: التأثير الذوقي.....١٠٣ –١٠٤
خامساً: التأثير اللمسي..... ١٠٤. –١٠٥
الفصل الثالث: الموسيقا الشعرية..... .....١٠٦
تمهيد : الأصول النقدية للموسيقا الشعرية.....١٠٧ –١٠٨
رأي الفلاسفة الغربيين في الموسيقا الشعرية.....١٠٨ – ١٠٩
الموسيقا الشعرية عند الفلاسفة المسلمين.....١٠٩ –١١٠
الموسيقا الشعرية عند النقاد العرب القدامى.....١١٠ –١١١
الموسيقا الشعرية عند النقاد الغربيين المحدثين.....١١٢
الموسيقا الشعرية عند النقاد العرب المحدثين.....١١٢– ١١٣
المبحث الأول: الموسيقا الداخلية في شعر ابن قسيم.....١١٣
أ: الجناس. ب: الطباق. ج: المقابلة. د: رد العجز على الصدر.....١١٣ –١٣١
المبحث الثاني: الموسيقا الشعرية الخارجية في شعر ابن قسيم، والقافية.....١٣٢ –١٥٨
الخاتمة:.....١٥٩ – ١٦٠
المصادر والمراجع..... ١٦١ –١٧١

مقدمة

الشعر مستوى رفيع من مستويات الكلام الأدبي؛ إذ إنّه يحوي خصائص فنيّة وأسلوبية تميزه عن غيره من أجناس الأدب العربي، وهذا ما دفع النقاد إلى الاهتمام بدراسة الشعر العربي دراسة فنيّة، ذلك أّن البحث عن مواطن الجمال الشعري تكمن في معرفة فنونه وخصائصه اللغوية، والبلاغية والجمالية. ومن ناحية أخرى يمتاز الشعر العربي في كون ارتباطه بشعبه ارتباطاً وثيقاً بدليل أنّ الحياة البدوية، وظهور الإسلام، والفتوحات الإسلامية العربية، وتراجع الخلافة، والدفاع عن الحرمات والمقدسات كلها تنعكس في هذا الشعر، فهو حقّا ديوان العرب.

احتلّ مدح الأمراء الذين وهبوا جلّ حياتهم للجهاد والدفاع عن الإسلام والمسلمين مساحةً كبيرةً في ديوان ابن قسيم. ومع هذا كله، لم ينل الشاعر اهتماماً بالغاً لدى الدارسين أن يقوموا بدراساتٍ مستقلة تعطي القارئَ صورة واضحة عن القيمة الأدبية لهذا الرجل باستثناء دراسة عدي خالد البدراني بعنوان "الصورة الشعرية عند ابن قسيم الحموي"[١]. وكان اختياري لهذا الموضوع قائماً على الأسباب الآتية:

- إثبات دراسة فنيّة للشعر العربي ببلاد الشام.
- إبراز مواطن الجمال الشعري للمتلقي التي تكمن في الدراسة الفنية لشعر ابن قسيم.
- تسليط الضوء على ديوان شعره، لينتظم العمل في سلك الأعمال المعنية بشعراء هذه المرحلة المنسية نسبيًا.
- تسليط الضوء على تجربة شاعر من شعراء ما يعرف بمرحلة الحروب الصليبية من خلال دراسة شعره دراسة فنيّة معمقة، فاتحاً المجال للباحثين لعقد دراسات وموازنات بين هذا الشاعر وغيره من الشعراء.
- تفسير خصائص شعر ابن قسيم الفنيّة وبيان وظيفتها على المستويين: الأسلوبي والدلالي.

[١] البدراني عدي خالد، الصورة الشعرية عند ابن قسيم الحموي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية العراق، ٢٠٠٨ المجلد ع ١٤

اتّبعت هذه الدراسةُ المنهج الإحصائي، والمنهج الاستقرائي التام والمنهج الوصفي التحليلي في بعض النصوص الشعرية في ضوء التعامل مع الإجراءات الفنية التي تعين على تناول شعر الشاعر بصورة علمية، بالإضافة إلى المنهج التاريخي الذي يمكّنني من معرفة طبيعة العصر الذي عاش فيه الشاعر.

لم تواجه هذه الدراسة مشكلة باستثناء فكرة أن شعر ابن قسيم لم يلق ما يستحقه من عناية واهتمام خصوصاً من جانب اللغويين فظلّ عددٌ كبيرٌ من مفردات شعره من دون شرحٍ وافٍ لمعانيها ودلالاتها المختلفة.

وبطبيعة الحال اعتمدت هذه الدراسةُ، في المقام الأول على ديوان ابن قسيم، وأفادت- من ثمّ- من كتب التراجم، والسير؛ لمعالجة بعض الأخبار المتعلقة بحياة الشاعر، وبيئته، وقبيلته، ومن هذه الكتب: (مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع)، و(الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين، والأيوبيين، والممالك)، و(عيون الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية)، و(تاريخ ابن خلدون)، و(معجم البلدان)، و(خريدة القصر وجريدة العصر). وفيما يخص الجوانب الفنية أفادت الدراسة من : (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، و(المقدمة)، و(دفاع عن البلاغة)، و(مراجعات في الآداب والفنون)، و(مدخل إلى علم الأسلوب)، و(بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة)، و(الصناعتين في الكتابة والشعر)، و(جواهر البلاغة في المعاني، البيان، والبديع)، و(سر الفصاحة)، و(المثل السائر في أدب الكاتب) وغيرها من الكتب التي يرد ذكرها في أماكنها المناسبة.

جاءت هذه الدراسة في تمهيد، وثلاثة فصول، حيث ركّز التمهيد على حياة ابن قسيم من حيث حياته، وبيئته، وديوانه، وآراء النقاد في شعره، وخُصّص الفصل الأول لدراسة أهم الظواهر الأسلوبية في شعره، ويخصّص المبحث الثاني من هذا الفصل للحديث عن التناص الذي يفسّر كيف أفاد ابن قسيم من أشعار الذين سبقوه.

ويتكوّن الفصل الثاني من مبحثين حيث يكون الأول لمفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين، ويتناول المبحث الثاني الصورة في شعر ابن قسيم بكلّ أجزائها وتفاصيلها. ويتحدّث الفصل الثالث عن الموسيقا الشعرية، حيث يركّز المبحث الأول منه على الموسيقا الداخلية، والثاني على الموسيقا الخارجية.

وتُبيّن الخاتمة أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، تليها قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد:

١– حياة ابن قُسيم الحموي، وقبيلته.

٢– بيئة ابن قُسيم.

٣ – ديوانه.

٤ – آراء النقاد في ابن قُسيم.

تمهيد:

حياة ابن قسيم، وبيئته، وديوان شعره، وآراء النقاد فيه

تميّز تاريخ الأدب العربي بين آداب الأمم الأخرى بالصفحات المشرقة التي جعلت التراث العربي المنثور، والمنظوم أحد الآداب الكبرى بما له من تجليّات فنيّة جذّبت انتباه العالم في بلاد الشام، "وحماة منها على وجه الخصوص ووقفاً لآراء بعض علماء الآثار"[(١)]، تعدّ حماة من أقدم المدن في العالم.

وفيما يخص الأدب، والأدباء، شهد القرن السادس الهجري ظهورَ عددٍ من الشعراء العرب في هذه المدينة التاريخية المشهورة. وربما كان من المناسب القولُ هنا إنّ بعض أولئك الشعراء المتميّزين لم تنلْ جهودُهم حظاً معتبراً من البحث، والدراسة، وكان ابن قُسيم واحداً من شعراء حماة الذين لم يجدْ شعرُهم قدراً وافياً من العناية، والاهتمام.

****

١. حياة ابن قُسيم الحموي، وقبيلته:

ورد في مقدمة هذا البحث ذكرُ الدراسة التي أنجزها عدي خالد البدراني بعنوان "الصورة الشعرية عند ابن قُسيم الحموي"، فضلاً عن ذكر سعود عبد الجابر جامع ديوان ابن قسيم، ومحقّقه. فقد خاض الرجلان في الحديث عن الشاعر، وحدّدا المكان الذي وُلد وترعرع فيه، بيد أنّهما لم يحدّدا سنة ولادته. وعليه، كان لا بدّ من بذل جهد ما في سبيل العثور على تاريخ ولادته حتّى تكون الإضافةُ حاضرةً في هذه الدراسة فيما يخص هذه المسألة على وجه التحديد. ومن خلال البحث الدؤوب في المراجع ذات

(١) ينظر : البغدادي عبد المؤمن عبد الحق، مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة، و البقاع، بيروت ، دار الجيل، ط ١ ١٤١٢هـ ج/ ١ ص.٤٢٣

الصلةِ وجدتُ إشارةً من الكاتب عمر موسى باشا مفادُها أنّ أوّل نصر أدبي لابن قسيم الحموي حدث في سنة إحدى وثلاثين وخمسمائة للهجري، وكان الرجل وقتئذٍ في الثلاثين من عمره [١] . وبناءً على هذا القول يكون ميلاد ابن قُسيم في السنة الأولى بعد المائة الخامسة من الهجرة النبوية الشريفة.

وإذا كان الحديث عن موطن الشاعر، ومولده مهماً؛ فإنّ الحديث عن قبيلته وتاريخها لا يقلّ أهمية عن هذا الأمر. ذلك؛ لأنّ البحث في مميّزات الشاعر وقدراته في التصوير الشعري لا يتمّ بمنأىً عن الحديث عن بيئته التي نشأ فيها، وعن القبيلة التي حفّزته بتراثها ورصيدها الفنّي على نظم الشعر، وقرضه.

كان ابن قُسيم الحموي واحداً من أبناء قبيلة " تنوخ". جاء في كتاب (عيون الروضتين) ما نصُّه" أبو المجد المسلم بن الخضر بن المسلم بن قسيم التنوخي الحموي"[٢]. و(تنوخ) أحدُ أحياء اليمن، اختلف المؤرّخون، والنسّابون في وصفه. قال ابن خلدون: " من بني أسد بن وبرة بن تغلب بن حلوان بن عمرو بن الحافي بن قضاعة[٣]. وقال الزبيدي: "تنوخ قبائل اجتمعت، وتألفت منهم بنو فهم"[٤]. وقال الزمخشري: " تنوخ قبائل تحالفت فتنخت في مواضعها"[٥].

ومن حوادثهم التاريخية في الجاهلية أن المنذر ألحّ في طلب امرئ القيس، فوجّه الجيوش في طلبه، من تنوخ وإياد وبهراء[٦]. ومنها أيضاً حربهم لخالد بن الوليد في السنة الثانية من الهجرة في وقعة (دومة الجندل)[٧] .

---

(١) ينظر: عمر موسى(الدكتور)،الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين، والأيوبيين، والممالك، المكتبة العبّاسية دمشق١٩٦٤ م، ص. ٢٠٧

(٢) ينظر : شهاب الدين عبد الرحمن (أبو القاسم) ، عيون الروضتين في أخبار الدولتين : النورية والصلاحية ، المحقق، إبراهيم الزيبق، مؤسسة الرسالة بيروت ط ١ ص. ١٢٤

(٣) ينظر : الحضرمي عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، محقق: خليل شحادة، دار الفكر بيروت ط ٢ ١٤٠٨ – ١٩٨٨، ص. ٢٤٨

(٤)ينظر: الزبيدي محمد بن محمد، تاج العروس من جواهر ، الكويت، دارا لهداية، ج/ ٤ ص ٤٤١

(٥) ينظر : الزمخشري محمود بن عمر(أبو القاسم)، الفائق في غريب الحديث، المحقّق، علي محمد البجاوي، ط٢ ، ص. ٧٣ .

(٦) ينظر : الأصفهاني (أبو فرج) ،كتاب الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهر، ج/ ٩ ، ص. ٩٣

(٧) ينظر : الطبري محمد بن جرير بن يزيد(أبو جعفر) ، تاريخ الطبري، دار التراث، بيروت ، ط ٢ ١٣٨٧ ج ٤ ، ص. ٢٢– ٢٣

نستشفّ من هاتين الحادثتين أنّ شجاعة الشاعر المبثوثة في ثنايا شعره، على النحو الذي سنراه لاحقاً، لم تأته من فراغ، بل كانت شيئاً مستمدّاً من طبيعة تكوينه القبلي. وعليه، لم يكن من الغريب أن يتحلّى ابن قُسيم بسمات الشجاعة والجسارة، وأن يكون دائم الميل إلى حثّ أبناء قبيلته للدفاع عنها ومواجهة خصومها بالقوة والبسالة، وقد ظهر هذا الأمر جليّاً إبّان ما عرف بالحروب الصليبية. (١)

وإذا كانت الشجاعةُ باديةً في تضاعيف شعر ابن قُسيم، كانت هناك صفات أخرى تنازعها الظهور والبروز لعلّ أهمها ميل الرجل أحيانا إلى الانغماس في حياة اللهو والمجون والعبث، وأفرد لهذا الأمر مساحةً معتبرةً في شعره. استمع إليه يتلذّذ بشرب الخمر، ودعوة أصحابه لمشاركته في مجالسها المختلفة؛ إذْ يقول في هذا المعنى:

(الرمل)

خيرُ ما أصبحتَ مخلوعَ العـــذارِ ... فانفِ عنكَ الهمّ بالكأسِ المدارِ(٢)

قُـــمْ بنا ننتهبِ اللــذةَ فِـــي ... ظلِّ أيّامِ الشبابِ المستعـــــارِ

إنّما العارُ الـــذي تحـــــذرُهُ ... أنْ ترانِي من لباسِ العارِ العـارِي

وسعيدٌ مـــنْ تقضّى عمـــــرُهُ ... بينَ كاساتٍ رضابٍ وعقـــــار

فـــي اصطباحٍ واغتباقٍ واقـــترا ... بٍ واغترابٍ وانتهاكٍ واســـتنارٍ

شـــغلتْهُ الـــراحُ أنْ تبصـــرَه ... واقفاً يندبُ أطـــلالَ الديـــار

نعـــمَ دنيـــاهُ التِي راحَ بـــها ... طـــرباً يعثرُ في فضـــلِ الإزارِ

فإذا ماتَ التقَـــى منْ ربِّـــــهِ ... رحـــمةَ تسْكِنُهُ دارَ القـــرارِ

---

(١) ينظر: سعود محمود عبد الجابر (الدكتور) ، ديوان ابن قسيم الحموي، عمان، دار البشير، ط/١ ١٤١٥هـ ، ص. ١٠

(٢) ديوان ابن قسيم ، ص. ١٧

تعدّ هذه الأبيات مثالاً حيّاً يدلّ على شغف ابن قُسيم بالخمر وتعلقه بها. فهو هنا يجاهرُ بمعاقرته للخمر ولا يبالي، ويكشف عن مدى الغبطة والسرور اللذين يحظى بهما عند ارتياده مجلس الخمر بصحبة سمّاره وجلسائه. نراه في البيت السادس يصرّح بما يشبه ما كان يصدر من أبي نواس، وأمثاله من الشعوبيين وعاشقي شرب الخمر، إذْ يذهب إلى القول بأنّ اللذة والمتعة الحقيقتين موجودتان في الخمر ومجالسها، لا في الوقوف على الأطلال، والبكاء عليها، وإظهار التحسر على سابق الأيام وماضيها، وفي ذلك إشارة لا تخفى إلى ما كان يفعله الشعراء الجاهليّون.

فها هو يقول في مناسبة أخرى:

(الكامل)

يا باكيَ الدّارِ بكاظمةٍ ** وبكاءُ الدّارِ من الكمدِ[١]

أفنيتَ الدمعَ على حجرٍ ** وأضعتَ الصبرَ على وتدِ

ومع ذلك نجد الشاعر لا يجد فكاكاً من حسّه الديني وثقافته الإسلامية، فها هو ينشد الرحمة والغفران يوم تصعد روحه إلى بارئها، ويسأل الله تعالى أن يجعل الجنة مثوىً له.

٢. بيئة ابن قُسيم:

خصّ الله جلّ شأنه بلاد الشام بمناخ طيّب، وأرض خصبة، ومناظر خلاّبة تسرّ الناظرين. وقد جعل الله هذه البلاد مباركة طيّبة بما ثبت في العديد من الآيات القرآنية، والسنة المطهّرة، منها قوله تعالى: " وَأَوْرَثْنَا الْقَوْمَ الَّذِينَ كانُوا يُسْتَضْعَفُونَ مَشارِقَ الْأَرْضِ وَمَغارِبَهَا الَّتِي بارَكْنا فِيها وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ

---

[١] نفسه ، ص. ١٦

الْحُسْنى عَلى بَنِي إِسْرائِيلَ بِما صَبَرُوا"[١]. لقد جعل الله بني إسرائيل وارثين مشارق بلاد الشام ومغاربها بعدما أغرق فرعون وقومه. والذي يهمّنا هنا أنّ الله جعل بلاد الشام مباركةً طيّبةً.

و في كتب التفاسير، أنّ معنى " ربوة " ، في الآية الكريمة، " وَجَعَلْنَا ابْنَ مَرْيَمَ وَأُمَّهُ آيَةً وَآوَيْناهُما إِلى رَبْوَةٍ ذاتِ قَرارٍ وَمَعِينٍ"[٢] يعنى الماء الجاري[٣]. ولقد أفادنا ابن عساكر في كتابه (تاريخ دمشق) أنّ الشاعر لا يفارق **حماة** إلاّ أنّه يتردد فيما بين أنحاء دمشق.

و من الآثار النبوية التي وردت عن مناقب بلاد الشام، قوله صلىّ عليه وسلّم: عَنِ ابْنِ أَبِي قُتَيْلَةَ، عَنِ ابْنِ حَوَالَةَ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "سَيَصِيرُ الْأَمْرُ إِلَى أَنْ تَكُونُوا جُنُودًا مُجَنَّدَةً جُنْدٌ بِالشَّامِ، وَجُنْدٌ بِالْيَمَنِ، وَجُنْدٌ بِالْعِرَاقِ" ، قَالَ ابْنُ حَوَالَةَ: خِرْ لِي يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنْ أَدْرَكْتُ ذَلِكَ، فَقَالَ: "عَلَيْكَ بِالشَّامِ، فَإِنَّهَا خِيرَةُ اللَّهِ مِنْ أَرْضِهِ، يَجْتَبِي إِلَيْهَا خِيرَتَهُ مِنْ عِبَادِهِ، فَأَمَّا إِنْ أَبَيْتُمْ، فَعَلَيْكُمْ بِيَمَنِكُمْ، وَاسْقُوا مِنْ غُدُرِكُمْ، فَإِنَّ اللَّهَ تَوَكَّلَ لِي بِالشَّامِ وَأَهْلِهِ"[٤]. وبالإضافة إلى ذلك هناك أقوال وآراء، ووجهات نظر النقاد عن مناقب الشام بما فيها دمشق، وحلب منها ما قاله ياقوت الحموي: " لم توصف الجنّة بشيء إلاّ و في دمشق مثله"[٥]، إلى جانب ما قاله الدكتور شوقي ضيف: " وكان المجتمع الشامي – حين الفتح العربي– يضمُّ أخلاطاً من أمم شتى ، آسيوية، وأوربية، و أخذ الإسلام يمزج بين هذه الأخلاط مكوّناً منها أمة شامية عربية واحدة، وصبّت فيها – زمن الدولة الأموية– كنوز العالم

---

(١) سورة الأعراف، الآية ١٣٧

(٢) سورة المؤمنون ، الآية ٥٠

(٣) ينظر: الأزدي (أبو الحسن) مقاتل بن سليمان بن بشير، تفسير مقاتل بن سليمان، المحقق، عبد الله محمود شحاته، دار إحياء التراث – بيروت، ط / ١ ١٤٢٣ هـ، ج / ٣، ص. ١٥٨

(٤) ينظر: الشيباني أبو عبد الله أحمد بن حنبل بن هلال بن أسد، مسند الإمام أحمد بن حنبل، المحقق، شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة ط / ١، ١٤٢١هـ ، ج/ ٣٨ ص. ٢١٥

(٥) ينظر الحمي الرومي شهاب الدين (أبو عبد الله) ياقوت بن عبد الله، معجم البلدان، دار صادر بيروت، ج / ٢ ص . ٤٦٥.

الإسلامي، مما أتاح لها في تلك الدولة رخاء غير قليل، و ظلّت – بعدها – تنعم بعيش رغْدٍ ؛ لما فيها من الأنهار، والعيون، والزروع، والفواكه[١] .

ولقد ازدهرت فيها العلوم بأنواعها المختلفة، وللشعر العربي فيها مكانةٌ عاليةٌ وقدرٌ كبيرٌ. وازدهر الشعر في العصرين العباسيّين: الأول، والثاني، حتى القرن الرابع حينما كان الشعر مزدهراً في حلب في عهد سيف الدولة الحمداني؛ إذْ كانت طبيعة أرض الشام ملهمة لشعراء كثيرين رفدوا المكتبة العربية بشعر رائعٍ جميلٍ سيظلُّ الناس يتناقلونه عبر العصور والأزمان جيلاً بعد جيلٍ.

نخلص ممّا تقدّم ذكره إلى القول بأنّ الشاعر ابن قُسيم الحموي خرج من صلب هذه البيئة المعطاءة التي أفرزت شعراء كثيرين في كل عصور الأدب العربي. ولعلّه من المعلوم أنّ الشاعر يكون وفيّاً لبيئته، وهذا هو الشيء نفسه الذي فعله ابن قُسيم. فقد كانت بيئة الشام، وطبيعتها الساحرة حاضرةً في وجدانه على الدوام، وكلما سنحت له الفرصةُ وصف عن ذلك شعراً نديّاً. استمع إليه يقول في وصف مطرها:

(الكامل)

ولنا إذا انبجسَتْ أهاضيبُ الحيا ** يومَ تُغاثُ به البلادُ وتمطرُ[٢]

وتـــظلُّ مفعمةً أكفّ بروقـــهِ ** تُطوى به حُلَلُ الغمامِ وتُنشَرُ

والغيبُ منســـكبٌ كأنّ حبابَهُ ** درٌر تُبثُّ على الميـــاهِ وتُنْثَر

يكشف لنا ابن قُسيم، صورةً جميلةً – بهذه الأبيات– وذلك بوصفه تدفق ماء السماء الذي يحي الأرض المجدبة.

---

(١) شوقي ضيف (الدكتور) ، عصر الدول والإمارات الشام ، دار المعارف ط/ ٢ ، ص. ٥ – ٦.

(٢) ديوان ابن قسيم ص. ١٨.

ديوانه:

إنّ الشعر العربي- بشكل عام- مرآة تصوّر أحوالَ العرب، وأوضاعَ مجتمعهم، وطريقةَ عيشهم، وتسجّل عاداتهم وتقاليدَهم، وأفراحهم، وأتراحَهم، ولذا كان من الطبيعي أن يطلق عليه النقاد العرب القدامى وصف (ديوان العرب) لكونه سجلَّ حياتِهم، ومستودعَ تاريخِهم؛ فضلاً عن كونه فنّهم الأوّل الذي لا يُدانيه فنٌّ. ولكونه كذلك ضمّ ديوانهم أغراضاً شتى تراوحت بين الغزل، والنسيب، والمدح، والفخر، والهجاء، وغير ذلك من أغراض الشعر القديم المعروفة. ولعلّه من المعلوم أنّ شعر الحماسة والفروسية، وشعر الجهاد من بعد ذلك لقي اهتماما خاصاً من الشعراء القدامى، فأفردوا له مساحاتٍ كبيرةً في دواوينهم عبر العصور الأدبية المختلفة.

وعند النظر في جهود شعراء القرن السادس الهجري سنجد كيف احتلّ شعر الجهاد مكانةً خاصةً ومتميّزة. وكان شاعرنا ابن قسيم واحداً من أولئك الذين أولوا الشعر الجهادي عنايةً خاصةً؛ خصوصاً بعد أن رأى تطاول الصليبيين، واعتداءهم على حرمات المسلمين، ومقدّساتهم. ولذلك، فإنّنا نصادف قصائدَ كثيرةً يحثّ فيها ابن قُسيم على الجهاد، ويمدح قادتهم وأولي الأمر منهم الذين بذلوا حياتهم في محاربة الأعداء والخصوم. من ذلك ما نظمه ابن قسيم في مدح عماد الدين زنكي الذي حقّق نصراً مؤزراً على يوحنا الثاني ملك الروم. تمثل مدحه في الميمية التي لقيت انتشاراً واسعاً في ذلك الزمن؛ إذ ورد في بعض أبياتها قوله:

(الوافر)

بعزمك أَيهَا الْملكُ الْعَظِـــــيمُ تذلُّ لَك الصّعابُ وتستقيمُ [١]

رآك الدهرُ منهُ أشـــدَّ بأســـاً وشحَّ بمثلِكَ الزمنُ الكريـــــمُ

---

[١] ديوان ابن قسيم ، ص. ١٠.

إذا خَطَرَتْ سيوفُكَ فِي نفـــــوسٍ فــأولُ مَا تفارقُها الجســـومُ

أيلتمسُ الفـرنجُ لديك عفـــــواً وَأَنتَ بِقــطعِ دابرِها زعيـــــــمُ

كمْ جرّعْتَها غصصَ المَنايـــــا بِيَوْمٍ فِيهِ يكـــــــتهلُ الفطيـــمُ

فسيفُك في مفارِقِهم خضيـــــبٌ وذكرُك في مواطنـــــِهم عظيـــمٌ

وبهذا المعنى، يُعدّ ديوان ابن قُسيم مرآةً صادقةً تعكس طبيعة الوضع الذي كان عليه المسلمون في زمن الحروب الصليبية. ومدحه لنور الدين زنكي لم يكن مقصوراً على الميمية المذكورة أعلاه، بل نجده مبثوثا في قصائد أخرى، وعبر مناسبات مختلفة. من ذلك تهنئته له بإعادة فتح حلب، وحثّه على مواصلة القتال حتى يتسنى له فتح أنطاكية يقول في هذا المعنى:

(الكامل)

فتحَ الرُّها بالأمسِ فانفتحَتْ لهُ أبوابُ ملكِ لا يُذالُ مصونُهُ[١]

دلفَ الأميرُ لها فهبّ لنصـــرِهِ منها مُباركُ طائرِ ميمونُـــهُ

وغدا يكونُ لهُ بأنطاكيّـــــــةَ مشهورُ فتحٍ في الزمانِ مبينُـــهُ

وربما كان من المناسب القول هنا إنّ ابن قُسيم فارق الحياة قبل فتح أنطاكية التي كان يُمنّي نفسه برؤيتها في أيدي المسلمين. هذا، ولم يكن ديوان ابن قسيم مقصوراً على شعر الجهاد وحثِّ المسلمين على القتال ومقارعة الأعداء، بل كان حافلاً بأغراض أخرى، منها: الغزل، ووصف الخمر، والمدح، وغير ذلك.

---

[١] ديوان ابن قسيم ، ص. ١٣.

وكان له – أيضاً – حظٌّ في شعر المطارحات الإخوانية. وكان يميل في أحايين كثيرةٍ – إلى محاكاة القدامى في أساليبهم، وطرائق نظمهم، وكان أغلب ميله إلى شعراء عباسيين، "مثل: أبي نواس، والبحتري، والمتنبي، ولذلك لم يكن غريباً أنْ نصادف في معجمه اللغوي كلمات، مثل: مهفهف، والترائب، وداء الهوى، وعقارب الصداع، وسجف الخدود، والصبابة إلى غير ذلك مما يتردد في دواوين الشعراء القدمي"[١]. وقد رفد حسُّه الإسلامي معجمه اللغوي بكمٍ كبير من المفردات والعبارات القرآنية، مثل: "جنات عدن، ودار القرار، وأقرّ الله عينك، وفي سبيل الله، وغير ذلك كثير"[٢].

*****

آراء النقاد في ابن قُسيم

اهتمّ بعض النقاد بالحديث عن ابن قّسيم وشاعريته على النحو الذي نصادفه عند العماد الكاتب الأصفهاني الذي قال في حقه: "هو أَبو المجد مسلم بن الخضر بن مسلم بن قسيم الحموي التنوخي. أبو المجد مجيدٌ للشعر، وحيدٌ للدهر، فريدٌ للعصر، ذو رقةٍ للقلوب مسترقة، وللعقول مسترقة، ولطفٍ للب سالب، وللخلب خالب، وللصبر غالب، ولدر البحر جالب، ولدر الفكر حالب، وفي عقد السحر بعقوده نافث، وبنسيم السحر في نسيبه عابث، نهجه محكم، ونسجه معلم، ومذهبه مذهب، وأسلوبه مهذب، وحوكه رفيع، وسبكه بديع، وسلكه متسق، ومطلعه مشرق، وروضه مونق، وعود فضله مورق".(٣)

نستخلص من كلام العماد الأصفهاني أنّ أهم ما يميز أسلوب ابن قُسيم يكمن في الطبع السليم، والابتعاد عن التكلف في المعنى والنطق، ولا يستخدم المحسنات البديعية، إلا ما يتناسب مع طبيعة المعنى،

---

١ ديوان ابن قسيم ص.١٣

٢ المكان نفسه

(٣) انظر: الأصفهاني عماد الدين الكاتب محمد بن محمد صفي الدين، خريدة القصر وجريدة العصر ج / ٢ ص. ٣٢٣

وله اهتمام بالغ بالجرس الموسيقي، وهو متميّز في بناء القصيدة. وقال عنه موسى باشا: إنّ ابن قُسيم "أهمل في الغالب الاستهلال بالنسيب وذكر الأطلال، وإنّما كان يدخل الحرب من أوسع أبوابها، لينقلها إلينا نقلاً أمينا كما يفعل المؤرخ تماماً لا يتميز عنه إلاّ بفضل الوزن"(١)

يُفهم من هذا الكلام أنّ ابن قُسيم لا يبدأ القصيدة بالنسيب، إلاّ إذا رأى الوضع يتطلب ذلك، وأنّه بذلك يشبه المؤرخين الذين يستهلّون القصة، أو الحادثة من دون تمهيد. ولعلّ الرجل أفاد من كلام ابن الأثير الذي جاء فيه: " والقاعدة التي يبني عليها أساسه أنه يجب على الشاعر إذا نظم قصيدة أن ينظر فإن كانت مديحاً صرفاً لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخير بين أن يفتتحها بغزل أو لا يفتتحها بغزل، بل يرتجل المديح ارتجالاً من أولها. وأما إذا كان القصيد في حادثة من الحوادث كفتح معقل أو هزيمة جيش أو غير ذلك، فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بغزل، وإن فعل ذلك دل على ضعف قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعه"(٢). طرق ابن قسيم هذا المنهج الشعري وسار على منواله؛ فدلّ بذلك على قوة قريحته، وموهبته الشعرية.

ومن مآخذ النقاد عليه ما ذكره العماد بأنّ الرجل لم يُنقح ديوانه بعد جمعه. ذلك، بصرف النظر عن قول سعود محمود محقق الديوان من أنّ جزءاً من شعر الرجل مفقود.

---

(١) موسى باشا (الدكتور)، الأدب في بلاد شام ص ٢١٠

(٢) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المحقق أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة و التوزيع، ج/ ٣ ، ص.٩٧ -٩٩

الفصل الأول

أساليب (المعاني) في شعر ابن قسيم، وظواهرها

المبحث الأول:

أساليب (المعاني) في شعر ابن قسيم

المبحث الثاني:

ظاهرة (التناص) في شعر ابن قسيم

الفصل الأول

أساليب (المعاني) في شعر ابن قسيم، وظواهره

تمهيد

يتمحور مفهوم الدراسة الفنية في هذا البحث على الظواهر، أو العناصر الأدبية الثلاثة المهمة التي تدور حول المحور الفني المتمثلة في الخصائص الفنيّة، ومن بينها الأسلوب، بوصفه عنصراً مُهماً من عناصر الأدب، والصورة الفنيّة، أو الصورة الشعرية التي تمنح الشعر الجمال بدعائمها البلاغية، وتشكيل العمل الفنّي للقصيدة العربية، ومن ضمنه الموسيقى التي تكمّل قيمة اللغة الشعرية.

ووفقاً لما سبق ذكره ستفرد المساحة الآتية لحديث مختصر عن كل من: الظواهر الأسلوبية، ومفهوم الأسلوب عند بعض النقاد العرب القدامى، ومن ثمّ يكون الحديث عن مفهوم الأسلوب عن عدد من النقاد العرب المحدثين ليكون ذلك مدخلاً منطقياً لتفصيل الحديث عن الظواهر الأسلوبية في شعر ابن قسيم.

١: الظواهر الأسلوبية.

يفرض الحديث عن الظواهر الأسلوبية وقفة يسيرة تتعلق بمعنى كلمة(الأسلوب) ومصطلح(الأسلوبية). ذلك لأن لكلمة (الأسلوب) معنيين أحدهما لغوي و الآخر اصطلاحي، و لمصطلح (الأسلوبية) معنى بيّنها أهل العلم و الاختصاص. ورد في المعاجم العربية [١] أن أصل كلمة (أسلوب) هو الخط، أو السطر من النخيل، و من ثمّ تطور هذا المدلول إلى أن أصبح يعني المذهب، و المنهج، بل صارت كلمة (الفن) واحداً من معاني الأسلوب. وغنيّ عن القول إنّ عبارة: أخذ فلانٌ في أساليب القول تعني: أخذ فلانٌ في فنون القول، وفي مختلف طرقه، ومذهبه. أما كلمة (الأسلوبية) فهي مصطلح يدلّ على هذا العلم

[١] الأنصاري الرويفعى جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، بيروت ، دار صادر –، ط/٣ ١٤١٤ هـ ص. ٤٧٣

الحديث الذي يعدّ واحداً من فروع الدراسات اللسانية ظهر في الربع الأول من القرن العشرين الميلادي على يد اللغوي السوسيري المشهور شارل بالي." وكان، ولا يزال الهدف منه تقديم منهج جديد في تحليل ظواهر الأسلوب بشكل عام. ولابدّ من الإشارة هنا إلى أن هناك نوعاً من العلاقة يربط بين الأسلوبية بوصفها علماً لغوياً حديثاً، والبلاغة العربية بوصفها علماً لغوياً قديماً. ولعلّ من أبرز مظاهر هذا الالتقاء بين العلمين أنّ البلاغة تعني في مفهوم القدماء (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)".[١] وما يذكره الأسلوبيون في هذا الشأن ليس بعيداً عن معنى العبارة المذكورة؛ إذ يرون ضرورة أن يراعي القائل طبيعة الموقف الذي هو فيه بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه، أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثرة. وعليه لا يصحّ أن ينظر إلى (الأسلوبية) بحسبانها علماً لغوياً محضاً، بل لا بدّ من الأخذ في الاعتبار هذا الشكل الذي يجعلها علماً لغوياً حديثاً وثيق الصلة بالدرس الأدبي.

والظواهر الأسلوبية التي يجب على دارس النص الأدبي أخذها في الحسبان كثيرة متعددة، منها ما يدرسها علم (المعاني)، مثل: المسند والمسند إليه، والخبر والإنشاء، والتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والوصل والفصل، والمدّ والقصر، والإيجاز والإطناب والمساواة.

ومنها ما يدخل في دائرة علم (البيان)، مثل: التشبيه بمختلف أنواعه وأضربه، والاستعارة، والكناية. ومنها ما يدرسه علم البديع وهي كثيرة، يذكر منها: الجناس، والسجع، ولزوم ما لا يلزم، والتورية والطباق، والمقابلة، والمبالغة، والالتفات، والتكرار .... إلخ. وسنرى عند تفصيل الحديث عن الظواهر الأسلوبية في شعر ابن قسيم إلى أيّ من هذه الأساليب كان يميل الرجل.

٢– الأسلوب عند القدامى

لعلّ من أبرز النقاد القدامى الذين تناولوا الأسلوب، أبو حازم القرطاجاني[٢]، وابن قتيبة[٣]، والباقلاني[٤]، ولم يك الحديث عن الأسلوب مقصوراً على هؤلاء العرب النقاد القدامى، ولعل الفكرة عما

---

[١] العجمي الناصر محمد، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، صقاقس سوسة، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط/١ ١٩٩٨، ص.١٦٦

[٢] انظر: أبو حازم القرطاجاني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/ محمد الحبيب الخوجة، ط/٢ ١٩٨١ ـ دار الكتب العربية ص ٣١٩

[٣] انظر: ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص.١٧

[٤] الباقلاني، إعجاز القرآن، مصر ، دار المعارف ، ج/١، ص.٦٩

نحن بصددها تتضح عند ابن خلدون[١] الذي يقول في هذا الخصوص: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة –صناعة الشعر– وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، لا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض"[٢]. والمنوال الذي تُنسج فيه التراكيب، هو اللغة عموماً، واللغة الشعرية خصوصاً. ومما يلاحظ في كلام ابن خلدون أنّ هناك رابطاً وعلاقة متينة بين الأسلوب واللغة خاصة في الشعر؛ إذ لا يكتفي الشاعر في عمله الفنّي بأحدهما دون الأخر.

٣– الأسلوب عند المُحْدثين

لم يسر المحدثون على طريقة القدامى في تناولهم لمفهوم الأسلوب، حيث جاء تناولهم له بالطريقة التي توضح العلاقة بين اللغة والأسلوب. ولقد ذهب جماعة من المحدثين في تناولهم مفهوم الأسلوب إلى القول بأنّ المراد به ابتداع طرق مختلفة في استعمال اللغة. من المحدثين الذين تكلموا في مفهوم الأسلوب: شكري عيّاد،[٣] وعباس محمود العقاد[٤] ، وأحمد حسن الزيات[٥]، ومحمد عبد الله جبر[٦]، وعدنان ذريل[٧]، ومحمود علي عبد المعطي[٨]. ومن أبرز ما قاله هؤلاء المحدثون ما ذكره محمد علي عبد المعطي

---

[١] الحضرمي عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، ت/ عبد الله محمد الدرويس، دار يعرب ١٤٣٥ هـ ، ط/١، ص.٥٣٥

[٢] الشايب أحمد، الأسلوب، القاهر ، مكتبة النهضة المصرية، ط/١٢، ٢٠٠٣ م، ص.٤٠ – ٤٢

[٣] انظر شكري عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، لبنان بيروت ص ١٢٢

[٤] انظر عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب ا لعربي، ص ٨٧

[٥] انظر، أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٥م ص ٥٤

[٦] محمد عبد الله جبر، الاسلوب والنحو –دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الاسلوبية ببعض ٢٩ الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ط١، مصر، ١٩٨٨، ص. ٦

[٧] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب٢٠٠٠، ص٤٣.

[٨] انظر محمود علي عبد المعطي، كتاب النص الشعري القديم وجمالية القراءة، ط/ ١ ، دار النشر الدولي ١٤٣٦ هـ، ص ٦٧

في قوله " إنّ الأسلوب هو استعمال خاص للغة، وهذه اللغة عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير."و بناءً على ذلك يكون الأسلوب اختياراً، أو انتقاءً يقوم به الشاعر، أو الكاتب لسمات لغوية معيّنة بغرض التعبير عن موقف معيّن، وهذا الاختيار، أو الانتقاء هو الذي يشكّل أسلوب هذا الشاعر، أو الكاتب، ويميّزه عن غيره"[١]. من ذلك ما جاء في قول شكري عيّاد: "فالسياق يدلّ دائماً على أنّ المراد به طرق مختلفة في استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير"[٢]، وما قاله أحمد حسن الزيات في حديثه عن الأسلوب في كتابه (دفاع عن البلاغة)"أنّه طريقة الكاتب، أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام"[٣]

إذن من الثابت أنّ هناك علاقةً متينة بين الأسلوب واللغة. ولعلّ هذا الذي قاد عز الدين إسماعيل إلى قوله: " وقد رأينا أن التزاوج واقع بين طريقة الأديب الخاصة في استخدام اللغة "[٤]. ومن أخص خصائص الأسلوب أنّه يرمي إلى الكشف عن القيم الجمالية داخل النصوص الأدبية، وهو بهذا المعنى يمثل الأداة الجاذبة للمتلقي لقراءة النص الأدبي.

وبعد النظر المتأني في ديوان ابن قسيم تبرز الظواهر الأسلوبية في هذا الديوان محتملة في عدد من الأساليب التي يدرسها (علم المعاني): الخبر والإنشاء، والتقديم والتأخير، والقصر، والتكرار. هذا، إلى جانب أسلوب (التناص) يعدّ ظاهرةً بارزةً في شعر ابن قسيم تستحق الدرس والتأمل. وعليه سيكون المبحث الأول من هذا الفصل مخصّصاً لأساليب (المعاني) المذكورة، في حين يُخصّص المبحث الثاني منه لظاهرة أنّ(التناص).

---

[١] انظر: محمود علي عبد المعطي، كتاب النص الشعري القديم وجمالية القراءة ص. ٦٧

[٢] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب ص. ١٢٢

[٣] الزيات أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، ص. ٦٨

[٤] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ص. ٢٥

المبحث الأول:

أساليب (المعاني) في شعر ابن قسيم وظواهره

لعله من الواضح البيّن أنّ شاعرية الشاعر تبرز وتتجلّى بصورة أكبر في حجم قدراته اللغوية وثرائها، حيث يكون ممسكاً بأساليب شتّى ومتنوعة تمكنه من جماليات التعبير، وحسن النظم والتأليف. هذا فضلاً عن أنّ التنوّع في أساليب الشاعر يكسب شعره قدراً عالياً من الأناقة والجاذبية اللتين تدفعان المتلقي إلى الإقبال بشهية مفتوحة، ورغبة عارمة في الاطلاع عليه. زد على ذلك، أنّ تنوع الأساليب وتعددها يوفران للشاعر فرصاً أكثر للتعبير والتصوير الفنّي؛ فضلاً عن فتح فضاءاتٍ واسعة للإفصاح عن أخيلته، وترجمة الرؤي والأفكار التي تعتلج في دواخله. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ أهم أساليب (المعاني) التي انتهجها ابن قسيم في تأليف شعره تتمثل في:

أولاً: أسلوب الخبر.

ينقسم تركيب الكلام سواء في اللغة العربية أو في غيرها من لغات العالم إلى نوعين اثنين: خبر وإنشاء. فالخبر هو " قول يحتمل الصدق والكذب لذاته، أي هو ما يصح أن يقال لقائله: إنه صادق فيه أو كاذب، بأن يكون القول مطابقًا للواقع، أو غير مطابق –أو هو قول لا يتوقف تحقق مدلوله على النطق به"[(١)]. ومن تعريفات (الخبر) التي صاغها البلاغيون القدامى قولهم:" هو الكلام الذي له وجود قبل النطق به"

وبالإضافة إلى ذلك فللخبر أحوال عند إلقائه؛ لأنّ الذين يتلقون الخبر ليسوا متساوين: منهم من كان خاليَ الذهن من الخبر، ومنهم من كان على علم بالخبر لكن يشك فيه، ومنهم من كان مُنكرا له. ولعلّ ذلك ما قاد الصعيدي إلى قوله في أضرب الخبر: " وإذا كان غرض المخبر بخبره إفادة المخاطب أحد الأمرين، فينبغي أن يقتصر من التركيب على قدر الحاجة"[(٢)]. وهو يعني: بالأمرين: فائدة الخبر،

---

(١) حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، ج/٢ ص. ٦

(٢) عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط/١٧ ١٤٢٦ هـ ص. ٤٣

ولازم الفائدة. يوحي بذلك قوله إن المخاطب إذا كان خالي الذهن بالخبر فيستغنى الخبر عن المؤكدات، وإذا كان متصوراً في ذاك الخبر فيحتاج إلى توكيدٍ واحدٍ، وإذا كان منكراً فبالتوكيدات على حسب إنكاره، وتجلت هذه الأنواع كلها في شعر ابن قسيم. استمع إليه يخاطب شخصاً خالي الذهن بقوله:

(الطويل)

فولّى وأطرافُ الرماحِ كأنَّها نجومٌ عليهِ بالمنيّةِ تنصبُ[١]

يخبر ابن قسيم في هذا البيت عن الفوز والفتح الذي شاهده في الحرب بين صلاح الدين وأعدائه وهو بذلك يخاطب خالي الذهن الذي لم يكن عنده علم بطبيعة تلك الحرب، ونتائجها، فجاء كلامه خالياً من أدوات التوكيد؛ لأنّ الغائب لا يُظهر إنكاراً أو شكاً في ساعة تفوّه المتكلم بالخبر.

