جامعة أم درمان الإسلامية
كلية اللغة العربية
كلية الدراسات العليا

شعر محمّد بن عمّار الأندلسيّ
دراسة تحليليّة أسلوبيّة

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية والنقدية

إعداد الطالب

محمد عبد الله سيدي محمد

إشراف

الدكتور حمد محمد عثمان

١٤٣٤هـ/ ٢٠١٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــداء

إلى من تجرّع المرّ كي يذيقني العـــسل، و كدح كي أسعد ..

إلى والدي العزيز رحمه الله، وأدخله فسيح جنّاته.

وإلى من أحبّتني فسالت دموعها لكلّ فراق ، وعند كلّ لقاء ..

إلى والدتي الحبيبة أ طال الله في عمرها .

شكر وتقدير

" سبحانك لا علم لنا إلاّ ما علّمتنا إنّك أنت العليم الحكيم "

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد إمام المتقين وخاتم الأنبياء والمرسلين المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد :

أحمد الله وأشكره على كلّ حال، وأحمده سبحانه وأشكره أن منّ عليّ بإكمال هذه الدراسة.وأسأله القبول وأن تكون خالصة لوجهه الكريم. قال رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلّم : « لا يشكر اللهَ من لا يشكر النّاس»، لذا فإنّني أتقدّم بالشكر الجزيل والعرفان الجميل لمن غمرني بالفضل وخصّني بالنصح والتوجيه، وأعطاني من وقته وجهده الكثير، و قبل هذا وذاك تفضّل بقبول الإشراف على أطروحتي، ألا وهو أستاذي الجليل **الدكتور حمد محمد عثمان**، فله منّي الدّعاء بالصحة والعافية وطول العمر والعمل الصالح .

ولايفوتني في هذا المقام، أن أتقدّم بالشكر والتقدير للأخوةالأفاضل الدكتور محمد السيد أحمد عبد الله العلوي، والدكتور إبراهيم التكينة والدكتور عبدالرحيم يحيى حاج، الذين لم يبخلوا عليّ أبداً بسديد توجيهاتهم وإرشاداتهم. والشكر موصول إلى الإخوة الأفاضل في كلية اللغة العربية وأخصّ بالذكر الأستاذ حسن محمد أحمد علي منسّق الدراسات العليا وزملاءه الكرام، والشكر يمتد للناسخ عصمت الصادق حماد .

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

الباحث

المقدمة

انتهت الدولة الأمويّة بالأندلس بعد الأحداث الخطيرة التي حدثت في أوائل القرن الخامس الهجري ، الحادي عشر الميلاديّ ، جرّاء الحروب الضاريّة التي نشبت بين حكّامها . فنشأت دول الطوائف في الأندلس بعد انهيار الدولة وانقسامها، وبعد أن دبّت الروح في هذه الدويلات بدأت تتنافس في المكارم والأخلاق وفي دعوة العلماء والأدباء، رغم الاضطرابات التي كانت سائدة. وكانت دولة بني عبّاد في إشبيلية أقواها وأعلاها شأنًا ، وقد توالى على حكمها ثلاثة ملوك؛ فمؤسّسها القاضي أبو القاسم بن عبّاد، وابنه المعتضد، ثمّ حفيده المعتمد، وكانوا أكثر ملوك الطوائف حظّاً في وفود الأدباء والعلماء والشعراء. وكان بلاط بني عبّاد في إشبيلية مركز إشعاع علميّ وأدبيّ، شهد سطوع نجوم أكبر شعراء الأندلس ، وكان من هؤلاء أبوبكر محمد بن عمّار الذي كانت ملوك الأندلس تهابه، لبذاءة لسانه وبراعة شعره، كما قيل .

وقد أسهب المؤرخون في الحديث عن حياة محمد بن عمّار،وعلاقته بالمعتمد بن عبّاد . وأشادوا بشعره حتى إنّ بعضهم قدّمه على كبار الشعراء الأندلسيين ؛ فقال المراكشيّ في المعجب إنّه " كان أحد الشعراء المجيدين على طريقة أبي القاسم بن هاني الأندلسي ، وربّما كان أحلى منتزعاً منه في كثير من شعره ... ولم أُلف أحداً ممّن أدركته سنّي من أهل الآداب ، الذين أخذتُ عنهم إلاّ رأيته مقدّماً له مؤثراً لشعره، وربّما تعال بعضهم فشبّهه بأبي الطيب " . لكن قليلة هي الدراسات التي خُصّ بها شعره ، قديمًا وحديثًا . وما وقفت عليه من دراسات، ككتاب " ابن عمّار " لمؤلّفه ثروت أباظة لم يعد كونه

سردا لأحداث تاريخية بأسلوب روائيّ ، مع عرض لبعض مقطوعات من شعر ابن عمّار . وهناك بحثان قدّما لنيل درجة الماجستير ، الأول بعنوان " ابن عمّار : عصره وحياته وشعره " ، قدّمه الطالب أحمد محمد الشريف في معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة . والثاني بعنوان " أبوبكر محمد بن عمّار : حياته وشعره "، قدّمه الطالب دياب راشد في كلية الآداب بجامعة دمشق . فالباحثان ركّزا في دراستيهما على الجانب التاريخيّ فأسهبا فيه، ولاسيّما عصر الشاعر، وعلاقة الشاعر بالعصر ، وبخاصة في البحث الأول . وقد كانت معالجتهم تقتصر على الشرح ونثر مضمون الشعر، في جوانب كثيرة ، ويغلب عليها السياق السردي . وفي المجمل فإنّ الدراستين لم تتناولا شعر ابن عمّار تناولاً فنّيًا ، كما هو شأن دراستي هذه، التي تعتمد على رصد حركة شعر ابن عمّار التعبيريّة وكشف ظواهره الدلاليّة، من خلال الاكتناه الباطنيّ، أي مبدأ الانطلاق من داخل النصّ الشعريّ، وليس الإقبال عليه من الخارج، كما هي الحال بالنسبة إلى تلك الدراسات. ورغم ذلك فإنّه يسجّل للباحثين أنهما تصدوا لشاعر كبير أهمله كثير من الدارسين ، ونفضوا الغبار عن كثير من نصوصه الشعرية كانت مدفونة في بطون مخطوطات كانت أيضاً مجولة.

وقد اخترت شعر ابن عمّار موضوعًا لرسالتي لعدّة أمور منها:

١- أنّه يعدّ من أبرز شعراء الأندلس في عصره ، وأقلّهم حظّاً بالاهتمام .

٢- كان شعره صدًى لانفعالاته، واستجابة للمؤثرات التي حوله. وليس أصدق ولا أبلغ في تصوير أعماق النفس، وآلامها وآمالها من مشاعر شاعر مرهف تُكوى نفسه بلهيب الوقائع والأحداث.

٣- يمثّل شعر ابن عمّار أبرز جوانب المجتمع الأندلسيّ في القرن الخامس الهجريّ، الحادي عشر الميلاديّ، بمنافساته الثقافية وتجاذباته السياسية، وبمحاسنه ومفاسده، وبانتصاراته وهزائمه.

وقد اعتمدت في دراستي هذه ، على منهج التحليل الداخليّ الذي يقوم على دراسة نصوص المعتمد الشعريّة وتحليلها، انطلاقًا من داخلها، وفق المبادئ الألسنيّة البنيانيّة بقدْرٍ مكّنني من استنطاق هذه النصوص، والكشف عن عالمها من دون أن يعني ذلك أنّني أطبّق البنيوية حرفيّاً . محاولاً إدراك حقيقتها إدراكًا موضوعيًّا، بعيدًا عن العواطف والانحياز. كما أفادني هذا المنهج في دراسة الخصائص الفنيّة والأسلوبيّة لشعره.

وبرغم التزامي بالانطلاق من داخل النصّ الشعريّ، فإنّني لم أستطع إغفال اتصال الدراسة ببعض الجوانب الاجتماعيّة أو التاريخيّة التي اقتضتها طبيعتها، إذ لا يمكن ــ أحيانًا ــ الكشف عن المعنى الداخليّ للنصّ إلاّ بمثل هذه الإسعافات الخارجة عليه.

وقد جاء هذا البحث في خمسة فصول يتصدّرها تمهيد وتعقبهما خاتمة، ثمّ ثبت المصادر والمراجع، ومجموعة من الفهارس الفنيّة. وقد تعرّضت في التمهيد لعلاقة شعر محمد بن عمّار بالبيئة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، وبالحياة الثقافيّة والأدبيّة السائدة في هذه البيئة، وعلاقاته برجالات عصره من ساسة وأدباء وشعراء ، إذ رأينا أنّ مثل هذا التمهيد ضروريّ قبل الولوج في صلب البحث للاطلاع على الأجواء التي نشأ فيها الشاعر، وكونت شخصيّته . وقد عوّلت على كثير من المعطيات التي وقفت عليها فيه.

و أفضى التمهيد إلى الفصل الأوّل الذي خصّصته للتعريف بمحمد بن عمّار وبمنهجيّة دراستي لشعره، فقسّمته إلى محورين رئيسين وهما : سيرته الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة؛ ثمّ منهجيّة دراسة شعره .فتحدّثت في المحور الأول عن ولادته ، ونسبه ، وأهم صفاته الخلقيّة ، وثقافته ، وعلاقته ببلاط بني عبّاد في إشبيلية، ثمّ شعره. وأمّا المحور الثاني فتناولت فيه منهج الأسلوبيّة الذي اعتمدته في تحليل شعر محمد بن عمّار، حيث سيشكّل فيما بعد المسار الرئيس لدراسة شعره، وفكّ رموزه .

بعد كلّ ما جاء في التمهيد وفي محوري الفصل الأول ، وجدت نفسي مهيّئاً لمقاربة تحليليّة أكثر عمقاً ودقّةً ، فتناولت في الفصول الأربعة الأخيرة الخصائص الفنيّة والأسلوبيّة في نصوص ابن عمّار الشعرية ، حيث رصدت كوامن الإبداع القائمة في هذه النصوص، ثمّ تقصّيت أبعادها الدلاليّة معتمداً على مبادئ الألسنيّة البنيانيّة وعلم الأسلوب القائمة على الإحصاء في بعض الجوانب ، وعلى التحليل الداخليّ . فتناولت المستوى الصوتي في الفصل الثاني، والمستوى البياني في الفصل الثالث، والمستوى المعجمي في الفصل الرابع، وفي الفصل الخامس تناولت المستوى التركيبيّ. وقد حرصت في هذه الفصول على تناول نصوص الديوان، دون أن تحيد بنا المعالجة الفجة لتطبيقات البنى المعجمية والتركيبية والبيانية وغيرها من دلالاتها، إذ كان هدفي الأساسيّ هو إبراز الظّاهرة الفنّية عند ابن عمّار ، من خلال التتبّع الواعيّ والموضوعي لأشعاره . وفي الخاتمة استعرضت أهمّ النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وقد اعتمدت على عدد من المصادر، كانت رافدًا قويًّا لي في هذه الرسالة، منها **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان،**

والـذخيرة فـي محاسـن أهـل الجزيـرة، ونفـح الطيـب مـن غصـن الأنـدلس الرطيـب ، والمعجـب فـي تلخـيص أخبـار المغرب ، والحلّة السّيراء ، فقد استعنت بها فـي دراسـة عصر ابـن عمّـار والاطـلاع علـى الحيـاة السياسـيّة والثقافيّـة والأدبيّـة، وعلى الحياة الاجتماعيّـة والاقتصـاديّة فـي بـلاد الأنـدلس عامـة ، وفي دولة بني عبّاد خاصّة. كما أفادتني في دراسـة علاقـات ابـن عمّار برجالات دولته من الأمراء والوزراء والشعراء، وكذلك في ضبط نصوص الديوان وتحقيقها . كما استعنت بكثير من المراجـع ، منهـا **إلياذة هوميروس، وموسيقى الشعر، وخصائص الأسـلوب في الشـوقيات، وبنيـة اللغـة الشـعريّة، وعلـم الأسـلوب: مبادئه وإجراءاته**، وهذه المراجع وغيرها أفـدت منهـا كثيـرًا فـي معالجة الدراسة الفنيّة والأسلوبيّة.

وكانـت جميـع المصـادر والمراجـع التـي عـدت إليهـا ، روافـد معطاء وخير زاد فـي رحلتـي الشـائقة مـع محمـد بـن عمّـار ، وإن كنت قد واجهت بعض الصعاب التي تمثّلت في تناثر الموجـود مـن شعره بين أمّهات المصادر الأندلسيّة ، التي كان لابـدّ مـن البحـث عنها لاستضـاح كثيـر مـن نصـوص الـديوان لعـدم وضـوحها، ولعـدم ضبطها بالشـكل ، وكـذلك نـدرة الدراسـات التـي تناولـت شـعره ، والفنّية منها خاصّة .

ولا يسـعني إلاّ أن أقـدّم جزيـل الشـكر والتقـدير لأسـتاذي الفاضـل الـدكتور حمـد محمـد عثمـان المشـرف العلمـي علـى أطروحتـي ، الـذي لـم يبخـل علـيّ بجهـده ووقتـه وعلمـه ، فكـان لإرشاداته وملاحظاته القيّمة الأثر الكبير في إبراز هذا البحث على ما هو عليـه. وقـد نهلـت مـن فـيض علمـه الغزيـر، واسـتفدت مـن توجيهاته التي ستكون خير معين لـي فـي حيـاتي العلميـة، كمـا

كانت خير معين لي في هذا البحث. وأسأل الله أن يُطيل عمره ويحفظه ذخرًا للغة العربية التي كادت أن تصبح غريبة في أوطانها.

وأنا أضع قلمي جانبًا بعد كتابة السطر الأخير في رسالتي، شاعرًا بالزّهو والسعادة، فإنّني لا أدّعي بلوغ الكمال، وإنّما حسبي أنّني بذلت جهدًا صادقًا بحدود ما تهيّأ لي، آملاً أن أكون قد وفيت هذا الشاعر والإنسان العصاميّ حقَّه، وحقّ شعره. وأن تكون هذه الدراسة خطوة في طريق دراسات فنيّة وأسلوبيّة مستفيضة لأشعار محمد بن عمّار.

والله ولي التوفيق،،،

التمهيد

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

إذا كانت دراستي تنصبّ على شعر أبي بكر محمد بن عمّار ، منه نتقصّي كوامن الإبداع القائمة في تفاصيل نصوص شعره ، بعيداً عن المؤثّرات الخارجيّة، فإنّه لا يمكن إغفال علاقة الشعر، بوصفه ظاهرة تعبيريّة جماليّة ، بالبيئة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، وبالحياة الثقافيّة السائدة في هذه البيئة؛ لذلك رأيت قبل الولوج في الموضوع، إعطاء لمحة موجزة عن عصر ابن عمّار، وعلاقته بملوك إشبيلية ، وبخاصّة المعتمد بن عبّاد ، إذ لا يمكن الحديث عن ابن عمّار دون ذكر المعتمد وعصره ، حيث كانت البيئة الحاضنة لابن عمّار وشعره .

وقد قسّمت هذا التمهيد إلى ثلاث فقرات :

أولاً: الحياة السياسيّة.

ثانيًا: الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

ثالثًا: الحياة الثقافيّة والأدبيّة.

أولاً: الحياة السياسيّة:

انتهت الدولة الأمويّة بالأندلس بعد الحروب الضاريّة التي نشبت بين حكّام مستبدّين وولاّة طامعين عاثوا في الأرض، فخرجت البلاد من الفتن أشلاء ممزّقة ومقسّمة إلى دويلات ابتلع القويّ منها الضعيف، وبرزت أربع دول رئيسة غلبت باقي الدول أو حالفتها، وهي: دولة بني حماد، ودولة بني النون، ودولة بني عمار، ودولة بني عبّاد. وتولّى على هذه الدول أمراء عُرفوا بملوك الطوائف، وكان أشهرهم بني عبّاد، ملوك إشبيليّة[1] وغربيّ الأندلس، وأشهر هؤلاء المعتمد بن عبّاد.

وقد تولّى المعتمد زمام الحكم بعد وفاة أبيه المعتضدّ[2] عام (١٠٦٩/٤٦١)، وكان آنذاك، فتى في الثلاثين من عمره[3]، وقد شهدت الدولة في عهد أبيه عصراً زاهياً، نعمت فيه البلاد بالأمن

---

(١) إشبيليّة، مدينة كبيرة، ومن أعظم مدن الأندلس، وتسمّى حمص أيضًا، كانت قاعدة الجانب الغربيّ من جزيرة الأندلس، وتقع على شاطئ الوادي الكبير، اتخذها بنو عبّاد عاصمة لملكهم. ابن بسام، **الذخيرة**، ١١/١؛ ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، ١٣٠/١.

(٢) هو أبوعمرو عبّاد ابن القاضي أبي القاسم بن عبّاد الخميّ، أفضى إليه الأمر سنة (١٠٤٢/٤٣٢) وتَسمى أوّلاً بفخر الدولة، ثمّ بالمعتضد؛ وبقطب رحى الفتنة، ومنتهى غاية المحنة؛ وكان زعيم جماعة أمراء الأندلس في وقته. ابن بسام **الذخيرة** ، ٢٣/١/٢؛ المقّري، **نفح الطيب**، ٢٤٥/٢.

(٣) ابن الآبار، **الحُلّة السيّراء**، ٥٣/٢.

والاستقرار والهدوء والازدهار والرفاهية؛ فورث المعتمد دولة مستقرّة، مترامية الأطراف،جعلت منه أعظم ملوك الطوائف[١] .

وقد خاض المعتمد مثل أبيه سلسلة طويلة من الحروب والأحداث، فتدخّل في حوادث قرطبة حينما هدّدها المأمون بن ذي النون[٢]، وانتهى الأمر باستيلاء قوات إشبيليّة على قرطبة ، ومكّنته المعارك التي دارت بين أبيه وملوك البربر من القضاء على كلّ الإمارات البربريّة المتاخمة لإشبيلية من الشرق والجنوب الشرقي، وأمّن جناحها الدفاعيّ من هذه الناحيّة، ولم يبق جنوبيّ الأندلس من الإمارات البربريّة سوى مملكة ابن باديس[٣] في غرناطة[٤] ومالقة[٥]. وهكذا استطاعت دولة بني عبّاد أن توطّد أركانها، وتثبّت دعائمها بعد الجهود العظيمة، التي بذلها القاضي أبو القاسم بن عبّاد وابنه المعتضد؛ فأجبرت الأرستقراطيّة الإشبيليّة على الاعتراف بسلطة بني عبّاد، ولم يبق فيها من يستطيع التمرّد على هذه السلطة[٦]، وتابع المعتمد

---

(١) يوسف حوالة، **بنو عباد في إشبيلية**، ص١٨٧.

(٢) هو يحيى بن إسماعيل ، الملقّب بالمأمون ، صاحب طُليطلة ، من أعظم ملوك الطوائف وكان على نزاع مع المعتمد . المقّري ، **نفح الطيب** ، ٤٤٠/١.

(٣) هو أبو إسحاق إبراهيم بن يوسف بن إبراهيم بن عبد الله بن باديس المعروف بابن قرقول، ولد بالمريّة سنة (١١١١/٥٠٥)، وتوفي في فاس سنة (١١٧٣/٥٦٩). ابن خلّكان، **وفيات الأعيان** ، ٤٠/١.

(٤) غرناطة: ويقال الصحيح أغرناطة بالألف أسقطها العامّة، وهي مدينة محدثة ازدهرت بعد خراب إلبيرة في الفتنة البربرية، مدّنها وحصّن أسوارها وبنى قصبتها حبّوس الصنهاجيّ ثمَّ خلفه ابنه بادريس، فصارت مدينة عظيمة، اتخذها بنو نصر دار حكمهم وبسقوطها تلاشى الحكم العربيِّ للأندلس. ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، ١٩٥/٤.

(٥) مالقة: من مدن الأندلسية العامرة، تقع على ساحل البحر، وهي من أعمال ريّة، بين الجزيرة الخضراء والمريّة. وينسب إليها جماعة من أهل العلم. ياقوت الحمويّ، **معجم البلدان**، ٤٣/٥.

(٦) صلاح خالص، **المعتمد بن عباد**، ص١٠.

سياسة أبيه المعتضد في التوجّس من البربر، والقضاء على سلطانهم[١].

وكانت الحقبة التي تولّى فيها المعتمد السلطة حقبة مخاض سياسيّ عسير، بالنسبة إلى الأندلس الإسلاميّة، تؤذن بأخطار جسام؛ إذ شهدت الممالك والإمارات الإسلاميّة اضطرابات كثيرة، وتغييرات في القوى السياسيّة المهيمنة عليها، على الرغم ممّا بلغته هذه الممالك والإمارات من رفاهية، ورقيّ اجتماعيّ وثقافيّ.

أمّا الوضع السياسيّ في ممالك النصارى، فقد كان مغايراً للوضع في الممالك الإسلاميّة، إذ كانت تلك الممالك تعيش على فوّهة بركان غداة وفاة الملك فرديناند الأوّل[٢]، الذي توفّي في عهد المعتضدّ، عام (١٠٦٥/٤٨٥)؛ وقد نشبت الخلافات بين أبنائه، وازدادت الخلافات حدّة بين أبناء فرديناند بعد تولّي المعتمد السلطة وخصوصاً بعد وفاة أبيهم، حيث استعرت نيران الحرب لتنتهي بتولّي ألفونسو السادس الحكم على مملكة إسبانيا الكبرى، كما كانت في عهد والده فرديناند، وكان ذلك بعد خمس سنوات من تولّي المعتمد السلطة[٣].

وأهمّ ما ميّز عهد المعتمد من عهد أبيه وجدّه، في وضع مملكته الخارجيّ، التطوّر السريع الذي حدث في العلاقات بين إشبيلية ومسيحييّ الشمال، وإن لم يستطع المعتمد النجاة من

---

(١) محمّد عبد الله عنان، **دول الطوائف**، ص٦٢.
(٢) فرديناند الأول: الأذفونش ملك الإفرنج بالأندلس، كانت ملوك الطوائف من المسلمين يصالحونه ويؤدون إليه ضريبة. ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ٢٧/٥.
(٣) يوسف حوالة، **بنو عباد في إشبيلية**، ص١٩٦.

نير الجزية المرهق الذي استطاع ألفونسو السادس أن يفرضه على كلّ ملوك الطوائف، بل يبدو أنّ المعتمد رأى فوق ذلك، أنّه لن يستطيع المضيّ في حكمه آمناً إلاّ بتوثيق أواصر المودّة مع ألفونسو ومحالفته[١].

ثانياً: الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة:

ترك المعتضدّ بن عبّاد لابنه المعتمد دولة مزهرة، مستقرة الأحوال، مترامية الأطراف، جعلها أعظم ممالك الطوائف، فكان لذلك أثره الكبير في الأحوال الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

وكانت إشبيليّة، كغيرها من ممالك الطوائف، تضمّ أخلاطاً بشريّة عرقيَّة ودينيّة مختلفة، من العرب والبربر والصقالبة والمستعربين والمولّدين واليهود، ولكلّ فئة أو مجموعة من هذه المجموعات العرقيّة والدينيّة عاداتها وتقاليدها وأعرافها التي تحرص على ألاّ تذوب وتتلاشى في وسط ذلك الخضمّ البشريّ المتعدّد الأجناس[٢]. وكان المجتمع الأندلسيّ ينقسم – بصفة عامّة – بكلّ عناصره العرقيّة والدينيّة، إلى طبقات ثلاث: الطبقة الأرستقراطيّة، والطبقة الوسطى، والطبقة العامة. وكلّ طبقة من هذه الطبقات الثلاث تجمع في رحابها العناصر العرقيّة والدينيّة القائمة في الأندلس. وكلّ طبقة من هذه الطبقات لها تطلّعاتها، وأوضاعها، وهمومها الذاتية، وفلسفتها، ونظرتها الخاصة إلى الحياة. ففي عهد القاضي أبي القاسم وابنه المعتضدّ، ابتدأ المركز الأرستقراطيّ الجديد يأخذ مظهراً أكثر ترفاً وبذخاً، ويتّسع باتّساع نفوذ الدولة وتشعّب أعمالها. فزادت الحاشية، وكثر الأتباع

(١) محمّد عبد الله عنان، **دول الطوائف**، ص٧٢.
(٢) يوسف حوالة، **م.س.**، ص٣٩٩.

والموظّفون، وتوافد على بلاط بني عبّاد، الذي يمثّل هذا المركز، الشعراء من كلّ حَدَب وصوب، وأصبح نطاق نفوذه يمتدّ باستمرار[١]، وظهرت عناصر أرستقراطيّة جديدة نمت وترعرعت تحت ظلّهم، فاحتلّت مكانة راقيّة في الحياة الاجتماعيّة، وأسهمت في إدارة الحكم؛ فشهدنا صعود نجم ابن زيدون[٢] في زمن المعتضدّ في إشبيليّة، وكان من أسرة متوسّطة في قرطبة، ثم بزغ نجم شاعرنا محمد ابن عمّار[٣] في عهد المعتمد، وكان من أسرة فقيرة مغمورة في شلب (Silves)[٤].

وما إن جاء المعتمد حتى كانت الأرستقراطيّة الإشبيلية قد ارتبطت ببلاط بني عباد، وأصبحت جزءاً من حاشيتهم. أمّا الطبقة الوسطى والطبقة العامّة، فقد تأثرتا أيضاً بتطوّر الأوضاع السياسيّة، إلاّ أنّ هذا التأثّر لم يكن من الشدّة بالدرجة التي تعرّضت لها الأرستقراطيّة، وإنّما جاءت نتيجة حتميّة لزيادة ثراء المدينة، وتوسّع نفوذ ارستقراطيّتها الحاكمة.

---

(١) صلاح خالص، **المعتمد بن عباد**، ص١٢.

(٢) هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن غالب بن زيدون المخزومي القرطبي، (٣٩٤/١٠٠٤- ٤٦٣/١٠٧١)، أحد شعراء الأندلس المجيدين وفحولها المبرّزين؛ كان من أبناء وجوه الفقهاء بقرطبة. انتقل عن قرطبة إلى إشبيليّة فاستخلصه ابن عبّاد لنفسه وبقي فيها إلى وفاته.المراكشي، **المعجب**، ص ١٦٢.

(٣) هو أبوبكر محمّد بن عمار المهريّ الأندلسيّ الشِّلْبي (٤٢٢/١٠٣١- ٤٧٧/١٠٨٤) موضوع دراستنا .

(٤) شلب (Silves): مدينة بغربي الأندلس في البرتغال، في الولاية المعروفة باسم الغرب (Algorve). واشتهر أهلها بقول الشعر. ابن بسّام، **الذخيرة**، ١/ ٥٥٩؛ ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، ٣٥٨/٣.

فاتّساع رقعة المملكة، وتعاظم نفوذها، صاحبهما زيادة في أهميّتها وثرائها، واتّسع، تبعاً لذلك، نشاط الدولة، وازداد ترف البلاط وبذخه، ونشاط الفعاليّات التجاريّة والحرفيّة إلى حدّ كبير[١].

وترك المعتضدّ، عند وفاته، لابنه المعتمد، مملكة واسعة الأركان، غنيّة بالأموال، وغدت إشبيلية مركزاً مهمّا للحركات التجاريّة والصناعيّة والحرفيّة ومركزاً عسكريّاً ذا خطر كبير، وكان لكلّ ذلك أثره في حياة الطبقتين الوسطى والعامة[٢].

ثالثاً: الحياة الثقافيّة والأدبيّة:

وكما كان لتوسّع إشبيلية وزيادة قوّتها وثرائها أثر كبير في الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، فإنّ ذلك قد انعكس أيضاً على الحياة الثقافيّة والأدبيّة.

وشهدت بلاد الأندلس تطوّراً علميّاً وأدبيّاً منذ عهد الخليفة عبدالرحمن الناصر[٣]، واستمرّ هذا التقدّم في عهد ابنه الحكم (٣٥٠/٩٦١ -٣٦٦/٩٧٦) وخليفته الحاجب المنصور ابن أبي عامر[٤]، إلى أن جاء عصر ملوك الطوائف، فسما هؤلاء بالأندلس، سياسيّاً وعلميّاً وأدبيّاً وعمرانيّاً، إلى درجات رفيعة[١].

---

(١) صلاح خالص، **المعتمد بن عبّاد**، ص١٤.
(٢) صلاح خالص، **م. ن.**، ص١٤.
(٣) هو عبد الرحمن بن محمّد بن عبد الله الناصر لدين الله، ثامن أمراء بني أميّة، تولّى الحكم بعد وفاة جدّه، وهو شاب يافع، استقامت له الأندلس بعد نيف وعشرين سنة من حكمه الذي دام خمسين سنة. وقد وجدها مضطّرمة بنيران المعتدين والمخالفين، واستفحل ملك بني أميّة في عهده، وتسمّى بأمير المؤمنين وخليفة المسلمين، وكانت وفاته سنة (٣٥٠/٩٦١). **تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس**، ص ١٤؛ المقرّي، **نفح الطيب**، ٣٥٣/١.
(٤) أمير الأندلس في دولة هشام المؤيد الأموي، أصله من الجزيرة الخضراء، ورد شابّاً على قرطبة فطلب العلم والأدب وسمع الحديث، وتميّز في ذلك. استغلّ صغر سنّ المؤيد فأخذ الحجابة وقام بشؤوون الدولة وغزا، وفتح،

وكانت إشبيلية من المدن الأندلسيّة التي يتوافر فيها كلّ ما يشجّع على تنشيط الثقافة، والأدب، واجتذاب العلماء والأدباء، كما كانت مركزاً مهمّاً للثقافة حتّى قبل استقلالها. ولمّا جاء بنو عبّاد بدأ النشاط الأدبيّ والفكريّ عامّةً ينمو ويترعرع حول بلاطهم. فعندما تولَّى المعتضد، ومع اتّساع الدولة واستقرار أحوالها الداخليّة، رأينا هذا النشاط يؤتي ثماره الناضجة، ويشعّ على الأندلس كلّها بنور وهّاج، فقصدها العلماء والأدباء من كلّ بلاد الأندلس[٢].

وهكذا عرفت إشبيليّة، في عصرها هذا، ازدهاراً ثقافيّاً وأدبيّاً لم تعرفه من قبل، أفسح المجال لكثير من أبناء الطبقة الوسطى لينهلوا من العلم والأدب، في حين كان أكثر الأدباء الذين نعرفهم، من أبناء الطبقة الأرستقراطيّة أو شبهها.

أمّا عصر المعتمد، فكان أكثر عهود الأدب ازدهاراً، وفي ذلك يقول ابن خاقان[٣]: "وكانت حضرته مطمحاً للهمم ومسرحاً لآمال الأمم، ومقذفاً لكل كميّ، وموقفاً لذي أنفِ حميّ، لم تخل من وفد، ولم يصح جوّها من انسجام رفْد؛ .فاجتمع تحت لوائه من جماهير الكماة ومشاهير الحماة أعداد يغصّ بها الفضاء، وأنجاد يزهى بهم النفوذ والمضاء، وطلع في سمائه كل نجم متّقد، وكلّ فهم منتقد، فأصبحت حضرته ميداناً لرهان الأذهان، وغاية لرمي هدف البيان، ومضماراً لإحراز خصل، في كلّ معنى وفضل"[٤].

ودامت له الإمارة ٢٦ سنة. المراكشي ، **المعجب**، ص ٧٢، الزركلي، **الأعلام** ، ٢٢٦/٦.

(١) يوسف حوالة، **بنوعباد في إشبيلية**، ص٤٠٩.

(٢) صلاح خالص، **المعتمد بن عباد**، ص١٥.

(٣) هو الفتح بن محمّد بن عبيد الله بن خاقان القيسي الإشبيليّ، من أهل الأندلس أديب فاضل شاعر بليغ فصيح بذي اللسان قويّ الجنان في هجاء الأعيان ، مات في حدود (١١٣٥/٥٢٩) . ياقوت الحموي، **معجم الأدباء** ، ٢٤٤/٢.

(٤) ابن خاقان، **قلائد العقيان**، ٢٥/١.

ومن الأسماء الأدبيّة التي لمعت في عهد المعتمد، وهي كثيرة، الشاعر عبدالجليل بن وهبون (١١٣٣/١٠٦٠) [١]، والشاعر الصقلّي ابن حمديس (١١٣٣/١٠٥٤)[٢]، وهو من أبرز شعراء الدولة، والشاعر ابن اللبّانة[٣]، الذي جاء جلّ شعره في مدح العبّاديّين ورثائهم. وإذا كانت الحركة الثقافيّة والأدبيّة قد نمت وتطوّرت في المرحلة التي سبقت حكم المعتمد؛ فإنّها آتت أكلها في عهده، وزادها إنماءً شخصيّة المعتمد، واهتمامه بالعلم والأدب.

(١) هو أبو محمّد عبد الجليل بن وهبون الملقّب بالدمعة المرسيّ، من كبار شعراء بلاط المعتمد وندمائه. المراكشي، **المعجب** ، ص ١٥٩.

(٢) هو أبو محمّد عبد الجبّار بن أبي بكر بن محمّد بن حمديس الأزديّ الصقلّي شاعر مبدع ولد في جزيرة صقلية وتعلم فيها، ورحل إلى الأندلس حيث أصبح من شعراء بلاط المعتمد وتوفي في ميورقة في نحو ٨٠ عاماً. ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، ٢٠٦/٣؛ الزركلي، **الأعلام**، ٢٧٤/٣..

(٣) هو أبو بكر محمّد بن عيسى شاعر دولة المعتمد وصاحب المراثي فيه، ومن أهل دانية وكان من كبراء دولة ابن صمادح. توفي سنة (١١١٣/٥٠٧) بميورقة. ابن سعيد، **المُغْرب**، ٤٠٩/٢؛ ابن خلّكان، **فوات الوفيات**، ٥١٤/٢؛ الزركلي ، **الأعلام**، ٣٢٢/٦.

الفصل الأول

التعريف بمحمد بن عمّار

وبمنهجيّة دراسة شعره

الفصل الأول

التعريف بمحمد بن عمّار وبمنهجيّة دراسة شعره

تنصبُّ دراستي في هذا الفصل على محورين رئيسين وهما : سيرته الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة ؛ ثمّ منهجيّة دراسة شعره .فأتناول في المحور الأول ولادته ، ونسبه ، وأهم صفاته الخلقيّة ، وثقافته ، وعلاقته ببلاط بني عبّاد في إشبيلية ، ثمّ شعره . وأمّا المحور الثاني فأتناول فيه منهج الأسلوبيّة الذي اعتمدته في تحليل شعر محمد بن عمّار .

أولاً : التعريف بابن عمّار:

١ – سيرته:

أ – ولادته:

هو أبو بكر محمد بن عمّار بن الحسين بن عمّار ولد في قرية "شنبوس" من أعمال مدينة "شِلب" Silves عام (١٠٣١/٤٢٢) لعائلة فقيرة متواضعة اجتماعياً ، " ليس له ولا لأسلافه في الرياسة في قديم الدهر ولا حديثه حظّ ولا ذكر منهم بها أحد " كما يقول المراكشيّ[١]. وكلّ ما نستطيع استخلاصه من كتب التاريخ هو أنّ أباه كان يدعى عمّار ابن الحسين، وأنّه كان ينتسب إلى قبيلة مهرة العربية التي ادعى الانتماء إليها آنذاك كثير من الناس ، وهي فرع من قبيلة قضاعة العربية اليمنية الأصل[٢]. وقد أشار ابن عمّار إلى أصله العربيّ حين قال في قصيدة كتبها إلى المعتمد :

(من الطويل)

وَما حالُ مَـنْ ربَّتـهُ أرضُ أعـار وَألقَتْ بهِ الأقْدارُ بينَ الأعَاجمِ[٣]

أمّا أمّه فقد أشار إليها المعتمد في قصيدة هجاه بها ، يقول فيها :

(من الكامل)

---

(١) المرّاكشيّ ، **المعجب** ، ص ١١٤.

(٢) المقرّي ، **نفح الطيب** ، ٢٧٨/١ . ابن خلّكان ، **وفيات الأعيان** ، ٢/ ص٣٦٩

(٣) **الديوان** ، ص ٢١٢.

يا شـمسَ ذاكَ القَصر كَيفَ فـيهِ إلَــيكَ طــوارقُ الأقـدار
لَمّــا تَــنَلْكِ شَــعوبُ حَتــى غُلْبَ الرجال وَسامِيَ الأسـوَار

وجاء في الحلّة السّيراء أن المقصود بـــ" شَمش " أمّ ابن عمّار [٢]. هذا كلّ ما نمتلك من أخبار عن عائلة ابن عمّار مع إجماع المؤرخين على أنّه كان عربيّ الأرومة فقير المنبت ينحدر من عائلة مغمورة فقيرة دون ماض تعتدّ به ولاحاضر تزهو به. وقد كان لهذا الأصل المغمور أثر كبير في حياة الشاعر، أسهم في تكوين نفسيته وطريقة تفكيره. فلم تكن الحياة هينة يسيرة آنذاك لأمثاله من الفقراء، حتى إنّه كان يجول في نواحي الأندلس في ملابس مستنكرة، يمدح هذا وذاك ، لا يخصّ بشعره الملوك دون غيرهم. ونجح في ذلك بفضل الأوضاع السياسية المضطربة في الأندلس آنذاك من جهة ، وبفضل خبرته بطبائع الناس ، التي كسبها من تجارب الحياة المجهدة من جهة أخرى[٣]، فعرف ابن عمّار كيف يستغلّ ذلك كلّه . وقد يكون لنشأته في تلك البيئة البائسة أيضاً ، حافز كبير على خوض غمار الحياة الشاقّة المتعِبة ليحقّق مطامحه الواسعة العريضة .

ب – أهمّ صفاته:

وُهبَ ابن عمّار ذكاء وقّاداً وطموحاً واسعاً وفصاحة ، وشخصية قادرة على الإقناع والإغراء [٤]. ممّا ساعده على الإفادة من تجاربه وخبراته في الوصول إلى مطامحه ومطامعه . ولم تكن المثل الخلقيّة ، بل وحتى الشعر نفسه سوى وسائل تعينه على بلوغ أهدافه وتحقيق مآربه ، ما جعل منه شخصاً مرهوب الجانب كثير المكر والدهاء[٥]. ولم يكن اهتمام ابن عمّار محصوراً فقط بطلب المجد والمناصب الرفيعة ، بل كانت " الحياة نفسها بكلّ ما فيها من متعة وأنس وفرح وبهجة غرضاً من أغراضه ومأرباً من مآربه ، كان يحبّ الخمر ويهوى حلقات الأنس ويتعشّق

---

(١) المعتمد بن عبّاد ، **الديوان** ، ص ٧٢ .
(٢) ابن الأبّار ، **الحلّة السّيراء** ، ٢/ ١٥٧.
(٣) المراكشيّ ، **المعجب** ، ص ١٠٥ . آنخل بالنثيا ، **تاريخ الفكر الإسلامي** ، ص ٨٩-٩٠. **الديوان** ، ٢٠.
(٤) المراكشيّ ، **م . ن** ، ص ١٠٩ .
(٥) المراكشي ، **م . ن** ، ص ١٠٥ .ابن دحية ، **المطرب في أشعار أهل المغرب** ، ص ١٥٦.

الغلمان مستسلماً لجميع ملاذّ الجسد"[١]. شأنه في ذلك شأن الطبقة الأرستقراطية في المجتمع الأندلسي ، الذي كانت الخمر ومجالسها تمثّل سمة بارزة من سماته .

جـ - ثقافته:

بدأ ابن عمّار تعليمه في قريته "شنبوس"، مثل جميع أطفال بلدته، يتردّد إلى المدارس
الابتدائية التي كانت تعجّ بها المساجد في الأندلس، حيث يتعلّمون القراءة والكتابة وتلاوة القرآن الكريم ومبادئ الدين وقواعد اللغة العربية، إضافة إلى دروس عامة في التاريخ والأدب والحساب[٢] . وكان ابن عمّار من الأطفال الأذكياء، ذا طموح ورغبة في طلب العلم ، ورد مدينة شلب، مدينة الشعراء، فكان يحضر دروس أبي الحجاج يوسف بن الأعلم أحد علماء زمانه في علوم العربية ، والذي يعدّ أستاذه الأول ، فقد درس على يده علوم النحو واللغة والأدب ، وقرأ عليه أشعار كبار الشعراء من أمثال أبي تمام والمتنبّي والمعرّي وغيرهم[٣] .

وبعد أن أنهى دراسته الأولى في شلب انتقل إلى قرطبة لمتابعة تحصيله العلمي وكانت آنذاك داراً للعلم والعلماء تنتشر فيها حلقات الأدباء والعلماء. وتزخر مكتباتها بنفائس الكتب، وقيل إنّها كانت " أكثر بلاد الله كتباً [٤]". وقد كان بوسع أولئك الذين يرغبون في التوسّع في العلم والتعمّق في المعرفة، في بلاد الأندلس ، أن يواصلوا الدرس والتحصيل ، حيث الحياة الثقافية مزدهرة وكبار العلماء منبثّون في كلّ مكان ولاسيّما في المدن الكبيرة،يجتمع حولهم طلاب العلم وعشّاق المعرفة ، فيقدّمون لهم ثمرات الحضارة الإسلامية التي وصلت إلى الأوج في هذا القرن[٥]. وكان ابن عمّار من هؤلاء الشباب الطموحين الذين لهم الرغبة ، وعندهم القدرة على مواصلة التحصيل العلمي. ففي ذاك الجوّ العلميّ والثقافيّ نمت موهبته الأدبيّة واللغويّة وأينعت وبخاصّة في مجال الشعر؛ فغدا شاعراً قديراً من كبار الطبقة الأولى من شعراء الأندلس .

---

(١) الديوان، ص ٢١.
(٢) ياقوت الحموي ، **معجم الأدباء** ، ٢٠/٦؛ الزركلي، **الأعلام** ، ٢٣٣/٨.
(٣) المراكشي، **م.س.،** ص ١٠٥.
(٤) المقرّي ، **نفح الطيب** ، ١/ ٤٦٣،١٥٥ .
(٥) آنخل بالنثيا ، **تاريخ الفكر الإسلامي** ، ص ٨٩ . **الديوان** ، ص ٢٢.

إنّ ما اطلعنا عليه من حياة ابن عمّار ومن شعره ، لا يشير إلى أنّه كان عالماً لغويّاً أو فقيهاً متبحّراً في العلوم الشرعيّة . فكلّ ما نستطيع قوله هنا ، هو أنّه كان شاعراً وشاعراً مجيداً فليس بين أيدينا إلاّ نتاجه في المجال الأدبيّ فقط .

ولم يكد ابن عمّار يشعر أنّه قد بلغ في مجال الأدب والشعر مبلغاً يؤهله لارتقاء سلّم المجد الأدبيّ، حتى غدا واحداً من جماعة المغامرين الذين راحو يذرعون بلاد الأندلس،"يقول المدائح فيمن يمنحه العطاء، ولم يقصر هذه المدائح على الأمراء والرؤساء، على ما جرت به عادة كبار الشعراء إذ ذاك " [1]؛ إلى أن حطّ به الرِّحال في بلاط بني عبّاد.