وإذا أحسّ ابن قسيم بقدرٍ من الشك عند من يخاطبه استخدم في كلامه مؤكداً واحداً كما في قوله:

(الكامل)

كالبـــــدرِ كالطـــاووسِ إلاّ أنّه في الحسْنِ فوقَ البدرِ والطاووسِ[٢]

فهذه الفتاة تفوق البدر حسناً وجمالاً، وفيها من مظاهر الخيلاء والاعتزاز ما يفوق تلك التي تجتمع في الطاووس.

وإذا كان خطابه موجهاً لشخص قد ينكر كلامه، أو لا يقبله على النحو الذي قيل به، مال ابن قسيم إلى استخدام أكثر من مؤكد كما في قوله:

(البسيط)

---

(١) ديوان ابن قسيم ص. ٢٦

(٢) نفسه، ص. ٦٦

إنّ القلوبَ لتهـواهُ ومابـرحَتْ منهُ على خطرٍ إنْ ماسَ أو خطرا [١]

حيث جمع في الشطر الأول من هذا البيت بين أداتي التوكيد: (إنّ)، و (اللام المزحلقة).

وإلى جانب (فائدة الخبر)، و(لازم الفائدة) ذكر البلاغيون أغراضاً فرعيةً أخرى [٢] منها :

أ: الأسف والتحسّر:

يقول ابن قسيم في ابن منير:[٣]

(الوافر)

سرَى طيفُ الأحبّةِ منْ بعـــيدٍ فعوّضَنا السُهادَ منَ الهُجــودِ

أتَى طوعَ الهبوطِ بكـــلِّ وادٍ إليّ كـما انثنَى طـوعَ الصعودِ

يقصد الشاعر بهذين البيتين إظهار أسفه وحزنه، وذلك بلجوئه إلى غرض من أغراض الخبر وهو التحسر، إذْ يخبر هنا عن حسرته ومعاناته، وما يعتري جسده من ضعف نتيجة فقدانه لأخيه الذي ظل طيفه يلاحقه في حلّه وترحاله.

ومن أمثلة الأسف والتحسر في شعره قوله:

(الدوبيت)

ما منْ أحدٍ يزيـــدُ إلاّ نقــصاَ فارحمْ أسفِي وداوِ هذي الغُصصا(٤)

---

(١) نفسه ص. ٥٦

(٢) المراعي أحمد مصطفى، علوم البلاغة، البيان، المعاني، البديع، ص. ٤٦ و فضل حسن عبّاس، أساليب البيان في علوم البلاغة، دار النفائس للنشر والتوزيع، ط/٢ ص.٢٩

(٣) هو الشاعر أبو الحسين أحمد بن مفلح الطرابلسي ولد سنة ٤٧٣هـ في مدينة طرابلس و توفي سنة ٥٤٨ هـ وهو شاعر نور الدين زنكي و علم من أعلام الشعراء: انظر ص. ٤٣ في ديوان ابن قسيم.

(٤) ديوان ابن قسيم، ص.٦٨

في هذا البيت حكمة بالغة؛ مفادها أنّ الإنسان مهما يطول عمره يعقبه الزوال، ونلاحظ في هذا البيت صدىً لقول حُميد بن ثور:

(الطويل)

أرَى بصرِي قدْ رابَني بعدَ صحــةٍ وحسبُكَ داءٌ أنْ تصحَّ وتسلماَ[١]

ب:الافتخار:

يقول ابن قسيم معبّراً عن شجاعته ومفتخرًا:

(الوافر)

فوارسُ تجتــنِي ثمَرَ المعــالِي بأيدِيْ النّصْرِ منْ ورقِ الحديدِ [٢]

يُلاحظ هنا أنّ الشاعر يفتخر بشجاعة قومه في هذا البيت، واستخدم أسلوب الخبر بغرض الافتخار؛ إذْ إنّهم ينالون المعالي من الأمور كلها. ومما يدلّ على ذلك قوله: (ورق الحديد) وهو كناية عن السيوف؛ لأنّه قد يتبادر المعنى الأخر الذي لم يقصده الشاعر إلى ذهن المتلقي أنّ الذي يقصده الشاعر المعنى الحقيقي بأنّ قومه يجنون الثمر بأيديهم، ولولا عبارة (ورق الحديد) لكان من الصعب إدراك هذا المعنى المقصود.

ج: إظهار الفرح:

قال ابن قسيم يُظهر فرحاً:

(الكامل)

---

(١) الهلالي حميد بن ثور، ديوان حميد بن ثور الهلالي، القاهرة دار الكتب المصرية، ص.٥٣

(٢) ديوان ابن قسيم، ص.٤٥

والغيثُ منسكِبُ كأنّ حبابَهُ درٌ تُبثُ على المياهِ وتُنشرُ [١]

لا يختلف اثنان حول روعة المطر وجماله، فهو الذي يزين الحياة ويجملها، ويبعث في نفوس البشر مشاعر الراحة والحبور، ويكون – بلا ريب– دافعاً للمبدعين من الشعراء لوصف الطبيعة في تجلياتها المختلفة. وابن قسيم كان واحداً من أولئك الذين يفرحون بهطول الغيث فيحتفلون بقدومه ويبتهجون على النحو الذي رأيناه في البيت المذكور.

د: إظهار الضعف:

قال ابن قسيم:

(الرمل)

أنا مأســورٌ وما أرجُو فدىً ومــريضٌ غــيرَ أنّي لمْ أُعَدْ [٢]

أنا مقتولٌ ولكـــنْ قاتــلِي فِي الهوى ليسَ عليهِ منْ قودْ

مال الشاعر في هذين البيتين إلى ما كان يميل إليه سائر الشعراء العشّاق في ذلك الزمان مبدياً حالة من الضعف بعد أن بدأ اليأس يدبّ في نفسه، وأصبح اجتماعه مع من يحبّ ويعشق أمراً بعيد المنال.

وقال أيضاً في النصح والإرشاد

هـ:النصح والإرشاد:

(الكامل)

---

[١] ديوان ابن قسيم. ٥٢

[٢] مرجع نفسه ص.٤٨

لم يرقَ مجداً أنتَ فـــارعُهُ منْ نامَ ليلاً أنتَ ساهدُهُ [١]

يُفهم من هذا البيت أنّ الشاعر يحثّ على النصح والإرشاد؛ إذ رأى أنّ من أراد أن يبلغ المجد يكون من الواجب عليه الجدّ والاجتهاد، والعمل المتصل دون انقطاع، أو توقّف.

ثانياً: أسلوب الإنشاء.

والإنشاء من الكلام " ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته "[٢] ، أو هو الكلام الذي لا يكون له وجود قبل النطق به. وينقسم الإنشاء إلى قسمين: الإنشاء الطلبي والإنشاء غير الطلبي. فالإنشاء الطلبي هو الذي يستدعي مطلوباً غير حاصلٍ في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وأنواعه خمسة: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء، أما الإنشاء غير الطلبي فهو ما لا يستدعي مطلوباً وله صيغ عدة:[٣].

تجدر الإشارة هنا إلى أن جميع صيغ الإنشاء غير الطلبي لا تفيد إلاّ خبراً، مثل: المدح والذم في حق قولك: نعم الرجل زيدٌ: وبئس الكاتبُ فلان؛ إذْ لا تفيد الجملتان إلا خبراً اللهم إلاّ أسلوب الرجاء فقط فهو يفيد الطلب وبذلك رأى الباحث عدم تناوله في هذا الصدد بالإضافة إلى أنّ هذه الصيغ أقرب إلى مباحث النحو كما يرى كثيرون من أهل الاختصاص.

الإنشاء الطلبي:

١ – التمني.

التمني هو" طلب الشيء المحبوب الذي لا يُرجى، ولا يتوقَّع حصوله"[٤] ولقد فسّر بعضُهم قولَه: " لا يرجى" إما لكونه مستحيلاً، أو لبعد مناله [٥].

---

(١) ديوان ابن قسيم ص. ٤٩

(٢) الحازمي أبو عبد الله، شرح مائة المعاني والبيان، ج/٣ ص. ١٣

(٣) الهاشمي مصطفى، أحمد بن إبراهيم، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية بيروت، ص. ٧٦

(٤) نفسه، ص.٨٧

(٥) : انظر المرغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة، ص. ٦٢

وتعدّ (ليت) الأداة الرئيسة في تمنّي الشيء الذي لا يرجى حصوله على النحو الذي ورد في البيت المشهور:

(الوافر)

ألا ليتَ الشبابَ يعودُ يوماً فأُخبرُهُ بما فعلَ المشيبُ

ومن أجمل المقاطع الشعرية التي استخدم فيها ابن قسيم (ليت) بوصفها أداة للتمنّي قوله:

(المديد)

ليـــــلتِي هلْ أنتِ عائدةٌ بـــوصالِ الشادنِ الفخرِ [١]

لستُ أنساها وقـــدْ جليتْ فِي وشاحِ الأنجمِ الزهـــرِ

والتقَى والثغـــرانِ فأبتسمَتْ ظلمةُ الآفاقِ عن سحـــرِ

ليتَها عـادتْ ولوْ أخـــذتْ معَها الباقِي منِ العمـــرِ

الشعر عموماً لا يترك موضوعًا من موضوعات الحياة إلا تحدث عنه، والشعراء يصفون عن أمنياتهم المختلفة في الحب والطموح والحياة وغير ذلك حيث نظموا قصائدهم عليها، وابن قسيم كغيره من هؤلاء الشعراء؛ إذْ وصف عن طموحه ورجائه المتوقع حصوله خلال هذه الأبيات السابقة حيث إنّه يرجو ويطلب عودة ليلته السابقة التي هي في زمان شبابه وهي مفعمة بمظاهر الحب والعشق وهذا نوع من التمنى الذي لا يرجى حصوله؛ لأنّ الليلة التي مضت لن تعود بل هي أمنية وحلم لا يتحقق أبداً.

ولعلنا نلاحظ كيف استخدم الشاعر(هل) في صدر البيت الأول، فأخرجها من كونها واحدة من أدوات الاستفهام الرئيسة إلى أداة يقصد بها التمنّي، وحصول شيءٍ بات الشاعر يراه بعيد المنال.

ومنه أيضاً قوله:

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص. ٦١

(الطويل)

خليليَّ هلْ ألقَى من الدهرِ مُسْعداً يعرّفُنِي مُرَّ الزمانِ من العذْب[١]

يتمنى الشاعر في هذا البيت أنْ لو يمكن أن يلتقي من يعرّفه المرارة من العذب لكنه-للأسف- لم يجد من يعرّفه المرارة من العذب؛ وذلك أنّه استخدم "هل" أداةً للتمني.

ومن الأدوات التي استخدمها الشاعر لتشترك مع معنى التمني (لو)؛ لأنّها عند النحويين حرف شرط غير جازم، وحرف امتناع لامتناع لكن في عرف البلاغيين قد تكون أداة للتمني.

ومن ذلك قوله:

(الكامل)

ولوْ أنّ الأرواحَ تُعطَى أماناً منهُ كانتْ خوفاً إليهِ تطيرُ[٢]

استخدم الشاعر في هذا البيت (لو) لإفادة التمني؛ وذلك فيما يبدو من معنى البيت أنّه يتمنى أنْ لو كانت الأرواح مُنحتْ أماناً لتطير إلى المكان الذي تريده لكن الأمر لم يكن كما أراده الشاعر.

٢- الاستفهام:

يقصد بالاستفهام "طلب العلم بشيئ لم يكن معلوماً من قبل"[٣]. وللاستفهام أدوات رئيسة تتمثل في: هل، والهمزة، ومن، وما، وكيف....الخ وكثير من هذه الأدوات يُستخدم- أحياناً- للتعبير عن معانٍ أخرى غير الاستفهام كأن تدلّ على التمنّي على النحو الذي رأيناه آنفا في (هل) التي وردت في قول ابن قسيم: (ليلتي هل أنت عائدة)، وهي بذلك تشبه (هل) التي وردت في قول آخر:

---

(١) نفسه، ص. ٢٨

(٢) نفسه، ص.٥٤

(٣) الهاشمي، جواهر البلاغة، ص.٧٨

(الطويل)

أسربَ القطا هلْ مَنْ يُعيرُ جناحَهُ لعلّي إلى منْ قدْ هويتُ أطيرُ

واستخدم ابن قسيم (هل) للتمنّي في قوله:

(الرجز)

هلْ لكَ منْ داءِ الفراقِ إفــراقْ يا صاحبَ القلبِ الشديدِ الأشواقْ (١)

كما استخدم ابن قسيم (هل) للتمنّي نجده يستخدمها في مناسبة أخرى لتدلّ على الاستفهام الإنكاري كما في قوله:

(الكامل)

وعجبْتُ هلْ يرجُو الشفاعةَ منْ ينوِي لآلِ محـــــمدٍ بُغضـا (٢)

فهو هنا يبدي دهشته واستغرابه، وتعجبه من شخص يظهر البغض والكراهة لآل البيت المحمدي، ويرجو في الوقت نفسه أن ينال حظه من شفاعة المصطفى في يوم الحساب والجزاء.

ومن ذلك قوله:

(الكامل)

أألومُ دهراً ما لحـــــادثِهِ نهيٌ علـيَّ ولا لهُ أمْـــرُ (٣)

أمْ كيفَ أشكُو صرْفَ نائبةٍ ونوالُ نصرِ اللهِ لي نصْـرُ

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص. ٨٦

(٢) نفسه، ص. ٧٢

(٣) نفسه، ص. ٥٥

يتبادر إلى الأذهان أنّ " الهمزة" في البيت الأول تفيد الاستفهام لكن فيما يبدو أنّ الشاعر لا يسأل عما لايعلمه بدليل أنّه جاء بحكم لومِ الدهر بقوله: نهي على وأراد أنّ يقول: لا ألوم الدهر فلجأ إلى أسلوب الاستفهام الإنكاري.

ومن ذلك أيضاً قوله:

(المنسرح)

بمثلِ ذا لا يعالجُ الـــــبرْحُ كيفَ يُداوِي بقاتلِ القرْحُ [١].

تناول د. فضل حسن عباس معنى الاستفهام الإنكاري فقسمه إلى قسمين أحدهما تكذيبي، وأخر توبيخي، وعرّف التكذيبي بأنّه هو ما لم يحدث في الماضي، ولن يحدث في المستقبل [٢]. ولعلّ من الواضح أنّ الشاعر في البيت أنكر مداواة القرح بالقتل؛ لأنّ مداواة القرح بالقتل أمرٌ لم يحدث في الماضي ولن يحدث في المستقبل.

وعلى الرغم من كثرة دوران أداة الاستفهام(هل) في ديوان ابن قسيم إلاّ أنّ أدواتٍ أخريات وجدت حظها من الاستخدام، مثل (أين) التي وردت في قوله:

(الوافر)

وأينَ البيضُ منْ لحاظاتِ بيضٍ قطعتُ بها الليالِيَ غيرَ سُودِ [٣]

٣ – الأمر:

من تعريفات الأمر قولهم: "هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء" وقد تخرج صيغ الأمر عن معناه الأصلي وهو (الإيجاب والالزام) إلى معان أخرى: تستفاد من سياق الكلام، وقرائن

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص. ٣٦

(٢) فضل حسن عباس، أساليب البيان في علوم البلاغة، عمان– دار النفائس ٢٠٠٧م ص. ٨٧

(٣) ديوان ابن قسيم، ص. ٤٤

الأحوال، كالدعاء، والالتماس، والإرشاد، والتسوية، والتوبيخ، والإباحة، والإهانة، وما إلى ذلك"[١]. وقد استخدم ابن قسيم أسلوب(الأمر) ليعبّر به عن معاني: الدعاء، والالتماس، والإرشاد،. ففيما يخصّ الدعاء نجد قوله:

(الدوبيت)

ما منْ أحـــدٍ يزيدُ الاّ نقـــصَا فارحمْ أسفِي وداوِ هذِي الغصصَا [٢]

استعمل الشاعر فعلي أمر في البيت السابق ارحمْ، وداوِ ولم يقصد بهما طلب الفعل على جهة الاستعلاء؛ إذْ لا يأمر بالفعلين إنّما يقصد بهما الدعاء حيث إنّه يتوسل لربّه أن يرحمه ويداويه من هذا الألم ، ويبعد عنه كل مظاهر الحزن.

ويقول معبّراً عن معنى (**الالتماس**):

(البسيط)

قلْ للأمـــيرِ أخِـــي النـــدى والنائلِ الهطّالِ للشعراءِ والقُصادِ [٣]

في هذا البيت فعل أمر "قلْ" وهذا الطلب لا يحمل معناه الأصلي، وإنّما ينقلب الأمر الظاهري إلى الالتماس، حيث إنّ الشاعر يلتمس من صديقه القول للأمير، ولايعني أنّه يلزمه أو يوجبه أمراً وإنّما يلتمس منه القول.

ومنه أيضاً قوله:

(الرمل)

---

(١) الهاشمي، جواهر البلاغة، ص. ٧١

(٢) ديوان ابن قسيم، ص. ٦٨

(٣) نفسه، ص. ٥٦

باكرَا الشمسَ القنانِي تدْركَا كلَّ الأمانِي[١]

وخُـــذَا في لذّةالعيـــــــشِ على رغمِ الزمانِ

من الواضح البيّن أنّ في البيت فعلي أمر " باكرا" و"خذا" اللذين خرجا من المعنى الأصلي إلى معنى أخر "الالتماس" إذْ لم يقصد الشاعر بهما الأمر وإنّما يلتمس من صديقيه أن ينضمّا إليه في التمتع بالخمر.

ويقول في (**الإرشاد**):

(البسيط)

فاغتنِمِ الوقتَ قبلَ يَنبـــتُ فِي خدّيكَ ما لا يُحشُّ بالمِنْجَلِ[٢]

استعمل الشاعر في البيت السابق فعل أمر " اغتنم" وهو في ظاهره ليس لطلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء، إنّما أراد أن يرشد وينصح المخاطب باستغلال الوقت قبل فوات الأوان.

ومنه أيضاً قوله:

(الكامل)

هاكِ حديثِي بحذافيرِهِ على طريقِ الجدِّ لا المزْحِ[٣]

أراد الشاعر أن يرشد من يخاطبه بالأخذ والاستماع إلى حديثه فلجأ إلى اسم فعل أمر "هاك" الذي يحمل معنى الإرشاد.

---

(١) نفسه، ص. ١١٧

(٢) نفسه، ص. ٩٩

(٣) نفسه ، ص.٣٩

يقول الشاعر في (**التوبيخ**):

(المنسرح)

ولائمٍ في هواكِ قلْت لهُ قبلَ سماعِ الكلامِ والعتْبِ[١]

قمْ يا عــذولِي فإنّ قلبَكَ لا تخطرُ فيهِ وساوسُ الحبِّ

جسمَكَ أبلى السَّقامُ أمْ جســدِي وقلبُكَ المُستهامُ أمْ قلبِي

دعْنِي بداءِ الهــوى أموتُ فما أطيبَ في الحبِّ ميتةَ الصبِ

ولعلّنا نلاحظ كيف استخدم الشاعر فعلي أمر في صدر البيت الثاني "قمْ" و "دعْ" في صدر البيت الأخير من الأبيات السابقة استخداماً بلاغياً حيث خرج الفعلان من معناهما الأصلي إلى معنى التوبيخ؛ إذْ لم يقصد الشاعر بالفعلين أمراً وإنّما يقصد بهما التوبيخ.

ومن نظير هذا المعنى قوله:

(البسيط)

دعْنِي أهتِكُ سترِي في محبّتهِ وما أُبالِي ألامَ الخلْقُ أمْ عذرا [٢]

٤ – :النهي:

يعني (النهي) في عرف البلاغيين " المنع من الفعل بقول مخصوص، مع علوّ الرّتبة" وصيغته: لا تفعل ولا يفعل فلان"[٣] وله معانٍ شتى استخدم منها ابن قسيم التسلية والمواساة، والحث على الصبر على (المكاره) والالتماس[٤].كما هو موضع في الأبيات الآتية:

---

(١) ديوان ابن قسيمه، ص.٢٩

(٢) ديوان ابن قسيم، ص.٥٦

(٣) ابن الشجري ضياء الدين أبو السعادات هبة الله بن علي، أمالي ابن الشجري، ت/ محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/١ ١٤١٣ هـ ص. ٤١٤

(٤) فضل حسن عباس، أساليب البيان، ص. ٦٢

يقول في جعل النهي ضرباً من ضروب التسلية والمواساة

(الدوبيت)

يا قلْبُ على فراقِهِمْ لا تاسا تُخْطِي وتلومُ في خطاك النّاسا [١]

إن في هذا البيت صيغة النهي " لا تاسا" فليست بمعناها الحقيقي حيث إنّ الشاعر لم يوجّه القلب أمراً، أو نهياً، فإنّما الغرض من ذلك التمنى؛ لأنّ الشاعر يخاطب القلب ألاّ يحزن على فراق الأحبة، و هو نوع من التمني الذي يُرجى ويمكن حصوله.

ويقول في هذا المعنى أيضاً.

(البسيط)

لا تجزَعَنّ بقلبِك المفْتــُونِ وتوَقَ منْ حدقِ الظباءِ العينِ [٢]

يناجي الشاعر في هذا البيت قلبه الذي يكاد يتفطّر من شدة عشقه وتعلقه بمحبوبه. وهو يرمي بهذه المناجاة إلى تسلية نفسه ومواساتها، وحثها على الجلد والصبر، والعمل على تحمل ويلات الحب، ومتاعبه.

ومما نظمه في فكرة(الالتماس) قوله:

(المنسرح)

لا تولِّني منْ نداكَ فوقَ مدَى شكرى فتوهي قُوى مُحمّلِه [٣]

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص. ٦٤

(٢) نفسه ، ص. ١١١

(٣) نفسه، ص. ١٠٠

تكمن في هذا البيت فكرة تكشف عن مدى رهافة الشعور التي يتمتع بها هذا الشاعر؛ إذْ يلتمس منه أن يكفّ عن إغراقه بهذا الكرم الفيّاض؛ لأنّ قدرته على إسداء عبارات الشكر والثناء لا تستوعب هذا الكم الهائل من الكرم الذي يغدقه عليه هذا الممدوح، ولعلّه بهذا المعنى يكون من أجمل الأبيات التي قالتها العرب في صفة الجود والكرم.

٥ –:النداء:

يقصد بالنداء" هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب أدعو" وله صيغ كثيرة، مثل: **الهمزة، أي، يا، آ، آي، أيا، هيا، وا.** تخرج تلك الصيغ من معناها الأصلي إلى معنى أخر يُفهم بالسياق، مثل: التحسر، والإرشاد وما إلى ذلك[١].

يقول ابن قسيم في النداء الذي يدلّ على معنى التحسر:

(الكامل)

يا صفْقةَ الخسرانِ من بعـــدِما تبيّنتْ لي صــفقةُ الربحِ [٢]

من الواضح أنّ الشاعر يُظهر لوعة شعوره بالندم، وأداة النداء في البيت ليست على معنى مجرد النداء فإنّما تدلّ على إظهار ندمه وعدم رضاه بما حدث له من الخسران بعد الربح.

ويقول في معنى (الإرشاد):

(المنسرح)

يا وجْبةَ القلبِ حينَ قلْـــتُ لهُ علَّك من نشوة الهوى تصحو [٣]

---

[١] حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث،ج/٢ ، ص.١١١

[٢] ديوان ابن قسيم، ص. ٤٠

[٣] نفسه، ص.٣٦

يُرشد ابن قسيم بهذا البيت مَنْ يستغرق في السكر، واللهو، وهوى النفس بأن يصحو من سكره ولهوه مستخدماً في ذلك أداة النداء(يا).

وقدْ يستخدم ابن قسيم النداء ليدلّ به على معاني اللوم والعتاب، كما في قوله:

(الكامل)

يا باكيَ الدارِ بكاظمِةٍ وبكاءُ الدارِ من الكمدِ [١]

أفْنيتَ الدمعَ على حجرٍ وأضعتَ الصبرَ على وتدِ

لم يقصد ابن قسيم نداء الباكي على الدار الدارسة فإنّما يريد لومه على إنهاك جسده وفكره بقيامه بعمل لا يجني من ورائه شيئاً سوى الهمّ والغمّ. وفي أحايين أخرى يستخدم ابن قسيم النداء ليدلّ به على معاني الجود والكرم التي يتمتع بها أحدٌ ممدوحيه، كما في قوله:

(الكامل)

يا منْ إذا امْطرتْ سحائبُ جودِهِ جاءَتْ بـــلا مطْلٍ ولا اسْتكراهِ[٢]

حيث جعل لجود هذا الممدوح سحائب تغشاه بخيرها الكثير بلا منٍّ، ولا أذى.

وقال في معنى التعجب:

(الكامل)

يا أيها المولى الذِي وجهُهُ أبْهَى سناً من فلقِ الصُبحِ[٣]

---

(١) نفسه ابن قسيم، ص. ٤٧

(٢) نفسه، ص. ١٢٥

(٣) نفسه، ص.٣٩

يصف الشاعر محاسن ممدوحه وجوده إلى درجة التعجب فلجأ إلى حرف النداء "يا" الذي يحمل معنى التعجب.

ثالثاً: أسلوب التقديم والتأخير.

عند تناول أسلوب التقديم والتأخير لا بدّ من إعمال الحذر والانتباه نسبة لخصوصية هذا النوع من الكلام أورد العسكري ما قاله العتابي: "الألفاظ أجساد، والمعانى أرواح؛ وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخّراً، أو أخّرت منها مقدّماً أفسدت الصورة وغيّرت المعنى؛ كما لو حوّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيّرت الحلية"[١].

وإذا وقع أسلوب(التقديم والتأخير) في غير موقعه الصحيح قلّل من شأن الكلام، وربما أفسده وجعله غير ذي فائدة من حيث الفصاحة والبيان. قال ابن سنان في حقّ قول الفرزدق يمدح إبراهيم بن إسماعيل خال هشام بن عبد الملك: **وما مثلهُ في الناسِ إلا مملكاً ... أبو أمهِ حيٌ أبوه يقاربهْ:** "ففي هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه لأن مقصوده وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه يعني هشاماً لأن أبا أمه أبو الممدوح."[٢]

وتبع الأستاذ فضل حسن ابن سنان في هذا الرأي أنّ نظرية النظم تتمحور في أسلوب التقديم والتأخير بقوله : " يحسن بنا أن نحدّثك عن مباحث جليلة تتعلق بالنظم، أكثر هذه المباحث تتعلق بالجملة الواحدة وقد يتعلق بعضها بجملتين اثنتين، كالفصل والوصل، وأوّل ما نبدأ به الحديث عن التقديم والتأخير"[٣].

ولا يحسن (التقديم والتأخير) في الكلام إلاّ إذا أضفى عليه غاياتٍ بلاغيةً محدّدة، أو أبرز المعنى بصورة تجعل وصوله إلى ذهن المتلقي أسهل وأجمل. وغنيٌّ عن القول هنا إنّ القرآن الكريم يحفل بمظاهر

---

(١) العسكري أبو هلال الحسن، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر،ت/ علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية–بيروت١٤١٩ هـ ص.١٦١

(٢) انظر: الخفاجي أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط/١ ١٤٠٢ هـ ص. ١١١

(٣) فضل عباس، أساليب البيان، ص.٩٣

(التقديم والتأخير) التي أسهمت مع غيرها من أساليب (المعاني) في جعل تأليف القرآن ونظمه أمراً معجزاً. وحسبك من هذا أن تنظر في قوله جلّ شأنه: "إيّاك نعبد وإيّاك نستعين" حيث قدّم المفعول به (إيّاك) على الفعل والفاعل ليدلّ على هذا الغاية البلاغية التي تعني: نعبدك يا الله، ولا نعبد سواك، و نستعين بك يا الله، ولا نستعين بسواك.

ولو لم يحدث هذا (التقديم والتأخير) لكان المعنى: نعبدك يا الله، وهذا لا يمنع أن نعبد سواك، ونستعين بك يا الله، ولا يمنع هذا أن نستعين بسواك[١].

وإذا ما نظرنا في شعر ابن قسيم سنجد أسلوب (التقديم والتأخير) يظهر هنا، وهناك من أجل أن يحقّق هذا الشاعر جانياً من الغايات البلاغية المشار إليها آنفاً. من ذلك قوله

(الرمل)

وسعيدٌ منْ تقضى عـــــمرُهُ بينَ كاساتِ رُضابٍ وعقارِ (٢)

حيث قدّم الخبر(سعيدٌ) على المبتدأ (منْ) بغية التأكيد على فكرة (السعادة) لمن كان سلوكه في الحياة على النحو الذي ورد في البيت المذكور.

وانظر في قوله:

(الوافر)

نواعمُ مثلُ أيّامِ التدانِي قرنَّ بمثلِ أيامِ الصدودِ (٣)

---

[١] **انظر**، السكاكي يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، نعيم زرزور، بيروت ،دار الكتب العلمية ط/٢ ١٤٠٧،ص. ٢٣٣

(٢) ديوان ابن قسيم، ص. ٥٨

(٣) نفسه، ص.٤٤

تجده يقدّم لفظة (نواعم) في البيت ليؤدي ذلك إلى تعجيل إدخال المسرة في وجدان المتلقي ولو أخّرها فقال: مثل أيام التداني نواعم، لم تبلغ درجة المسرة في القلب مبلغها في العبارة الأولى.

واستمع إليه يقول:

(الخفيف)

خطبٌ ألمّ وشـــــــدةٌ لا تزولُ مذْ خلتْ منْ حبيبِي موحشاتُ الطلولِ [١]

قدّم كلمة (خطب) على الفعل (ألمّ)؛ لأنّه قصد وضع المتلقي منذ الوهلة الأولى في حجم معاناته، والمأساة التي يعيشها علّه يجد من يواسيه، أو يسليه، أو حتى من يشاركه في الهمّ الذي هو فيه وأحياناً تجده يميل إلى أسلوب(التقديم والتأخير) من أجل تحقيق فكرة(التخصيص)، كما في قوله:.

(الكامل)

للهِ في زمنِ الربيعِ وصائفٌ حفَّتْ بزهرةِ باقلاءٍ مُبْهجَهْ [٢]

يخبر الشاعر أنّ الله له (وصائف) التفّت في زهرة الباقلاء، فهذا خاص بوصائف الله سبحانه وتعالى ومن هنا أفاد تقديم المسند وهو (الجار والمجرور لأنّه خبر مقدّم) التخصيص بالمسند إليه(وصائف)، وأصل الجملة وصائفٌ لله.

ومن باب الإثارة والتشويق يقدّم ابن قسيم ويؤخر في كلامه على النحو الذي جاء في قوله:

(الكامل)

لمْ يرقَ مجــداً أنتَ فارعُهُ منْ نامَ ليلاً أنتَ ساهدُهُ [٣]

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص.٩٥

[٢] نفسه، ص. ٣٥

[٣] نفسه، ص. ٤٩

فتقديم المسند في البيت الجملة الفعلية (لم يرق) على المسند إليه المتأخر اسم الموصول وصلته (من نام.) تشويقٌ للمتأخر؛ لأنّ القارئ يتشوق لذكر المسند إليه؛ إذْ إنّه لا يزال في الغموض من دون ذكر المسند إليه؛ لأنّ تقديم الشاعر المسند في البيت (لم يرق مجد) يثير رغبة القارئ لمعرفة المسند إليه المتأخر المتمثل في قوله (منْ نام ليلاً).

ومن ذلك أيضاً قوله:

(الطويل)

وللشمسِ لألاءٌ يلـــوحُ كأنّهُ على البيض منْ تحتِ العجاج سبائكُ [١]

قدّم الشاعر المسند وهو لفظة (وللشمس)؛ ليثير رغبة المتلقي وفضوله لمعرفة هذه الصفة التي لا تتجلّى في أبهى صورها إلاّ عندما تُسند إلى قرص الشمس بوصفه السرّاج المنير.

رابعاً: أسلوب القصر.

يعرّف اللغويون القصر بقولهم: هو الحبس والإلزام،[٢] ويعرفه البلاغيون بقولهم: هو تخصيص شيء بشيء، أو تخصيص أمر بآخر. ولأسلوب القصر فوائد شتى يذكر منها: أنّه يجعل جملةً واحدةً مقام جملتين، ويمكّن الكلام ويُثبته في الذهن، وينفي عن الفكر كل إنكار وشك.

وإلى جانب ذلك يحقّق القصر فائدة الإيجاز، ويجعل المعنى دقيقاً ومحدّداً؛ فضلاً عن كونه وسيلةً من وسائل التعريض البلاغي.

وللقصر أربع طرق، كل واحدة منها كفيلة بتحقيق الغايات البلاغية المذكورة. وتتمثل هذه الطرق الأربع في استخدام المتكلم أو الكاتب ب: إنّما، أو النفي والاستثناء، أو العطف ب(لا) أو ب(لكن)، أو ب(بل) فضلاً عن تقديم ما حقه التأخير[١].

---

[١] نفسه ، ص. ٩١

[٢] عتيق عبد العزيز، علم المعاني، بيروت دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط/١ ١٤٣٠، ص.١٤٦

ولما كان القصر واحداً من الأساليب التي يلجأ إليها الشعراء لتحقيق غايات بلاغية؛ كان لهذا الأسلوب وجود لافت في ديوان ابن قسيم على النحو الذي نراه في المساحة الآتية.

ورد القصر بأداة **النفي والاستثناء** في شعر ابن قسيم بقوله:

(الطويل)

وما هُوَ إلاّ البدرُ لمّا تكاملتْ محاســـنُهُ نقّطْنَهُ بالكواكبِ [٢]

من الواضح أنّ الشاعر يمدح غلاماً مجدوراً في البيت السابق، ويصف محاسنه، وأراد أن يبلّغ السامع بحد هذه الصفة فلجأ إلى أسلوب القصر حيث إنّه قصر صفة الحُسن والجمال التي كانت للبدر على الموصوف (الممدوح الغلام المجدور)...

و من ذلك أيضاً قوله:

(الكامل)

ما الوجْدُ إلاّ أنْ تقبّلَ مبْتسِماً خصْراً فيوسِعَ نارَ شوقِكَ مُلْتظَى[٣]

إذا تأملنا نجد الشاعر يصف حقيقة الحب في البيت بأسلوب القصر، حيث قصره (الحب) على تقبيل الإنسان أخاه مبتسماً؛ وذلك باستخدام الشاعر أداة النفي(ما) وأداة الاستثناء (إلاّ).

ومنه قوله:

(الطويل)

فلمْ أرَ إلاّ جائداَ بحياتِهِ على باخلِ فرَّ طيفُهُ بمنامِهِ[١]

---

(١) فضل حسن عباس، أساليب البيان في علم البلاغة، ص. ١٧٥

(٢) ديوان ابن قسيم ، ص. ٣٠

(٣) نفسه، ص.٧٣

يصف الشاعر في هذا البيت ممدوحه ملتجئاً إلى أسلوب القصر حيث قصر صفة الجود على ذاك الممدوح.

واستخدم(**إنّما**) في قوله:

(الرمل)

إنّما العارُ الذي تحــذرهُ أنْ ترانِي من لباس العار عارِي [٢]

عبّر الشاعر في هذا البيت عن شغفه بالخمر وتعلقه القوي باحتسائها، حيث قصر فكرة (العار) على الشخص الذي لا يكون له حظ في تناول الخمر، وأنّ لباسه خالٍ من لباسها، بمعنى ألاّ يكون معاقراً لها، ودائم التواصل مع بيوتها ومرتاديها.

ومنه قوله:

(الخفيف)

إنّما الوجْدُ أنْ تردَّدَ نفْسُ الْـــــــمرْءِ شوْقاً بينَ الحشى والتراقي[٣]

ولعلّ من الواضح أنّه لم يخل شاعر من الإغراق في الحب من الشعراء العرب قديماً كان أو حديثاً، وابن قسيم كغيره من هؤلاء الشعراء حيث أورد معظم شعره في ذكر الحب، ومن الواضح أيضاً أنّه يصف الحب في هذا البيت بأسلوب القصر حيث قصره على الشوق المتردّد في نفس المرء؛ وذلك باستخدام أداة (إنّما).

ومنه أيضاً قوله:

---

(١) نفسه، ص. ١٠٩

(٢) نفسه، ص.٥٨

(٣) نفسه، ص. ٨٥

(مجزوء الرمل)

إنّما البُغْيةُ أنْ أُصْـــــــــبِحَ مخلوعَ العِنانِ[١]

من شريعة الحياة حب الإنسان التصرف في الحياة تصرّفاً تامّاً، ولعل السبب من ذلك دفع الشاعر إلى استخدامه أسلوب القصر حيث قصر المطلب على العيش بالراحة وعدم التضيق عليه

وفيما يخصّ تقديم ما حقه التأخير يقول:

(الكامل)

للهِ أيام الوِصـــالِ فـــإنّها أملُ النفوسِ وطيبُ لهوِ اللاهِي [٢]

كان ابن قسيم كثير الميل إلى الاستسلام إلى ما يقرّه الله تعالى له، فيظهر حينها قدراً من الإيمان بقضاء الله وقدره متوسلاً لذلك بهذا النوع من أسلوب القصر.

ومنه قوله:

(الكامل)

أمْ كيفَ أشْكو صرْفَ نائبةٍ ونوالُ نصرِ اللهِ لي نصرُ[٣]

خصّ الشاعرُ اللهَ بالنصر وقصره عليه وحده في هذا البيت وليس لأحد من عباده؛ لأنّهم ليسوا أهلاً لذلك و يدلّ ذلك على استسلام الشاعر لله.

واستخدم حرف العطف بأسلوب القصر في قوله:

(الرمل)

---

(١) نفسه، ص.١١٧

(٢) نفسه، ص. ١٢٥

(٣) نفسه، ص. ٥٥

أنا مقتولٌ ولكنْ قاتلِي فِي الهوَى ليسَ عليهِ منْ قودْ[١]

استخدم الشاعر في البيت أسلوب القصر بحرف العطف حيث خصّ القتل بالهوى وقصره عليه دون اللجوء إلى أيّ سبب من أسباب القتل الأخرى.

خامساً: التكرار.

لقد اهتمّ القدامى والمحدثون بهذه الظاهرة؛ لأنّهم وظفوها وجعلوها في دائرة دراستهم للأدب العربي بما لها من أثر على ذات المتلقي؛ إذْ تجلّي مقاصد الشعر المبثوثة وتكشف جانباً من الحالة النفسية التي تعتري الشاعر.

ورد في لسان العرب" التكرار بفتح التاء": "الترداد والترجيع من كرّ يكرّ كرّاً وتكراراً، والكرّ والرجوع على الشيء ومنه التكرار، وكرر الشيء وكركره أعاده مرةً بعد أخرى، ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه"[٢].

وقال فيه ابن الأثير: " وأما التكرير فإنه: دلالة على المعنى مردّداً، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع؛ فإن المعنى مردّد واللفظ واحد، وإذا كان التكرير هو إيراد المعنى مردداً فمنه ما يأتي لفائدة ومنه ما يأتي لغير فائدة "[٣].وعرّفته نازك الملائكة بقولها:"هو الإلحاح على جهة مهمة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. "[٤]. يُستفاد من كلام ابن الأثير، ونازك الملائكة أنّ معنى التكرار لا يخرج من إطار معناه اللغوي الترداد كما في التعريف الأول والإلحاح في العبارة كما في القول الثاني، بالإضافة إلى أنّ التكرار يكون باللفظ والمعنى لكن أثره واضح في المعنى.

وكان ابن قسيم ميّالاً لأسلوب التكرار كلما رغب في تأكيد المعنى وتثبيته، كما في قوله:

---

(١) نفسه، ص.٤٨

(٢) الإفريقي أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ببيروت لبنان، ط/١، ص. ١٣٥

(٣) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعرت/ أحمد الحوفي، ج/٢ ، دار النهضة القاهرمصر، ط/٢ ، ص.٣٤٥

(٤) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط/٥ بدون التاريخ، ص ٢٧٦

(الطويل)

وما جاءَ كلبُ الرومِ إلاّ ليــحتوِي حماةَ وما يسطُو على الأسدِ الكلبُ [١]

جاء التكرار في كلمة(الكلب) في البيت السابق مسبوقاً بنفي؛ لإفادة توكيد المعنى وقصد تثبيته في ذهن المتلقي، فالشاعر أراد أن يصوّر لنا صفة الإنسان الذليل فشبه العدو الذي يحارب صلاح الدين الأيوبي الذي يحاول أن يستولي على حماة بالكلب وينفي عنه المروءة والنخوة، ويؤكّد ذلك بتكرار حرف النفي (ما) فلجأ إلى هذا الأسلوب الذي وجد فيه ضالته حيث قصد إلى تأكيد معاني الذلّ والهوان في نفوس أعداء صلاح الدين. هذا، فضلاً عن أن تكرار كلمة (الكلب) أضفى على هذا البيت نوعاً من الموسيقى التي جعلته أكثر أناقةً وجمالاً.

وكان يميل إلى التكرار أيضاً إذا أراد إظهار جانب من الحسرة والأسف كما في قوله:

(الطويل)

ولما رأينَ القــربَ عوناً على الجفا لذِي الحبّ سلّطْنَ البعادَ على القربِ [٢]

فيا قرْبَ ما بيــنَ الصبابةِ والحشى ويا بُعدَ ما بيـــــنَ المسرةِ والقلـــبِ

تكررت كلمة (القُرب) في البيتين السابقين ثلاث مرات حينما تكلم الشاعر عن بُعد النساء عنه وبيّن سبب هذا البعد بأنّه من احترام أنفسهنّ، وعزّتها. والغرض من هذا التكرار كما يُفهم من السياق إظهار تحسره وأسفه بسبب هذا النأي والقطيعة.

ولأسلوب التكرار أغراض بلاغية أخرى تضفي على الكلام رونقاً، وجمالاً، نذكر منها:

١ – طول الفصل:

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص.٢٦

(٢) نفسه، ص ٢٧

والمقصود بطول الفصل أن يذكر المتكلم كلمةً محوريةً في عبارةٍ ما، ثمّ يذكر بعدها عدداً من الكلمات قبل أن يعيد ذكر الكلمة المعنية من أجل أن يلفت انتباه المخاطب إليها، وقد ورد هذا الأسلوب في القرآن الكريم في مواضع شتّى ، نذكر منها قوله جلّ شأنه في سورة (يوسف): "يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي ساجِدِينَ"[١] حيث ورد ذكر الفعل (رأى) في صدر الآية الكريمة، وفي آخرها.

ونصادف هذا الأسلوب في شعر ابن قسيم في قوله:

(المنسرح)

ولائمٍ فِي هواكِ قــلْتُ لـــــهُ قبلَ سماعِ الكلامِ والعتْبِ [٢]

قمْ يا عذولِي فإنّ قلبَـكَ لا تخْطُرُ فيهِ وساوِسُ الحـــبِ

جسمَكَ أبلَى السَّقامُ أمْ جسدِي وقلبُكَ المسْتـــهامُ أم قلبِي

دعْنِي بداءِ الهوى أموتُ فـــما أطيبَ في الحبِّ ميتةَ الصبِ

جاء التكرار في كلمة (الهوى) مرتين في الأبيات السابقة، الأول في البيت الأول، والثاني في البيت الأخير، ولقد لجأ الشاعر هذا التكرار؛ لطول الفصل خشيةً من أن يكون الذهن قد نسي ما ذُكر في بداية الكلام؛ إذْ لو لم يلجأ إلى هذا الأسلوب واستخدم ضميراً بدل هذا النوع من التكرار لحدث شيء من اللبس والغموض.

٢ – تأكيد الإنذار:

ورد ذلك في شعر ابن قسيم بقوله:

(الطويل)

---

[١] سورة يوسف، الآية ٤

[٢] ديوان ابن قسيم، ص. ٢٩

وقدْ كنتُ أخشى السيفَ والسيفُ واحدٌ فما حيلتِي إذْ قلّدَ العصْبُ بالعصبِ [١]

تكرر معنى السيف في البيت السابق أربع مرات بتكرار اللفظين المترادفين: (السيف) و (العصب)، والسيف مما يحذر منه الإنسان. أراد الشاعر أن يُنذر الغافل الذي لايبالي بالشيء المخيف واستخدم أسلوب التكرار لتوكيد هذا الإنذار.

٣ – التلذذ بذكره:

قال ابن قسيم:

(الطويل)

وقدْ زارَكَ العيدُ الذي أنتَ عيدُهُ بأبلجَ في بيتِ السعادةِ نازلِ [٢]

إذا كان الإنسان يهوى شيئاً ويتوق إليه قلبه يُكثر من ذكره، وعليه كرر الشاعر هنا كلمة (العيد) الذي يتلذذ بذكره لسان كل مسلم ومسلمة.

٤ – الأثر النفسي:

الباعث النفسي من العوامل الأكثر جلباً للتكرار، والأكثر ظهوراً من سائر العوامل، وينطوي تكرار الحرف على دلالات نفسية كثيرة منها: التعبير عن الانفعال، والقلق، والتوتر، وكلها تدلّ على الحالة الشعورية لدى الشعراء.

وأمّا تكرار الحرف فيُحدث النغمة الموسيقية التي تحدث أثراً إيجابياً في نفس السامع. يقول ربابة موسى:"يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر لكن وقعها في النفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات،

---

[١] نفسه، ص. ٢٨

[٢] نفسه، ص. ٩٧

وأنصاف الأبيات، أو الأبيات عامة، وعلى الرغم من ذلك فإن تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية"[١].

تكرار الحروف التي تدلّ على الحزن والضيق والقلق:

أ- حرف الميم:

يعبّر حرف الميم في التراث العربي عن الضيق.[٢] ويقوم الحرف بوظيفة ودلالة سياقية؛ إذ لا يدلّ على معنى بنفسه، والشعراء يعبّرون عن أحوالهم النفسية عن طريق ملكاتهم اللغوية، كما يعبّرون عن ذلك بواسطة تكرار بعض الحروف التي تسهم في تقوية هذا التعبير للمساعدة على إيصال هذا المعنى وهذا التعبير إلى مسامع المتلقي. و ابن قسيم كغيره من معاصريه لا يقلّ أسلوبه أهميةً بما يتجلى في ديوانه من تعبيرات تدلُّ على وضعه النفسي ساعةَ إقدامه على نظم أبيات معيّنة، من ذلك قوله.

(الطويل)

ولوْ علِمَ المُشتاقُ أنّ حِمامَهُ مَعَ الرَّكْبِ لم يقرأْ سلاماً على الرَّكْبِ [٣]

فيا قُرْبَ ما بين الصبابةِ والحشـى ويا بُعْدَ ما بينَ المسرَّةِ والقلْـــــبِ

وما صدَّ عني النَوْمَ مِثْلِ مُهَفْهَـــفٍ كأنَّ به معنىً من الغُصُنِ الرَّطْـــبِ

جاء تكرار حرف الميم (ست عشرة مرة) في الأبيات السابقة في إظهار النفس المضطربة، و في ذلك "مؤشر على تعاضد حرف الميم المعبّر عن الضيق مع الموقف النفسي ورؤيته للشاعر، كما يساعد هذا التكرار على التعبير عن الحزن والقلق لدى الشاعر"[٤] كان من الواضح أنّه يصف لوعة الشوق وألم

---

(١) ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات ١٩٩٠ م ط/١،ص١٦٨ وانظر الخرابشة، علي قاسم،٢٠٠٨- الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني،ص٢٤٦.

(٢) البكور حسن فالح، دراسات في الشعر العباسي-الرؤيا والتشكيل، عمان، دار خليج المملكة الأردنية الهاشمية ط/ ١ ،٢٠١٨ ص ١١٠،

(٣) ديوان ابن قسيم، ص.٢٧

(٤) انظر:البكور حسن فالح(الدكتور)، دراسات في الشعر العباسي الرؤيا والتشكيل،دار الخليج، ص.١٠

فراق محبوبته، وضيق النفس الذي لقيه في سبيل التباريح، أضف إلى ذلك فإنَّ النغم الناتج عن طريق تكرار حرف الميم في الأبيات يشكّل إيقاعاً منظماً يتجاوب مع إيقاع التوتر والحزن المسيطر على الشاعر إلى جانب أنّ هذا التكرار يدفع انتباه السامع أوِ المتلقي إلى الحزن، والقلق الذي حلّ بالشاعر.

ب- حرف النون:

يصوّر حرف النون حالة الأسى لما فيه من إيحاء يدلّ على التعب والحزن.[١] وتتجلّى هذه الصورة في الديوان، حيث يتكرر حرف النون في البيت الواحد ثلاث مرات. ومما يعزّز هذا القول البيت الذي عبّر الشاعر فيه عن حزنه وأساه عند الشعور بدنوّ أجله:

(البسيط)

لو كنتُ أعلمُ أنّ الدهرَ يعقبُنِي بؤسي لَمَّا اخترْتُ أنْ تُهْدَى لي النِّعَمُ[٢]

والبؤس الذي يتكلم عنه ابن قسيم كما أفادنا موسى باشا أنّه أصيب بمرض عضال كان سبباً لموته [٣]. استخدم الشاعر أسلوب تكرار حرف النون رمزاً لحزنه وقلقه، وتعبيراً عن شعوره بدنوّ أجله.

ج- حرف العين

هو حرف احتكاكي مجهور.[٤] له إيقاع خاص على الأذن ناشئ من درجته وشدته.[٥]ويلاحظ تكرار حرف العين في كثير من الأبيات، وبالنظر المتأنّي في دلالات هذه الأبيات وربطها بهذا التكرار يظهر التناسب التام بينها وعمق دلالتها في أداء الدور الإيقاعي. ويؤيّد هذه الفكرة قوله:

---

[١] الدخيلي حسين علي، الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الحامد للنشر والتوزيع عمان – الأردن ط/١ ٢٠١١ م ص ٢٦٨

[٢] ديوان ابن قيسم، ص. ١٠٦

[٣] موسى باشا (الدكتور)، الأدب في بلاد شام ص ٢٠٩

[٤] بشر كمال محمد، علم اللغة العام القسم الثاني الأصوات ١٩٧٥م، دار المعارف مصر، ص. ١٢٢

[٥] نفسه ص ١٢١

(الكامل)

أبعدَ البعدِ أطمعُ في التدانِي وبعدَ الوصل أقنعُ بالتمنِّي [١]

تكرر حرف العين في هذا البيت خمس مرات الشيئ الذي أضفى على النص أبعاداً دلالية لكونه حرفاً مجهوراً احتكاكياً. ولقد تجلَّت هذه الصورة الإيقاعية في هذا البيت لتوحي بما يحسّ به الشاعر من الحزن، والألم. يتكلم الشاعر عن حزنه وألم فراق حبيبه ويخبر عن البعد بينهما وهذا الفراق قد يكون فراقاً أبدياً؛ وذلك باستخدامه الهمزة التي تفيد الإنكار حيث خرجت عن معناها الأصلي إلى المعنى الإنكاري.

وقال أيضاً في بيت أخر

(الطويل)

أبت عبراتُ العينِ بعدك أن ترقا ولوعةُ ما بين الجوانحِ أن ترقَى [٢]

يكمن في هذا البيت الشعور بجمال الموسيقى وقوة التعبير التي يقوم بهما حرف العين، من التعبير عن الحزن، والألم الذي يحس به الشاعر بدليل قوله: إنّ عبرات العين مصرّة على إسالة الدموع؛ لفراق الحبيب، كما كان الشوق قائماً على قلبه ولا يهدأ إلاّ برؤية الحبيب.

د- حرف المد

من الواضح أن إطالة الصوت في النطق بحرف المد سواء كان الألف، أو الياء أو الواو تضفي على السياق أو الكلام دوراً عظيماً بعلوّ شأنه ورفعة مكانتهِ، كما أنّ حرف المد وسيلةٌ لتمديد القدرة على التنفس، والتعبير عن المشاعر التي تجول في نفس الإنسان، " لكون النَفَس يمتدّ أثناء النطق، ولا يعيقه ما

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص.١١٥

[٢] نفسه ص ٨٤

يمنع استمراره"[١]. ويُفهم من ذلك أنّ حرف المد يساعد على مد الصوت الذي يخفّف ما في داخل الإنسان من الألم، وربما لهذا السبب جاء قول ابن قسيم :

(الوافر)

سرى طيف الأحبة من بعيد فعوّضْنا السُّهادَ من الهجودِ [٢]

أتَى طوعَ الهبوطِ بكــلِّ وادٍ إليَّ كما انثنَى طوْعَ الصُعودِ

وقدْ لعبَتْ بهِ زفَراتُ شــوقٍ تُجسِّرُهُ على الخطَرِ الشديـدِ

أساكنةُ الأراكِ أراكِ ترْمـــي بطرَفِكِ في مخارِمِ كلِّ بيــدِ

رَحلْتِ عنِ الشآمِ بنا فشيمي وميضَ البرْقِ منْ حبْلــي زَرودِ

أُحبكِ في البِعــادِ وفي التداني وأذْكركِ القديمَ منَ العُهــودِ

إنّ حرف المد بأنواعه الثلاثة مبثوث في هذه الأبيات: (ألف) في (سرى، فعوّضنا، السهاد، أتى، واد، كما، انثنى، زفرات، على، أساكنة، الأراك، أراك، مكارم، بنا، البعاد، التداني، تكرر حرف المد بست عشرة مرة. و تكرر (الواو) خمس مرات: الهجود، والهبوط، والصعود، وزرود، والعهود، وتكررت (الياء) خمس مرات في : بعيد، والشديد، وفشيمي، وميض، والقديم.

استعان الشاعر باستخدام تكرار حروف المد؛ لطول النَفَسِ، وتمديد الصوت ليخفّف من حدّة هذا الحزن الدفين.

---

(١) بشرى كمال محمد علم اللغة العام ص. ١٠٥

(٢) ديوان ابن قسيم ص ٤

المبحث الثاني

ظاهرة (التناص) في شعر ابن قُسيم

المبحث الثاني

ظاهرة التناص في شعر ابن قسيم

تمهيد:

يذهب أهل الاختصاص إلى القول بأن (التناص) مصطلح ابتدعته الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفا) حين أودعته في عدد من أبحاثها التي ظهرت في عامي: ٦٦/ ١٩٦٧ م في مجلّتي: (تل كيل)، و(كريتيك) [١].

ترى كريستيفا أنّ النص جهازٌ غير لساني يُعيد إنتاج نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط من الملفوظات السابقة عليه، أو متزامنة معه. وعند جوليا كريستيفا كل نصّ يخضع من البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالماً ما. وتتجلّى قدرات الأديب اللغوية والأسلوبية في تشكيله من النصوص السابقة نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة. وعندما تُنقل النصوص، وتُقتبس، وتتجاور على هذا النحو الجديد تتفاعل بوصفها أنظمة دلالية متّسقة. ولذلك نجدها تتصارع كي يسود بعضُها بعضَها الأخر، وتتجاور فيما بينها لتكون النظام الدلالي الجديد الذي يجسده النص الجديد.

وبناءً على ذلك، يمثل النص في بنيته الإنشائية مجموعات تناصّات، أو حصيلة جملة من عمليات التفاعل بين النصوص التي تدخل في نسيجه. وعندها أيضاً لا ينبغي النظر إلى لغة العمل الأدبي بحسبانها لغة تواصل، بل بوصفها لغةً منتجةً منفتحةً على مراجع النص المكونة من النصوص الأدبية، والفكرية، والممارسات الإيديولوجية، والدينية، والفنيّة.

---

[١] علوش سعيد، ، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، بيروت دار الكتاب اللبناني، ، ، ط/١ ،ص. ٢١٥

وفيما يخصّ شعر ابن قسيم الحموي نجد أنّ ظاهرة (التناص) تطلُّ علينا بين الفنية والأخرى، شأنه في ذلك شأن كثير من شعراء العربية القدامى والمحدثين.

إنّ المحور الأساس في شعر ابن قُسيم يكمن في الجهاد الذي دعا إليه الإسلام وكان الشعراء من الذين شهدوا العصر الصليبي يقولون شعراً؛ ليشجّعوا قومهم وليرغّبوهم في الدفاع عن حرماتهم و مقدساتهم، و لم ينأ ابن قسيم عن استخدام الألفاظ الإسلامية: قرآناً، وحديثا نبوياً؛ لأنّه من صلب أبناء البيئة الإسلامية .

تطرق إلى ذلك الدكتور الدخيلي حينما تكلّم عن اللغة الشعرية و دور البيئة في تكوين المعجم اللغوي لشاعر ما، و ضرب مثلاً بالشاعر الإسلامي عندما يتناول غرض الفخر؛ فإنه لا يفخر بنفسه وبقبيلته وإنّما يفخر بالإسلام و بقوة المسلمين وكذا الحال بالنسبة لبقية الأغراض الشعرية الأخرى. و من هنا صار لزاماً على الشاعر أن يتجه إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ليأخذ من ألفاظهما وتعابيرهما. وإزاء هذا وجد الشاعر نفسه أمام ثروة لفظية ضخمة لا تنضب، فكان عليه أن يختار منهما ما يناسبه ويناسب الدعوة الإسلامية التي قاتل واستشهد من أجلها"[١] .

وخلاصة القول هنا إنّ القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر الجاهلي تمثل جميعاً الوعاء الذي نهل منه ابن قسيم الحموي، وبنى منه- من ثمّ- معجمه اللغوي الذي كان واحداً من أهم العوامل التي أسهمت في تشكيل شاعرية هذا الرجل التي جعلت منه، في نهاية الأمر، شاعراً مرموقاً يستحق العناية والدرس.

وبناءً على ذلك ستتناول الدراسة في المساحة الآتية صور التناص القائمة على تأثره بلغة القرآن الكريم وأساليبه المتنوعة، وتلك التي كان للحديث النبوي الشريف أثرٌ في ظهورها؛ فضلاً عن صور التناص التي أفرزها محفوظه من الشعر الجاهلي.

---

[١] الدخيلي حسين علي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام،الأردن، المكتبة الأردنية الهاشمية ص ٢٠ – ٢٢

أولاً: التناص القرآني:

لا يخفى على أحد أن القرآن الكريم يفوق كل كلام البشر لبلاغته، وفصاحته، وتناغم ألفاظه وحروفه. وكل متكلم أراد أن يكون كلامه لافتاً للنظر وأن يضيف المزيد من الجمال فيه لا بدّ أن يقتبس شيئاً من معاني أو ألفاظ القرآن الكريم ممّا دفع الشعراء إلى تضمين أشعارهم الألفاظ القرآنية، وقد حفل ديوان الشاعر بالعديد من الألفاظ القرآنية وبعض معانيه.

يقول الشاعر متحدثاً عن بطولات عماد الدين، ويصفه بالإقدام مشبهاً إيّاه بسيف الله المسلّط على رقاب الكافرين:

(الوافر)

أيلتمسُ الفرنجُ لديكَ عفواً وأنتَ بقطْعِ دابرِها زعيمٌ[١]

يتحدث عن النصر والغلبة التي نالها عماد الدين بعد المعركة، كما يصوّر هزيمة أعدائه تصويراً أدبياً فائقاً، بالإضافة إلى أنّه يصوّر كيف قضى عماد الدين عليهم، واستمدّ هذا المعنى من القرآن الكريم في قوله تعالى مخبراً عن قوم لوط-عليه السلام-: "**وقضينا إليه ذلك الأمرَ أنّ دابرَ هؤلاءِ مقطوعٌ مصبحين**"[٢]. "وجملة أَنَّ دابِرَ هؤُلاءِ مَقْطُوعٌ مُصْبِحِينَ مفسرة ومبينة لذلك الأمر.وعبّر عن عذابهم وإهلاكهم بالإبهام أولا؛ ثم بالتفسير والتوضيح ثانياً، للإشعار بأنه عذاب هائل شديد، ودابرهم يعني آخرهم الذي يدبرهم. يقال: فلان دبر القوم يدبرهم دبوراً إذا كان آخرهم في المجيء. والمراد أنهم استؤصلوا بالعذاب استئصالاً."[٣].

---

(١) ديوان ابن قسيم ص ١٠١

(٢) سورة الحجر الآية ٦٦

(٣) الطنطاوي محمد سيبد، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة – القاهرة، ط/ ١ ، ج/٨ ص٦٣

كما بيّن الله سبحانه وتعالى إهلاك الكافرين من قوم لوط ونجاح المؤمنين منهم كذلك صوّر ابن قسيم هذا المعنى من الآية بنجاح عماد الدين والذين معه بدليل قوله: أيلتمس الفرنج لديك عفواً أي لدى عماد الدين ولا يطلبُ العفوَ إلا المغلوب بالإضافة إلى استئصالهم بالعذاب كما ورد في الآية الكريمة.

وجاء بعد هذا البيت قوله:

(الوافر)

وكمْ جرّعْتَها غُصَصَ المناياَ بيوْمٍ فيهِ يكتهِلُ الفطِيمُ[١]

يمدح ابن قسيم عماد الدين بهذا البيت و يصف قوة بأسه على الأعداء، كما يصوّر أحوالهم الشديدة، و أراد أن يُعاين الناسَ بهذه الحالة فلجأ إلى أخْذِ هذا المعنى من القرآن الكريم حيث يصف الله تعالى أحوال الكافرين في يوم القيامة. من ذلك أنّ الولدان يصبحون شِيباً من هول ذلك اليوم. يقول جلّ شأنه في هذا المعنى: " إِنَّ لَدَيْنَا أَنْكَالًا وَجَحِيمًا * وَطَعَامًا ذَا غُصَّةٍ وَعَذَابًا أَلِيمًا * يَوْمَ تَرْجُفُ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ وَكَانَتِ الْجِبَالُ كَثِيبًا مَهِيلًا}، {فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِنْ كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا "[٢] مما يحمل على الاعتقاد أنّ الشاعر أخذ معنى البيت من الآيات المذكورة حيث إنّه شبه الشدة والحزن والهمّ عند الأعداء بشدة أحوال الكافرين في يوم القيامة.

ومن التناص القرآني الذي وقع في شعر ابن قسيم قوله:

(الوافر)

وإنْ تكُ في سبيلِ اللهِ تشقَى فعندَ اللهِ أجرُك والنعيمُ [٣]

---

(١) ديوان ابن قسيم،ص.١٠١

(٢) سورة المزمل الآية ١٢ – ١٧

(٣) ديوان ابن قسيم، ص ١٠٥

يحثُّ ابن قسيم الناس على الصبر، وتحمل الأذى على ما وجدوه في سبيل الله؛ لأنّ اليوم يومان: يوم لك ويوم عليك، كما سبق أن حاول ابن قسيم إثارة الحماسة في نفوس المسلمين حينما انقلب الأمر عليهم وكان النصر للأعداء. فإذا ذاق المؤمن طعم الشقاء بجهاده في سبيل المولى عزّ وجلّ؛ سيستحيل هذا الشقاء خيراً، ونعيماً غير ممنون في يوم الحساب والجزاء.

يقول عزّ وجلّ في هذا الخصوص:" ولا تهنُوا فِي ابتغاءِ القومِ إن تكونوا تألمون فإنّهم يألمون كما تألمون وترجون من الله ما لا يرجون وكان اللهُ عليماً حكيماً [١].

وقال ابن قسيم في موطن آخر:

(الرمل)

فإذَا مات التقى منْ ربِهِ رحمةً تُسْكِنُهُ دارَ القرار[٢]

يقول ابن قسيم إنّ التلذذ والسعادة بالحياة في شرب الخمر كما دلّ عليه السياق في الأبيات السابقة لهذا البيت، إذْ مما يعلمه أنّ هذه الدنيا متاع، والأخيرة دار القرار، ودار الجزاء، ومن الملاحظ أنّ الشاعر يحكي لنا مضمون الآية الكريمة حيث يقول الله تعالى: " **يا قومِ إنّما هذه الحياةُ الدنيا متاعٌ وإنّ الأخيرةَ هي دار القرار**"[٣]

وقال في مدح صلاح الدين الأيوبي متأثراً بواحد من معاني القرآن الكريم:

(الطويل)

فولَّى وأطرافُ الرِّماحِ كأنّها نجومٌ عليهِ بالمنيةِّ تنصِبُ [٤]

---

[١] سورة النساء، الآية ١٠٤

[٢] ديوان ابن قسيم، ص ٥٩

[٣] سورة غافر، الآية ٣٩

[٤] ديوان ابن قسيم، ص ٢٦

أراد الشاعر أن يصوّر كيف يمكن لصلاح الدين صاحب حماة التغلب على عدوّه حيث كانت أطراف رماحه كالنجوم ترجم الشياطين، آخذاً هذا المعنى من قوله تعالى: " **وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهُبًا**"[١] .

ومن الدروس والعبر التي أفادها المؤمنون من القرآن الكريم الإنفاق في سبيل الله بلا منٍّ أو أذى؛ ليجدو الثواب من الله تعالى على الوجه الأكمل كما قال في تنزيله العزيز "الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ثُمَّ لَا يُتْبِعُونَ مَا أَنْفَقُوا مَنًّا وَلا أَذىً لَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ"[٢] " لَمَّا عَظُمَ أَمْرُ الْإِنْفَاقِ فِي سَبِيلِ اللَّهِ، أَتْبَعَهُ بِبَيَانِ الْأُمُورِ الَّتِي يَجِبُ تَحْصِيلُهَا حَتَّى يَبْقَى ذَلِكَ الثَّوَابُ، مِنْهَا تَرْكُ الْمَنِّ وَالْأَذَى"[٣]. ولقد تجلى في شعر ابن قسيم معنى هذه الآية في قوله مادحاً:

(الكامل)

كم من ندًى خلْفِي الغداةَ نبــذْتَهُ وأرَى نوالَك لا يزالُ تجاهِي[٤]

يا منْ إذَا امْطرَتْ سحائبُ جُودِهِ جاءَتْ بلاَ مَطْلٍ ولاَ استِكراهِ

تناول الشاعر معنى الآية في البيت الثاني حيث قال إن الممدوح إذا أنفق ماله ينفقه بلا منٍّ ولا أذى إنّما ينفقه عن طواعية ورضى نفس.

و من أمثلة (التناص القرآني) في ديوان ابن قسيم قوله:

(الكامل)

لا تُشْمتَنَّ بها الحسودَ فإنّها * ذهبُ القلوبَ وجوهرُ الأفواهِ[٥]

---

(١) مجموعة من العلماء بإشراف مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر، التفسير الوسيط للقرآن الكريم الناشر الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ط/ ١ ١٣٩٣هـ ج/١٠ ص ١٦١٦

(٢) سورة البقرة الآية ٢٦٢

(٣) الرازي أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن، مفاتيح الغيب التفسير الكبير، الناشر: دار إحياء التراث العربي بيروت، ط/٢ ١٤٢٠هـ ج/٧ ص ٤٠

(٤) ديوان ابن قسيم ص ١٢٥

(٥) نفسه، ص ١٢٥س

يلتمس الشاعر عند ممدوحه كما أسلفنا القول ألاّ يترك المكان للحسّاد والأعداء ليعكّروا صفو الود بينهما، و من الملاحظ أنّ الشاعر اقتبس هذا المعنى من القرآن الكريم على لسان النبيّ موسى عليه السلام بقوله تعالى : "**وَلَمَّا رَجَعَ مُوسى إِلى قَوْمِهِ غَضْبانَ أَسِفا.....قالَ ابْنَ أُمَّ إِنَّ الْقَوْمَ اسْتَضْعَفُونِي وَكادُوا يَقْتُلُونَنِي فَلا تُشْمِتْ بِيَ الْأَعْداءَ وَلا تَجْعَلْنِي مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**"[١].

ومن مظاهر تأثر ابن قسيم بمعاني القرآن الكريم أنه كان يأتي في البيت الواحد بما يشبه المفارقة، مثل قوله:

(الطويل)

و للهِ أخلاقٌ إذا شئت أنتجت فصاحةَ قسٍ منْ فهاهةِ باقلِ[٢]

وقد ورد في هذا البيت ذكر كل من قُس بن ساعدة الإيادي الذي وصفه ابن سعيد الأندلسي[٣]، و باقل الذي تحدث عنه ابن قتيبة الدينوري[٤]. وفكرة (المفارقة) موجودة في القرآن الكريم في عدد غير قليل من آياته المباركات. من ذلك قوله عزّ من قائل: " **قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَقَدْ بَلَغَنِيَ الْكِبَرُ وَامْرَأَتِي عَاقِرٌ قَالَ كَذَلِكَ اللَّهُ يَفْعَلُ مَا يَشَاء**" [٥].

يخبر الله سبحانه وتعالى عن نبيّه زكريا عليه السلام "لَمَّا بشرته الملائكة بذلك، وتحقق من البشارة، تعجب من وقوع ذلك مع وجود الموانع، فقال: يا رب، من أين يكون لي غلام، وقد أدركتني الشيخوخة

---

[١] سورة الأعراف الآية ١٥٠

[٢] ديوان ابن قسيم، ص ٩٧

[٣] الأندلسي ابن سعيد، نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ت/ الدكتور نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان – الأردن، ص ٦٦٨

ذكر الرسول فصاحة الإيادي –صلى الله عليه وسلم– لأصحابه و هو أحد حكماء العرب في الجاهلية كان قد لزم العبادة في كعبة نجران، فقيل له: قس نجران.: هو أول من اتكأ على عصا، وأول من كتب: من فلان إلى فلان، وأول من قال: أما بعد ،

[٤] الدينوري أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، المعارف، ت/ ثروة عكاشة، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط/ ٢ ١٩٩٢ م ص ٦٠٩

الّذي يضرب به المثل بعيّه .هو من بنى قيس بن ثعلبة. وكان اشترى عنزا بأحد عشر درهما، فقالوا له : بكم اشتريت العنز؟ ففتح كفّيه، وفرّق أصابعه، وأخرج لسانه– يريد أحد عش

[٥] سورة آل عمران الآية ٤٠

– فقد كان سِنُّهُ على ما روى عن ابن عباس مائة وعشرين سنة – وامرأتي عاقر لا تلد! وقد كانت هي الأُخرى متقدمة في السن، إذ بلغت ثمانيَ وتسعين سنة حسب رواية ابن عباس.

وإنما خاطب بذلك ربه ولم يخاطب الملائكة الذين بشروه، مبالغة في التضرع إلى الله تعالى. وحينئذ أجابه المولى قائلاً: (كَذَلِكَ اللَّهُ يَفْعَلُ مَا يَشَاءُ) أي: الله يفعل مثل تلك الأفعال الخارقة للعادة، الخارجة عن القياس" [١].

وقال أيضاً:

(المنسرح)

هذا وكمْ لِي أراكَ تنصحُه فما ثنَى من عنانِهِ النصْحُ[٢]

امتصَ هذا البيت النص القرآني الكريم الذي يتحدث عن إصرار الكفار في الضلال كما قال الله عزّ وجلّ : "إِنَّمَا تُنْذِرُ مَنِ اتَّبَعَ الذِّكْرَ وَخَشِيَ الرَّحْمَنَ بِالْغَيْبِ فَبَشِّرْهُ بِمَغْفِرَةٍ وَأَجْرٍ كَرِيمٍ"[٣] يقول الله تعالى في هذه الآية "إنّما ينفع إنذارك يا محمد من آمن بالقرآن واتبع ما فيه من أحكام الله"[٤].

ومما يدلّ على تأثر ابن قسيم بالقرآن الكريم قوله:

(الكامل)

أفنيتَ الدمْعَ على حجرٍ وأضعْتَ الصبرَ على وتدِ[٥]

فاذْخـــرْهُ مخافةَ نازلـــةٍ أأمنتَ اليومَ صـــروفَ غد

---

[١] مجموعة من العلماء بإشراف مجمع البحوث الإسلامية بأزهر، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، الناشر الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط/١، ١٣٩٣ ١٣٩٣ هـ ص ٥٦٣

[٢] ديوان ابن قسيم، ص. ٣٦

[٣] سورة يس، الآية ١١

[٤] الآملي الطبري محمد بن جرير بن يزيد، جامع البيان في تأويل القرآن، ت/ أحمد محمد شاكر، ط/١ ، ١٤٢٠هـ، ج/٢٠، ص. ٤٩٦

[٥] ديوان ابن قسيم، ص.٤٧

يقول الشاعر في عجز البيت الثاني ألاّ يأمن أحدٌ ما يأتي به الله من شدائد الغد، ومن الواضح أنّ القرآن الكريم قد سبق أن عبّر عن ذلك. بقوله تعالى: " **أفأمنُوا مكرَ اللهِ فلا يأمنُ مكرَ اللهِ إلاّ القومُ الخاسرون**"[١].

ومن المعلوم أنّ الله لم يجعل الدنيا دار أمان، ولم يجعل الراحة فيها دائمة بل إنّها مشحونة بالمتاعب والمشقة فيجد المتأمل للآيات القرآنية أنّ الله عبّر عن ذلك بقوله: " **لقدْ خلقْنا الإنسانَ في كبد**"[٢]. قال الطبري في شرح معنى كلمة(كبد) : ثنا وكيع، عن عليّ بن رفاعة، قال: سمعت سعيد بن أبي الحسن يقول: (لَقَدْ خَلَقْنَا الإنْسَانَ فِي كَبَدٍ) قال: يكابد مصائب الدنيا، وشدائد الآخرة "[٣]. وقد عبّر الشاعر عن هذا المعنى القرآني بقوله:

(البسيط)

كمْ يهتكُ الدهرُ سترِي ثمّ أسترُهُ وكمْ يقابلُ إقبالِي بإدبـــارِ[٤]

وكلمّا رُمْتُ منهُ مخْلصاً قعدتْ بيَ العوائقُ بينَ البابِ والدارِ

يرى المتأمل في الهذين البيتين أنّ الشاعر يصوّر المشقة، والتعب اللذين لا بد للإنسان أن يذوقهما في الحياة الدنيا.

لم يكن التناص القرآني الموجود في ديوان ابن قسيم الحموي مقصوراً على الأمثلة والشواهد المذكورة آنفاً، بل هناك شواهد أخرى عديدة لمن أراد حصرها، والنظر في كل مضامينها.

---

(١) سورة الأعراف، الآية ٩٩

(٢) سورة البلد، الآية ٤

(٣) الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، ج/٢٤، ص.٤٣٤

(٤) ديوان ابن قسيم، ص. ٦٠

ثانياً: تناص الحديث النبوي

إنّ اهتمام الشعراء بالأحاديث النبوية عندما يقتبسونها في أشعارهم ليس بأقل أهمية عن اهتمامهم بالآيات القرآنية حينما يقتبسون معانيها في قصائدهم؛ لأنّهم مدركون مكانة السنة و منزلتها في حياتهم الدينية. وليس هناك أدنى شك في أن الرسول –صلى الله عليه وسلم– هو أفصح العرب وأبلغهم؛ إذْ أدهشت أفعاله، وأقواله، وأساليبه في التعبير عقول أفصح الناس. والشعراء يوظّفون الأحاديث النبوية الشريفة في أشعارهم، ويحتجون بها في إظهار أفكارهم وآرائهم الشعرية؛ إيماناً منهم أنّها ترفع من القيم الأسلوبية والفكرية في أشعارهم.

ولما كان الحسّ الديني متمكناً في نفس ابن قسيم، كان تأثره بأساليب الحديث النبوي الشريف أمراً حتمياً. عليه حفلت ظاهرة التناص في شعره بكثير من معاني السنة النبوية المباركة، وقد اتخذ هذا التأثر صوراً عديدة. من ذلك قوله:

(الوافر)

إذَا خطرَتْ سيوفُكَ فِي نفوسٍ فأوّلُ ما يفارقُها الجسومُ[١]

لقد أخذ معنى هذا البيت من قوله — صلى الله عليه وسلم– : "نُصرتُ بالرُّعب مَسِيرة شهر"[٢] و في هذا الحديث الشريف بيان أن الله كرّم رسوله بهيبته من أعدائه قبل أن يمد يديه إليهم بالقتال، و ابن قسيم تناول هذا المعنى من قول الرسول صلى الله عليه وسلم في البيت السابق، حيث ذكر أنّ نفوس الأعداء وقلوبهم تمتلئ خوفاً ورعباً لمجرد تذكرهم لسيوف الممدوح، وكيف أنّها تبطش بالأعداء بطشاً كلمّا التقى الجمعان. وفي ذلك إشارة خفيّة إلى ضرورة الحرب النفسية وأهميتها في كسب المعارك ضد الأعداء والخصوم؛ وهو ذات المعنى الذي عبّر عنه الحديث الشريف المذكور أعلاه.

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص١٠١

(٢) التَّمِيمي المازري المالكي أبو عبد الله محمد بن علي، المعلم بفوائد مسلم، ت، محمد الشاذلي النيفر، الدار التونسية للنشر، ط/٢ ١٩٨٨م ،ج/٣ ص ٤١٩

ومن ذلك قوله:

(الكامل)

أألومُ دهراً ما لحادثِهِ نهيٌ عليَّ ولا لهُ أمرُ[١]

من الواضح أن الشاعر يُثبت الكراهة في سبّ الدهر شرعاً بدليل قوله: (نهيٌ عليَّ) والهمزة الاستفهامية خرجت عن معناها الأصلي إلى المعنى الأخر فأفادت النفي، أي لم يكن هو مع الذين ينكرون حوادث الدهر، بدليل قوله (ولا له أمرٌ) : صدر هذا المعنى من البيت السابق انطلاقاً من قوله: – صلى الله عليه وسلم – "حَدَّثَنَا مَلِكٌ عَنْ سُمَيٍّ عَنْ أَبِي صَالِحٍ عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ قَالَ: قَالَ: رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ لَا تَسُبُّوا الدَّهْرَ فَإِنَّ اللَّهَ هُوَ الدَّهْرُ"[٢].

ومما يدلّ على الصبر والتحمل على الأذى للدهر الذي حثنا عليه الرسول صلى الله عليه وسلم وتناوله ابن قسيم في شعره قوله:

(البسيط)

كمْ يهتِكُ الدهرُ سترِي ثمّ أسترُهُ وكمْ يقابـل إقبالِي بإدبـارِ[٣]

وكلّما رمْـتُ منْه مخلصاً قعدَتْ بيَ العوائقُ بين الباب والدارِ

يصف الشاعر تحمله وصبره على شدة الدهر ومشقته، يدلّ على ذلك قوله: "أسْتره" أي أتحمل مشقته و لا أشكوه ولا أشتمه، واستمد الشاعر هذا معنى من الحديث السابق ذكره عن النهي عن سب الدهر.

ومما يدلّ على أن ابن قسيم أفاد من معاني الحديث النبوي في شعره قوله:

---

(١) ديوان ابن قسيم ص ٥٥

(٢) القرطبي أبو عمر يوسف بن عبد الله، التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، ت/ مصطفى بن أحمد العلوي، الناشر، وزارة عموم الأوقاف ١٣٨٧هـ ج/١٨ ص ١٥١

(٣) ديوان ابن قسيم، ص.٦٠

(الرجز)

يرضى ويغضبُ فهوَ في حالاتهِ حلـــــوُ التبسُمِ قاتلُ التعبيسِ[١]

من المعروف أنّ للرسول –صلى الله عليه وسلم– شمائلَ منها العدل في حالة الغضب والرضى، وبشاشة الوجه، والتبسم وقال عن ذلك: "حَدَّثَنَا قُتَيْبَةُ بْنُ سَعِيدٍ، حَدَّثَنَا ابْنُ لَهِيعَةَ عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ الْمُغِيرَةِ عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ الْحَارِثِ بْنِ جَزْءٍ قَالَ: مَا رَأَيْتُ أَحَدًا أَكْثَرَ تَبَسُّمًا مِنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ"[٢]. والمتأمل للبيت السابق يرى الشاعر مقتبساً الشمائل التي هي من الرسول لممدوحه بأنّه مبتسمٌ حتى في حالة الغضب.

تناول ابن قسيم الحث على التبسم الذي هو من شمائل الرسول في أماكن عديدة من شعره منها قوله:

(الكامل)

فرشفتُ مُجاجةَ مُبْتسمٍ أشـــهى وألذُّ من الشَّهدِ[٣]

يحثّ الشاعر على التبسم واعتبر مجاجه ألذّ من العسل.

وقال أيضاً:

(الكامل)

ما الوجدُ إلاّ أنْ تقبّل مبتسماً خصْراً فيوسعَ نارَ شوقِكَ مُلتظَى[٤]

---

[١] ديوان ابن قسيم ص.٦٦

[٢] الهروي القاري علي بن (سلطان) محمد، أبو الحسن نور الدين، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط/١ ١٤٢٢ هـ ج/٧ ،ص. ٢٩٩٣

[٣] ديوان ابن قسيم، ص.٤٧

[٤] نفسه، ص.٧٣

قال ابن قسيم:

(الكامل)

شرفاً بذا اليومِ السعيدِ فإنّــه يومٌ عليَّ وإنْ خفيتَ مباركٌ[١]

يمدح الشاعر الأمير بدر الدولة لأجل نصره على أعدائه، واعتبر ذلك اليوم عليه مباركاً وشرفاً له ويدلّ ذلك على أنّه يُظهر النعمة التي أنعمه الله بها، وقد استمد هذا معنى من قول الرسول –صلى الله عليه وسلم–."**إن اللَّه يحب أن يرى أثر نعمته على عبده** "[٢].

ومنه قوله:

(مجزوء الخفيف)

أنتَ يا قاتلِي بسفـــ ــكِ دمِيَ غيرُ مكتفِ [٣]

وعلى العهدِ لا تدو مُ وبالـــــوعْدِ لا تفِي

ينصح الشاعر كل ما ليس له رحمة وينبّهه على عدم خلوده في الدنيا ويدلّ على ذلك قوله" وعلى العهد لا تدوم" أي أنت لن تدوم على الدنيا، ولعلّ الشاعر أخذ هذا المعنى من قول النبي –صلى الله عليه وسلم– " **كن في الدنيا كأنك غريب أو كعابر سبيل** "[٤].

وقال أيضاً:

(الكامل)

---

(١) نفسه، ص.٨٨

(٢) العسقلاني الشافعي أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل، فتح الباري شرح صحيح البخاري ، دار المعرفة – بيروت،١٣٧٩ هـ ،ج/١٠ ص.٢٦٠

(٣) ديوان ابن قسيم، ص.٨٠

(٤) الشيوطي، شرح سنن ابن ماجه" مصباح الزجاجة"، قديمي كتب خانة كراتشي، ص.١١٦

لا تنكرَنَّ عليَّ فيضَ مدامعِي فالدمعُ ينفعُ غلــةَ المحزونِ[١]

يجد المتامل في هذا البيت أنّ الشاعر ردّ على من أنكر فيض عينيه؛ إذْ يرى أنّ الدمع يُزيل الحزن، وفي هذا المعنى صدىً لقول النبي –صلى الله عليه وسلم- إذْ ردّ على من قال له في شأن بكائه على ولده الفقيد "إبراهيم. "دخلنا مع رسول الله صلى الله عليه وسلم على أبي سيف القين – وكان ظئراً لإبراهيم عليه السلام – فأخذ رسول الله صلى الله عليه وسلم إبراهيم فقبله وشمه. ثم دخلنا عليه بعد ذلك، وإبراهيم يجود بنفسه فجعلت عينا رسول الله صلى الله عليه وسلم تذرفان فقال له عبد الرحمن بن عوف رضي الله عنه: وأنت يا رسول الله؟ فقال: يا ابن عوف إنها رحمة، ثم أتبعها بأخرى فقال صلى الله عليه وسلم: إن العين تدمع والقلب يحزن، ولا نقول إلا ما يرضي ربنا، وإنا بفراقك يا إبراهيم لمحزونون"[٢] ومنه أيضاً قوله:

(البسيط)

يكونُ منْ فوقُ راكباً فإذا تمَّ لهُ الدّسْتُ صارَ من أسفلِ[٣]

فاغتنمِ الوقتَ قبلَ ينبتُ فِي خدّيكَ ما لا يُحسُّ بالمِنجلِ

أراد ابن قسيم بهذين البيتين إسداء شيئ من الدروس والنصائح داعياً الناس للمحافظة على المنازل التي جعلهم الله فيها، وأن يتحلوا بالخلق الحسن، وألا يتطاول بعضهم على بعض، وألا يفرطوا في قيمة الوقت، بل عليهم اغتنام هذه القيمة قبل فوات الأوان. والسنة النبوية الشريفة حافلة بمثل هذا النوع من

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص.١١١

(٢) البخاري محمد بن إسماعيل أبو عبدالله، الجامع المسند الصحيح المختصر، ت/ محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط/١ ١٤٢٢ هـ، ج/٢ ص.٨٣

(٣) ديوان ابن قسيم، ص ٩٩

الوعظ والإرشاد من ذلك قوله صلّى الله عليه وسلم: " اغْتَنِمْ خَمْسًا قَبْلَ خَمْسٍ: شَبَابَكَ قَبْلَ هَرَمِكَ، وَصِحَّتَكَ قَبْلَ سَقَمِكَ، وَغِنَاكَ قَبْلَ فَقْرِكَ، وَفَرَاغَكَ قَبْلَ شُغْلِكَ، وَحَيَاتَكَ قَبْلَ مَوْتِكَ "[١]

ثالثاً – التناص الشعري:

أدخل ابن قسيم ألفاظاً، وجملاً، ومعانيَ من أشعار الشعراء الذين سبقوه إلى أشعاره عن طريق النسخ، أو بطريق التصرف في هذه الأشعار. ونتج عن ذلك تأثر ابن قسيم ببعض الشعراء العباسيين على الوجه الخاص؛ إذ وردت في أشعاره أصداء من شعر الجاهليين، مثل: امرئ القيس، والنابغة الذبياني، والسموأل، وغيرهم من الشعراء الجاهليين الذين جمّلوا ديوان الشعر العربي، وزيّنوه بدررٍ ستظلّ خالدة في وجدان الإنسان العربي، وفي وجدان كل من أحبّ القريض العربي من الشعوب في أرجاء المعمورة المختلفة.