٢ - ابن عمّار في بلاط بني عبّاد:

أ – ابن عمّار والمعتضدّ بن عبّاد:

ولم يزل ابن عمّار يتنقّل بين مدن الأندلس للاستجداء والاستعطاف ، باحثاً عن مجد مفقود وشهرة عصيّة ، إلى أن استقرّ به الحال في كنف المعتضدّ بن عبّاد ملك إشبيليّة وكان حينها في قمّة مجده بعد انتصاراته على ابن الأفطس وعلى أمراء البربر ، فمدحه برائيّته المشهورة ومطلعها :

أدرِ الزُّجَاجَــةَ فَالنَّســيمُ قَــدِ وَالـنَّجْمُ قَـدْ صَـرَفَ العِنـانَ عَـنِ

وَالصُّبْحُ قَـدْ أهْـدَى لَنـَا كـافُورَهُ لَمّــا اسْـــتَرَدَّ اللَّـــيْلُ مِنَّـــا

ويعدّ هذا اللقاء بداية تحوّل كبير في حياة ابن عمّار في أشبيليّة ، وعمره آنذاك ثلاث وعشرون سنة ، إذ أصبح من شعراء البلاط وتحقّقت طموحاته الأدبيّة والماديّة . وفي بلاط المعتضدّ تعرّف على الأمير محمد (المعتمد) بن المعتضدّ، وكان هذا هو الصديق الذي يبتغيه، فهو شاعر من أفضل شعراء عصره ، وفيه ميل إلى اللّهو والمجون، فسرّ به وقرّبه إلى مجلسه، ومنحه منزلةً وغنىً. فكان يحضره مجالس أنسه ويستدعيه إليها ، ويؤثره على خاصّيته[3] حتى إذا ما عيّن المعتمد أميراً على شِلب

---

(١) آنخل بالنثيا ، **تاريخ الفكر الأندلسيّ** ، ص ٨٩ .

(٢) **الديوان** ، ص ١٨٩ .

(٣) فاضل والي، **الفتن والنكبات الكبرى** وأثرها في الشعر، ص ، ٢٣٩ .

اصطحب معه ابن عمّار ليعود إلى مسقط رأسه ومغنى شبابه عوداً حميداً ، حيث أصبح الساعد الأيمن للأمير، ثم وزيره في إمارة شلب يصرّف شؤون الإمارة وينظر في كلّ شئونها ، في حين كان الأمير يمرح مع الشعراء ويلهو مع الغيد الحسان ، لكنّه لا يستغنى عن جلسات صديقه ابن عمّار الشاعر يطارحه الشعر أو يجيزه [١]. إلى أن شَعر المعتضدّ بخطر ابن عمّار على ابنه المعتمد فأمر بإبعاده عن شلب سنة (٤٥٠/ ١٠٥٨) ؛ فعاد ابن عمّار إلى التجوال مرّة أخرى يقصد أقاصي الأندلس، حيث حطّ الرّحال في المريّة ،ثم انتقل إلى السهلة ليستقرّ أخيراً في سرقسطة عند بني هود[٢] ومن هناك ظلّ يرسل شعره إلى المعتمد يخطب به ودّ والده المعتضد علّه يعفو عنه. ومن ذلك قصيدة من أروع ماقاله في مدح المعتمد يقول فيها:

(من الطويل)

عَلَـيَّ وإلاّ مـا بُكـاءُ الْغَمائِـــمِ وَفِـيَّ وَإلاّ مَـا نِيَـاحُ الْحَمائِـــمِ

وَعَنِّي أثارَ الرَّعْدُ صَـرْخَةَ طَالِـبٍ لِثأرٍ وَهَزَّ الْبَـرقُ صَـفْحَةَ صَـارِمِ

وَمَـــا لَيِسَـــتْ زُهْـــرُ النُّجـــومِ لِغَيْـِـري، وَلاَ قامَـــتْ لَـــهُ فِـــي

(٣)

ب – ابن عمّار والمعتمد:

ولمّا تُوفِّي المعتضدّ سنة (١٠٦٩/٤٦١) و تولّي الْمُلكَ المعتمد ، عاد ابن عمّار إلى صديقه القديم ، فأمن عوائد الدّهر وطاب له المقام إلى جانبه إلى أن أرسله عاملاً له على شِلب بناء على رغبته[٤]. ويودّعه المعتمد بقصيدة يقول فيها:

---

(١) المرّاكشي ، **المعجب** ، ص ١١٧.
(٢) فاضل والي ، **م.س.** ، ص ، ٢٣٩ .
(٣) **الديوان** ، ص ٢٠٩.
(٤) ابن الأبار، **الحلة السراء** ، ١٣٣/٢؛ المراكشي، **المعجب**، ص ١٠٨.

أَلاَحَيِّ أَوْطَانِي بِشِلبٍ ، أَبَابَكْرٍ وَسِلْهُنَّ هَلْ عَهْدُ الْوصَالِ كَمَا
وَسَلِّمْ عَلَى قَصْرِ الشَّرَاجِيبِ لَهُ أَبَداً شَوْقٌ إِلَى ذَلِكَ الْقَصرِ
مَنَازِلُ آسَادٍ وَبِيضٍ نَوَاعِمٍ فَنَاهِيكَ مِنْ غِيلٍ وَنَاهِيكَ مِنْ خدْرِ[1]

استمرّ ابن عمّار واليّاً على شلب إلى أن اشتدّ شوق المعتمد إليه فاستدعاه إلى إشبيليّة ليصبح وزير دولة بني عبّاد كلّها[2]، ومن ساسة الدولة البارزين، بل من ألمع الشخصيّات السياسيّة في بلاد الأندلس، تجاوز نفوذه وتأثيره مملكةَ إشبيليّة حتى إنّ ملك الروم الأدفنش كان" إذ ذُكر عنده ابن عمّار قال: هو رجل الجزيرة " [3]. حتى بلغ به الأمر أن تمرّد على المعتمد نفسه، بعد استلائه على مرسيّة بجيش جهّزه له المعتمد، فأعلن استقلاله بها بعد أن أخرج عنها حاكمها أبا عبدالرحمن محمد بن طاهر ، ولم يكتف بذلك، بل دفعه طموحه إلى محاولة الاستيلاء على طليطلة فخرج إليها لكن محاولته باءت بالفشل. ولمّا أراد العودة إلى مرسيّة مرّة أخرى صدّه خليفته قائد عسكره عبد الرحمن بن رشيق، الذي استبدّ بها ومنعه من دخولها؛ فهام ابن عمّار على وجهه مرة أخرى. ولم تزل حاله عند المعتمد تزداد فساداً، وزاد في حدّة العداوة بينهما أنّه كان السبب في اعتقال ولده الرشيد بأيدي نصارى الإفرنجة في مرسيّة[4] .

ولّى ابن عمّار وجهه شطر جليقية[5] لاحقاً بأذفونش بن فردلند، وشاكيّاً إليه غدر ابن رشيق رجاء استعدائه عليه، لكنّه لم يجد ضالّته عنده ؛ فتوجّه إلى المؤتمن أبي عمر بن سيف بن المقتدر بن هود ملك سرقسطة ، فأحسن مأواه وأمر له بدار تحمله ومن معه. وساعده ابن عمّار في التغلب على أحد أتباعه المتمردين عليه وإخضاعه، فزاد ثقته فيه، وأرسله في حملة

---

(١) المعتمد بن عبّاد ، **الديوان** ، ص ١١ ؛ ابن الأبّار ، **الحلة السراء** ، ص ١٣٣.
(٢) ابن خاقان ، **قلائد العقيان** ، ص ٨٦.
(٣) المراكشي، **المعجب** ، ص ١٠٨.
(٤) فاضل والي ، **الفتن والنكبات وأثرها في الشعر**، ص ٢٤٠.
(٥) جليقية : ناحية قرب ساحل البحر المحيط من ناحية شمال الأندلس في أقصاه من جهة الغرب وصل إليه موسى بن نصير لما فتح الأندلس وهي بلاد لا يطيب سكناها لغير أهلها . ياقوت الحموي ، **معجم البلدان** ، ٦٨/٣.

أخرى للقضاء على تمرّد بني سهيل في قلعة شقورة[١] ، لكنّ ابن عمّار لم تنفعه حيلته في هذه المرّة فوقع أسيراً في أيدي بني سهيل، فيبيعونه للمعتمد بمبلغ كبير من المال، ثم ينقل إلى قرطبة على دابّة هجينة يرسف في قيوده[٢] ؛ ثمّ منها إلى إشبيليّة ليودَع سجنها[٣]، وظلّ يستعطف المعتمد بأشعار قال عنها المراكشيّ : " لو توسّل بها إلى الدهر لنزع عن جوره ، أو إلى الفلك لكف عن دوره ، فكانت رُقى لم تنجع، ودعوات لم تُسمع ، وتمائم لم تنفع" [٤] . ومنها قصيدته المشهورة و مطلعها : (من الطويل)

سَجاياكَ إنْ عَافَيْتَ عِنْدِي وَعُذْرِكَ إنْ عَاقَبْتَ أجلي
وَإنْ كَانَ بَيْنَ الخطتين مزيةٌ فَأنْتَ إلَى الأدْنَى مِنَ اللهِ أقْرَبُ[٥]

وظلّ ابن عمّار في السجن يستعطف المعتمد وأولاده ويسترحمهم دون جدوى حتى دخل عليه المعتمد فظنّ أنّه جاء ليفك سراحه لكنّه فاجأه بضربة من طبرزين كان في يده، هوى بها على رأسه فأنهت حياتَه. فدفن في قيوده خارج باب القصر المبارك المعروف في اشبيليّة بباب النخيل وكان ذلك في عام (١٠٨٦/٤٧٩) [٦].

٣ - شعر ابن عمّار:

تشير المصادر الأدبية الأندلسية أنّ لابن عمّار ديواناً شعريّاً ، وأنّه كان كثير الانتشار في الأندلس . وهناك من وقف على ديوانه مجموعاً ومرتّباً ترتيباً على حروف الهجاء، فابن الأبّار يذكر أنّ أبا

---

(١) شقورة : حصن كالمدينة ، عامر بأهله ، شمالي مرسية ، وهو رأس جبل عظيم متصل منيع الجهة ، ويخرج من أسفله نهران ، النهر الكبير الذي يمرّ بقرطبة ، والنهر الأبيض الذي يمرّ ببلنسية المراكشي . **المعجب** ، ص ١١١.
(٢) ابن الأبار، **الحلة السيّراء** ، ١٣٣/٢، ١٤٤.
(٣) ابن بسّام ، الذخيرة ، ٤٢٣/١/٢ ؛ المراكشي ، **المعجب** ، ص ١١٢.
(٤) المراكشي، **م.ن**. ص ١١٣.
(٥) **الديوان** ، ص ٣١٩.
(٦) ابن الأبار، **م . س.** / ١٦٠/٢؛ المراكشي، **م. س.** ، ص ١١٥.

طاهر محمد بن يوسف التميمي[١] استفرغ جهده في جمع شعر ابن عمّار في مؤلّف ورتّبه على حروف المعجم، إلاّ أنّه لم يقع له على غير تقريظ المعتمد[٢].

وقال المراكشيّ : إنّه " كان أحد الشعراء المجيدين على طريقة أبي القاسم بن هاني الأندلسي[٣] ، وربّما كان أحلى منتزعاً منه في كثير من شعره، ولشعره ديوان يدور بين أيدي أهل الأندلس ، ولم أُلف أحداً ممّن أدركته سنّي من أهل الآداب ، الذين أخذتُ عنهم إلاّ رأيته مقدّماً له مؤثراً لشعره، وربّما تعال بعضهم فشبّهه بأبي الطيب "[٤] .كما يقول ابن دحية: " وشعره – أي ابن عمّار – مدوّن كثر ، وقد ذكرنا منه ما اقتضى التخيير[٥].

ويخبرنا ابن بسّام أنّه جمع أشعار ابن عمّار في مؤلّف سمّاه "نخبة الاختيار من أشعار ذي الوزارتين أبي بكر بن عمّار"[٦] ، ويدّل عنوان الكتاب على أنّ مؤلّفه لم يضمّنه كلّ أشعار ابن عمّار التي بين يديه، بل انتقى منها مجموعة فقط وقد صرّح نفسه بذلك حين قال: فاستوفيتُ في هذه التواليف لكلّ فرقة مرادها وخلصت لها مرادها[٧].

---

(١) هو أبو طاهر محمد التميمي السرقسطي الأندلسي ، المعروف بالإشتراقونيّ نسبة إلى إشتراقونة Estercuel ، له مجموعة " مقامات " لازالت مخطوطة في مكتبة برلين **.** آنخل بالنثيا ، **تاريخ الفكر الأندلسيّ** ، ص ١٨١ .

(٢) ابن الأبّار **،** الحلّة السيّراء، ١٣٣/٢.

(٣) هو أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي الأندلسي الشاعر المشهور، توفى ٩٧٢/٣٦٢ ، ولد بمدينة إشبيلية ونشأ بها واشتغل . له ديوان شعري كبير ،وليس في المغاربة من هو في طبقته ، بل هو أشعرهم على الإطلاق . ابن خلّكان ، **وفيات الأعيان** ، ٤/ ٤٢١ .

(٤) المراكشي، **م . س.** ، ١٠٢ .

(٥) ابن دحية ، **المطرب في أخبار أهل المغرب** ، ص ١٧٤ .

(٦) ابن بسّام **،** **الذخيرة** ، ٤٧٧/١/٢.

(٧) **م.ن.،** ٤٧٧/١/٢ .

وممّا يؤكّد وجود ديوان ابن عمّار بين أيدي أهل الأندلس حتى أواخر القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي ، ماذكره ابن سعيد المغربي[١] حين أورد بعضاً من أشعار ابن عمّار ، فقال : " جميع هذا من كتاب الذخيرة ومن ديوانه[٢] .

وذكر ابن الأبّار أيضاً ، أنّ أبا القاسم الشِّلْبيّ ، معاصر ابن عمّار ، قد كتب تاريخاً جمع فيه أخبار المعتمد بن عبّاد ، وضمّنه أخبار ابن عمّار بسبب العلاقة المتينة التي كانت بين الرجلين، ووصفه بأنّه أمتن علماً بها ، وأحسن سرداً بها[٣].

نستنتج ممّا سبق أنّ شعر ابن عمّار كان مدوّناً و كثير الانتشار في بلاد الأندلس ، وأنّ مابين أيدينا ليس كلّ ما كتبه ، وقد لا يكون إلاّ النزر اليسير منه . فلم يصلنا ما جمعه الطاهر التميمي، ولا مصنّف ابن بسّام، ولا ما كتبه أبو القاسم الشِّلبيّ ، فضلاً عن الديوان ذاته.فيبدو أنّ أيادي الزمن قد عبثت بها ، كما عبثت بكثير من تراثنا العلميّ والأدبيّ في الأندلس وبأصحابه ، ومن هنا يمكن القول إنّ مصادر شعر ابن عمّار هذه ما تزال غائبة عنّا، فقد يكشف الزمن يوما ما عنها ، كما كشف عن كثير من كنوزنا التراثية التي كانت إلى عهد قريب محجوبة عنّا . وعلى الرغم من ضياع هذه المصنّفات التى تعدّ المصادر الأولى لشعر ابن عمّار، إلاّ أنّ المؤلّفات التي كُتبت بعدها نقلت عنها و أفادت منها عند كتابتها عن ابن عمّار وعن أشعاره، فإنّها بذلك تعدّ ذات أهمّية كبيرة بالنسبة لدراستي .

أمّا فقدان الأشعار التى نظمها قبل لقائه بني عبّاد ، حين كان يجوب بلاد الأندلس يسترزق بها، فلم تكن هناك فائدة ترجى من الاحتفاظ بها ، وقد يكون الشاعر نفسه أتلفها، كما يذكر ابن الأبّار[٤]. ولم يوجد من رجالات الأندلس من أعجب به بتلك الأشعار رغم أنّه قصد قسماً كبيراً منهم، ممّا يدلّ على أنّها

---

(١) ابن سعيد المغربي، **رايات المبرزين** ، ٨٩.
(٢) ابن سعيد المغربي، **م . ن** ، ص ٨٩.
(٣) ابن الأبّار ، **الحلّة السيراء** ، ١٣٦/٢.
(٤) ابن الأبّار ، **م.ن** ، ١٣٣/٢.

لم تحظ بتقدير معاصريه في تلك الحقبة ولا بتقدير الشاعر نفسه، ومن ثمّ فإنّ فقدانها ليست خسارة يؤسف عليها [١] .

وما لدينا من أشعاره ، المتناثرة بين صفحات هذه المؤلّفات ، على قلّتها يعدّ نماذج قيّمة لأروع ما نظم ابن عمّار وخير ما قدّمه من مساهمات في التراث الأدبي والأندلسي . لذا حرص صلاح خالص حين أخذ على عاتقه جمع أشعاره أن يعتمد على هذه المصادر، سواء كانت متقدّمة أو متأخرة، المطبوع منها والذي ما زال مخطوطاً، وبحث عنها في كلّ مظانّها في مختلف مكتبات العالم العامّة والخاصّة ؛ فجمعها في كتاب واحد هو آخر مصنّف بين أيدينا ضمّ هذه الأشعار المتناثرة.

ويعدّ هذا العمل الجليل الذي أسداه صالح خالص للمكتبة العربية الديوان الشعريّ الحاليّ لابن عمّار، وعليه يعتمد أي باحث يرغب في دراسة شعر أبي بكر محمّد ابن عمار . فهو يكفيه مؤونة البحث والتنقيب في مصادر قد لا تسعفه إمكاناته الوصول إليها ، لذا جعلته مادّة دراستي هذه .

ثانيّاً : التعريف بمنهج الأسلوبية:

تعدّ اللسانيات الدراسة العلمية للغة البشرية ، كما تعرّفها المعجمات اللسانية[٢]، وقد ظهر علم الألسنيّة (linguistique) بوصفه فتحاً جديداً في مجال البحوث اللغوية، إذ وضع قواعد منهجيّة دقيقة لدراسة اللغة من حيث هي ظاهرة مميِّزة للإنسان ، ولمدى ارتقاء تفكيره، وتطور مستواه الحضاري[٣].وبذلك أصبح مدخلاً ضرورياً للدراسات الأدبيّة التي تجعل من التحليل الألسنيّ للخطاب اللغويّ منهجاً لرصد الدلالات الجزئيّة والمعنى الكليّ للنتاج الأدبيّ ومحاولة لفكّ رموزه، وغدا في الوقت ذاته ضمانة علميّة لتحليله .كما تشكّلت منه مناهج جديدة يعالج كلّ منها النصّ الأدبيّ من زاوية ، إلاّ أنّها تعتمد جميعها اللغة أساساً في قراءة النصّ، فظهرت البنيوية والتفكيكية ، والسميائية والشعرية ، والأسلوبية وغيرها.

فعلم الأسلوب أو "الأسلوبيّة" آخر ما تمخّضت عنه اللسانيّات من علوم اللغة في العصر الحديث ، وقد أصبح بفضل تراكم الكثير

---

(١) **الديوان** ، ٢٧.

(٢) Jean dubois , et autres**, dictionnaire de lingguistique** , p300

(٣) على إبراهيم ، **جماليات اللفظية** ، ص ١٦-١٧ .

من الملاحظات علماً خاصّاً بدراسة جماليات الشعر والنثر، يُعنى بالتحليلات التفصيليّة للأساليب الأدبيّة أو للاختيارات اللغويّة، التي يقوم بها المرسل متحدّثاً كان أو كاتباً ، من خلال السياقات الأدبيّة وغير الأدبيّة.

وقد ظهرت الأسلوبية بوصفها مجالاً معرفيّاً في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغويّة الحديثة التي اتخذت من "الأسلوب" عِلماً مستقلاً يوظَّف لخدمة التحليل الأدبيّ أو النفسيّ أو الاجتماعيّ تبعاً لاختلاف المدارس. و أضحت بفضل الكثير من الملاحظات المتراكمة عِلماً خاصّاً بدراسة جماليات الشعر والنثر .

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

١ - تعريف الأسلوب:

الأسلوب في اللغة لفظ استعمل في غير ما وضع له أصلاً من قبيل المجاز . يقول ابن منظور في لسان العرب : " يقال للسطر من النخيل أسلوب ، وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب. قال :والأسلوب الطريق، والوجه ،والمذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع على أساليب. والأسلوب الطريق يؤخذ فيه ، والأسلوب بالضمّ : الفنّ، يقال:أخذ فلان في أساليب القول من القول أي أفانين منه .." (١).

ويذكر الزمخشري في مادّة (سَلَبَ) : سَلَبَهُ ثوبه ، وهو سَليبٌ ، وأخذ سَلَبَ القتيل وأسْلابُ القَتلَى ، ولبِست الثّكلَى السِّلابَ، أي الحداد ، وَتسَلّبتْ ، وسلبت على ميتها ، فهو مُسْلبٌ ، والحداد على الزوج والتسليب عام...وسلكت أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة ...وشجرة سَليبٌ،

---

(١) ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة سلب، مج ٣٢٢/٤ .

أُخِذ ورقُها وثمرُها ، وشجرةٌ سُلُبٌ وناقةٌ سَلوبٌ: أُخذَ ولدُها ، ونوق سلائب ..." [١].

فمن خلال التعريف اللغويّ للأسلوب، يتضح لنا بُعد مادّي نجده في تحديد الكلمة (أسلوب) من حيث ارتباط مدلولها بمعنى السطر من النخيل أو الطريق الممتدّ ، وبُعدٌ فنّي يتضح من خلال ارتباطها بأساليب القول ؛ كان هذا من الناحية اللغوية البحتة .أمّا مفهوم الأسلوب في التراث العربي ، فإنّ أدق تحديد له ، يعود إلى ابن خلدون الذي يقول: إنّ الأسلوب " عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولايرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب واشخاصها ، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثمّ ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فيرصفها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربيّ فيه ، فإنّ لكلّ فنّ من الكلام أساليب تختصّ فيه وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "[٢].

وإذا ما تأملنا النصّ السابق فلن نجد في قول ابن خلدون فارقاً كبيراً مع المفاهيم السابقة. ويرى أستاذنا شكري عياد أنّ كلمة (أسلوب) مهيّأة لأن تشحن بمعنى اصطلاحي معيّن في

---

(١) الزمخشري ، **أساس البلاغة** ، مادة سلب ، ٤٦٨/١.
(٢) ابن خلدون، **المقدّمة** ، ص ٦٣١-٦٣٢ .

اللغة العربية مادامت صلتها ضعيفة بأصل مادّتها " سلب " ،ما جعل البلاغيين العرب القدماء يقفون كثيراً عندها إذ " بقيت عندهم مبهمة المعنى، تشرئب لمنزلة المصطلح من دون أن تبلغها ، لأنّهم فهموا منها – تارة – (النوع الأدبي) و(الموضوع) وتارة طريقة الصياغة "[١] .

ويصل شكري عياد، بعد استقرائه آراء بعض البلاغيين ، إلى أنّ الأسلوب يقابل النظم عند القرطاجني، إذ يشمل الأول النصّ الأدبي كلّه ويتحدّد بتأليف المعاني في حين يبتعد عن مفهوم الأسلوب بوصفه خصائص فردية ، وقد سار ابن خلدون على الطريق نفسها التي سار عليها القرطاجني، إذ جعله متعلّقاً بالمعاني وعبارة عن مناهج للغة الفنّية[٢]. وهذا ما يجمله أحمد الشايب بقوله: " إنّ الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة في طريقة الأداء ، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية. ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه .هذا تعريف الأسلوب الأدبي بمعناه العام " [٣]. لذا يرى أنّ المعاني وحدها هي المجسِّمة لجوهر الأسلوب. وهو ما يؤكّده أيضاً الناقد الأسلوبي عبدالسلام المسدّي بقوله " إنّ اعتماد هذا المقياس في تحديد الأسلوب عريق في القِدم ، متجدِّد ما انفك يستهوي روّاد التنظير، والسبب في ذلك أنّ

---

(١) شكري عياد، **مبادىء الأسلوب العربي** ، ص ١٥ - ١٨ .
(٢) شكري عياد ، **مبادئ الأسلوب العربي** ، ص ١٩-٢٠ .
(٣) أحمد الشايب ، **الأسلوب** ، ص ٤٤ .

العلاقة العضوية بين اللفظ والملفوظ من العمق والجدّة أحياناً بحيث يتعذّر على الفاحص فصل الباعث والمبعوث وجوداً "[١].

وإذا ما انتقلنا من تعريف الأسلوب في الكتابات العربية إلى تعريفه في الكتابات الغربية، فإنّنا نجد قاموس لاروس الفرنسي يشير إلى أنّ كلمة أسلوب (style) جاءت من الكلمة اللاتينية " stilus " وتعني الريشة التي كانت تستعمل في الكتابة ، وفي الفيزياء تعني الإبرة الحادّة التي تتمّ بواسطتها التسجيلات الصوتية على جهاز آلي[٢].ثمّ انتقلت من معناها الأصلي " عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة ؛ فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، دالاً على المخطوطات، ثمّ أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية ؛ فاستخدم في العصر الرومانيّ، في أيّام خطيبهم الشهير "شيشيون"، كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة ؛ لا من قبل الشعراء، بل من قبل الخطباء والبلغاء، وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حدما بكلمة Style حتى الآن في هذه اللغات " [٣]. ويرى بعض الباحثين أن اشتقاق كلمة " أسلوب " من الأصل اللاتيني وليس من الأصل الإغريقي كما هو الشأن بالنسبة لكثير من المصطلحات البلاغية الأخرى له أهمية خاصة إذ إنّ أرسطو استخدم Lexis أي لغة أو كلمة مقابل Taxis أي نظام التي تترجم عادة بقول أو أسلوب.امّا كلمة Stylos فإنّها تعني في اللغة الإغريقية " عموداً "[٤].

---

(١) عبد السلام المسدّي ، **الأسلوب والأسلوبية** ، ص ٦٤ .
(٢) Larouss classique , Dictionnaire Encyclopedique, P 1140.
(٣) صلاح فضل ، **علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته**، ص ٩٣ .
(٤) **م . ن .** ، ص ٩٣ .

ودخل مصطلح " الأسلوب " اللغات الأوربية الحديثة في أوائل القرن التاسع عشر، إذ استخدم في اللغة الألمانية في معجم Grimm ،وورد لأول مرّة في اللغة الإنجليزية باعتباره مصطلحاً في قاموس Oxford في عام ١٨٤٦ ، ودخل القاموس الفرنسي مصطلحاً أيضاً في عام ١٨٧٢.وتنطلق معظم الدراسات الغربية من مفهوم الكونت دي بوفون(Conte de Buffon 1707-1788) الذي يقول : " إنّه من السهولة بمكان أن تنتزع المعارف والوقائع والمكتشفات أو أن تُغيّر، وقد تنتقل من شخص لآخر ليعالجها من هو أكثر مهارة . فكلّ هذه الأشياء خارجة عن ذات الإنسان .أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه " Le style est l' Homme " [١]. ويفهم من هذا النصّ أنّ مفهوم الأسلوب ، عند صاحبه ، ينطلق من شخصية المؤلف ، إذ جعل الأسلوب بمثابة مرآة تعكس نفسية الأديب وظروف حياته الخاصة . كما يفهم على أنّه " تأكيد (تعبيريّ، أو وجدانيّ ، أو جماليّ) يضاف إلى المعلومات التي تؤديها البنية اللغوية ولايغّير معناها "[٢] وتأسيساً عليه يمكن القول إنّ الأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن تجربته الشخصية المميّزة ، وبخاصة في اختيار مفرداته وصياغة معانيه؛ وجسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنّه قناة العبور إلى مقوّمات شخصيته لا الفنّية فحسب ؛ بل الوجودية مطلقاً ، كما يذكر المسدّي[٣].

٢ – تعريف الأسلوبيّة:

وقد انتقل الأسلوب من كونه يعني الطريق أو الوجهة ، أو الفنّ ، إلى علم ومنهج نقديّ يقوم برصد السمات المميّزة

---

(١) صلاح فضل ، **علم الأسلوب**، ص ٩٤، و Guiraud , La stylistique, p27-28 Pierre.
(٢) شكري عياد ، **اتجاهات البحث الأسلوبي** ، ص ١٢٤.
(٣) ينظر عبد السلام المسدّي ، **الأسلوب والأسلوبية** ، ص ٦٨،

للخطاب الأدبيّ ، ومن هنا جاء مصطلحه الجديد "**الأسلوبية** أو **علم الأسلوب** .

وهكذا نلاحظ أنّ الأسلوبيّة نشأت مرتبطة بالدراسات اللغويّة، ثم استفاد منها النقاد في دراسة النصّ وتحليله ، إذ إنّها تجمع بين المنهج العلمي في دراسة اللغة والمنهج النقدي في دراسة النصّ الأدبيّ ، أي أنّها تجمع بين العلم والمنهج.

وقد ركّزت المدرسة السوسرية على الدراسات اللغويّة في اعتماد المنهج الأسلوبيّ حيث اعتبرت الأسلوبيّة أساس الأدب والنقد ، ولولاها لما تشكّلت صورة أدبية نقديّة عن النصّ، فاهتمّت بدراسة الوقائع اللغويّة وكلّ السمات اللسانيّة الأصلية لأديب من الأدباء، أو بعمل من الأعمال الأدبيّة، وتركت للنقد ولتفسير النصّ موضوع دمجهم وتأويلهم ضمن حالاتهم الخاصّة، فتوخّت بذلك الحفاظ على علم مستقلّ للأسلوب يتّجه إلى الشكل اللّسانيّ تكمن مهمّته في إعطاء تعاريف وتصانيف وملاحظات للنقد[١].

ومن خلال تلك المبادئ اللغويّة انطلق **شارل بالي**(١٨٦٥-١٩٤٧) Charles Bally، مستفيداً من آراء أستاذه **سوسير**(١٨٥٧-١٩١٣) الذي يعدّ واضع علم الأسلوب وأوّل من جعل من الأسلوبيّة علماً مستقلاً بذاته ، حيث اعتبر العناصر اللغويّة جزءاً لا يتجزّأ من الأسلوبيّة، واللغة عنصر التعبير والكلام والعاطفة التي يعبِّر بها الكاتب عن نفسه ، فثنائيّة اللغة Langage والكلام Parole كانت من أهمّ الثنائيّات التي فتح بها **سوسير** عهداً جديدً في اللسانيّات[٢].

---

(١) جيرو ، **الأسلوبية** ، ص ٧٦ .
(٢) حسن ناظم ، **البنى الأسلوبية** ، ص٢٥.

فبالي يرى أنّ الأسلوبيّة تدرس الصيغ التعبيرية في لغة النصّ استناداً إلى مضمونها المؤثّر .ويوضّح العالم الألماني ساندرس ذلك بقوله إنّ الأسلوبية تدرس الأفعال والممارسات التعبيريّة في اللغة المنظّمة إلى حدّ رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة ورؤية أثر الأفعال اللغويّة في الوجدان الحسّي[١]. فهو، عنده، كما يفسّر شكري عياد، لا يعدو واحداً من العلوم اللغويّة ينصبّ على دراسة الوقائع اللسانية التي تلتصق بالمؤلّف نفسه، وهو هنا يلتقي مع بوفون في مقولته " الأسلوب هو الإنسان نفسه " لكنّه يميّز بين استعمال الفرد للكلام في ظروف معيّنة تشترك فيها مجموعة لسانية وبين الاستعمال الذي يقوم به شاعر أو روائي أو كاتب من الكتاب[٢]. كما يرى بالي كذلك أنّ الأسلوبية أحد مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنيته اللغويّة دون ما عداها من مؤثّرات اجتماعيّة أو سياسيّة أو فكريّة ، أي أنها تعنى بدراسة النصّ ووصف طريقة الصياغة والتعبير.

ويعدّ شارل بالي مؤسس علم الأسلوب الفرنسي و من أهمّ مؤسسي الأسلوبية الحديثة، بل المؤسس الحقيقي لها. لذا كان يعمد إلى إثبات وجود الأسلوبية في وجه المشككين في شرعية وجودها، ثمّ ينقل شكري عن بالي نفسه في ردّه على أولئك المشككين ومناقشته لآراء كروتشي، حيث يقول إنّ بالي : " ينكر السيد كروتشي على علم الأسلوب حقّه في الوجود ، فيذهب إلى أنّ كل خلق فنّي نابع من حدس مركّب ، وأنّ هذا الحدس لا يخضع للتحليل الأسلوبي ، وأنّ (علم الكتابة) الذي

(١) ساندرس ، فيلي ، **نحو نظريّة أسلوبيّة لسانية** ، ص ٣٣.
(٢) شكري عياد ، **مدخل إلى علم الأسلوب** ، ص ٢٦.

يزعم أنّه يقدّم قواعد لإيجاد هذا الحدس أشدّ سخفاً . والحجّة تبدو مقنعة في الظاهر ، ولكنّها تتجاهل حقيقة خشنة ، وهي ضرورة الإفهام . ولندع سائر الفنون مكتفين بالحديث عن الأعمال الأدبية : إنّنا نسلّم بصدورها عن الحدس ، فهذه حقيقة مؤكدة ، ولو أنّ الإلهام لا يحدث لجميع الكتاب بصورة تلقائية ومستعصية على التحليل كما نميل إلى الظنّ عادة؛ ولكن التعبير الصادر لا يمكن أن يكون حدسياً ومباشراً وغير منقسم بصورة مطلقة. إنّ من المستحيل تأدية الفكر الخالص بواسطة الكلمات .فأشدّ اللغات تلقائياً لا تخلو أبداً من قدر من الإيضاح ، ولعلّ من الممكن تفسير بعض الشعر – مثل شعر مالارميه ورينيه جيل – بأنّه محاولة للاقتباس من الحدس الكلي ، لولا أنّ هذا الشعر يستحيل فهمه في كثير من الأحيان، وفيما يخصّ اللغة لا بدّ لنا من أحد الخيارين : إمّا أن نخلق تعبيرنا من كلّ ما يقع بين أيدينا من أجزاء، وإما أن نتكلم لأنفسنا فقط .وأقلّ ما يمكن أن نستخدم جزءاً من المسالك التي تيسّرها اللغة للجميع، وبذا لا يبقى للحدس الخالص محلّ . فبما أنّ اللغة منظومة اجتماعية، فهي تقتضينا دائماً أن نضحي بفكرنا الخاص من أجل فكر الناس جميعاً .وعلى قدر اختصاص الكاتب بتركيباته اللغوية يمكننا أن نتحدّث عن أسلوبه ، ولكن الفرق يظلّ فرقاً في الدرجة لا في النوع"[1].

وهكذا يحاول بالي الدفاع عن شرعية وجود الأسلوبية باعتباره علماً جديدًا قائماً بذاته يبحث عن القيمة التأثيرية لأنماط التعبير التي تقدّمها اللغة ، والفاعلية المتبادلة بين هذه الأنماط التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبّرة. فاللغة عند بالي هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة

(١) شكري عياد ، **مدخل إلى علم الأسلوب** ، ص ٣٠.

للفكر، وبوسع المتحدّث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلي موضوعي يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن ، إلاّ أنّه كثيراً ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئياً ذاته من ناحية والقوى الاجتماعية المرتبطة بها من ناحية أخرى. وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغة المنتظمة من وجهة نظر محتواها التأثير[١].

فمهمّة الأسلوبية إذاً محدّدة عند بالي بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير ، فهو يركز على الصيغ التعبيرية التي تستخدمها اللغة التي ينقل بها الكاتب أو الشاعر تجربته الشعورية بأشكال تعبيرية محدّدة يؤكد هذا قوله : " إنّ الخصائص المميّزة للغة لا تنكشف من خلال الكلمات المفردة ، بل من خلال البناء ذاته لمتن اللغة ، أي الميول التي تلاحظ في تكوين الكلمات الجديدة . فميل الألماني إلى التركيب والاشتقاق يجب أن يدرس من وجهة علم الأسلوب ؛ وكثيراً ما نصادف لدى الذهن الألماني هذه الحاجة إلى تسجيل مجرى الأفعال من خلال عمليات وصفية تركيبية في نفس الوقت ، وتصوير المفاهيم بصورة عمليات ، أي في حالة الصيرورة ، وهنا فرق بينه وبين الفرنسي "[٢].

وكانت بحوث بالي منصبّة على التحليل الأسلوبي لوسائل التعبير في اللغة الفرنسية، ويعمد أحياناً إلى المقارنة والترجمة ، كما رأينا في نصه السابق، ليوضح السمات الأسلوبية في لغة من اللغات . فهذه الخاصية اللغوية ، كما يوضح صلاح فضل، " قد لاتعني المتحدّث الذي يستخدمها كل يوم بطريقة عفوية؛ لكنّها تدهش الملاحظ الذي يقارنها بغيرها من اللغات ، خاصة إذا كان

---

(١) صلاح فضل ، **علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته** ، ص ٩٨.
(٢) شكري عياد ، **اتجاهات البحث العلمي** ، ص ٣٨.

هذا الملاحظ أجنبياً ، وعلى العكس من ذلك هناك خاصية قد تدهشنا في لغتنا الأمّ دون أن يكون لها تأثير يذكر على المستمع أو القارىء الأحنبي "[١]. ويعني ذلك أنّ الأسلوب يعكس نمط التفكير لدى المنشىء وكذلك انفعالاته ومشاعره، فضلاً عن العادات اللغوية العامة للبيئة التي يعيش فيها؛ كما يدلّ على أنّ هناك علاقة وثيقة بين اللغة والأسلوب أو بين علم اللغة والأسلوبية .

نستنتج ممّا سبق أنّ الأسلوبية عند بالي تعتمد على البنى اللغوية ذات التعبير الوجداني المؤثر في المنشىء أو المتلقي وتتجاوز في مقاربتها الآثار الأدبيّة في النص . فليست بلاغة ولا نقداً وإنّما وظيفتها البحث في علاقة التفكير بالتعبير. لذا يطلق على هذا الاتجاه في التحليل الأسلوبي"المدرسة التعبيرية"، أو الأسلوبية التعبيرية Stylistique d expression.

وبالرغم من أنّ الأسلوبية نشأت في كنف علم اللغة ، وأنّ روادها الأوائل في الأصل لغويون ، وعلى الرغم من آراء بالي المنطلقة من العلاقة الوثيقة بين اللغة والأسلوبية ، وآراء من سار في ركبه من الأسلوبيين ، إلاّ أنّ ثمة آراء أخرى في تحديد موقع الأسلوبية من اللسانيات سنعرض لها فيما يلي .

أ - الأسلوبية جسر بين اللّسانيات والأدب:

يرى أنصار هذا الاتجاه أنّ الأسلوبية ليست مجرّد فرع من فروع اللسانيات ،بل نظام مواز يدرس الظاهرة نفسها من وجهة نظره الخاصة ،ويمكن أن يكون حلقة وصل بين دراسة اللسانيات وتاريخ الأدب[٢].وأسهم في بلورة هذا الفكر الأسلوبيّ مجموعة

---

(١) صلاح فضل ، **علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته** ، ص ٣٧.
(٢) فتح الله سليمان ، **الأسلوب** ، ص ٥٠.

من علماء اللسانيات ونقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع اجتمعوا في جامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٦٠ في ندوة عالمية كان محورها "الأسلوب " ، ألقى فيها العالم اللسانيّ الروسيّ رومان جاكبسون Roman Jakobson محاضرة حول "اللسانيات والإنشائية " ؛ وقد أشار فيها إلى شرعيّة علم الأسلوب مبشّراً بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيّات والأدب(١).

إضافة إلى دعوته إلى مدّ جسر بين الدراسات اللسانية والنقد الأدبيّ من خلال الأسلوبية، يؤكّد جاكبسون دور الأسلوب في الخطاب الأدبيّ باعتباره ركيزة أساسيّة في الوظيفة الشعريّة la fonction poetique؛ كما قام بوصف للتصوّرات البلاغية القديمة؛ ثمّ أعاد صياغتها على ضوء اللسانيات الحديثة ونظريات السيميولوجيا(٢). وبذلك يبلور جاكبسون مقارنة شمولية ، إذ يعرّف الأسلوبية " بأنّها بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً "(٣). فتكون الأسلوبية بهذا المعنى بحثاً خاصاً يسعى إلى إجلاء خصوصية النصّ من خلال إبراز الوظيفة الشعرية فيه ، ممّا يجعل هذه الوظيفة ذاتها وظيفة أسلوبية بحتة هدفها تحقيق أدبيّة النصّ، استناداً إلى محوري الاختيار والتأليف .وهذا ما ينطبق على نظريّة الانزياح L ecart)) لدى جان كوهين الذي يرى بأنّ الأسلوب انزياح فرديّ (Ecart individuel) أي طريقة في الكتابة خاصة بمؤلّف واحد. فالشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث الناس وأنّ لغته غير عادية وهذا ما يمنحها أسلوباً نسِمه بـ " الشعرية " وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعريّ La

(١) عبدالسلام المسدّي ، **الأسلوبية و الأسلوب** ، ص ٢٣.
(٢) صلاح فضل ، **نظرية البنائية في النقد الأدبيّ** ، ص ١٧٠.
(٣) عبدالسلام المسدّي ، **م.س.** ، ص ٣٧.

science du style poetique [١] . وعلى هذا الأساس تأسّست الأسلوبيّة البنائيّة التي تعنى بدراسة الأسلوب الفعلي ذاته لا بدراسة الأسلوب كطاقة كامنة في اللغة.

ومن أبرز دعاة الربط بين اللسانيات والأدب في دراسة الأسلوب أيضاً، الناقد النمساوي سبيتزر (Spitzer 1887-1960) الذي نقل الدراسات الأسلوبيّة من تحليل الظواهر اللغويّة إلى تحليل الاستعمال الفردي في النصوص الأدبيّة ، إذ كان ينظر الى اللغة بوصفها تعبيراً فنّيا خلاّقاً عن الذات، فلم يكن يفصل بين الدراسات الأدبية واللغوية فحسب، بل كرّس جهده لدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلالتها الخاصة[٢]. وهو بعمله هذا يعمد إلى قيام جسر بين اللسانيات والأدب عماده علم الأسلوب ؛ فيقول : " فما كشفت عنه دراسة لغة (رابليه) يمكن أن تؤيّده الدراسة الأدبية ولايمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك لأنّ اللغة ليست إلاّ تبلوراً خارجياً واحداً لشكل داخليّ ، أو – إذا أردنا مجازاً آخر – إنّ دم الحياة للإبداع الشعريّ واحد حيثما اتجهنا : سواء غمزنا الكائن عند **اللغة** أم ا**لأفكار** أم **العقدة** أم **التكوين .** وعن هذا الأخير كان يمكن أن أبدأ أيضاً بدراسة التكوين الأدبي الفضفاض في كتابات رابليه، لأنتقل من ثمة أفكاره وعقدته ولغته ..وبيّن أنّه لاينبغي أن يُلزم دارس آخر باتباع هذا النهج نفسه . ولكن الذي يجب أن يطالب به ، على ما أعتقد ، هو أن يتقدّم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفنيّ "[٣].لذا كان همّ **سبتزر** يتلخّص في العناية الكبرى لدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلالتها الخاصة ويؤكّد ذلك قوله : " وبما أنّ أحسن سجلّ

---

(١) J. Cohen, **Structure du Langage Poetique**, p.13.

(٢) صلاح فاضل ، **علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته** ، ص ٥٥ .

(٣) شكري عياد ، **اتجاهات البحث الأسلوبي** ، ص ٦٨.

لنفسية أمّة هو أدبها ، وبما أنّ أدبها لايعدو أن يكون لغتها، كما دونها خيرة المتكلمين بها – أفلا يجوز لنا أن نأمل في أن نضع أيدينا على روح الأمة من خلال لغة أعمالها الأدبية الكبرى ؟ " [١].

وهكذا تبدو أهمية البحث الأسلوبي ، في نظر **سبتزر** ، في تجلّى سمات الأمّة وخصائصها الفكرية من خلال دراسة لغة أدبها .لكن **سبتزر** لم يتوقّف عند هذا الحدّ ، بل قادته دراساته حول الأسلوبية إلى اكتشاف التوازي بين الانحرافات الأسلوبية عن الاستعمال المألوف وبين التحوّل الذي يحدث في نفسية أفراد عصر معيّن إذ يقول : " إنّ الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسيّ ، لابدّ وأن يكشف عن تحوّل في نفسية العصر ، تحوّل شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغويّ ، ولا بدّ أن يكون هذا الشكل جديداً ، فهلاّ يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسياً ولغوياً على السواء ؟ ومن المسلّم به أنّ تحديد بداية تجديد لغويّ يكون أسهل بالنسبة للكتاب المعاصرين، لأنّنا نعرف أساسهم اللغويّ أكثر ممّا نعرف أساس الكتاب المتقدّمين "[٢].