هذا، فضلاً عن وجود أصداء في ديوان ابن قسيم لشعراء أمويين، وكان للمتنبي، وأبي تمام، والبحتري، وغيرهم من فحول الشعر العباسي أثرٌ في بروزها بهذه الصورة، أو تلك. هذا، فضلاً عن تأثره بمعانٍ صاغها شعراء آخرون عاشوا بعد هذين العصرين اللذين شهد فيهما الشعر العربي تطوّراً هائلاً.

وغنيّ عن القول إنّ الشعر الجاهلي عبّر عن مختلف أساليب الحياة العربية: اجتماعية، أو سياسية، أو اقتصادية، إلى غير ذلك، و صوّرها بدقة فائقة، ولهذا السبب سُميَ بديوان العرب؛ لأنه موسوعة تحتوي على أخبار العرب و قصصهم، بالإضافة إلى أنّه وفّر الإمكانات الفنيّة، والمعطيات الشعرية للعصور التي تلته مما أتاح لها الفرصة لتعبيرات شعرية لا حدود لها. وفيما يبدو كان ابن قسيم مولعاً بالشعر الجاهلي لكثرة التناصات ذات المرجعية الجاهلية التي ترد في ديوانه بين الحين والأخر.

وإذا كان الأمر كذلك فلا غرو –إذن– أن نجد شيئاً من معجم امرئ القيس اللغوي حاضراً في ديوان ابن قسيم. من ذلك قوله:

---

[١] العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج/١١ ،ص. ٢٣٥

(الطويل)

و ما صدَّ عنِّي النومَ مثلَ مهفْهَفٍ كأنَّ به معنَى من الغصنِ الرطْبِ[١]

وصف ابن قسيم المرأة بهذا البيت على النحو الذي وصفها به امرؤ القيس، حيث إنَّ الحموي يصف المرأة في هذا البيت بالنحافة، وضمور الخصر، ولين القدّ وتثنّيه، مما يحمل على الاعتقاد بأنّه نظر في قول امرئ القيس:

(الطويل)

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ ترائبُها مصقولةٌ كالسجنجلِ[٢]

ويذكرنا قوله: (كأنّ به معنى من الغصن الرطب)... يذكرنا بقول حسّان في ميميته المشهورة:

(الكامل)

وتكادُ تكسلُ أن تجيء فراشَها في جسمِ خرعبةٍ وحسنِ قوامِ[٣]

والخرعبة المذكورة في بيت حسّان تعني(الغصن الرطب) الوارد في بيت ابن قسيم. فكل من الشاعرين كان مغرماً باعتدال قوام فتاته ولينه. ويعدّ اعتدال القوام وتثنيه واحداً من أبرز مقاييس جمال المرأة عند شعراء العصور العربية القديم:

استمع إلى بشار بن برد يقول:

(الوافر)

إذا قامتْ لحاجتِها تثنّتْ كأنّ عظامَها من خيزرانِ[٤]

وإذا كانت الثّريا ملهمةً لامرئ القيس في قوله:

---

(١) ديوان الشاعر ص ٢٨

(٢) شرح المعلقات السبع للإمام الزوزني ص ٢٥

(٣) حسّان بن ثابت، ديوان حسّان بن ثابت، ت/ عبد مهنا، دار الكتب العلمية، ١٤١٤ هـ ، ص.١٠٧

(٤) السيد بدر الدين العلوي، ديوان شعر بشار بن برد، دار الثقافة ببيروت لبنان، ص. ٢٣٥

(الطويل)

إذا ما الثريا في السماءِ تعرضَتْ تعرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المفصَّلِ[١]

فقد كانت ملهمةً لابن قسيم في قوله:

(البسيط)

بدرٌ كأنَّ ثريّا في مقلّدِهِ نيطَتْ بأحسنَ ما ضمّتْ ذوائبُهُ[٢]

تناول ابن قسيم معنى هذا البيت من بيت امرئ قيس السابق ذكره.

وفيما يخصّ اقتباساته من شعر النابغة الذبياني نجد قوله:

(الطويل)

كأنَّ الملوكَ الغُرَّ حولَ سريرِهِ نجومٌ على شمسِ الظهيرةِ عكَّفُ[٣]

يصف ابن قسيم معينَ الدين أُنُر في هذا البيت بأنّه شمسٌ والملوك الأخرون نجومٌ بحيث إنْ طلعتْ الشمسُ لم يظهر نجمٌ منها، وهذا النص الشعري يستدعي البيت الذي مدح به النابغة الذبياني النعمان بن المنذر حين قال:

(الطويل)

ألمْ ترَ أنّ اللهَ أعطاكَ سورةً ترى كلّ مَلْكٍ، دونَها يتذَبذَبُ[٤]

فإنكَ شمسٌ ، والملوكُ كواكبٌ إذا طلعتْ لم يبدُ منهنّ كوكبٌ

---

(١) شرح المعلقات السبع للإمام الزوزني ص ٢٣

(٢) ديوان ابن قسيم، ص ٣٢

(٣) نفسه، ص ٧٩

(٤) علي بن الحسن أبو القاسم بن هبة الله المعروف بابن عساكر، تأريخ دمشق، ت/ عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ١٤١٥، ج/٢٣ ، ص ٥٣

ومن أبيات ابن قسيم التي تذكّر المتلقي بمعانٍ جاهلية قوله:

(الطويل)

فلاَ ناكبٌ عن سبلِ ما أنا قائلٌ ولا آخذٌ إلاّ لما أنا تاركٌ[١]

فهذا البيت يستدعي إلى الذاكرة قول السموأل:

(الطويل)

و ننكرُ إنْ شئْنَا على الناسِ قولَهُمْ و لا ينكرونَ القولَ حين نقولُ[٢]

يصف السموأل شجاعة قومه وجرأتهم أمام الناس قائلاً: إنّهم ينكرون متى شاءوا كلام غيرهم من القبائل، وإن خصومهم ومنافسيهم لا يستطيعون أنْ ينكروا عليهم شيئاً. جاء ابن قسيم وعبّر عن هذا المعنى بكامله من حيث يشعر، أو لا يشعر؛ فكان التناص الذي أضفى على البيت شيئاً من الخصوصية على النحو الذي لمسناه في بيته المذكور.

ومنها قول المرقش الأكبر:

(الوافر)

سرَى ليلاً خيالٌ من سُليمَى فأرَّقَني وأصحابِي هجودُ[٣]

متحدثا عن خيال سليمى الذي يأتيه ليلاً فيغضّ مضجعه، ويبثّ في أوصاله آلام السهر والأرق في الوقت الذي ينعم غيره من الناس بنوم هادئ يريح النفوس، ويبعد عنها متاعب النهار وإرهاقه.

وجاء في ديوان ابن قسيم ما من شأنه تذكير المتلقي بالمعنى الذي انطوى عليه بيت المرقش المذكور.

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص ٩١

(٢) الدمشقي عبد الرزاق بن حسن بن إبراهيم، حلية البشر في تأريخ القرن الثالث عشر، ت/ محمد بهجة البيطار، دار الصادر بيروت، ط/٢ ١٤١٣هـ ص ٣٧

(٣) الشنتمري يوسف بن سليمان بن عيسى، أشعار الشعراء الستة الجاهلية مختارات من الشعر الجاهلي ت/ د. محمد عبد المنعم خفاجي، ج/١ دار الجبل بيروت ص ٢٤٠

ذلك قوله:

(الوافر)

سرَى طيفُ الأحبّةِ منْ بعيدٍ فعوّضَنا السُّهادَ من الهجودِ[١]

وإنْ كان الفرق بين المعنيين أنّ المرقش الأكبر كان يعاني من طيف محبوبته سُليمى الذي اعتاد على زيارته ليلاً، في حين كان ابن قسيم يعاني من طيف ممدوحه المحبوب ابن منير الذي يزوره ليلاً ليُذيقه آلام السهر، والسهاد.

و من الشعراء الجاهليين الذين استقى ابن قسيم منهم بعض معاني الشعر العربي " عامر بن الحليس " و هو أبو كبير الهذلي قيل أنّه أدرك الإسلام فأسلم[٢]. و له خبر عن عائشة رضي الله عنها، " حَدَّثَنَا هِشَامُ بْنُ عُرْوَةَ عَنْ أَبِيهِ عَنْ عائشة قالت: كنت قاعدة وأغزل وَالنَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَخْصِفُ نَعْلَهُ، فَجَعَلَ جَبِينُهُ يَعْرَقُ، وَجَعَل عَرَقُهُ يَتَوَلَّدُ نُورًا فَبُهِتُّ، فَنَظَرَ إِلَيَّ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فقال: «مالك يَا عَائِشَةُ بُهِتِّ؟» قُلْتُ: جَعَلَ جَبِينُكَ يَعْرَقُ، وَجَعَلَ عَرَقُكَ يَتَوَلَّدُ نُورًا، وَلَوْ رَآكَ أَبُو كَبِيرٍ الْهُذَلِيُّ لَعَلِمَ أَنَّكَ أَحَقُّ بِشِعْرِهِ. قَالَ: «وَمَا يَقُولُ أَبُو كَبِيرٍ؟» قَالَتْ: قُلْتُ يَقُولُ"[٣]:

(الوافر)

وَمُبَرَّأٌ مِنْ كُلِّ غُبَّرِ حَيْضَـــةٍ وَفَسَادِ مُرْضِعَةٍ وَدَاءٍ مُغْيَـــلِ

فَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى أَسِرَّةِ وَجْهِـهِ بَرَقَتْ كَبَرْقِ الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ

---

(١) ديوان االبن قسيم، ص ٤٣

(٢) الزركلي الدمشقي خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الأعلام، دار العلم للملايين، الخامسة عشر – أيار / مايو ٢٠٠٢ م ج/٣ ص ٢٥٠

ذكرتُ أبا كبير في قائمة الشعراء الجاهليين رغم رأي بعض المؤرخين الذين ذهبوا إلى إدراكه للإسلام؛ لحديث عائشة رضي الله عنها أنها أثبتت أن أبا كبير الهذلي لم يدركه الرسول بما يدلّ عليه من قولها " لو رآك أبو كبير" التي تفيد الامتناع عن رؤية أبي كبير الرسول صلى الله عليه وسلم

(٣) أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي، تاريخ البغداد، ت/ بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط/١ ١٤٢٢ ج/١٣ ص ٢٥٣، والحديث في: السنن الكبرى للبيهقي ٤٢٣/٧

قال الهذلي هذين البيتين يصف القوة، والشجاعة لتأبط شرّا وكان يمدحه لسرعته وكرمه، وقد وقع هذا المعنى نفسه في أحد أبيات ابن قسيم على سبيل التناص. ذلك قوله:

(الكامل)

ملْكٌ إذا برقَتْ أسِرةُ وجهِهِ ضحكَ المقطّبُ واستنارَ الحالكُ [١]

و مما يدلّ على اتساع مدارك ابن قسيم، وخبراته الواسعة في قرض الشعر اطّلاعُه على الثقافات الأدبية في كل عصر من العصور الأدبية على اختلاف مراحلها.

ومن أبياته التي نجد فيها شيئاً من أصداء الشعر الأموي قوله:

(الدوبيت)

ما منْ أحدٍ يزيدُ إلاّ نقصا فارحمْ أسفِي وداوِ هذِي الغُصَصا [٢]

ذهب ابن قسيم في هذا البيت إلى القول بإنّ كل ما يعتقده الناس بالكمال يعقبه النقص؛ لأنّ الكمال الحقيقي لله سبحانه وتعالى، ويناجي ربه بالرحمة، والشفاء. ولعلّ الشاعر أراد أن يعبّر عن النوائب التي تطرأ على حياة الإنسان. يذكّرنا بيته هذا قول عبد الله بن المبارك:

(المتقارب)

إذا تمَّ أمرٌ بدَا نقصهُ ترقّبْ زوالاً إذا قيل تمَّ[٣]

ويبدو جلياً أنّ ابن قسيم استحضر قول عبد الله بن المبارك وضمّنه في شعره؛ ليضفي عليه رونقاً، وجمالاً.

وإذا ما دخلنا في العصر العباسيّ وجدنا الازدهار والتطور الثقافيّين في المجالات العلمية كافة، وفي الشعر العربي على وجه الخصوص، وهذا ما أثبته شوقي ضيف بقوله: "لقد أَذْكَى الإسلام جذوة المعرفة

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص ٨٨

[٢] نفسه ص ٦٨

[٣] الإمام عبد الله بن المبارك، ديوان عبد الله بن المبارك، المحقق مجاهد مصطفى، مجلة البيان١٤٣٢هـ

في نفوس العرب، إذ دفعهم دفعاً قوياً إلى العلم والتعلّم، فلم يمضِ نصف قرن حتى أخذت العلوم اللغويّة والدينية تضع أصولها، وحتى أخذ العرب يلمُّون بما لدى الأمم المفتوحة من ثقافات متباينة، وقد مضوا في هذا العصر يتقّصونها، وينقلونها بكل موادها إلى لغتهم، ونهض التعليم حينئذٍ نهضة واسعة"[١].

وبناء على ذلك حدث تطور هائل في الشعر العربي على جميع مستوياته: اللفظية، والمعنوية، والأسلوبية،. حدث ذلك على أيدي شعراء وضع كلٌّ واحد منهم بصماته على خارطة الشعر العربي نذكر منهم: أبا نواس، وأبا تمام، والبحتري، وابن المعتز، والمتنبي، وأبا العلاء المعرّي، وغيرهم ممن ذاع صيته في ذلك العصر. وكان طبيعاً، والحال كذلك، أن نشتم في ديوان ابن قسيم بعضاً من عبق الشعر العباسي، على النحو الذي نصادفه في قوله:

(الكامل)

يا باكي الدارِ بكاظمةٍ وبكاءُ الدّارِ من الكَمَدِ[٢]

أَفنيتَ الدَّمْعَ على حجرٍ وأَضعتَ الصبر على وَتَدِ

من تقع عيناه على هذين البيتين يتذكر–لا محالة– قول أبي نواس:

(البسيط)

أشربُ منْ كفّهِ الشمولِ ومن فيهِ وُضاباً يجري علـــى بردِ[٣]

فذاك خيرٌ من البكاءِ على ال رَّبع وأنمـــى في الرُّوح والجســـدِ

لا تبكِ ليلى ولا تطربْ إلى هندٍ واشربْ على الوردِ من حمراءَ كالوردِ

ومن ذلك قوله:

---

[١] ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط٦، ص ٩٨

[٢] ديوان ابن قسيم، ص ٤٧

[٣] ديوان الحسن بن هانئ أبي نواس، هذا الكتاب من كتب المستودع بموقع المكتبة الشاملة ص ٢٢٦

(البسيط)

ويدٍ بآل محمدٍ علقتْ منّي فلستُ بغيرِهم أرضى[١]

جعلَ الإلهُ عليَّ حبَّهمْ و على جميعِ عبادهِ فرضا

أن يكون حبّ آل البيت فرضاً كلامٌ يذكر بقول الإمام الشافعي:

(البسيط)

يا آل بيتِ رسولِ اللهِ حبّكم فرضٌ من اللهِ في القرآنِ أنزلَهُ[٢]

يَكفيكُمُ مِن عَظيمِ الفَخرِ أَنَّكُمُ مَن لَم يُصَلِّ عَلَيكُم لا صَلاةَ لَهُ.

ويستخدم ابن قسيم في نظمه مفرداتٍ تذكر القارئ بتلك التي كان يميل أبو تمام إلي استخدامها، مثل كلمة (الصّب) الواردة في قوله:

(المنسرح)

دعْني بداءِ الهوَى أموتُ فما أطْيَبَ فِي الحبِ ميتةَ الصّبِّ[٣]

فهي–بلا ريب– تذكرنا بقول أبي تمام:

(الكامل)

لا تسقْني ماءَ الملامِ فإنّني صبٌ قدْ استعذبْت ماء البكائي[٤]

ومن معاني الشعر التي وقعت عفو الخاطر في ديوان ابن قسيم قوله:

---

[١] ديوان ابن قسيم ص. ٧٢

[٢] الشافعي عبد الله محمد بن إدريس، ت/ محمد إبراهيم سليم ، حقوق الطبع محفوظة، ط/٣ ١٣٩٢ هـ ص ٧٢

[٣] ديوان ابن قسيم، ص. ٢٩

[٤] نعمان خلف رشيد، شرح الصولي لديوان أبي تمّام، الجمهورية العراقية وزارة الإعلام، الجزء الأول ط/ ١

(الطويل)

أبَتْ عبراتُ العينِ بعدَك أن ترقا ولوعةُ ما بين الجوانحِ أن تُرْقى[١]

في هذا البيت تذكيرٌ بيّنٌ بقول البحتري:

(الطويل)

خليلي كفّا اللومَ في فيضِ عبرَةٍ أبى الوجْدُ إلاّ أن تفيضَ و تسْجُمَا[٢]

لا يخفى على أحدٍ أن البيتين تداخلا معنوياً؛ لما فيهما من شدة اتحاد ألفاظهما الناتجة عن معنى واحد حيث إنّ الهدف الذي يرمي إليه البيتان هو سيل الدموع طواعيةً في عين الحبيب.

و من ذلك أيضاً قوله :

(الوافر)

أبعدَ البُعدِ أطمعُ في التدانِي وبعدَ الوصلِ أقنعُ بالتمنّي[٣]

الذي نصادف فيه صدىً من قول البحتري:

(الطويل)

أبعدَ المشيبِ المنتضَى في الذوائبِ أحاولُ لُطفَ الوُدِّ عندَ الكواعِبِ [٤]

وإذا ما عرّجنا إلى ديوان المتنبي الذي ملأ الدنيا، وشغل الناس وجدنا عدداً من معانيه تسجّل حضوراً في أبيات نظمها ابن قسيم، مثل قوله:

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص ٨٤

(٢) ديوان البحتري، ديوان البحتري: أبو عبادة الوليد- تحقيق رشيد عطية- بيروت ١٩١١ ص ٩٢

(٣) ديوان ابن قسيم، ص ١١٥

(٤) ديوان البحتري ص ١٤٧

(الكامل)

بكتْ الخطوبُ وثغرُ مجدِك ضاحكٌ ونبا الحُسامُ وسيفُ غزْبِكَ باتكٌ [١]

يذكر ابن قسيم الشجاعة والإقدام للأمير بدر الدولة حيث إنّه تغلب على أعدائه عند المبارزة بدليل أنّ مجده فاق مجد خصمه، وسيوف أعدائه كلّت حين بقي سيف الممدوح صارماً. وهذا هو المعنى الذي يذكرنا بقول المتنبي:

(الطويل)

تمرُّ بكَ الأبطالُ كلمَى هزيمةً ووجهُك وضاّحٌ وثغرُكَ باسمٌ [٢]

ومن ذلك أيضاً قوله:

(الوافر)

وكمْ جرّعْتَها غصصَ المنايَا بيومٍ فيهِ يكتهلُ الفطيمُ[٣]

تناص هذا البيت مع بيت المتنبي حيث يقول:

(الكامل)

والهَمُّ يخترمُ الجسيمَ نحافةً ويشيبُ ناصيةَ الصبيِّ ويهرِمُ[٤]

ومن الشعراء العباسيين الذين أخذ ابن قسيم منهم بعض معاني الشعر العربي، أبي فراس الحمداني حيث قال:

(السريع)

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص ٨٨

[٢] فاضلي إبراهيم شمس الدين، شرح ديوان المتنبي، دار الصبح ، ط/ ١ ١٤٢٨هـ بيروت لبنان، ص ٤١٦

[٣] ديوان ابن قسيم، ص ١٠١

[٤] ديوان المتنبي ص ٤٧١

وكمْ ليلةٍ ماشيتُ بدرَ تمامِها إلى الصبحِ لمْ يشعرْ بأمريَ شاعرُ [١]

وقع هذا المعنى في أحد أبيات ابن قسيم مثالاً للتناص. ذلك قوله:

(الطويل)

وكم ليلةٍ عاطانيَ الراحَ بدرُها ... ونادمني فيها الغزالُ المُشَنَّفُ [٢]

ولم تكن أنفاس أبي العلاء المعرّي غائبة في شعر ابن قسيم، حيث نجد طرفاً منها في قوله:

(بحر الوافر)

يضوعُ ترابُهُ مسْكاً إذا ما سحبْنَ عليهِ أذيالَ البرودِ [٣]

يقع في هذا البيت تذكير بقول المعرّي:

(البسيط)

تضوعُ دارُكِ مِسكاً وهي خاليَة مثلَ القَسيمَةِ بعدَ الأصْهبِ العَطِرِ [٤]

ومن أبياته التي تذكرنا بمعنى عبّر عنه أبو الفضل بن شرف الناظم قوله:

(البسيط)

أهلاً بطيفِ خيالِ زارَني سحراً فقمْتُ والليلُ قدْ شابتْ ذوائبُه [٥]

حيث سبق أن قال أبو الفضل في هذا المعنى:

---

[١] الحمداني أبو فراس، ديوان أبي فرراس،ت/ د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع عمان، ط/١ ١٤٠٢ هـ، ص.٩٩

[٢] ديوان ابن قسيم ص. ٥٥

[٣] نفسه، ص ٤٥

[٤] القضاعي التنوخي المعري أحمد بن عبد الله بن سليمان، اللزوميات ديوان اللزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، ت/د. عمر الطباع، المجلد الأول، دار الأرقم بن ابي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت لبنان، ص ٥٦٢

[٥] ديوان ابن قسيم، ص ٣١

ومفرق الليل قد شابت ذوائبه فبت أدعو له بالطول في العمرُ [١]

وهكذا يعدّ ديوان ابن قسيم هدفاً مناسباً لمن كان همّه البحث عن صور التناص في شعر واحدٍ من شعراء العرب القدامى. فقد رأينا، فيما تقدّم ذكره، كيف حفل ديوان هذا الرجل بأنماط متنوعة من التناص على مستويات: القرآني الكريم، والسنة النبوية المشرفة، والشعر العربي القديم. وإلى جانب هذا حفل ديوان ابن قسيم بأنماط أخرى من التصوير الشعري، على النحو الذي نصادفه في الفصل الآتي.

---

[١] خريدة القصر وجريدة العصر، ص ١٧٦

الفصل الثاني

الصورة الشعرية في شعر ابن قسيم

المبحث الأول:

الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين

المبحث الثاني:

الصورة الشعرية في شعر ابن قسيم

الفصل الثاني

الصورة الشعرية في شعر ابن قسيم

المبحث الأول: الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين

تمهيد:

يقول قدامة بن جعفر في تعريف الشعر:"هو قولٌ موزون مقفّى يدلّ على معنى"[١]. وإذا أمعنا النظر في هذا التعريف وجدنا أن ابن جعفر أراد بعبارة " قولٌ موزون مقفّى" التعريف بين الكلام المنظوم، والكلام المنثور. ومع ذلك لم يحدّد طبيعة المعنى الذي يقوم عليه الشعر، حيث جعل الأمر مفتوحاً يشمل أيّ معنى يريده الناظم. أدرك ابن خلدون النقص أو الخلل الذي اعترى عبارة قدامة، وقام بتصويبه، حين بيّن أنّ المعنى المقصود في الشعر هو الذي يقوم على الأوصاف، والخيال"[٢]، وبناءً على ذلك ثبتت في أذهان نقاد الشعر أنّه كلما كانت قدرات الشاعر في الخيال كبيرة، كانت فرصه في نظم جيد الشعر كبيرةً وعظيمةً؛ إذْ تكمن جودة الشعر وحلاوته في جودة الصور التي يرسمها مستخدماً في ذلك قدراته اللغوية، وملكاته الخيالية.

ويقول البارودي في مقدمة ديوانه: "الشعر لمعة خيالية".[٣] ومن المعلوم أنّ الشعر العربي عمل عقلي فالخيال محله العقل، وبهذا فإنّ الشعراء قبل أن يعبّروا عن مشاعرهم، و تجربتهم الشعرية يتخيلون أولاً ثم بعد ذلك يصوّرون هذه المشاعر تصويراً بلاغياً؛ لتقبلها نفوس المتلقي بقبول حسن.

ويُذكر في هذا المقام إنّ بعض النقاد عندما يتناول الصورة الشعرية يبدؤون أولاً بمفهوم الخيال كما هو الحال عند جابر عصفور، ولقد تطرق إلى أهمية الخيال في دراسة الصورة فعدّه حجراً أساسياً لبنائها

---

[١] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ص. ٣

[٢] انظر: ابن خلدون، المقدمة، ص.٥٧٣

[٣] البارودي محمود سامي، ديوان البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ٢٠١٢، ص. ٣١

في قوله: " بدأت البحث بدراسة مفهوم الخيال وطبيعته، على أساس أنّ دراسة الخيال هي المدخل المنطقي لدراسة الصورة".[١]

يُفهم من هذا القول أنّ الصورة تتشكل وتتمحور على أنها أساس في الخيال، و أما طبيعة الصورة الشعرية بذاتها فهي أداةٌ، ووسيلةٌ يتوسل بها النقاد للكشف عن معرفة أصالة التجربة الشعرية، وهي الطريقة المثلى للمبدع لصياغة أعماله الشعرية؛ وبهذه الأهمية البالغة للصورة الشعرية جاء هذا البحث ليقدّم جانباً من مفهوم الصورة عند القدامى والمحدثين من النقاد العرب، ومن ثمّ الدخول في تناول الصورة الشعرية عند ابن قسيم موضوع هذه الدراسة.

مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى.

لقد تزاحمت المفاهيم الواردة في مفهوم الصورة لدى النقاد العرب القدامى، ولعلّ أوّل من تطرق إلى الحديث عما يقرب من مفهوم الصورة الشعرية هو الجاحظ؛ وذلك عند حديثه عن ثنائية اللفظ والمعنى، فهو يقول: " والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربي، والقرويّ والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الّطبع، وجودة السّبك. فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التصوير"[٢]. وبتدقيق النظر في هذا القول يُلاحظ أنّ مفهوم الصورة عند الجاحظ لم يكن بمعناها العلمي الذي تواضع عليه النقاد المحدثون. ولعلّ سبب ذلك راجعٌ إلى الدلالات التي يحملها مفهوم التصوير عنده حيث إنّ مصطلح التصوير يكتسب ثلاث الدلالات:

صياغة الأفكار ، والتقديم الحسي للمعنى ، والاستمالة والإشارة ؛ إذْ التقديم الحسي للمعنى يجعل الشعر مماثلاً لفن الرسم. ولم يبيّن الجاحظ كيف يكون الشعر ضرباً من التصوير.

وممن سار على هذا النمط في تناول مفهوم الصورة: قدامة بن جعفر حيث قال قدامة :"إنّ المعاني كلّها معرَّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم

---

[١] عصفور جابر أحمد ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف القاهرة ص ٧

[٢] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ت/ عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ١٤١٦هـ لبنان بيروت، ج/٣ ص ١٣٢

الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضّة للصياغة" [١].

وتناول أبو هلال العسكري مفهوم الصورة عند حديثه عن الإبانة عن حد البلاغة فقال: " والبلاغة كل ما تُبلّغ به المعنى قلبَ السامع فتمكّنه في نفسه كتمكُّنِه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام اذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسم بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى" [٢] . يُستفاد من كلام أبي هلال أنّ الصورة من الأسس التي اعتمدت عليها البلاغة العربية.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد تكون دراسته لهذا المصطلح دراسة مميّزة عمن سبقه من العرب القدامى رغم جهودهم المقدّرة. فقد تناول الجرجاني مفهوم الصورة تناولاً دقيقاً مبيّناً أهميتها، ووظيفتها في العمل الأدبي، وغاص في تناول مفهوم الصورة حيث إنّه أشار إليها خلال حديثه عن الاستعارة المفيدة فقال: " ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تُبرز هذا البيان أبداً في صورة مُستجَدَّةٍ تزيد قَدرَه نُبْلاً، وتوجب له بعد الفضلِ فضلاً"[٣].

يتحدث عبد القاهر في هذا النص عن الاستعارة المفيدة ويبيّن فضلها بأنّها توضّح المعنى في صورة جديدة، ويمكن استنباط بعض الأحكام البلاغية التي اعتمد عليها الجرجاني في هذا النص، حيث إنّه أراد أن يبيّن الدور الذي تؤديه الاستعارة في النص الأدبي في توصيل المعنى إلى غايته، ولا غرو في ذلك حيث تعدّ الاستعارة أحد الركنين الرئيسي اللذين تقوم عليهما الصورة الشعرية وهما :الاستعارة، والتشبيه.

أضاف الجرجاني في موضع آخر قوله: "واعلم أنّ قولنا (الصورة) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة،

---

[١] البغدادي قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط/١ ١٣٠٢ ص ٤

[٢] أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين،ت/ علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية بيروت ١٤٣٤هـ ص. ١٦

[٣] الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن ، أسرار البلاغة، ت/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني دار المدني بجدة ط/١ ١٤١٢ هـ ص ٤٢

فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرْقا، عبّرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول (الجاحظ): "وإنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[١].

يُفهم من هذه العبارة أنّ ثنائية اللفظ والمعنى عنصران متكاملان لا يُكتفى بأحدهما دون الأخر في تشكيل الصورة. وبالإضافة إلى ذلك عدَّ عبد القاهر التمثيل عنصراً مهماً في تشكيل الصورة، جاء ذلك في قوله: " وعلى الجملة، فينبغي أن تعلم أن المثَل الحقيقي، والتشبيه الذي هو الأوْلَى بأن يسمَّى تمثيلاً لبُعده عن التشبيه الظاهر الصريح، ما تجدُه لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر".[٢]

مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب المحدثين

وضع النقاد العرب القدامى اللبنات الأولى لمفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي على النحو الذي رأيناه آنفاً، ومهّدوا بذلك الطريق للأجيال اللاحقة من النقاد العرب ليطوّروا هذا المفهوم، وليضعوا بصماتهم الخاصة في هذا الشأن النقدي، بل ذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك حيث أثبت في بعض أقواله ما من شأنه تشجيع النقاد في كل عصر للإسهام بآرائهم وأفكارهم التي تدفع النقد العربي خطواتٍ إلى الأمام. فها هو الجاحظ يقول في هذا الخصوص: " إذا سمعت الرجل يقول ما ترك الأول للآخر شيئاً فاعلم أنّه ما يريد أن يفلح"[٣].

وإذا ما نظرنا فيما سطرته أقلام النقاد العرب المحدثين في مفهوم الصورة الشعرية، يمكّننا أن نصنّف هؤلاء النقاد في ثلاث فئات على النحو الآتي:

---

[١] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ت/ محمود محمد شاكر، طبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ط/٣ ١٩٩٢ م ص ٥٠٨

[٢] الجرجاني، أسرار البلاغة ص ٥٠٨

[٣] الجاحظ، الحيوان، ص. ٢٣

الفئة الأولى:

نفت هذه الفئة معرفة النقاد العرب القدامى وإلمامهم بمفهوم الصورة الشعرية بحجة أنهم ما كانوا يحتفون بأمر الخيال جملةً وتفصيلاً، ولا يحتفلون به. يقول مصطفى ناصف: " والحق أنّ لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي"[١]. وأيّده في هذا الرأي العديد من المحدثين مثل: محمد غنيمي هلال، وعلي صبح، و نصرت عبد الرحمن، و علي البطل. أما نصرت عبد الرحمن فنظرته للصورة واضحة بإنكاره الشديد لمعرفة العرب الصورة، حيث فصل الصورة البلاغية عن الزخرف الشعري العربي فقال: "أعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"[٢]. ولم يقف نصرت عبد الرحمن عند هذا الحد في إنكاره بل جاوز ذلك بقوله :" فالصورة تحمل في خباياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري و عن صندوق الأصباغ و عن البلاغة"[٣].

الفئة الثانية:

اتّخذ هؤلاء موقفاً وسطاً بين القدماء والمحدثين منهم عبد القادر الرباعي الذي يقول "والصورة ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف – عند الشعراء– من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد".[٤]، يقف عبد القادر في هذا الموقف مع القدامى في نظرية الصورة لكنه خالفهم عندما نقل رأي كل من (سانتابانا، ووسوزان لانجر) اللذين وضعا منهجيهما وقفاً لمناهج البرناسية، و مع هذا كله طبّق عبد القادر منهجيهما على شعر أبي تمام، وهو بذلك يعترف–ضمناً– بجهود القدماء في تعريف الصورة الشعرية يبد أنّه مال إلى تطبيق أفكار نقاد محدثين عند تناوله لشعر أبي تمام أحد أشهر شعراء العصر العباسي.[٥]

---

(١) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، دار الأندلس،ببيروت ، ط/٢ ١٩٨٤م ص٩

(٢) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، ط/٢ ١٩٨٢ م ص ٨

(٣) المرجع نفسه ص ٥

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط/٢ ١٩٩٩ م ص ١٥

(٥) انظر : المرجع نفسه ص ١٤

الفئة الثالثة:

هم الذين أثبتوا للعرب معرفة مفهوم الصورة، وأثبتوا اهتمامهم بها، وتعرضوا لمحاولة النقاد المحدثين حول نفيهم للصورة عن العرب وردوا عليهم. من هؤلاء: عبد الإله الصائغ، و جابر عصفور، اللذان تناولا هذا الموضوع تناولاً دقيقاً، ركزا على الرد على قول ناصف الذي قال: إنّ العرب لم يهتموا بالخيال الشعري. يقول عبد الإله الصائغ : " لم يكن رد فعل لجهود اليونان القدماء في دراسة الصورة؛ إذ لا يمكن تصور شعر خالٍ من الصورة، ولم يكن الاهتمام أيضاً ثمرة للبيئة اللغوية والكلامية والفلسفية، والقبول بتلك الفرضيات يعني إلغاءً للطبيعة الابتكارية في العقل العربي".[١]

هذا، وقد تمّت الإشارة إلى رأي جابر عصفور في الصورة الشعرية في ثنايا التمهيد الموضوع لهذا الفصل. فضلاً عن تلك الإشارة يقول جابر عصفور:" ولقد أحسست إحساساً قوياً بقصور الدراسات الحديثة في بحث قضية الصورة في التراث، أثناء دراستي لموضوع " الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر".[٢] فهو-إذن- يقرّ بوجود إشارات بيّنات لمفهوم الصوورة الشعرية في التراث العربي.

ومن المحدثين العرب الذين تناولوا مفهوم الصورة الشعرية علي البطل الذي يقول:" إذا كان المفهوم القديم قصر الصورة على التشبيه، والاستعارة بجميع أشكالها، فإنّ المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعدّ الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلاً فتكون عبارات حقيقية الاستعمال و مع ذلك فهي تشكل صورة دالّة على خيال خصب"[٣]

فالرجل يوسّع بهذه العبارة الصريحة مفهوم الصورة الشعرية الذي قصره القدماء على الاستعارة، والتشبيه باختلاف أنواعهما، وألوانهما، وهذه-بلا ريب- إضافة معتبرة لتطور مفهوم مصطلح الصورة الشعرية في النقد العربي. ويدعم هذا الرأي قول علي صبح الذي جاء فيه:" قد تحتوي القصيدة على

---

[١] عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً مع منحى تطبيقي على الأعشى الكبير، دار القائدي ليبيا ص ٨٥

[٢] جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ص ٧

[٣] علي البطل، الصورة في الشعر العربي – نقلا عن مجلة الأثر – جامعة أرقلة – العدد ١ – ٢٠٠٢ م – ص ١٣٤

فكرة وتخلو من الصورة الشعرية والشعر ليس صورة كلية في كل أنواعه، بل إن هناك أنواعًا من الشعر تعد من أرقى أنواعه وتعرى من الصور، وتعد نصرًا لقائلها، وليس معنى ذلك أننا ننكر النظر إلى القصيدة كصورة كلية، ولكننا ننكر هذه المغالاة التي سار عليها بعض الجامعيين في إعطاء الصورة الشعرية منزلة كبيرة القدر"[١]. وعلى المستوى العملي يورد محمد غنيمي هلال أبيات للشريف الرّضي تدعم الفكرة التي ذهب إليها كلٌّ من علي البطل، وعلي صبح، والأبيات المعنية هي:

(الكامل)

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلى دِيَارِهِمُ وطلولُها بيدِ البلَى نهــب[٢]

فوقفت حتى ضج من لغب نضوي ولج بعذلي الركــب

وَتَلَفّتَتْ عَيني، فَمُذْ خَفِيَتْ عنها الطلول تلفت القلــب

يقول محمد غنيمي شارحاً هذه الأبيات "إنّ الشاعر وقف على الطلول، ولكنّه سمّاه أولاً ديارًا؛ ليوحي تجاور هذه الكلمة مع كلمة الطلول، بالفرق بين بقائها حية في ذكراه، وبين رؤيتها دراسة حين وقفت عليها عيناه، ولهذا الإيحاء بالفرق بين الحالتين: حال الديار حية في ذهن الشاعر، و حال الطلول بعد فراق الأحبة".[٣]

يتبين لنا من خلال شرح الدكتور هلال لهذه الأبيات، أنّ الصورة المجازية، أو العبارات المجازية قد تتجاور مع الحقيقة و مع ذلك ينتج من تجاورهما تصوير دقيق دالّ على خيال خصب. و هكذا، كان الحديث عن مفهوم الصورة الشعرية حاضراً في كل العصور الأدبية العربية، ابتداءً من القرن الثاني الهجري إلى عصر الحداثة، وما بعد الحداثة. ولما كان الأمر كذلك، كان من الطبيعي أن تكون رسوم الصورة

---

[١] علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، دار إحياء الكتب العربية ص ١٣٤

[٢] الرضي الشريف، ديوان الشريف الرضى ، ج/١ طبعة المطبعة الأدبية، بيروت، سنة ١٣٠٧ هـ ص ١٤٥

(٣) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدب الحديث، دار نهضة مصر للطبع و النشر الفجالة القاهرة ص ٤٣٢

الشعرية حاضرةً في ديوان ابن قسيم بشقيها المعروفين، أي الصورة الشعرية المبنيّة على قاعدة التشبيه بأنواعه المختلفة، وتلك التي تقوم على أساس الاستعارة بألوانها المتعددة، على النحو الذي نصادفه في المبحث الآتي، فضلاً عن الصورة الشعرية التي تخلو من أيّ تشبيه، أو استعارة، بل تستند فقط إلى خصوبة خيال صانعها.

المبحث الثاني: الصورة في شعر ابن قسيم:

تمهيد:

حفل ديوان ابن قسيم بوجود عددٍ كبير من الصور الشعرية بشقيها المذكورين آنفاً. ففيما يخص الصور المستندة على قاعدة التشبيه وجدنا الرجل يميل إلى تلوين صوره بطرق شتّى . فأحياناً تجد صورته الشعرية مبنية على فكرة التشبيه البليغ، في حين يرسمها في بعض أحيان وفقاً لمفهوم التشبيه الضمني، وتجده-في أحايين-أخرى يميل إلى التشبيه المقلوب تارةً، وإلى التشبيه التمثيلي تارةً أخرى.

أما فيما يخص الصور الشعرية المبنية على أسس الاستعارة، فمفهومها في البلاغة العربية تجده يتأرجح بين الاستعارتين: التصريحية، والمكنية. وهذا فضلاً عن لجوئه في أحايين كثيرة للتعبير عن رؤاه وأخيلته وفقاً لما يصدر عن إحدى حواسه الخمس.

وبناءً على ما تقدم ذكره سينقسم هذا البحث إلى ثلاثة أقسام أوّلها:

١- الصور الشعرية المبنية على التشبيه:

التشبيه من أهمّ الموضوعات التي يدرسها علم البيان، و هو الموضوع الأساس في الصورة الشعرية. ولقد أخذ التشبيه نصيبه في الشعر العربي بالقدر الذي يمنحه كثيراً من الجمال.ذلك؛ لأنّه أسلوب يلجأ إليه الشاعر توضيحاً، وإبانةً للمعاني الغامضة. يقول صاحب كتاب الصناعتين:"والتشبيه يزيد المعنى

وضوحاً و يكسبه تأكيداً؛ ولهذا ما أطبق جميعُ المتكلمين من العرب و العجم عليه، و لم يستغنِ أحدٌ منهم عنه".[١]

وقال فضل حسن عباس: "إنّما التشبيه كغيره من أساليب القول وفنونه جيء به ليؤدي رسالة ذات أثر، وليحقق أغراضه النفسية والنفيسة المقصودة من علم البيان".[٢]

و مما يؤكّد أهمية التشبيه في الشعر العربي أنّ زهير بن أبي سُلمى يمنع ابنه كعباً من قول الشعر وأنّه عقد له ذات مرة ما يشبه الاختبار ليتحقق من قدرته على وصف الأشياء و دقة تشبيهها فلمّا تأكد زهير من ذلك سمح لابنه يقول الشعر[٣].

وفيما يبدو كان ابن قسيم شاعراً ملماً بفنون البلاغة العربية، ومفتناً بألوان التشبيه المختلفة على وجه الخصوص. يدلّ على ذلك هذه المجموعة المعتبرة من الصور الشعرية التي اتخذ الشاعر التشبيه طريقاً إلى الوصول إليها على النحو المبيّن في المساحة الآتية:

أ- صور التشبيه البليغ:

هو ما حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه و هو أرقى أنواع التشبيه بلاغةً[٤] لكونه يدع مجالاً لحلول المشبه في المشبه به، ويمكن في هذه الحالة اندماج بعضه مع بعض. واستخدم ابن قسيم التشبيه البيلغ في شعره بكثرة، كما في قوله يصف غلاماً مجدوراً:

(الطويل)

رأوْا جُدرياً في صحنِ خـــدِّهِ كدُرِّ العقودِ في نحورِ الكواعبِ[٥]

و ما هوَ إلاّ البدرُ لمّا تكاملَتْ محاسنُهُ نقّطْنَهُ بالكواكـــــــبِ

---

[١] العسكري، كتاب الصناعتين ص ٢١٦

[٢] فضل حسن عباس، أساليب البيان في علوم البلاغة،دار النفائس للنشر والتوزيع الأردن ط/٢ ١٤٣٠هـ ص ٢١٨

[٣] جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ص ٧٧

[٤] الهاشمي أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية ببيروت، ص.٢٤٢

[٥] ديوان ابن قسيم، ص. ٣٠

وقع التشبيه البليغ في قوله:" **و ما هو إلاّ البدر**" حيث إنّ الشاعر شبّه الغلام المجدور بالبدر الذي يستضاء به، فاستخدم الشاعر هذا الأسلوب ليرفع منزلة موصوفه؛ لأنّه يريد أن يبالغ في وصفه و يُبرز مكانه العالي فلجأ إلى هذا النوع من التشبيه. ويقع في هذا القول، فضلاً عن ذلك، ما يسميه البلاغيون حسن التعليل؛ لأن الجدري الذي ذكره ابن قسيم مرض فيروسيّ معدٍ يتميّز بطفح جلديّ حُليميّ يتقيح ويعقبه قِسْر و يخلف ندوباً[١]. يتبيّن من خلال البيتين أن الشاعر يدعي هذا الوصف لممدوحه بأنّه البدر؛ إذْ شبّه الأثر الذي تركه هذا المرض (الجدري) في جسم هذا الغلام بالنجوم التي تسهم في ظهور البدر أكثر تألقاً وجمالاً.