وهو بذلك يحاول أن يجد تعريفاً علمياً دقيقاً لأسلوب الكاتب بدلاً عن تلك الملاحظات التي درج النقاد عليها. فكان يرى أنّ الأسلوبية ستملأ هذه الفجوة القائمة بين اللسانيات وتاريخ الأدب. ولا ينكر سبتزر تأثير نظريات فرويد عليه في معالجته للنصوص الأدبية في مراحله الأولى ، وتخليه بعد ذلك عن العقد النفسية التي تصبغ أعماق كبار الكتاب ليهتمّ بما يسمّيه " القوالب الأيديولوجية " وحضورها في تاريخ الذاكرة البشرية[٣].

---

(١) شكري عياد ،**م .ن.** ، ص ٦٠.
(٢) شكري عياد ،**م.ن.** ، ص ٦١.
(٣) صلاح فضل ، **علم الأسلوب : مبادئه و إجراءاته** ، ص ٦٧.

ويمثّل منهج **سبيتزر**، في رأي صلاح فضل، أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، وإن كان يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارىء،ويحاول أن يحدّد نظام التحليل على هذا الأساس ليؤسّس بذلك منهجاً يهتمّ بدراسة الاستعمال اللغويّ فرديّاً كان أو جماعيّاً ..وأصبح بذلك " داعية للتفسير الأسلوبيّ المنبثق من الجزء والمنطبق على الكلّ ، وهو تفسير يعتبر النصوص الأدبية وحدات متفرّدة متجانسة تحيل كلّ خاصية جزئية فيها إلى الكلّ في مجموعه "[١].

ومن هنا يمكن القول إنّ أسلوبية سبتزر تهدف إلى الكشف عن شخصية المؤلّف من خلال دراسة أسلوبه ، أو سماته الأسلوبية في النصّ الأدبيّ وربطها بالمناخ الأدبي والفكريّ المعاصر . وبالرغم من بعض المآخذ عليها وبخاصة الانطباعية في معالجتها للنصوص، حيث تنطلق من الوقائع اللسانية إلى الحالات النفسية، أي الانطلاق من سطح النصّ إلى عمقه ، والذي لايتمّ إلاّ من خلال فرضية قوامها الحدس، ما يفقدها الطابع العلميّ؛إلاّ أنّها غدت مدرسة لها اتجاهها الخاص في معالجة النصوص الأدبية ، ولها أنصارها الذي يدعون إلى ربط اللسانيات بالأدب وهو مبدأ أساسيّ في علم الأسلوب الحديث ؛ ويمكن تلخيص أهمّ معالمه في الخطوات التالية[٢]:

١- ينطلق علم الأسلوب من العمل الأدبيّ ذاته ، فمنه يستخلص النقد جميع مقولاته ، لامن خارجه أو استناداً إلى فكرة مسبقةّ.

---

(١) صلاح فضل ، **م.ن.**، ص ٥٩.
(٢) صلاح فضل ، **م.ن.** ، ص ٦٩.

٢- يمثّل العمل الأدبيّ وحدة شاملة محورها روح المؤلّف الذي يضمن تماسك النصّ .

٣- ينبغي لكلّ ملمح تفصيليّ أن يسمح بالنفاذ إلى محور العمل الأدبيّ ، حيث يعتبر هذا العمل وحدة كلّية يدخل الملمح في تكوينه المتكامل .

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

٥- تقيم الأسلوبية جسراً بين اللسانيات وتاريخ الأدب ، ويمثّل الملمح اللسانيّ هنا انحرافاً أسلوبيّاً فرديّاً يختلف عن الاستعمال المألوف للغة .

٦- ينبغي معالجة العمل الأدبيّ من داخله وفي شموليته، ممّا يتطلب نقداً متعاطفاً معه ومع مبدعه.

ب - الأسلوبية بين اللسانيات والنقد الأدبيّ :

فإذا كان أنصار أسلوبية الفرد التي ظهرت على يد **ليو سبتزر** يرون أنّ الأسلوبية يمكن أن تقيم جسراً بين اللسانيات والأدب ، ردّاً على أسلوبيّة بالي التي ترى أن البحث الأسلوبيّ ينبغي أن يكون فرعاً من اللسانيات يُعنى بمعالجة تعبير اللغة باعتباره ترجمان أفكارنا دون مراعاة للبعد الجماليّ أو الأدبيّ في النصّ ؛ فإنّ هناك اتجاهاً ثالثاً يعتبر الأسلوبية مرحلة وسطى بين اللسانيات والنقد الأدبيّ . بل إنّ الأسلوبية، في رأي أصحاب هذا الاتجاه، تحوي كليهما معاً ؛ فتغدو الأسلوبية شرحاً للعلاقة بين

اللغة ووظيفتها الفنّية، حيث يتركّز اهتمامها على تأويل النصوص الأدبية انطلاقاً من اللغة .

فموضوع الأسلوبية الأساسيّ ، لدى هذه المدرسة النقدية ، ليس **" ماذا "** بقدر ما هي **" كيف "** و **" لماذا "** إنّها تربط العنصرين الأساسيين المتكاملين ، الأدبيّ / الجماليّ للناقد ، والوصف اللغويّ اللسانيّ، الذي تقوم به **" ماذا ".** أمّا " كيف " ولماذا " فتقوم بهما السمات الأسلوبية ووظائفها وتأثيراتها. ولا يمكن لأي من هذين العنصرين أن يكون كافياً بذاته لتأويل النصوص الأدبية وتقديرها [١]؛ ما يعني أنّ هناك موازنة ما بين الجوانب اللغويّة والأدبية ، فليس لأيّ منهما القدرة على إعطاء صورة شاملة للمعنى بمفرده . وهذا ما يذهب إليه بعض الدارسين حيث يقرّ أنّ النصّ منظومة لغويّة يتجه بها المرسل (الكاتب) إلى متلقي (القارىء) ؛ إلاّ أنّ النصّ خطاب يحيله نظامه اللغويّ إلى جنسه أيضاً ما يدعو الأسلوبية إلى الرجوع إلى نظرية في الأدب والأجناس الأدبية ليتمكّن الباحث الأسلوبيّ من القيام بعمل منهجيّ في دراسته للنصّ وتمييزه عما ليس بنصّ ، ثمّ تحديد الجنس الأبيّ الذي ينتمي إليه ، شعراً كان ، أو نقداً أدبيّاً ، أو قصة، أو غير ذلك[٢].

يتضح من هذه الآراء أنّ علم الأسلوب يدرس اللغة باعتبارها فنّاً أو تعبيراً أدبيّاً يتطلّب من الدارس حسّاً فنّياً وموهبة ليستشفّ مشاعر الآخرين . وهذا ما يوضّحه ستيفن ألمان Stephen Ullman الذي يرى أنّ الأسلوبية علمٌ وَسَط ، " فهو يواجه الدارس بتحدّ مزدج " فالموضوع لايقتصر على وقوفه على الحدود بين علم

---

(١) حسن غزالة ، **الأسلوبية والتأويل والتعليم** ، ص ٥٦.
(٢) منذر عياش ، **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، ص ٧٠.

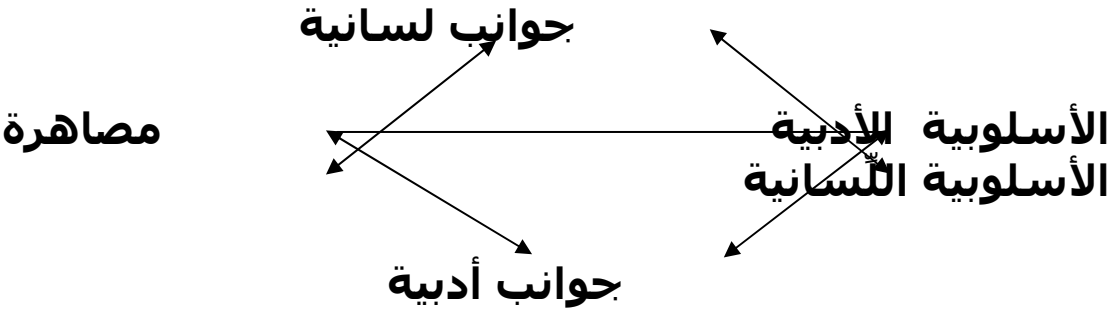
اللغة والنقد الأدبيّ ، بل يتطلّب الأمر منه أن يجمع بين المواهب الفنّية والصفات العلمية .ويرجع ألمان تسمية " علم الأسلوب" (الأسلوبية) إلى العصر الرومانسي ، ولم تقر في شكلها الحديث إلاّ في السنوات الأولى من القرن العشرين .وتطور هذا العلم الحديث في اتجاهين مختلفين، أحدهما يعنى بالحيل التعبيرية التي تضعها اللغة بين يدي الكاتب ، ويعني بذلك معرفة الإمكانات الأسلوبية للغة معينة من خلال استعمال الكاتب المبدع لهذه الإمكانات، والاختيار بينها لكي يضمن لرسالته أكبر قدر من الإيحاء والتأثير. وأما الاتجاه الثاني فيعنى بأسلوب كاتب ما أو بما يعرف بـ "اللغة الخاصة " (Idiolect) وهي " مجموعة العادات اللغوية لشخص واحد في وقت معيّن ". ويعمد هذا الاتجاه إلى دراسة المؤلف باستخدام الوسائل الإحصائية والمدخل النفسي ، والمدخل الوظيفي الذي يسعى إلى تفسير دور الأسلوب في البنية الكلية للعمل الأدبيّ ، وكذلك من خلال **كلماته المفاتيح** (les mots clefs ، أو key-words) [١].

ويرى بعض الدارسين أنّ الأسلوبية الأدبية تتفوّق على الأسلوبية اللسانية ويعزو ذلك التفوّق لاختلاف منهجية الأولى ولأنّ هذه أيضاً تخترق صميم النصوص الأدبية وتضع التأويل نصب عينيها باعتباره هدفاً لها ، لكنّهم لا يجدون في هذا الاختلاف تناقضاً ، إذ لايعدو مسألة تركيز فقط . فالعلاقة بين اللسانية والأسلوبية علاقة تكامل وتبادل بين منهجين[٢].فهذا التزاوج ، لديهم ، " ضرورة لاغنى عنها ، بل شرط مسبق لأيّ تحليل أسلوبيّ أدبيّ ، كما يوضّح الشّكل التالي"[٣].

---

(١) شكري عياد ، **اتجاهات البحث الأسلوبيّ** ، ص ٨٣- ٨٦ ، ص ١٠٥و١٢٠ .
(٢) حسن غزالة ، **الأسلوبية والتأويل والتعليم** ، ص ٥٨ .
(٣) **م . ن .** ، ص ٥٨.

شكل رقم (١)
العلاقة بين الأسلوبية الأدبية والأسلوبية اللّسانية



ويقول الناقد الأسلوبيّ ميكل ريفاتير Michael Riffaterre وهو من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية أنّنا " إذاسلّمنا بأنّ ثمة قرابة بين اللغة والأسلوب ، فإنّ لنا أن نأمل في إمكان استخدام مناهج علم اللغة لوصف الاستعمال الأدبيّ للغة وصفاً موضوعيّاً منضبطاً .وبما أنّ هذه الوظيفة للغة هي أكثر وظائفها تخصصاً وتركيباً فليس في وسع علماء اللغة أن يهملوها "[١]. ويستدرك ريفاتير قائلاً : " الوصف اللغويّ البنيويّ للأسلوب يستلزم تحديداً دقيقاً . فمن ناحية لا يمكن فهم الوقائع الأسلوبية إلاّ في اللغة ، لأنّ اللغة هي أداتها ؛ ومن ناحية أخرى يجب أن تكون للوقائع الأسلوبية خاصة مميزة ، وإلاّ لم نستطع أن نميّزها عن الوقائع اللغوية[٢]. ويحاول ريفتير أن يحدد تعريف الأسلوب فيقول: إنّ الأسلوب الأدبيّ هو كلّ شكل مكتوب وفرديّ قُصد به أن يكون أدباً ، أي أسلوب مؤلّف ما، أو بالأحرى عمل أدبيّ ما ، يمكن أن نطلق عليه شعراً، منظوراً إليه على انفراده، أو حتى فقرة قابلة لأن تبحث منفردة .ويبدو هذا التعريف غير واضح شيئا ما ، فيعمد ريفتير نفسه إلى التعقيب عليه فيقول : والأفضل أن يقال " **كلّ شكل ثابت** " بدلا من " **كلّ شيء مكتوب** " حتى يشمل الآداب الشفوية، لأنّ هذا الثبات لا يكون فقط بالمحافظة المادية على جسم النصّ ، بل بوجود خصائص شكلية في النصّ، تجعل من فك رموزه والتعرف عليه أمراً يسيراً ؛ ثمّ يضرب لذاك

---

(١) شكري عياد ، **اتجاهات البحث الأسلوبي** ، ص ١٢٣.
(٢) شكري عياد ، **م.ن.** ، ص١٢٣.

مثلاً برمز النوتة الموسيقية ،التي وإن وقعت بعض الاختلافات أو الأخطاء في الطريقة التي يلعب بها القراء المختلفون فإنّها تظلّ قابلة لأن نتعرّف عليها رغم ذلك كلّه .كما يضيف ريفاتير موضحاً : أمّا عبارة " **قصد به أن يكون أدباً** " فلا تعني ما أراد المؤلّف أن يقوله ولا تهدف إلى المقابلة بين ما هو أدب جيّد وما هو أدب رديء .فهذه العبارة يجب أن تنصرف إلى أنّ ثمّة خصائص معيّنة في النصّ تشير إلى اختباره عملاً فنّياً وليس مجرّد تعاقب كلمات ، ومن هذه الخصائص شكل الطباعة وشكل العروض وعلامات الأجناس الأدبية[١]. فكأنّه يريد أن يقول صراحة إنّ الأدب كلّ كتابة ذات طابع أثريّ فنّي تجذب الانتباه بصياغتها وشكلها .

ثمّ يعود ريفاتير إلى تعريف الأسلوب موضّحاً أنّه كلّ " تأكيد تعبيريّ ، أو وجدانيّ ، أو جماليّ، يضاف إلى المعلومات التي تؤدّيها البنية اللغوية ولا يغيّر معناها[٢].كما يركّز على دور المتلقّي في اكتشاف الطاقات الأسلوبية الكامنة في النصّ الأدبي ، التي استطاع الكاتب (المرسل) أن يفرض بها وجهة نظره في الفهم والإدراك على المتلقّي[٣].

نستنتج من آراء ريفاتير السابقة أنّ الأسلوبية الأدبية منهج أساسه اللغة ، وليست دراسة لغوية تطبيقية، فهي تعتمد اعتماداً كاملاً على التنظيم الأسلوبيّ للغة الأدبية.فالأسلوبية الأدبية تنطلق من الوصف اللغويّ للسمات الأسلوبية للنصّ . وهي عملية إبداع من الكاتب /المرسل، واستجابة من القارىء/المتلقّي ؛ فهو يربط بين الأسلوبيّة ونظريّة التلقّي Theorie de reception ، إذ إنّ الموضوع يتعلّق بإثارة القارئ من خلال لغة النصّ وطبيعة بناه .

وقد أسهم نقاد أسلوبيون كثر في بلورة منهج الأسلوبية الأدبية، حيث وجدوا أنّها المجال الأفضل لمعالجة وتأويل النصوص الأدبية . ففي عام ١٩٤٠م استطاع الباحث الإسباني أمادو ألونسو Amado Alonso أن يجد الصيغة الملائمة التي تتوج جهود الدراسات الأسلوبية السابقة ، إذ اعتبر علم الأسلوب العلم المنوط به شرح النظام التعبيري للأعمال الأدبية ، لكنّه في شرحه لهذا النظام التعبيري كان يهدف إلى إقامة منهج ذي

---

(١) شكري عياد ، **م.ن.** ، ص١٢٤- ١٢٥.
(٢) شكري عياد ، **م . ن .** ، ص١٢٥.
(٣) عبدالسلام المسدّي ، **الأسلوب والأسلوبية** ، ص٤٩.

مبادىء محدّدة.وقدّم عناصر نظريته هذه من خلال تحليل أشعار " بابلو نيرودا " مقارناً وجهة نظره بالاتجاهات السابقة عليه وبمبادىء البلاغة التقليدية وفنّ الشعر ؛ وتوصل إلى أنّ الأسلوبية النقدية يمكن أن تطبّق على الأعمال الأدبية المعاصرة والقديمة معاً ، ممّا يتطلّب إعادة بناء العناصر المكوّنة للعمل الأدبيّ من الداخل لا من الخارج .حتى تتصاعد متعلّقة بأحبال الصيغ اللغوية المتميّزة لاستشراف التجربة الجمالية الأصيلة التي أنتجتها [١]. وهكذا نلحظ أنّ الأسلوبية لدى ألونسو تهدف إلى معرفة العمل الأدبيّ ومعرفة كاتبه من خلال الأسلوب ، الذي يجب أن يتضمّن تناغماً بين التعبير اللغويّ والعمل الفنيّ ؛ ومن هنا يمكن القول إنّ التحليل الأسلوبيّ والتنظير له يتحوّلان إلى أضواء كاشفة .

إذاً ، فالدراسة الأسلوبيّة الحديثة تفيدنا كثيراً في فهم النصّ الأدبيّ واستكشاف ما يكتنزه من أبعاد جماليّة ، بما تتيحه للدّارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغويّة ودلالاتها في العمل الأدبيّ . فبهذا التفاعل مع الخصائص الأسلوبيّة المميَّزة المكتشفة بطريقة علميّة سليمة تتّضح مميّزات النصّ وخصائصه الفنّية .

وإذا كانت الأسلوبيّة تنتمي إلى اللسانيات التطبيقيّة من الوجهة التصنيفيّة ، فإنّ التحليل الأسلوبيّ يقترب من الدراسات الأدبيّة والبلاغيّة، حيث أصبح النقد الأسلوبيّ أحد ضروب النقد الحديث التي تشهد إقبال الدارسين عليها، لما تمتاز به الأسلوبيّة من اعتماد على العناصر اللغويّة في تحليل هو أقرب ما يكون إلى العلم المضبوط ، إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ الأسلوبيّة أصبحت بديلاً للنقد أو البلاغة بأي شكل من الأشكال[٢].

كما أنّه لايمكن أيضاً ، تجاهل علاقة الدرس الأسلوبيّ بالبلاغة، وكذلك بالنحو والعروض، فهذه العلوم تدرس الإمكانات التعبيرية للغة، في حين يعمد التحليل الأسلوبيّ إلى تحليل أشكال التعبير ووسائله لكنّه لا يتوقّف عند البلاغة وإفادتها كمال المعنى، ولا عند الإعراب وإفادته أصل المعنى، ولا عند العروض وإفادته الانسجام الإيقاعيّ، وإنّما يعرض لذلك من جهة النظم

---

(١) صلاح فضل، **علم الأسلوب : مبادئه وإجراءته** ، ص٧٤.
(٢) أحمد قدورة ، **صورة من التحليل الأسلوبي** ، ص ٧.

وإفادته التأثير عبر ما يتركّب منه من أساليب الجمل ودلالات التراكيب ومعاني المفردات وإيحاء الصور. وهو يتكئ على تلك العلوم على أنّها أدوات تساق للتعبير عن المعاني ضمن قواعد الفنّ الأدبيّ وخصوصيّة اللغة الأدبيّة[١].

ويرى شكري عياد، وهو أحد كبار أساتذة علم الأسلوب العرب ، أنّه ينبغي أن ينصبّ الاهتمام على تحليل الظاهرة الأسلوبيّة ، التي يتحدّد معناها بالاستعمال الأدبيّ للغة، كما ينبغي وصفها بتعيين الخصائص التي تميّز الاستعمال الأدبيّ للغة من غيره من الاستعمالات الأخرى[٢].وعلى ذلك يسير الناقد طه وادي، وهو أيضاً، من المهتمّين بالدراسات الأسلوبيّة، حيث يؤكّد أنه لم يعد ثمّة شكّ بين الدارسين العرب للنصّ الأدبيّ، في أنّ المنهج الأسلوبيّ قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرةً على تحليل الخطاب الأدبيّ بطريقة علميّة موضوعيّة تعيد مجال النصّ إلى مكانه الصحيح، وهو دراسة الأدب من جانب اللغة [٣].

وبناءً على ما سبق يمكننا أن نوجز تعريف علم الأسلوب أو الأسلوبيّة على أنّها: منهج نقديّ حديث يتناول النصوص الأدبيّة بالدراسة ، على أساس تحليل الظواهر الجماليّة والأسلوبيّة ، بشكل يكشف الظواهر الجماليّة في النصّ، ويقوّم أسلوب مبدعها محدّداً المميّزات التي أسهمت في إبراز رؤاه وأفكاره، وتظهر ما وراء الألفاظ والسياق من معان يحتويها النصّ.

وقد ارتأيت أن لا أسهب في معالجة المادّة النظريّة للأسلوب والأسلوبيّة في هذا المدخل، كما دأبت عليه مثل هذه الدراسة، مفضّلاً أن أوظّفها في تحليل النصوص، كلّما استدعت خصوصيّة النصّ ذلك، بهدف تناول المعطيات الأسلوبيّة تطبيقياً، لكي يساعدنا النصّ في توضيح النظرية، كما تساعد النظرية في سبر أغوار النصّ لاستكشاف سماته الأسلوبيّة.

---

(١) أحمد قدور ، **م . ن .**، ص ٧ .
(٢) شكري عياد ، **اللغة والابداع** ، ص ٦٧ .
(٣) فتح الله سليمان ، **الأسلوبيّة** ، ص ٣ .

الفصل الثاني

المستوى الصّوتيّ في شعر ابن عمّار

الفصل الثاني

المستوى الصّوتيّ في شعر ابن عمّار

ينظر علماء الألسنيّة إلى النصّ الأدبيّ شعراً كان ، أو نثراً على أنّه مجموعة من الرموز الصوتيّة، مثله مثل اللغة التي استقى منها رموزه؛ ما يعني أنّ "طبيعة النصّ اللغويّة هي في المقام الأول ظاهرة صوتيّة قبل أن تأتي الكتابة في المقام الثاني لتترجمها إلى ظاهرة مرئيّة بواسطة الحروف "[1] .

فإذا كانت لغة نصّ الشاعر، في المقام الأول، مجموعة من الرموز الصوتيّة، فمن الطبيعي أن يكون اختيار الشاعر المبدئي في نظم شعره الإيقاعَ الصوتيّ المتمثّل في الموسيقى الشعريّة ، لذلك اِرتأيت أن ينطلق تحليلنا من أوّل المستويات اللغويّة، وهو المستوى الصوتيّ. وتعرض دراستي للمستوى الصوتي في محورين رئيسيّين:

الإيقاع الخارجيّ: يشمل البحور الشعريّة التي وظّفها ابن عمّار توظيفاً جمالياً لافتاً في أشعاره، وإبراز خصائصها الأسلوبيّة، ثمّ القوافي ودلالاتها.

الإيقاع الداخليّ: يشمل المحسنات اللفظية التي لاحظنا أنّها تشكّل سمات أسلوبيّة بارزة لدى شاعرنا وهي (التصريع،والتصدير والتكرار).

---

(١) موريس أبو ناضر، **إشارة اللغة ودلالة الكلام**، ص١٣٣.

أولاً: الإيقاع الخارجيّ:

١- البحور الشعريّة:

يعدّ الوزن من العناصر الأساسية لمقاربة اللغة الشعريّة، وهو يضطلع بوظيفة جماليّة ودلاليّة داخل القصيدة، إذ يمكّن الشاعر من رسم صورة انفعاله، والإيحاء بما قصد إليه. ويربط الدكتور عز الدين إسماعيل بين الوزن والمحتوى الشعوريّ والفكريّ الذي ينطوي عليه الشعر؛ فيرى أنّ الشاعر حين يعبّر عن نفسه من خلال الوزن المُتَّبع، إنما يختار أكثر الأشكال الطبيعيّة تناسباً مع حالته الشعوريّة، وعندئذ يمكن أن يقال "إنّ الوزن، رغم أنّه صورة مجرّدة، يحمل دلالة شعوريّة عامّة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة "[١] .

فالوزن إذاً، تركيب صوتيّ دلاليّ، وهذا ما يؤكّده عالم اللغة الفرنسيّ كوهين، الذي يرى أنّ الوزن ليس سوى علاقة بين الصوت والمعنى، وهو ما يميّزه من سائر وسائل النظم، كالاستعارة – مثلاً – التي تأتي ضمن المستوى الدلاليّ فقط[٢] .

وانطلاقاً من تلك المفاهيم سأقوم باستجلاء خصائص البنية العروضيّة من خلال البحور الشعريّة المستخدمة في أشعار ابن عمّار موضوع الدراسة.

وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر وزناً "سميّ كلّ منها بحراً، لأنّه يشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، فلما جاء الأخفش زاد بحراً لم يذكره الخليل[٣] ؛ فسُمّي المتدارك أو الْمُحدّث،فأصبح مجموع البحور ستّة عشر بحراً.

---

(١) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص٥٩.

(٢) J. Cohen, **Structure du Langage Poetique**, p. 52.

(٣) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٥١.

وقد استعمل ابن عمّار في الديوان الذي بين أيدينا، أحد عشر بحراً من بحور الشعر العربيّ المعروفة .

ونورد فيما يلي جدولاً يبيّن تواتر البحور داخل أشعار ابن عمّار :

جدول رقم (١)
تواتر البحور داخل الأشعار

البحور	عدد تواترها	النسبة %
الكامل	٢٤	٣١.٥٧
الطويل	٢٣	٣٠.٢٦
البسيط	٧	٩.٢١
المتقارب	٧	٩.٢١
الوافر	٣	٣.٩٤
الرجز	٣	٣.٩٤
الخفيف	٣	٣,٩٤
المجتث	٢	٢.٦٢
المنسرح	٢	٢.٦٢
السريع	١	١.٣١
الهزج	١	١.٣١
المجموع	٧٦	١٠٠ %

وإذا تأمّلنا نسبة تواتر البحور في الجدول رقم (١) نلاحظ أنّ أعلى البحور نسبة في الاستعمال، هو الكامل إذ بلغ عدد تكراره (٢٤) بنسبة (٣١.٥٧ %) واحتلّ بذلك المرتبة الأولى، وجاء البحر الطويل في المرتبة الثانية بنسبة (٣٠.٢٦%) إذ بلغ عدد تكراره (٢٣) مرّة، يليهما البسيط والمتقارب بنسبة (٩.٢١ %)، وتكرارهما (٧) مرّات، ثمّ الخفيف والرجز والوافر (٣) مرّات وبنسبة (٣.٩٤ %)؛ ثمّ جاء كلّ من المنسرح والمجتث (مرّتين) بنسبة (٢.٦٣ %) ، فالهزج والسريع (مرة واحدة) بنسبة (١.٣١ %).

وهكذا نلاحظ أنّ ابن عمّار استعمل معظم البحور الشعريّة ماعدا خمسة منها وهي الرمل ، والمديد ، والمتدارك ،

والمقتضب ، والمضارع ، فلم ترد في الديوان ، كما هـو واضـح مـن الجدول رقم (١).

والسؤال المطروح هو: لمـاذا كثـر اسـتخدام ابـن عمّـار لبحـور معيّنة، في حين أقلّ في غيرهـا؟ وهـل لـذلك علاقـة بتجربـة ابـن عمّار الشعرية والشعوريّة ؟

يقول سليمان البستانيّ: "فقد نظم العـرب كـلّ معنـى علـى كلّ بحر، وكلّ قافية وأجادوا؛ فالشاعر المجيـد إذا تصـوّر أمـراً فإنّمـا يتصـور لـه ذلـك الأمـر علـى كمالـه، فتهيّـئُ لـه السـليقة جمـال الشكل، كما هيّأت له جمال المعنى، فيجتمع له إحكـام التناسـب بين اللفظ والمعنى، والوزن والقافية"[١] .

وينظـر النقـد الحـديث إلـى الـوزن بوصـفه وسـيلة أداء مثلـى للتعبير عـن حالـة الانفعـال التـي تلـمّ بالشـاعر، حيـث تعجـز لغـة الكلام العادي عن أداء ذلك أداءً حسناً[٢] ؛ فالوزن أو البحر الشعريّ إذاً، جـزء مـن المحتـوى الشـعوريّ والفكـريّ الـذي ينطـوي عليـه الشعر، وهو ما سنحاول معالجتـه للإجابـة عـن السـؤال المطـروح وربطه بالسؤال الرئيس: ما العلاقة بين البحور والمعاني؟

لذلك سنقوم بمقاربة إحصائية أخرى تبين نسـب تواتر الأبيات داخل كلّ بحر من تلك البحور.

---

(١) سليمان البستاني، **الياذة هوميروس**، ص٨٩.
(٢) عيسى العاكوب، **العاطفة والإبداع الشعري**، ص٢٢٥.

جدول رقم (٢)

توزيع الأبيات على البحور

البحور	مجموع الأبيات	النسبة %
الكامل	٣٣٥	٤٣.٧٩
الطويل	٣١٣	٤٠.٩١
المتقارب	٥٤	٣.٠٠٦
البسيط	٢٣	١١.٧٩
المنسرح	١١	١.٤٣
الرجز	٩	١.١٧
الوافر	٨	١.٠٤
الخفيف	٥	٠.٦٥
المجتث	٤	٠.٥٢
السريع	٢	٠.٢٦
الهزج	١	٠.١٣
المجموع	٧٦٥	١٠٠%

نلاحظ من قراءة الجدول رقم (٢) أنّ الكامل مازال يتصدّر قائمة البحور الشعرية، عند ابن عمّار. فقد بلغ عدد أبيات الكامل (٣٣٥) بيتاً، بنسبة (٤٣.٧٩) ويتقدّم بذلك على الطويل بفارق قليل إذ بلغت أبيات هذا(٣١٣) بيتا، بنسبة (٤٠.٤١%)، فيحتلّ المرتبة الثانية ، ويحافظ البحر المتقارب على المرتبة الثالثة ، وقد بلغت أبياته (٥٤) بيتاً، بنسبة (٧.٠٥%)؛ ويليه البسيط (٢٣) بيتاً وبنسبة (٣.٠٠٦%)، بعد أن كان يساويه في عدد تواتره ، ويتقدم المنسرح على كلّ من الرجز والوافر والخفيف، في عدد أبياته التي بلغت (١١) بيتاً بنسبة (١.٤٣%)، ويليه الرجز (٩)أبيات بنسبة (١.١٧%)؛ فالوافر (٨) أبيات، بنسبة (١.٠٤%)؛ ثم الخفيف (٥) أبيات وبنسبة (٠.٦٥%) ؛ فالمجتث (٤) أبيات بنسبة (٠.٥٢%)؛ فالسريع (٢) بيتان بنسبة (٠.٢٦%)،فالهزج بيت واحد بنسبة (٠،١٣%).

ونلاحظ أيضاً، من هذا الإحصاء أنّ البحور الأربعة الأولى التي كانت تتصدّر سائر البحور في الإحصاء التكراريّ (جدول رقم ١)، هي نفسها التي تصدّرت القائمة (جدول رقم٢) في مدى بقاء طول نَفَس الشاعر في البحور. وإن وُجدت فوارق ضئيلة في تواتر الأبيات بالنسبة إلى بعض البحور التي كانت متساوية في تواترها في الأشعار؛ فقد تقدّم الكامل (٣٣٥) بيتا على الطويل (٣١٣) بيتاً، كما تقدّم المتقارب (٥٤) بيتاً على البسيط (٢٣) بيتاً.

ونستخلص أيضا ، من الجدولين السابقين أنّ أوزان كلّ من الهزج والسريع والمجتث والخفيف، جاء قليلا بالنسبة لسائر البحور سواء في اتجاهات الشاعر فيها أو في مدى نَفَسه فيها.

والبحور التي تساوت في تواتر اتجاه الشاعر فيها تباينت في مدى نفس الشاعر فيها .فالمتقارب تقدّم على البسيط بأكثر من الضعف في تواتر أبياته ، وتقدّم الرجز على الخفيف أيضاً ، بأكثر من الضعف، وعلى الوافر بقليل .كما تقدّم المنسرح على المجتث بأكثر من الضعف في تواتر الأبيات . ويتساوى الرجز والمنسرح في مدى نفس الشاعر فيهما (١،١٧%) في حين تباينا قليلاً في تكرارهما في الأشعار .

وانطلاقاً من الجدولين السابقين ، نتساءل لماذا ظلّت هذه البحور الأربعة تتصدّر قائمة البحور في تواتر استخدامها ومدى نَفَس الشاعر فيها؟ ولماذا ظلّ البحر الكامل والطويل يحتلاّن المرتبتين الأولى والثانيّة في الحالتين ؟

يبدو جليّاً أنّ ابن عمّار سار في نظم شعره على سنّة الأوائل، وعلى من سار على نهجهم من شعراء الأندلس، إذ يُلاحَظ أنّ تواتر البحور الأربعة والأكثر استعمالاً لديه، يتّفق فيها مع

شعراء العصر الجاهليّ، ومع المتنبي[١] ، في مئة وإحدى وستين قصيدة أو قطعة من مجموع مئة وخمس وسبعين، تمّت دراستها. وكانت البحور الأكثر استعمالاً هي الطويل والكامل والمتقارب والسريع والوافر، وهو يتّفق في ذلك مع ثلاثة من أشهر شعراء الأندلس، وهم: ابن هانئ[٢]، وابن درَّاج القسطليّ[٣] ، وابن شهيد[٤] . ويتماثل ابن عمّار معهم في البحور الأربعة الأكثر استعمالاً لديه ، مع بعض الاختلاف في مراتبها، إذ يمثّل الكامل لديه المرتبة الأولى،والطويل المرتبة الثانيّة ، أما البسيط فيشغل الرابعة بعد المتقارب[٥]، ويتّفق ابن عمّار مع شاعر كبير هو أبو تمام[٦] ، في بروز تقدّم الكامل[٧].

---

(١) هو أحمد بن الحُسين بن عبد الصمد، أبو الطيِّب الجُعفيّ الكُوفيّ الشاعر المعروف بالمتنبّي، ولد في الكوفة في كندة (٩١٥/٣٠٣)، نشأ بالشام والبادية وقال الشعر صبيّاً.المتنبي، **ديوان أبي الطيّب المتنبي**، ص ١١و ٥٣.

(٢) ابن هانئ (٩٣٨/٣٢٦-٠٩٧٣/٣٦٢)، أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي أشهر المغاربة، وهو عندهم كالمتنبي عند أهل المشرق، ولد بأشبيليّة، وحظي من صاحبها واتهمه أهلها بمذهب الفلاسفة فرحل إلى إفريقية والجزائر، حيث قتل في برقة غيلة. الزركلي ، **الأعلام**، ١٣٠/٧.

(٣) ابن دراج (٩٥٨/٣٤٧- ١٠٣٠/٤٢١)، أحمد بن محمد بن العاصي بن درّاج القسطلي، شاعر وكاتب من أهل قسطلة درّاج. كان شاعر المنصور أبي عامر، وكاتب الإنشاء في أيامه. كان بالأندلس كالمتنبي بالشام. الزركلي، **الأعلام** ، ٢١١/١.

(٤) ابن شهيد (١٠٥٣/٩٩٢-٤٢٦/٣٨٢)، أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن شهيد الأشجعي، وزير من كبار الأندلسيين أدباً وعلماً مولده ووفاته بقرطبة . له شعير جيد وتصانيف بديعة منها: "كشف الدرك وإيضاح الشك" و"حانوت عطار" و"التوابع والزوابع". الرزركلي، **الأعلام** ، ١٦٣/١.

(٥) سليم ريدان، ظاهرة التماثل والتميّز في الأدب الأندلسي، ص٦٥.

(٦) أبوتمام حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس (٨٠٤/١٨٨- ٨٤٦/٢٣١) من شعراء العصر العباسيّ كان أبوه نصرانيّاً من أهل جاسم قرية من قرى الشام، شاعر مجدّد تميّز بديباجة اللفظ، وحسن الأسلوب ، ونصاعة الشعر. ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، ١١/٢.

(٧) يسرية المصري، **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، ص٢٢.

وفي مجال البناء الشعريّ ، كان الشعراء يقيمون كبير وزن لسهولة الوزن حين يختارون أوزانهم؛ فإذا بكلّ واحد منهم يتلمّس الوزن الذي يتوسّم فيه المطيّة الأولى بحمل تجربته، وتمثيل انفعاله[١] . قال أبو هلال العسكريّ: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر للمعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها"[٢] . ويرى سليمان البستاني أنّ العروضيّين نظروا إلى بحور الشعر من هذه الوجهة، ولكنهم لم يزيدوا على تسميتها بأسماء تنطبق توسعاً على مسميّات موضوعات القصائد المنظومة عليها؛ ولكن يستفاد من هذه التسمية أن لكلّ بحر ساحلاً يقف عنده ويرشد اسمه إليه[٣] .

ونستخلص ممّا سبق أنّ النقاد يربطون بين موضوع القصيدة والبحر الذي نُظمت فيه؛ ما يدعو إلى النظر في استخدام ابن عمّار للبحور المهيمنة في نصوصه الشعريّة، من المنظور نفسه، أي من خلال علاقة الشكل بالمضمون، وهذا ما يدعونا للعودة إلى سؤالنا السابق للتساؤل لماذا احتلّ الكامل المرتبة الأولى من حيث تكراره في شعر ابن عمّار، وفي بقاء مدى نفس الشاعر فيه ؟

يتميّز الكامل من سائر البحور بأنّ الحركات فيه تغلب على السكنات، إذ إنّ فيه "ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من بحور الشعر" [٤] . وقال سليمان البستاني: "والكامل أتمُّ الأبحر السباعيّة، وقد أحسنوا بتسميته كاملاً؛ لأنه يصلح لكلّ نوع من

---

(١) عيسى العاكوب، **العاطفة والإبداع الشعري**، ص٢٣٤.
(٢) العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص١٣٩.
(٣) سليمان البستاني، **إلياذة هوميروس**، ص٩٠.
(٤) ابن رشيق، **العمدة**، ١٦٣/١.

أنواع الشعر. ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدّمين والمتأخّرين وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرقّة ... وإذا دخله الحذذ بات مطرباً مرقصاً، وكانت به نبرة تهيج العاطفة"[١] .

ويصف إبراهيم أنيس الكامل بأنّه معبود الشعراء المحدثين ومطيّتهم، وهو البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبّي الشعر، كما يطرقه الآن كلّ الناظمين، الشعراء منهم والمتشاعرون[٢] ؛ ذلك أنّ فيه طواعيّة للعديد من الأغراض الشعريّة الواضحة والصريحة ، ومفعم بالموسيقى ، ويتّفق مع الجوانب العاطفيّة المحتدمة داخل الإنسان ، كما أنّه يجمع بين الفخامة والرقّة،ولهذا لانراه وعاءً محكماً للحكمة والفلسفة، ولعلّ هذا وراء قلّته عند المتنبّي والمعرّي [٣] . أمّا ابن عمّار فقد أكثر منه وأفاد من مجاله الواسع ، واستخدمه تامّاً ومجزوءاً .

وقد شغل بحر الكامل لدى شاعرنا ،كما لاحظنا، النسبة القصوى داخل المتن الشعري بـ (٣١.٥٧%)، وكذلك في نفس الشاعر فيه ، إذ بلغ عدد أبياته ٣٣٥ بيتاً، بنسبة (٤٣.٧٩%)، كما يبين الجدول رقم (١و٢)، ولم يخل منه غرض من أغراض هذه الأشعار.فلا غرابة إذاً، أن يطغى على منظومات هذه المرحلة التي هيمن فيها غرض المدح والاستعطاف على حياة الشاعر، وكان جانب الرقّة والعاطفة هو الغالب على اتجاه شعر ابن عمّار . ولأنّ بحر الكامل ، كما رأينا ، فهو أكثر بحور الشعر العربي غنائيّة

(١) سليمان البستاني، **م. س.**، ص٩٢.
(٢) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٢٠٨.
(٣) عبده بدوي ، **دراسات في النصّ الشعريّ** ، ص٧٦.

ولیناً وانسـيّاباً، حيـث يمتـاز بإيقاعـه المطـرب والمـرقص، وحركاتـه المتميّزة – ثلاثين حركـة – ومجـال الشـاعر فيـه أفسـح منـه فـي غيره ، لجزالته وحسن اطراده [1] ، ما يتيح للشـاعر نظـم تجربتـه الفنّية بكلّ يسر وسلاسة.

ومن منظومات الكامل، التي مزج فيها الشـاعر بـين المـدح والاسـتعطاف، وعـدّة أغـراض أخـرى ، منهـا وصـف مجـالس اللهـو والخمر، رائيته المشهورة ومطلعها :

(من الكامل)

أدِرِ الزُّجاجَ فَالنَّسيمُ قَدِ انْبَرَى ... وَالنَّجْمُ قَدْ صَرَفَ العِنانَ عَنِ

والصُّبحُ قَدْ أهْدى لَنا كافورَهُ ... لَمّا اسْتَرَدَّ اللّيْلُ مِنّا

.. رَوْضٌ كأنّ النهرَ فيه مِعْصَمٌ ... صافٍ أطَلَّ عَلى رداءٍ

وَتَهزُّهُ ريحُ الصَّبا فَتَخالُهُ ... سَيْفَ ابنِ عَبَّاد يُبَدّدُ [2]

ومنه أيضاً القصيدة التي قالها ابـن عمّـار يتغـزّل بحسـناء ، ونلحظ من خلالها التوفيق بين البحر والموضوع :

(من الكامل)

نَفسِي وَإنْ عَذَّبتَها تَهوَاكِ ... وَيَهُزُّها طَربٌ إلى لُقْياكِ

عَجباً لِهذَا الوصْلِ أصْبحَ بَينَنا ... مُتعذراً وَمُنايَ فيهِ مُناكِ

مَا بالُ قَلبِي حينَ رامَكِ لم ... وَلقَدْ تَرومكِ مُقْلتي فَتراكِ

اللهُ أعلمُ مَا أزورُ لحَاجةٍ ... ذَاكَ المحَلَّ لِغَير أنْ ألقَاكِ [3]

وبعد الكامل،يأتي بحر الطويل ليحتلّ المرتبة الثانيّة ، إذ بلغت نسبة تواتره ،كما لاحظنا، (٣١،٥٧%) ، ورغم ارتفاع نسبة

---

(١) حازم القرطاجني ، **المنهاج** ، ص٢٦٨و٢٦٩.
(٢) **الديوان**، ص٢٨.
(٣) **م.ن.** ، ص٢٤٢.

الاتجاه هذه ، فإنّ نسبة نفس الشاعر فيه كانت أكثر بقليل ، إذ بلغت أبياته ٣١٣ بيتاً ، بنسبة (٤٠،٩١%) .