وهذا الأسلوب يطرقه أهل البلاغة؛ إذْ إنّ الحقيقة كان الشاعر على علم بمرض هذا الغلام لكن أراد أن ينفي وجود هذا المرض في جسمه؛ بل أراد أن يجعل منه شيئاً إيجابياً عله بذلك يخفف من وطأة الألم والحزن عند ذلك الغلام. استخدم هذا الأسلوب؛ ليقوي المعنى المراد الذي يرمي إلى الجمال والشرف في القول، ووجه الشبه في هذا التشبيه البليغ يكمن في الإشراق والتألق في كلّ من المشبه، والمشبه به، وحذف الشاعر هذا الوجه و أداة التشبيه، مدعياً أنّ المشبه هو عين المشبه به.

ومن صوره التي توسّل فيها التشبيه البليغ قوله:

(الوافر)

فأنتَ الشمسُ لمْ يكفرْكَ ليلٌ دُجا و البدرُ جلَّ عنِ السرارِ[٢]

شبّه الممدوح بالشمس، والبدر اللذين لا يخفى نفعهما على أحد؛ ليدلّ على بروز ممدوحه بين قومه؛ إذْ إنّ قوله:(**لم يكفرك ليل**) يعني: لم يسترك ليل دجا، كذلك البدر لا يخفى ضوؤه على أحد.

وبذلك يكون ابن قسيم قد ذهب في هذا المعنى مذهب نابغة بني ذبيان حين قال مخاطباً النعمان بن المنذر:

ألمْ ترَ أنَّ اللهَ أعطاكَ صورةً ترى كلَّ ملكٍ دونها يتذبذبُ[١]

---

[١] المعجم الوسيط ص. ١١٤

[٢] ديوان ابن قسيم، ص. ٥٧

فإنّك شمسٌ و الملوك كواكبٌ إذا طلعتْ لمْ يبدُ منهنّ كوكبُ

ومن ذلك أيضاً قوله:

(الكامل)

مترقرقٌ ماءُ الجمالِ بوجههِ أندَى وأكرَمُ راحةً من حاتمِ [٢]

ومن الواضح البيّن أنّ الشاعر قصد من هذه الصورة التأكيد على فكرة أنّ ممدوحه أكثر جوداً من حاتم الطائي الذي تضرب به العرب المثل في الجود والكرم.

ومنها قوله:

(الرمل)

قمرٌ قبّلتُ منهُ وجْـــــــنةً حسْوُها ما شئت منْ مــاءٍ ونارِ [٣]

شبه محبوبه تشبيهاً بليغاً زعم فيه أنّه القمر نفسه بعد أن حذف أداة التشبيه، ووجه الشبه، فأصبح الوصف أحلى وأجمل مما لو كان الوصف بالتشبيه الذي تجتمع فيه جميع أركانه.

ب :التشبيه الضمني.

هذا نوع أخر من أنواع التشبيه، وهو تشبيه لايوضع فيه المشبه و المشبه به في صورة من صور التشبيه المعروف بل يلمح المشبه و المشبه به ويفهمان من المعنى.[٤] ولعلّ مما يُستفاد من هذا الكلام أنه يمكن المشبه أن يحمل الحكم الذي ينبغي أن يُسند إلى المشبه به.

---

[١] ، ديوان النابغة الذبياني ، عباس عبد الساتر ، بيروت ،دار الكتب العلمية ، ط/ ٣، ١٤١٦ هـ ، ص. ٢٨

[٢] ديوان ابن قسيم،، ص. ١٠٨

[٣] نفسه، ص. ٥٩

[٤] جواهر البلاغة، ص. ٢٤٢

المدقق النظر يجد أن التشبيه الضمني مبثوث في ثنايا ديوان ابن قسيم؛ إذْ يستطيع الباحث أن يذكر عديداً من أمثلة على هذا النوع من التشبيه، ولعلّ من الواضح أنّ الشاعر أراد أن يترك أثراً جميلاً في نفس قارئ قصائده؛ لأنّ كل معنى غير مكشوف عند الاطّلاع عليه لا بد من القراءة بالتريث ليُفهم ما هو المقصود منه، وهذه القراءة تترك أثراً جميلاً في نفس القارئ وبه قال العسكري:" ما كان لفظه سهلاً، ومعناه مكشوفاً بيّناً فهو في جملة الرديء"[١]، ومن هذا المنطلق أنّ التشبيه الضمني كما سبق عرضه أنّ المشبه والمشبه به فيه لا يوضعان في صورة واضحة بل يلمحان، وينتج من ذلك للقارئ أن يترك له الأثر الجميل في النفس.

قال ابن قسيم في مدح نور الدين زنكي:

(الكامل)

تبدُو الشجاعةُ من طلاقةِ وجهِهِ كالرمحِ دلَّ على القســاوةِ لينُهُ[٢]

تقع في هذا البيت صورة شعرية في غاية الحسن والجمال، حيث شبه الشاعر ممدوحه–ضمنياً– بالرمح. فكما يعدّ لين الرمح دليلاً بيّناً على قوته، فإنّ لين وجه الممدوح وطلاقته يعدّان دليلاً على شجاعته وقوة بأسه. وربما لا يختلف اثنان في أنّ وصف الممدوح بهذا الشكل الضمني يكون وقعه في نفس المتلقي أكثر جمالاً، وأبعد أثراً.

ج:التشبيه المقلوب.

يوصل هذا التشبيه إلى الغاية في المبالغة، يعرفه أهل الاختصاص بأنّه "التشبيه المنعكس وهو ما يرجع فيه وجهُ الشبه إلى المشبه حين يراد التشبيه الزائد بالناقص ويلحق الأصل بالفرع للمبالغة وهذا النوع جار على خلاف العادة في التشبيه"[٣]. ويُستفاد من هذا التعريف أن التشبيه المقلوب لا يأتي إلا

---

[١] العسكري، كتاب الصناعتين، ص . ٦١

[٢] السابق ص. ١٢١

[٣] الهاشمي، جواهر البلاغة، ص. ٢٣٩

للمبالغة؛ إذْ يكون في الأصل وجه الشبه للمشبه به. ويقول الآخرون في تعريفه "هو جعل المشبه مشبهاً به بادعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر"[١].

قال ابن قسيم معبّراً عن ذلك:

(المنسرح)

كأنّما قُدَّ جسـمُهُ منْ دُجا الليلِ ومن وجهه بدا الصبحُ [٢]

يوجد في هذا البيت تشبيه مقلوب، بدليل على أنّ الشاعر جعل ظهورَ الصبح وطلوعَه يستمدّان من وجه ممدوحه، وأراد الشاعر بذلك المبالغة في المديح.

د:التشبيه التمثيلي

يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في حق هذا النوع من التشبيه:" فينبغي أن تعلم أن المثَل الحقيقي، والتشبيه الذي هو الأوْلَى بأن يسمَّى تمثيلاً لبُعده عن التشبيه الظاهر الصريح، ما تجدُه لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر، حتى إنّ التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليّاً محضاً، كانت الحاجة إلى الجملة أكثر"[٣]. يُفهم من كلام الجرجاني أنّ التشبيه الحقيقي هو ما يأتي من جملة من الكلام أو أكثر من الجملة، يؤيد معنى هذه العبارة قول آخرين في تعريف التشبيه التمثيلي:" ما وجهه وصفٌ منتزعٌ من متعدد ".[٤]

أورد ابن قسيم هذا التشبيه في شعره بصورة جليّة في قوله:

(الطويل)

---

[١] الجارم علي أمين مصطفى، البلاغة الواضحة ، مكتبة البشرى، القاهرة، ٢٠١٠م ، ص. ٥٦

[٢] ديوان ابن قسيم، ص. ٣٧

[٣] الجرجاني أبو بكر، أسرار البلاغة، ص.١٠٨

[٤] الصعيدي عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج/٣ ص. ٤٣٠

كأنّ الملوكَ الغرَّ حولَ سريرِهِ نجـــومٌ على شمسِ الظهيرةِ عكّفُ [١]

بتدقيق النظر في هذا البيت يُرى أنّ هناك وصفين وقعا فيه (نجوم، وشمس)، وهما في المدح حيث إنّ الشاعر يصف ممدوحه مشبّهاً إيّاه بالشمس، ويشبه الملوك الأخرين الملتفين حول سريره بالنجوم. وهنا نصادف تشبيه صورة بصورة أخرى بجامع التوهّج والتلألؤ في كلتيهما، وفي ذلك بيان لمراد الشاعر، وترقية لأسلوبه في المديح.

ومن ذلك قوله:

(الطويل)

وللشمسِ لألاءٌ يلـــــوحُ كأنّهُ على البيضِ من تحتِ العجاجِ سبائكُ [٢]

يقع في هذا البيت تشبيه تمثيلي في غاية الحسن والجمال؛ إذْ شبه انعكاس أشعة الشمس الصفراء المتلألئة على صفحات السيوف البراقة بتألق سبائك الذهب إذا ما شوهد في وسطٍ يغمره شيء من العجاج والغبار.

٢- الصور الشعرية المبنية على الاستعارة:

وصفها ابن الأثير بكونها " نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه؛ لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حدًا لها دون التشبيه"[٣] مما يُفهم من هذا الكلام هو أنّ الاستعارة هي إضمار أحد الطرفين المستعار له، أو المستعار منه في التشبيه وبهذا يكون الحد بينها وبين التشبيه. والاستعارة قسمان، هما: الاستعارة التصريحية، وهي ما صُرّح فيها بلفظ المشبة به، والاستعارة المكنية، وهي ما لم يُصرّح فيها بلفظ المشبه به"[٤].

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص. ٧٩

[٢] نفسه، ص.٩١

[٣] ضياء الدين بن الأثير، مثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج/٢، ص.٦٧

[٤] انظر: عبد العزيز العتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت لبنان ١٤٠٠هـ، ص. ١٧٦

أ : الاستعارة التصريحية

يتمثّل هذا النوع من الاستعارة في شعر ابن قسيم في قوله:

(الوافر)

وما أحيتَ فينا العدلَ حـــــتّى أُميتَ بسيفِــك الزّمنُ الظلُومُ [١]

صرّح الشاعر بالمشبه به (الزمن الظلوم) في البيت السابق، والظلم من علامات الجهل والأمية، بدليل أنّ الشاعر شبّه الجهل والأُميّة بالظلم وحذف المشبه الذي هو الجهل، وصرّح بالمشبه به الذي هو الظلم على سبيل الاستعارة التصريحية وقد أضفت هذه الاستعارة قوّةً ووضوحاً أكثر على معنى البيت، وهذا هو الدور المنوط بالاستعارة؛ إذ تعدّ أكثر أساليب البيان عملاً في هذا الاتجاه.

ومن ذلك قوله:

(الكامل)

يا منْ إذا أمْطرتْ سحائبُ جودِهِ جاءَتْ بلا مطْلٍ ولا اسْتكـــــراهِ [٢]

شبه الشاعر إنفاق الممدوح بالسحائب بدليل قوله: إذا أمطرت، وحذف المشبه الذي هو الإنفاق وصرّح بلفظه الذي هو السحائب، ووجه الشبه فيهما النفع والإعطاء. ولو مال الشاعر إلى الأسلوب التقريري بأن وصف كرم ممدوحه بعبارة مباشرة لخلا كلامه- عندئذٍ – من أسباب الجمال الذي توفّره الاستعارة التصريحية كلما دخلت في الكلام، وكان استخدامها سليماً ومبرأً من التعقيد والتكلف.

ب: الاستعارة المكنية.

---

(١) ديوان ابن قيسم، ص. ١٠٥

(٢) نفسه، ص. ١٢٥

ويرى كثيرون من أهل الاختصاص أنّ الاستعارة المكنية تفضل الاستعارة التصريحية، وتتقدم عليها درجة، لكونها تخفي لفظ المستعار منه وتأتي–فقط– بقرينة تدلّ عليه. هذا، وقد حفل ديوان ابن قسيم بالعديد من الاستعارة المكنية، نذكر منها قوله:

(الطويل)

ولوْ خافَ من يسري إلى ظلِّ مجدِهِ ضلالاً لناداهُ النّــدى من أمامِه [١]

حيث شبه(الندى) بإنسان يتكلم وينادي، وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل(نادى)، وهكذا خرج كلامه أكثر وقعاً وتأثيراً في نفس المتلقي بفضل وجود هذه الاستعارة المكنية.

ومن أمثلتها أيضاً قوله.

(الرمل)

وصحيحُ الشوقِ مصدوعُ الحشا نطـقَ الدمعُ بهِ فافتـــضحا [٢]

شبه(الدمع) بإنسان يتفوّه بما يريده من قول أو كلام، وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو (النطق) على سبيل الاستعارة المكنية ليقع الكلام في نفس المتلقي وقوعَ الغيث في التربة الكريمة.

وقال:

(البسيط)

بكتْ الخطوبُ وثغرُ مجدِكَ ضاحكٌ ونبــا الحُسامُ وسيفُ غربِك باتكُ [٣]

---

[١] نفسه، ص. ١١٠

[٢] نفسه، ص.٣٨

[٣] نفسه، ص. ٨٨

يمدح الشاعر هنا الأمير بدر الدولة، ويصف انتصاره فشبه الخطوب بالإنسان المغلوب وهو العدو وحذف المشبه به الذي هو الإنسان وترك له أثراً من صفاته ليدلّ عليه؛ لأنّ البكاء من صفة الإنسان. وقد أضفى بكاء الخطوب على معنى هذا البيت بُعْداً آخر زاده درجة من الحسن والجمال، وهذا شأن الاستعارة المكنية على الدوام. فكلما نزلت في عبارة شعرية، أو نثرية زادت من قيمتها الفنية، والتعبيرية.

٣ – صدى الحواس الخمس في رؤى ابن قسيم، وأخيلته:

تمهيد.

احتلّت الصورة الحسية مكاناً عالياً في الشعر العربي، ويرجع السبب في ذلك إلى أنّها وسيلةٌ تضفي إلى جمالية شعرية ، وسبيلٌ إلى التعبير عن المشاعر والعاطفة لدى الشعراء على وجه الخصوص. وهي عنصر من عناصر البناء الفنّي، وأقسامها متعددة. "وأنواع الصورة هي الصورة الحسية: البصرية والسمعية والذوقية والشمية واللمسية والحركية"[١]. ولقد عدّها بعضهم أساساً في الصورة بقوله" والجانب الحسّي أساس في الصور، أما الجانب الباطني من الصور فهو أفكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة، والصورة لا تلغي التشبيه، ولا تمحو الاستعارة، وإنما تقدم لنا فهمًا أعمق من الفهم الجزئي الذي ارتبط بكلٍّ منهما في السابق. ولابد من بقاء التشبيه والاستعارة وأشكال المجاز الأخرى في أذهاننا ولكن على أساس أنها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمهنَّ جميعًا"[٢]

ولقد تجلت الصورة الحسية في شعر ابن قسيم بأشكالها المتنوعة : البصرية، والسمعية، والشمية، والذوقية، واللمسية، على النحو الذي نراه في المساحة الآتية:

أولاً: التأثير البصري

---

[١] عفيف عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار االدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط/١ ١٩٨٧ م، ص. ٢٩٧

[٢] المكان نفسه

تعدّ حاسة البصر هي الحاسة الأولى وأقدمها من الحواس على رأي الكثير من النقاد الذين تناولوا هذا الموضوع وإنّ التعريفات لكل منهم تبرهن على هذا القول قال أحدهم: " تمثل حاسة البصر أقوى الحواس في الإنسان حفظاً للمشهد العيني، فالعين هي مخزن الرؤية الذي يفضي إلى الإحساس النفسي بالجمال والقبح والحب والكره والارتياح والنفور".[١] وقال آخر:"وترتد الصورة البصرية إلى حاسة الإبصار فهي انعكاس لما يراه الشاعر حوله، وحاسة البصر هي أقوى الحواس إدراكاً للأشياء وأكثرها حساسية وتأثيراً بالواقع المحيط"[٢]. و قال عبد القادر المازني: " فالنظر حاسة اجتماعية ليس أعون منها على التصور والإحساس"[٣].

بناءً على هذه التعريفات فإنّ حاسة البصر أو الصورة البصرية لقيت الاهتمام البالغ لدى الدراسين والباحثين أكثر من غيرها من الحواس الأخرى وهذا لا يعني نفي الدور الذي تؤديه بقية الحواس. وتنقسم الصور البصرية إلى الأثر الذي يحدثه اللون والضوء في رسمها. يقول المغربي: "ويميل بعض النقاد- وأنا معهم- إلى تقسيم نمط الصور البصرية إلى أنماط أخرى تتفرع عنها مثل الصور اللونية والضوئية"[٤].

وفي الغالب الأعم لا يميل الشاعر إلى استخدام الألوان في عباراته بشكل عبثي لا معنى له ولا مغزى، بل يستخدمها كي تحمل دلالاتها ومعاني ذات علاقة مباشرة برؤاه الفنية، وأخيلته.

أ: الصورة اللونية.

يُلاحَظ بإنّ الصورة الجمالية الشعرية تكمن في اللون الشعري؛ لأنّه وسيلة إلى معرفة هذا الجمال الشعري؛ إذْ إنّ القصيدة خاضعة للون حيث إنّه يسيطر عليها أو جل أبياتها ولعلّ بهذا السبب أدّى عبد ربي نوال إلى قولها: "اللون وسيلة جمالية ينقل من خلالها ما يجيش في ذاته من عواطف متبانية من

---

[١] المغربي حافظ محمد، الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر"دراسة فنية تحليلية" النشر العلمي والمطابع-جامعة الملك سعود، المملكة العربية سعودية، ١٤٣٠ هـ ص. ١١٠

[٢] الدلاهمة، إبراهيو سليمان، الصورة الفنية في شعر أبر فراس الحمداني، رسالة الماجستير، جامعة يرموك الأردن، ٢٠٠١ م ص. ٤٦

[٣] المازني، إبراهيم عبد القادر، " بشار بن برد" مطبعة عيسى حلبي، القاهر ١٩٩٤ م ص. ٦١

[٤] المغربي، الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر، ص. ١١٤

الأغراض الشعرية بحيث لا يخلو غرض من أغراض الشعر إلا وكان اللون فيه قيمة فنيّة"[١]. وعرّب عن ذلك المغربي بقوله: " يمثّل اللون ملمحاً جمالياً في الشعر ويعدّ عنصراً مهماً من عناصر البناء الفنّي بما يحمل من دلالات ذات علاقة مباشرة بالرؤية الفنيّة ففي معظم الأحيان لا يرد اللون فيما وُصف له بل يكشف عن إحساس الشاعر".[٢]

تبيّن أن كل شاعر يرتدى لباس اللون بأنواعه المختلفة: الأخضر، والأسود، والأبيض، والأحمر، والأصفر، والأزرق إلى غير ذلك؛ ليصبغ شعره بأحسن صبغة، وابن قسيم كغيره من الشعراء حاول أن يُبصِّر المتلقى بكلّ مارآه حوله، وصوّره من خلال الألوان على النحو الذي نراه أدناه.

١ – اللون الأخضر.

يحمل اللون الأخضر معانيَ ودلالاتٍ، أهمها معاني الشباب، والنضارة، وتلك التي تدلّ على النمو، والاستقرار، والتفاؤل، والأمل، وراحة البال، إلى غير ذلك من المعاني التي يحملها هذا اللون المفضّل لدى قطاعٍ كبيرٍ من الناس. يقول العكبري البغدادي:"والأخضر أفضل الألوان والخضرة تدل على الخصب وسعة الْعَيْش ".[٣]

ومع تعلق ابن قسيم بهذا اللون وميله إليه، إلاّ إنّه لا يميل إلى استخدامه بشكل صريح مباشر؛ بل يلجأ إلى استخدام أشياء يرتبط وجودها باللون الأخضر. من ذلك قوله:

(الطويل)

وما صدّ عنّي النومَ مثلُ مُهفهفٍ كأنّ به معنىً من الغصنِ الرَّطْبِ[٤]

---

(١) عبد ربي نوال، الصورة الفنيّة في شعر ابن خفاجة الأندلسي مقاربة أسلوبية، جامعة وهران، ٢٠١١ م، ص. ٩٤

(٢) المغربي، الصورة الشعرية، ص.١٢٠

(٣) العكبري، البغدادي أبو البقاء محب الدين، شرح ديوان المتنبي، مصطفى السقا،، دار المعرفة – بيروت، ص.٣٨٢

(٤) ديوان ابن قسيم، ص.٢٨

يعبّر الشاعر هنا عن مشاعره المتشحة بلون الخضرة تجاه محبوبته التي تنعم بقوام معتدل يشبه في اعتداله وتثنّيه هذا الغصن الأخضر الرطب. وربما يستدعي المتلقي لهذا البيت قول حسّان بن ثابت في ميميته المشهورة:

(الكامل)

وتكادُ تكسلُ أنْ تجيءَ فراشَها في جسمِ خرعبةٍ وحسنِ قوامِ[١]

والخرعبة تعني الغصن الأخضر اللين.

ومن أبيات ابن قسيم التي يتألق اللون الأخضر في ثناياه قوله:

(الكامل)

للهِ فِي زمنِ الربيعِ وصائفُ حفّتْ بزهرةِ باقلاءٍ مُبْهِجَهْ [٢]

من المعروف عن زهرة الباقلان اشتداد خضرة لونها، مما يجعل الناظر إليها والمتأمل في تفاصيل شكلها يشعر بالأريحية والسرور، فيصبح منشرح النفس ومطمئن البال، فلا غرو إذن أن يميل الشعراء إلى تزيين قصائدهم بذكرها كما فعل ابن قسيم في البيت المذكور.

٢: اللون الأبيض والأسود

يميل ابن قسيم إلى إلباس رؤاه وأخيلته اللونين: الأبيض، والأسود. ومن الملاحظات الطريفة فيما يتعلق بهذا الأمر أنّه، في الغالب الأعم، يذكر اللونين معاً، وربما يرجع ذلك إلى فكرة التضاد الصارخ بين هذين اللونين، أو لأن كلّ واحد منهما يظهر الآخر في الدرجة القصوى من حيث البروز، والوضوح.

---

(١) الأنصاري حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت بشرح الاستاذ عبدا مهنا،دار الكتب العلمية ببيروت،ط/٢ ١٤١٤ هـ، ص٢١٤

(٢) ديوان ابن قسيم، ص.٣٥

يقول ابن سنان في هذا المعنى" الألوان من البصر ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة "[١].

وفيما يخص اجتماع اللونين: الأبيض والأسود في شعر ابن قسيم نذكر قوله:

(الطويل)

ثنَى عنْ نفيسِ الدُّرِ فضلَ لثامِـــهِ كما افترَّ بدرٌ في الدَّجنّةِ عنْ شهبِ [٢]

يصف جمال أسنان هذه الفتاة التي تتألق بياضاً؛ فإذا ما ابتسمت وقد أزاحت ذلك الغطاء الأسود من على وجهها الذي يشبه وجه القمر ليلة تمامه...إذا ما فعلت ذلك برزت أسنانها البيضاء ذات الجمال المبهر؛ مشبهاً هذا المشهد بتألق البدر حين اكتماله، والشبه بين الصورتين اجتماع اللونين: الأبيض والأسود، وتألق كل واحد منهما بفضل هذا التلاقي، والاجتماع.

ومن ذلك قوله:

(الكامل)

يا طوْدَ عزّي وغنى فاقتِي وبدرَ ليلِي وسنا صبحِي[٣]

واجتماع اللونين: الأبيض والأسود واضح بيّن، إذ جعل الشاعر ممدوحه الجواد الكريم بدراً مُضيئاً يُحيل سواد الليل الحالك إلى ما يشبه النهار.

وقال أيضاً:

(الوافر)

---

[١] الخفاجي ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمد، سرّ الفصاحة، ص.٦٤

[٢] ديوان ابن قسيم، ص.٢٨

[٣] نفسه، ص.٣٩

وأينَ البيضُ من لحظاتِ بيضٍ قطعتُ بها الليـالِي غيرَ سُودِ[١]

يذكر في هذا البيت سيوفه البيض اللامعة التي لا تفارقه في ترحاله الليلي، ويقرن بياضها المذكور بنظرات هؤلاء البيض الفاتنات التي تصيب العشّاق في مقتل، لما فيها من حَوَر الذي يعني- بدوره – شدة سواد العين، وشدة بياضها. وربما وقع في هذا البيت صدىً ما يذكّر المتلقي بقول الجرير المشهور:

(البسيط)

إنَّ العُيُونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ قَتَـلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلَانَا[٢]

٣:اللون الأحمر.

إنّ من معاني اللون الأحمر القوة، والثبات[٣]، وجاء في هذا المعنى قول ابن قسيم:

(المتقارب)

ومُحمرةٍ من نباتِ الغصو نِ يمنعُها ثقلُها أنْ تميدَا[٤]

يصف ابن قسيم الرمانة و هي ثمر حمراء معروفة، وهنا يحاول الشاعر إثبات قوتها باستخدام اللون الأحمر بما يحمله من القوة، والثبات؛ إذ يقول الشاعر إنّ ضخم غصونها تمنعها من التمايل.

ب- الصورة الضوئية:

---

(١) نفسه، ص.٤٤

(٢) ديوان الجرير بشرح محمد بن حبيب،ت/ نعمان محمد أمين طه،م/١ ،ط/ ٣ ،دار المعارف القاهرة ، ص. ١٦٣

(٣) انظر: رسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، الدراسة منشورة في مجلة إضاءات نقدية المحكمة، السنة ٢ العدد ٨ ، ٢٠١٢ م

(٤) ديوان ابن قسيم، ص. ٤٢

الصورة اللونية والضوئية تُدركان عن طريق حاسة البصر؛ لأنّ الألوان تتمايز بالبصر. يقول عبده بدوي:"النور كان في الأساس عاملاً مؤثراً في البيئة العربية المكشوفة من قديم"[١]. وقال آخر: "والشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال، والألوان"[٢]

وابن قسيم يصبغ أشعاره بالطبيعة الخلابة ليجعلها مثيرةً وجاذبة لانتباه المتلقي، كما في قوله:

(الطويل)

وللشمسِ لألاءُ يلـــــوحُ كأنّـــــــــهُ على البيضِ من تحتِ العجاجِ سبائكِ [٣]

ومن ذلك أيضاً قوله:

(البسيط)

وليلةٍ باتَ فيها البدرُ قدْ صنـعتْ بـــــهِ المياهَ على ضحضاحِها حبكا [٤]

يصف الشاعر ضوء البدر على الماء؛ إذْ كان الماء في هذه الحالة صافياً رقراقاً كأنّه الفضة.

ثانياً: التأثير السّمعي:

لا تقلّ أهمية هذه الصورة عن أهمية غيرها من الحواس. تقول غادة عبد العزيز: " فالسمع واحد من منافذ إدراك الأشياء، وتصويرها والإحساس بها. والانفعال بها. ولقد أثّر في ارتقاء الفنون بها كالموسيقى والشعر وهو يعتمد على استلهام قيمه الجمالية على الصوت الذي يثير فيمن يصغي إليه، ويستمع إلى نبراته، وهمسه، وجهره، وشدته، ولينه انفعالاً خاصاً"[٥]. ويلاحظ من خلال هذا الكلام أنّ لحاسة

---

[١] المغربي حافظ محمد ، الصورة الشعرية بين النص التراثي المعاصر، ص. ١٢١

[٢] الورقي السعيد، لغة الشعر العربي مقاوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص. ١٠٢

[٣] ديوان ابن قسيم، ص. ٩١

[٤] نفسه، ص. ٩٤

[٥] منهوري غادة عبد العزيز، الصورة الاستعارية في شعر طاهر الزمخشري، رسالة الماجستير، المملكة العربية السعوية جامعة أم القرى،٢٠٠١ م، ص. ٢١٢

السمع دوراً مهماً تؤديه فيما يخصّ القيم الجمالية لفن الشعر؛ وعبّر ابن قسيم عن الصورة الجمالية التي تدركها حاسة السمع بقوله:

(الطويل)

وقدْ هتفَ الداعِي إلى الحمد باسِمِهِ وقامَ مُنادِي النصْرِ باسِمكَ يهتِفُ[١]

في كلمة (هتف) صوت مرتفع، ولم يكن المشهد صامتاً كما هو الحال في حاسة البصر، فأراد الشاعر بذلك أن يعطي هذه الصورة مزيداً من القوة، والتأثير.

ثالثا: التاثير الشمّي:

للأنف دورٌ كبير في التعرّف على طبيعة الأشياء من خلال روائحها" فالشم نافذة من نوافذ الإدراك الحسي التي تثير لدى الشاعر إزاء الأشياء التي يتصوّرها من خلال هذه الحاسة، بعد أن تكون قد أثارت شعوره، فدفعته على تسجيل تجربته الشعورية الشعرية"[٢]

سار ابن قسيم مسار الشعراء العرب في التعبير عن وظيفة حاسة الشم حيث وظّف الشاعر هذه الحاسة في شعره، و من ذلك قوله:

(الوافر)

يضوعُ ترابُهُ مِسْكاً إذا ما سحبْنَ عليهِ اذيالَ البُرودِ[٣]

يصف الشاعر ديار ممدوحه ابن منير بهذا البيت و يشمّ الرائحة الجميلة لهذه الديار التي تشبه رائحة المسك الذي يفوح في جميع أراضيها.

رابعا: التأثير الذوقي:

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص.٧٩

[٢] إبراهيم الوصيف هلال، التصوير البياني في شعر المتنبي، القاهر مكتبة وهبة ١٤٢٦هـ، ص. ٣١١

[٣] ديوان ابن قسيم، ص ٤٥

إنّ لهذا التأثير ارتباطاً وثيقاً بالأدب العربي عموماً، والشعر منه على الخاص؛ إذْ إنّ أساس النقد يقوم على الذوق، وكلّما كان ذوق الناقد قوياً، كانت أفكاره النقدية بذات القوة والأثر الفنّي. يقول ابن طباطبا:" الشِّعْرُ – أَسْعَدَكَ اللهُ – كلامٌ منظومٌ بَان عَن المنثور الَّذِي يَسْتعملُهُ النَّاس فِي مخاطباتهم بهَا خُصَّ بِهِ من النَّظم الَّذِي إنْ عُدِل بِهِ عَن جِهَتِهِ مَجَّتْهُ الأسْمَاعُ وفَسَدَ على الذَّوْق. ونَظْمُهُ معلومٌ محدودٌ؛ فَمَنْ صَحَّ طَبْعُهُ وذَوْقُهُ لم يَحْتَجْ إِلَى الاستعانَةِ على نَظْمِ"[١] .

يُستفاد من هذا الكلام أنّ للذوق دوراً عظيماً في نظم القصيدة بحيث إنّ الشاعر المطبوع ينظم شعره من دون تكلّف، أو تعقيد.

وممّا يدلّ على سلامة ذوق ابن قسيم، وقوّته قوله:

(الكامل)

فرشفتُ مُجاجةَ مبْتسمٍ أشهَى وألذَّ من الشَهدِ[٢]

وظّف الشاعر حاسة الذوق في هذا البيت حيث جعل المجاجة وهي الريق في فم محبوبه شيئاً لذيذاً ليوضّح حاله عند وصاله به، وعنده أنّ هذا الطعم أحلى، وألذُّ من طعم العسل.

وقال في مكان أخر مازجاً بين النقيضين في حاسة الذوق، وهما الحلاوة، والمرارة:

(المنسرح)

وهجرُك المرُّ إنْ رضيتُ بـــهِ أطيبُ عندِي من وصْلكَ العذْبُ[٣]

يتكلم الشاعر هنا عن الصفوة في الودّ بين الحبيبتين، ويبيّن أنّ مما يُرسي دعائم هذا الودّ الرضى وانشراح الصدر اللّذان ينبغي أن يكونا بين الصديقين، وعبّر عن ذلك بجمع بين النقيضين في حاسة

---

[١] ابن طباطبا، عيار الشعر،تحقيق، عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص.٥ الحسني العلوي محمد بن أحمد بن إبراهيم

[٢] ديوان ابن قسيم، ص. ٤٧

[٣] ديوان ابن قسيم، ص. ٢٩

الذوق حيث عبّر عن مرارة هجر محبوبه عنه، وعن الحلاوة والطيب في حاله عندما يجود المحبوب عليه بالوصل والتلاقي. ولم يقف الشاعر عند هذا الحد بل أراد أن يُقنع المتلقي بفكرة أنّ الهجر والقطيعة يكونان- أحياناً – مفيدين للعاشق الولهان؛ لأنهما يؤجّجان نارَ الشوق، والهيام في نفسه.

خامساً: التأثير اللمسي:

إنّ لأطراف الأصابع، وسائر الجسد وظائف كبيرة في حاسة اللمس؛ إذْ إنّ الإنسان يُحس ببشرته ويده بالليونة، والرقة، والنعومة، والغلظة، يقول حامد عوني: "وحاسة اللمس لا تدرك إلا ما كان ملموسًا"[١]. استمع إلى ابن قسيم يقول:

(الطويل)

وما صدّ عنّي النومَ مثلُ مُهفهفٍ كأنّ بهِ معنىً منَ الغصنِ الرطبِ[٢]

ويقول أيضاً:

(الكامل)

يا مُسْعراً بالعذلِ أثناءَ الحشا عذْلاً أضرَّ على الجوانح من لظى[٣]

جعل ابن قسيم الأجسادَ تحسّ بالضرر الذي يفوق ضرر نار لظى نتيجةً لما يلقاه المحب من عذله، ولومه لدرجة أصبحت أعضاء جسمه كلها تعاني من حرارة هذا العتاب، وقسوته.

---

[١] حامد، عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، ص٦٣.

[٢] ديوان ابن قسيم، ص٢٨.

[٣] نفسه، ص٧٣.

الفصل الثالث :

الموسيقا الشعرية

المبحث الأول:

الموسيقا الداخلية في شعر ابن قسيم

المبحث الثاني:

الموسيقا الخارجية في شعر ابن قسيم

الفصل الثالث:

الموسيقا الشعرية

تمهيد:

يُلاحظ أنّ دراسة الموسيقا ركن ركيز، وجزء أساس لعناصر تشكيل الفن الشعري؛ إذْ لا يوجد الشعر من دون الموسيقا، وهي من الطرق المثلى للتمييز بين الشعر والنثر، وتشكل الموسيقا جمال النص الشعري، والسبب في ذلك راجعٌ إلى تضافر الأصوات اللغوية وفق نسق الشعر العربي، مما تميل إليه النفس الإنسانية نتيجةً لتفاعل الموسيقا الخارجية الناجمة عن الوزن الشعري حيناً، والموسيقا الداخلية الناتجة عن تعامل الشعراء مع استخدامهم للغة الخاصة بهم، مع اختيارهم الحروف والكلمات المتناغمة مع بعضها حيناً آخر، ويُفهم من ذلك أن الموسيقا تتفاعل في هاتين الحاليتين؛ لإحداث النغم الموسيقي .

والعمل الأدبي لا يأتي من فراغ؛ إذْ بدأ بانضمام الصوت بالصوت، وتجانس الكلمة بالكلمة حتى تتشابك الجملة بالجملة، و هذا من شأن عمل الموسيقا الشعرية التي تتشكل من الوحدات الصوتية، والتشكيلات الإيقاعية.

وتجدر الإشارة إلى (الموسيقا) في مادتها اللغوية، وهي كلمة معرّبة، حيث ذُكرت في بعض المعاجم ومنها المعجم الوسيط أنّ (الموسيقا) " تُذكّر وتؤنث: لفظ يوناني يطلق على فنون العزف على آلات الطرب"[١]. يُفهم من هذا القول إنّ الموسيقا ليست كلمةً عربيّةً، وبهذا يُرى أنّ الكلمة المناسبة التي يمكن استخدامها مكان كلمة (الموسيقا) – في اللغة العربية عموماً وخصوصاً في الحقل الأدبي– هي كلمة (

[١] المعجم الوسيط، ص. ٩٢٨

الإيقاع) بدليل أنّ هناك بعض المعاجم تناول معنى الإيقاع بمعنى الموسيقا، كما تناوله معجم الرائد بأنه"هو النقرات التي تتتالى من خفيف وثقيل مصاحبة للنغم"[١]

يجد المتأمل لهذا التعريف للإيقاع أنّه يحمل معنى الموسيقا؛ إذْ جاء التعريف بالمعنى المشتمل على معناها، والوزن معا في الوقت نفسه بدليل أنّ في معنى النقرات موسيقا، وتوالي الخفيف والثقيل الذي أشار إليه المؤلف يحمل معنى الوزن، إلى جانب ما تناوله المعجم الوسيط يكون الإيقاع بمعنى الموسيقا من " أوقع المغنّي : بنى ألحان الغناء على موقعها وميزانها"[٢] والمعنى الذي يحمله هذا التعريف فيما يبدو استخدام الألفاظ، والكلمات المتناغمة التي تتشكل منها الموسيقا الخارجية، وأما معنى قوله(وميزانها) فيعني الوزن الشعري، ، ومن الملاحظ أنّ كلمة الإيقاع في هذا الإطار هي الأنسب من كلمة الموسيقا.

وهناك من يفرّق بين الموسيقا والإيقاع، كقول بعضهم: "والموسيقا فن أوسع من الإيقاع".[٣]

الأصول النقدية للموسيقى الشعرية.

أسهم كثيرون من الفلاسفة الغربيين ، والنقاد العرب القدامى، والمحدثين على حد سواء في الحديث عن الموسيقا الشعرية بآرائهم المختلفة مما يدلّ على أنّ الموسيقا الشعرية ليست حديث العهد، وليست من النظريات النقدية الحديثة، بل تمتدّ جذورها إلى نشأة الشعر.

رأي الفلاسفة الغربيين في الموسيقا الشعرية.

يعدّ أفلاطون أوّلَ الفلاسفة الذين أسهموا في قضية الموسيقا الشعرية ؛ إذْ يراها صورة من التناسب المميّز نتيجة بنية الحركات المؤلفة والمنسقة في الزمان[٤]. يرى المتأمل لكلام أفلاطون أنّ الموسيقا

---

[١] الرائد جبران مسعود، معجم الرائد، ١٣٨٤ هـ ص.٥

[٢] المعجم الوسيط، ص ١٠٩٤

[٣] البدراني، علاء حسين، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار الغيداء للنشر والتوزيع، ط/١ ١٤٣٦ هـ ، ص، ٥١

[٤] ينظر: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خبار، بيروت– لبنان، ١٩٨٠ ، ص. ١٠٥

من الصور الشعرية؛ إذْ تتشكل من هيئة الحركات المتناغمة مع التناسب المميز، ويبدو أنّ مراد التناسب المميّز في قول أفلاطون الوزن العروضي؛ لكونه مميّزاً، ومختلفاً عن النثر.

تبعه تلميزه أرسطو في هذه المساهمة ولم تكن فكرته بعيدة عن فكرة أستاذه (أفلاطون)؛ إذ يرى أنّ التلذذ النفسي بالطبع والمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية[١]. يُفهم من هذا الكلام أنّ الصناعات الشعرية عند أرسطو تتمحور في التلذذ النفسي الذي يكمن في الكلمات، والحروف المؤلفة مع الأوزان الشعرية.

الموسيقى الشعرية عند الفلاسفة المسلمين.

يعدّ الكندي أوّلَ من أدخل الموسيقا إلى الثقافة العربية فأصبحت من ضمن المناهج الدراسية الأدبية[٢]. حينما عرّف الإيقاع بأنّه" فعل زمان الصوت بفواصل متناسبة ومتشابهة"[٣]. وبيّن الكندي الموسيقا ودرسها من الناحيتين: الداخلية، والخارجية حيث جاء في كلامه ما يحمل معنى الوزن الشعري الذي هو الموسيقا الخارجية بقوله: زمان الصوت بفواصل متشابهة، وأما ما يدلّ في كلامه على الموسيقا الداخلية فقوله: "الصوت" قد يكون ما يقصده المؤلف هو الألفاظ والكلمات المتناسبة التي اعتمد عليها الشعراء في نظم قصائدهم، وهي ما تسمى بالموسيقا الداخلية.

والموسيقا عند الفارابي مرتبطة بأغراض الشعر، وموضوعاته بالإضافة إلى أنّ للأوزان أثراً كبيراً فيما يُحدث في نفس الإنسان من تصورات، وتخيلات وبهذا يدعو الفارابي إلى وجهة النظر الأخرى في الموسيقا أن تكون بألحان مخيلة[٤]. يُلاحظ هنا أنّ الفارابي ربّط العلاقة بين اختيار الشاعر الوزن العروضي، والموضوع الذي يريد أن يتناوله في النص.

---

(١) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ت/ محمد سليم سالم، لجنة التراث العربي، القاهر ١٩٧١ م ص. ٧١

(٢) زكريا يوسف، موسيقى الكندي، مطبعة شفيقق، ط/١ ١٩٦٢ م، ص.٧

(٣) الأعسم عبد الأمير، المصطلح الفلسفي عند العرب، دار آفاق عربية بغداد- العراق،ط/١ ١٩٨٥ م ص.١٩٣

(٤) أديب نايف ذياب، نظرية الفارابي في الموسيقى(قراءة جمالية)، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥ م، ص.١٧

وذهب ابن سينا إلى أنّ الموسيقا إيقاعات متفقة متساوية و حينما عرّف الشعر بأنّه" كلام مخيّل، مؤلف من أقوال وأوزان ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها"[١]. يبدو أنّ الموسيقا عند ابن سينا ليس مجرد الوزن والقافية بل ذهب إلى أبعد من ذلك حيث إنّ من شأنها أن تكون مخيلة الوزن.

حذا ابن رشد حذو ابن سينا في هذا الإطار الأدبي، حيث إنّ الموسيقا عندهما لم تقف على بنية إيقاعية فقط، بل إنّها وسيلة من وسائل التخييل والمحاكاة في الشعر، والمدقق النظر في نظريتهما يجد أن الموسيقا مثل الصورة البلاغية: من التشبيه، والاستعارة.

ويمكن إجمال القول في هذا الصدد إنّ الفلاسفة المسلمين تعاملوا مع الموسيقا خلافاً على ما عليه العروضيون حيث كان تعاملهم مع الوزن وليس مع الموسيقا، واعتنى هؤلاء الفلاسفة المسلمون بالبحث عن الموسيقى ووضعوا تصوراتهم للوزن في الشعر العربي، أماّ الفلاسفة الغربيون فقد نظروا في الموسيقا بكونها صورة مميّزة تتلذذ بها النفس.