والبحر الطويل مزدوج التفعيلة .ولم يرد في الشعر العربيّ إلاّ تامّا، وهو من البنية الوزنية العالية الجودة ، حيث نجد البهاء فيه والقوّة [١] . كما انّه من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق ،فهو يعطي إمكانيات للسّرد والبسط القصصي ، والعرض الدرامي، لذا نجده يكثر في أشعار السّير والملاحم واحتواء الأساطير، وقد نظم منه ثلث الشعر العربي تقريبا ، وكان القدماء يؤثّرونه على سائر البحور الشعريّة ، وفي الأغراض الجدّية والعظيمة الشأن خاصة [٢] .وابن عمّار أبدع في كثير من هذه الجوانب وبخاصة فيما كان يكتبه إلى المعتمد بن عبّاد ، وإلى بعض أصحابه ، لذلك تواتر تفوّقه في المدح والاستعطاف، وجاء في الغزل بنسبة أقلّ ، ومنه ميميّته التي تعدّ من عيون الشعر العربيّ عامّة ومن روائع الشعر الأندلسيّ خاصّة . وقد قارب عدد أبياتها المئة بيت ؛ ومطلعها :

(من الطويل)

عَلَـــيّ وإلاّ مـــا بُكـــاءُ ... وَفِـــيّ وَإلاّ مـــَا نِيـــاحُ

وَعَنّـــي أثـــارَ الرَّعـــدُ صَـــرْخةَ ... لِثـــأرٍ وَهـــزَّ الْبَـــرْقُ صَـــفْحَةَ

وَمـــا لَبِسَـــتْ زهْـــرُ النجـــومِ ... لِغَيْـري وَلاَ قامَـتْ لَـهُ فـي

وَهَـلْ شـقّقَتْ هُـوجُ الريـاحِ ... لِغَيـــري أوْ حَنّـــتْ حَنـــينَ

ومنه أيضاً القصيدة التي كتبها من سجنه للمعتمد يستعطفه فيها ، وقد جاءت أبياتها فيضاً من العواطف المتدفّقة الصادقة والمؤثرة ، و قال عبدالواحد المراكشيّ إنّه " لو توسّل بها إلى الدهر لنزع عن جوره ، أو إلى الفلك لكفّ عن دوره " [٤] ؛ ومطلعها :

---

(١) حازم القرطاجني ، **المنهاج** ، ص٢٦٨.

(٢) عبده بدوي ، **دراسات في النصّ الشعريّ** ، ص١٣١.وابراهيم أنيس ، **موسيقى الشعر** ، ص ١٩١.

(٣) **الديوان**، ص٢٠٩.

(٤) المراكشيّ ، **المعجب** ، ص١١٣.

(من الطويل)

سَــجاياكَ إنْ عافَيــتَ أنــدَى وَعُــذرُكَ إنْ عَاقَبــتَ أجْلــي
وَإنْ كانَ بَـين الخُطَّتـين مَزيّـةٌ فَأنْـتَ إلَـى الأدْنـى مِـنَ اللهِ أَقْرَبُ
حَنانيْـكَ فـي أخْـذي بِرأيـكِ لاَ عُــدَاتي وَإنْ أثْنَــوا عَلَــيَّ أَكْذِبُ (١)

ثمّ بعد الطويل يأتي بحرا البسيط والمتقارب ليحـتلاّ المرتبـة الثالثة ،فقد بلغت نسبة ورودهما (٢١،٩%) ، حيـث أقـام الشـاعر على كلّ منهما سبع منظومات ما بين مقطوعة وقصيدة، إلا أنَّهما يختلفان في بقاء نفس الشاعر فيهما ، إذ بلغت أبيات البسيط ٢٣ بيتاً، بنسبة (٣.٠٦%) ، وبلغت أبيات المتقـارب ٥٤ بيتـاً ، بنسـبة (٧.٠٥%) ، وقد تفوّق هذا البحر في غرضي المدح والاستعطاف ، في حين تفوق البسيط في غرضي الوصف والشكوى .

ولا يتّسع البسيط والمتقارب مثل الطويل لاستيعاب المعاني، ولا يلينان لينَه للتصرّف بالتراكيب والألفـاظ ، مـع تسـاوي أجـزائهم وإن كان البسيط ، من وجه آخر، يفوق الطويل رقّة وجزالة"[٢] ، لذا تواتر أكثر في غـرض الوصـف و المـدح ، ثـمّ فـي الإخوانيـات وفـي الفخـر ، ممّـا يـدلّ علـى مرونـة هـذا البحـر وملاءمتـه لكثيـر مـن الأغراض .

ويمتاز البحر البسيط ببساطته وطلاوته وبغنائيّتـه ، فكـان مـن البحور " التي ظلّت عبر العصور موفورة الحظّ يطرقهـا كـلّ الشـعراء ويكثرون النظم منها ، وتألفها آذان النّاس في بيئة اللغة العربيّة [٣] . ومع أنّ البسيط يستخدم فـي التعبيـر عـن الرقّـة وفـي القسـوة أحياناً ، "إلاّ أنّه يجود في الوقـت ذاتـه فـي الجانـب الشّـجني مـن الإنسان [٤] . لكن هذا الجانب لم نجده في شعر ابـن عمّـار الـذي بين أيدينا .

---

(١) **الديوان** ، ص٣١٩.
(٢) سليمان البستاني، **إلياذة هوميروس**، ص٩١.
(٣) ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر** ، ص١٩٢.
(٤) عبده بدوي، **دراسات في النصّ الشعريّ** ، ص ٢٤.

وممّا أقامه الشاعر على بحر البسيط ،مقطوعة قالها في غرض الفخر ، منها :

(من البسيط)

أنا ابنُ عمّارَ لاَ أخفَي علَى إلاَّ عَلَى جاهلٍ بالشَّمسِ

وَبيْنَ طَبْعي وَذِهْني كلُّ كَالسَّهمِ يُبعِد بَينَ القَوسِ

إنْ كانَ أخَّرني دَهري فَلاًّ فَوائدُ الكُتبِ يُستَلحَقن في(١)

ومنه أيضاً ، ما قاله يصف قلماً :

(من البسيط)

نَحنُ خَليلاَنِ ما دَعانَا لِلوصْلِ وُدٌّ ولاَ اخْتيارُ

نُفصِّلُ ما كانَ ذَا اتصالٍ كَأنَّنا اللّيلُ والنَّهارُ(٢)

ويمتاز بحر المتقارب بالبساطة والرقّة ، وهو " من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الآذان تستريح لها " (٣). ويرد تامّاً ومجزوءاً ومشطوراً . إلاّ أنّ شاعرنا لم يستعمله إلاّ تامّاً، وقد تميّز عنده بطول النفس في غرض المدح ، إذ أقام عليه قصيدتين في مدح المعتضدّ بن عبّاد بلغ مجمل أبياتهما٢٦ بيتاً ، وقصيدة في هجاء المعتمد بن عبّاد وزوجه اعتماد الرميكيّة من١٣ بيتاً .أمّا بقيّة ما جاء منه فلم يكن سوى مقطوعات في الغزل، وفي الشكوى .

وممّا جاء من المتقارب، قصيدة كتبها ابن عمّار يمدح فيها المعتضدّ بن عبّاد ، ومطلعها :

---

(١) **الديوان**، ص ٢٤٥.
(٢) **م . ن .** ، ص ٢٤٧.
(٣) ابراهيم أنيس ، **موسيقى الشعر** ، ص ٢٤٥.

(من المتقارب)

وَفَيْــتَ لربِّــكَ فــيمَنْ غَــدرْ وَأنْصــفتَ دِينــكَ ممَّــنْ كَفــرْ
وَقُمــتَ تُطالِــبُ فــي النَّاكثيــ ــنَ مُــرَّ الحِفـاظ بِحُلـو الظَّفـرْ
بِعاطِلــةٍ مِــنْ لَيــالِي الحُــرو بِ أطلَعتَ رَأيَـك فِيهـا قَمـرْ [1]

ومنه ما قاله في الشكوى من غدر الزمان :

(من المتقارب)

كَــأنِّي أراكَ أبــا جَعْفــرِ تَقـولُ وَتَبْسـمُ نَحـوي مُشـيرَا
سَــفرْتُ لِيرجِــعَ هَــذا معِــي وَزيــراً فَلــمْ أرَ إلاَّ أسِــيرَا
هُو القَدرُ الحَتمُ يُعمِى الفَتى وَإن كَان بالدَّهر طبـاً بَصـيرَا[2]

ثـمّ توالـت البحـور الأخـرى بنسـب متفاوتـة فـي تواترهـا فـي الأشعار ، وفي عدد أبياتها.

أمّــا عــدم ورود بحــور المديــد، والمتــدارك، والمقتضــب، والمضارع، في أشعار ابن عمّار، فقد يعللّ بأنّ الشاعر كـان يسـير في نظم أشعاره على منوال الشعراء القدامى.

يقول البستاني عن المديد، إنّه بحر "قلّ من ينظم عليه وهـو ثقيـل علـى السـمع، وقـد تحاشـاه معظـم شـعراء الجاهليـة، لأنّ إيقاعه ثقيل بطيء، وبخاصـة فـي تشـكيله الأول[3]. أمّـا المتـدارك فهو لا يصلح إلا لنكتة، أو نغمة، أو ما أشبه وصف زحـف جـيش، أو وقع سطو أو سلاح، وهو قليل في الشعر القديم والحديث[4]. ولـم يذكره الخليل ضمن بحوره الشعريّة. والمضارع من الأوزان القصـيرة التي تميل إلى الإسراع في توصيل الأفكـار، لـذلك كـان مـا يـنظم

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٠٠.
(٢) **م .ن .** ، ص ٣٠١.
(٣) سليمان البستاني، **إلياذة هوميروس**، ص ٩٤.
(٤) **م .ن .** ، ص ٩٣ .

فيه بعيداً عن التأمل، فتحاشاه الشعراء قديماً، فكان قليلاً جدّاً [١].
والمضارع والمقتضب من البحور النادرة التي أنكرها الأخفش.
ويقول البستاني : " إنّ المقتضب والمضارع من البحور التي لا يجود نظمها في ما خلا الأناشيد والتواشيح الخفيفة " [٢].

نستخلص ممّا سبق هذا أنّ إهمال ابن عمّار لهذه البحور الأربعة لم يكن موقفاً ذاتيّاً، بقدر ما هو نابع من تأثير التجربة الفنّية للشعراء الأوائل والسير على منوالهم، ومن ثمَّ فليس مرتبطاً بتجربته الذاتية.

وهكذا يمكن القول إنّ ابن عمّار، في نظم أشعاره ، ينزع إلى ملازمة القوالب الشعريّة التقليديّة بالمحافظة على النسب القديمة في استعمال البحور الشعريّة ،ويؤكّد هذه النزعة واقع البحور الشعريّة التي لم يستعملها الشاعر . إلاّ أنّه خرج عن هذا الإطار التقليديّ بتقدّم نسبة البحر الكامل على البحر الطويل ، في معدّل تواتره في الديوان وفي عدد أبياته .كما بيّنت دراسة البحور الشعريّة أنّ كلّ بحر ، في الديوان ، يمكن أن يحتويّ أيّ غرض من الأغراض التي يريدها الشاعر ، وليس بالضرورة أن توجد علاقة بين اختيار بحر القصيدة واختيار غرضها .

---

(١) ابن رشيق ، **العمدة** ، ١٣٥/١ .
(٢) البستاني ، **م . س .** ، ص ٩٤.

٢- القافيــّة:

يتّفق العروضيّون ونقّاد الشعر العربي على أنّ الوزن والقافيّة مكونان أساسيّان في الشعر، وإذا فقد أحدهما لا يسمّى شعراً، وقد أولاها العرب الأوائل أهميّة كبيرة ، حتى إنّهم جعلوها قاعدة أساسيّة في بنية القصيدة لامناص منها. يقول ابن قدامة: "فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"(١) ؛ ويقول صاحب المنهاج : " اطلبوا الرّماحَ فإنّها قُرون الخيل ، وأجِيدُوا القوافيّ فإنّها حَوَافِر الشّعر ، أي عليها جريانه واطراده ، وهي مواقفه ، فإنْ صحّتْ استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهايته (٢) .

وكذلك قال البستاني: "والعربية لا يصلح شعرها بدون قافية؛ لأنّها لغة قياسية رنَّانة يجب أن يراعى فيها القياس والرنّة. وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذّر وجود نظيره في سائر اللغات، فلا يسوغ لها أن تبرز عُطُلاً مع توفّر ذلك الحلي الشائق"(٣) . فهذه الأقوال تدلّ على أهميّة القافيّة في النصّ الشعريّ العربيّ .

وحتّى في الآداب الغربيّة فقد كانت لهذه المقاطع (الفونيمات) الموسيقيّة المتماثلة أهمّية في النصّ الشعريّ ، كما يؤكّد ذلك الناقد الفرنسيّ كوهين الذي يرى أنّ هذا التكرار المنتظم في نهاية كلّ بيت هو ما يميّز القافيّة، وهو الذي يوحي إلينا بالرجوع إلى السطر، كما أنّها عنصر صوتيّ قبل كل شيء، يقف تأثيرها عند المادَّة الصوتية وحدها(٤)؛ فالقافيّة ، عنده، تدخل

---

(١) ابن قدامة، **نقد الشعر**، ص١٤٨.
(٢) حازم القرطاجني، **المنهاج** ، ص٢٧١.
(٣) سليمان البستاني، **إلياذة هوميروس**، ص٩٥.
(٤) J.Cohen, **Structure du langage poetique**, P.

فـي صـلب البنيـة الداخليّـة للعمـل الشـعريّ باعتبارهـا عنصـراً أساسيّاً في تحقيق اللغة الشعريّة .

ويعرّف إبراهيم أنيس القافيّـة بأنّهـا " عـدّة أصـوات تتكـرّر فـي أواخر الأشطر أو ألأبيـات مـن القصـيدة ، وتكرّرهـا هـذا يكـون جـزءاً هامّاً من الموسيقى الشعريّة . فهي بمثابة الفواصـل الموسـيقيّة يتوقّع السامع تردّدها ، ويسـتمتع بمثـل هـذا التـردّد الـذي يطـرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة ، وبعد عدد معيّن من مقـاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن[١].

واختصاراً لتعريفاتها المختلفة، فإنّ القافيّـة تتمثّـل فـي البنيـة الختاميّة للبيت الشعريّ التي يلتزم الشاعر بها في قصيدته كلّهـا . وتشغل داخل الـنصّ الشـعري دور الوسـيط بـين أبيـات القصـيدة بإحـداثها تمـاثلاً موسـيقيّاً يشـكّل بـدوره " اللُّحمـة الموسـيقيّة التنغيميّة على المحور العموديّ للقصيدة ، ومـن ثـم فهـي رؤوس ونهايات الوحدات المشكّلة للخطاب الشعري "[٢].

وتجدر الإشارة إلـى أنّ الشـعر الأندلسـيّ عمومـاً، انسـجاماً بـالجوّ الأدبـيّ والحضـاريّ القـائم ،تعـزّز تقيّـده بالموسـيقى، وبـرز الموشّح الذي تلقّفه الغناء، وإن لم نعثر على موشّحات في ديوان ابـن عمّـار ، فـلا يسـتبعد تـأثّر الشـاعر بجوّهـا، وبمـا يرافقهـا مـن موسيقى وغناء.

ولا تنحصر وظيفة القافية في الجانب الإيقـاعي المتمثّـل فـي التكرار الصـوتي، بـل تتجـاوزه إلـى الدلالـة . فقـد بـيّن ابـن قدامـة العلاقة بين القافية والمعنى، المعبّر عنهـا مـن خـلال البيـت فيمـا أسماه نعت ائتلاف القافية مع ما يدّل عليه سـائر البيـت، وهـو أن

---

(١) إبراهيم أنيس ، **موسيقى الشعر** ، ص ٢٤٦ .
(٢) الطاهر بومزبر ، **أصول الشعريّة العربيّة** ، ص١٣٢ .

تكون القافية متعلّقة بما تقدّم من معنى البيت تعلّقَ نظمٍ له، وملاءَمةٍ فيه[١] . وذلك ما أكَّده أيضاً، عالم اللغة الفرنسي جان كوهِن، بقوله: "إنّ القافية تحدّد في علاقتها بالمدلول" " le Signifie" إذ إنهّا ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقلّ ، وصورة تضاف إلى غيرها من الصّور ، ولا تتّضح وظيفتها الحقيقيّة إلاّ في علاقتها بالمعنى[٢] .

ويتّضح ، ممّا سبق، العلاقة القويّة بين القافية والمعنى ، حيث يمكن القول إنّ الكلمات التي تنتمي إليها القافية تحيلنا إلى الدلالات نفسها التي تحيل إليها القصيدة ؛ لذا يتحتّم على الشاعر منشىء النصّ الشعريّ أن يختار لكلّ بيت من أبيات قصيدته قافيّة تستوعب المعنى الذي يريده ، وأن تَحمل في دوالّها كلّ ما يُحتَمل استيعابه وتقبّله ، لكي تصل الرسالة /المقصَد الذي يريده الشاعر دون أن يقع في مشكل دلاليّ مستنكر من قبل المخاطَب / المتلقّي .لأنّ القافية كما ينبّه القرطاجني " يجب أن لايقع فيها ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض ، أنْ يتباعد فيها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ، ولاسيّما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به " [٣] . وذلك لأنّ الخطاب الشعريّ عملية فنّ وإبداع يشترك فيها المتلقّي كما يصنعه المنشىء .وعليه ينبغي على الشاعر ، لكي يحقّق مقصد قصيدته في إثارة المتلقّي وتشوّقه إلى الإيقاع الموسيقي في النصّ الشعريّ ، أن يراعي ما عبّر عنه حازم القرطاجني بـــ"صحّة الوضع في القافيّة "[٤]، أي حسن اختيار الموقع الجيّد

---

(١) ابن قدامة، **نقد الشعر**، ص١٦٩.
(٢) J.Cohen, **Structure du langage poetique**,P. 74.
(٣) ابن حازم القرطاجني ، **المنهاج** ، ص ٢٧٥-٢٧٦ .
(٤) حازم القرطاجني ، **م.ن.** ، ص٢٧٠ .

، وهذا لا يتسنّى إلاّ بإتقان أفانينها، أوما يعرف بالأبنيّة القاعدية أو الأبنيّة السفليّة (les infrastructures) وهي جملة المقوّمات والهياكل الخفية والتي إليها يسند وجود ظاهرة بادِيَةٍ [١] . ومن أهمّ هذه الأبنية القاعدية ما يوضّحه القرطاجني بقوله : " إنّ القوافي لابدّ فيها من التزام شيء أو أشياء ، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون ، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كلّ حال إجراء المقطع وهو حرف الرويّ على الحركة أو السكون "[٢].

٣- الرويّ:

الرّويّ آخر حرف في البيت ، وعليه تبنى المنظومات الشعريّة ، وتنسب إليه القصائد أحياناً ؛ فيقال: إنّ القصيدة رائيّة، أو عينيّة إلخ....، وحروف الهجاء جميعاً يمكن أن تقع رويًّا، لكنها تختلف في نسبة شيوعها.ويقول ابراهيم أنيس : " وأقلّ ما يمكن أن يراعى تكراره، وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسمّيه أهل العروض بالرويّ. وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عُدّت القافيّة حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافيّة الشعرية [٣] .

وحركات الرويّ في مجملها إمّا أن تكون منطوقة مع حركة الضمّ ، أو الفتح ، أو الكسر ، أو يجب السكون في نطقها . والشاعر يختار الحركة المناسبة ، لكنّه ملزم بأن "تكون حروف الرويّ من نوع واحد لايجمع بين رَفْع وخَفْض ، ولاغير ذلك وقد وقع الجمْع بين ذلك للفصحاء على قبح " [٤] . فاختلاف حركات الرويّ

---

(١) عبدالسلام المسدّي ، **الأسلوب والأسلوبيّة** ، ص ١٨٩ .
(٢) حازم القرطاجني ، **م.س.** ، ص ٢٧٠ .
(٣) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٢٤٧.
(٤) حازم القرطاجني ، **المنهاج** ، ص٢٧٢.

في القصيدة من أقبح ما توصف به القصيدة ويُنعت به الشاعر ، فنادراً ما يلجأ إليه الشاعر .

ونظراً لأهميّة الرَّويّ في المنظومات الشعريّة، تبنى عليه القافية وحده، حيث إن حروف القافية الأخرى – الردف، والوصل، والخروج، والتأسيس – ليست بالضرورة في كل قصيدة، بعكس الرَّوي، فليس من قصيدة بلا رويّ . ونحن هنا نتحدّث عن الشعر العمودّي،مجال شعرنا وموضوع هذا البحث. فالرويّ هو القاسم المشترك في القصائد عموماً، وضابط إيقاعها ومحور إنشادها ، فلا يكتمل الوزن والمعنى إلاّ به . وعلى ذلك، ستكون دراستنا لقوافي الأشعار من خلال رويّها.ونورد فيما يلي جدولاً بالقوافي وتواترها في شعر ابن عمّار :

جدول (٣)
تواتر القوافي في الأشعار

القوافي	التكرار	النسبة (%)	عدد الأبيات	النسبة %
ر	١٨	٢٣.٠٧	١٧٤	٢٢.٧٤
د	١٠	١٢.٨٢	١٥٥	٢٠.٢٦
م	٦	٧.٦٩	١٢٣	١٦.٠٧
ب	٩	١١.٥٣	٨٦	١١.٢٤
ل	٩	١١.٣٥	٦٣	٨.٢٣
ن	٥	٦.٤١	٤٠	٥.٢٢
ح	٤	٥.١٢	٣٧	٤.٨٣
ك	٢	٢.٥٦	١٨	٢.٣٥
ث	٢	٢.٥٦	١٩	٢.٤٨
س	٣	٣.٨٤	١٣	١.٦٩
ق	٣	٣.٨٤	١٣	١.٦٩
ي	٤	٥٠١٢	١٥	١.٦٩
الهمزة	١	١.٢٨	٥	٠.٦٥
ع	١	١.٢٨	٣	٠.٣٩
ف	١	٧.٦٩	١	٠.١٣
المجموع	٧٨	١٠٠.٠٠	٧٦٥	١٠٠.٠٠

استخدم ابن عمّار خمسة عشر صوتاً من أصوات اللغة العربيّة رويّاً في نصوصه الشعريّة التي بين أيدينا،وهي :ر، د، م، ب، ل، ن، ح، ك، ث، س، ق، ي، الهمزة ، ع، ف.ويلاحظ أنّ هذه الحروف تجيء رويّاً بكثرة في الشعر العربي ، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء .أمّا الحروف التي لم تأت رويّاً في هذه النصوص ، فقد لاحظنا أيضاً ، أنّها نادرة في مجيئها رويّاً أو

قليلة الشـيوع ، وهـي : ذ، غ، خ، ش، ز، ظ، و، ض، ط، ه، ت، ص [1].

يتضح مـن الجـدول رقـم (٣) أنّ هنـاك ثلاثـة أحـرف سَـجّلت أعلى نسبة في تواترها في الأشعار، وفـي عـدد أبياتهـا (وهـي : حرف الرّاء، وقد جاء تكراره (١٨) مرة، بنسبة (٢٣.٠٧%)، ومجموع أبياته (١٧٤) بيتاً، بنسـبة (٢٢.٧٤%)؛ وحـرف الـدّال، وجـاء تكـراره (١٠) مـرات، بنسـبة (١٢.٨٢%)، ومجمـوع أبياتـه (١٥٥) بيتـاً، بنسبة (٢٠.٢٦%)؛ و الميم، وقد جـاء تكـراره (٦) مـرات، وبنسـبة (٧.٦٩%)، ومجمـوع أبياتـه (١٢٣) بيتـاً، بنسـبة (١٦.٠٧%)؛ ثـمّ توالت سائر الأصوات ، وقد تباينـت فـي تواترهـا وفـي مـدى نَفَـس الشاعر فيهـا ، علـى النحـو التـالي: حـرف البـاء تكـرّر (٩) مـرات، بنسبة (١١.٥٣%)، ومجموع أبياته (٨٦) بيتاً، بنسـبة (١١.٢٤%)؛ والـلام، (٩) مـرة، بنسـبة (١١.٥٣%)، ومجمـوع أبياتـه (٦٣) بيتـاً، بنسبة (٨.٢٣%)؛ ثم النون (٥) مرات، بنسبة (٦.٤١%)، ومجموع أبياتهـا (٤٠) بيتـاً، بنسـبة (٥.٢٢%)، والحـاء (٤) أبيـات بنسـبة (٥.١٢%) ومجمـوع أبياتهـا (٣٧) ، بنسـبة (٤.٣٨)،فالكـاف (٢) مـرتين ، بنسـبة (٢.٥٦) ومجمـوع أبياتـه (١٨) ،بنسـبة (٢.٣٥) ، والثاء (٢) مراتين ، بنسـبة (٢.٥٦%)، ومجمـوع أبياتـه (١٩) بيتـاً ، وبنسبة (٢.٤٨%)، ثمّ السـين والقـاف وجـاء تكرارهمـا (٣) مـرات، بنسـبة (٣.٨٤%)، وبلـغ مجمـوع أبيـات كـلّ منهمـا ، (١٣) بيتـاً ، بنسـبة (١.٦٩%)، فالياء (٤) مـرات ، بنسـبة (٥.١٢%) وأبياتهـا (١٥) بيتـاً ، بنسـبة (١.٩٦%) ، فـالهمزة والعـين والفـاء، وتكـررّت مرة واحدة وبنسبة (١.٢٨%)، ومجموع أبياتها، على التوالي، (٥) أبيـات بنسـبة (٠.٦٥%)، و(٣) أبيـات بنسـبة (٠.٣٩%)، و(بيـت واحد) بنسبة (٠.١٣%).

تلك هي أصوات القوافي المستخدمة في النصوص التي بين أيدينا ، وهي خمسة عشر، ويلاحظ أنّ هنـاك اختلافـاً كميّـاً كبيـراً بـين الأصـوات الثلاثـة الأولـى التـي سـجّلت أعلـى نسـبة ، وبـين الأصوات في ترتيـب القـوافي. وهـذا يـدعونا للتسـاؤل عـن سـبب هيمنة حروف الرّاء والدّال و المـيم علـى سـائر حـروف الـرويّ فـي هذه الأشعار، ولماذا تدّنت نسبة شيوع الحروف الأخرى؟

---

(١) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٢٤٨.

يرى بعض النقّاد أنّ الحروف التي تأتي رويّاً تظهر قدرة الشاعر على تحسّس طاقاتها وما توحي به من معان[١] ، وإن كان الشاعر مقيّداً بألفاظ اللغة، يتخيّر من قاموسها" أحلى الألفاظ لمعانيه فيوفّق في اختياره أحياناً، ويفتقد ما يطلبه أحياناً أخرى"[٢] .ويرى إبراهيم أنيس أنّ كثرة الشيوع أو قلّته لا تدلّ على ثقل في الأصوات أو خفّة، بقدر ما تعني كثرة نسبة ورودها في أواخر كلمات اللّغة[٣] .

وحروف الراء والدال والميم من الحروف المطّردة في أشعار العرب، وتجيء رويّاً بكثرة[٤]. ففي دراسات إحصائيّة سجّل الحرفان تفوّقاً ملحوظاً في كلّ من ديوان أبي تمام والبحتري، وفي حماسة أبي تمام، وفي كتاب الشعر والشعراء، وفي كتاب الأغاني، مع اختلاف بسيط في أسبقية حرف على آخر [٥] . وهي أيضاً من الأصوات الساكنة الأكثر وضوحاً في السّمع، إذ إنّها أصوات مجهورة، فالراء حرف لثويّ والدال أسنانّي لثويّ والميم شفويّ وحسب البستاني، فإنّ الرّاء تجود في الغزل والنسيب، والدال في الفخر والحماسة، والميم في الوصف والخبر. وإن كان يرى أن هذا القول يصحّ في باب التغليب، ولا يصحّ في باب الإطلاق[٦]. لكنّ عودةً إلى نصوصنا – مجال الدراسة – تؤكّد دلالات شيوع هذه الأحرف (**ر** ، **د** ،**م**) وأصالة تواترها رويّاً وطول بقاء نَفَسه في أروع قصائده، كما فسّر البستاني؛ فقد مزج ابن عمّار بين المدح ووصف مجلس اللّهو ووصف الطبيعة في الرائية المشهورة :

(من الكامل)

أدِرِ الزُّجاجَ فَالنَّسيمُ قَدِ انْبَرَى ... وَالنَّجْمُ قَدْ صَرَفَ العِنانَ عَنِ

والصُّبحُ قَدْ أهْدى لَنا كافورَهُ ... لَمّا اسْتَردَّ اللّيْلُ مِنّاالعَنبَرَا

.. رَوْضٌ كأنّ النهرَ فيه مِعْصَمٌ ... صافٍ أطَلّ عَلى رداءٍ أخْضَرَا

---

(١) حسن نور الدين، **الشعرية وقانون الشعر**، ص١٠٦.
(٢) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٤٣.
(٣) **م. ن.**، ص٢٤٨.
(٤) **م. ن.**، ص٢٤٨.
(٥) يسرية المصري، **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، ص٨١.
(٦) سليمان البستاني، **إلياذة هوميروس**، ص٩٧.

وَتَهــزُّهُ ريــحُ الصَّــبا فَتَخالــهُ سَـيْفَ ابـنِ عَبَّـاد يُبـدّدُ عَسْـكَرَا
..مَلكٌ إذا ازدَحمَ الْمُلـوكُ بِمـوْردٍ وَنَحــاهُ لاَ يَـردونَ حتَّــى يَصْـدرَا
أنْدى عَلى الأكبادِ مِن قَطْر النَّ وَألَذُّ فِي الأجْفانِ مِن سِنَةِ الكَ
قَدّاحُ زَنْـدِ الْمَجـدِ لاَ يَنْفـكُّ مِـنْ نارِ الْوَغَى إلاَّ إلى نـار القِـرَى[1]

استخدم الشاعر في هذه القصيدة قافية مطلقة ، حيث جاء بـرويّ متحـرّك هـو الـرّاء وأشـبعه بـالألف .ومعلـوم أنّ الـرّاء صـوت مجهور لثويّ متكرّر، وهو من أوضح الأصوات الساكنة فـي السـمع ، وتتوسّـط بـين الشـدّة والرخـوة . وقـد أراد الشـاعر بهـذا الصـوت المجهور المتكرّر أن يجهر بتعلّقه بالممدوح وبحبّـه لـه ، وأن يشـيد بمآثره الجميلة بصـوت يسـمعه البعيـد والقريـب ، خاصّـة وأنّ الـرّاء مفتوحـةٌ تعقبهـا ألـف ممـدودة ؛فحركـة الفتحـة تعطـي الاسـتعلاء والمدّ يساعد على إطالة مقطع الصوت ويعطي نوعاً مـن التصـاعد الموسـيقي [2] .

ومـن أمثلـة المنظومـات التـي جـاء رويُّهـا حـرف "الـدال" قصـيدةٌ يتحمّس فيها ابن عمّـار لانتصـار الجـيش الإشـبيليّ علـى البربـر، ومطلعها:

(من الطويل)

ألاَ للمَعالي مَا تُعيدُ وَماتُبـدِي وَفي اللهِ ما تُخفيهِ وَما تُبـدِي
نَوالٌ كَما اخضرَّ العِـذارُ وَفتكَـةٌ كَما خَجِلتْ مِن دونـهِ صَـفحَةُ
جَنيْــتَ ثمَــارَ النَّصــر طَيِّبــةَ وَلَــا شَــجرٌ غَيــرُ المثَقَّفــةِ[3]

كـذلك القافيّـة هنـا مطلقـة ، ورويّهـا حـرف الـدّال وهـي صـوت أسـنانيّ لثـويّ انفجـاريّ مجهـور، يتذبـذب معهـا الـوتران الصـوتيان ،وكأنّ الشاعر يريد أن يصور جو المعركـة بمـا فيـه جلجلـة وصـهيل

(١) **الديوان**، ص٢٨.
(٢) عبده بدوي ، **دراسات في النصّ الشعري** ، ص٧٧.
(٣) **الديوان**، ص١٩٥.

وقرع للسيوف..باستغلاله طاقات حرف الدال الصوتية ومزاوجتها بحركة الكسر التي تتّفق مع حالات الانكسار في المعركة .

وأمّا صوت الميم ، فقد تمثّل واضحاً في رائعته الميمية التي يستعطف فيها المعتضد ويمتدحه متوسّلاً بابنه المعتمد .ويصف بؤس حاله بعيداً عن موطنه، واشتياقه إلى ذكرياته الجميلة في إشبيلية ؛ ومنها :

(من الطويل)

وَهَلْ شَقّقت هُوج الرياحِ لغيريَ أو حَنّت حَنينَ الرَّوائِمِ
..هُوَ العَيَشِ لاَ ما أشتَكِيهِ إلَي كلّ ثَغرٍ آهلٍ مثلَ طاسِمِ
..وَإنّي لَأدْعُوا لَوْ دَعوتُ وَإنّي لأشْكو لَوْ شَكَوتُ(١)

وكذلك منه أيضاً ، القصيدة التي كتبها إلى ذي الوزارتين أبي الحسن بن اليسع وقد عاد من إحدى سفراته :

(من الكامل)

أهلا بقربك لو يطول مقام وكفى بطيفك لو يزور منام
آذنت بالعهد الجديد إنما قرب المدى دون اللقاء هيام
وكتبت توهن للنوى أميالها هيهات أميال النوى أعوام
لولا الصحيفة ما سلوت فإنها قد قام منها ما علمت مقام(٢)

هاتان القصيدتان تتفقان في الرويّ ،وهو الميم . ومعلوم أنّ الميم كرويّ شائعة في الشعر العربي ، ويذكر أنّها ثاني حرف يكثر تردّده في العربيّة بعد اللّام (٣) . واللاّفت في قافيتي القصيدتين مجيء الألف الممدودة قبل الميم ، ممّا يصعّد حالة الشعور عند الشاعر، فالمدّ فيهما وكأنّه محاولة لتجسيم هذا الشعور الملتهب في حالة من حلات الصراخ والدعاء. ففي

(١) **م.ن.**، ص٢٠٩.
(٢) **م.ن.**، ص٢٥٨.
(٣) عبده بدوي ، **دراسات في النصّ الشعري** ، ص١٨٥.

القصيدة الأولى نجد الشاعر يستعطف المعتمد ، فيشكو له مرارة المنفى وقسوة الحياة ، فيعلو صوته بهذا الروي ويساعده المدّ على هذا الشجن ، وعلى تكثيف الإيقاع والإحساس بعمق المأساة .أمّا حركة الكسر في الرويّ فإنّها تتّفق والمناخ العام للقصيدة ، إذ تكشف عن حالة الانكسار أو الحزن المهيمن في القصيدة .وكذلك في القصيدة الثانية ، فإنّ الألف قبل الميم تبدو وكأنّها تجسّم حالة من حالات الانبساط الذي يشعر به الشاعر حين رجع صاحبه من سفره ،والترحيب الذي يريد أن يعبّر عنه . أمّا حركة الضمّ فإنّها أعطت الرويّ فخامة وأسهمت في الكثافة الموسيقيّة .

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

ثانياً: **الإيقاع الداخليّ:**

يقصد بالإيقاع الداخليّ أو ما يسمّى بموسيقى الحشو، إيقاع اللفظة المفردة الذي يحدث من خلال تأليف أصوات حروفها وحركاتها ، والعلاقات الناشئة بين تلك العناصر في البيت الشعري الواحد، ثمّ تتفرّع لتسم القصيد بأسره ، وتجعله ينصهر في شكل نسيج خصوصي من الكلام يوقعه مبدأ مركزيّ هام هو مبدأ التناغم الصوتيّ الدلاليّ، الذي يصبح بمثابة ضابط أساسي يشدّ جميع مفاصل الخطاب " .فهذا التناغم الصوتي ينشىء بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النصّ ، وتجعلها أكثر إيحاء وتأثيراً. وقد

أدرك الأقدمون أهمية الموسيقى الداخلية ؛ فقال الجاحظ : " إذا كان الشعر مستكرهاً ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لايقع بعضها مماثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أبناء العلاّت ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب أختها مرضياً موافقاً ، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة . وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً" [١].

فالموسيقى الداخلية إذن ، تعدّ أحد العناصر الفنّية الضرورية للشعر ، وهي أن يعمد الشاعر إلى اختيار ألفاظ ذات وقع خاص ، ومميّزات صوتية تسهم في نقل تجربته الشعورية نقلاً إيحائياً فنّياً . وهي تنبع من أكثر من طريق ومنها :

١- التصريع :

التصريع هو انتهاء صدر البيت وعجزه بالحرف نفسه، أي أن يكونا مقفَّيين، ويكون ذلك غالباً في مطالع القصائد؛ "وقد يأتي في غير المطلع، إذا خرج الشاعر من قصّة إلى قصّة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر؛ فيأتي حينئذٍ التصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه[٢]. وهو من المحسّنات البديعيّة ، وقد كان مذهب فحول الشعراء حين ينظمون أشعارهم ، ويعدّونه دليلاً على قوّة الطبع وكثرة المادة "[٣] .ويقول جعفر بن قدامة في التصريع: " إنّما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك، لأنّ بنية الشعر

---

(١) الجاحظ ، **البيان والتبيين** ،م ١/ ج١/٦٦-٦٧.
(٢) ابن رشيق، **العمدة**، ١/١٧٤.
(٣) **م.ن.** ، ١/١٧٤.

إنّما هي التسجيع والتقفية ، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل من باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر[١] .

ويأتي التصريع في الشعر ليزيد من موسيقاه ، حيث تتكرّر الأصوات في حشو البيت مضافةً إلى ما يتكرّر في القافية ؛ فيتميّز البيت بالسكنة العروضيّة المتوازية في مصراعي البيت، مع اختتام كلٍّ من السكنتين بقافية واحدة. وهذه السكنة العروضيّة تعني التطابق الصوتيّ الآليّ في مصراعي البيت، كما أنّ قافية الصدر تتّحد مع قافيّة العجز لتربط دلاليّاً بين الشطرين[٢] .فهذه الموازنة إذن ، من شأنها إحداث إيقاع موسيقي يسمو بذوق المتلقّي فيخدم غرض الشاعر .

فلماذا يصرّع ابن عمّار وكم هي عدد التصريعات في ديوانه ؟ وما دلالة ذلك ؟

ومن خلال دراستنا لنصوص ابن عمّار في ديوانه ، رأينا التزاماً بتطبيق التصريع في كثير من أشعاره . ممّا يدلّ على حرصه على هذه البنية الإيقاعية التي تلهب المشاعر والعواطف ، وتهيِّئ المتلقّي لتقبّل القصيدة ولاستماعها .ويدلّ التصريع على حسن اختيار القافية . فابن عمّار بذكائه المعهود ، من خلال تصريعاته اللطيفة وإيقاعيّاته المحكمة في الضرب والعروض ، يستقطب رضى المتلقّي ويراعي مقامه في ذلك .

وقد استخدم ابن عمّار التصريع في (٣٨) منظومة من منظومات الديوان الشعرية البالغة (١٣٠) ما بين قصيدة ومقطوعة ونتفة ، أي بنسبة (٤٦.١٦%).وقد عني بالتصريع عناية فائقة ، فليس فيه رداءة أو ركاكة ، وبعيداً عن الهجنة التي تلحقه ، فجاء

---

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر** ، ص٩٠.
(٢) يسرية المصري، **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، ص١٤١.

في مكانه من الجمال . وهذا يدلّ على قوّة طبعه ، ووفرة مادّته اللغوية ، فضلاً عن مهارته في نظم كلماتها واختيار بنية إيقاعها. فانظر إلى قوله في قصيدة يمدح فيها المعتضدّ:

(من الطويل)

أشاقَكَ بَرقٌ أم جَفاكَ حَبيبٌ فَلِيْلُكَ فَضْفاضُ الرِّداءِ[1]

أو قوله يخاطبه في قصيدة أخرى :

(من الكامل)

الكَأسُ ظامِيَةٌ إلَى يُمْناكَ وَالرَّوْضُ مُرْتاحٌ إلَى لُقْياكَ[2]

وقوله في طالع قصيدة كتبها إلى المعتمد بن عبّاد :

(من الطويل)

أَلاَ لِلْمَعالي مَا تُعيدُ وَما وَفي اللهِ مَا تُخْفيهِ عَنَّا وَما [3]

هذه الأبيات الثلاثة من قصائد مختلفة نعرضها من باب المثال لا الحصر ، لنتأمّل براعة الشاعر وقدرته على إبداع تصريعاته ، وتشكيلها بأسلوب سليم خال من العيوب التي يمكن أن تأخذ على التصريع في البيت الشعريّ . ففي البيتين الأولين تشابه صوتيّ ، لا على مستوى قافية الصدر فحسب، بل على المستوى التركيبي لشطري البيت أيضاً ؛ ففي البيت الأول : (حَبِيبٌ ، رَحِيبُ) ؛ وفي البيت الثاني : (يُمْناكَ ، لُقْياكَ) .وفي البيت الأخير ، نجد قافيّة العروض دُعّمت صوتيّاً ونحويّاً ؛ فالقافيتان فعليّتان (تُبْدِي ، تُبْدِي) تشتركان في الزمن وفي

(١) **الديوان**،ص ٢٠٥.
(٢) **م.ن.**، ص ١٩٥.
(٣) **الديوان**، ص ٢٠٥.

المعنـى والإيقـاع ، كمـا أنّ هنـاك توازيّـاً تركيبيّـاً علـى مسـتوى الشطرين، ما يقوّي من التشابه في الصوت الدلاليّ.

٢- التصدير:

التصـدير أو ردّ العجـز علـى الصـدر ، مـن أهـم سـمات البنيـة الإيقاعية في شعر ابن عمّـار . وهـو " أن يـردّ أعجـاز الكـلام علـى صدوره ، فيدلّ بعضه على بعض ، ويسـهّل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيه الصنعة ، ويكسـب البيـت الـذي يكـون فيـه أبّهة، ويكسوه رونقاً وديباجاً ، ويزيده مائيـة وطـلاوة "[١]. وقـد أدرك ابن عمّار خصائص التصـدير هـذه ، علـى مـا يبـدو مـن اسـتخدامه للتصـدير واسـتغلاله أحسـن اسـتغلال وبنسـبة كبيـرة فـي البنـاء الموسيقي لشعره .وهذا ما سنتناوله فـي مـا يلـي، انطلاقـاً مـن تقسيمات التصدير الثلاثة :

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

(من الكامل)

جـرَّارُ أذْيـالِ القَـنا ظُنُّـوا بـهِ قَـدْ زَارَكُـمْ فـي الجَحْفَـلِ [٢]

- ما جاء فيه لفظ الضرب موافقـاً للفـظ العـروض ، ويكثـر هـذا في مطالع منظوماته، وقد يأتي في ثنياها ، ومثال ذلـك قولـه مـن قصيدة يمدح فيها المعتمد بن عبّاد :

(من الطويل)

وَإنّي إذا أنْصفتُ بَعـدَكَ خـادمٌ لِـدَهري وكَـانَ الـدَّهرُ عِنـدَكَ [٣]

---

(١) ابن رشيق ، **العمدة** ، ٣/٢.
(٢) **الديوان** ، ص ٢٨٩.
(٣) **الديوان** ، ص ٢١٨ .

- أن يكـون لفـظ الجنـاس فـي أوّل عجـز البيـت موافقـاً للفـظ العروض ، وهذا نوع قليل في ديوان ابن عمّار، مثل قولـه يمـدح المعتضد :

(من الكامل)

فَلْـــيهنِ قَـــلبي أنْ شَكـــاهُ لِســـــواره فَاقْتـــــصَّ مِـــــنهُ

- أن يكون لفظ الجناس في أول صدر اليت موافقـاً لأوّل العجـز ؛ وهو أيضاً من النوع القليل لدى الشاعر ، ومنه قوله :

(من الكامل)

شَرابُ أكْـواسِ المُـدامِ وَتـــارةً شَـرابُ أكـــواسِ الـــدَّم المـــوار

وقد اتخذ الجناس صوراً كثيرة في شـعر ابـن عمّـار . ويبـدو أنّ الشــاعر يســتخدمه لتقويّــة حركــة المعنــى مــن خــلال التماثــل الصـوتي بـين ألفاظـه . وكـان واضـحاً اهتمامـه بتقسـيم البيـت الشعريّ إلى وحدات صغرى، مـن خـلال التجـانس بـين اللفظـين، واعتماد تقسيمات صوتية ووحدات دلالية متميّزة ، ممّا يؤكّد براعة ابن عمّار في ربـط الصـوت بـالمعنى ، أو مـا يعـرف بعلاقـة الـدال (significant) بالمدلول (signifie) . فانظر إليه

يقول : (من البسيط)

وَنَـبْتِ تُـربٍ وَمـاءٍ جُودُهـا أبـداً لِمَنْ تَـوَخّاهُ فـي ثـوْبٍ مِـــنَ

كَـــأنَّها في جَـمـالٍ وَامْـتِناعِ خَوْدٌ مِن الـرُّومِ فـي خِـدْرٍ مِـنَ

ونلاحظ في هذين البيتين تماثل الألفاظ الإيقاعيّ الموسيقيّ ، رغـم اخـتلاف القـوافي الداخليـة عـن قافيـة البيتـين . وفـي

(١) **م . ن .** ، ص ٢٢٢.
(٢) **الديوان** ، ص ٢٤٦.

موسيقى الألفاظ يتجلّى بوضوح الترجيع الصوتي الذي تقوم عليه كلّ موسيقى، ذلك أنّه يتّصل باللفظ أي الإطار الصوتي الذي يمثّل الوحدة الدلالية الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية[١].

كما لاحظنا أنّ الشاعر باستخدامه التصدير في هذه الأمثلة الثلاثة قد أثرى البنية الإيقاعيّة ، ودعّم الوظيفة الدلالية في شعره ، حيث استغلّها أحسن استغلال ليغدو نصّه مفعماً بالموسيقى . ولعلّ ابن عمّار أراد بذلك مواكبة مناخ الغناء الذي كان سائداً في الأندلس آنذاك ، لاسيّما أن شعره سينشد في منابر قصور الأمراء ونواديهم الأدبية، هذا يتطلّب الإيقاع الموسيقي الذي يؤثّر في الوجدان .

٣- التكرار:

يُعدّ التكرار (**repetition**) ظاهرة لغوية تعتمد على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل .كما يعدّ - في علوّ معدّلات تكراره - وسيلة بلاغية ذات قيمة أسلوبية مختلفة[٢]؛ وهو أن يستخدم الشاعر كلمات لها الجذور عينها؛ أولها جذور متقاربة بعضها من بعض غير مرّة في سياق واحد ، وهو أيضاً من أهمّ الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النصّ الأدبيّ وقد درسها البلاغيون العرب وتنبّهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية ، فبيّنوا فوائدها ووظائفها[٣]. وعدّه علماء الأسلوب دعامة أساسيّة لأيّة عمليّة أسلوبيّة ، بل الوسيلة الوحيدة، لاكتشاف الواقعة اللغويّة (Fait langagier) وتحديدها ،

---

(١) الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص ٧٣.
(٢) محمد العبد ، **سمات أسلوبية في شعر صلاح صبور** ، ص ١٠١ .
(٣) ابن رشيق ، **العمدة** ، ٧٣/٢.

إلــى أن يــتمّ اكتشــاف جديــد فــي علــم أصــول المعرفــة[١] (Epistemologie).

ولقد اعتمد ابـن عمّـار علـى التكـرار فـي ديوانـه . فقـد شـاع شيوعاً ملحوظاً متّخذاً أنماطاً متعدّدة ، إذ جـاء تكـراره بـالحروف، أو الألفاظ ، أو البنى.

وتمثّل القصيدة كتبها إلى المعتمد بن عبّاد – وكان هذا أميراً أنذاك – يستعطف فيها المعتضدَّ بعد أن نفاه من إشـبيليّة ، وكـان ابن عمّار حينها مقيماً في سرقسطة ؛ تمثّل بؤرة تتكثّف فيها كـلّ أنمـاط التكـرار التـي سـلكها الشـاعر فـي بنـاء الإيقـاع الـداخليّ لنصوصه الشعريّة. ومنها :

(من الطويل)

وَإنــيِّ لأدْعُــو لَــوْ دَعَــوْتُ وَإنّــي لأشْــكُو لَــوْ شَــكَوْتُ
أريْدُ حَياةَ البَين وَالبَينُ قَـاتِلِـيَ وأرجُـو انْتِصـارَ الـدَّهر وَالـدَّهرُ (٢)

ففي هـذين البيتـين ، نلاحـظ كثافـة التكـرار ، حرفـاً ولفظـاً و بنىً ، حيـث نلحـظ فـي الأول تكـرار حـرف العطـف (الـواو) خمـس مرّات ، و (لو) مـرتين ، وإنّـي (مـرتين) ، والأفعـال (أدعـو ودعـوت) ،و(أشكو وشكوت) وتكرار ضمير المتكلّم خمس مرات .وفي البيـت الثاني، تكرّر لفظ (البين) مرتين ، ولفظ (الـدهر) مـرتين ، وحـرف العطف (الواو) ثلاث مرات . فضلاً عن تكرار البنى الصّوتيّة والنحويّـة والصرفيّة التي حفل بها البيتـان . وقـد سـار ابـن عمّـار علـى هـذا الإيقاعي دلالةً ومدلولاً ، فـي معظـم أبيـات هـذه القصـيدة ، إذ إنّ الإيقاع الصوتيّ الذي يحدثه التكرار لايشـدّ الانتبـاه فحسـب ، بـل يجعلنا ندرك التجربة الشعوريّة المـرّة التـي يعيشـها الشـاعر فـي منفاه وتوقه إلى حياته في إشبيليّة ، لذلك عمد بهذا التكرار إلـى إيقاع الأصوات التي تستدعي طبيعتها المعاني التي ينشدها.

---

(١) Georges Moulinie, **stylistique**,p101

(٢) **الديوان** ، ص ٢١٢.

ففـي البيـت التـالي لا يجـنح إلـى تكـرار الكلمـات والجمـل والحروف فقط ، بل يستغلّ أيضاً إيقاعات المدّ المتكرّر، وهو يناشـد المعتضدّ مادحاً ومستعطفاً ؛ فيقول : (من الكامل)

مَـــنْ لاَ تُوَازنُـــهُ الجبَـــال إذَا مَـــنْ لاَ تُســـايِقُهُ الرِّيـــاحُ إذَا [1]

وفي البيتين التـاليين يـزاوج الشـاعر بـين تكـرار إيقـاع المـدّ ، وتكرار إيقاع الحرف أو مـا يسـميه الطرابلسـي بالصـوت المنفـرد " الذي لايكوّن وحده دالاً وإنّما يكوّن مع أصوات أخـرى إطـاراً دلاليّـاً " [2]، حيث نلحظ تكرار صوت اللام ثمان مرّات، سبع منها في البيـت البيت الأول وحده . وتكرار حرف العين ثمـان مـرات فـي البيتـين ، ثلاث منها في البيت الأول وخمس في البيت الثاني .

وتكرار الحرف فـي الكلمـة لـه وظيفـة سـمعيّة وأخـرى فكريّـة فالأولى تعود إلى موسيقاه والثانيّة إلى معناه .لذا عمد ابن عمّـار إلى صوتي اللام والعين وهما صـوتان مجهـوران، يـوحي إيقاعهمـا بانفعالاته ومشاعره الحزينة التي لاينفكّ ترديدها في تلـك الأبيـات : (من السريع)

لَيـالِيَ لاَ أَلْـوي عَلَـى رُشـدِ عَنَـانِي وَلاَ أَثْنِيـهِ عَـنْ غَـيِّ
أَنَـالُ سُـهَادِي عَـنْ عُيُـونٍ وَأَجْنِـي عَـذَابِي مِـنْ غُصُـونِ [3]

وإذا كان التكرار يُعدّ بنية أسـلوبيّة، فإنّـه فـي مجمـوع الأبيـات السابقة يمثل كثافة أسلوبية ملحوظـة؛ وهـو أسـلوب سـلكه ابـن عمّار في بنـاء الإيقـاع الـداخليّ لأشـعاره. ممّـا يـدلّ أنّـه يُسَـخّر إيقاع التكرار بأنماطه المختلفة في خدمة فنّه، ويوظّفه في التعبير عمّا يريد نقله وإيحـاءه ، أو إثارتـه لتقويّـة المعنـى وتأييـد مقصـده. فكان بذلك يخلق نوعاً من التزاوج بين الإيقاع والدلالة.

---

(١) **الديوان** ، ص ، ١٩١.
(٢) الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** . ص ٥٤.
(٣) **الديوان** ، ص ٢١٠ .

الفصل الثالث

المستوى البيانيّ في شعر ابن عمّار

الفصل الثالث
المستوى البياني في شعر ابن عمّار

البيان مبحث بلاغيّ مهمّ، يفتح مجالاً واسعاً للتفكير والتأويل، "لما ينطوي عليه من معاني التجاوز والابتعاد عن الواقعيّ أو الحقيقيّ إلى مجالات أكثر اتساعاً وغموضاً"[١]. وقد عرَّفه القزويني بأنه إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، مع مطابقة كلّ منها لمقتضى الحال[٢] . العلاقة إذاً في علم البيان قائمة بين اللفظ ودلالته على المعنى. لذلك فإن المستوى البياني يعتمد على أساليب الشاعر التي تعطي نصّه البعد الجمالي وتكشف، في الوقت نفسه، عن الفكرة أو المعنى الذي يقصده. وهذا ما سنحاول دراسته في ما يلي، محاولين تلمّس الشكّلَ الذي تكوّنه أسلوبيّاً أشعارُ ابن عمّار، وذلك لرسم أبعاد تجربته كما جسّدها، عبر تشكيلاته البيانية المتنوعّة؛ وبخاصة الصورة الشعرية باعتبارها معياراً للأسلوب البلاغي .

تعدّ البنيّة التصويرية من البنى المميّزة للنص الأدبي ؛ وقد أدرك الأدباء ، قديماً وحديثاً، مكانة الصورة في العمل الأدبي شعراً ونثراً . فقد قال أرسطو : " أنّه لمّا كان الشاعر محاكياً ، شأنه شأن الرسام وكلّ فنّان يصنع الصور فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكات الثلاث : فهو يصور الأشياء إمّا كما كانت ، أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون. وهو إنّما يصوّرها بالقول ، ويشمل الكلمة الغريبة ، والمجاز ، وكثيراً من التبديلات اللغوية ، التي أجزناها للشعراء "[٣] .وإذا انتقلنا إلى النقاد العرب نجد الجاحظ

---

(١) جودت فخر الدّين، **شكل القصيدة العربية**، ص١٣١.
(٢) الخطيب القزويني، **التلخيص في علوم البلاغة**، ص٢٣٥.
(٣) أرسطو ، **فنّ الشعر** ، ص٥٨-٧١.

يشـير ، وهـو يتحـدّث عـن البلاغـة، " إنّ المعـاني مطروحـة فـي الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفـي صـحة الطبـع وجـودة السـبك ، وإنّمـا الشـعر صـياغة وضـرب مـن التصوير " [١] .

إذاً ، الاهتمـام بالصـورة أصـيل فـي دراسـة الشـعر ونقـده باعتبارها قيمة جمالية ، ووسيلة لنقل أفكار الأديب ومشاعره.

كما تعدّ الصورة في المقاربات الأسـلوبية ذات أهميـة خاصّـة، إذ إنّها "تبدأ من التركيب الأسلوبّي لتصـل إلـى التصـوّر الفلسـفي والأبنية ذات الأنماط العليا، وتحاول اكتشاف النماذج الكامنـة تحـت جميع الصور الشعريّة[٢] . وهي أيضاً من أقدر الوسائل الفنّية على إيضاح الرؤية الشخصيّة والمزاج المتفرّد للشـاعر، لمـا تتميّـز بـه ، فـي جميـع الأحـوال، بصـبغتها التشـكيليّة وبتعـدّد وظائفهـا وكثـرة علاقاتها[٣]. فالصـورة وإن كانـت، كمـا يقـول كـوهين، خرقًـا لقـانون اللغة العاديّة[٤]؛ فإنّها لا تخرقه إلاّ لتعيد بناء اللغـة بشـكل جمـاليّ خـاصّ، يثيـر المتلقّـي ويـدعوه للبحـث عـن خصوصـيّة هـذا البنـاء الجديد. وكلّما كانـت الصـورة التـي ينتجهـا خيـال المبـدع متّسـقة متآزرة ومتآلفة على تصوير الحقيقة، كـان حـظّ الفنّـان مـن الإبـداع وافراً[٥].

---

(١) الجاحظ ، **الحيوان** ، **١٣١/٣ ـ ١٣٢** ، ص١٣١-١٣٢.
(٢) صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص٣٦٢.
(٣) صلاح فضل، **علم الأسلوب: مبادئه، وإجراءاته**، ص٣٣٦.
(٤) J.Cohen, **Structure du langage poetique**, P. 49
(٥) محمد غنيم هلال ، **النقد الأدبي الحديث** ، ص ٣٨٩-٣٩٠ .

والملاحظ على الصور الفنية في شعر ابـن عمّـار ، أنّهـا تميـل إلى النسـيج الطبيعيّ البعيد عن التكلفـة وتنهـل مـن معـين تـراث الشعر العربي القـديم ، وهـو مـا سـنحاول توضـيحه بـالتركيز فيمـا يلي علـى دراسـة بعـض الظـواهر التصـويريّة التـي أدّى الأسـلوب البيـانيّ دوراً أساسـياً فـي رسـمها، وشـكّلت سـمات أسـلوبيّة متميّـزة فـي نصـوص الشـاعر ، انطلاقـاً مـن الصـور التشـبيهية والاستعارية والكنائية .

فمن خلال دراسـتنا للصـورة البيانيـة فـي أشـعار ابـن عمّـار ، لاحظنا أنّهافي الغالب من باب التشبيه ؛ لذا رأينا أن نبدأ بمعالجـة الصورة التشـبيهية وسماتها الأسلوبية في هذا الفصل .

أولاً : الصورة التشبيهيّة:

التشبيه من أبرز البنى التصويرية شـيوعاً وتداولاً في النصـوص الأدبية عامّة ، والشعريّة خاصّـة .وهـو "أن تُثبـت لهـذا معنًـى مـن معاني ذاك، أو حكماً من أحكامه، كإثباتك للرجل شـجاعة الأسـد، وللحجة حكم النور، في أنها تفصل بين الحق والباطل، كما يُفصـل بالنور بين الأشياء"[١] . وقد عرّفه ابن رشيق بأنّـه: "صـفة الشـيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحـدة أو جهـات كثيـرة لا مـن جميـع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كُلّيّـةً لكـان إيّـاه"[٢] . إذاً فالتشـبيه، علاقة تقوم على المقارنة بين شيئين، إمّا لاتحادهما فـي الصـفة أو لاشتراكهما فيها.

والصورة التشـبيهيّة جـزء مـن تكـوين التجربـة الشـعوريّة عنـد الأديب، وهي ملمح من ملامح العمل الأدبيّ الفنّيّ، تعين الفنّـان

(١) عبد القادر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٧٨.
(٢) ابن رشيق، **العمدة**، ٢٨٦/١.

في التعبير عن مكنونات صدره في القصائد المتأنية التي يعيد فيها التشكيل اللغوي ويشذّب تداخلها[١] . وكما يقول الناقد جابر عصفور إنّها "وسيلة كشف مباشر تدلّ على معرفة جوانب خفيّة من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقىّ. وبهذا المعنى يعدّ التشبيه عملاً خلاقاً حقاً[٢].

وجاء التشبيه في ديوان ابن عمّار في أشكال متنوعة ، من حيث استخدام عناصره الأربعة (المشبّه ، المشبّه به، أداة التشبيه، وجه الشبه)، ذكراً أو حذفاً أو ترتيباً ، في كثير من بُناه التشبيهية. وكان ينوّع في أدوات التشبيه، فاستخدم الكاف ،وكأنّ ،وكما ،ومثل، وخال، وحسب .فكان لذلك دور كبير في توظيف الدلالات التي كان ينشدها .

ومن خلال استقراءٍ لاستخدامات التشبيه في هذه النصوص الشعرية التي بين أيدينا،لاحظنا ما يلي:

١- التشبيه المفصّل:

ويسمّى أيضاً التشبيه المرسل ، وهو الذي تضمّن العناصر الأربعة **.** " وبناؤه لايتطلب صنعة كبيرة ، ولا تفنّنا خاصاً. ولعلّه لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه، خاصة وأنّه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر، مشبعة بأبين أدلّة ، وإن خلت من العمق أحياناً[٣].

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

---

(١) فايز الداية، **جماليات الأسلوب**، ص٩٤.
(٢) جابر عصفور،**الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي** ، ص ٢٠٢.
(٣) محمد الهادي الطرابلسي ،**خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص ١٤٣.

ولاحظنا أنّ عناصر التشبيه المفصّل لم ترد دائماً في نصوص الديوان على ترتيب واحد. بل جاءت على أشكال مختلفة من حيث ترتيبها . وهذا ما سنتناوله في ما يلي :

أ- **الترتيب الأصلي:** أن يتقدّم المشبه ، وتليه أداة التشبيه ، ثمّ المشبّه به ، فوجه الشبه ، كما في قول الشاعر مشبّهاً القصيدة بالمطر الخفيف المنعش :

(من الكامل)

أدركْ أخاكَ وَلو بِقافيةٍ كَالطلّ يُوقظُ نائمَ الزّهرِ[1]

ومنه قوله أيضاً ، مشبّهاً الروض بالفتاة الحسناء وبالغلام الفرح بعذيرته :

(من الكامل)

وَالرَّوضُ كَالْحسْنا كَسَاهُ وَشْياً وَقلَّدَهُ نَدَاهُ جَوْهَرَا

أوْ كَالغُلامِ زَهَا بِوَرْدِ رِيَاضِهِ خَجَلاً وَتَاهَ بِآسِهِنَّ مُعْذَرَا[2]

ففي المثالين السابقين ، ورد المشبه في المرتبة الأولى ، والأداة في المرتبة الثانية ، والمشبه به في المرتبة الثالثة ، ووجه الشبه في المرتبة الأخيرة .وهذا هو الترتيب الأصلي للبنية التشبيهية .وعلى هذا النحو ورد معظم أمثلة التشبيه المفصل في الديوان ،وكانت الأداة فيه " **الكاف** " . وهي ، كما يقول الطرابلسي : " أداة مفرغة من كلّ دلالات خاصة ولامعنى لوجودها إلاّ في سياق من هذا النوع"[3] .

كما لوحظ أيضاً استخدام الشاعر الأداة "كما " و " مثل " إلى جانب الكاف ، لكن بنسبة أقلّ.كما في قوله متغزلاً بحسناء مشبهاً ابتسامتها بتفتح زهرة الأقحوان :

---

(١) **الديوان** ، ص ٣٠٢.

(٢) **م ،ن .**، ص١٨٩.

(٣) محمد الهادي الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص١٤٤.

(من الطويل)

وَثغرٌ كَمثلِ الأُقحُوان يَشوبُـهُ لُمَـى حسَـنات الصَّـبر عَنـهُ[1]

ب ـ **وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه به:**

في هذا الشكل يحتفظ المشبه بمرتبته الأولى، وتليه الأداة ، فوجه الشبه ، ثمّ المشبه به في المرتبـة الأخيـرة . فمنـه قول الشاعر يتغزّل في حسناء :

(من الطويل)

فَعينٌ كَما عَينُ الْمَهـا وَمقلـدٌ كَما ارتاعَ ضَبّيٌ بِالفَلاةِ غَريبُ

وَرِدفٌ كَمـا انْهـالَ القَضـيبُ وشِـاحٌ كَمـا غَنّـى الحَمـامُ[2]

فـإذا تأملنـا البنـى التشـبيهية فـي هـذين البيتـين ، فإنّنـا سنلحظ أنّ ترتيب عناصر التشبيه فيها ، إذا مـا اسـتثنينا التشـبيه في الشطر الأول من البيت الأول ، لم ترد على الترتيـب الأصـلي، كما أنّها لم ترد على ترتيب موحّد .ففي الشطر الثاني مـن البيـت الأول وفي شطري البيت الثاني نجد المشبّه في المرتبـة الأولـى ، والأداة في المرتبة الثانيـة ، ووجـه الشـبه فـي المرتبـة الثالثـة، والمشبّه به في المرتبة الأخيرة ، فاللاّفت هنا تقـدّم وجـه الشـبه درجة واحدة يفصل فيها بين المشبّه به والأداة .

ومنه قوله أيضاً ، يشبه كرم المعتضدّ وعطاءه باخضـرار اللجـام الذي يسـيل علـى خـدّ الفـرس، وشـجاعته بانكسـار أعدائـه عنـد مقابلته :

(من الطويل)

نَوالٌ كَما اخضرَّ العِـذارُ وَفتكَـةٌ كَما خَجِلتْ مِن دونـهِ صَـفحَةُ[3]

---

(١) **الديوان**، ص٢٤٠.
(٢) **م ، ن .**، ص٢٤٠.
(٣) **الديوان**، ص ١٩٥.

وقد وجدنا معظم بنى التشبيه المرسل التي جاءت على هذا الترتيب أداتها " كما " .

ج ـ وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه:

ومن أشكال الترتيب الفرعية التي وردت في بنية التشبيه المرسل، في ديوان ابن عمّار، تقدّم وجه الشبه على المشبّه به ، ووقوعه بين المشبّه وأداة التشبيه ، في حين ظلّ المشبّه ، كمافي الترتيب الأصلي، في المرتبة الأولى . وأصبح وجه الشبه في المرتبة الثانية ، والأداة في المرتبة الثالثة ، والمشبه به في المرتبة الأخيرة . وكان وجه الشبه فاصلاً بين الأداة والمشبه به؛ ومن مثاله قوله :

(من الطويل)

وَليلٍ لَنا بالسَّدِّ بَينَ مَعاطِفٍ مِنِ النّهرِ يَنسابُ انسِيَابَ الأَراقِمِ (١)

يشبه الشاعر في هذا البيت استمرار معاناته في السجن باستمرار أذى الأفاعي وقسوته؛ فأداة التشبيه في البيت المفعول المطلق " انسياب " . وكما نلاحظ فقد تقدّم وجه الشبه ، وهو الفعل " ينساب " ، وحلّ بين المشبه و الأداة .

ولاشكّ أنّ تغيير ترتيب عناصر التشبيه تؤثر في طبيعة هذا النوع من الصور التشبيهية ومدلولاتها .

د- تصدّر وجه الشبه البنية التشبيهية :

تصدر وجه الشبه عناصر بنية التشبيه المرسل ، في الديوان ، في ثلاثة أشكال . تُوضّحها الأمثلة التالية :

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

(من الكامل)

وتَهزُّه ريح الصَّبا فَتخالُه سَيفَ ابن عبّاد يُفرّق جَمعَ (٢)

---

(١) **م.ن .** ، ص ٢١٠.
(٢) **الديوان** ، ص ١٨٩.

- يتمثّل هذا الشكل في تبادل المراتب بين المشبه والمشبه به ، إذ يحتلّ وجه الشبه المرتبة الأولى ، والأداة المرتبة الثانية ، والمشبه به المرتبة الثالثة ، والمشبه المرتبة الأخيرة .ومنه قوله يصف موقع سجنه:

(من الكامل الحذاء)

عالٍ كأنَّ الجنَّ إذْ مَردتْ جَعلَتهُ مِرقاةً إلَى النِّسر[1]

- وتمثّل هذا الشكل في تبادل المشبّه والأداة مرتبتيهما ، إذ احتلّ المشبه المرتبة الثانية بعد وجه الشبه ، واحتلّت الأداة المرتبة الثالثة ، والمشبه به المرتبة الرابعة .قال يمدح المعتضدّ:

(من الكامل الحذاء)

وتَتوّجت بالزّهر صُلع هِضَابِه حتى حَسبْنا كُلّ هَضْبٍ تَوْ[2]

في أشكال الترتيب الثلاثة ، نجد وجه الشبه تصدّر البنية التشبيهية في كلّ منها . وقد استعمل الشاعر من أدوات التشبيه : كأنّ ، و الفعلَ " حَسِبَ " ، والفعل " خال ".كما استعمل فيه " الكاف " و كما ، و"كأنّ " ، و " مثل " في بنى تشبيهية أخرى . قال في وصف القلم مشبهاً علاقته به بعلاقة الليل والنهار :

(من البسيط المجزوء)

نحَنُ خَليلاَنِ ما دَعانا لِلوصْلِ ودٌّ وَلا اختِيارُ

نُفصّلُ مَا كانَ ذا اتصال كَأنّنا الليلُ وَالنَّهارُ[3]

هـ- تصدّر أداة التشبيه :

جاء ترتيب عناصر التشبيه المرسل في حالة تصدر أداة التشبيه في شكلين :

- تقدّمت أداة التشبيه وجاء بعدها المشبه ، في تبادل المراتب بينهما ، أما المشبه به ووجه الشبه ففي مرتبتيهما الأصليتين ،

---

(١) **م .ن .** ، ص ٣٠٢.
(٢) **م .ن .** ، ص ١٩٢.
(٣) **م.ن.** ، ص ٢٤٧.

الثالثة والرابعة على التوالي .كما في قوله مرحباً بذي الوزارتين أبي الحسن بن اليسع :

(من الكامل)

مِن قِطعَة هِي قِطعةُ الـدِّيباجِ هِيَ قِطعةُ البسْـتانِ وَهـيَ كَ
وَكأنَّ أسْـطرَها غُصـونُ أراكَـةٍ وَمِنَ القَوافِي فَـوقهُنَّ حمَـامُ[1]

- تقدّمت أداة التشبيه على المشبه ، وتقدّم وجه الشبه على المشبّه به . ومنه قوله في الحرفش:

(من البسيط)

كَأنّهـــــــــــــــا خَودٍ مِن الرّومِ في خِدرٍ مِن الأسلِ[2]
في جمَال وَامتنـاع ذُ

وكما في هذين الشكلين ، فأداة التشبيه " كأنّ " ، دون غيرها من الأدوات ، هي التي وجدناها تتصدّر عناصر التشبيه في الديوان . كما أن ورود أمثلتهما فيه قليلة جداً .

ويتضح مما سبق من أمثلة أشكال ترتيب عناصر التشبيه المرسل المختلفة ، عند ابن عمّار ، أنّ العنصر الأكثر حراكاً هو وجه الشبه إذ تبادل كلّ المراتب ، والعنصر الأكثر استقراراً هو المشبه إلاّ في حالات قليلة . وغالباً ما تفصل الأداة أو وجه الشبه أو هما معاً بين المشبه والمشبه به . ولم يتصدر المشبه به ، في جميع أشكال الترتيب التي رأينا ، البنيةَ التشبيهية في حين تصدّر المشبه معظمها .

أمّا أدوات التشبيه التي استخدمها الشاعر في بنى التشبيه المرسل فهي الكاف ثمّ تليها كأنّ ، فالأوات الأخرى :كما ، ومثل ، وخال ، وحسب ، والمفعول المطلق . وقد طغت أداة الكاف على سائر الأدوات في بنى التشبيه المرسل ، وبخاصة الصور التي جاء ترتيب عناصرها على الشكل الأصلي : المشبه في المرتبة الأولى، والأداة في المرتبة الثانية، والمشبه به في المرتبة الثالثة ، ووجه الشبه في المرتبة الأخيرة .وتعدّ الكاف أداة مفرغة من

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٥٨.
(٢) **م.ن.** ، ص ٢٤٦.

كلّ دلالات لغوية . وتلي الكاف ، في التواتر ، أداة كأنّ التي تحمل معنى التمثيل إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه والمشبه به .ولها من القوّة ما يكفيها ليجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف ، إذ معها نخطو خطوة نحو التسوية بين طرفي التشبيه الأساسيين[1].

٢- الحذف في التشبيه:

سبق وأن ذكرنا أنّ أداة التشبيه رابط لفظيّ ووجه الشبه رابط معنوي ، وهما عنصران ثانويان عكس المشبه والمشبه به اللذين هما عنصران أساسيان لاتستقيم البنية التشبيهية من دونهما . وهذا ماكان الشاعر يأخذه في الاعتبار عند بناء صوره التشبيهية . فيحذف أداة التشبيه أو وجه الشبه أحياناً ، أو يحذفهما معاً أحياناً ، وذلك لتحقيق غاية بيانية ينشدها الشاعر . وسنتناول حالات الحذف التي طرأت على بنى التشبيه في نصوص ابن عمّار الشعرية .

أ ـ حذف أداة التشبيه:

عمد ابن عمّار إلى حذف أداة التشبيه في كثير من بنى تشبيهاته . وهو عندما يعمد إلى ذلك ، كأي شاعر ، فإنّه يحاول أن يتحرّر من الحواجز المادّية التي تحول بين المشبّه والمشبّه به ليزيد في التقارب بينهما و ليلتئما في صورة واحدة كأنهما شيء واحد .

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

---

(١) الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص ١٤٧.

سعة اطلاع المتقبّل أو سعة ثقافته ، إذ يجمع إلى جانب التقريب بين الطرفين ضمان حدّ لا بأس به من الاهتداء إلى الهدف[١] .

ومن خلال استقرائنا لبنى التشبيه في أشعار ابن عمّار التي بين أيدينا ، وجدنا نسبة التشبيه المؤكّد محدودة جدّاً .إذا ما قيس بنسبة التشبيه المرسل.أمّا ترتيب العناصر فجاء على شكلين :

- المشبّه في المرتبة الأولى ، والمشبّه به في المرتبة الثانية ، ووجه الشبه في المرتبة الأخيرة . وهذا هو ترتيب التشبيه الأصلي كما رأينا سابقاً . ومن أمثلة ذلك قوله مشبّها الأشعار التي يكتبها إلى المعتضد بن عبّاد ، واصافاً عطاءه وكرمه ، بمجامر ندّى تفوح منها روائح الكرم :

(من الطويل)

وَما هذهِ الأشعارُ إلاّ مجَامرُ تَضوّعَ فِيها لِلنّدَى قِطعُ الندِّ[٢]

- وقوع المشبّه في المرتبة الأولى ، ووجه الشبه في المرتبة الثانية ، والمشبه به في المرتبة الثالثة . وهنا نلاحظ أنّ ترتيب العناصر قد تغيّر إذ فصل وجه التشبيه بين المشبّه والمشبّه به . ومن مثال ذلك قوله يمد ح الرشيد بن المعتمد ويطلب شفاعته ، فيشبهه بالجوهر الذي يزيّن السيف وبواسطة عقد اللؤلؤ :

(من الخفيف)

أنتَ جِ فرندُ الحسامِ وسطَي الفريدِ[٣]

ومنه أيضاً ، يشبّه الرشيد بعظمة ليلة القدر وإضاءتها إذا حلّ الظلام بقومه ، في إشارة إلى علوّ مكانته بينهم :

---

(١) الطرابلسي ، **م.ن.** ، ص ١٤٧.
(٢) **الديوان** ، ص ١٩٩.
(٣) **م.ن.** ، ص ٣١٠.

..أنتَ فِيهمُ إنْ يَعتمُوا لَيلةَ الـقَ ـرِ وَإذْ يُصبِحون يـومَ العيـدِ[1]

ب ـ حذف وجه الشبه:

ويسمّى التشبيه في هذه الحالة بالتشبيه المجمل ، وهو يتميّز بخلوّه من التفاصيل لتجرّده من وجه الشبه، ما يقتضي من المستقبل إلماماً خاصاً بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تجعله يستوعب ما يقصده الشاعر . كما يثير القارئ _المستقبل _ لاستعمال عقله وفكره لتخييل الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر.

وقد جاء ترتيب عناصر هذه البنية التشبيهية ، في الديوان، على شكل الترتيب الأصلي.حيث احتلّ فيه المشبّه المرتبة الأولى ، والأداة في المرتبة الثانية، والمشبّه به في المرتبة الثالثة .من أمثلة ذلك قول ابن عمّار يهجو ابن عبدالعزيز ،ويشبّه قومه في شؤمهم بما أصاب قوم صالح من هلاك بسبب قُدار بن سالف الذي عقر الناقة :

(من الكامل)

مَـا كُنـتمْ إلّـا كأُمّـةِ صـالحٍ فَرَمـاكُم مـنْ طـاهِرٍ بِقُـدار[2]

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

(من الطويل)

لَعلَّ الذي أقذَى بِتَرحَة رَاحلٍ عُيونـاً سَـيجْلوهاَ بِفَرحَـة قـادمِ

فَترجِـعُ أيـامٌ مَضـتْ وَكأنَّهـا إذَا امتَثلتْهاَ النَّفسُ لَـذّةَ حـالمِ[3]

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

(من الطويل)

هُو العَيشُ لا ما أشـتَكيهِ مـنَ الـ إلَى كلِّ ثَغرٍ آهلٍ مِثـلَ طاسِـ

---

(١) **م.ن.** ، ص ٣١١.
(٢) **الديوان،** ص ٢٨٨.
(٣) **م.ن.** ، ص ٢١٩.

ج ـ حذف أداة التشبيه ووجه الشبه معاً:

حذف الشاعر أداة التشبيه ووجه الشبه معاً، معتمداً في بنيته التشبيهية على العنصريين الرئيسيين المشبه والمشبه به . ويطلق على التشبيه في هذه الحالة التشبيه البليغ، ويعدّه البلاغيون أسمى درجات التشبيه، إذ يتيمز بالمطابقة التامة بين طرفيه ، وهو يتميز عن كلّ من التشبيه المؤكد والتشبيه المجمل بتلازم حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، بينما نجد أنّ هذين الرابطين، اللفظيّ والمعنويّ، في كلّ من المؤكد والمجمل يبقى أحدهما إن حذف الآخر. وهذا ما قد يفسّر تفوق بنى التشبيه البليغ عليهما من حيث تواتره في الديوان ، واحتلاله المرتبة الثانية بعد التشبيه المرسل الذي كان أكثر شيوعاً .يقول ابن عمّار :

(من الخفيف)

وَإذا ما رَكبتُمُ الخَيلَ صَدرُ ال جَيشِ عَينُ اللواءِ قَلبُ الحَديدِ

أنتَ فيهِمْ إنْ يَعتِموا لَيلةُ القَدْ رِ وَإذْ يُصبِحونَ يَومُ العيدِ[٢]

وفي هذا المثال لم يحذف أداة التشبيه فقط ، بل حذف أيضاً وجه الشبه ، وقام على طرفي التشبيه.فهذا التركيب التشبيهي ، أو ما يسمّى بالتشبيه البليغ ،بتجرّده من الأداة يتميّز بالمطابقة التامّة بين المشبه والمشبه به ، وبخلوّه من وجه الشبه يتميّز بالتقريب بينهما، وذلك ليحقّق لصورته قدراً أعلى من البيان، وليبلغ غايته من وصف علوّ مكانة ممدوحه وسموّها بين قومه، حيث عقد علاقة مشابهة تامّة بينه وبين البدر الذي يعلو النجوم جميعها، في البيت الأول .وامتدّ السياق الوصفي للمدوح إلى البيت الثاني لتزداد الصورة أكثر وضوحاً مبنىً ومعنىً حينما شبّه

---

(١) **م.ن.** ، ص ٢١١.
(٢) **الديوان** ، ص ٣١١.

ممدوحَه الرشيدَ بن المعتمد بالريحانة، بل جعله الريحانة ذاتها ، التي تفوح رائحتها الطيبة الزكية على بني عبّاد .

والملاحظ أنّ الصورة الغالبة التي يرد عليها التشبيه البليغ في أشعار ابن عمّار يكون فيه المشبه به مسنداً خبراً لمبتدأ كما الحال في البيتين السابقين .كما ورد على صور أخرى، منها ما يكون فيه المشبّه به مسنداً مضافاً إليه مثل تشبيه أنامل غلام بالسوسن، وتشبيه محاجر الغلام بالنرجس ؛ يقول :

(من الطويل)

يَسْعى بِكأسٍ مِن أنامِل سَو وَيُديرُ أُخْرى مِن مَحاجِرِ نَرجِسٍ[1]

ووجدنا أيضاً بعض صور التشبيه البيلغ ترد على تركيب الحصر كما في البيت التالي، الذي يشبه الشاعرُ فيه البربرَ باليهود :

(من الكامل)

شَقَّيتْ بِسيفِكَ أُمَّةٌ إلاّ اليهودَ وَإنْ تَسمَّت بَربرَا[2]

ومن بنى التشبيه البليغ ، في الديوان ، ما تعدّدت فيه المشبهات وكان لكلّ منها تركيبها الخاص، كما في الأبيات التالية مّما كتبها ابن عمّار الى ابن رزين يعتذر فيها عن عدم التعريج عليه حينما مرّ على مقربة من منازله ، فيشبه اللقاء بالنُّجح أي الظفر، والوجه بالصبح، وقصد الممدوح أو زيارته بزيارة البيت الحرام ، ويده بالحجر الأسود؛ فيقول :

(من البسيط)

لِقاؤُك النُّجحُ لَو أعقَبتُهُ سَفر وَوجهُكَ الصبحُ لو أقْبلتُهُ نَظري

وَقَصرُكَ البَيتُ لَو أنِّي قَصَدتُ حَجِّي ويُمناكَ مِنهُ مَوضعُ الحَجَر

---

(١) **الديوان** ، ص٢٩٧.

(٢) **م.ن.** ، ص١٩٣.

لَم تَثنِ عَنكَ عِنانِي سلوةٌ خَ عَلى فُؤادي ولاَ سَمعِي ولاَ بَصَر (١)

كما وجدنا بعض بنى التشبيه البليغ ، لدى شاعرنا ، تتداخل مع التشبيه الضمنيّ، وهو أسلوب بيانيّ لايحدّد الشاعر فيه الصلة بين الطرفين مباشرة ، ويترك ذلك لخيال المتلقي وتذوّقه، ومنه قول الشاعر في قصيدة يمدح بها المعتضدّ :

(من الكامل)

عَيَّرتُموني أنَّ شَرفُ الْمُهنَّدِ أنْ تَرقَّ شِفارُهُ (٢)

في هذا البيت استخدم ابن عمّار تشبيها من غير أن يصرّح بها ، بل ترك ذلك لخيال المتلقي ليكتشفه ويحدّد جماله حسب ذوقه . فالشاعر يقول إنّه يُعيّر بنحول جسمه ، وليس هذا بالشيء المعيب ؛ فالسيف المفضّل هو ما كانت شفاره رقيقة .فهو لم يقل إنّه ، في نحافته، يشبه رقّة شفار السيف ، لكنّه استخدم هذه الصورة البيانية التشبيهية ضمن البيت الشعري . هذا هو التشبيه الضمني لايبدو فيه المشبّه والمشبّه به في صورة من صور التشبيه المعروفة ، وإنّما يستشفّ التشبيه من الكلام .

وهكذا فإنّ الصورة التشبيهية تعتمد التشبيه أساساً في بنائها ، ويشكّل عاملاً في بنائها ودلالاتها. وقد جاءت الصورة التشبيهية في نصوص ابن عمّار الشعرية في أشكال متنوّعة من حيث استخدامات عناصر التشبيه ترتيباً أو ذِكراً أو حذفاً .وكان المشبّه العنصر الأكثر استقراراً ، ووجه الشبه الأكثر حراكاً . كما

(١) **م.ن.** ، ص٢٦٢.
(٢) **م.ن.** ، ص ٢٢٠.

استخدم معظم أدوات التشبيه، وتصدّرتها الكاف وكأنّ ثمّ سائر الأدوات .

واعتمد الشاعر في بناء صوره التشبيهية على العناصر الحسّية وبصفة خاصة تلك التي يستمدّ مفرداتها من الطبيعة .وقد يجمع بين المجرّد والمحسوس في تركيبة لغوية توحّد بينهما عبر التصريح بأدة التشبيه أو من دونها .في ذلك كلّه يبرز تأثير الطبيعة الأندلسية جليّاً في صوره التشبيهية.

ثانياً- الصورة الاستعاريّة:

عني البلاغيون العرب بالاستعارة ورأوا أنّها أبلغ من التشبيه وأقوى تأثيراً. فقد عرّفها الرّماني بأنّها: تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة[١]. وقال ابن رشيق إنّها "أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في جليّ الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[٢] ، ثم ينقل عن القاضي الجرجاني قوله إن "الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقل العبارة فجعلت في مكان غيرها، ومِلاكُهَا بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر"[٣] .

فإذا كانت الاستعارة نقلاً للفظ من معناه للدلالة على معنى آخر، أو استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة على حدّ تعبير الرمّانيّ؛ فإنّ الاستعارة الشعريّة، موضوع بحثنا،

---

(١) الرمانيّ، **النكت**، ص ٨٥.
(٢) ابن رشيق، **العمدة** ، ٢٦٨/١.
(٣) ابن رشيق، **العمدة**، ٢٧٠/١.

أكثر من عمليّة لغويّة، فهي " مرآة لثوابت الذات الإنسانية بما فيها من نماذج عليا ورموز، ولنماذجها المعرفية والنظريّة[١] . وإلى ذلك ذهب كوهين، إذ يرى أن الاستعارة الشعريّة ليست تغييراً في المعنى فحسب، بل إنّها تغيير لنمط المعنى وطبيعته، مروراً بالمعنى الذهني إلى المعنى العاطفيّ Passage du sens notionnel au sens emotionnel. موضحاً بأنّها مرور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، وهو مرور تمّ من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغويّ الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني[٢] . وهذا يرجع إلى مفهوم الشعر عند النقّاد المعاصرين، الذين يعدّون الشعر فيضاً تلقائيّاً للمشاعر القويّة، والاستعارة جزء أساس من العمليّة الشعريّة، ووسيلة خلق وإبداع تكتسي قيمتها الجمالية من قدرتها على نقل حالة شعورية يحياها الأديب، وهذا يتطلّب ـ تبعاً لتميّز تجربة الفنان وتبلورها ـ خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النثري الفنيّ ، ويتشكّل العمل الأسلوبي هنا من خلال التركيب اللغويّ بعلاقات جديدة فيه وارتباط بين أطراف الجملة فعلاً وفاعلاً ومفعولاً وشبه جملة وصفة وحالاً ومبتدأ وخبراً [٣]. وانطلاقاً من هذا المفهوم ظهر الاهتمام بالصورة الاستعارية .

وتكشف دراسة الصور الاستعاريّة ، في ديوان ابن عمّار ، الأبعاد النفسيّة، والظروف الاجتماعية والسياسية، المؤثرة في تجربته الشعرية. ومن خلال استقراء هذه الصور ، لاحظنا أنّها جاءت في معظم الأغراض الشعرية الموجودة في الديوان ؛ وقد تنوّعت ما بين تصريحية ومكنية .

وتتضمّن الاستعارة التصريحية عمليتين عقليتين : الأولى متطابقة مع الحقيقة والواقع، قائمة على قاعدة تداعي المعاني وهي إدراك ما بين المشبّه والمشبّه به من تشابه ، أمّا الثانية فإنّها خيالية ، وهي ادعاء أنّ المشبّه والمشبّه به متّحدان في الحقيقة . فهما شخص واحد لاشخصان أمّا في الاستعارة المكنية فنجد ثلاث عمليات عقلية هي : العمليتان السابقتان

---

(١) **م. ن.**، ١١٧/١.

(٢) Cohen, structure du langage poetique p. 203. .

(٣) فايز الداية ، **جماليات الأسلوب** ، ص ١١٤ .

مضاف إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية ، هي تخيل اتصاف المشبّه بما هو من خصائص المشبّه به[١].

وفي ما يلي سنتناول بنى الاستعارة في نصوصه الشعرية ، التي تمثّل نموذجاً أسلوبيّاً طاغيّاً في هذه النصوص .