الموسيقا الشعرية عند النقاد العرب القدامى.

يلاحظ أنّ الطريقة التي تناول فيها القدامى العرب البنية الموسيقية أو الإيقاعية أكثر وضوحاً ودقة من الطريقة التي سلكها الفلاسفة في هذا الصدد؛ إذْ إنّهم أخذوا معظم هذه الفكرة عند العرب. ومن الممكن الحديث عن واضع علم العروض للشعر العربي الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ إذ كان له فضل السبق في هذا العلم لوضعه لعلم العروض، وعنايته التامة بضبط أوزان الشعر العربي، وكتابه العين يعدّ أول الكتب معجمياً وصوتياً[٢]، ومع ذلك يرى بعض الباحثين أنّه أهمل جانباً مهماّ في جوهر الفاعلية الإيقاعية وأسسها الجمالية فأعمل جانب معايير جامدة فاقدة الدلالة"[٣]، بدليل أنّ الأهمية التي قام بها الخليل تكمن في استكمال جهده الإيقاعي وليس في الوقوف على أبعاد الظاهرة الإيقاعية.

---

[١] ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ت/زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة،١٣٧٦هـ ص. ١٢٢-١٢٣

[٢] سليمان فياض، سلسلة علماء العرب الخليل أبو المعاجم العربية، مركز الأهرام والترجمة والتوزيع، ١٩٩٧ م، ص. ٥

[٣] زيد قاسم ثابت، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، جامعة بغداد، كلية الآداب ٢٠٠٢ م، ص.١٣

قد يكون السبب الذي دفع هؤلاء الباحثين الذين اعترضوا على الخليل أنّه لا شك أنْ يكون عمل أحد اللاحقين أحسن مما صنعه السابقون؛ إذْ كان بعد الخليل كثيرٌ من النقاد القدماء والمحدثين على حد سواء حاولوا الكشف عن الحقائق الإيقاعية الغامضة التي تركها الخليل على النحو المذكور آنفاً. من هؤلاء النقاد القدامى الجاحظ؛ الذي رأى أنّ" وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقا وهو من كتاب حدّ النفوس، تحدّه الألسن بحدّ مقنع، وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[١].

ومما يشدّ الانتباه تركيز الجاحظ على الجانب الإيقاعي الصوتي في هذا الخصوص خلافاً لما وضعه الخليل؛إذْ ربط الأنغام بالنفس، وبيّن العلاقة بين التصوير والتقدم الحسي للمعنى، وركّز على الجانب اللفظي كثيراً وعدّه أساس الموسيقا. يوضّح هذه الفكرة قوله:" ومن ألفاظ العرب ألفاظ تنافَرُ وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه"[٢]. ويُلاحظ أنّ ظاهر هذا الكلام يحمل أنّ الجاحظ يتناول دراسة الموسيقا، بكون أساسها في الألفاظ المتناسبة المؤلفة، وضّح ذلك بقوله:" والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج"[٣]. ومن خلال هذا الكلام يتضح أنّ الجاحظ ركّز على الجانب الصوتي، والموسيقا أكثر من تركيزه على الجانب المعنوي في نظم الشعر.

تناول ابن طباطبا الموسيقى وربط جودة الشعر بالإيقاع الصوتي الموزون والإيقاع المعنوي، ثم حسن التركيب، واعتدال الأجزاء، فهو القائل:"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[٤] ومن يدقّق النظر في كلامه يرى أنّه بنى بنية الموسيقا على ما يطرب النفس من حسن تركيبه.

---

[١] الجاحظ، رسائل الجاحظ، ص. ١٦٠-١٦٢

[٢] الجاحظ، البيان والتبيين، ج/١ ص.٦٥

[٣] الجاحظ، الحيوان، ج/٣ ص.٦٧

[٤] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر،ت/ عبد العزيز ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥ م، ص. ٢١

الموسيقى الشعرية عند النقاد الغربيين المحدثين

يخرج معظم النقاد الغربيين المحدثين عن النمط المعهود لدى النقاد القدامى في نظم الشعر خاصةً في الوزن والقافية، ولهذا السبب قد يختلفون عن القدامى في دراسة الموسيقى بدليل أنّ من بين المحدثين من تناول الموسيقى بالاتجاه الآخر. ويُلاحظ أنّ (كولردج) (Cooleridge) [١] يرى الموسيقا بأنّها عملية ناجمة من شعور الشاعر في قوله: "الوزن والصورة وإيحاءات الجرس منبثقة من الحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر في لحظة النظم"[٢]. وقال (ريتشاردز) (Richards) [٣]:"إنّ الإيقاع لا يمكن أن ندركه بمعزل عن عناصر العمل الأدبي الأخرى، بل إنّ العلاقة بين الإيقاع والمعنى في أشكاله المتعددة هي التي تعني دارس الشعر، وإنّ دراسة الإيقاع بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها"[٤] يوضّح هذان التعريفان منهج النقاد الغربيين المحدثين في الجمع بين الإيقاع وعناصر العمل الأدبي الأخرى.

الموسيقى الشعرية عند النقاد العرب المحدثين

لم ينتهج النقاد العرب المحدثون منهج الغربيين في دراسة الموسيقى بدليل أنّ هناك تعاريفَ توضّح ذلك حيث ترى نازك الملائكة أنّ الموسيقا ليست مجرّد صور وعواطف وأفكار كما هو الحال عند الغربيين، بل:" إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلاّ إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن"[٥]. استفادت أنّ نازك الملائكة من كلام الجاحظ في قوله إنّما الشأن في إقامة الوزن، ولعلّ هذا الذي دفعها إلى القول إنّ الشعر لا يؤدي دوره في إقامة المعنى الجيد إلا إذا استقام الوزن العروضي.

---

[١] صموئيل فيلر كولردج، الشاعر والناقد الأنكليزي

[٢] كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهر– مصر،ص. ١٠١

[٣] ريتشارذر، من أقطاب النقد الإنجليزي المعاصر

[٤] ريتشارذر، مبادئ النقد الأدبي، ت/ مصطفى بدوي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، مصر، ص.١٩٥

[٥] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر،ص. ٢٢هـ

واتّخذ كمال أبو ديب منهجاً يختلف عن منهج نازك الملائكة؛ إذْ دعا إلى التحرر من القيود التي فرضها العروض الخليلي، كما دعا إلى بديل له بأنّ الإيقاع الشعري لا يمثّل الواقع الشعري"[١].

المبحث الأول:

الموسيقا الداخلية في شعر ابن قسيم.

لا يمكن الحديث عن الموسيقى الداخلية في الشعر العربي بمعزل عن المحسّنات اللفظية؛ لما لها من المكان الرفيع الذي يرقى الشعر العربي به إلى المستوى العالي من الجمال، ولعلّ هذا كان داعياً من دواعي حسن اختيار الشاعر للألفاظ حتى يتألف بعضها بعض في صورة معيّنة مما يفسح المجال لنغم داخلي في أعماق وجدان الشاعر، وهناك عناصر تساعد لانسجام هذا النغم الموسيقي الداخلي منها: الجناس، وردالعجز على الصدر، والتقسيم، و الطباق، والمقابلة،حيث يطوّع الشعراء أشعارهم بهذه العناصر.[٢]، وابن قسيم كغيره من الشعراء ينطوي شعره على التوظيف لهذه المحسنات اللفظية، وتتجلى في ثنايا قصائده بصورة لافتة للنظر و تُضفي على ديوانه بعداً جمالياً خاصاً، منها:

أ: الجناس

لقد تعددت أراء النقاد العرب في تعريفات الجناس وأقسامه. ألمح عبد القاهر الجرجاني من خلال حديثه عن مواقع استحسان اللفظ فقال: " أما التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظين إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً "[٣]، يُفهم من هذا القول إنّ الجناس هو تجانُس اللفظين مع سلامتهما في المعنى، أي سلامة اللفظين من دون تكلف، ولا تنطّع وقال العسكري أوضح مما قاله

---

[١] انتظر: كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن،دار الشؤون الثقافة العامة بغداد ١٩٨٧ م ،ط/٣ ، ص ٢٣٠-٢٣١ .

[٢] انظر: عبد ربي نوال، الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة الأندلسي مقارنة أسلوبية، ص.١٦٠

[٣] أسرار البلاغة، ص. ٧

الجرجاني قال العسكري: "التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تُجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"[١]، وفي هذه العبارة تفسير واضح لمعنى الجناس. وذلك تأليف الحروف يعدّ سبباً من أسباب تجانس اللفظين.

ولعل ما قاله الهاشمي أبسط وأوضح مما قاله غيره في هذا الصدد: "تشابه الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى"[٢] وهناك أسباب وعوامل وراء استخدام هذا العنصر النغمي(الجناس)، من أبرزها، إحداث نغمٍ موسيقي يثير النفس، وتطرب إليه الأذن مادام هذا الأسلوب نابعاً من طبيعة المعنى، وجاء عفو الخاطر دون تصنع، أو تكلف[٣]. كان ابن قسيم دائم الميل في شعره إلى أسلوب الجناس بألوانه المختلفة، حيث تناول الجناس التام وهو الذي "يكون اللّفظان المتشابهان فيه من نوع واحد من أنواع الكلام"[٤]، من ذلك قوله في هجاء أعداء صلاح الدين:

(الطويل)

وما جاءَ كلْبُ الرومِ إلاّ ليحتــوِي حماةَ وما يسطُو على الأسدِ الكلْبُ[٥]

جانس الشاعر في البيت بين لفظي (كلب، والكلب)، وهو جناس تام مماثل حيث اتفقت فيه الحروف، وعددها، وهيأتها، بالإضافة إلى أنّ اللفظتين من نوع واحد لفظاً ومخرجاً وهو الاسم، فالمراد بكلب الروم ليس بالحيوان المألوف، إنّما المراد به العدو الذي يهجوه الشاعر، والمراد "بالكلب" الثاني الحيوان المعروف، وأفاد الجناس إظهار موسيقى متوازنة بين اللفظين، كما تتمحور القيمة الدلالية من

---

[١] الصناعين، ص. ٢٨٩

[٢] مصطفى الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص.٣٢٥

[٣] حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر تشكيل الإبداع، رسالة الماجستير، جامعة النجاح فلسطين، ٢٠١١ م، ص.١١

[٤] نفسه، ص.٤٨٨

[٥] نفسه، ص.٢٦

خلال الجناس في معنى كل من اللفظين حيث يحاول الشاعر أن يبيّن أنّ العدو الذي أراد أن يحارب صلاح الدين في "حماة" مهزوم بديل: أنّ الكلب لن يسطو على الأسد.

وقوله:

(الكامل)

ولوْ تبدّى لفتحِ بُحــترٍ قطـعَ بالنعلِ قفا الفتحِ[١]

في البيت لفظان متجانسان: الأول "فتح" الذي هو مصدر للفعل "فَتَحَ"، واللفظ الثاني "الفتح" الذي هو اسم لشخص[٢]، ومن الملاحظ تجانُس اللفظين، واختلاف معناهما، بدليل أنّ الفتح الأول غير الفتح الثاني في المعنى ولكنّه هو بعينه في اللفظ، والتشابه في جرس الكلمتين يدفع ذهن المتلقي إلى التماس تشابه بين معنى الكلمتين، وهذا التشابه يقوّي من دلالة البيت ومعناه.

ومنه أيضاً.

(مجزوء الرمل)

عاصيا الخلقَ إذا الخلـــــــــقُ عنِ الغيّ نهاني[٣]

وإذا اللهُ إلى الرشـــــــــدِ دعـــــاني فدعاني

الفعلان، الأول دعاني فعل ماض، والثاني الأمر حيث إنّ الأول بمعنى الدعوة إلى الهدى، والثاني بمعنى فعل أمر للمخاطبَين، (اتركاني) .

وقال في الجناس المستوفي[٤]:

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص. ٣٩

[٢] هو الفتح بن خاقان

[٣] نديوان ابن قسيم فسه،ص. ١١٧

[٤] أسرار البلاغة، ص. ١٧

(الكامل)

حِجْلٌ صَموتٌ ونِطـــاق نطّاقْ والله لو عيشٌ صفا لي أَو راقْ[١]

ما قلت من أَجل غُصون تُشْتاق لها من الجَعْـــدِ الأَثيثِ أَوراق

هلْ من طبيبٍ لسَقامي أَوْ راقْ

جانس الشاعر بين اللفظين المختلفين: الفعل في صدر البيت الأول"راق" بمعنى صفا كما يدلّ عليه السياق، والثاني الاسم في عجز البيت الثالث" راق" وهو فاعل من فعل رقَى أي من يرقي له الدعاء ليشفي من مرضه، وقد أحدث هذا الجناس نوعاً من الموسيقى التي تقوّي المعنى المراد من البيت، فضلاً عن هذا النوع من التطريب الذي تعشقه أذنُ المتلقي.

وقال في الجناس المتشابه:

(الوافر)

أساكنةَ الأراكِ أراك ترْمِي بطرْفِكِ في مخارِمِ كلِّ بيدِ[٢]

جمع الشاعر في البيت بين لفظي (الأراك، وأراكِ) والمتأمل في البيت يرى أنّ بين اللفظتين تشبهاً تاماً، وإن كانت إحدى اللفظتين مركبة والأخرى مفردة[٣] حيث إنّ الأراك الأول اسم بلد في الشأم وهو حمص بدليل أّن الشاعر ينادي حبيبته التي تسكن فيها، وأراك الثاني فعل مضارع من "أرى" واتصاله بضمير المخاطبة المتصل وهي حبيبة الشاعر، و أفاد الجناس النغم الموسيقي المعنى الكامن في هذا البيت بأن جعله أكثر وضوحاً وقوة.

وقال في مثل هذا النوع(المتشابه):

(الكامل)

---

[١] ديوان ابن قسيم،ص.٨٦

[٢] نفسه، ص٤٣

[٣] انظر: الدمشقي، البلاغة العربية،ج/٢ ص ٤٨٩

هتكَ الظلامَ وسارَ من أَترابه في الرَّكبِ بين أَهِلَّةٍ وغصونِ[١]

يَبْيرنَ أَفئدةَ الرّجالِ بما حَوَتْ أَعطافُهنّ وليــس من يَبْرِين

جمع الشاعر بين لفظي(يبريْنَ)، في الشطر الأول من البيت الثاني، حيث إنّه مركب؛ إذْ ائتلف اللفظ بين فعل المضارع ونون النسوة و(يبرينَ) في الشطر الثاني، وهو اسم قرية من قرى حلب.

وقال أيضاً

(البسيط)

لم تبق عندي النوى لُباً أَحارُ بهِ يومَ الفـــراقِ ولا قلْباً أُحاربُهُ[٢]

ومنتضٍ صارماً فِي لحْظِ مُقلتِهِ على مُضارَبِــهِ تُخشى مَضاربُهُ

جانس الشاعر بين اللفظين المتشابهين "أَحارُ بهِ" في الشطر الأول وهو مركّب من الفعل المضارع، والجار والمجرور، و"أُحاربُهُ" في الشطر الثاني وهو مركّب من الفعل المضارع، والضمير المتصل الغائب، أضف إلى ذلك في الشطر الثاني من البيت الثاني لفظين هما " مُضاربه"، اسم المفعول والضمير المتصل للغائب، و"مَضارِبُه" جمع مضرب وضمير الغائب"هذا النوع من الجناس التام يبعث في نفس المتلقي قدراً من الشعور بالمتعة بسبب خصوصية موسيقاه الشعرية.

ومنه قوله:

ومن الجناس المحرّف[٣] قوله:

(البسيط)

إنّ القلوبَ لتَهواه وما برِحت منهُ على خطرٍ إن ماس أَو خَطَراً[١]

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص ١١٩

[٢] نفسه،ص.٣٢

[٣] مصطفى الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص.٣٢٨ ،

جانس الشاعر بين لفظي "خطرٍ" و"خطرَ" وهو جناس محرّف حيث اختلفت فيهما هيأة الحروف مع اتفاقهما في النوع، والعدد، والترتيب، فهو جناس محرّف له دوره في تشكيل الموسيقا الداخلية للشعر.

وقال في الجناس الناقص:

(الكامل)

هلْ لكَ منْ داءِ الفراقِ إفــراقْ يا صاحبَ القلْبِ شديدِ الأشواقْ[٢]

ضمّن ابن قسيم هذا البيت جناساً ناقصاً سمّاه بعض أهل البلاغة بالجناس المردوف[٣]؛ لأنّه إذا نقص الحرف الأول من اللفظين المتجانسين سُمي بالمردوف، وإذا كان النقص في وسط أحدهما يسمى بالمكتنف[٤]، أمّا إذا كان النقص في آخر أحدهما فيسمى بالمطرف[٥]. وجانس الشاعر بين لفظي(فراق، وإفراق) وهنا تكمن براعة الشاعر في اختيار الكلمات المناسبة، وطريقة استخدامها في المواقع الجيدة؛ ليؤدّي إلى نوع من الموسيقا الداخلية المتمّمة لجماليات المعنى.

وقال في الجناس الناقص المكتنف:

(الوافر)

لآباء المكارم والمعـــالِي وأبناء الضـراغمة الضوارِي[٦]

جانس الشاعر بين لفظي"آباء" في الشطر الأول من البيت، و"أبناء" في الثاني حيث نقص اللفظ " آباء في الوسط حينما قُورن مع اللفظ" أبناء".

وقال في الجناس المطرف:

---

(١) ديوان ابن قسيم،ص.٥٦

(٢) نفسه، ص.٨٦

(٣) انظر: الدمشقي، البلاغة العربية،ج/٢ ص.٤٩٣

(٤) الباغة العربية

(٥) البلاغة العربية

(٦) ديوان ابن قسيم،ص.٥٧

(مجزوء الكامل)

وَسَما بأَخْمَصِه سمـــا ءَ الخالصين سَنا العناصِر[١]

جانس الشاعر بين لفظي (سما، وسماء) حيث حصل النقص في آخر أحد اللفظين المتجانسين، وهو لفظ "سما"؛ لأنّ اللفظ الثاني "سماء" تام، ومهما يكن من الأمر، فقد مثا إضافة للبيت من حيث احتواؤه على هذا الشكل من التنغيم الموسيقي.

استخدم ابن قسيم الجناس المضارع[٢] في شعره فقال:

(الكامل)

إيّاكَ والطَّرْفَ الكثيرَ الاعلاقَ فإنِه آفةُ قلبِ المشـــتاق[٣]
أَهْيَفُ القامة حُلْو الأَخلاقْ له إِذا مال الكرى بالأَعناقْ

يرى المتأمل في هذين البيتين كيف جانس الشاعر بين لفظي "الاعلاق" في الشطر الأول من البيت الأول، و"الأخلاق" في الشطر الأول من البيت الثاني حيث اختلف فيهما حرف واحد: العين في اللفظ الأول، والخاء في اللفظ الثاني وهما حرفان متقاربان، وأدّى هذا الاختلاف إلى إظهار الموسيقا الداخلية في البيت.

وقال أيضاً:

(الوافر)

وكلُّ محصَّنٍ منـهمْ أخيذٌ وكلُّ محضَّنٍ منهمْ يتيمُ[٤]

---

[١] نفسه، ص.٦٢

[٢] انظر: الدمشقي، البلاغة العربية،ج/٢ ص.٤٩٤

[٣] ديوان ابن قسيم،ص.٨٦

[٤] نفسه، ص.١٠٣

أورد الشاعر الجناس المضارع بصورة رائعة حيث جانس بين لفظي "محصّن" في الشطر الأول، و"محضّن" في الشطر الثاني، واختلف اللفظان المتشابهان في نوع حرف واحد مع تقاربهما في النطق، وأراد الشاعر أنْ يبيّن للمتلقي العلاقة بين اللفظين من ناحية المعنى واتّخذ هذا النوع وسيلة لجمع هذه العلاقة بينهما؛ إذْ إنّ اللفظ الأول" محصن" يشير به الشاعر إلى الوالد، والثاني"محضن" يشير به إلى المولود، وعلى الرغم من الاختلاف في اللفظين من نوع الحرف كان لهما أثر بارز في إحداث الموسيقا الداخلية في البيت.

وقال في الجناس المزدوج[١]:

(الرمل)

إنّما العارُ الذي تحـــــذرُهُ أنْ تراني من لباسِ العارِ عارِي[٢]

جانس الشاعر بين لفظ "عار" مكرراً مرتين في البيت، وهو جناس مزدوج حيث ولي أحد اللفظين المتشابهين الآخر، وجاء الأول بمعنى العيب، والثاني بمعنى العورة، وأفاد الجناس النغم الموسيقي؛ لتوالي الحروف في هذين اللفظين، وربما مال ابن قسيم إلى هذا الأسلوب لأنّه يتيح له فرصة التعبير عن التلذذ بشرب الخمر.

وقال في الجناس من حيث الاشتقاق[٣]:

(الكامل)

لوْ قاستِ الكرماءُ حاتمَها بكَ أيُّها المقصودُ قاصدُه[٤]

---

[١] انظر: الدمشقي، البلاغة العربية،ج/٢ ص.٤٩٦

[٢] ديوان ابن قسيم، ص.٥٨

[٣] القزويني أبو عبد الله بن زكريا، الإيضاح في علوم البلاغة، ت/محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني،ط/٣ ١٩٧١ ،ص.٣٩٨

[٤] ديوان ابن قسيم، ص.٤٩

جانس الشاعر بين اللفظين "المقصود" و"قاصد" من حيث الاشتقاق، ولعلّ الشاعر أراد أن يؤكد لنا سخاء ممدوحه، وكرمه من خلال هذين اللفظين؛ إذْ إنّ هذا الممدوح هو المقصود بحاتم الكرماء، وفي الوقت نفسه هو الوحيد الذي يقصد بالكرم.

ب:الطباق

يعدّ (الطياق) عنصراً مهماً من عناصر الموسيقا الشعر الداخلية إذ من الممكن أن يكون له نصيبه من النغم الموسيقي المعتمد على المعاني المتغايرة التي تدركها الروح من خلال وجود الألفاظ المتضادة في النص.

قال الهاشمي متحدثاً عن الطباق:" هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، وهما قد يكونان اسمين، أو فعلين، أو حرفين، أو مختلفين"[١]. وقال حسام تحسين عن الطباق " يكون تقابل المعنيين مما يزيد الكلام حسناً، وطرافة"[٢].

قال ابن قسيم في الطباق بين اسمين متضادين:

(الكامل)

يا صفقةَ الخسرانِ من بعدِما تبيّنتْ لي صفقةُ الربحِ[٣]

ذكر الشاعر هنا ثنائية الربح والخسارة فأراد الشاعر أن يعبّر عن حد هذه الخسارة فلجأ إلى أسلوب الطباق لإفادتة التقوية في هذا المعنى، فهو يتحسر على هذا الذي أصابه من ألم الخسران وكم كان يمنّي نفسه بصفقة رابحة تدخل في نفسه فرحاً وسروراً.

ومن ذلك قوله:

(الوافر)

---

[١] الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص.٣٠٣

[٢] حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر تشكيل الإبداع، رسالة الماجستير، جامعة النجاح فلسطين، ٢٠١١ م، ص.١١٤

[٣] ديوان ابن قسيم،ص.٤٠

أحبّكِ في البعادِ وفي التدانِي وأذكـرُكِ القديمَ من العهودِ[١]

جانس الشاعر بين اسمين متضادين متفقان في الوزن، "بعاد"، و"تداني" مما يضفي على النص نغماً موسيقياً يتلذذ به المتلقي، كما أفاد الطباق من خلال اللفظين تقوية المعنى؛ إذْ عبّر الشاعر عن درجة حبّه لمحبوبته بأنّ حبّه لها بالغ سواءً كان في حضرتها أوغيابها، فلجأ إلى أسلوب الطباق للتعبير عنه.

ومنه أيضاً

(الكامل)

كدّرَ العيشُ عيشِي والليـالِي ربما شـابَ صفوَها التكديرُ[٢]

هنا تضاد بين اللفظين اللذين طابق بينهما الشاعر، "صفو" وتكدير" في البيت، وهو الوسيلة التي اتخذها الشاعر للتعبير عن شدة أحواله بحيث لو اكتفى بذكر أحد اللفظين لم يؤد المعنى الذي يريده.

وقال في اسمي مكانين:

يكون من فوقُ راكبـاً فإذا تمَّ له الدَّسْتُ صار مِنْ أَسفل[٣]

طابق الشاعر بين اسمي مكانين متضادين" فوق"، و"أسفل" وأفاد الطباق هنا الدلالة على أنّ الإنسان المغلوب لا يكون إلا في السفل.

وقال ابن قسيم في الطباق بين الفعلين:

(البسيط)

كم يهتِكُ الدهرُ سِترِي ثم أَسْتُرُهُ وكمْ يقـابلُ إقبالي بإدبارِ[٤]

---

(١) ديوان ابن قسيم،ص.٤٤

(٢) نفسه،ص.٥٤

(٣) نفسه، ص.٩٩

(٤) نفسه، ص.٦٠

طابق الشاعر بين فعلين مضارعين متضادين في المعنى وهما "يهتك"، و"أستر" فالشاعر يتحدث عن دلالة لغوية مهمة في البيت، ولجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب ليبيّن حال الدهر خيره وشرّه وكيف يتحمل الإنسان هذه المشقة، والتركيب إذا كان فيه وجود التناقض مما يحقّق التناسب في المعنى.

ومنه قوله أيضاً:

(الكامل)

يرضى ويغضبُ فهوَ في حالاتِه حُــلْوُ التبَسُّم قاتلُ التعبيسِ[١]

إنْ زارَ نلتُ بهِ المرادَ وإنْ يَغِبْ فالذِّكرُ منه مُضاجعي وجَليسي

طابق الشاعر بين أفعال مختلفة في المعنى " يرضى"، و"يغضب" في الشطر الأول من البيت الأول، و"زار"، و"يغب" في الشطر الأول من البيت الثاني، ولعلّ الفعلين الأولين من هذه الأفعال المتضادات مما يورث إيقاعاً جديداً في البيت؛ لأنّهما من الوزن الواحد، وأمّا الفعلان الآخران فمن فائدتهما إحداث إيقاع معنوي في البيت، وأفاد الطباق أنِ اتّخذه الشاعر وسيلةً لتوكيد المعنى الذي يريده بأنّ الإنسان الطيّب يبقى كما على هيئه الخلقية.

ومنه قوله:

(الدوبيت)

ما منْ أحدٍ يزيدُ إلاّ نقصـــــا فارحمْ أسفِي وداوِ هذه الغصصا[٢]

طابق الشاعر بين فعلين متضادين في المعنى وهما المضارع "يزيد"، و الماضي"نقص"، ويتّعظ الشاعر من خلال هذا أسلوب(الطباق) بأنّ الكمال لله سبحانه وتعالى حيث إنّ النقص من صفات الإنسان، وأفاد الطباق في هذا البيت أنّ الكمال المطلق لله وحده.

وقال في اللفظين المختلفين في النوع (اسم،وفعل)

(الوافر)

بعزمك أَيها الملكُ العظيمُ تَذِلُّ لك الصِّعابُ وَتستقيم[٣]

---

(١) ديوان ابن قسيم،ص.٦٦

(٢) نفسه، ص. ٦٨

(٣) نفسه، ص.١٠١

وكم جَرَّعْتَها غُصص المنايا بيومٍ فيه يَكْتَهِل الفطيـــــم

طابق الشاعر بين الاسم، والفعل النقيضين في البيت الأول وهما" العظيم"، و"تذلّ"، ولعلّ من الواضح أنّ الشاعر أراد أن يُبرز للمتلقي المكانة العالية التي كانت لممدوحه" عماد الدين" من العظمة، والجسارة، فجاء بما يناقض هذه الصفة؛ ليعزّز المعنى الذي أراده الشاعر، وكذلك في الشطر الثاني من البيت الثاني يكون الطباق بين اللفظين المتضادين "يكتهل"، و"الفطيم"

ومنه قوله:

(الوافر)

وإنْ تكَ فِي سبيلِ اللهِ تشقَى وعنـــدَ اللهِ أجرُكَ والنعيمُ[١]

طابق الشاعر بين اللفظين المتضادين هما "، فعل"تشقى"، النعيم"

ج- المقابلة

مما سبق عرضه أنّه لم تكن الموسيقا الداخلية مقصورة على الجرس الذي يُدرك عن طريق السماع بالأذن، بل هناك ما يُدرك من الموسيقى الداخلية بالنفس، والفكر، وهي المعاني المتضادة التي كانت المقابلة نوعاً مهماً من هذه المعاني، قال حازم القرطاجني: " تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضاً والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه"[٢].

وظّف ابن قسيم المقابلة في أشعاره، وفي أماكن شتى منها قوله:

(الوافر)

أتى طوعُ الهبوطِ بكلِّ وادٍ إليَّ كما انثنى طوعُ الصعودِ[٣]

---

[١] نفسه، ص.١٠٥

[٢] منهاج البلغاء، ص.٥٢

[٣] ديوان ابن قسيم، ص.٤٣

قابل الشاعر بين صدر البيت وعجزه؛ إذْ يتجلّى ذلك من خلال المعاني المختلفة الواردة في البيت، الفعل(أتى، انثنى، الهبوط، الصعود) حيث قابل "أتى" بالفعل "انثنى"، وقابل الهبوط بالصعود فتمّ الترتيب بين المعنيين، فالأول في المقطع الأول، والثاني في المقطع الثاني، ومما يُستفاد من المقابلة في هذا البيت النغم الموسيقي الداخلي من خلال اختيار الشاعر الألفاظ المتوازنة مثل: الهبوط، والصعود، بالإضافة إلى الموسيقا الجديدة الناجمة من المعنى المدرك بالفكر، ومن فائدة المقابلة هنا تعزيز المعنى حيث أراد الشاعر أن يبيّن أحواله حينما غاب عنه أخوه ابن منير فأقبل عليه الاضطرار طوعاً كما انسلخ عنه الاستقرار.

ومنه قوله:

(الوافر)

وما أَحْيَيْتَ فينا العدل حتى أُمِيتَ بسيفك الزَّمنُ الظَّلومُ[١]

وصِرتَ إلى الممالك في زمانٍ به وبمثلك الدُّنيـــــا عقيمُ

تزَخْرَف للأَمير جِنانُ عَدْنٍ كـــــما لِعِدَاه تَسْتَعِرُ الجحيمُ

أَقرّ الله عينك من مَليكٍ تُخـــامِرُ غير هِمّته الهـــمومُ

فلا برِحت لك الدُّنيا فِداءً ومُلْكك من حـــوادثها سليمُ

وإن تَكُ في سبيل الله تَشْقى فعند الله أَجـــــــرُك والنّعيمُ

قابل الشاعر في هذه الأبيات بعض المعاني ببعضها وهي متعددة مرتّبة، وفي البيت الأول قابل فعل ماض وفاعله"أحييت" بفعل ماض آخر وفاعله"أُميت" وقابل بيين كلمة "العدل" وبين كلمة"الظلوم" في البيت نفسه، وفي البيت الثالث من الأبيات السابقة قابل فعل المضارع "تزخرف" بفعل المضارع الآخر" تستعر" وبين كلمة"الأمير"، وكلمة "أعداء" وبين "جنان عدن" والجحيم" وقابل الشطر الأول بالشطر الثاني من البيت الأخير حيث قابل معنى الشقاء، والتعب بالنعمة والأجر من الله الذي ليس له مثيل، و مما أفادته المقابلة هنا التوكيد والتوضيح في المعنى الذي أراد الشاعر أنْ يعبّر به حيث يخبر بمجهودات

---

[١] نفسه، ص. ١٠٥

ممدوحه – عماد الدين زنكي– على إحياء العدل، ثمّ جاء بما يقابله "إمات"، وذلك ليؤكّد على هذا المعنى وهكذا في بقية المعنى حيث إنّ الشاعر لا يأتي بمعنى من هذه المعاني إلاّ ويأتي بما يوافقه ويقابله في المعنى، فضلاً عن الإيقاع، أوالنغم الموسيقي الكامن في الكلمات: أحياء، وإمات، تُزخرف، وتستعر، وأمير، وعدّه .

ومنه قوله:

(الوافر)

أبعدَ البعدِ أطمعُ في التداني وبعدَ الوصلِ أقنعُ بالتمنّي[١]

قابل الشاعر بين الشطر الأول من البيت بالشطر الثاني، حيث جمع بين معان مختلفة ثمّ قابل بأضدادها فهي كالآتية: قابل"البعد" في الشطر الأول ب"الوصل" في الشطر الثاني، وقابل بفعل المضارع"أطمع" ب"أقنع"، وبين "التداني" ب"التمنّي" ومن الملاحظ أنّ الشاعر اختار الألفاظ المتناسبة المنسجمة لينتج منها إيقاع نغم موسيقي؛ وذلك أنّ هذه الألفاظ متوازنة، كما أنّه أراد أن يؤكّد للمتلقى أنّ الطمع بالتداني لا ينفع بعد البعد، كما أنّ الوصل بين الأحبة لا يحتمل فراقهم أبداً.

(الوافر)

والدينُ يشهدُ أنّه لمعزّهُ والشركُ يعلمُ أنّهُ لمهينُهُ[٢]

جمع الشاعر بين المعنيين ثمّ قابلهما بضدهما في البيت؛ فالأول بين "الدين"– وهو الدين الإسلامي– في الشطر الأول ب" الشرك" في الشطر الثاني، وقابل بين"معزّ: ب"مهين" ومما يُستفاد به من المقابلة تأكيد المعنى أنّ الشاعر أراد أن يبيّن أنّ الدين يرفع صاحبه، وأنّ كل من يعتنق غير هذا الدين لن ينال هذا العزّ.

د: التقسيم

يُلاحظ أنّ مما يُضفي على الشعر العربي جمالاً، وحسناً هذا النوع من الموسيقى الداخلية؛ إذ يشدُ انتباه المتلقي؛ لما له من قوة السبك، والحبك من خلال التماثل الذي نتج من حسن التقسيم. ومما

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص.١١٥

[٢] نفسه، ص.١٢١

يوضّح هذه الفكرة ما قاله العسكري: " التقسيم الصحيح : أن تقسم الكلام قسمة متسوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه"[١]، من الملاحظ أن في هذا التعريف ما يرمز إلى أنّ هذا النوع يستنتج نغماً يتلذذ به المتلقي من خلال الحبك والسبك اللذين يُورثان التسوية في الكلام، وقال السكاكي بما يقرب من قول العسكري: "التقسيم، وهو أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر ثم تضيف على كل واحد من أجزائه ما هو له عندك"[٢].

وتجدر الإشارة إلى ما قاله عبد الله الطيب: إنّ بعض النقاد اعتبره من باب : الاستطراد، والتفريع، وذكر منهم ابن رشيق، موضحاً هذه الفكرة أنّ هذه الإشكالية راجعة إلى خلطهم بين ناحيتي المعنى والنظم، واللفظ في منهج البحث وقد غاب عنهم أنّ كل مقابلة، أو توافُق معنوي، أو لفظي من الممكن إدخاله في نطاق التقسيم، والحزم أن نصرفه إلى ناحية اللفظ، والجرس ليزول هذا الالتباس[٣]. و بهذا القول يمكن أنّ يُعدّ التقسيم ويُدرس من الناحية الموسيقية، ومما يدلّ على أنّ باب (التقسيم) من ضمن الموسيقى الداخلية ما قاله عبد الله الطيب أيضاً في تعريفه: " هو تجزئة الوزن إلى موقف، أو موضع، يسكت فيها اللسان أو يستريح أثناء الأداء لإلقائه."[٤]

زيّن ابن قسيم أشعاره بحسن التقسيم، ومن بين هذه الأبيات قوله:

(الكامل)

أمسِ أتانِي رجلٌ عاقــلٌ جمُّ العطايا صائب القِدحِ[٥]

أورد ابن قسيم الصفات لممدوحه المتعددة مما يترك الامتداد والعمق للإيقاع، والنغمة الموسيقية التي نتجت من خلال حسن التقسيم الوارد في النص السابق، والترابط، والتلاحم بين هذا التقسيم.

ومنه قوله:

(الطويل)

---

[١] الصناعتين، ص. ٣٠٨

[٢] يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزوز، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط/٢ ١٤٠٧ هـ، ص.٤٢٥ السكاكي

[٣] انظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها، الدار الشوكانية، ط/١ القاهرة، ج/١ ، ص ٧٠١

[٤] نفسه، ص.٦٩٦

[٥] ديوان ابن قسيم، ص.٤٠

سخيٌّ جريءٌ لـــــوذعيٌ كأنّهُ إذا ما بـدا غيثٌ وليثٌ ومرهفُ[١]

وظّف ابن قسيم التقسيم لغرض وصف ممدوحه(معين الدين أُنر)، وقد يسهم هذا التقسيم في منح النص إيقاعاً موسيقياً من خلال السبك والحبك في البيت.

ومن قوله أيضاً:

(الكامل)

فالبِينُ ما ظهرَتْ عـلائمُهُ والحبُّ ما نطقتْ شواهدُهُ[٢]

ينضح هذا البيت بنغم موسيقيّ بيّن لوجود هذا التقسيم الذي أدّى بدوره إلى تلاحم ألفاظه، وترابطها.

ومن ذلك قوله

(الكامل)

فنداكَ مبذولٌ ومدحكَ سائرٌ وحماكَ ممنوعٌ وطيبُكَ صائكٌ[٣]

استخدم ابن قسيم حسن التقسيم الذي أورث البيت نغماً موسيقياً، حيث إنّه ذكر أجزاء كلام في النص وما يناسبه ليضفي على هذا الكلام حسناً وجمالاً ولا يخرج من أجناس تلك الأجزاء. ومما يدعم هذا الكلام وقوع التقسيم في البيت بدليل أنّ البذل يُضاف إلى الندى، والمدح أُتصف بالانتشار، والحمى موصوف بالمنع وهكذا.

ومنه قوله:

(الطويل)

فلا ناكبٌ عن سبلِ ما أنا قائلٌ فلا آخذٌ إلاّ بمـــا أنا تاركٌ[٤]

قسّم الشاعر معنى الكلام في هذا البيت تقسيماً متساوياً حيث ذكر كل من سجيّته من قول لا يعترضه عنه أحد، وترك الشيء لا أحد يأخذه، ويتضمن ذلك أنّ الشاعر يذكر الشيء و يضيف إليه ما

---

(١) نفسه، ص. ٧٩

(٢) ديوان ابن قسيم، ص.٤٩

(٣) نفسه،ص.٨٩

(٤) نفسه، ص.٩١

يناسبه، ومن خلال استخدام هذا النوع من الموسيقى الداخلية يظهر نغم موسيقي تستريح له أذنُ المتلقي له من حسن وجمال.

ومنه قوله:

(الطويل)

سعى الدهرُ في هضمِي فلمّا كفلْتَني إليكَ تُناهِي فِي نموِ فضائلِي[١]

فها أنا منهُ بين شكٍ وشـــــاكرٍ وجودُك فيه خيرُ كافٍ وكافلِ

يُبيّن الشاعر أحوال الدهر من شدّته، ولينه، وكيف يضمه ممدوحه برعايته ولطفه كما في البيت الأول، وبيّن في البيت الثاني حاله بين كونه شاكياً، وشاكراً؛ إذْ هو يشك في أن يكون لضيقه في الدهر مخرج، ويشكر ممدوحه على ما مدّه به من عطاياه الكافية، ، ويعطي هذا التقسيم هذا النص جمالاً من خلال ألفاظه المتجانسة مثل: شاك، وشاكر، و كاف، وكافل.

هـ: رد العجز على الصدر

لقي هذا النوع اهتماماً كبيراً لدى النقاد حيث تزاحمت تعاريفه، حيث قال عنه السكاكي: "رد العجز على الصدّر: (في النظم) هو أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر يكون، إمّا – في صدر المصراع الأوّل، أو في حشوه، أو في آخره وإمّا – في صدر المصراع الثاني"[٢] كان هذا النوع ركناً مهماً يساعد على إحداث جرسٍ شعري يشدّ انتباه المتلقي، ولقد تكلم العسكري عن فضله، وموقعه من البلاغة وفي قوله: "وهذا يدلك على أن لردّ الأعجاز على الصدور موقعاً جليلاً من البلاغة، وله فى المنظوم خاصة محلاً خطيراً "[٣] ومن الملاحظ أنّه لا تقلّ أهميته عن أهمية العنصر الأخر من عناصر الموسيقى الداخلية؛ لدوره الرائد في الإضفاء على النص الشعري جمالاً ورونقاً من خلال الترجيع النغمي النابع من اللفظين المكررين.

جعل هذا السبب ابن الأثير يرى أنّ رد العجز على الصدر ضربٌ من التجنيس وأنّه لا فرق بين أهمية التجنيس وبين أهمية رد العجز على الصدر من عناصر الموسيقى الداخلية، وذلك قوله: "ورأيت

---

[١] نفسه،ص.٩٧

[٢] الهاشمي، جواهر البلاغة، ص. ٣٣٣

[٣] الصناعتين، ص. ٣٥١

الغانمي قد ذكر في كتابه بابا، وسماه «رد الأعجاز على الصدور» خارجا عن باب التجنيس، وهو ضرب منه"[١] . والناظر في أشعار ابن قسيم يجد أنّه صبّغها بهذا النوع من الموسيقى الداخلية(رد العجز على الصدر)، ومن الملاحظ أنّه لا يكاد يخلو بيت من هذا العنصر، ومن أمثلة ذلك قوله:

(الطويل)

وقالُوا رمتْه النائباتُ ضـــلالةً وما علِمُوا أنّ العُلى بالنوائب[٢]

استخدم الشاعر رد العجز على الصدر في صورته الفنيّة حيث كرر لفظة النائبات مرتين: الأولى في صدر البيت، والثانية في عجزه، وأفاد رد العجز على الصدر هنا التوكيد على النائبة من العقبات التي لا يسلم منها إنسان.

ومنه قوله:

(المنسرج)

ومقرَبٍ لو أعرْتهُ اللـمحَ بالعينِ كبا في غبارِهِ اللمْحُ[٣]

وظّف ابن قسيم رد العجز على صدره في هذا البيت حيث أتى بكلمة واحدة في آخر كلِّ شطر منه الشيء الذي أضفى قدراً من الخصوصية الكامنة في موسيقاه.

ومنه قوله:

(الكامل)

ولوْ تبدّى لفتحِ بُترٍ قطعَ بالنعلِ قفا الفتحِ[٤]

أورد الشاعر كلمة "فتح" مرتين: الأولى في حشو البيت من الشطر الأول، والثانية في صدر البيت؛ إذْ إنّ اللفظة الأولى"فتح" مصدر فعل" فَتحَ"، والثانية اسم شخص[٥]، ليؤكد على فكرة أنّ ممدوحه يفوق غيره من الفوز على الأعداء وقهرهم.

وقال أيضاً:

---

[١] المثل السائر، ص.٢٤٧

[٢] ديوان ابن قسيم، ص.٣٠

[٣] نفسه، ص.٣٦

[٤] نفسه، ص. ٣٩

[٥] سبقت ترجمته في الصحفة السابقة ص٦٠

(الكامل)

كدّرَ العيشُ عيشِي والليالِي رُبما شابَ صفوَها التكديرِ[١]

استخدم الشاعر رد العجز على الصدر في هذا البيت بإعادة معنى الفعل (كدّر) الذي سبق ذكره في الشطر الأول من البيت إلى صدر البيت "التكدير"، فأفاد رد العجز على الصدر توكيد المعنى الذي أراده الشاعر وأخرجه بعبارة فيها من موسيقا الشعر المستحبّة ما فيها.

ومنه قوله:

(المتقارب)

وبتُّ أُراقبُ مسْطورَهُ كما راقبَ النجمَ عيّوقُهُ[٢]

رد الشاعر عجز البيت على صدره، وذلك بإعادة لفظ "راقب" بعد ذكر"أراقب".

وقال:

(الطويل)

كأنّ نسيماً من صبا وشمائلٍ ألمَّ بمعشوقِ الصبا والشمائلِ[٣]

تبيّن في البيت استخدام رد العجز على الصدر بتكرار كلمة شمائل، الأولى في الشطر الأول، والثاني في ثانيه.

وقال:

(الطويل)

وقدْ هتفَ الداعِي إلى الحمْدِ باسمهِ وقامَ مُنادِي النصرِ باسمِك يهتِفُ[٤]

يؤكّد الشاعر القوة النابعة من القيادة الحازمة التي يمثلها ممدوحه(معين الدين) ؛ إذْ لا يُذكر النصر إلا بذكر اسمه، والدليل على ذلك ورود كلمة "هتف" في شطري البيت.

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص. ٥٤

(٢) نفسه، ص. ٨٧

(٣) نفسه، ص. ٩٦

(٤) نفسه، ص. ٧٩

المبحث الثاني:
الموسيقا الشعرية الخارجية في شعر ابن قسيم الحموي

تمهيد.

يمكن القول إنّ ابن قسيم يمتلك أدوات الشعر المتعلقة بالوزن العروضي إلى جانب قدرته اللغوية المتميزة، ولقد سبق القول في تمهيد هذا البحث عن فضل البيئة التي عاش فيها الشاعر في "حماة" وهي مدينة من مدن الشام، المزدهر بفنون العلم، ودفع هذا عماد الدين إلى قوله: " وشعر الشاميين أصح وزناً، وأسح مزناً؛ وأمتن صيغةً، وأحسن صبغةً، وأحكم صنعةً، وأسلم رقعةً؛ وأرفع نسجاً، وأنفع مزجاً، وأقوم معنىً، وأحكم مبنىً "[١]. والشاعر ليس بمنأى عن البيئة اللغوية؛ إذْ إنّ الشام من أهم المدن التي انتشرت فيها العلوم العربية بجميع فنونها.

انتهجت التجربة الشعرية لدى ابن قسيم منهجاً شعرياً مبناه الوزن العروضي الخليلي، بالإضافة إلى الموسيقى العربية التقليدية فتأتي أشعاره عمودية تعتمد على عمود الشعر في تخريجها، وإلقائها على المتلقى وتتشكل البحور العروضية أمام الشاعر، حيث نوّع ابن قسيم في بحور قصائده بتنوع مواضيعه، وعواطفه ولذلك يزخر شعره بجميع البحور ما عدا أربعة بحور: البحر السريع، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك، والجدير بالذكر أنّه أضاف في البحور التي اختارها لقرض أشعاره بحراً من البحور المخترعة وهو بحر الدوبيت الذي ظهر في الأدب العباسي[٢]، ويدلّ على سعة ثقافة ابن قسيم وحجم اطلاعه على الشعر

---

[١] الأصفهاني ، عماد الدين، خريدة القصر وجريدة العصر،ج/٢ ،ص.٥٦٢

[٢] شوقي ضيف(الدكتور)، تاريخ الأدب العربي، ج/١٠ ، ص.٣٤٩

العباسي، فضلاً عن توفر البناء اللغوي في شعره الذي يقوم على تماسك القصيدة على مستوى ألفاظها وتراكيبها اللغوية، وينتقي الشاعر الأصوات اللغوية المناسبة للقوانين الشعرية على النحو الذي سنراه لاحقا.

وللوزن العروضي أهمية بالغة، ويتمايز الشعر، والنثر بفضل الوزن، والقافية، ولقد تطرق إلى ذلك ابن رشيق بقوله"الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة".[١] وفي ديوان ابن قسيم ثماني وسبعون قصيدة تتضمن ستمائة واثنين وثلاثين بيتاً، وقام الباحث بإحصاء الأوزان التي نظم عليها الشاعر في الجدول الآتي:

البحر	عدد القصيدة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكامل	**٢٥**	**١٨٧**	**٢٩ %**
البسيط	**١٣**	**١٠٩**	**١٧%**
الطويل	**١٠**	**١٠٥**	**١٦%**
الوافر	**٦**	**٧٦**	**١٢%**
الخفيف	**٥**	**٢٩**	**٤,٥%**
الدوبيت	**٥**	١٠	**١,٦%**
الرمل	**٤**	**٥٠**	**٨%**
المنسرح	**٣**	**٢٩**	**٤,٥%**
المديد	**٢**	**١٠**	**١,٦%**
المتقارب	**٢**	**١٣**	**٢%**
الهزج	**١**	**١٠**	**١,٦%**
الرجز	**١**	**١٠**	**١,٦%**
المجتث	**١**	**٤**	**٠,٦%**

[١] العمدة، ص. ١٣٥

المجموع	المجموع	المجموع	المجموع
ثلاثة عشر بحرًا	٧٨	٦٤٢	١٠٠ %

يتبيّن من خلال هذه الإحصائية أن ابن قسيم نظم عدداً كبيراً من قصائده على بحر الكامل بنسبة تسع وعشرين بالمائة، وعلى مستوى الأبيات، بلغ مائة وسبعة وثمانين بيتاً؛ إذْ كان لهذا البحر(الكامل) نسبة عالية بين سائر البحور، يأتي بعده البحر البسيط؛ إذ حاز على سبع عشرة بالمائة، وجاء عدد الأبييات التي نظمها ابن قسيم على هذا البحر، مائة وتسعة بيتاً، يليه البحر الطويل الذي بلغت نسبته ست عشرة بالمائة بما يعادل المائة وخمسة بيت، ثمّ الوافر ونسبته اثنتا عشرة بالمائة ويحتوي على ستة وسبعين بيتت، وأما الخفيف، والمنسرح فيتراوحان بين أربعة فاصل خمسة بالمائة، ويحتوي كل منهما تسعة وعشرين بيتاً، ونسبة المتقارب اثنتان بالمائة، ويحتوي على ثلاثة عشرة بيتاً.

وأما الدوبيت، والمديد، والهزج، والرجز فكانت نسبة كل منها واحداً فاصل ستة بالمائة، ويحتوي كل منها على عشرة أبيات، وأما البحر المجتث فلم ينل نصيبه من بين سائر البحور لدى ابن قسيم إلا صفراً فاصل ستة بالمائة، ويحتوي على أربعة أبيات فقط.

وربما كان من المهم في هذا المقام طرح السؤال الآتي المتعلق بوظيفة البحور التي ينظم عليها الشعراء: هل هناك ارتباط وثيق يربط الوزن العروضي بمعنى الشعر؟؟؟؟، ولعلّ ما قاله الدكتور علاء حسين يكفي جواباً عن هذا السؤال:"تتميز فاعلية الوزن في الشعر العربي بارتباطها بمعاني الشعر"[١]. تناول النقاد العرب القدامى، والمحدثون الأسباب التي تدفع كل شاعر إلى اختياره وزناً معيّناً في شعره، وتطرق ابن طباطبا إلى ذلك في حديثه عن بناء القصيدة" فإذا أرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصيدةٍ مخَضَ المعْنى الَّذِي يُريد بِنَاءَ الشِّعر عَلَيْهِ فِي فِكْرِهِ نَثْراً، وأعَدَّ لَهُ مَا يُلْبسُهُ إيَّاهُ من الْأَلْفَاظ الَّتِي تُطَابِقُهُ، والقوافي الَّتِي توافِقُهُ، والوَزْنِ الَّذِي سَلَسَ لَهُ القَوْلُ عَلَيْهِ"[٢].

---

[١] البدراني علاء حسين، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص. ٨٣

[٢] الحسني العلوي محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، عيار الشعر،ت/ عبد العزيز بن ناصر المانع، ص.٧-٨

يبيّن ابن طباطبا أنّ لكل قولٍ وغرضٍ ما يناسبه من الوزن العروضي، وتبعه العسكري في هذه الفكرة بقوله:"وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التى تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في آخرى"[١]. لم يختلف القولان السابقان إذ يرميان إلى معنى واحد.

لم يكن دور حازم القرطاجني غائباً في هذا الصدد، حيث ربط علاقة الأوزان بالمعاني بقوله: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"[٢]. يمكن القول أنّ النقاد القدامى أثبتوا السبب والدافع إلى اختيار الشاعر الوزن المعيّن، وأما المحدثون فاختلفوا في ذلك.

نفى الدكتور محمد غنيمي فكرة ربط الوزن بالغرض المعين وقال: " والحق أنّ القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً من بحور الشعر القديمة"[٣]، بدليل أنّهم يمدحون، ويفاخرون، ويتغازلون في كل بحور، وتبعه في هذا الرأي الدكتور أنيس بالدليل نفسه، ، واختلف معهما عبد الله الطيب وكان رأيه مؤيّداً لرأي القدامى حيث يقول: "فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضًا مختلفة دعت إلى ذلك وإلا فقد كان أغنى بحر واحد، ووزن واحد"[٤]. وأما بدوي أحمد فكان موقفه وسطياً في هذا الصدد؛ إذْ إنّه لم ينف عن القدامى دراستهم ربط الأوزان بمعاني الشعر كلياً لكنه يرى دراستهم فلتةً لم تخرج عن أمور تافهة، وزعم أنّ أول من أسهم في هذا الخصوص بدراسة واضحة في العصر الحديث هو البستاني[٥].

---

[١] الصناعتين، ص. ١٢٨

[٢] منهاج البلغاء، ص.٨٦

[٣] غنيمي هلال، النقد الأدب الحديث، ص.٤٤١

[٤] الطيب عبد الله (الدكتور) ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ج/١ ،ص.٧٢

[٥] انظر :بدوي أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة، ص. ٣٤٢-٣٤٣

وبناءً على ما سبق ذكره من أقوال النقاد القدامى والمحدثين في قضية علاقة الوزن بموضوع الشعر، استطاع الباحث أن يتناول خصائص كل من هذه الأبحر الشعرية العروضية فيبدأ بأكثرها شيوعاً ثمّ الذي يلي ذلك.

كان واضحا من الإحصائيات السابقة أنّ البحر الكامل أكثر البحور استخداماً في قصائد ابن قسيم حيث أخذ هذا البحر نصيباً أكثر في الأشعار التي نظمها ابن قسيم، و تفاعيل البحر الكامل الأصلية كالآتية.

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ[١]

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

o//o/// o//o/// o//o///

o//o/// o//o/// o//o///

يُفهم أن سبب تسمية كل من الأبحر العروضية يتضح من خلال القول الذي نقله ابن رشيق عن الأخفش أنّه سأل الخليل بعد أن عمل كتاب العروض، حيث ذكر أنّ في بحر الكامل ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر(٢).، تطرق كثير من النقاد المحدثين للحديث عن هذا البحر، وعن حقيقته و وظيفته، قال عبد الله الطيب: "بحر الكامل التام ثلاثون مقطعًا، ولكنه لا يجيء تامًا في الغالب. وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله -إن أريد به الجد- فخمًا جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوًا مع صلصة كصلصة الأجراس"[٣].

ولعل النتيجة من تكرار صوت ولا سيما التفاعيل جلجلة وحركات الموسيقى كما هو الحال في البحر الكامل أنّه من تفعيلة واحدة متكررة ست مرات(متفاعلن) يستنتج نغماً جميلاً، وأضف إلى ذلك من وظيفة هذا البحر كما وصفها الطيب باللين والرقة، ووالسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل ينطبق هذا

---

[١] حماد محمد حسين، العروض والقافية بين الأصالة والتجديد، الدمام المملكة العربية السعودية، ط/١ ،ص. ٤٩

[٢] انظر: العمدة، ص.١٣٦

[٣] المرشد،ج/١، ص.٢٤٦

الكلام على شعر ابن قسيم أم لا، وقد بنى بعض قصائده على البحر الكامل بالتام، وبعضها الآخر بغير التام، وهذا يرد في شعره بشكل كبير، ومنه قوله:

(الكامل)

ومُضرجِ الوجناتِ تحسبُها شفقاً تبسّمَ عنْ دُجى سبجَ[١]
قانٍ يروقُكَ حسنُ منظرَه فكأنّمـــا يُسقَى دمُ المهَجِ
طعنَ الهمومَ بمايسِ حضلٍ صـــافِي الأديمِ منظرِ بهــجِ
ويظلُّ مبتسماً يضاحِكُهُ ما فِي ثغورِ النور من فلـــجِ

لم تأت هذه الأبيات تامة؛ إذْ حصل على أعاريضها وضروبها الحذذ وهو حذف الوتد المجموع برمته في التفعيلة[٢]حيث صارت (مُتفاعِلن) متفا، وأما ما أشار إليه الطيب عن وظيفة هذا البحر بأنّها للرقة، يجوز أن ينطبق على قول ابن قسيم:

(الكامل)

ومُفهفِ جعلَ الغرامُ محـــلَهُ قلبِي فخفْتُ عليهِ حرَّ شواظهِ[٣]
قمرٌ هجرتُ لهجرِهِ سنةً الكرى وسئمتُ من بصرِي ومنْ إيقاظِهِ
تخشى القلوبُ عليهِ فاترَ طرفِهِ فكأنّهنَّ نفرْنَ منْ ألْحـــــأظهِ
ما شمْتُ وجْهَ البدرِ منْ أعطافِهِ حتّى جنيتُ الســرَّ من ألفاظـهِ
هذا الذي لمّا استمالَ قلوبَنا قامَتْ بخالصِ ودِّهِ وحفاظــه

عبّر ابن قسيم عن معاني الغزل في هذه الأبيات؛ إذْ يصف المرأة بالنحافة في الشطر الأول من البيت الأول، وهذه الصفة من أجمل ما تصف العرب بها المرأة، واختار الشاعر البحر الكامل لكونه يناسب وصف قوام المرأة باللين والتثنّي وعبّر ابن قسيم ببحر الكامل عن أغراض أخرى، مثل العظمة، والفخامة كما في قوله:

(الكامل)

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص. ٣٣

[٢] مصطفى محمود (الدكتور)، أهدى سبيل إلى علمي الخليل،مكتبة المعارف للنشر والتوزيع،ط/١ ، ص.٢٣

[٣] ديوان ابن قسيم، ص.٧٤

وَصَلَ الكتابُ فما فضَضتُ خِتامَه حـــتى تأَرَّجَ طِيبُه وتضوَّعا[١]

عروض هذا البيت، وضربه تامان صحيحان، ولم يدخل عليهما أي زحاف، أوعلة، وعبّر الشاعر عن الفخامة؛ لأنّه يصف كتاباً الذي جاءه من أحد إخوانه الذي كان بينه وبينهم ودٌّ صادقٌ.

وأمّا البحر الثاني من حيث الوفرة في قصائد ابن قسيم هو البحر البسيط على النحو المشار إليه في الجدول، وتجري تفاعيله على هذا النحو:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ.

o// o/ o//o/o/ o//o/ o//o/o/

.o// o/ o//o/o/ o// o/ o//o/o/

لقي هذا البحر لقي اهتماماً بالغاً لدى النقاد العرب؛ حيث إنّهم تناولوا أهميته تناولاً واضحاً بما فيهم القرطاجني حيث ربط بينه وبين البحر الطويل في التناسب التام فقال:"أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابلة متضاعفة، وذلك كالطويل والبسيط"[٢]، ولم يكن ما قاله عبد الله الطيب في هذا الصدد بمنأى عما قاله القرطاجني حيث قال: "البسيط كما قدمنا أخو الطويل في الجلالة والروعة إلاّ أن الطويل أعدل مزاجاً منه"[٣]، ومن الملاحظ من قول عبد الله الطيب أنّ بين البحرين المذكورين فرقاً؛ إذْ كان الطويل أكثر قياماً في الميزان من البسيط وكيف لا والطويل تتكوّن تفاعيله من ثلاث تفاعيل، والبسيط من اثنتين، وإن كانا لا يخلوان من الروعة، والتناسب.

وأما الغرض الذي كان وراء البحر البسيط في قرض الشعر، كما قال عبد الله الطيب:"ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف واللين. وتكاد صبغته على وجه الإجمال تكون إنشائية إذا افترضنا في الطويل صبغة خبرية، وهذا مجرد تقريب وتمثيل"[٤].يتضح من خلال هذا النص أنّ البسيط

---

[١] المرجع نفسه، ص.٧٥

[٢] القرطاجني، منهاج البلغاء، ص.٨٣

[٣] المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص.٤١٤

[٤] المكان نفسه، ص. ٤١٤ –٤١٥

يحمل معنى العنف، واللين المتناقضَين ويستخدم في جملة إنشائية غالباً، ويتجلى ذلك في قصائد ابن قسيم في قوله:

وقال مثالاً فيما يدلّ على اللين والعنف:

(البسيط)

أَهلاً بطيف خيالٍ زارني سَحَراً فقمتُ والليلُ قد شابت ذوائبُهُ[١]

أُقبّـــل الأَرضَ إِجلالاً لزَوْرته كأَنْما صَدَقت عنـــدي كواذبه

وكِدتُ لولاه وُشاةُ الصُّبح تُزْعجه بالبَيْن أُصغي لما قالت خَوالبه

ومودِع القلبِ من نار الجوى حُرَقاً قضى بها قبل أَنْ تُقْضى مآرِبه

تكاد من ذِكْر يوم البين تَحْرُقه لـــولا المدامعُ، أَنفاسٌ تُغالبه

وصار من فَرْط ما أَضناه يَحْذَره فَرْطُ الضَّنا، فهو بالي الجسم ذائبه

فللمدامع ما تُخفي ضمائره وللضَّنا منه مـــا تُخْفي جلاببه

وقال:

(البسيط)

وأَهيفِ القدِّ سهل الخد أَسمر كال خَطِّيّ صِرتُ به بين الورى سَمَرا[٢]

إنّ القلوب لتَهواه وما برِحت منه على خطرٍ إن ماس أَو خَطَرا

وكان غير عجيبٍ من ملاحته أَن يجمع الحُسْنُ فيه الغُصْنَ والقمرا

عاثتْ لِحاظُكَ في بُستانِ وَجْنَتِه فـــقام مُفْتَرِساً باللَّحظِ مُنْتَصِرا

وقال لي القلبُ لمّا صار في يده هذا الذي لُمْتني فيه فكيف ترى

دَعْني أُهَتّكُ سِتري في مَحّبته وما أُبالي ألآمَ الخَـــلْقُ أَم عَذَرا.

يصف الشاعر المخلوق الذي لان خلقُه، واتخذ البحر البسيط للتعبير عن ذلك اللين.

---

(١) ديوان ابن قسيم، ص.٣١

(٢) نفسه ، ص.٥٦

وأما البحر الطويل فقد جاء في المرتبة الثالثة من الأوزان التي نظم عليها ابن قسيم قصائده، و يتكون الطويل من ثلاث تفاعيل:

فعولن: //o/o، وتنتمي هذه التفعيلة أصلاً إلى المتقارب.

مفاعيلن: //o/o/o، وتنتمي هذه أصلاً إلى الهزج وينقلب إليها الوافر.

مفاعلن: //o//o، وتنتمي أصلاً إلى الرجز، والكامل.

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره في وظيفة البحر الطويل، قال عبد الله الطيب:" وحقيقة الطويل أنه بحر الجلالة والنبالة والجد، ولو قلنا إنه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها، لأن العمق لا يمكن أن يتصور من دون جد، ونبل وجلالة. وما يتعمق المتعمق إلا وهو جاد، أيًا كان ما تعمق فيه. ولهذا فإنك لا تجد قصائد الطويل الغرر إلا منحوًا بها نحو الفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس"[١]، وفي شعر ابن قسيم ما يدلّ على صحة هذا الكلام كما في قوله:

(الطويل)

وَمَا جَاءَ كلب الرّوم إِلَّا ليحتوي حماة وَمَا يَسْطُو على الْأسد الْكَلْبُ

أَرَادَ بهَا أَن يملك الشَّام عنْوَة وَقد غلبت عَنهُ الضراغمة الغلبُ

وَمَا ذمّ فِيهَا الْعَيْش حَتَّى صدمته فَمَال جنَاح الْجَيْش وانكسر الْقلبُ

فولى وأطراف الرماح كَأَنَّـــهَا نُجُوم عَلَيْهِ بالمـــــنية تنصبُ

تتمحور هذه الأبيات على الشرف، والفخر بنصر صلاح الدين محمد بن أيوب به على أعدائه في المعركة، واتخذ البحر الطويل وسيلة إلى التعبير عن ذلك. ومن النقاد الذين تناولوا وظيفة الطويل وميزته عن غيره الشايب بقوله: "فالطويل يتسع لكثير من المعاني وإكمالها فلذلك يكثر في الفخر والحماسة والوصف، والتأريخ"[٢]. وممّا قاله ابن قسيم في الوصف متوسّلاً لتحسينه وإجادته بحر الطويل:

وقال ابن قسيم عن الوصف بالبحر .

(الطويل)

---

[١] المرشد، ص٤٨١

[٢] الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط/٨ ١٩٧٣ ،ص.٣٢٢

رأَوا جُدَرِيّاً لاح في صَحْنِ خَدّه كدُرِّ العقود في نُحور الكواعب[١]
وما هو إلاّ البدرُ لمّا تكاملت مَحاسُنه نقَّطْنه بالـــــكواكب
وقالوا رمتْه النائبات ضَلالةً وماعلموا أَنّ العُلى بالنـــوائب

يصف الشاعر غلاماً مصاباً بمرض الجدري ويصف حسنه، وجماله ويبرّر لهذا الجمال أنّ البدر لم يكتمل حسنه حتى تنقّطه الكواكب كذلك الغلام المجدور.

جاء البحر الوافر بعد الطويل من حيث كثرة الاستخدام في قصائد ابن قسيم، وقد أفرد عبد الله الطيب صفحة كاملة من كتابه(المرشد) لذكر أهمية البحر الوافر جاء فيها: "انبتار الوافر الذي يحدث في كل شطر خاصةٌ غريبة. وهي أن عجزه سريع اللحاق بصدره، حتى إن السامع لا يكاد يفرغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العجز، بل الشاعر نفسه، أثناء النظم، فيما أرجح، يشعر بهجوم العجز والقافية بمجرد فراغه من الصدر، وربما سبق عجز بيت صدره إلى نفسه"[٢]، يفهم من هذا الكلام أن تفاعيل البحر الوافر متماسكةٌ تماسكاً تاماً إلى درجة تأخذ تفاعيل صدره برقاب بتفاعيل عجُزه.

قال الدكتور أنيس عن أهمية البحر الوافر " المقياس(مفاعلتن) محرك اللام أحياناً وساكنها أحياناً أخرى، وكلا الحالين سواء في نسبة الشيوع وحسن الموسيقى، تستريح إليها وتطمئن النفوس عند السماع أو الإنشاء "[٣]. يتفق رأي عبد الله الطيب مع رأي أحمد الشايب فيما للبحر من اللين والشدة عندما يختاره الشاعر لنظم القصيدة. قال الطيب"أحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح"[٤]. ويُفهم من هذا القول إنّ الاستعطاف، والبكائيات يدلّان على اللين، وأمّا إظهار الغضب فهو بلا شك من الشدة، والعظمة، وهذا ما أدّى بالشايب إلى قوله"والوافر ألين البحور يشتدّ إذا شددته، ويرق إذا رققته"[٥]. تناسب هذا البحر مع طبيعة شعر ابن قسيم الذي وصف قوة عماد الدين زنكي:

(الوافر)

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص. ٣٠
[٢] المرشد، ص. ٣٢٢
[٣] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط/ ٢ هـ ١٩٥٢ ، ص.٨٦
[٤] المرشد، ص ٣٣٣
[٥] أصول النقد الأدبي، ص. ٣٢٣

بعزمك أَيها الملــكُ العظيمُ تَذِلُّ لك الصِّعابُ وَتستقيم[١]
إِذا خَطَرتْ سيوفُك في نفوسٍ فأَوّلُ ما يفــارقها الجُسوم
ولو أَضمرتَ للأَنواءِ حَرْباً لما طَلَعْت لهَيْبَتِك الــغيوم
أَيَلْتَمِس الفِرنج لديك عَفْواً وأَنت بقَــطْع دابِرِها زَعيم
وكم جَرَّعْتَها غُصص المنايا بيــومٍ فيه يَكْتَهِل الفطيم
فسيفُك من مَفارِقهم خَضيب وذِكْرُك في مواطــنهم عظيم
وكــلُّ مُحَصَّنٍ منهم أَخيذٌ وكلــــُّ مُحَضَّنٍ منهم يَتيم
ولمّا أَنْ طلبتــهُمُ تمنَّى المَنِيّة جُوسَلِينهُم اللــئيم
أَقام يطوّف الآفاق حــيناً وأَنت على معاقــله مُقيم
فسار وما يُعادِلُه مَليكٌ وعاد وما يُعادِلهُ سَقيم
أَلَم تَرَ أَنّ كلب الروم لمّا تَظَنَّن أَنك المَلِك الرحيم
فحينَ رَمْيَته بك في خميسٍ تيّقنّ أنّ ذلك لا يدوم

تحكي هذه القصيدة كيف رغم الأمير عماد الدين أنوف الأعداء، واتخذ ابن قسيم البحر الوافر للتعبير عن ذلك. وقال فيما يدلّ على اللين، والرقة:

(الوافر)

أساكنةَ الأراكِ أراكِ ترمِي بطرفِكم في مخارِم كلّ بيد[٢]
رحلتِ عن الشّأم بنا فشيمي وميضَ البرقِ من جبلَي زَرُود
أحبّك في البعادِ وفي التداني وأذكرُك القديمَ من العهود

جاءت رتبة بحر الرمل بعد الوافر من الأوزان العروضية الخليلية التي اختارها ابن قسيم في نظم قصائده، وتفعيلات بحر الرمل هي:

فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلَنْ

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص١٠١

[٢] نفسه، ص. ٤٣ –٤٤

فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلَنْ.

o//o/ o/o//o/ o/ o//o/

.o//o/ o/o//o/ o/ o//o/

ذكر أحمد الشايب الغرض الذي كان وراء اختيار الشاعر لهذا البحر فقال: "الرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات"[١].وينعكس ذلك في قصيدة ابن قسيم التي قال فيها:

(الرمل)

مَنْ لِصَبٍّ مَسَّهُ فَرْطُ الكَمَدْ وفؤادٍ خانه فيك الجَلَدْ[٢]

أَنا مأسورٌ وما أَرجو فِدىً ومـــــريضٌ غير أَني لم أُعَد

أَنا مقتولٌ ولكنْ قاتلِي في الهوى ليس عليــه من قَوَد

يا قضيباً ماس في دِعص نقاً وغزالاً بـــــين جَفنيْه أَسد

سُقْم جفنيْك الذي أَلبسني ثوبَ سُــقْم وعذابٍ مُسْتَجَدْ

لك وجهٌ جَلَّ مَنْ صوَّره لـــو رآه بدرُ تمٍّ لســـجد.

وعبّر ابن قسيم بفرحه، والتلذذ بشغف الخمر بالبحر نفسه في قوله:

(الرمل)

خيرُ ما أَصبحتَ مَخْلوعَ العِذارِ فانِفِ عنك الهمَّ بالكأْسِ المُدارِ[٣]

قُمْ بنا ننتهــبِ اللــذَّة في ظلِّ أَيام الشّباب المُسْتــــعار

إِنما العـــارُ الذي تحذَره أَن تراني من لباس العـــار عاري

لا وَمَنْ داويــتُ قلبي بِاسْمه لا تَـــدَرَّعْــتُ بأَثوابِ الوَقار

وَلَخَيْرٌ منـــــه أَنْ أَشـــرَبَها في سَنا الصُّبْح على صَوْتِ القَمارِي

قهوة تُعْشَق مِنْ ذي هَيَفٍ قَــمَرِيِّ الوجهِ لَيْليِّ العِـــذار

---

[١] أصول النقد الأدبي، ص. ٣٢٣

[٢] ديوان ابن قسيم، ص.٤٨

[٣] نفسه، ص٥٨

تَسْكَرُ الأَلبابُ من أَلفاظِه فهي تُغْني الشَّرْب عن شُرْبِ العُقار
وإذا حدَّثْتَه عن وَصْلِه راح لا يلْقـــــــاك إلاّ بازوِرار.

وكان للخفيف والمنسرح حظٌ في شعر ابن قسيم وممّا يشدّ الانتباه أنّ لهذين البحرين اتجاهاً عكسياً على النحو الذي أبانه عبد الله الطيب في قوله عن الخفيف:"وأنه ذو دندنة لا تمكن من الحوار الطبعي كما يمكن الأحذ، فإذا وقع الحوار فيه جاء كأنه مسرحي، وأنه مشابه للمديد، والمديد مشابه له، وفي كليهما صلابة تمنعهما أن يلينا لين المنسرح فيصلحا لما يصلح له من تأنث".[١] إذن يبيّن عبد الله الطيب شبهاً بين الخفيف بالمديد، وأنّ فيهما من الصلابة التي تمنعهما من أن يكونا ليّنين كما هو الحال في البحر المنسرح، ويُفهم من هذا أنّ للبحر المنسرج اللين والتأنث الذي يُعبّر به عن النوح، ولقد تجلّى ذلك في قصيدة ابن قسيم فقال:

(مجزوء الخفيف)

أَنت لي غيرُ مُنصِفِ يا كثيرَ التَّعَسُّفِ[٢]
يا هِلالاً مُرَكّبـاً . في قضيبٍ مُهَفْهَفِ
أَنت ناري وجَنّتي وطبيبي ومُـــــدْنِفي
أَنت يا قاتلي بسف ك دمي غيرُ مُكْتَف
وعلى العهد لا تدو م وبالوعـــد لا تفي
وإذا زُرْتَ بان في ك دليلُ التَكَـلُّف
والذي بان مِنْ غرا مِيَ بعضُ الذي خفِي
أَنت غرَّرْتني بصَفْ حـــة خّدٍ مُزَخْرَف
وَجْنَةٌ مثل ما يُصَفَّ ق ماءٌ بقَرْقَـــف
فمتى يكمُلَ العِذا رُ عليها وأَشتفي.

---

[١] المرشد، ص.١٩٢

[٢] ديوان ابن قسيم، ص.٨٠

جاءت هذه القصيدة متناسبة مع طبيعة ابن قسيم؛ إذْ إنّ الهدف الذي يرمي إليه بهذه الأبيات هو الانفجار، وإظهار غضبه لخصمه، وعبّر عن ذلك الغضب بالبحر الخفيف، الذي من وظيفته التعبير عن الصلابة. وعبّر عن اللين، والتأنث في قوله:

(المنسرح)

يا مالكَ القلبِ أَنت أَعلمُ مِنْ كلِّ طَبيبٍ بعلَّةِ القلبِ[١]

إِن كنتُ أَذنبتُ في هواكَ فقد أَصبح هجري عقوبَة الذنب

إِنّي لأَرضى البِعاد منك إِذ كنتَ له مُؤثراً على القُرْب

وهجرُك المُرُّ إِن رضيتَ به أَطْيبُ عندي من وَصْلك العَذْب

ولائمٍ في هواك قلتُ له قبلَ سماعِ الكلامِ والعَتْبِ

قُمْ يا عَذولي فإِنّ قلبك لا تخِطُرُ فيه وَساوسُ الحبّ

جسمَك أَبلى السَّقامُ أَم جسدي وقلبُك المُسْتهام أَم قلبي

دَعْني بِداء الهوى أَموت فما أَطيبَ في الحبّ مِيتَةَ الصَّبُ.

ما ذكره الدكتور الطيب من أنّ البحر المنسرح يحمل معنى التأنث مبثوث في هذه القصيدة؛ لأنّ الشاعر لم يتكلم عن الصلابة التي من صفات الرجل؛ إذْ كان واضحاً أنّه لا يتحمل الأذى، والشدة اللتين أصابتاه من هجر أحد أحبابه.

وأمّا البحر المتفارب فأتتْ رتبته بعد رتبتي الخفيف، والمنسرج في قصائد ابن قسيم، وهو من البحور التي تتميّز بالنغمات الجميلة، السبب من هذا راجع إلى سهولة هذه النغمات، من ناحية وأنّ تفعيلته واحدة متكررة ثماني مرات(**فَعُولُنْ**). من ناحية أخرى، ومن الممكن أنْ يُتصوّر إذا تكرر صوت واحد إلى أيّ مدى يكون الصوت الناجم عنه مؤثراً وبهذا ذهب عبد الله الطيب إلى قوله: "ونغماته من أيسر النغمات موكلها تدور على تكرار الجزء (ترن رن) ثماني مرات"[٢] وقال الشايب عن هذا البحر: " المتقارب بحر فيه رنة، ونغمة مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف والسير السريع"[٣].

---

[١] نفسه، ص.٢٩

[٢] المرشد، ص.٣٠٩

[٣] أصول النقد الأدبي،ص. ٣٢٣

وبالإضافة إلى ذلك أنّه يصلح لكل ما يحمل تعدد الصفات قال الطيب: "وأقل ما يقال عنه إنه بحر بسيط النغم، مطرد التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقا. ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر"[١]. يقول ابن قسيم متوسّلاً بحر المتقارب:

(المتقارب)

بعثتَ الكتابَ فأَهلاً به يَـــسُرّ النواظرَ تنميقُهُ[٢]
لئن أَخْجَلَ الرَّوْضَ مَوْشِيُّه لقد فَضَحَ الدُرَّ مَنْسوقه
غريبُ الصناعة تجنيسُه نفيسُ البِضــاعة تطبيقه
وواصلني بعد طول الجفا كما وصل الصَبَّ معشوقُه
فزايلَ جفنيَ تأريقُـــهُ وعاود غُصْنِيَ تَوْريقـــه
وَبِتُّ أُراقب مَسْطورَه كما راقب النجمَ عَيّوقُه
فلمّا بدتْ ليَ أَلفاظُه تستّرَ فِكري وتلفيــقه
وكاسدُ نقصيَ أَخشى يُرا م في سوق فَضِلك تنفيقه
أَما خاف يُهْتَك مَسْتوره أَما خاف يظهر مسروقه.

فقد أتاح هذا الوزن للشاعر أن يفرغ كلّ ما في نفسه من وصفٍ وإعجاب بهذا الكتاب الذي وصله من ابن منير الطرابلسي. [٣]

وجاءت بحور:المديد، والهزج، والرجز، والدوبيت على منوال واحد ؛ إذْ كانت نسبة كل منها واحدة فاصل ستة بالمائة بين سائر البحور التي نظم ابن قسيم عليها قصائده. وبناءً على ذلك سيقف الباحث عند بعض نماذج المديد والدوبيت لوجود الأول في ديوان ابن قسيم ولو بنسبة ضئيلة، ولخصوصية الثاني

---

[١] المرشد، ص.٣١٢

[٢] ديوان ابن قسيم، ص.٨٧

[٣] نفسه، ص. ١٩

لكونه من الأوزان المستحدثة في العصر العباسي[١]. أما الرجز والهزج لم يكونا من البحور التي كان ابن قسيم يميل إليها.

ففيما يخصّ المديد نصادف قول ابن قسيم:

(المديد)

مُلِّكوا حتى إذا مَلَكوا أَخذوا فوق الذي تركوا[٢]
ما على الأحباب إن تلِفت مُهجتي في حُبِّهم دَرَكُ
عاقَبوني بالجفا ويدي بذُيول العفوِ تَمْتِسك
هتكوا سِتر الوِصال فوا حَرَبا من عُظِمْ ما هتكوا
وطريقُ الحبّ واضحةٌ فلماذا غيرَها سَلَكوا
ثم عادوا بالوِصال كما عاد بدرُ الدولة الملك.

تدور فكرة هذه الأبيات حول الصلابة في العتاب واللوم الصادرين من سفهاء قومه، فجاءت مناسبة مع هذا الوزن المختار. ولم يكن بحر الدوبيت مطروقاً فيما نظم عليه الشعراء القدامى حتى طرقه ابن قسيم وهذا يدلّ على اتساع مدارك الشاعر، والاطلاع الواسع على الثقافات السابقة، وبحر الدوبيت كما تناوله النقاد مكوّن من كلمتين مختلفتين: كلمة فارسية (دو) بمعنى اثنين، وأخرى عربية،(بيت)[٣]، وهذا يعني أنّه لا يتجاوز بيتين [٤].

وتفعلته: **فَعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ**[٥]

فَعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ.

نظم ابن قسيم على هذا البحر ما لا يتجاوز عشرة أبيات في قصائده كلها بما يعني أنّ بحر الدوبيت جاء خمس مرات في ديوانه، منها قوله

---

[١] انظر: الرافعي مصطفى صادق، تاريخ الأدب العربي، دار الكتاب العربي، ج/٣ ، ص.١١٠، لأنّه(الرافعي) اعتبر أبا سعيد بن الخير المتوفى ٤٦٥ هـ أول من وضع هذا البحر.

[٢] ديوان ابن قسيم، ص. ٩٣

[٣] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص.٢٤٠، الرافعي، وتاريخ الأدب العربي، ج/٣ ،ص.١١٠

[٤] المرجعان السابقين

[٥] الدكتور شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،ج/٣ ، ص.٣٢٨

(الدوبيت).

كَمْ ذي جَلَدٍ حَشاه بالوَجْدِ حَشا مَنْ طَرَّز بالعِذار خدّاً ووشى[١]

سْطَرا شَعَرٍ كلاهما مُنْذُ نشا بالمِسْك على حديقِ وردٍ نُقِشا.

وقال في مكان أخر:

ما مِنْ أَحـــدٍ يَزيد إلاّ نَقَصا فارحم أَسفي وَداوِ هذي الغُصَصا[٢]

لم تَلْقَ فُديتَ مثلَ قلبي قَنَصَا الشوقُ أَطاع فيكَ والصبرُ عَصى.

وأما البحر المجتث فلم يكن غائباً من البحور التي نظم عليها ابن قسيم قصائده، وإنْ كانت نسبته أقلّ نسبة من البحور الأخرى، وتفعيلاته:

مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ

مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ.

القافية:

أنّه لم تقلّ أهمية القافية عن أهمية الوزن، ولعلّ ذلك أدّى القيرواني إلى قوله: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[٣]، وبهذا، إنّ أهمية بالغة تُستشف من خلال دراسة القافية أنها تعطي النص الشعري نغمةً موسيقيةً تضفي عليه بعداً مؤثراً؛ وذلك على حسب قدرات الشاعر في اختيار الحروف المناسبة لكل قافية. قال القيرواني في تعريف القافية: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله "[٤]، قال الأخفش الأوسط: "القافية آخر كلمة في البيت. وإنما قيل لها قافيةٌ لأنها تقفو الكلام. وفي قولهم قافية دليل على أنّها ليست بالحرف، لأن القافية مؤنثةٌ، والحرف مذكر، وإن كانوا قد يؤنثّون المذكّر"[٥]، وقال الدكتور أنيس: "ليست القافية إلاّ عدة أصوات

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص. ٦٧

[٢] نفسه، ص. ٦٨

[٣] العمدة، ص.١٥١

[٤] المكان نفسه.

[٥] المجاشعي الأخفش الأوسط أبو الحسن، القوافي، ت/، أحمد راتب النفاخ،ط/١ ، دار الأمانة بيروت، ١٩٧٤

تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية"[١].

وقال في مكان آخر: " الروي أقلّ ما يمكن أن يراعى تكراره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي يُبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالروي، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[٢]، وقال الآخر: "وإذا ذكرنا القافية فإنا نلاحظ معها الروي وهو الحرف الذي تنتهي به جميع الأبيات وتنسب إليه القصيدة فتكون لامية، أو عينية، أو سينية تبعاً لحرف الروي المذكور"[٣]، وقال الطيب: "القافية، وهي الحرف الذي يجيء في آخر البيت"[٤].

وتعني القافية في مفهوم كثير من أهل الاختصاص الحروف الثلاثة الأخيرة من البيت.

والشاعر المجيد يحسن اختيار حرف الرويّ لقصيدته؛ إذ يكون وراء هذا الاختيار غايةٌ فنيّةٌ معيّنةٌ "ولا يقف دور القافية على الجانب الصوتي الإيقاعي فقط دون أن يكون لذلك مردود إيجابي على المعنى"[٥]. غابت أنفاس بعض الحروف على مستوى الرويّ في ديوان ابن قسيم، هي: الهمرة، والتاء، والثاء، والخاء، والزاي، والطاء، وأما الحروف الباقية فأنفاسها موجودة، وقام الباحث بإحصائيات لهذه الحروف، لكن قبل ذلك يُرى من المفيد ذكر سبب غياب الحروف الستة في ديوان شاعرنا.

ولئن أهمل ابن قسيم بعض الحروف ولم يستخدمها كحروف روي في ديوانه، فقد أهمل بعض سابقيه حروفاً معيّنة من دواوينهم يقول أبو العلاء في مقدمة لزومياته: " إن المتقدمين قلما ينظمون بالروي حروف المعجم؛ لأن ما روي من شعر امرئ القيس، لا نعلم فيه شيئًا من الطاء والظاء والشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد والضاد والطاء ولا كثير من نظائرهن."[٦]، ويُلاحظ أن الحروف التي أشار إليها المعري بأنّها لا تأتي روياً في أشعار

---

[١] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص.٢٧٣

[٢] نفسه، ص.٢٧٤

[٣] أصول النقد الأدبي، ص.٣٢٥

[٤] المرشد، ص. ١٣

[٥] عبد ربي نوال، الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، رسالة الماجستير، ص. ١٤٢

[٦] المعري أبو العلاء، اللزوميات ما لا يلزم، شرح نديم عدي ط/٢ ١٩٨٨ ، طلاش دمشق، ص. ٢٠

المتقدمين معظمها غير موجودة كذلك في روي ديوان ابن قسيم، ممّا يحمل على الاعتقاد أنّه اقتفى آثارهم في هذا الخصوص.

لم تأت موهبة ابن قسيم الشعرية من فراغ، ولقد اكتسبها من الشعراء السابقين له كما سبق القول في المبحث الثاني من الفصل الأول لهذا البحث، وكان أكبر مظاهر تأثره بشعراء الدولة العباسية، مثل: البحتري، والمتنبي على وجه الخصوص، وأما البحتري مع علوّ مكانته الشعرية فقد أهمل بعض الحروف ولم يجعلها رويّاً في ديوانه مثل: الخاء، والذال، والزاي، والشين، والظاء، والغين، وكذلك المتنبي الذي غابت عن ديوانه: الثاء، والخاء، والصاد، والطاء، والظاء، والغين.