١ ـ الاستعارة التصريحية:

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

ومن أمثلتها قول ابن عمّار يهجو ابن عبدالعزيز أمير بلنسية عندما نكث هذا العهدَ الذي عاهده عليه:

(من الكامل)

وتعوَّضوا مِن صَفرةٍ خَبثيةٍ بِأغرّ وَضّاحِ الجَبينِ مُدارِ[٢]

لجأ الشاعر إلى اللون في الاستعارة " بسبب ميزته الجمالية وبسبب الدور الكبير الذي يؤديه في بناء الصورة الشعرية، حتى صار من أهمّ السمات الأسلوبية التي تميّزها[٣]. وذلك إمعاناً منه في تصوير الفارق بينه وبين عدوّه أمير بلنسية ، حيث استعار لعدوّه اللون الأصفر وهو يحمل، مما يحمل من معان ،معنى الذلّ والهوان والخبث، وليؤكد هذا المعنى أضاف صفة الخبث إلى اللون الأصفر فقال : " صفرة خبثية". واستعار اللون الأبيض(أغرّ) لنفسه ، وهو لون يوحي بالخير وبالأمن والحياة، وأضاف صفة الوضوح إلى البياض زيادة في التأكيد " أغرّ وضّاح " . وهنا نلاحظ أنّ الشاعر لم يذكر نفسه ولا خصمه (الأمير) بلفظيهما ، لكنه ذكر الصفات المستعارة لهما (صفرة خبثية ، أغرّ

---

(١) يوسف أبو العدوس ، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث** ، ص ٢٤٧ .
(٢) **الديوان** ، ص ٢٩٠.
(٣) أحمد المرازيق ، **جماليات النقد الثقافي** ، ص ٢٠٨.

وضّاح) ، وهذا ما يجعل مستوى الصورة " أقرب مأخذاً ودالّـه أبـين أثـراً فـي التركيـب إذا ذكـر المسـتعار بلفظـه"[١] وبهـذه الصـورة التصـريحية المجـرّدة يرسـم الشـاعر صـورتين متقـابلتين إحـداهما قاتمة لخصمه ، والأخرى مشرقة لنفسه .

وقد حفلت نصوص الديوان بالاستعارات التصريحية التي استخدم ابن عمّار في بنائها اللون ؛ كما في قوله يمدح المعتضدّ ويشيد بانتصاراته :

(من الكامل)

قـادَ المواكِـبَ كَالكَواكِـبِ مِـن لاَمِهِـم مِثـلُ السّـحابِ
مِنْ كلِّ أبيضَ قَـد تَقلَّـدَ أبْيَضاً عَضْباً وَأسْمـرَ قَـد تَقلَّـدَ (٢)

يصف الشاعر في البيت الأخير تنوّع جيش ممدوحه وتنوّع أسلحته، فاستعار اللون الأبيض للفرسان ذوي البشرة البيضاء واستعار لسيوفهم اللون الأبيض، كما استعار اللون الأسود للفرسان من ذوي البشرة السوداء ولرماحهم اللون الأسود. والاستعارة في الصورتين المتقابلتين استعارة تصريحية مجرّدة ، حيث تضمّن كلّ منهما إلى جانب لفظ المستعار بعض متعلّقات المستعار له .

ومن استعارات ابن عمّار التصريحية ما كانت مطلقة وتعدّ " أكثر عمقاً بسب خلوّها من المتعلّقات واقتصار التركيب فيها على لفظ المستعار "[٣]. ومنها قوله يشيد بانتصار المعتضدّ على أعدائه من البربر :

---

(١) الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص ١٦٣.
(٢) **الديوان** ، ص ١٩١.
(٣) الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص ١٦٤.

(من المتقارب)

وَقُمتَ تُطالبُ فـي النَّاكِثيـــــ نَ مُرّ الحِفـاظِ بِحُلـو الظَّفـرْ[1]

فالشاعر استعار لفظة " مرّ " للهزائم بقرينة "الحفاظ "، واستعار لفظة " حلو " للانتصارات بقرينة " الظفر ". فالصورة الاستعارية هنا خالية من متعلقات المستعار له، عكس الصورتين السابقتين، ممّا يتيح للمتلقي مجالاً واسعاً لتصور مواطن التشابه بين طرفي الاستعارة .

ومن أنواع الاستعارة التصريحة التي وردت في الديوان التصريحية الترشيحية وهي التي يقتصر تشكيلها على بعض قيود المستعار. ويرى الطرابلسي أنّها أكثر توغّلاً في اتجاه المستعار[2] .

منها قوله يتغزّل بحسناء : (من الكامل)

حَكَـتِ الغُصـونُ جمَـالَ قَـدّكِ وَالفَضلُ لِلمَحْكي لاَ لِلحَـاكِي

لاَ تَغـرُبي يـا رَوضـةً مَحظُـورةً حَتّى أمدّ يَدِي إلَى مجَناكِ[3]

استعار الشاعر صورة الروضة للمرأة الحسناء مشبّهاً جمال المرأة بجمال منظر الروضة الغناء . وقوله " أمدّ يدي إلى مجناك " من متعلّقات الروضة وهي المستعار .وبهذا كانت الصورة الاستعارية التصريحية أكثر توغّلاً نحو المستعار .

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٠٠.
(٢) الطرابلسي ، **م** ، **س** ، ص ١٦٤.
(٣) **الديوان** ، ص ٢٤٢.

ومنها أيضاً قوله يستعطف المعتمد بن عبّاد :

(من الطويل)

سَأَسْــتَمْنحُ الرُّحمَــى لَــديْكَ وَأَسْــألُ سُــقياً مِــن تَجــاوُزكَ

وَإنْ نَفِحَتْنــي مِــن سَــمائِكَ نَفْحَةٌ سأُهتِفُ يَا بَردَ النَّسيمِ عَلَى (١)

حيث استعار صورة الْحَرْجَف ، وهي ريح شديدة البرد والهبوب ، لغضب المعتمد. وقوله " برد" من متعلق الحرجف و هو المستعار.

و قد يلجأ الشاعر إلى التوغّل في وصف المستعار أكثر منه في وصف المستعار له حتى يخيّل للمتلقي أن بؤرة الصورة هي المستعار نفسه وليس المستعار، بينما هو في الحقيقة أسلوب تصويري من أبلغ ما يكون عليه الإيحاء المتخفي خلف الألفاظ .

ومثال ذلك قوله يصف المعركة التي انتصر فيها المعتضدّ بن عبّاد ملك إشبيلية على البربر ، وقد استعار الشاعر صورة الخمرة (المعتّقة) لهذه المعركة :

(من الطويل)

ظَفَرتَ بِهم فَارنَح وَأومِض بُروقاً لَها مِن عُودِها ضَجّةَ الرّ

مُعتَّقَةً أهدَتْ إلى الوَردِ لَونَها وَجَادَت بِرِيَّاها عَلى العَنبَرِ الوَردِ

فَأكْثر مَا يُلهِيكَ عَن كَأسِها اُ وَعَن غَمّات العُودِ نَغمَةُ مُسْتجْ (٢)

عمد الشاعر إلى تشكيل الصورة البيانية بأسلوب الاستعارة التصريحية الترشيحية، حيث ذكر صفات تلائم المستعار منه (كؤوسها ، الورد لونها ، ريّاها ، كأسها) . لتكون الصورة أبلغ وأجمل لوناً. فبوساطة هذه المبالغة يُتناسى التشبيه ويكون ادعاء المشبّه (المستعار له) هو المشبّه به (المستعار)نفسه (٣) . فالصورة الاستعارية المرشحة هنا، توحي بتداخل مفهوم

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٨٢.

(٢) **م.ن.** ، ص ١٩٨.

(٣) أحمد الصاوي ، **فنّ الاستعارة** ، ص ٤٧.

طرفيها ليتخيّل المتلقي قوّة تمازج المستعار له " المعركة " ، والمستعار " الخمرة المعتّقة ".

٢ـ الاستعارة المكنية:

إذا كانت الاستعارة التصريحية تقوم على ذكر المشبّه به (المستعار) وحذف المشبّه (المستعار له) فإنّ الاستعارة المكنية تقوم على عكس هذا ، إذ حُذف فيها المشبّه به (المستعار) وبقيت صفة من صفاته تدلّ عليه ، مع ذكر المشبّه (المستعار له) .لذا عدّها البلاغيون أبلغ من الاستعار التصريحة، بل أرقى أنواع الاستعارات . لأنها كما يقول الجرجاني:

" ترى بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخُرْسَ مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية ...إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها إلاّ الظنون [١] .فهي في نظره أبلغ من الاستعارة التصريحية في توكيد المعنى وتوضيحه لاحتياجها إلى مزيد من التأمل والتفكير . ومثالها قول ابن عمّار يصف حاله حين نفاه المعتضدّ من إشبيلة :

(من الطويل)

أجُرِّ ذُيولَ اللّيلِ سَابغةَ الدُّ وَأركَبُ ظَهرَ العَزمِ صَعبَ الشّكائمِ [٢]

يشبّه الشاعر الليل بحيوان ، فلم يذكر الحيوان/ المشبّه به وإنّما رمز له بشيء من لوازمه وهو الذيل ،أي أنّه كنّى عن المشبّه به /المستعار ولم يصرّح به مكتفياً بذكر قرينة تدلّ عليه

---

(١) الجرجاني ، **أسرار البلاغة** ،ص ٤١ .
(٢) **الديوان** ،ص ٢١٣.

وهي إثبات الذيل الذي هو جزء من جسم الحيوان ، وجاء بصيغة الجمع (ذيول) دلالة على طول الليل بالنسبة له فجعل له أكثر من ذيل من باب المبالغة . فالشاعر من خلال هذه الصورة يريد أن يوحي بعمق المأساة التي يواجهها في منفاه .

وتتميّز الاستعارة المكنية بدرجة أوغَل في العمق ، فإخفاء المستعار وحلول بعض ما يلائمه محلّه يجعل المتقبّل يتخطّى مرحلة إضافيّة في العمليّة الذهنيّة التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة[١] . وهي تقوم على التشخيص والتجسيد ، وتهدف الصورة الفنية لها إلى تجسيد الحقائق النفسية والشعورية التي يريد أن يعبّر عنها الشاعر، من خلال بحثه عن علائق جديدة تربط بين الأشياء ، وعدم الاقتصار على تسجيل الشبه بينهما ، وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر الصورة،واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية وتتضاعف إيحاءاتها [٢] .

شكّلت الاستعارة المكنية سمة أسلوبية بارزة في شعر ابن عمّار ، حيث كانت هي الصورة الاستعارية المهيمنة في الديوان ، حيث وردت أكثر من الاستعارة التصريحة.

وقد تغلّبت فيها الصورة التشخيصية على الصورة التجسيدية . وقامت بدور مميّز كشف الأبعاد النفسية ، والظروف الاجتماعية والسياسية المؤثّرة في تجربة الشاعر وهذا ما سنستعرضه في ما يلي:

---

(١) الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص ١٦٦ .
(٢) علي عشري ، **بناء القصيدة العربية الحديثة** ،ص ٧٤.

٣ ـ الاستعارة التشخيصية:

تكمن فنّية الاستعارة التشخيصية في إضفاء المشاعر والصفات البشرية على الأشياء لترتفع بها إلى مرتبة الإنسان ، بحيث يجعلها تنبض بالحياة ، تتحرك وتحسّ وتتألّم، من خلال رؤية الشاعر والأدوات الفنّية التي يستخدمها في التصوير الاستعاري لنقل تجربته الشعورية والنفسية. ويرى إحسان عباس أنّ التشخيص جدّة في الاستعارة إذ يقول : " إذا كان النقد أثر في تربية الذوق ، فإنّ الآمدي وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الجدّة في الاستعارة ، وتقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة[١].

وتتجه الصورة التشخيصية ، لدى ابن عمّار ، إلى عالم الإنسان وما يحيط به من مدركات حسّية حيث يخلق معاني جديدة بعيدة عن الجمود والوصف العارض ، فيبثّ الحياة الإنسانية في عالم الطبيعة من نباتات وحيوانات وجمادات ، وحتى في المعاني المجردّة المطلقة. تحمل أحاسيسه وتتلون بعاطفته الخاصة . قال ابن عمّار يمدح المعتمد بن عبّاد :

(من الكامل)

بَحرٌ إذا رَكبَ العُفاةُ سكونَهُ وَهبَ الغِنَى في عـزّةٍ وَسُـكونِ[٢]

فالشاعر قد شخّص البحر ، وهو من مظاهر الطبيعة الجامدة ، على هيئة إنسان كريم يمدّ يد العون للمحتاجين . فالصورة التشخيصية هنا ، تعبّر عن إحساس الشاعر بالألم الشديد الذي يعانيه في السجن .ويأمل أن يتكرّم عليه بالعفو ويطلق سراحه .لذا كان استخدام الشاعر للبحر مجازياً ، وليس حقيقياً .ووظّفه توظيفاً رمزياً للإشادة بقيم المعتمد النبيلة علّه ينال عطفه .

---

(١) إحسان عباس ، **تاريخ النقد الإدبي عند العرب** ، ص ١٧٠.
(٢) **الديوان** ،ص ٣١٤.

ومن صور تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة والحية ما قاله الشاعر يمدح المعتمد حين نفاه المعتضدّ من إشبيلية، إذ جعل عناصر الطبيعة تشاركه أحاسيسه ؛ فالغمائم تبكي له، والحمائم تنوح عليه، والرعد يصرخ مدوّياً طالباً الثأر له، والبرق يشهر سيفه، والنجوم ترتدي ملابس الحداد حزناً عليه، والرياح تشقّ جيوبها حسرة عليه ؛ يقول ابن عمّار :

(من الطويل)

عَلَــيَّ وَإلاّ مــا بُكــاءُ الغمــائِم وَفـيّ وَإلّـا مـا نِيـاحُ الحَمـائمِ

وَعَني أثارَ الرّعدَ صَرخَةُ طالِبٍ لِثأرٍ وَهزَّ البَرقَ صَفحَةُ صارمِ

وَما لَبستْ زُهرُ النُّجومِ حِدادَها لِغَيري وَلاَ قامَتْ لهُ في مآتمِ

وَهــلِ شَــقَّقتْ هَــوجُ الرِّيــاحِ لِغَيـــري أوْ حَنّـــتْ حَنـــينَ

المتأمل في الأبيات الأربعة السابقة يلحظ ازدحام الصور الاستعارية فيها ، وكأنّما كلّ ما في الطبيعة أعطيّ ملامح الحياة وخصائصها أو ما يتعلّق بها . فقد شخّص ابن عمّار كلاّ من : الغمائم ، الحمائم ، الرعد ، البرق ، النجوم ، الرياح ؛ فجعلها ذواتاً عاقلةً تمارس السلوك الإنساني، فتتعاطف معه وتتألّم لألمه .وقد تجلّى هذا النوع من الصور التشخيصية في غرضي المدح والاستعطاف ، وبخاصة في مراحل منافي الشاعر وسجنه . ممّا يدلّ على أن اختيار هذا النوع من الأسلوب كان مقصوداً، لتصوير ما يخالج أعماقه من مشاعر وأحاسيس. وكما يرى عبدالسلام المسدي فالأسلوب في معنى من المعاني هو صورة مجسّمة للعالم الداخلي للشاعر[٢] .

٤- تشخيص المعاني المجرّدة:

ولايقتصر التشخيص، لدى شاعرنا، على مظاهر الطبيعة بل يلجأ أحياناً إلى تشخيص المجرّد في محاولة منه لإلغاء علاقتنا بالواقع المألوف ، وليعيد تشكيله بعلاقات نفسية جديدة " قد تدهش المتلقي بقدر ما تكون قادرة على تجسيد العالم الداخلي للشاعر، عبر تشكيلات لغوية جمالية فيّاضة بإيحاءات هذا العالم وخباياه الدفينة [٣] .

---

(١) **م.ن.** ، ص ٢٠٩.
(٢) عبدالسلام المسدّي ، **الأسلوب والأسلوبية** ، ص ٧٨.
(٣) عبدالقادر الرباعي ، **في تشكّل الخطاب النقدي** ، ص ٥٣.

ومن أمثلة ذلك ما كتبه ابن عمّار إلى أبي الفضل ، صاحب شقورة في مدّة اعتقاله فيها، يستعطف ويتوسّل إليه علّ صاحب السجن يعفو عنه :

(من الكامل الحذاء)

دَعْ ذَا وَصِلنا غَيرَ مُؤتمَرٍ مُستأثراً بِالحَمدِ وَالشّكر

وَاكتُبت إلَيْنا إنّها لَيدٌ تمَحُو الذي كَتبتْ يدُ الدّهر[1]

فالشاعر شخّص الدهر من خلال الفعل "كتبت " العائد على الدهر، إذ استعار صورة الإنسان للدهر فحذف المستعار ، الذي هو الإنسان ، لكن أبقى على لازمة من لوازمه وهي: كَتبتْ يَدُ .فجسّد الشاعر المجرّد / الدهر على صورة إنسان رقيب يسجّل ما يفعل من خطايا. ويقارن بين يد أبي الفضل صاحب شقورة ، وبين يد الدهر .فالأولى يد خيّرة متسامحة، ويؤكد الشاعر على ذلك باستخدامه لام التوكيد التي دخلت على "يد"، فتحاول محو ما كتبت الثانية والتي لا تغادر صغيرة ولا كبيرة، هذه اليد التي تشخص الدهر وتجعل منه إنساناً يصور من خلاله ابن عمّار مأساته ومعاناته في سجن شقورة .

وإذا كان " الدهر " يقع خارج عالم المحسوسات، فإنّه أيضاً يغوص في عمق المجرّد الداخلي للشاعر، لذا لم ير حيلة للتعبير عن عمق أعماقه إلاّ بابتكار هذه الصورة التشخيصية التي تجعل القارىء يتخيّل كيف انقلب الدهر من المجرّد المطلق إلى كائن حي يواجه كائناً حيّاً آخر.ولنتأمّل أيضاً قوله يمدح المعتمد ويخطب ودّه :

(من الكامل)

وَالدّهرُ جارٍ في عِنانَكَ لمْ تَقلْ هاتِ المنىَ إلاّ أجابَ بها كاَ[2]

ففي هذا البيت يوظّف الشاعر الاستعارة التشخيصة عبر شبه الجملة " جار في عنانك " و الجملة الفعلية " أجاب بها " العائدتين إلى الدهر ، حيث استعار للدهر صفة الشخص المطيع، الذي يلبّي الطلب عند أول نداء . وقد ركّز على تصوير

---

(١) **الديوان** ، ص٣٠٣.

(٢) **الديوان** ، ص ٢٠١ .

حركية الدهر وفاعليته المؤثرة في الممدوح (المعتمد بن عبّاد) كما هي مؤثّرة في حياة الشاعر . حيث يصبح الدهر محور البث الصوري والإيحائي في البيتين السابقين ويتقمص خصائص الكائن الحي في تجليات تتبادل الأدوار ، فمرّة يظهر على هيئة الرقيب يكتب ما يسمع ويرى ، ومرّة يأتي على هيئة المطيع المنقاد يُؤمر فيجيب .فالصورة التشخيصية للدهر في البيتين توحي بنوع من التداخل بين الدهر والإنسان والحيوان، أو لنقل بين الدهر وبين أي كائن حيّ.

والشاعر حين يلجأ إلى هذه الصور الاستعارية ينقل تجربته الشعورية ، فإنّه يضفي إيحاء وجمالاً على شعره. إذ إنّ ملكة التشخيص " تستمدّ قدرتها من سعة الشعور حيناً ، أو من دقّة الشعور حيناً آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلّها، لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذي يتأثّر بكلّ متأثّر ويهتزّ لكلّ هامسة ولامسة "[1] .

والشاعر لايلجأ دائما إلى تشخيص المجرّدات أو مظاهر الطبيعة الجامدة ذاتاً عاقلة فحسب، بل إنّه يقوم أحياناً بتشخيصها ذاتاً غير عاقلة ،كما في قوله يتحدث عن نفسه :

(من الكامل)

عَجباً لأشْمطَ راضعٍ ثَديَ الوَغَا مِنهُ ،وَطَودٌ في العَنا الخَطّار[2]

نلحظ في هذا البيت كيف شخص الشاعر الوغى / المجرّد على هيئة حيوان من ذوات الثدييات، حيث اكتسب بعض مظاهره وهو " الثدي " . فاستعارة الثدي للوغى وإن كان خرقاً عنيفاً للغة

(١) العقاد ، **ابن الرومي :حياته من شعره** ، ص ٥٣٠ .
(٢) **الديوان** ، ص ٢٨٩.

، فقد تولّد عنه نوع جديد من العلاقات التفاعلية التي تزاوجت فيها الدوال المتنافرة من حيث الاستعمال اللغوي .

ولايقتصر التشخيص على مظاهر الطبيعة أو المعاني المجرّدة ، بل قد يلجأ الشاعر إلى تشخيص عالم الجماد، حيث يحوله إلى كائن حيّ ،كما في قوله ردّاً على عتاب المعتمد له:

(من الطويل)

سَتذكُرني إنْ بانَ حَبْلي وأصبَح تَئنُّ بِكفَّيكَ الحِبالُ الرَّثائثُ[1]

وقوله أيضاً يخاطب المعتضدّ :

(من الكامل)

الكأسُ ظامِيةٌ إلَى يُمناكَا وَالرَّوضُ مُرتاحٌ إلى لُقياكَا[2]

فالشاعر في المثالين السابقين قد شخص الحبل والكأس / الجامدين ، على هيئة كائنين حيين .فالأول يئنّ كما يئنّ أي مخلوق حيّ إنساناّ كان أو حيواناً عندما يشعر بالألم.والثاني ظمآن يشعر بشدّة العطش وكأنّه مخلوق حيّ يجوع ويعطش. والشاعر في البيتين يرسم صورة غير معهودة لمحسوسات جامدة. فالتشخيص هنا إذاً ينطوي على سمة تضليلة . إذ إنّ الدالتين " تئنّ و ظامية " تشيران إلى كائن حيّ إنسان أو حيوان ، غير أنّ التشخيص جعلها تشير إلى أشياء جامدة صماء لاروح فيها (الحبل والكأس)، ما يجعل المتلقيّ يجتهد في اكتشاف هذه السمة التظليلية التي نتجت عن هذا التشخيص. ومن ثم استشفاف التصورات المتخفية في النصّ .وهذا يدلّ على أنّ الشاعر وظف " الحبال والكأس " توظيفاً مجازياً للإيحاء بعلاقته الوطيدة بالمعتضدّ وابنه المعتمد ، وما يكنّه من مشاعر تجاههما .وهذا هو المعنى الخفيّ أو (معنى المعنى) للنصّ ، الذي به نتوصل إلى الدلالة الشعرية والجمالية للنصّ .

---

(١) **م.ن.** ، ص ٢٨٥ .

(٢) **م.ن .**، ص ٢٠١.

وهكذا رأينا كيف وظّف ابن عمّار الاستعارة التشخيصية ، من خلال الامتزاج بين الحسّي والمعنويّ ، في إنتاج معنىً جديد يثير خيال المتلقّي ويوقظ وعيه ، ويجسّد في النهاية تجربته الشعورية والنفسية.

٥- الاستعارة التجسيدية:

هي انتقال الاستعارة بالمعاني المجرّدة أو الأشياء المحسوسة إلى أجسام مادّية يمكن رؤيتها وملاحظتها، حيث " تقدّم الصورة الاستعارية الأفكار والخواطر والعواطف في صور مجسدة محسوسة "[١]. وذلك لتقوية المعاني وإبرازها لتكشف رؤية الشاعر وتجربته الشعوية الخاصة.وتعدّ الصورة التجسيدية مظهراً آخر من مظاهر الانزياح الأسلوبي ،إذ إنّها تمثّل خرقاً لمعايير استعمال اللغة ، بحيث توظّف اللغة توظيفاً يستند إلى التنافر أو الانزياح عن خصائصها اللغوية ، إلاّ أنّ تقنية التجسيد وطاقته الكيماوية السحرية تجعل هذه العناصر المتنافرة تنصهر بعضها ببعض، لمنح الصورة الاستعارية لغة إيحائية خاصة ، أو ما أسماه الناقد اللغوي والأسلوبي " جان كوهين " اللغة الانزياحية التي تميّز لغة الشعر عن لغة النثر[٢] .

وهكذا فإنّ الصورة التجسيدية تكتسي طاقة جمالية ، وقدرة إيحائية بانزياحها عن النمط المألوف في استعمال المعايير اللغوية .وقد اعتمد ابن عمّار على هذا الأسلوب التصويري لتجسيد مشاعره ، وتشكيلها تشكيلاً فنّياً موحياً وقادراً على التأثير في المتلقي؛ كتب ابن عمّار من سرقسطة إلى صديقه الأمير محمد (المعتمد) في إشبيلة :

---

(١) عدنان قاسم ، **التصوير الشعري** ، ص ١١٦.

(٢) Cohen , **structure du langage poetique** , p 205. .

(من الطويل)

فَديتُكَ مَا حَبلُ الرّجاءِ عَلَى بِـــواهٍ وَلاَ رَبـــعُ الوَفـــاءِ بِقـــاتمِ

أنا العَبدُ في ثَوبِ الخُضوعِ أرَى البَدرَ تَاجي وَالنّجومَ خَـواتِم[1]

ففي هذين البيتين تتجلى أبعاد الصورة التجسيدية من خلال تجسيد المعاني المجرّدة : (الرجاء، الوفاء، الخضوع)، حيث نلاحظ أنّ الشاعر أسند إليها محسوسات. فقد أسند الحبل إلى الرجاء ، والربع إلى الوفاء .

فالشاعر يحاول أن يجسّد مشاعره وإحساساته تجاه صديقه الأمير محمد المعتمد حين نفاه المعتضدّ من إشبيلية ليولّد أثراً حسّياً خاصاً يمكن أن يمثُل أمام حسّ المتلقي، أوما عبّر عنه قديماً بالتخييل .وذلك من خلال هذه التشكيلات اللغوية التي بُنيت على خرق مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية ،ما عمّق الدلالة بأبعادها التجسيدية ، فأكسب الصورة الاستعارية الفعالية والثراء للجمع بين أكثر من عنصر في عنصر واحد .فقد جعل الشاعر للرجاء حبلاً ، ثمّ جعل هذا الحبل قويّاً ومتيناً ليس (بواهٍ) . وجعل للوفاء ربعاً، ثمّ جعل هذا الربع سعيداً مستبشراً ليس (بقاتمٍ) . وهو هنا يحاول تجسيد مشاعر الودّ والوفاء اللذين يكنهما للمعتمد وإذا ما تأملنا أيضاً البيت الثاني ، نلاحظ أنّ الشاعر جعل من الخضوع ثوباً له ، ومن البدر تاجاً على رأسه ، ومن النجوم خواتم في يديه. وهو يلجأأيضاً إلى هذه الصورة التشخيصية المركّبة لإظهار مدى تواضعه أمام ممدوحه مهما بلغ اعتزازه بنفسه .

وهكذا تتشكّل الاستعارة التجسدية، لدى ابن عمّار، من عناصر متعدّدة تولّد صوراً متتالية وتخلق انزياحات عديدة في بنية اللغة الشعرية .لذا أمكن القول إنّ فلسفة الاستعارة تتمثّل في " قدرتها على توحيد أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة في بناء صورة واحدة"[2] .

وإذا كان الشاعر يلجأ إلى التجسيد لاستحضار موجودات حسّية لها صور مختزنة في الذهن ، فإنّه يستخدمه أيضاً لنقل المعنى المجرد من نطاق المفاهيم إلى ما يشبه المادّية

---

(١) **الديوان** ، ص ٢١٨.

(٢) محمد عبدالله ، **الصورة والبناء الشعري** ، ص ١٥٤.

الحسّية وكأنّه يُرى ويُلمس،ومثال ذلك قوله يمدح المعتضدّ في أول لقاء له معه :

(من الكامل)

أُعلِمتُ بِالإيمانِ حتّى شمَتهُ فرَأيتُه في بُردَتيهِ مُصوَّراَ

وَجَهلتُ مَعنى الجودِ حَتّى زُرتُه فَقرأتهُ في رَاحَتيهِ مُفسّراَ[1]

الشاعر في البيتين السابقين يمدح المعتضدّ بن عبّاد ، فيحاول تصوير ما يتحلّى به ممدوحه من إيمان صادق ، ومن كرم وبسطة أيد ، ويحاول تشكيل هذه الرؤى والأحاسيس وتجسيدها في صور حسّية تراها العين وتتفحصها حواس المتلقيّ المختلفة ؛ لذا انتقل بكلّ من الإيمان والجود من كونه معنىً مجرّداً أو مفهوماً غائباً في الذهن إلى شيء واضح ملموس. فقد جعل للإيمان رائحة تُشمّ ، ولم يكتف بذلك، بل جعله مرسوماً في بردتيه . وجعل الجود مادّة ملموسة في يدي الممدوح .

وبهذه الصور الاستعارية يجسد الشاعر عالم المجرّد تجسيداً جمالياً موحياً وقادراً على إثارة المتلقيّ بهذه الانزياحات عن النمط المألوف. فالنصّ الشعريّ كما يقول الناقد الفرنسي كوهين:" ليس التعبير الأمين عن عالم غير عاديّ ، وإنّما هو التعبير غير العادي عن عالم عاديّ "[2] .

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

---

(١) **الديوان** ، ص ١٩١.

(٢) محمد عبدالله ، **الصورة والبناء الشعري** ، ص ١٥٤.

السابق، وهما من قصيدتين مختلفين ؛ من حيث الإشادة بكرم المعتضدّ وسماحته ؛ يقول الشاعر :

(من الطويل)

فَيا حُسنَ ذَاك السَّيفِ في راحَ وَيا بَرْد تِلك النَّار في كَبدِ الْم[1]

تقوم الصورة التجسيدية، في البيت، على التمازج بين المجرد والمحسوس ، وتقابلها صورة أخرى تتراءى أبعادها في رمزية السيف والنار التي تعبّر عن الشجاعة والقوّة ، فالممدوح شجاع / كريمٌ (السيف، الندى) ، وقويّ / سمحٌ (النار و الكبد). كما نلاحظ أيضاً أنّ الشاعر وظّف أسلوب الرمز والتصوير لتجسيد كرم المعتضدّ وسماحته إذ جعل للندى يداً وللمجد كبداً. وبهذا الأسلوب البيانيّ يلجأ إلى تصوير مشاعره وأحاسيسه من خلال التواشج والتعارض بين الأشياء ، كما يخلص رؤياه للمدوح بصفته رمزاً للفاعلية الإيجابية التي تجسّد سموّ الأخلاق النبيلة بكلّ معانيها .

ونستنتج مما سبق أنّ طغيان التشخيص والتجسيد على صور ابن عمّار الاستعارية التي تقوم على الفكرة المعنوية أو المجردة يخفي نوعاً من التمازج أو الازدواجية في الجمع بين ما هو معنوي وماهو محسوس ، فيكون الحسيّ رمز الحقيقة الكامنة في نصوص الديوان، ما حدا بالشاعر يبدأ بنيته الاستعارية بالمعنوي أو المجرد لتنتهي إلى التشخيص أو التجسيد .

---

(١) **الديوان** ، ص ١٩٧.

وبشكل عام نستطيع القول إنّ ابن عمّار استخدم الصورة الاستعاريّة كأسلوب فنّي في تشكيل أفكاره ومشاعره، بعيداً عن التقرير والتصريح، وقد أدّت الاستعارة، تصريحيةً ومكنية، دوراً بارزاً في ذلك، وشكّلت سمة أسلوبيّة لافتة .

ثالثاً: الصورة الكنائيّة:

من الصور البيانيّة التي استخدمها ابن عمّار في التعبير عن معانيه الصورة الكنائية. وهي تقف جنبًا إلى جنب مع صوره الأخرى، من تشبيه واستعارة. وتقوم الصورة الكنائية على تأكيد المعنى الذي يجول في فكر المبدع، ويختلج في وجدانه. يقول الجرجاني: "والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيوحي به إليه ويجعله دليلاً عليه"[١] ؛ فالكناية في رأيه أسلوب جديد لإثبات المعنى من دون أن يصرّح به مباشرة. وقد أشار أيضاً إلى هذا بقوله: "إنّك عندما كنّيت عن المعنى لم تزد في ذاته، ولكنّك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشدّ"[٢] . فالقيمة التعبيرية للكناية إذاً، تتجلّى في الثنائيّة الدّلاليّة، حيث يتداخل في نسيجها ما يشتمل عليه اللفظ الصريح، وما وراءه في الإيحاء، "معنى المعنى"[٣] .

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

(١) عبد القادر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٧١.
(٢) **م . ن .**، ص٥٦.
(٣) فايز الداية، **جماليّات الأسلوب**، ص١٤٢.

الاستعارة والتشبيه. ونسبتها ضئيلة إذا ما قورنت بنسب الصور البيانيّة الأخرى التي وردت في منظومات الديوان . وليست هذه النسبة الضئيلة ظاهرة في شعر ابن عمار فحسب. فالشعراء والأدباء بصفة عامة ، يقبلون على الصّور التشبيهيّة والاستعاريّة إقبالاً كبيراً، قديماً وحديثاً ؛ إذ إنّ الصورة التشبيهيّة تضع بين يدي المتلقّي معطياتها بلا مواربة، وتسعى إلى إغناء أبعادها بتفصيلاتها الداخلية وبالألوان المحسوسات الأخرى، كالتجريد، والبساطة والتركيب. وتعتمد الاستعارة على الفواصل اللغوية بين الحقول الدلالية، وتعترض صدمة المجاز – الكناية – معظم قرّاء الأدب[١] . ويعود سبب هذه الصدمة إلى الدلالات الكنائية، التي لا يمكن إدراكها من دون معرفة "علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمّن القيّم الفكريّة، والاجتماعية، والسلوك الصادر عنها. وهذا ميسور إلى حدّ كبير في أذهان المعاصرين لصاحب النصّ، وانفعالاتهم"[٢] ، خلافاً للاستعارة التي تقوم على تصورات الشاعر الخالصة وأخيلته الفردية [٣] .

وكذلك في الآداب الأوروبية، فقد كانت الكناية metonymie أقلّ حضوراً من الصور البيانيّة الأخرى. ويعزون ذلك إلى إشكالية تقنية تكوينها Sa technique de formation[٤] . ولكن هذا كلّه لا يعني أن الصورة الكنائية أقلّ، في مستواها الفنّي، من الصور التشبيهيّة أو

---

(١) فايز الداية، **م.ن.**، ص١٤٣.
(٢) **الديوان**، ص١٤٣.
(٣) محمد الفياض ، **الكناية ،** ص٢٠٤.
(٤) Marcel Cressot, **le Style**, p. 74.

الاستعاريّة، بل إنّها كثيراً ما تكون أقرب إلى الوجدان بجمالها الهادئ الوديع، فضلاً عن أنّها تعطي عدّة مستويات دلاليّة يتوالد بعضها من بعض، بدءاً بالدلالة الحقيقيّة للتركيب، وانتهاءً بمستويات بالغة الرحابة والقدرة على الإقناع الفنيّ. بما يبثّه الشاعر للمتلقّي من أفكار ومشاعر(١) .

إذاً فالكناية لون بيانيّ في البلاغة التصويرية يشتمل على الجمال الفنّي والإبداع الأسلوبي . فهي تعرض المعنى الصريح الذي يجمع بين الحقيقة والخيال . وهذا ما لوحظ في استخدامات ابن عمّار لصوره الكنائية ، حيث كانت حقلاً خصباً للكشف عن جوانب من تجربته الفنيّة ، ولمعرفة جوانب من حياته الشخصيّة.

فمن خلال استقراء منظومات الديوان لوحظ أنّ معظم صوّرها الكنائيّة جاء في أسلوب تقليديّ، سواء من ناحية مادّتها أو طريقة تشكيلها، وهو أسلوب شائع في التراث الشعري العربي. لكنّ الشاعر عمد أحياناً، في تشكيل هذه الصور، إلى ما يخرجها عن حدود التقليد، ليضفي عليها لوناً من الخصوصية تكشف عن الانفعالات والمؤثرات النفسية المسلّطة على الشاعر .ومن هنا سنحاول دراسة بنى الصورة الكنائية لدى شاعرنا للكشف عن الإجراء الأسلوبي الذي يتضمّن حركة التصوير والإيحاء فيها .

يقول ابن عمّار يمدح المعتضدّ :

(من الطويل)

صَقيلُ رداءِ العَرضِ مِن غَدْرِ وَطـــــــــــــــــــــاهِرُ

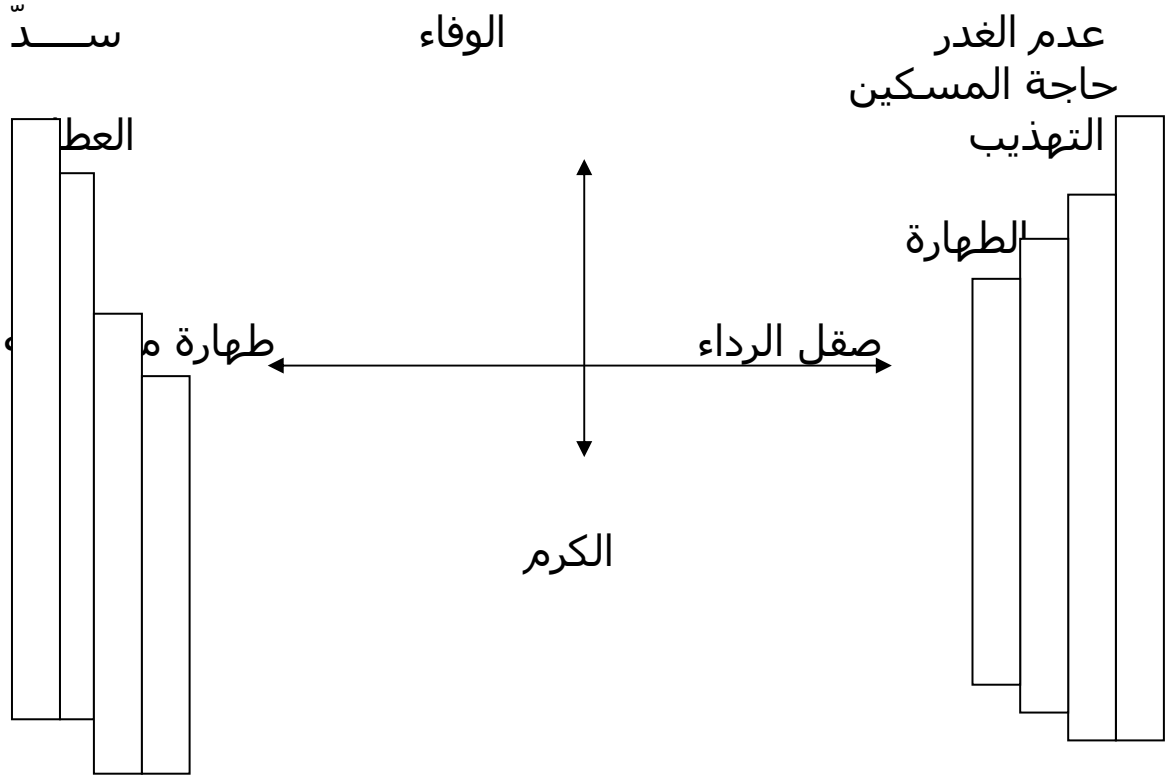
(١) علي زايد، **الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني**، ص٢٢٩.
(٢) **الديوان** ، ص٢١.

في هذا البيت نلاحظ صورتين كنائيتين ، الأولى جاءت في التركيب " صقيل رداء العرض " ، والثانية في التركيب " طاهر ماء الوجه " . وإذا ما تأمّلنا التركيب الأوّل لأدركنا أنّه يتكوّن من الدّال الاسمي " صقيل " ، وهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو (الممدوح) ، والمضاف إليه " رداء العرض " وشبه الجملة " من غدر خلّة " وهذا التركيب يسعى لأن يضع دالاّت منتظمة في إطار الجملة للإيحاء بمعنى واحد . فالدّال " صقيل " يصوّر صفة خلقية لا تتحدّد معالمها إلاّ بارتباطها بالمضاف إليه " رداء العرض " وشبه الجملة " من غدر خلّة " فأوضح المعنى المكنّى عنه ، وأضاف إليه دلالة الطهارة والنزاهة والوفاء . وإسناد " الرداء المصقول " إلى الممدوح يضفي على خيال المتلقيّ إحساساً بالمعنى المكنّى عنها ينتقل شعوره بأخلاق الممدوح النبيلة من صورة معنوية مجرّدة إلى صورة حيّة محسوسة ، ما يجعل الصورة أكثر عمقاً ودلالة .

والبينة التركيبية الثانية ، في الشطر الثاني من البيت ، " طاهر ماء الوجه من ردم عادم " كناية عن الكرم والسخاء . فقد حمل الدّال " طاهر ماء الوجه " صفة تصور دلالتي الصفاء والنقاء ، وتتحدّد معالمهما بارتباطهما بشبه الجملة " من ردم عادم " ؛ وقد حمل الدال " ردم " حدثاً يصور دلالتي البذل والعطاء ، في حين حمل الدال " طاهر " حدثاً يصور دلالتي الصفاء والنقاء . ولا تقتصر دلالتا الصفاء والنقاء ودلالتا البذل والسخاء على الطهارة والكرم ، وإنّما تجسّد جميعها عالم المجرّد تجسيداً جمالياً موحياً وقادراً على إثارة المتلقيّ.

ويمكن أن نضع رسماً بيانياً للأبعاد الدلالية الفنّية التي تولّدت عن البنية التركيبية للكناية في البيت المذكور كما يلي :

شكل رقم (٢)
الأبعاد الدلالية الفنّية لبنية الكناية



نلاحظ من خلال الرسم البياني أنّ ثنائية الوفاء والكرم تتقابلان لتشكلا في أعلا السلم الأخلاق النبيلة التي يتحلّى بها ممدوح الشاعر وهي الوفاء للصديق (عدم الغدر) وإكرام المحتاج (سدّ حاجة المسكين) .

وهكذا تتخذ الصورة الكنائية في بنائها اللغويّ شكلاً مركباً من خلال الجملة الاسمية ، أمّا بنية الجملة الفعلية في التصوير الكنائي فمثالها في البيت التالي من القصيدة نفسها :

(من الطويل)

إذا نَشَـــرَتْ لخَـــمٌ بِـــذكْراهُ طَوتْ طَيْءٌ مِن خَجلَة ذِكرَ حاتمِ (١)

تضمّن البيت صورة كنائية ذات بعدين توزّعا على شطريه ، ليشكّلا البنية التركيبية الكاملة للصورة .والمسافة بين هذه البنية وبين دلالتها قصيرة إذا ما اعتمدنا على الموروث الثقافي العربي للوصول إلى المعنى المكنّى عنه .فالدال " ذكر حاتم " يحيلنا

---

(١) **الديوان** ، ص٢١٤.

على المثل العربي " أكرم من حاتم "، ما يعني أن المعنى المكنّى عنه هو " اشتهار الممدوح بالكرم " .

وإذا ما عمدنا إلى تفكيك البنية التركيبية للصورة الكنائية ؛ فسنلاحظ أنّ الدال الفعلي " نشرت " والفاعل " لخم " والمفعول به " فخر " والمضاف إليه الضمير " الهاء " ، وشبه الجملة " من ذكراه " العائدة على الممدوح . فهذه البنية التركيبية ، وهي البعد الأول للصورة الكنائية التي يتضمّنها البيت ، تسعى لأن تضع ثلاث دلالات منتظمة في إطار الجملة الشرطية[1] لتعطينا مدلولاً واحداً . ذلك أنّ الدّال الفعلي " نشر " يصوّر حدثاً يتضمّن الشهرة، لكن لاتتضح معالمه إلاّ بإسناده إلى الفاعل " لخم " والمفعول به " فخرها " وبارتباطه بشبه الجملة " من ذكراه " ؛ وبهذا يُثبت المعنى المكنّى عنه ويضيف إليه دلالة العرض والذكر والفخر .كما ينقل مفهوم " الفخر " من معنى مجرد إلى جسم ملموس بإسناد إليه الفعل " نشر " .

ولن تكتمل الصورة الكنائية ويتّضح مدلولها إلاّ بالنظر إلى بُعدها الثاني ، في الشطر الثاني من البيت ، الذي يحدّد معالم الصورة البيانية للكناية .فالبنية التركيبية "طوت طيء من خجلة ذكر حاتم" ، كناية عن انبهار طيء بمفاخر لخم بما ذكرت عن المعتضدّ (الممدوح)، وهي التي كانت العرب تضرب برَجلها حاتم المثلَ .فالفعل " طوى " يحمل دلالات الانعزال والتراجع والصمت ، واتضحت دلالاتها أكثر عندما ارتبطت بشبه الجملة "من خجلة ذكر

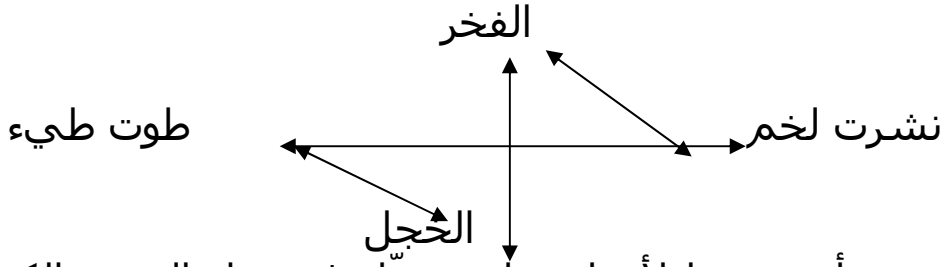
---

(١) الجملة الشرطية إذا تضمّنت أداة الشرط (إذا)فإنّها " تدلّ على جزم المتكلّم بوقوع الشرط أو على ترجيح وقوعه ، ومن أجل ذلك استُعملت في حكم كثير الوقوع ، وغلب على دخولها الماضي لدلالته على تحقّق الوقوع " ، محمد أسبر ، **الشامل** ، ص ٧٦ ، ٧٧.

حاتم " ، حيث حملت مبالغة الشاعر في مدح المعتضدّ ضمن ثنائية ضدّية : (نشرت/ طوت ، فخر / خجل) ما أعطى للصورة الكنائية حيوية ونشاطاً تحفز ذهن المتلقي إلى المعنى المراد من خلال أجزاء تكوّن صورة مشهدية متكاملة[١] .

شكل رقم (٣)

أسلوب بناء الصورة الكنائية



وبعد أن عرضنا لأسلوب ابن عمّار في بناء الصورة الكنائية ، نتناول في ما يلي كيف استطاع أن يوظّف الكناية في أغراضه الشعريّة من خلال أقسامها الثلاثة :

١- **كناية يطلب بها صفة من الصفات** ، ومثالها قوله يمدح المعتضدّ :

(من الكامل)

مَلِكٌ إذا ازدَحمَ الْمُلوكُ بِموْردٍ وَنَحاهُ لاَ يَردونَ حتَّى يَصْدرَا

أنْدى عَلى الأكبادِ مِن قَطْرِ النَّ وَألَذُّ فِي الأجْفانِ مِن سِنَةِ الكَ

قَدّاحُ زَنْدِ الْمَجدِ لاَ يَنْفكُّ مِنْ نارِ الْوَغَى إلاَّ إلى نار القِرَى[٢]

في هذه الأبيات أراد ابن عمّار أن يمدح المعتضدّ بن عبّاد ، فيصفه بقوّة الشكيمة وجلال الهيبة بين أقرانه من ملوك الطوائف ، وكنّى عن ذلك ، في البيت الأول ، بأنّ ملوك الأندلس يهابون المعتضدّ عندما يتقابلون وجهاً لوجه " لايردون حتى يصدر " . وفي البيت الثاني يصفه بالجود والكرم وبالرحمة والرأفة ، وكنّى عن ذلك في الشطر الأول من البيت بقوله " أندى على الأكباد.." ، فالدّال " الأكباد " يحمل دلالة الرحمة والرأفة ومن هو في حاجة إلى الرحمة والرأفة. وفي الشطر الثاني من البيت ،يصفه بحسن

(١) القرعان ، **التشكيل البلاغي** ، مج ١٥ ، ع١، ص ٥٢ .
(٢) **الديوان** ، ص ١٩٠ .

المنظر المحببّ لدى الآخرين، و " حسن المنظر يُشعر عن مَخْبَرٍ مَرْضِيّ وأخلاق محمودة "[1]، وكنّى عن ذلك بـ"ألذّ في الأجفان من سِنَة الكرى (النعاس) .ووصف ابن عمّار ممدوحه في البيت الثالث بالرفعة والسؤدد ، وكنّى عنهما بـ" قدّاح زند المجد " ، فهو إمّا يخوض حرباً (نار الوغى) يوقدها ناراً ضدّ الأعداء، أو في سِلم يوقدها ناراً لإطعام ضيوفه (نار القِرى).

وهكذا نلحظ كيف ازدحمت الكنايات في البيت الواحد وكيف توالت في الأبيات، وكلّها صور اعتمدها الشاعر أسلوباً تعبيرياً موحياً عمّا يحسّ به تجاه المعتضدّ ابن عبّاد ملك إشبيلية .وهي وإن كانت تحمل معاني قديمة شائعة في الشعر العربي ، أو في الموروث الثقافي العربي ، إلاّ أنّ الجديد هو صياغة هذه الصور الكنائية من خلال أبنية تشكل تراكيب ذات دلالات محدّدة ألبست معانيها ثياياً جديدة .

٢- **كناية يطلب بها موصوف** ، ومنها قوله :

(من الطويل)

لَياليَ لاَ ألوى عَلى رُشدِ لاَ عَناني وَلاَ أثْنيهِ عَنْ غَيِّ هَائمِ

أنالُ سُهادِي عنْ عُيونٍ نَوا وَأجْني عَذابِي مِن غُصونٍ نَواعِم[2]

في البيتين يصف ابن عمّار ليالي اللهو والمجون ، في مدينة شِلب ، مع صديقه المعتمد بن عبّاد (أمير شلب أنذاك) ؛ فيتذكر النساء اللواتي كن يشاركنه اللهو في تلك الليالي الماجنة ، وقد كنّى عنهنّ بـ"العيون النواعس و " الغصون النواعم " تاركاً التصريح بذكرهن " إلى ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك "[3]، ليتلمّس المتلقي صورة كنائية موحية بالمعنى الدقيق والمبنى الجميل .

ومن صور الكناية عن موصوف أيضاً ، ماقاله يهجو المعتمد بن عبّاد وزوجته اعتماد الرميكية في فترة ساءت فيها العلاقة بينهم :

(من المتقارب)

ألاَ حيِّ بِالغَربِ حَيّاً حَلالاً أناخُوا جِمالاً وَحازُوا جَمالاَ

---

(١) التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون** ، مادة الحمد .
(٢) **الديوان** ، ص ٢١٠ .
(٣) السكاكي ، **مفتاح العلوم** ، ص ١٧٠ .

وَعــــرِّجْ بِيـــومَينِ أُمّ القُـــرَى وَنمْ فَعسَـى أنْ تَراهَـا خَيـالاَ
لِتَسـأَلْ عَـنْ سَـاكِنيها الرَّمـا دَ وَلِـــــــــــمْ تَـــــــــرَ
[illegible](١)

يتضمّن البيت الأخير كناية عن البخل ، فقد كانت العرب تصف بيت البخيل بقليل الرماد حيث لايُرى أثر لاشتعال النار ما يدلّ أنّ صاحبه لايطبخ إلاّ نادراً ومن ثم فإنّه بخيل. وبهذه الصورة كنّى ابن عمّار عن بخل ابن عمّار وعائلته ، وقد اعتمدت في بنيتها على الإيحاء العميق والإشارة الخفية إلى المعنى الذي تتداوله ثقافة مستخدميه ، ما يجعلها أكثر عمقاً في إعطاء الدلالة المطلوبة كما يرى بعض الباحثين(٢) .

٣- **كناية يطلب بها نسبة** ، ومثالها قول ابن عمّار مخاطباً المؤتمن بن هود :

(من الطويل)

يَا حامِلَ السَّيفِ الطَّويلِ نِجَادُ وَمُصرِّف الفَـرسِ القَصـيرِ الْمَحـبَ
إيَّاكَ بَادِرةَ الوَغَى مِنْ فَـارسٍ خَشِـــنِ القِنـــاع عَلـــى عِـــذارِ
أ ْ[illegible](٣)

هنا ابن عمّار ، في البيت الأول ، يمدح المؤتمن بن هود قائلا له :يا حامل السيف " الطويل نجاده " وهي كناية عن طول قامة الممدوح ، والصورة الكنائية مشحونة أيضاً بدلالات الشجاعة والإقدام وكثرة الغزو يؤكّدها الدّال " حامل السيف " ويعني بذلك أن الممدوح متقلّد سيفه دوماً استعداداً لأي معركة.وترتبط هذه الكناية بالكناية الثانية في الشطر الثاني من البيت ومصرّف " الفرس القصير المحبس " وهي كناية عن أنّ الممدوح دائم

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٩١ .
(٢) فايز القرعان ، **التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن بن الأبرص** ، ص ٤٦،٤٧ .
(٣) **الديوان** ، ص ٢٩٧ .

الاستعداد لأي طارىء، حتي إنّه لايعطي فرصة لفرسه ليلتقط أنفاسه؛ وإن كان المدلول الأول (المباشر) يخص الفرس . فالدّال " قصير المحبس " كناية عن صغر حجم موضع العلف ، وصغر الحجم يشير إلى قلّة العلف في المحبس ، وقلّة العلف إلى قلّة ما يأكل الفرس، ليصل إلى أنّ لاشيء يشغله عن الانطلاق إذا ما دعاه فارسه للقتال. وتكتمل الصورة البيانية مستفيدة " من القيم الحسّية والخصوصية التي تعود ثانية في حركة داخلية إلى الدلالة المجرّدة "[1]، التي كنّى عنها الشاعر ونسبها لممدوحه، من شجاعة وإقدام .

وفي الشطر الأخير من البيت الثاني نجد الصورة الكنائية المركّبة " خشن القناع " و" عذار أملس " . والمعنى الدلالي للصورة لايحصل إلاّ من تضافر هذين الدّالين . فالدّال " خشن القناع " يحمل معنى خشونة المظهر كمدلول أول ، وعلى الرجولة كمدلول ثاني، والقوّة كمدلول ثالث .والدّال الثاني " عذار أملس " يحمل معنى وجه لا شعر فيه كمدلول أول، والأمرد كمدلول ثاني، والنعومة أو الأنوثة كمدلول ثالث، والضعف كمدلول رابع. والبنية التركيبية للصورة كناية عن قوّة ظاهرة وباطنها الضعف ؛ فالشاعر بعد أن مدح صاحبه بالشجاعة والإقدام يحذّره من الاتكال في الحرب على هذاالغلام (الفارس)، الذي مظهره مظهر الرجل الشجاع ، لكن حقيقته غلام ضعيف .فهذه الثنائية الضدّية، أو ما يمكن أن نسمّيه " الازدواج في التعبير يغني المتلقي و يعبّر

---

(١) فايز الداية ، **جماليات الأسلوب** ، ص ١٥٥ .

عن عمق التجربة لدي الشاعر إذ يلجأ إلى هذا التتابع ، ولعلّ الخصيصة اللغوية للكناية والدلالة فيها تقف وراء هذا الأسلوب "[1].

وهكذا نلحظ أنّ الصورة الكنائية أدّت وظيفة بيانية وأسلوبية في نصوص ابن عمّار الشعرية. وقد شكّلت وسيلة فنّية يعبّر من خلالها عن تجربته الشعورية والشعرية ، يستقي عناصر بنيتها التركيبية من بيئته الأندلسية ، ومن التراث العربي وبخاصة الشعري منه .لذا جاءت كناياته في معظمها مشحونة بمعان تقليدية ،لكن الشاعر عمد إلى صياغة أسلوبية تلبس المعاني ثوباً جديداً،وتضفي عليها لوناً من الخصوصية ، مما كان سبباً في تعدّد مستويات أدائها وتنوع صورها حسب الغرض والمعنى الذي يريد التعبير عنه في السياق .

تلك كانت أبرز الصور البيانية في نصوص ابن عمّار الشعرية . ويبدو أنّه لم ينتهج في صوره أسلوباً فنّياً ثابتاً ؛ بل كانت مزيجاً من الأساليب تجمع بين تجربته الشعورية وتجربته الشعرية.وقد اعتمد في بنائها على الحسّ المادّي والشعور المعنوي الذي يمتزج بإمكاناته الفنّية، معتمداً في ذلك على علاقتي التوافق والتضاد بين عناصرها ، ما أكسب هذه الصور قيمة فنّية وأسلوبية توحي بالمعاني التي سيقت من أجله.

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

---

(١) فايز الداية ، **م.ن.** ، ص ١٥٦ .

الصور التشبيهية التي احتلّت المرتبة الأولى، والصور الاستعارية التي جاءت في المرتبة الثانية، والصور الكنائية التي جاءت في المرتبة الثالثة والأخيرة.

الفصل الرابع

المستوى المعجمي في شعر ابن عمّار

الفصل الرابع

المستوى المعجمي في شعر ابن عمّار

للشاعر شخصيّته المتفرّدة السامية، وله طبعه المرهف ، وعالمه الخاص ، ومستواه الشعوريّ والإدراكيّ والفكريّ أو العقليّ المتميّز عن مستويات سائر الناس، وتبعاً لذلك كان لابدّ أن يكون له أفقه أو عالمه اللغويّ الخاص المميّز أيضاً[١] . ويتجلى هذا الأفق أو العالم اللغوي الخاص، الذي يميّز الشاعر عن غيره، في ما يعرف بالمعجم الشعري Lexique ؛ وهو قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردّد بنسب مختلفة في أثناء نصّ معيّن، وكلّما ترددّت بعض الكلمات بنفسها مختلفة، أو بمرادفها، أو بتركيب يؤدّي معناها، كوّنت حقلاً أو حقولاً دلاليّة[٢] . وهذه الحقول الدلالية Champs semantiques يقصد بها " مجموع استعمالات الكلمة، استعمالات تعطي الكلمة شحنات دلاليّة خاصّة تبعاً لورودها في هذا السياق أو ذاك.وكما يقول إبراهيم أنيس فالشاعر " ينتقي من الألفاظ ويتخير ويفاضل بينها ويميّز بعضها على بعض ، متخذاً في نظمه البيت من الشعر لفظاً خاصاً يأبى غيره ، لأنّ أصواته توحي إليه ما لاتوحي أصوات غيره ، فهو كصاحب الجواهر ينثرها تحت مجهره الفاحص لينتقي منها ما يلائم حلية بعينيها ، وهو في عمله حريص على كلّ جواهره شديد الاعتزاز بها "[٣].

---

(١) أحمد المعتوق، **اللغة العليا**، ص٣٤.
(٢) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص٥٨.
(٣) إبراهيم أنيس، **من أسرار اللغة العربية** ، ص١٣٣.

ويكشف البحث في خواص المعجم عند الشاعر عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل النصوص الشعريّة، كما يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر الماديّة التي تقع تحت الحواس، أو العناصر المعنويّة التي يدركها الإنسان ولا يراها. فموقف الشاعر من كلّ هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالم ، وانعكاس هذا الموقف على رؤيته الشعريّة[١] .

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

أولاً: حقل الطبيعة:

أوّل ما لفت في توزيعنا الحقول المعجميّة، في نصوص ابن عمّار الشعريّة ، بروز حقل الطبيعة، و طغيانه على سائر الحقول. ولا غرابة في ذلك، فقد بلغ ولع شعراء الأندلس بالطبيعة والاستعانة بها في أغراضهم الشعريّة حداً يصعب معه على القارئ أن يدرك ما إذا كان الشعراء يتحدّثون عن الطبيعة، أم كانت الطبيعة تتحدّث عنهم، لفرط ما تغلغلت في نفوسهم[٢] .

وابن عمّار، مثل أيّ شاعر أندلسيّ، تفاعل مع الطبيعة الأندلسية،فقاسمها مشاعره، واستعان بمفرداتها في مختلف أغراضه الشعريّة، فكانت الطبيعة الفضاء الذي تنفجر فيه شاعريته ويسرح فيه خياله، في معظم أغراضه الشعريّة ، حيث امتزج

(١) محمد عبد المطلب، **قراءة ثانية في شعر امرئ القيس**، ص٢١٣.
(٢) جودت الركابي، **في الأدب الأندلسي**، ص١٢٦.

إحساسه بكلّ عناصر الطبيعة الجامدة منها والمتحرّكة . ولم تتخذ الطبيعة، في شعره، شكلاً جمالياً فحسب، بل تجاوزته إلى أبعاد فنيّة ودلاليّة.

وقد توزّع حقل الطبيعة على أربعة محاور:

١- محور الحيوانات:

استخدم ابن عمّار مفردات حيوانات كثيرة في منظوماته الشعرية، وشحنها بدلالات مكّنتها من تجاوز حقلها الأصليّ إلى حقول معجميّة أخرى. ومن خلال رصد هذه المفردات تبيّن أنّها لم تأت وليدة صدفة، وإنّما جاءت نتيجة حضور فكريّ ووجدانيّ للحيوان، بهيئاته ووظائفه ورمزيّته، كما هو في الذهن الجمعيّ لأهل اللغة.

وقد طغت على معجم الحيونات الألفاظ الدالة على " الخيل " إذ ورد لفظه خمساً وعشرين مرّة، باللفظ نفسه أو بمرادفاته أو متعلقاتها ، كما يلي: (الفرس ، الخيل، الجياد، الجرد ، الدهم، العتاق، المهر، بيض الغرر، اللجام ، اللبد ،السرج) ، وهذه الهيمنة لمفردات الحيوان في سياق الخيل يكثّف من خواصها الحيوانية أحياناً ، ويجسّد ملامحها التكوينية أحياناً أخرى .ممّا يضفي عليها نوعاً من الإحساس بعالم الخيل المليء بالحيوية والنشاط والقوّة .وجاء معظم هذه المفردات في غرضي المدح والاستعطاف؛ وبخاصة فيما كتبه إلى المعتضدّ وابنه المعتمد . وكلّها تحمل دلالات الشجاعة ، وشدّة البأس على الأعداء، كما تُبيّن الأبيات التالية :

(من الطويل)

وَقلّدْتَ أجْيادَ الرُّبَى رائِقَ وَلاَ دُرَرَ غَيرَ الْمُطهَّمةِ الجَرْدِ

بِكُلِّ فَتًى عَارِ الأشاجِعِ لاَبس إلـى غَمْـرة المـوتِ مُحكَمـةَ

(١)

وقوله من قصيدة يصف فيها بعض انتصارات المعتضدّ على البربر:

(من الطويل)

كَأنّي بِبادِيسَ وَقدء حَطّ رَحلَهُ إلَـى الفَـرسِ الطـاوي عَـن

إلى الفَرسِ الجاري بِـه طَلَـق سَريعاً غنياً عَن لِجامٍ وَعَنْ

(٢)

استخدم ابن عمّار مجموعة من مفردات الحيوانات الأخرى المألوفة عند الشعراء القدامى، شحنها بدلالات معيّنة لكنّها لم تتجاوز معانيها التقليديّة،و منها: الإبل وقد جاءت بألفاظ : العيس ، الذلول ، العابسات، الجمال ، الروائم ، المطايا.ومن خلال استقرائنا لهذه المفردات، لاحظنا أنّ الشاعر أسقطها على أشعاره التي كتبها إلى المعتمد وإلى أبيه المعتضدّ ، مدحاً أو استعطافاً .

ومن أمثلة ذلك قوله: (من الطويل)

وَهلْ شَقّقت هُوج الرياح لغيريَ أو حَنّت حَنينَ الرَّوائِم

..يَقولُونَ لِي دَعْ أيديَ العِيسَ تُؤَدّي إلى أيدِي الملُوكِ

(٣)

وهكذا نلاحظ كيف وظّف الشاعر مفردات الإبل توظيفاً فنّياً ، وهي تمثّل مع مفردات الخيل سمة من السمات الموروثة المرتبطة بالإنسان العربيّ ، حيث استخدمها استخداماً يتناسب

---

(١) **الديوان**، ص١٩٦.
(٢) **م.ن.**، ص١٩٦.
(٣) **الديوان**، ص٢٠٩.

وموضوع القصيدة . فهي رمز للرحيل الـدائم والاغتـراب النفسـيّ ، وهي التي تقـود الشـاعر فـي رحلتـه إلـى ممدوحـه مـن الملـوك والأمراء ، يستجديهم ويستعطفهم .

ومن مفردات الحيوانات التي شاع استخدامها أيضاً في هذه النصـوص الشـعريّة لفظـة "الظبـي "، وقـد جـاءت مفـردةً وجمعـاً خمس مرّات . وتحمل الظباء عادة معنى الرقة والجمال ، لذا شبّه الشعراء بها المرأة . كما شبّه بها ابنُ عمّار غلاماً رومياً فقال :

(من الكامل)

وَأغيَـدَ مِـنْ ظِبـاءِ الـرُّوم عـاطٍ بِسالفَتيْه مِن دَمْعـي فريـدُ[1]

لكـن غالبـاً مـا وردت مشـحونة بـدلالات الضـعف والعجـز ، إذ انحرف بها الشاعر عن تلك الـدلالات التقليديـة، ليشـيد بشـجاعة صاحبه المعتضدّ وشدّة بأسه ، وينعت أعداءه بالضعف والجبن.كمـا نتبيّن من الأبيات التالية :

(من الكامل)

لَــكَ اللهُ إنْ كانَــت عُــداتُكَ لِبعْضٍ فَكلّ مِنهم جميعاً إلـى

يهـودُاً وكانَـتْ بربـراً فَـأنْتضَ وَأنِـئْهُم مِنْهـا بألسِـنةٍ لَـدّ

..لَقـدْ سَـلَكتَ نَهْـجَ السَّـبيل ظِباءً دَنَتْ مِـن غابَـةِ الأُسـدِ[2]

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

---

(١) **م.ن.**، ص٢٩٩.
(٢) **الديوان**، ص١٩٧.
(٣)**م.ن.**، ص١٩٧.

ومرّة واحدة بلفظة (الليث) ومـرّة اخـرى بلفظـة (الضـبارم) .وقـد تعـود نـدرة اسـتخدام هـذا النـوع مـن الحيونـات المفترسـة لنـدرة وجودها في بلاد الأندلس ، فيكون ورودها مـن بـاب تقليـد شـعراء المشرق الذين شاع عندهم استخدامها. يقول ابن عمّـار مشـبّها بني عبّاد بالأُسود :

(من الطويل)
بُـدورٌ وَلَكِـن السَّـماءَ مُحـاربٌ وَأُسـدٌ وَلَكِـن العَـرينَ حُـروبٌ[1]

ويقول في موضع آخر: (من الطويل)
بَدرٌ وَلَكنْ مِن مَطالعِه الـوَغَى وَلَيـثٌ وَلَكِـنْ مِـن بَراثِنِـه[2]

٢ـ محور الطيور والزواحف:

أ- مفردات الطيور : إنّ حـظّ الطيـور فـي أشـعار ابـن عمّـار التي بين أيدينا قليـل جـدّاً، فقـد اقتصـرت مفرداتهـا علـى لفظـة " الطيور " مطلقة ، ثمّ توالت المفردات التاليـة : الحمـام ، الحمـائم، النسر، العُقاب .

وقد غدت الطيور لدى ابن عمّـار تـارة رمـزاً للألـم والشـكوى ، ورمزاً للحب والهيام تارة أخرى، وبخاصة الحمام الـذي تـواتر لفظـه أكثر من سائر مفـردات المحـور . والحمـام طـائر أليـف يرمـز للألفـة والمحبـة، وابـن عمّـار عنـدما يسـتنجد بصـديقه الأميـر محمـد (المعتمد) لدى أبيه المعتضـدّ ؛فإنّـه لايسـتدعي إلاّ بكـاء الحمـام ليصف وضعه المأساوي الذي يعيشه في منفاه . فيقول :

(من الطويل)
علـيَّ وَ إلاَّ مَـا بُكـاءُ الغَمـائِمِ وَفِيَّ وإلاَّ مـا نيـاحُ الحمـائِمِ[3]

---

(١) **م.ن.**، ص١٩٧.
(٢)**م.ن.**، ص١٩٦.
(٣) **الديوان**، ص٢٠٩.

إلاّ أنّ الشـاعر حينمـا يتغـزّل بحسـنائه ، فـإنّ بكـاء الحمـام لا يعدو تعبيراً عن حالة شعورية تعتريه مـن شـدّة الشـوق والهيـام ، كذلك هو حاله أيضاً ، عندما يشدو الحمام طرباً ويشبّه بـه جمـال جسدها ؛ كما يقول : (من الطويل)

وَما لِحَمامِ الأيْكِ تَبْكيـكِ كُلّمـا تَبسّـمَ ثغْـرٌ لِلصَّـباحِ شَـنيبُ

..وَرِدْفٌ كَمـا انْهـالَ القَضـيبُ وشِـاحٌ كَمـا غَنَّـى الحَمـامُ[1]

أمّا لفظ النسـر ، فقـد ورد مـرّتين ، مـرّة بصـيغة المفـرد ومـرة أخـرى بصـيغة المثنـى .فلـم يـأت بمميـز خـاص .وإنّمـا اسـتخدمه الشاعر ليصف موضع اعتقاله عند صاحب " شقورة[2] في مكان ناءٍ وعالٍ لايصله إلاّ طائر النسر لبعده عن سطح الأرض ؛ قال :

(من الكامل)

عـالٍ كـأنَّ الجِـنَّ إذ مَـردتْ جعَلتْـهُ مِرقـاةً إلـى النِّسـر[3]

ولفـظ العُقـاب اسـتخدمه ليصـف حالـه فـي السـجن ذلـيلاً منكسراً، وذلك في ما كتبه للرشيد بـن المعتمـد يطلـب شـفاعته عند أبيه ؛ فقال :

(من الكامل)

وَأنـا اليَـومَ تَحـتَ ظـلِّ عُقـابٍ لَقْـوةٍ مُخـوةِ الجنَـاحِ صَـيودِ[4]

---

(١) **م.ن.**، ص٢٤٠.

(٢) شقورة:حصن كالمدينة ، عـامر بأهلـه ، شـمالي مرسـية ، وهـو رأس جبـل عظيم متصل منيع الجهة يخرج من أسفله نهران أحـدهما النهـر الكبيـر الـذي يمـر بقرطبـة، والثـاني هـو النهـر الأبـيض الـذي يمـر ببلنسـية.المراكشـي ، **المعجب في تلخيص** أخبار المغرب ، ص ١١١.

(٣) **الديوان** ، ص٣٠٢.

(٤) **الديوان**، ص٣١٠.

ب- مفردات الزواحف:

جاءت مفردات الزواحف أقلّ حظّاً من مفردات الطيور ؛ وقد اختار الشاعر منها الأكثر ضرراً وأشدّ إيلاماً ، و أخذت من نفسه مأخذاً عظيماً . لذا جاءت مشحونةً بدلالات الألم وطول المعانات ، وتعبيراً عن الظلم والخداع . وتمثّلت في مفردتين: الأراقم و الأفاعي .وجاءتا في بيتين من الميمية المشهور التي كتبها ابن عمّار إلى المعتمد حين نفاه المعتضدّ من إشبيلية ، وكان مقيماً في سرقسطة[1]، يقول :

(من الطويل)

وَلَيلٍ لَنا بِالسُّدِّ بَينَ مَعاطِفٍ مِنَ النَّهرِ يَنْسابُ انْسِيابَ
صَعاليكٌ هَامُوا بِالفَلا فَتدرَّعوا جُلُودَ الأفاعِي تَحتَ بِيضِ[2]

٣- محور الكواكب:

يأتي هذا المحور تالياً لسابقه عددياً، وجاءت مفرداته بلفظة "الكوكب " أو بما يدلّ عليه، وهي كلّها عناصر تشعّ بالنور والإشراق . ونزع الشاعر إلى قصرها على الإنسان؛ فحمّلها دلالات كثيرة ، منها الخير والأمل والجاه والعلم والقوّة والشجاعة والحسن والجمال . لذا وظّف معظمها في تشبيه ممدوحيه، أو عبّر بها عن نفسه . وجاءت على النحو التالي : الكوكب، الشمس ، النجوم ، البدر، القمر، الهلال ، الأفلاك ، الجوزاء . وتدور هذه المفردات كلّها في فضاء واسع يضّمها ، يمثّله مفردة (السماء) التي تواترت أربع عشرة مرّة في الديوان، بنسبة تفوق

(١) **م .ن .**، ص٣١٠.
(٢)**م.ن.**، ص٢١١،٢١٠.

نسبة تواتر أي من المفردات الأخرى. وجاء معظمها في سياق المدح ، كقوله يمدح المعتضدّ :

(من الطويل)

فَتىً نَسخَ الغَدْرُ اقتِضاءَ وَفائِهِ فَلا تَحْكمِي أنَّ الوَفاءَ غَريبُ

أغرّ يَغيرُ المُلكُ مِنهُ بِكَوكبٍ لَهُ في سَمَاءِ المشْكِلاتِ نُجُومُ(١)

وكذلك في ما جاء في البيت التالي : (من المتقارب)

وَإنْ لَفِحَتْني مِن سَمَائِكَ سَأهْتفُ يَا بَرْدَ النَّسيمِ عَلى لَظَاهَا(٢)

ومن أبرز مفردات الكواكب التي اعتمدها الشاعر " الشمس " وقد حمّلها دلالات الحسن والجمال،والقوّة والجاه ، كما في تشبيهه الممدوحَ بالشمس ، وهو تشبيه مقلوب ، في البيت التالي :

(من الكامل)

سَقَطَ النَّدى فيهِ سُقوطَ وَجلَتْ عَلَيهِ الشّمسُ مِثلَ رِدَائِهَا(٣)

ووظفها أيضاً، الشمس في الإشادة بنفسه ، ثمّ أضاف إليها كوكوب القمرَ،ليبالغ في مدح نفسه :

(من البسيط)

إنّي ابْنَ عَمّارَ لاَ أخْفى عَلَى أحَدٍ إلاَّ عَلَى جَاهِلٍ بِالشَّمسِ وَالقَمَرِ(٤)

٤- محور النباتات:

وهو من المحاور التي تكثّف خواصّ الطبيعة الأندلسيّة الغنّاء، حيث نشمّ رائحتها العبقة، ونلحظ معالمها الجملية عبر المفردات التي استعارها الشاعر من الطبيعة وشحنها بدلالات خاصة للتعبير عن انفعالاته ومشاعره.

---

(١) **الديوان** ، ص٢٠٦ .
(٢) **م .ن.** ، ص٢٠٨ .
(٣) **م .ن.** ، ص٢٠١ .
(٤)**م.ن.**، ص٢٤٥ .

ويدور معجم النباتات حول المفردات التالية : الريّاض، الروض، الروضة، الورد، الزهر، الشجر، الأيك، الغصن، الربيع، الغرس، الزرع، النبت، الجنان، الحديقة، البستان، الثمار، التفاح ، الغابة، الدوحة ، الأراك ، العذارى، النرجس، الريحان، الفلّ، الأقحوان، السوسن، النقا؛ ثم تمتدّ إلى مفردات لها صلة بها مثل: المسك، عرف المسك، الكوثر، الكافور، العنبر، العود ، العطر.

ويرتبط معظم هذه المفردات بعلاقة ابن عمّار بملك إشبيلية المعتضدّ أو بابنه المعتمد ، أو بأصحابه من الأمراء والشعراء، و توحي معانيها كلّها بالحبّ، والمودة، والوفاء.

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

(من الكامل)

أدِرِ الزُّجاجَةَ فالنّسيم قد ... والنجمُ قد صَرف العنَان عن

والصبحُ قد أهدَى لنا كافورَ ... لما استردَّ الليلُ منا

والرَّوْضُ كالحَسْنَا كساهُ ... وَشْياً وقلّده نَداهُ جَوهَرا

أو كالغَلامِ زَها بوَرْد رياضِهْ ... خَجَلاَ وتاهَ بآسهن مُعذَّرا

روضٌ كأنّ النَّهر فيه مِعصمٌ ... صَافٍ أطلَّ على رِدَاءِ أخضَرا

وتكلَّلت بالزَّهر صُلع هِضَابِه ... حتى حَسبْنا كُلّ هَضْبٍ قَبْرا(١)

واستخدم بعض مفردات معجم النبات في غرض الغزل مشبّها بها جمال حبيبته ، فيقول ابن عمّار: (من الكامل)

مُتنزِّهاً في رَوضِ خَدَّك شَارباً ... كَأسَ الفُتور تُديرُها عَيْناكِ

حِبْتِ الغُصونُ جَمالَ قَدّكِ ... وَالفَضْلُ لِلمَحْكِي لاَ لِلحَاكِي

---

(١) **الديوان** ، ص١٨٩ .

لاَ تَغرُبـي يَـا رَوضَـةً مَحظُـورةً حَتّى أمدُّ يَـدِي إلـى مجْنَـاكِ[1]

٥- محور الماء:

يتوافق المحور المـائي مـع المحـور السـابق فـي نقلنـا إلـى فضاء الخصب والنماء. حيث تكرّرت مفرداته بلفظة "الماء" أو بألفاظ دالّة عليـه، وقـد شـملت أيضـاً، مواصـفات المـاء، ومصـادره وهـي: المـاء، النـدى، المـوردالمطر، ممطـور ، القطـر، العـارض، الأنـواء ، العـارض، الطـل، الغـيم ، الغمـائم، السـحاب، السـحائب، الرعـد، البرق، برق الغمام ، البحر، اللجاج ، أمواجه ، عبابه، النهـر، ينـابيع ، غدير، خرير ، الأباطيح ، رياك ، ارتواء.سـقيا . الخصب .

وقد شكّل المـاء رمـزاً، شـعريًّا، باسـتمرار، إذ وظّفـه الشـعراء برؤى وتصوّرات مختلفة، حسب تجربة كلّ شاعر. كذلك اسـتخدم شاعرنا رمز الماء دلالة على الخير والعطاء؛ فجاء معظم مفرداتـه فـي المـدح والاسـتعطاف. يقـول ابـن عمّـار فـي المعتضـدّ : (مـن الطويل)

أَلـدُّ مِـن الْمـاءِ القَـراحِ عَلـى وَأطيبُ مِنْ وَصلِ الْهَوى عَقِـبَ

وَمـا هَـذهِ الأشْـعارُ إلاَّمَجـامِرُ تَضـوَّعَ فِيهـا للنَّـدَى قِطـعُ النـدّ

وَكُنـتِ نَشـرْتَ الفضْـلَ فـيَّ نَشَرتَ سَقيطَ الطلِّ فِـي وَرقِ

وقال أيضاً ، مخاطباً أبا الوليد بن زيدون : من (الكامل المجزوء)

وَنحَـلّ مِـن سَـيفِ الغَديـ ـرِ بِقُبّـة الظـلِّ الظلِيـلِ

وَالـرّوضُ مَمطـورٌ تَـنُمّ عَليـهِ أنْفـاسُ القَبـولِ

وَالشّـمسُ تَرْمقُنـا خِـلاَ لَ الغَـيمِ عَـن طَـرفٍ كَلِيـلِ

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٤٢.
(٢) **م. ن.**، ص ١٩٩.

إبــانَ يَحـــدُو الرّعــدَ مِــن وَرقِ السّـحائبِ كَالحُمــولِ[1]

ثانياً: حقل اللّهو و الترف:

إذا كان للحياة الناعمة ومجالس الأنس والخمر السّمة الغالبة على عصر ابن عمّار وبخاصة في المرحلة التي كان فيها بصحبة المعتمد بن عبّاد ، الأمير ثمّ الملك ، الذي كان يحضر مجالسه ويستدعيه إليها، ويؤثره على خاصته ويستريح إليه[2]، انظر ما كتبه المعتمد به إليه : (البسيط)

قَـد زارَنـا النَـرجِسُ الـذَكيُّ وَحـانَ مِـن يَومِنـا العَشـيُّ

وَنَحـنُ فـي مَجلِـسٍ أنيـقٍ وَقَـــد ظَمئْنـــا وَثَـــمَّ ريُّ

وَلَـي خَليـلٌ غَـدا سـميّي يـا لَيتَـهُ سـاعَدَ السَـميُّ[3]

فإن ابن عمار لم يجعل اللهو والترف من أغراضه الشعرية في النصوص التي بين أيدينا إلا أنهما تمثلان تمثلا بارزا في أغراض المدح والاستعطاف والوصف . وقد توزّع هذا الحقل على محورين :

١- محور الخمر:

بالرغم من أننا لم نجد قصائد خمرية إلا أن مفردات الخمرلم تخل منها قصائد الشاعر إذ ضمّنها معظم أغراضه الشعرية وبخاصة المديح والاستعطاف والغزل . وقد ذكر عدّة أسماء للخمر منها :الزجاجة، المعتّقة، المدام ، الراح ، والكؤوس . كما تمثّل معجم الخمر أيضاً ، في مفردات تدلّ على مجالس شربها وأثرها في الشارب ومنها : المنادم ، خمّارة ، سقتنا ، يسقي المدام ، أدمن شربها ، السكر ، عاقر . التمتّع، اللذّة ، التعليل . وقد هيمنت لفظة (الكأس) على مفردات المعجم إذ تكرّرت ثلاث عشرة مرّة ، وهو ما يلفت الانتباه ويدعو إلى التساؤل عن الدلالة الخاصّة لكلمة (الكأس) عند الشاعر. لكن، إذا علمنا أنّ (الكأس) تؤدّي معنىً مزدوجاً: فهي الإناء الذي يشرب فيه

---

(١)**م.ن.**، ص٢٢٣.
(٢) ابن الأبار ، **الحلّة السيراء** ، ص١٣١.
(٣) المعتمد بن عباد ؛ **الديوان** ، ص ٦٤.

الخمر، وهي الخمر نفسها[1] ، في حين تدلّ المفردات الأخرى على الخمر أو شربها فقط؛ فإنّ الكأس تعني، عند ابن عمّار، الخمر وساقيها من نساء وغلمان، وما يحيط بذلك من أجواء الأنس واللّهو. فهي رمز للمتعة واللذة . وتبدو الخاصّيّة الأساسيّة للخمر انطلاقاً من مفرداتها،أنّها نفسيّة روحيّة، فهي تُذهب الأحزان وتريح النفس من متاعبها، وتحوّل المعاناة إلى سعادة ، كما يقول ابن عمّار:

(من المجتث).

الكَأسُ جامِدُ ماءٍ وَالخَمرُ ذَائبُ نارِ
وَأعجَبُ لِماءٍ وَنارٍ تَلاقِيَا فِي قَرارِ [2]

ومنها قوله أيضاً:

(من الطويل)

ظَفِرْتَ بهِمْ فَارْنَحْ وَأوْمِضْ بروقاً لَهَا مِنْ عُودهَا ضَجَّةَ
مُعتَّقَةَ أهدَتْ إلى الوَرْدِ وَجَادتْ بريّاها عَلى العَنْبَرِ
فَأكْثَرَ ما يُلْهيكَ عَنْ كَأسِهَا وَعَنْ نَغَمَاتِ العُودِ نَشْوَةُ [3]

وتتصل مفردات مجالس اللهو بمفردات الخمر اتصالاً واضحاً ، وتمتزج كلّها بمفردات الطبيعة، يقول :

(من الكامل)

أدِرِ الزجَاجَةَ فَالنَّسيمُ قَدِ وَالنَّجْمُ قَدْ صَرفَ العِنانَ عَنِ
وَالصُّبحُ قَدْ أهدَى لَنَا كافورَهُ لَمَّا اسْتَردَّ الليلُ مِنَّا [4]

(١) **المعجم الوسيط**، ٧٧١/٢.
(٢)**الديوان** ، ص ٢٤٣.
(٣) **م. ن.**، ص ١٩٨.
(٤) **م. ن.**، ص١٨٩.

٢- محور النساء:

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

(من الكامل)

نَفْسي وَإن عَذَّبتَها تَهواكِ ... وَيهزُّها طَربٌ إلَى لُقْياكِ

عَجباً لِهذا الوَصلِ أصبحَ بَينَنا ... مُتعَذراً وَمُنايَ فيهِ مُناكِ

مَا بالُ قَلبي حينَ رامَكِ لَمْ ... وَلقَد تَرومكِ مُقلَتي فَتراكِ[1]

ومن خلال دراستنا للديوان ، لاحظنا أنّ حديث ابن عمّار عن المرأة، جاء في الغزل والنسيب في قصائد مستقلة ، كما جاء في المديح والاستعطاف في ثنايا قصائد متفرّقة.واللافت أنّ المرأة بوصفها أنثى وبمفاتنها، هي التي تستحوذ على قلبه وتثير مشاعره وأحاسيسه .كما يقول :

(من الطويل)

فَتاةٌ عَداها الحُسنُ حَتى ... هِيَ الحُسنُ أو إلْف عَليهِ

فَعينٌ كَما عَينُ الْمَهى وَمِقْلدٌ ... كَما ارْتاعَ ضَبّيٌّ بِالفَلاةِ غَريبُ

وَرِدفٌ كَما انهَالَ القَضيبُ ... وشاحٌ كَما غَنّى الحَمامُ[2]

وقد شكّل محور المرأة، في كلّ الأغراض التي ورد فيها ، مصدراً للحب والجمال . وتضمّنت مفردات هذا الحقل كثيراً من المعاني التقليديّة التي شاعت عند الشعراء السابقين. ومن

---

(١) **الديوان** ، ٢٤٢.

(٢) **م. ن.**، ٢٤٠.

هذه المعاني ، تلك التي تصف جمال المرأة وحليها وأخلاقها وأهوال الحبّ ، ومعاناة المحبّ من ألم الفراق و الهجر ، والضيق بالعذّال وفضول الرقيب ، يقول ابن عمّار :

(من الكامل)

اللهُ أعلَم ما أزورُ لِحاجةٍ ذاكَ المحَلَّ لِغير أنْ ألقاكِ

لَيتَ الرّقيبَ إذَا التَقينا لمْ لأنالَ ريَّا مِن لَذيذِ لَماكِ[1]

ويتداخل معجم الخمر ومعجم المرأة وما في حكمهما ،تداخلاً تكاملياً، ليتشكّل حقل مجالس اللهو، ذلك لأنّ الشاعر حينما يتكلّم عن مجلس اللهو فإنّه يستخدم معجماً غزلياً وخمرياً، إذ إنّ المفردات المهيمنة فيه هي المفردات التي تجسّد في معظمها علاقة الخمر والمرأة بمجلس اللهو، وتتجلّى بعض مظاهر هذا التداخل في قول شاعرنا:

(من الكاملِ)

مُتنزهاً في روضِ خَدِّكِ كأسَ الفُتور تُديرُها عَيناكِ

حَكَتِ الغُصونُ جَمال قَدِّكِ وَالفَضلُ لِلمَحكيِّ لاَ[2]

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

ثالثاً- حقل القيّم الخلقية:

سبق وأن ذكرنا أنّ ابن عمّار وضع إمكاناته العلمية والأدبيّة ، ومعرفته العميقة بنفوس الناس في خدمة مطامعه وأغراضه الشخصية ، وسيلته في ذلك كلّه الشعر، لذا حفلت منظوماته الشعريّة بقيّم خلقيّة نبيلة ، جاء معظمها في غرضي المدح والاستعطاف، يكشف عنها معجم القيّم الخلقيّة ، الذي تمّ رصده من خلال مفرداته المتناثرة في ديوان الشاعر.

---

(١) **الديوان**، ص ٢٤٢.

(٢)**م.ن.**، ص ٢٤٢.

وقد قسّمنا هذا الحقل إلى ثلاثة محاور:

١- محور الفخر:

الفخر من أدلّ فنون الأدب على فطرة الإنسان ، فهو صدى تطلّع النفس إلى ذاتها، والإنسان، كما لايخفى، سجين ذاته منذ الولادة ، يديم النظر في مرآتها مستجليًّا محاسنها، صابغاً قبائحها بما يجعلها في ميزانها دون قبائح الناس أجمعين، مقارناً فيما بينها وبين غيرها ، وهذا الإيثار للنفس إذا تجسّم في عبارات شعرية كان الفخر وكانت الحماسة[١] .