احتذى ابن قسيم حذو المتنبي في عدم استخدام ثلاثة أحرف رويّا في ديوانهما مثل: الثاء، والخاء، والطاء، وأما الحروف الغائبة عن الروي في ديوان البحتري، وابن قسيم هما: والزاي، ومن الملاحظ أنه قد تبيّن المبرّر في عدم وجود أربعة أحرف في قافية ديوان ابن قسيم كما يتبيّن ذلك في حروف قوافي ديوان المتنبي بالإضافة إلى حروف قوافي ديوان البحتري، ولعلّ عدم وجود قافية التاء في ديوان ابن قسيم راجع إلى كثرة الشروط في وقوعها روياً.

عدّ المتأخرون من النقاد الطريقة التي سلكها المتقدمون من الشعراء في اختيار حروف القافية درْساً مهماً في الحقل الأدبي، قال البدوي يصف بعض الحروف التي تكون أجمل جرساً، ونغماً لذيذاً للقافية: "وهناك حروف تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة من ذلك الهمزة، والباء، والدال، والراء، واللام، بخلاف التاء، والثاء، والذال، والشين، والضاد، والغين فإنّها ثقيلة غريبة الكلمات فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيق."[١]

يُفهم من هذا الكلام أن ليس كل حرف تميل إليها مسامع المتلقي، فإنّ في بعضَها ما يجعله ينفر من سماعها، ولهذا السبب أهملت بعض الحروف في قوافي ديوان ابن قسيم، مثل: التاء، والثاء. ومن الذين تناولوا هذه الظاهرة، حماد حسين حيث أقرّ بأن هناك حروفاً وقوعها روياً صعبٌ فقال: " ومن الحروف التي يصعب وقوعها روياً: الصاد، والضاد، والطاء، والزاي فهذه الحروف تنفر منها الاسماع"[٢]. وقال

---

[١] البدوي، أصول النقد الأدبي، ص. ٣٢٥-٣٢٦

[٢] حماد حسين محمد، العروض والقافية بين الأصالة والتجديد، ص.١٦٣

أيضاً إنّ بعض الحروف لا يستطيع شاعر أن يركب قوافيها من الشعراء العرب إلاّ من كان له المقدرة الشعرية[١] .

كان عبد الله الطيب يبرر الأمر في هذه الظاهرة حيث جاء كلامه أكثر وضوحاً مما تناوله غيره فقال:"الثاء، والخاء، والذال، والشين، والظاء، والغين، وكلها قد ركبها الشعراء، فلم يجيئوا إلا بالغث."[٢]، يعني هذا الكلام أنّ هذه الحروف لا يستخدمها الشعراء المجيدون خوفاً من إفسادها لشعرهم، ثم يأتي الطيب بالحجة الدامغة ليبيّن ما لكل واحد من هذه الحروف من القبح، فقال" وأما الخاء فما دخلت شعراً إلاّ أفسدته، والذال قد استعملها كثير من الأوائل على قبحها، والشين لم أجد شيئاً يستحق الراوية إلا بيتاً واحداً في قطعة أنشدها ثعلب في مجالسه، والظاء فظيعة، والغين مثلها، إلاّ أن أبا العتاهية تكلف فيهما فيما روي له، والمعري جاء بكل هذه القوافي الحوش[٣].

تجدر الإشارة أنّ الطيب اعتبر حرف الهمزة التي ليست من القافية في ديوان ابن قسيم من الحروف الهجينة حينما قال: "ألا ترى أن أكثر الهمزات التي تجيء في أوساط الكلمات إن هي إلا نتيجة عجز من الناطقين أن يخرجوا الحرف الأصلي على صحته؟ دليل ذلك ما نراه في اللهجة المصرية العامية من استعمال الهمزة مكان القاف"[٤]. ومما جاء به من الحجة القاطعة على هجونية الهمزة قوله: "ما نراه عند فصحاء العرب من استعمال التسهيل، ومن الامتناع عن تحقيق الهمزتين المتجاورتين ذواتي الحركة الواحدة. وما دام أمر الهمزة كذلك، فليس ببدع أن نجد الشعراء قد تنكبوها في الكثير الغالب."[٥]

كل ما يمكن أن يُذكر في تنكب ابن قسيم بعض الحروف كقوافي أشعاره دليلٌ على أنّ النقاد المتأخرين استفادوا مما كتبه الأقدمون.

استخدم ابن قسيم اثنين وعشرين صوتاً في قوافي أبياته وتتضح هذه الأصوات في الإحصائيات الآتية، وإن كان فيه تفاوت بين نسبية كل منها.

---

[١] انظر المكان نفسه

[٢] المرشد، ص. ٦٢

[٣] انظر المكان نفسه، ص.٦٢-٦٣

[٤] نفسه، ص. ٦٣

[٥] المكان نفسه

الروي	عدد المرات	النسبة المئوية
النون	٨٦	١٣ %
الراء	٨٥	١٣ %
الدال	٦٧	١٠،٥ %
الميم	٦٥	١٠ %
الكاف	٤٤	٧ %
الباء	٤٣	٧ %
الحاء	٤٣	٧ %
القاف	٤٣	٧ %
اللام	٣٥	٥،٥ %
الفاف	٣٢	٥ %
الواو	٢١	٣ %
الهاء	١٧	٢ %
السين	١٦	٢ %
الضاد	١٣	٢ %
الظاء	١٠	١،٥ %
الجيم	٩	١،٥ %
العين	٣	٠،٥ %
الذال	٢	٠،٥ %
الشين	٢	٠،٥ %
الصاد	٢	٠،٥ %
الغين	٢	٠،٥ %

الياء	٢	% ٠،٥
المجموع	٦٤٢	% ١٠٠

جاءت هذه الإحصائيات على النحو الآتي:

يضم الصنف الأول: حرفي: النون، والراء، وشاع استعمال هذين الحرفين في شعر ابن قسيم بدليل أنّ نسبتهما ثلاث عشرة من المائة بين اثنتين وعشرين حرفاً وقع اختيار الشاعر عليها في الروي. إنّ حرفي النون، والراء من حروف المذلقة كما بيّن ذلك أهل اللغة بمن فيهم الخليل[١]، وابن دريد[٢]، وجرى من خلال الحديث عن أهميتهما أنهما أكثر وروداً في أبنية الكلام؛ وذلك لسهولتهما في النطق[٣]، يُفهم من ذلك أن ابن قسيم لم يخطئ رمياً في استعمال هذين الحرفين ضمن حروف قوافي شعره في الدرجة الأولى من النسبة العالية.

وذكر إبراهيم أنيس الحرفين اللذين سبق عرضهما(ن،و ر) ضمن الحروف التي تجيء روياً بكثير[٤]. ويُعبّر بهذين الحرفين عن الشدة، والحزن، والضيق، والقلق، و السبب في ذلك أنهما من الحروف المجهورة التي ينحبس عند النطق بها جري النفس؛ وذلك لقوة هذه الحروف، وقوة الاعتماد على مخرجها[٥] ، ومما يقوّي هذا القول البيت الذي عبّر فيه الشاعر عن خوفه لمصاحبته الحبائب فقال:

(الكامل)

ومن الحبائب في الرَّكائب هاتِكٌ بجبينِه ظُلَمَ اللّيالي الجون[٦]

ما شامَ صارمَ جَفْنه وجُفونه إلاّ لسفك دمي وماءِ جفوني

---

[١] الفراهيدي أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد، كتاب العين،ت/د.مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دارومكتبة الهلال، ج/١، ص.١٢

[٢] الأزدي أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، ت/رمزي منير بعلبكي،دارالعلم للملايين بيروت،ط/١ ١٩٨٧ م، ص.٤٥

[٣] العين، ص.٥٢

[٤] انظر: موسيقى الشعر،إبراهيم أنيس،ص.٢٧٥

[٥] انظر: صبحي إبراهيم الصالح ، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط/١ ١٣٧٩ هـ ص.٢٨١

[٦] ديوان ابن قسيم، ص.١١٩

هتك الظلامَ وسار من أَترابه في الرَّكب بين أَهِلَّةٍ وغصون

يَبْيرن أَفئدةَ الرّجال بما حَوَتْ أَعطافُهنّ وليس من يَبْرين.

استعمل ابن قسيم حرف(النون) خدمة للقافية بوصفها قيمة تعبيرية موسيقية؛ إذْ يخبر عن شدة خوفه من الذين معهم في السفر في الليل الحالك، وكلما ينطق بحرف(النون) يجهر بما في نفسه من الخوف، ولعلّ ذلك يتفق مع طبيعة الشاعر، وتجربته الشعرية.

وقال في قافية الراء:

(البسيط)

كم يهتِك الدهرُ سِتري ثم أَسْتُرُهُ ... وكـــــم يقابل إِقبالي بإِدبارِ[١].

وكلّما رُمْت منه مَخْلَصاً قعدت بيَ العوائقُ بين الباب والدار

ورد حرف الروي(الراء) منساقاً في خدمة الموسيقي للتعبير عن انفعال الشاعر، وشدة الدهر التي يعاني منها، وكلما ينطق بحرف الراء يجهر بما في داخله من الحزن.

الصنف الثاني: جاءت الدال، والميم في الدرجة الثانية نسبةً من بين سائر حروف الروي في شعر ابن قسيم؛ إذْ وقعت نسبتهما عشر بالمائة، فعبّر عن الفخر بحرف الروي(الدال) في قوله:

(مجزوء الكامل)

قل للأَمير أَخي الندى والنائل الهطّال للشعراءِ والقُصّادِ[٢]

لا زلتَ تنتهك العِدى بالذابل العسّالِ في الأَحشاءِ والأَكباد

ووُقيتَ من صَرْف الرّدى والنازِلِ المُغتالِ بالأَعداءِ والحُسّاد

يفتخر الشاعر بأحد الأمراء في هذه الأبيات، واستخدم حرف الدال للقيمة التعبيرية الموسيقية الشعرية، وهذا الذي أدّى الشايب إلى قوله:" وقافية الدال في الفخر، والحماسة"[٣]

عبّر عن قافية الميم بقوله:

---

[١] نفسه، ص.٦٠

[٢] ديوان ابن قسيم، ص.٤٦

[٣] أصول النقد الأدبي، الشايب أحمد، ص. ٣٢٦

(البسيط)

ومُرْتَدٍ بقِناعِ الشّيْبِ جاذَبَهُ من أَطْيَبَهْ عِنانَ اللَّذة القِدَمُ[١]
قضى ولم يَقْضِ من عَصْر الصِّبا أَرَباً كأَنّمـــا هو في أَجفانه حُلُم
لو كنت أَعلم أَنّ الدهر يَعْقِبُنُي بُؤسي لما اختَرتُ أَنْ تُهدي ليَ النِّعَم
وحاسدٍ سرّه أَني ابتدأتُ به لمـــا تيقَّن أَني منه مُنتقم
لقد سعى طالباً نَقْصي فزِدتُ به فضلاً وكان دليلَ الصِّحةِ السَّقَم

استخدم الشاعر حرف الروي(الميم) قيمة تعبيرية موسيقة للدلالة على الانغلاق الذي يحمله معنى الحرف في الوحدات التعبيرية اللغوية؛ إذْ كان من الواضح أن مخرجه بين الشفتين[٢]، وقبل خروج الحرف منهما يحمل على معنى الضيق، وثقل النفس[٣]، ومما يعزّز هذا القول:إنّ الألفاظ في حرف الروي للأبيات السابقة تحمل معنى الانغلاق: فالقدم، وحلم، ومنتقم، والسقم كلها بمعنى إذا انغلق الأمر على أحد، وبهذا يكشف الشاعر عن مدى البؤس كان يعاني منه.

ويقع الصنف الثالث من اختيارات الشاعر في حروف القوافي أربعة أحرف: الباء، والحاء، والقاف، والكاف؛ إذْ كانت نسبتها كلها ستة فاصل خمسة بالمائة، فأما حرف الباء فمن صفاته أنها حرف شديدة يحبس الهواء عند النطق بها انحباساً تاماً في مدة زمنية قصيرة ثم ينفجر الهواء فيحدث دوياً[٤]. ولعلّ ذلك جعل ابن قسيم ينفجر بما يحسّه في نفسه من الصبابة التي أخفاها واتخذ حرف الباء خدمة، وقيمة تعبيرية موسيقية عن تلك الصبابة ألا تراه يقول:

(الطويل)

فيا قُرْبَ ما بين الصَّبابة والحَشى ويا بُعدَ ما بين المَسَرَّة والقلب[٥]
وما صَدّ عني النومَ مثلُ مُهَفْهَفٍ كأَنَّ به معنىً من الغُصُن الرَّطْب

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص.١٠٦

[٢] العين، ص.١٢

[٣] تكرار في الشعر الجاهلي دراسة اسلوبية، ربابعة موسى، ص.١٦٨

[٤] عبد الحميد أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط/١ ١٤٢٩ م، ج/٢ ، ص.١١٧٧

[٥] ديوان ابن قسيم، ص. ٢٧ –٢٨

ثنى عن نفيسِ الدُّرِّ فضلَ لِثامِه كما افترّ بدرٌ في الدُّجُنَّةِ عن شُهْب
وما صدّ عنّي النومَ مثلَ مهفهفٍ كأنّ بهِ معنى من الغصنِ الرطبِ.

ينطق الشاعر بحرف الباء التي هي حرف الروية وتنطبق شفتاه، وبعد انفصالهما تنفجر نفسه المحبوسة نتيجة طول غياب حبيبته، فيخرج صوت انفجار مدوٍّ.

وأما حرف الحاء فمن صفاتها أنها حرف مهموس[١]، ووقع اختيار الشاعر متوسِّلاً نغماً موسيقياً هادئاً، ألا تراه. استمع إليه يقول:

(المنسرج)

بِمثلِ ذا لا يُعالَجُ البَرْحُ كيف يُداوي بقاتلٍ قَرْحُ[٢]
عابو ضلالي به فلا رَشِدوا واستقبحوا عِلّتي فلا صَحّوا
يا وَجْبَةَ القلب حين قُلتُ له علّك من نشوةِ الهوى تصحو
هذا وكم لي أرَاك تنصحُه فما ثنى من عِنانه النُّصْحُ
لكنه ينطوي على حُرَقٍ لِنـــــارها في فؤاده قَدْح
وكلـــــما زُيِّن السُّلُوُّ له قال أَعنديَ يَحْسُن القُبْح
ويا مُمِيتي بالهجر حَسْبُك قد أَتْعَبَني قصدُك الذي تنحو

وتتجلى من خلال هذا الموسيقي تجربةُ الشاعر حيث إنّه عبّر عن استنكاره السلوكيات التي لا ينبغي أن يفعلها الإنسان، فعبّر عن همسه في البنية التعبيرية اللفظية المتوائمة: "قرحُ، فلا صحو، تصحو، فما النصح، قدحُ، تنحو" المتوافقة مع الوحدة الإيقاعية في إنشاء تجربة شعرية.

وأما حرف القاف فيحمل صفة الشدة؛ إذْ هي من الحروف الشديدة[٣]، إذ إنّ حرف القاف، يُعبّر بها عن الشدة ، والشجاعة ولله درّ قول ابن قسيم:

(الكامل)

مُتَيّقظٌ لولا تضرُّم بأســـــه كاد الوشيج على يَدْيه يُورِقُ[١]

---

[١] المرسي أبو الحسن علي بن إسماعيل ، المحكم والمحيط الأعظم،ت/ عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية بيروت،ط/١ ١٤٢١ ،ج/٤ ،ص.٢٢٤

[٢] ديوان ابن قسيم، ص. ٣٦

[٣] معجم اللغة العربية المعاصرة، عبد الحميد أحمد مختار،ج/٢ ، ص. ١١٧٧

لو لم يَشُبْ فَرْطَ الشجاعة بالنَّدى لأَثارَ منْ سَطَواتِه ما يُحْرِق

أورد الشاعر حرف القاف لخدمة القافية، لكونها تنتج نغماً موسيقياً شديداً يناسب مع الشدة، والشجاعة وتحمل كلمتا " يورق، ويحرق"، معنى الشدة والصرامة.

والكاف من حروف المهموس الذي يحمل معنى اللين، والرقة[٢]، اتخذه ابن قسيم روياً لخدمة هذا المعنى فقال:

(البسيط)

وليلةٍ بات فيها البدرُ قدْ صنعَت بهِ المياهِ على ضحضاحها حُبكًا[٣]
تختالُ بين قميصيها وقدْ نُظمَتْ كواكِبُ الجوِ في ديجورها شبكاَ
أحلَّتِ الماءَ ما حلَته كم درٍ كأنّما رُكّبت في قعرها فلكا

يصف الشاعر ضوء البدر على الماه واتخذ حرف الكاف المهموس روياً للتعبير عن اللين، والرقة في حالة الماء إذا كان مع ضوء البدر.

يتراوح الصنف الرابع من حروف القوافي عند ابن قسيم بين الفاء، واللام حيث تتردد قافية الفاء بنسبة خمس فاصل خمسة، وأما اللام فنسبته خمس، واتّخذهما الشاعر للتعبير عن الحدث، والوقائع في الحرب فقال:

(الطويل)

وكم ليلةٍ عاطانيَ الراحَ بدرُها ونادمـــــني فيها الغزالُ المُشَنَّفُ[٤]
ومنتَقش بالمِسْك وَشْيُ عِذاره كما انتظمتْ في جانب الطِّرْس أَحرفُ
وقد يتبادى لفظُه وهو أَعجم كما يتقاوى خَصْرُه وهو مُخْطَف
أَدقّ من المعنى الغريبِ وفوقه أَرقُّ من المـــاء المَعين وأَلطف

---

[١] ديوان ابن قسيم، ص. ٨١

[٢] لسان العرب، ص.١٣

[٣] ديوان ابن قسيم، ص. ٩٤

[٤] نفسه، ص.٧٨

معانٍ من الحسن البديع كأَنها خِلالُ مُعينِ الدين تُتْلى وتُوصف.

عبّر الشاعر بهذه الأبيات عن شدة بأسه فاختار(الفاء) رويّاً لها لتناسب مع هذا المعنى.

وقال:

(الوافر)

بعزمك أَيها الملكُ العظيمُ ... تَذِلُّ لك الصِّعابُ وَتستقيم[١]

إِذا خَطَرَتْ سيوفُك في نفوسٍ ... فأَوّلُ ما يفارقها الجُسوم

ولو أَضمرتَ للأَنواءِ حَرْباً ... لما طَلَعْت لهَيْبَتِك الغيوم

أَيَلْتَمِس الفِرنج لديك عَفْواً ... وأَنت بقَطْع دابِرِها زَعيم

وكم جَرَّعْتَها غُصص المنايا ... بيومٍ فيه يَكْتَهِل الفطيم

فسيفُك من مَفارِقهم خَضيبٌ ... وذِكْرُك في مواطنهم عظيم

وتتمثّل حروف الصنف الخامس في: حرف الواو، والهاء، والسين، والضاد، والظاء، والجيم، والذال، والشين، والصاد، والعينن والغين، والياء. يرى الباحث أن يرتّب كلّا من هذه الحروف حسب نسبتها؛ وذلك ليُبيّن التفاوت بينها وإنْ كان هذا التفاوت ضئيلاً، من المفيد الحديث المستقل عن كل واحد منها، وأنّ معظم هذه الحروف من الحروف التي لم ينظم الشعراء عليها كما ذكر إبراهيم أنيس؛ إذْ قوّى كلامه بما أورده المعريّ المذكور آنفاً[٢].

ولم ينل كل حرف في الصنف الخامس حظاً معتبراً في شعر ابن قسيم؛ إذْ كانت نسبة الواو ثلاث بالمائة، ونسبة الهاء، والسين، والضاد اثنتان بالمائة، والظاء، والجيم واحد فاصل خمسة والعين، والذال، والشين، والصاد، والغين، والياء صفر فاصل خمس..

---

[١] ديوان ابن قسيم ، ص. ١٠١

[٢] انظر ص.١٤٧ من هذا البحث

وبناءً على ما تقدّم ذكره انتهى الباحث إلى أن ابن قسيم سار على المنهج الذي طرقه السابقون والذين عاصروه في توظيف الصوت للروي في بناء القصيدة، ويدلّ ذلك على تمكنه في الصناعة الشعرية، إضافةً إلى ما يمتلكه من إمكانياته الواسعة، في الحقل اللغوي تمكّنه الإنجاز في العمل الفني؛ إذْ يتصرف في المادة اللغوية كما يشاء وكلّ هذا، وسيلة إلى اختياره للقافية بدون أن يشعر بأيّ عائق من العوائق تمنعه من وحدة موسيقية شعرية.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الكشف عن الجوانب الفنيّة في شعر ابن قسيم الحموي، وتوصّلت في نهاية الأمر إلى النتائج الآتية:

١ – يُعدّ ديوان ابن قسيم نموذجاً مناسباً لعقد هذا النوع من الدراسات الفنيّة؛ لأنّه يحفل بظواهر أسلوبية تستحقّ الوقوف والتأمل، مثل الأسلوب الإنشائي بأنواعه المختلفة، وأساليب: التقديم والتأخير، والقصر، والتكرار.

٢ – يكشف شعرُ ابن قسيم حقيقة أنّ الرجل كان يتمتع بمعجم لغويٍّ في غاية الغِنى والثراء نسبةً لاتّساع ثقافته المستمدة من الموروث الإسلامي بشتّى صوره، ومن جهود الشعراء القدامى في الجاهلية وصدر الإسلام، فضلاً عن جهود معاصريه أمثال: المتنبي وأبي تمام وغيرهما ممن ذاع صيتُه في ذلك الزمن.

٣ – لم يكن ابن قسيم تقليديّاً في استخدامه للأساليب الإنشائية، بل كان كثيرَ الميل إلى استخدام هذا الأسلوب أو ذاك في غير المعنى الذي تواضع عليه البلاغيون داعياً المتلقي لفهم المعنى المراد من خلال السياق الواقع فيه.

٤ – كان ابن قسيم ميّالاً إلى رسم الصور الشعرية الموحيّة، وكان أكثر ميله إلى التصوير الحسّي غير المبتذل، وكان ذا قدرة عالية في استغلال الألوان التي تعكس رؤىً، ودلالات فنيّة معيّنة.

٥ – يكشف شعرُ ابن قسيم، في كثير من جوانبه، عن مقاييس جمال المرأة في ذلك الزمن، فتجدها معتدلة القامة نحيفةً من غير قُبح حيناً، وليّنة متثنّية كما الخَرْعبة والغصن النضر حيناً آخر.

٦ – يكثر في شعر ابن قسيم ذكرُ الحيوان لأغراضٍ بلاغية ودلالية معيّنة.

٧ – التزم ابن قسيم فيما يخص إيقاعات شعره الخارجية، بما تفرضه الأوزان العربية التي صاغها الخليل، وما تقتضيه ضوابط القافية في الشعر العربي التقليدي. وفيما يخص الإيقاعات الداخلية أظهر ابن قسيم قدراً عالياً من الحرص على تجويدها حتى تكون جاذبة للمتلقي باستخدامه المتميّز لأسلوب التكرار، والمحسّنات اللفظية مثل: التجنيس، ورد العجز على الصدر، والتقسيم، وغير ذلك من الأساليب التي تُعْلي من شأن الإيقاع الداخلي في القصيدة.

٨ – كان ابن قسيم حريصاً على المواءمة بين الوزن العروضي والغرض المراد التعبير عنه في القصيدة.

وفي الختام أَحمدُ الله الذي أعانني على إنجاز هذه الدراسة، فلولاه –عزّ وجلّ– ومن بعده جهود مشرفي لما وصلت الدراسة إلى ما وصلت إليه.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر

القرآن الكريم.

السنة النبوية

سعود محمود عبد الجابر(الدكتور)، ديوان ابن قسيم الحموي، عمان، دار البشير،ط/١ ١٤١٥ هـ.

ثانياً – المراجع

١ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط/ ٢، ١٩٥٢ م

٢ إبراهيم الوصيف هلال، التصوير البياني في شعر المتنبي، القاهر مكتبة وهبة ١٤٢٦هـ.٣

٣أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، ت/ علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية بيروت،١٤٣٤هـ

٤أبو حازم القطاجاني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/ محمد الحبيب الخوجة، ط/٢ ١٩٨١هـ دار الكتب العربية.

٥ أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي، تاريخ البغداد، ت/ بشار عواد معروف،دار الغرب الإسلامي بيروت، ط/١ ، ١٤٢٢هـ ج/١٣

٦ ابن الشجري ضياء الدين أبو السعادات هبة الله بن علي، أمالي ابن الشجري، ت/ محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/١ ١٤١٣ هـ

٧ ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ت/ محمد سليم سالم، لجنة التراث العربي، القاهر ١٩٧١ م

٨ ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ت/زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة،١٣٧٦هـ.

٩ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت/ عبد العزيز ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥ م.

١٠ ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، دار الكتب العلمية ببيروت– لبنان.

١١ أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٥م.

١٢ أديب نايف ذياب، نظرية الفارابي في الموسيقى (قراءة جمالية)، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م.

١٣ الأزدي (أبو الحسن) مقاتل بن سليمان بن بشير، تفسير مقاتل بن سليمان، المحقق، عبد الله محمود شحاته، دار إحياء التراث – بيروت، ط / ١ ١٤٢٣ هـ، ج / ٣.

١٤ الأزدي أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، ت/رمزي منبر بعلبكي، دار العلم للملايين بيروت، ط/١ ١٩٨٧م.

١٥ الأصفهاني (أبو فرج) ،كتاب الأغاني، دار الكتب المصرية، ج/ ٩.

١٦ الأصفهاني عماد الدين الكاتب ، خريدة القصر وجريدة العصر، ت/د.شكري فيصل ج /٢،حقوق الطبع والمحفوظة للمجمع العلمي العربي

١٧ أصول النقد الأدبي، الشايب أحمد، الناشر: مكتبة النهضة المصرية، ط/٢ ١٩٤٣ م.

١٨ الأعسم عبد الأمير، المصطلح الفلسفي عند العرب، دار آفاق عربية بغداد- العراق، ط/١ ١٩٨٥م.

١٩ الإفريقي أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ببيروت لبنان، ط/١.

٢٠ أفلاطون، جمهورية، ترجمة حنا خبار، بيروت- لبنان، ١٩٨٠م.

٢١الإمام عبد الله بن المبارك، ديوان عبد الله بن المبارك، المحقق مجاهد مصطفى، مجلة البيان١٤٣٢هـ. .

٢٢ الأندلسي ابن سعيد، نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ت/ الدكتور نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان – الأردن.

٢٣ الأنصاري الرويفعى جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر – بيروت، ط/٣ ١٤١٤هـ.

٢٤ الأنصاري حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت بشرح الاستاذ عبدا مهنا، دار الكتب العلمية ببيروت، ط/٢ ١٤١٤هـ.

٢٥ البارودي محمود سامي، ديوان البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ٢٠١٢ م.

٢٦ الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف مصر، ج/١.

٢٧البخاري محمد بن إسماعيل أبو عبدالله، الجامع المسند الصحيح المختصر، ت/ محمد زهير بن ناصرالناصر، دار طوق النجاة، ط/١ ١٤٢٢ هـ، ج/٢.

٢٨ البدراني، علاء حسين، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار الغيداء للنشر والتوزيع، ط/١ ١٤٣٦ هـ.

٢٩ بدوي أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة.

البدوي، أصول النقد الأدبي.

٣٠بشر كمال محمد، علم اللغة العام القسم الثاني الأصوات ١٩٧٥م، دار المعارف مصر.

٣١البغدادي عبد المؤمن عبد الحق، مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة، والبقاع، دار الجيل، بيروت ط ١ ١٤١٢هـ ج/ ١

٣٢البغدادي قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط/١ ١٣٠٢هـ.

٣٣البكور حسن فالح، دراسات في الشعر العباسي–الرؤيا والتشكيل، دار خليج المملكة الأردنية الهاشمية –عمان ط/١، ٢٠١٨م.

٣٤التَّمِيمي المازري المالكي أبو عبد الله محمد بن علي، المعلم بفوائد مسلم، ت، محمد الشاذلي النيفر، الدار التونسية للنشر، ط/٢ ١٩٨٨م ،ج/٣.

٣٥جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف القاهر.

٣٦الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ت/ عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ١٤١٦هـ لبنان بيروت، ج/٣.

٣٧الجاحظ عمرو بن بحر بن محبوب، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت ج/١ ١٤٢٣ هـ.

٣٨الجاحظ، الرسائل للجاحظ،ت/ عبد السلام محمد هارون الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة عام النشر: ١٣٨٤هـ .

٣٩الجارم علي أمين مصطفى، البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى، القاهرة، ٢٠١٠م.

الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، أسرار البلاغة، ت/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني دار المدني بجدة ط/١ ١٤١٢هـ.

٤٠الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ت/ محمود محمد شاكر، طبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ط/٣، ١٩٩٢م.

٤١الحازمي أبو عبد الله، شرح مائة المعاني والبيان، ج/٣.

٤٢حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، ج/٢.

٤٣حسن بن هانئ أبي نواس، ديوان حسن بن هانئ أبي نواس هذا الكتاب من كتب المستودع بموقع المكتبةالشاملة

٤٤حسّان بن ثابت، ديوان حسّان بن ثابت، ت/ عبد مهنا، دار الكتب العلمية، ١٤١٤هـ.

٤٥الحسني العلوي محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، عيار الشعر، ت/ عبد العزيز بن ناصر المانع.

٤٦الحضرمي عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، محقق: خليل شحادة، دار الفكر بيروت ط ٢ ١٤٠٨ – ١٩٨٨م.

٤٧الحضرمي عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، ت/ عبد الله محمد الدرويس، دار يعرب ١٤٣٥هـ، ط/١.

٤٨ حماد محمد حسين، العروض والقافية بين الأصالة والتجديد، الدمام المملكة العربية السعودية، ط/١.

٤٩ الحمداني أبو فراس، ديوان أبي فرراس، ت/ د. إبراهيم السامراني، دار الفكر للنشر والتوزيع عمان، ط/١ ١٤٠٢هـ.

٥٠الحمي الرومي شهاب الدين (أبو عبد الله) ياقوت بن عبد الله، معجم البلدان، دار صادر بيروت، ج/٢.

٥١الخرابشة، علي قاسم،٢٠٠٨- الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني.

٥٢الخفاجي أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط/١ ١٤٠٢هـ

٥٣الدخيلي حسين علي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام.
٥٤الدخيلي حسين علي، الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الحامد للنشر والتوزيع عمان – الأردن ط/١ ٢٠١١م.
٥٥الدلاهمة إبراهيم سليمان، الصورة الفنية في شعر أبر فراس الحمداني، رسالة الماجستير، جامعة يرموك الأردن، ٢٠٠١م.
٥٦الدمشقي عبد الرزاق بن حسن بن إبراهيم، حلية البشر في تأريخ القرن الثالث عشر، ت/ محمد بهجة البيطار، دار الصادر بيروت، ط/٢ ١٤١٣هـ.
٥٧الدمشقي، ، عبد الرحمن بن حسن الميداني، البلاغة العربية الناشر: دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت الطبعة: الأولى، ج/٢. ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م
٥٨الدينوري أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، المعارف، ت/ ثروة عكاشة، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط/ ٢ ١٩٩٢م.
٥٩الرازي أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن، مفاتيح الغيب التفسير الكبير، الناشر: دار إحياء التراث العربي بيروت، ط/٢ ١٤٢٠هـ ج/٧.
٦٠لرافعي مصطفى صادق، تاريخ الأدب العربي، دار الكتاب العربي، ج/٣، لأنّه(الرافعي) اعتبر أبا سعيد بن الخير المتوفى ٤٦٥ هـ أول من وضع هذا البحر.
٦١الرائد جبران مسعود، معجم الرائد، ١٣٨٤ هـ.
٦٢ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات ١٩٩٠ م ط/١.
٦٣الرضي الشريف، ديوان الشريف الرضى ، ج/١ طبعة المطبعة الأدبية، بيروت، سنة ١٣٠٧هـ.
٦٤الرافعي مصطفى صادق، تاريخ الأدب العربي، دار الكتاب العربي، ج/٣ .
٦٥ زكريا يوسف، موسيقى الكندي، مطبعة شفيقق، ط/١ ١٩٦٢م.
٦٦لزبيدي محمد بن محمد، تاج العروس من جواهر ، دارا لهداية، ج/ ٤.
٦٧الزركلي الدمشقي خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الأعلام، دار العلم للملايين، الخامسة عشر - أيار / مايو ٢٠٠٢ م ج/٣.

٦٨الزمخشري محمود بن عمر(أبو القاسم)، الفائق في غريب الحديث، المحقّق، علي محمد البجاوي، ط٢.

٦٩زيد قاسم ثابت، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، جامعة بغداد، كلية الآداب ٢٠٠٢ م.

٧٠سليمان فياض، سلسلة علماء العرب الخليل أبو المعاجم العربية، مركز الأهرام والترجمة والتوزيع، ١٩٩٧م.

٧١لسيد بدر الدين العلوي، ديوان شعر بشار بن برد، دار الثقافة ببيروت لبنان.

٧٢الشافعي عبد الله محمد بن إدريس، ت/ محمد إبراهيم سليم ، حقوق الطبع محفوظة، ط/٣ ١٣٩٢هـ.

٧٣الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط/٨ ١٩٧٣م.

٧٤الشايب أحمد، الأسلوب، القاهر ، مكتبة النهضة المصرية، ط/،١٢، ٢٠٠٣ م،

٧٥ شكري عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، لبنان بيروت، ط/١ ،٢٠١٣ م.

٧٦الشنتمري يوسف بن سليمان بن عيسى، أشعار الشعراء الستة الجاهلية مختارات من الشعر الجاهلي ت/ د. محمد عبد المنعم خفاجي، ج/١ دار الجبل بيروت.

٧٧شهاب الدين عبد الحمن (أبو القاسم) ، عيون الروضتين في أخبار الدولتين : النورية والصلاحية ، المحقق، إبراهيم الزيبق، مؤسسة الرسالة بيروت ط ١.

٧٨شوقي ضيف (الدكتور) ، عصر الدول والإمارات الشام ، دار المعارف ط/ ٢.

٧٩الشيباني أبو عبد الله أحمد بن حنبل بن هلال بن أسد، مسند الإمام أحمد بن حنبل، المحقق، شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة ط / ١، ١٤٢١هـ ، ج/ ٣٨ .

٨٠الشيوطي، شرح سنن ابن ماجه" مصباح الزجاجة"، قديمي كتب خانة كراتشي.

٨١الصعيدي عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج/٣.

٨٢ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ت/ أحمد الحوفي، ج/٢ ، دار النهضة القاهرة مصر، ط/٢.

٨٣ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، المحقق أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة و التوزيع، ج/ ٣.

٨٤ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط٦.

٨٥ الطبري محمد بن جرير بن يزيد (أبو جعفر) ، تاريخ الطبري، دار التراث، بيروت ، ط ٢ ١٣٨٧ ج ٤

٨٦الطبري محمد بن جرير بن يزيد، الآملي. جامع البيان في تأويل القرآن، ت/ أحمد محمد شاكر، ط/١، ١٤٢٠هـ، ج/٢٠،

٨٧لطنطاوي محمد سيبد، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة – القاهرة، ط/ ١ ، ج/٨

٨٨الطيب عبد الله (الدكتور) ، المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ج/١.

٨٩ العجمي الناصر محمد، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، صقاقس سوسة، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط/١ ١٩٩٨

٩٠ عباس عبد الساتر، ديوان النابغة الذبياني ،العلمية بيروت لبنان، ط/ ٣، ١٤١٦هـ ، ص. ٢٨ دارالكتب .

٩١عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب ا لعربي، ط/١ ١٩٦٦ م.

٩٢عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً مع منحى تطبيقي على الأعشى الكبير، دار القائدي ليبيا

٩٣عبد الحميد أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط/١ ١٤٢٩ م، ج/٢.

٩٤عبد العزيز العتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت لبنان ١٤٠٠هـ.

٩٥عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط/٢ ١٩٩٩م.

٩٦عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط/١٧ ١٤٢٦هـ.

٩٧عتيق عبد العزيز، علم المعاني، بيروت دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط/١ ١٤٣٠

٩٧عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد، دار الفكر العربي.

٩٨العسقلاني الشافعي أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل، فتح الباري شرح صحيح البخاري ، دار المعرفة – بيروت،١٣٧٩ هـ ،ج/١٠

٩٩ الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية–بيروت ١٤١٩هـ.

١٠٠عصفور جابر أحمد، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف القاهرة.

١٠١عفيف عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط/١ ١٩٨٧م.

١٠٢لعكبري البغدادي أبو البقاء محب الدين، شرح ديوان المتنبي، مصطفى السقا،، دار المعرفة – بيروت

.١٠٣علوش سعيد، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ، ط/١.

١٠٤علي بن الحسن أبو القاسم بن هبة الله المعروف بابن عساكر، تأريخ دمشق، ت/ عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ١٤١٥، ج/٢٣.

١٠٥علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، دار إحياء الكتب العربية.

١٠٦عمر موسى(الدكتور)،الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين، والأيوبيين، والممالك، المكتبة العبّاسية دمسق١٩٦٤م.

١٠٧فاضلي إبراهيم شمس الدين، شرح ديوان المتنبي، دار الصبح ، ط/ ١ ١٤٢٨هـ بيروت لبنان،

١٠٨الفراهيدي أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد، كتاب العين، ت/د. مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج/١،

١٠٩فضل حسن عباس، أساليب البيان في علوم البلاغة، دار النفائس للنشر والتوزيع الأردن ط/٢ ١٤٣٠هـ.

١٠٧القرطبي أبو عمر يوسف بن عبد الله، التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، ت/ مصطفى بن أحمد العلوي، الناشر، وزارة عموم الأوقاف ١٣٨٧هـ ج/١٨.

١٠٨القزويني أبو عبد الله بن زكريا، الإيضاح في علوم البلاغة، ت/محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط/٣ ١٩٧١

١٠٩القضاعي التنوخي المعري أحمد بن عبد الله بن سليمان، اللزوميات ديوان اللزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، ت/د. عمر الطباع، المجلد الأول، دار الأرقم بن ابي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت لبنان.

١١٠كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار الشؤون الثقافة العامة بغداد ١٩٨٧ م ،ط/٣ .

١١١ لمازني إبراهيم عبد القادر، " بشار بن برد" مطبعة عيسى حلبي، القاهر ١٩٩٤م.

١١٢المجاشعي الأخفش الأوسط أبو الحسن، القوافي، ت/، أحمد راتب النفاخ،ط/١ ، دار الأمانة بيروت، ١٩٧٤م.

١١٣مجموعة من العلماء بإشراف مجمع البحوث الإسلامية بأزهر، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، الناشر الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط/١، ١٣٩٣هـ.

١١٤محمد بن حبيب، ديوان الجرير، ، ت/ نعمان محمد أمين طه، م/١ ،ط/ ٣ ،دار المعارف القاهرة

١١٥محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو –دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الاسلوبية ببعض ٢٩ الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ط١، مصر، ١٩٨٨م.

١١٦محمود علي عبد المعطي، كتاب النص الشعري القديم وجمالية القراءة، دار النشر الدولي،ط/١ ١٤٣٦ هـ.

١١٧ المراعي أحمد مصطفى، علوم البلاغة، البيان، المعاني، البديع، وفضل حسن عباّس، أساليب البيان في علوم البلاغة، دار النفائس للنشر والتوزيع، ط/٢.

١١٨المرسي أبو الحسن علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم، ت/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، ط/١ ١٤٢١هـ ،ج/٤.

١١٩المرشد إلى فهم اشعار العرب، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط/١ ١٣٧٩ هـ صبحي إبراهيم الصالح .

١٢٠مصطفى محمود (الدكتور)، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط/١.

١٢١مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ببيروت ، ط/٢ ١٩٨٤م.

١٢٢معجم اللغة العربية المعاصرة، عبد الحميد أحمد مختار، ج/٢.

١٢٣ المعري أبو العلاء، اللزوميات ما لا يلزم، شرح نديم عدي ط/٢ ١٩٨٨ ، طلاش دمشق.
١٢٤المغربي حافظ محمد، الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر "دراسة فنية تحليلية" النشر العلمي والمطابع–جامعة الملك سعود، المملكة العربية سعودية، ١٤٣٠هـ.
١٢٥منهوري غادة عبد العزيز، الصورة الاستعارية في شعر طاهر الزمخشري، رسالة الماجستير، المملكة العربية السعودية جامعة أم القرى،٢٠٠١م.
١٢٦نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط/٥.
١٢٧نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، ط/٢ ١٩٨٢م.
١٢٨نعمان خلف رشيد، شرح الصولي لديوان أبي تمّام، الجمهورية العراقية وزارة الإعلام، الجزء الأول ط/١.
١٢٩الهاشمي أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية ببيروت.
١٣٠الهاشمي مصطفى، أحمد بن إبراهيم، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ت/ د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية بيروت.
١٣١الهروي القاري علي بن (سلطان) محمد، أبو الحسن نور الدين، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط/١ ١٤٢٢ هـ ج/٧.
١٣١هلال، محمد غنيمي، النقد الأدب الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة.
١٣٢ الهلالي حميد بن ثور، ديوان حميد بن ثور الهلالي، دار الكتب المصرية.
١٣٣ الورقي السعيد، لغة الشعر العربي مقاوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية.
١٣٤ يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزوز، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط/٢ ١٤٠٧هـ، السكاكي.

ثالثا– المراجع الأجنبية:

١رتشارذر، مبادئ النقد الأدبي،ت/ مصطفى، مصر، بدوي المؤسسة العربية للطباعة والنشر،

٢ كولردج محمد مصطفى بدوي، القاهر، دار المعارف مصر.

رابعاً– المجلات والدوريات العلمية:

١البدراني عدي خالد، الصورة الشعرية عند ابن قسيم الحموي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية العراق، ٢٠٠٨ المجلد ع ١٤

٢رسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، الدراسة منشورة في مجلة إضاءات نقدية المحكمة، السنة ٢ العدد ٨ ، ٢٠١٢م.

٣عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب٢٠٠٠، ص٤٣.

٤علي البطل، الصورة في الشعر العربي – نقلا عن مجلة الأثر – جامعة أرقلة – العدد ١ – ٢٠٠٢م.

خامساً– الرسائل العلمية:

١حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر تشكيل الإبداع، رسالة الماجستير، جامعة النجاح فلسطين، ٢٠١١م.

٢ عبد ربي نوال، الصورة الفنيّة في شعر ابن خفاجة الأندلسي مقاربة أسلوبية، جامعة وهران،رسالة الماجستير، ٢٠١١م.

٣ مشهورخالد الرواشدة، شعر كعب بن زهير دراسة فنيّة،رسالة الماجستير، جامعة مؤتة٢٠٠٦

٤نجلاء بنت محمد بن عبد السهلي، القصائد العشرياء لأبي زيد الفازازي دراسة أسلوبية، رسالة الماجستير، جامعة الملك سعود ١٤٣٩ هـ