والفخر أحد الأغراض الشعريّة الرئيسة التي استغلّها الحكام الأندلسيّون في التعبير عن فكرهم وطموحهم، وإبراز مواقفهم، وتصوير منجزاتهم في سبيل دعم حكمهم وتثبيته. وقد اشتهر أمراء الطوائف بكثرة أشعار الفخر؛ لما كان يحدث بينهم من منافسات شديدة؛ فقد كانوا يفتخرون بكرمهم، وجودهم، وبشجاعتهم، وبقدرتهم على حماية إماراتهم والذّود عن حياضها. كما افتخروا بشدّة بأسهم في صدّ الأعداء المتربّصين بملكهم.

والفخر باب من الأبواب الكثيرة التي طرقها شاعرنا، إلاّ أنّ فخره بنفسه جاء قليلاً، مقارنة بأغراضه الشّعرية الأخرى، فلم نجد في ديوانه، الذي بين أيدينا، إلاّ مقطوعتين، كلتاهما من ثلاثة أبيات ، نستشفّ منهما أنّه نظمهما للفخر قصداً . لكن للشاعر أبياتاً فخريّة كثيرة في ثنايا منظوماته الغزلية،والمنظومات التي قالها في المدح أوالاستعطاف وأسقطها على ممدوحيه .

وباستعراض مفردات معجم الفخر لدى ابن عمّار نلاحظ أنّها مشحونة بمعاني الزهو والعزّة ، إذ نفث فيها نفساً عاليّاً فيه من الكبرياء والمجد ، ما كان يراه متمثّلاً في ذاته أو في ممدوحه. ومثال ذلك قوله :(من البسيط)

إنّي ابْنُ عمّارَ لا أخْفَى عَلَى أحَدٍ ... إلّا عَلَى جاهِلٍ بَالشّمْسِ

وَبَيْنَ طَبْعي وَذِهْني كُلُّ مُشْتَبِهٍ ... كَالسّهْمِ يُبْعِدُ بَيْنَ القَوْسِ[٢]

وقد وظّف ابن عمّار مفردات محور الفخر خير توظيف للتعبير عن مشاعره تجاه الآخر، أكثر منه حين تكلّم عن نفسه .لذا جاءت مهيمنة في منظومات المدح والاستعطاف وفي إخوانياته ، يقول

---

(١) حنا الفاخوري ، **الفخر والحماسة** ، ص٥.

(٢) **الديوان** ، ٢٤٥.

مخاطباً الأمير محمد (المعتمد) حين نفاه المعتضدّ من إشبيلية :

(من الطويل)

وَمِنْ مِثلُ عبَّادٍ وَمَنْ مِثْلُ لُيوثَ حُروبٍ أوْ بُدورَ مَواسِمِ
مُلُوكُ مَناخِ العزِّ في عَرَصاتِهِمَ وَمثْوَى المعَالي بَينَ تِلكَ
هُمُ البَيْتُ ما غَيْرَ الهُدَى بَأْسٌ وَما غَيْرَ الْقَنا بِدَعائِمِ
إذَا قَصُر لرَّوعُ الخُطَى نَهَضتَ طِوالِ العَوَالي فيطِوالِ[1]

جاءت مفردات المعجم بلفظة الفخر صريحة ، وبمعانيها بألفاظ مختلفة . وقد هيمنت لفظة "العُلوّ" على محور الفخر حيث تكرّرت خمس عشرة مرة، وجاءت مفردة وجمعاً وبصيغ مختلفة :العلو ، العلا، المعالي ، العوالي ، المعالم ؛ ولفظة " الفضل " وتكرّرت عشرة مرات ؛ ولفظة " المجد" وتكرّرت ثمانى مرات .

كما تكشّف معجم الفخر عن ألفاظ أخرى بنسب مختلفة منها:سام، موقّر، الوقار، عظيم، العزّ، العزيز ، بارع ، عظيم، العظائم، الطيب، حرّ، فارس، الفرسان، شجاع، شجاعة، الكريم، العَذب ، الأشم ، الزعيم ، الأعاظم ،المحاسن ، النبِل، الشرف، رقيق الحواشي، المباسم، التواضع، العزّة، الهيبة، سَنيّ، السنا، حسن القبول، العنان ، العزم ، المفاخر ،شامخة ، أمين،الإنصاف،الرفيع ،صقيل الرداء ،طاهر ماء الوجه .ومن أمثلة ذلك ما أسقطه على المعتضدّ:

(من الطويل)

لَعَمري لَقدْ أفحَمتُ كلَّ بِما فيكَ مِن تلكَ السَّجايا
أُنازِعُهُ فيكَ الثَّناءَ فَينثَني كَأنيَ نازعَت الكُؤوسَ[2]

(١) **م.ن.**، ص٢١٦.
(٢) **الديوان** ، ص ٢١٨.

٢- محور الوفاء والودّ:

يقول ابن حزم الأندلسي : " إن الوفاء من حميد الغرائز وكريم الشيم وفاضل الأخلاق في الحب وغيره، وإنه لمن أقوى الدائل وأوضح البراهين على طيب الأصل وشرف العنصر " [١] . لذا شكّل هذا المحور هاجس ابن عمّار ، فعبّر فيه عمّا كان يخالج نفسه، وصار ينفث ما يصبو إليه نفث المصدور ، ويسقطه على ممدوحه ، وهو يتمنّى أن يلقى الوفاء والودّ من هذا الممدوح، الذي يطمح أن يكون طريقه إلى المجد والعلا .وقد عبّر عن هذا المحور بمفردات ترتبط بما يتطلّع إلى تحقيقه، لذا تواتر مفردات :كالوفاء والودّ ، نحو عشرين مرّة، مهيمنة بذلك على سائر مفردات المحور .

ومن خلال استقراء الباحثين في الشعر الأندلسي ، تبيّن أنّ الشاعر الأندلسيّ كان أنموذجاً أصيلاً في هذه السجية العربية التي أصرّ عليها الشعراء[٢]. يقول في قصيدة كتبها من سجنه بإشبيلية إلى الرشيد ابن المعتمد يطلب شفاعته له لدى أبيه :

(من الكامل)

فَجَزاكَ الإِلَهُ مِنْ مَلِكٍ حُر ... رٍ بَقاءَ التَّمْكينِ وَالتَّمْهيدِ

مِنْ مُطيعٍ عَهْد الوَفاءِ مُطاعٌ ... وَوَدودٌ عَلَى النَّوى مَوْدودِ[٣]

وفي قصيدة أخرى يقول ابن عمّار مخاطباً المعتضدّ :

(من الطويل)

وَكَيفَ أَرَى في الغَدر نَهجاً ... وَعَهدِي بِالملكِ الوَفِيِّ قَريبٌ

---

(١) ابن حزم الأندلسي ، **طوق الحمامة**، ص ١٤٨.
(٢) **الديوان** ، ٣٠٩.
(٣) **م.ن** ، ٣٠٩.

فَتــىً نَسَــخَ الغَــدْرُ اقْتِضَــاءَ وَفَلَـــا تحَكمِـــي أنَّ الوَفـــاءَ

ويرتبط هذا المحور بالمحور السابق ، حيث نلاحظ أنّ مفرداته قد أتت ضمن سياق القيّم التي كان يحرص عليها شاعرنا وينشدها حين يمدح أو يستعطف ، سعياً منه لبلوغ مطامعه، التي كثيراً ما كشفت عنها منظماته الشعريّة .

وخلال دراستي لهذا المحور لاحظت أنّ الشاعر شكّل فيه حلقة من الثنائيات الضدّية مع ممدوحه ، سواء المعتمد بن عبّاد أو والده المعتضدّ .فهو حين يمدحهما في موضع، راغباً في جاه أو في منصب ومال، وينال ما أراد . فإنّنا نجدهما في موضع آخر وقد قلبا له ظهر المجن. كما شكّل حلقة ثنائيات ضدّية مع الزمان الذي ابتسم له بعد شقاء ، ثمّ ما لبث أن غدر به .

يقول مخاطباً المعتمد :

(من الطويل)

أُصَـدّقُ ظَنــي أمْ أصـيخُ إلــى وَأقْضي عَزمي أمْ أعودُ معَ الـركـ

إذَا أنقَدْتُ في رَأيي مَشيتُ مَع وَإن أتَعَقَّبْهُ نَكصْتُ عَلى عَـقْـ

وَإنِّــي لَتثْــنِيني إليــكَ مَـودَّةٌ يُغيّرُها مَا قَد تَعرّضَ مِن ذَنـبِ

فَما أغْربَ الأيام فيما قَضتْ تُرينيَ بُعْدي عَنكَ آنسَ مِن قُربِ

ويقول من قصيدة يخاطب فيها صديقه أبا الوليد بن زيدون :

لَمّا ذدتُ طَيرَ الوُدِّ عَن شَـجر وَلاَ صُنتُ وَجهَ الحَمدِ عَـن كَلَـفِ

وَلكنْ سَأكْنِى بِالوفاءِ عَن الجَفـ وَأرْضَى بِبُعدٍ بَعدَمَا كانَ مِنْ

وَإنْ لَفحَتْني مِن سَمائكَ حَـرْجَ سَأهْتفُ يَا بَردَ النّسيمِ عَلى قَـلـ

---

(١) **الديوان**، ص ٢٠٦.
(٢)**م.ن.**، ص ٢٧٩.
(٣) **م. ن.**، ص ٢٠٧.

ويبدو أنّ الظروف التي مرّ بها ابن عمّار وهو يحاول ارتقاء سلّم المجد والعلاء ، صعوداً ونزولاً، منذ وصوله بلاط المعتضدّ والتقائه ابنه المعتمد إلى حياة المنفى والتشرذم بعد الخروج من بلاط بني عبّاد.ثمّ سعيه المستمر إلى العودة إليه، جعلته يلجأ إلى ترديد مفردات هذا المعجم ، ومنها :الوفاء، الوفيّ، المودّة، الودّ، الصدق، الصديق، الخليل، الأخوة، الماجد ، الغالي، المتوقّد، المهابة، الصفح ،الحالم، السماح، السمح ، الأسمح، البشير، المطاع، الصحبة، الأحبة، المروءة ،الجاه ، الإنصاف .

٣- محور الجود والكرم:

وردت مفردات هذا الحقل في أغراض المدح والاستعطاف بصفة خاصة، إذ إنّ الجود والكرم من الفضائل العربية التي تمتّع بها أمراء الأندلس وتباهوا بها .لذا كانت من الموضوعات التي ركز عليها الشعراء لنيل رضا هؤلاء ، فتواترت مفرداتها في أشعارهم. ولم يكن ابن عمّار استثناءً ، طبعاً ،إلاّ في تميّزه في هذا المعجم بالذات . يتجلّى ذلك ،بكل وضوح في هيمنة مفردات الجود والكرم وما في حكمهما ،في رائيته المشهورة التي قالها يمدح المعتضدّ في أول لقاء له معه ؛ ومنها :

(من الكامل)

وَجِهِلْتُ مَعْنَى الجُودِ حَتَّى فَقَرَأْتُهُ فِي رَاحَتَيْهِ مُفَسَّرَا
فَاَحَ الثَّرَى مُتَعَطّراً بثَنائِهِ حَتَّى حَسِبْنا كُلَّ تُرْبٍ عَنْبَرَا[1]

وجاءت مفردات معجم الجود والكرم بألفاظ متعدّدة وبصيغ مختلفة ، وإن كانت ألفاظ " الجود والكرم والندى هي المهيمنة، ثمّ تتوالى ألفاظ أخرى بنسب أقلّ ، نذكر منها : النوال، الخضارم، الطاعم، الكرائم، المكارم، الكريم، الكريمة، الجواد، يمناه مرتع،

(١) **الديوان**، ص ١٩٢.

بـيض الأيـادي، القـرى، النعمـى، الخيـر، النعـيم، الثنـاء، الشـكر، الحمد، البرّ ، المعروف، الإحسان، الهدايا، الواهب، جادت ، أعطى ، أرضى ،بذل، أوليت ، أهدتها ، يهدي، أثمرت .قال ابن عمّار يمدح المعتمد ومنوّهاً بكرمه :

(من الطويل)

تبَرعتَ بِالمعْروفِ قَبلَ سُـؤالهِ وَعُدتَ بِما أولَيتَ وَالعَودُ أحْمدُ

فَأتــأق حَوضِــي مِــن نَــداكَ وَنَمّقْ رَوضِي مِن رِضاكَ تَعهَدُ

أمّـا وَصـنيعٌ زَارَنـي بجَمــالهِ حَـديثٌ كَمـا هَـبّ النسـيمُ(١)

٤- محور الشعور بالضيم:

يرتبط هذا المحور بـالمحورين السـابقين مـن جهـة المقابلـة ، فبالرغم من مفـردات المحـورين السـابقين التـي شـحنها الشـاعر بمعاني القيّم الخلقية النبيلة ، التي يراها ماثلـة فـي ممدوحيـه ، أو في شخصـه ويسـقطها علـى الممـدوحين ، فإنّـه يشـعر بعـدم الإنصاف لكونه لم يلق ما يستحقّه من هؤلاء من تقـدير ، لـذا بـات يندب حظّه ويشكو حاله البائسة . يقول ابن عمّار:

(من الطويل)

أُريدُ حَياةَ البَينِ وَالبَينُ قَـاتِلي وَأرجُـو انْتِصـارَ الـدَّهرِ وَالـدَّهرُ

لَقدْ سَخَطوا ظلْماً عَلـى غَيـرِ عَلــيْهِمْ وَلامُــوا ضَــلَّةً غَيــرَ(٢)

وتسـتمر سـائر مفـردات محـور الشـعور بـالظلم تسـتقي مـن نفـس الـروح المنكسـرة دلالاتهـا ، يقـول ابـن عمّـار وقـد بلـغ مـن سيطرة الإحساس بالظلم عليه مبلغاً بعيداً :

(من الكامل)

جَنحِوا إلـى ظُلمِـي فَسُـمْتُ وَلقيـتُ شَـدَّتَهُم بِلـينِ قِيـادِ

---

(١) **الديوان**، ص ٢٢٧.
(٢) **م. ن.**،ص ٢١٢.

وَاسِـــتَبطَنوا حِقـــداً وَبـــينَ ... طَبعٌ يَسلُّ سَخائمَ الأحقادِ[1]

وقد جاءت مفردات المحور حول مفردة رئيسة هي " الظلم " ، وتندرج تحتها مجموعة من المفردات تدور في محيط فلكها مثل :مظلمة ، المظلم ، تظلم، الغدر ، المكر، الحقد، الأحقاد، اللائم، اللئام، ملام، لام ، لناكر، النكران ،تنكرت، الناكث، الناكثين، نكس، نكصت، المكر،الواشي، الوشاة، المفسد، تفسد، المكائد، الخديعة، الشرار، الثأر، النمائم، المكاره، شائم، ذموا، جفوة، الكواذب، الظنون، جلاد ، غريم، مروّع، الحساد .

وبهذه المفردات يُلوّن ابن عمّار رؤيته الشعرية فيما كان يكتب للمعتضدّ وابنه المعتمد، حين تسوء علاقته بهما .بل إنّ قصيدته التي يُذكر إنّها آخر ما كتب إلى المعتمد من سجنه يستعطفه[2]، تتجلى فيها هيمة مفردات معجم الشعور بالظلم .وقد جاءت مشحونة بكلّ دلالات الحسرة والأسى. ومما جاء فيها :

(من الطويل)

سَجاياكَ إنْ عافَيتَ أندَى ... وَعُذرُكَ إن عَاقبتَ أجْلى

وَإن كانَ بين الخُطَّتين مَزيةٌ ... فَأنتَ إلى الأدنَى مِن اللَهِ

حَنانيكَ في أخذِي برأيكَ لاَ ... عُداتي وَإن أثْنوا عَليَّ

وَمَاذا عَسى الأعداءُ أنْ ... سِوَى أنَّ ذَنبي وَاضحٌ[3]

---

(١)**م.ن.**، ص ٢٧٥.
(٢) **الديوان**، ص ٣١٩.
(٣) **م. ن.**، ٣١٩.

رابعاً: حقل البطولة والشجاعة:

تركت الحروب التي شهدتها بلاد الأندلس أثراً كبيراً في الإنتاج الفكريّ ولاسيّما الإنتاج الأدبيّ .إذ انبرى الشعراء يصفون شجاعة ممدوحيهم من الأمراء والوزراء وبطولاتهم في ردّ كيد الأعداء من النصارى، أو من منافسيهم من الأمراء المسلمين . ويرى بعض دارسي الأدب الأندلسي " أنّ كثيراً من هؤلاء الممدوحين لم يكونوا في مستوى ما وصفوا به من فضائل لكن القواعد النقدية كانت حاضرة في وعي هؤلاء الشعراء وتوجههم صوب ما يتناسب من غير مراعاة قضية الصدق أو الكذب، المهم أن يكون الملك و الأمير و الخليفة والوزير والقائد والقاضي بطلاً أو فارساً...وإن لم يكونوا كذلك " [١] .

ومن يتأمّل ديوان ابن عمّار، الذي بين أيدينا ، يجد أنّ ممدوحيه الرئيسين هما المعتضدّ وابنه المعتمد، وهذان معروفان بشجاعتهما وبطولاتهما ؛ ففي عهد المعتضدّ شهدت دولة بني عبّاد عصراً زاهياً، نعمت فيه البلاد بالاستقرار والازدهار والرفاهية ، فورث المعتمد دولة مستقرّة، شاسعة الأطراف ، جعلت منه أعظم ملوك الطوائف، وخاض المعتمد مثل أبيه سلسلة طويلة من الحروب والأحداث كان النصر حليفه فيها[٢].

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

---

(١) سلمى علي ، **القيم الخلقية في الشعر الأندلسي** ، ص١٤٩.
(٢) يوسف حوالة ،**بنو عبّاد في إشبيلية** ، ص ١٨٧.

حيث تعالت حماسته في مدحه للمعتضدّ وابنه المعتمد ، وفي مراسلاته لهما .وبشكل ملحوظ في رائيته المشهورة التي قالها في مدح المعتضدّ ،وحفلت بجملة من مفردات البطولة والشجاعة ؛ ومنها :

(من الكامل)

مـاضٍ وَصَـدْرُ الـرُّمحِ يَكْهَـمُ تَنْبُو وَأَيْدِي الخَيْلِ تَعْثَرُ فِي
لاَ شَـيْءَ أَقْـرأُ مِـنْ شِـفارِ إِنْ كُنْـتِ شَـبَّهْتَ الكَتائِـبَ

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

١- محور الحرب:

وتدور مفرداته حول : الحرب ، الوغى، الخطب ، الخطوب، الكوارث، الحوادث، الطعنة، الضربة، الكرّ، البطش، الاشتعال، التدمير، القتل، النائبة، الهيجان ، الزجر، النائبة، الكرب، الثأر، الانتصار، الظفر، الفتوح، الهزائم، طعن ، تطعن، جاهدت، تذهل، قطعت، عاقبت، رماهم .

وفي القصيدة أيضاً التي كتبها للمعتمد حين نفاه المعتضدّ من إشبيلية ، ومنها :

(من الطويل)

لَهُ الخيرُ ما أعطَى إلى كلِّ يَميناً وَما أسطَى بِكلِّ ضُبارمِ

(١) **الديوان** ، ص ١٩١.

إذا جـرَّ أذْيـالَ الجُيـوشِ إلَـى أطاعَتهُ أو جَرّتْ ذُيولَ الهَـزائمِ
وَمِـن مِثـلُ عبـادٍ وَمـن مثـلُ لُيوثَ حُروبٍ أو بُدورَ مَواسمِ[1]

٢- محور المحاربين:

وتدور مفرداته حـول :المحـارب ، الجنـد ، الجـيش، الجيـوش ، العسكر، الجحفـل ، الكتيبـة، الكتائـب، القـادح، المواكـب، الكمـاة، الركائب، الأبطال ، الأشاجع، الفارس، الفوارس ، المقـدِم ، النـاطح ، العدو ، العـداة ، الأعـادي، العـدا، العـدى ،العنيـد . وقـد ذكـر ابـن عمّار ألفاظ المحاربين على وجه المشابهة في سياق المدح ،كما في البيتين التاليين:

(من الكامل)

قَـــادَ المَوَاكِـــبَ كَالْكَواكِـــبِ مَنْ لَامَهُمْ مِثْلَ السَّحابِ كَنَهْورَا
مِنْ كُلِّ أبْيَضَ قَـدْ تَقَلَّـدَ أبْيَضـاً عَضْـــباً وَأسْـــمَرَ قَـــدْ تَقَلَّـــدَ أَ[2]

٣- محور آلات الحرب:

وتـدور مفرداتـه حـول : السـيف، الحسـام، الصـارم، الهنـدي، المهند، الرمح، القداح، الشفرة، القنـا، الغمـد، الأغمـاد، المرهـف، الزند، الدرع، النصل، السهم، القوس، النجاد، السلاسل، القيود .

وهكذا نلاحظ أنّ جملة ما اعتمد الشاعر مـن مفـردات الحـرب وآلاتهـا وجنـدها يتّصـل بجـوّ الحـرب التقليديـة، التـي تتواجـه فيهـا الجيوش في ساحة المعركة، وهو ماكـان سـائداً فـي عصـره.كمـا

(١) **الديوان**، ص٢١٥.
(٢) **م. ن.**، ص١٩١.

تبين الأبيات التالية ، حيث جمع الشاعر بين السيف والرمح والدرع:

(من الكامل)

شَقِيَتْ بِسَيفكَ أمّةٌ لم إلا اليهود وإن تَسمّت بَربَرَا
أثمَرْتَ رُمْحك من رؤس لمَّا رأيتَ الغُصْنَ يُعْشَقُ
وصَبغتَ دِرْعك من دماء لمَّا رأيتَ الحُسن يُلْبَسُ (١)

خامساً : حقل الموت:

يرتبط حقل الموت بالحقل السابق، حيث نلاحظ أنّ مفرداته أتت ضمن سياق الشجاعة والبطولة.فالموت كأس كلّ إنسان شاربه ، بل هو نهاية كلّ كائن الحيّ ،تخافه الأنفس ولا تتمناه ، لذا كان ركوب الأهوال واقتحام المخاطر المؤدية إلى الموت ضرباً من الشجاعة والبطولة ؛ وفي ذلك يقول ابن عمّار من قصيدة يمدح فيها المعتضد:

(من الطويل)

بَكلِّ فَتًى عاري الأشاجِعِ إلَى غَمَراتِ الموْتِ مُحكَمةَ
..فتًى ثَقفٌ بَينَ الحَمائلِ جَنَى الموْتَ مِنْ كَفَّيهِ أحْلَى
..أقُولُ وَقَد نادَى ابْنُ اسْحاقَ لأرضِكَ يَرْتادُ المَنِيَّةَ مِنْ بعدِ
لَقَدْ سَلَكتَ نَهجَ السَّبيلِ إلَى ظِباءٌ دَنَت مِنْ غابَةِ الأُسدِ (٢)

شغل الموت الشعراء العرب منذ الأزل ، في الجاهلية وفي الإسلام ، وسار شعراء الأندلس على منوالهم ، فاستمر الموت عنواناً بارزاً في أشعارهم ينقلب معه الكون مأتماً، يُلبس فيه الألفاظَ ثياب الحِداد.فهاهو ابن عمّار يخاطب أبا الوليد بن زيدون معاتباً إيّاه، وهاجس الموت يؤرقه ،فيقول :

---

(١) **الديوان** ، ص١٩٣.
(٢) **الديوان** ، ص١٩٦،١٩٧.

(من الكامل المجزوء)

وَقَتلْتنـــــي وزعَمـــــتَ أنْ نَ الـــذَّنبَ مِنـــا لِلْقَتيـــلِ
وَعَليـــكَ جاهَـــدْتَ العِـــدَا وَإليْـكَ مِلْـتُ عَـن العـذُولِ
يَـــا قَـــاتِلي وَدَمـــي بِصَفْـــ حَـة خـدِّهِ أهْـدى دَليـلِ[1]

وتدور مفردات حقل الموت حول : الموت ، المنية ، الردى، الفقد، الرمد، الحداد، الدهام، الهدم، المآتم ، العواتم، الأداهم، فاحم ، قاتم ، أوجاعه، جريح، القتيل، قتل، أرمل، أموت، بأس هادم .

سادساً : حقل الحياة:

تأتي مفردات هذا الحقل في مقابل مفردات حقل الموت ، فكما كان الموت هاجس الشاعر ، كانت الحياة أيضاً شغله الشاغل ،فالتجارب القاسية التي مرّ بها ابن عمّار تركت في نفسه مرارة جعلت منه شخصية متوجسة ومتشكّكة ، لم يغيرها ما أحاطه به المعتمد بن عبّاد من الود وما اختصه به من الرعاية كما يذكر الأستاذ علي أدهم ، الذي يقول بأنّ " الشك وسوء الظن اللذين غلبا على طبعه كانا يجعلانه لا يثق إلاّ بنفسه. وقد قوّى في نفسه هذه النزعة أنّ الرجل كانت فيه طبيعة المغامرين الوصوليين. فاتجاه تفكيره ومحور سياسته اقتناص الفرص وانتزاع المناسبات لتوطيد مكانته وإعلاء شأنه. فالدنيا وجدت لتحقيق غايته، وإشباع شهواته ، والناس خلقوا ليستغلّهم ويسخرهم في سبيل مطامعه "[2].

يتضح مما سبق أنّ ابن عمّار كان يتحيّن الفرص ، وفي نفسه دائماً آمال ، حيث يضع جميع كفاياته وذكائه في خدمة

---

(١) **م. ن.**، ٢٢٣.
(٢) علي أدهم ،**المعتمد بن عباد** ، ص ١١١.

مطامعه وأغراضه،حينما توصد أبواب الرزق أمامه.ليتخلص من الفاقة وسوء الحال، وليخلع عنه ثوب الذلّ والهوان الذي ألبسه حيناً من الدهر ، ما دعاه للتطلع بشغف إلى الحياة ونعيمها . فكانت مفردات معجم الحياة تدور حول مفردتين رئيستين هي " الحياة والعيش ". وطغت في غرضي المدح والاستعطاف ؛ وفي ذلك يقول ابن عمّار يمدح المعتضدّ:

(من المتقارب)

تمَتَّعْ فَقدْ سَاعَفتْكَ الحَيا ... ةُ بِريحِ الحَديقَةِ غِبّ المطَرْ
وَعِشْ في نَعيمٍ وَدُمْ في ... رٍ وَلَا سَرَّ رَبُّكَ مَنْ لاَ يُسرْ[1]

ثمّ تواترت مفردات حقل الحياة حول : الحياة ، العيش ، النعيم ،البقاء، الدنيا، السرور، سرّ، يسرّ، السعد، أسعد، سعدي، سعادي، السعود، النعمى، الحلم، الفرحة، الابتسام، البشاشة، المرح، يمرح، السلو، المال، الخير، الغنى، الربح، الشراء، الغلاء، الشراء ، المرتع ، الأمان .

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

(من الطويل)

أُريدُ حَياةَ البَيْنِ وَالبَينُ قَاتِلي ... وَأَرْجُو انْتِصارَ الدَّهر وَالدَّهرُ[2]

---

(١) **الديوان :** ص ٢٠٠.
(٢) **م. ن.**، ص٢١٣.

سابعاً :حقل الغربة:

يأتي هذا الحقل نتيجة للحقل السابق ،فشكوى الشاعر من الفاقة والضياع في منفاه الأول في سرقسطة ، وشرق الأندلس ، حين طرده المعتضدّ من إشبيلية ليبعده عن ابنه المعتمد[١]، ومحنته في منفاه الثاني حين ساءت علاقته بالمعتمد . ففي الحالتين تعمّق إحساس ابن عمّار بالمأساة ، وخصوصاً شعوره بالغربة عن الوطن وعن الأهل والأصدقاء ، مما تركه فيه أثراً كبيراً ، نفسياً وجسدياً ،في أثناء وجوده في السجن .

ولاغرابة في ذلك، فهذا " السجن الموحش يولّد في النفس شعوراً عميقاً بالغربة والأسى والوحدة والوحشة ، وهذا جزء من الأثر النفسي الذي يخلقه هذا المكان في نفس السجين.والسجن بوصفه مكاناً يخطف نور الحرية ، فإنّه موحش وغريب عن تلك النفس التوَّاقة للحرية دائماً "[٢]. لذا هيمنت ألفاظ الشكوى والحنين والاستعطاف على هذا الحقل . وجاءت مشحونة بمعاني ترسم صوّرا للتمزّق حين يكون الجسم في بلد والروح في بلد آخر ، وكلاهما غريب يسعى ويتمنّى عودة اللقاء .

وقد وردت مفردات الغربة بكثرة في أغراض المدح والاستعطاف والإخوانيات، وفي مقطوعات غزلية بمعان مختلفة . وقد توزّعت على ثلاثة محاور هي :

١ – محور الشكوى:

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

---

(١) **الديوان**، ص ٢٠٩.
(٢) رشا الخطيب ،**تجربة السجن في الشعر الأندلسي** ، ص ٨٨.

عذابي، لألوي، اللوعة، الهجر، العتب، الخوف، الضجة، النحيب، الدمع. جريح .

وقد جاءت مفردات المعجم ضمن معظم منظومات ابن عمّار الشعرية ، ولاسيّما منظومات المدح والاستعطاف ، وفي بعض المنظومات الغزلية .وقد برع الشاعر براعة ملحوظة في تجسيد المحنة التي عاناها، والصراع المرير بينه وبين الزمن الذي قسا عليه ، وقد اتخذت مفردات المعجم معاني مختلفة .

يقول ابن عمّار شاكيّاً ابتعاده عن مرابع صباه في " شِلب " ، وعن مدينة " إشبيلية " التي شهدت صعود نجمه : (من الطويل)

هُوَ العيَش لاَ ما أشتَكيهِ مِنَ الهَوَى ... إلَي كلّ ثَغرٍ آهلٍ مثلَ طاسِمِ

وَإنِّي لَأدْعوا لَوْ دَعوتُ وَإنِّي لأشْكو لَوْ شَكَوتُ (١)

ويضيف في موضع آخر ، شاكيًّا من محنته في سجن إشبيلية :

(من الكامل)

وَأنتحِبُ في صَلاصِلِ الرَّعدِ ضَجَّتي فِي سَلاسِلِي (٢)

ولم تكن شكوى ابن عمّار دائماً ، من بُعد الديار وعذابات السجون وقسوتها فحسب، بل شكا أيضاً أوجاع الشوق وتباريح الهوى ، مثله مثل أيّ إنسان له مشاعره وعواطفه كما تبيّن الأبيات التالية :

(من الطويل)

وَما لِحَمامِ الأيْك تَبْكيكِ كُلَّما تَبسَّم ثَغرٌ لِلصَّباحِ شَنيبُ

---

(١) **الديوان** ، ص ٢١٢.
(٢)**م.ن.**، ص ٣٠٩.

تُغنِّي فَما تَنفكُّ تَشـرَبُ نَغْبـةً مِــن الــدَّمعِ يُهــدِيها إلَيــكَ[1]

٢ – محور الحنين والأنين:

يدور معجم الحنين حـول مفـردة رئيسـة هـي " الحنـين " ثـمّ تتوالى مفرداته الأخرى: الشوق، الرجاء، الهيـام ، الآمـال ، اللقـاء، التلاقي، اللقياء، الفـراق، البـين، الرحيـل، النـوى، البعـد ، القـرب، الغائب، الحاضر، الإقبال ، الإدبار ، الوحشة ، ذكرك، تؤنسه، أركـب راكضاً .

وبهذه المفردات المشحونة بمعاني عبّر شـاعرنا عـن معاناتـه وما يكابده من أشواق وحنين ، من خلال معان مشحونة بالعاطفة الصادقة ،نستشفّ منها حنينه الحار إلى مرابع شبابه وأيام أنسـه وطربه . كما نلاحظ جليّاً في الميميّة المشهورة التـي كتبهـا ابـن عمّار إلى المعتمد ،وكان وقتها لايزال أميـراً ، حـين نفـاه المعتضـد من إشبيلية . ومنها قوله :

(من الطويل)

وَهـلْ شَــقَّقَتْ هُـوجُ الرِّيـاحِ لِغَيري أوْ حَنَّتْ حَنـينَ الـرَّوائمِ
ألاَ قَاتَــلَ اللهُ الجيّــادَ فَإنَّــها نَــأتْ بـي عَــن أرضِ الْعُلَــى
أشِــلْبُ وَلاَ تَنْســابُ عَبْــرةُ وَحِمْـصُ وَلاَ تَعْتـادُ زَفْـرةُ نـادِمِ
كَسـاهَا الْحَيـا بُـرْدَ الشَّـبابِ بِلاَدٌ بِها عَقَّ الشَّبَابُ تَمائِمِي
ذَكَرْتُ بِها عَهْدَ الصِّبا فَكَأنَّما قَــدَحِتُ بِنــارِ الشَّــوقِ بَــينَ[2]

وقال في موضع آخر يمدح المعتضدّ : (الطويل)

إلَى الفَرسِ الجارِي بـهِ طَلَـقَ سَريعاً غَنياً عَن لِجامٍ وَعَـنْ لِبْــدِ
يَحِــنُّ إلَــى غَرْناطــةَ فَــوقَ كَمـا حـنَّ مَقْصـوصُ الجنـاحِ إلَـى[3]

---

(١) **م. ن.**، ص ٢٤٠.
(٢) **الديوان**، ص ٢٠٩.
(٣) **م. ن.**، ص١٩٨.

٣- محور الاستعطاف:

يدور معجم الاستعطاف حول مفردة رئيسة هي "الاستغاثة " ثـمّ مفرداتـه الأخـرى : الشــفاعة، الشــفيع، المشــفق، العـذر، ألـتمس، فـداه، تفتـديك، فـديتني، قاصـداً، أرمقـه، يعفـو، يصـفح، جنانيـك، أجـنح، لاتطـع عـداتي، تنجينـي، أمضـي، أعـوج، أصـيخ، أستسمح، أسأل، نفحتني، أهيف، ضراعة .

تتداخل مفردات هذا المحور مع مفـردات المحـورين السـابقين إلى حدّ يصعب معه التفرقة بينهـا جميعهـا، إذ إنّ طبيعـة مفـردات الاســتعطاف يمكــن أن تمتــدّ لتتصــل بــبعض مفــردات الشــكوى والحنــين .إلاّ أنّ اللافــت، مــن خــلال اســتقراء مفــردات معجــم الاســتعطاف ، أنّ معظـم هـذه المفـردات جـاءت بصـيغة الفعـل. وبخاصة الفعل المضارع ، ما يدلّ علـى إلحـاح الشـاعر واسـتمراره في الاستعطاف .

فالاستعطاف من أهمّ الأغراض التـي تضـمّنتها الأشـعار التـي كتبها ابن عمّار إلى المعتضدّ وإلى ابنه المعتمد ، وخصوصاً ما كان يكتب من منفاه ومـن سـجنه، حيـث يصـف مـا يعانيـه مـن همـوم وأحزان محاولاً استمالة قلبيهما ، بمشـاعر صـادقة تفـيض بالإكبـار والإجلال، ومشحونة بمعاني الخضوع والخنوع.كما هي الحال فـي الأبيات التالية :

(الطويل)

أنا العَبدُ في ثَوبِ الخُضـوعِ لَـو أرى البَــدرَ تــاجِي وَالنّجــومَ

وَإنّــي -إذا أنْصــفْت- بَعــدَكِ لِـدهْري وَكـانَ الـدّهرُ عِنْـدَك

لَعلّ الذي أقْذى بِتَرحَةِ راحِـلٍ عُيوناً سَيجْلوها بِفَرحةِ قَادمِ

فَترْجـعُ أيـامٌ مَضـتْ وكَأنَّـها إذَا امْتثَلتْهـا الـنَّفسُ لـذَّةَ[1]

ومن سجنه في غرفة على باب قصر المعتمد كتب ابن عمّار ، مستعطفاً ومعترفاً بذنبه، إلى المعتمد آملاً بعفوه وصفحه[2].

(من الطويل)

سَـجاياكَ إنْ عَافَيـتَ أنْـدى وَعُـذرُك إن عاقَبـتَ أجـلُّ

وَإنْ كانَ بَينَ الخطَّتَينِ مَزيّـةٌ فأنـتَ إلـى الأدنَـى مِـن اللَـهِ أقْـرَبُ

حَنانَيـكَ فـي أخْـذي بِرأيـكَ لاَ عُـداتِي وَأنْ أثْنـوا عَلَـيَّ[3]

ثامناً : حقل الزمان والمكان:

فـي التشـكيل الشـعريّ لاينفصـل التشـكيل الزمـانيّ عـن التشـكيل المكـانيّ ، فهمـا ينـدمجان فـي عمليـة واحـدة ، حيـث القصيدة بنية زمانيـة ومكانيـة .لـذا رأينـا أن نجعـل محـوري الزمـان والمكان ضمن حقل واحد .وثنائيـة الزّمـان والمكـان (الزمكانيـة) " تفجّر من الكلمة معانيها المباشرة وغير المباشـرة ، الرامـزة وغيـر الرامزة ، كما تمتـدّ بطاقاتهـا إلـى تخـوم الغربـة "[4]، لـذا جـاء هـذا الحقـل ، فـي دراسـتنا ، تاليـاً لحقـل الغربـة مباشـرة لارتباطهمـا ببعض .وبدأت بمحور الزمان لغلبة معجمه على معجم المكان مـن حيث عدد المفردات .

١- **محور الزمان :** يعدّ الزمان من أهمّ المصادر التي استقى الشاعر منها مفردات معجمه الشعريّ . وتتسم مفرداته بالشمول والاتساع ، إذ غطّت أبعاد الزمـان المختلفـة . وجـاء معظمهـا مـن

---

(١) **الديوان** ، ص ٢١٨.
(٢) **م. ن.**، ٣١٩.
(٣) **م. ن.**، ص ٣١٩.
(٤) حنان حمودة ، **الزمكانية وبنية الشعر العربيّ** ، ص ١١٤.

خلال ثنائية تقابلية بين الليل والنهار وما في حكميهما من ألفاظ .وينقسم الزمان إلى زمن مطلق ، وزمن مقيّد .

- الزمن المطلق : تدور مفردات الزمن المطلق حول ، الدهر ، الزمان ،الأيام ، الليالي، قرون، الأسحار ، الشباب. وقد كان للفظ " الدهر " النصيب الأكبر ، إذ ورد ثماني مرات، معرّفاً بأل ومجرّداً منها ، كما ورد مضافاً إلى ضمير المتكلّم وإلى ضمير المخاطب .ولاشك أنّ هذا التكرار يؤدي دوراً أساسياً في تعميق دلالة الدهر، إذ يجعله بؤرة تتمحور حولها منظوماته الشعرية ، كما يدلّ على القلق والتوتر اللذين يعاني منهما الشاعر، من وطأة الدهر (الزمان)، يقول ابن عمّار : (من الطويل)

أُريدُ حَياةَ البَينِ وَالبَينُ قاتِلي وَأَرجُو انتِصارَ الدَّهرِ وَالدّهرُ

ويضيف قائلاً :

وإني اذا أنصفت بعدك خادم لدهري وكان الدهر عندك

- الزمن المقيّد :وتدور مفرداته حول، زمن، اليوم، النهار، الصباح، الصبح، الفجر، الليل، ليلة، المساء، الظلام، الظلماء، الدجى، السُّرى، ساعة .

ولوحظ أنّ مفردات الليل وما يتصل به ، طغت على مفردات النهار وما يتصل به، إذ بلغت الأولى ثلاثين مفردة ، في حين بلغت الثانية ثماني مفردات . ما يشير إلى أنّ الليل يمثل خصوصية واضحة في أشعار ابن عمّار ، كما أن معظم مفرداته وردت في غرض الاستعطاف. وهذا مؤشر آخر قد تكون له دلالته أيضاً .فمن خلال استقصاء لمفردات الليل، لاحظنا أنّ الليل يشكّل لدى الشاعر مدلولاً واسع الإيحاء والرموز .كما يشكّل انحرافاً في

---

(١) **الديوان** ، ص ٢١٢.

كثير من استعماله ، وإن أبقاه في حدود زمنه الطبيعي ، حيث أمسى حقلاً يتسع لتجاربه الذاتية ، فصلته به ليست مجرد وصف خارجي سطحي . إنّه فضاء الكوابس المرعبة، والأرق والسهاد، التي اكتوى بنارها ابن عمّار في منفاه في سرقسطة.كما يصف في الأبيات التالية :

(من الطويل)

لَيالِيّ لاَ ألْوى عَلى رُشدِ ... عِنانِي ولاَ أثْنيهِ عَن غَيّ
أنَالُ سُهادِي عَنْ عُيونٍ ... وَأجْنِي عَذابي مِنْ غُصُونٍ
وَلَيلٍ لَنا بِالسَدّ بَينَ مَعاطفٍ ... مِنَ النّهْرِ يَنْسابُ انسِيابَ (١)

وتتوزع مفردات النهار بين مراحله المختلفة من الصباح ابتداءً من الفجر إلى قبل غروب شمسه، كما يتناول البعد الزمني في النهار " الضياء، النور، السناء ، السنى " .مع هيمنة واضحة لمفردات " الصباح "التي تواترت ثماني عشرة مرة في الديوان، ما يدلّ على ميل الشاعر الواضح إلى ضوء النهار أملاً في أن يتبيّن له الخيط الأبيض من الخيط الأسود الذي خطف حلمَه الجميل. كما هي حاله في البيتين التاليين:

(من الكامل)

أدِرِ الزجَاجَةَ فَالنَّسيمُ قَدِ ... وَالنَّجْمُ قَدْ صَرفَ العِنانَ عَنِ
وَالصُّبحُ قَدْ أهدَى لَنَا كافورَهُ ... لَمّا اسْتَردَّ الليلُ مِنَا (٢)

ويضيف في موضع آخر :

(من الطويل)

وَرُبَّ ظَلامٍ سارَ فِيهِ إلَى ... وَلاَ نَجمَ إلاَ مَا تَطْلعُ مِنْ غُمْدِ
أطَلَّ عَلَى قَرْمونَةَ مُتَبلِّجاً ... مَعَ الصُّبحِ حتَّى قيلَ كَانَا عَلَى (٣)

---

(١)**الديوان**، ص ٢١٠.
(٢) **الديوان**، ص ١٨٩.
(٣) **م. ن.**، ص ١٩٧.

نلاحظ في الأبيات السابقة هذه الثنائية الضدّية : " الصبح والليل " أو بمعنى آخر ثنائية " الخير والشرّ ". الصبح يُهدي العطر ،أمّا الليل فيسرقه. ثنائية تعكس صورة من هرمية الحياة وتناقضاتها كما عاشها ابن عمّار .

٢- محور المكان:

ويتصل بمحور الزمان اتصالاً وثيقاً ، فإذا تأمّلنا معجم الزمان نلاحظ أنّ معظم مفرداته متّصلة بالمكان ؛ إذ إنّ " علاقة الزمان بالمكان كعلاقة العقل بالجسم ، فلا يكون الأول إلاّ بوجود الآخر. ولاتكون الحياة إلاّ بوجودهما معاً . فإذا كان المكان مستقلاً عن الزمان فهو مكان ميّت " [١] . ما يعني أنّ التشكيل المكانيّ لاينفصل عن التشكيل الزمانيّ .

وقد احتلّ المكان موقعاً بارزاً في أشعار ابن عمّار . ومعظم مفردات معجمه كانت عملية رصد لبعض الأماكن التي ارتبطت بتجربته الشخصية . وقد تعدّدت دلالاتها بتعدّد حالاته الشعورية ،حيث أصبح للمكان بُعد تجريدي يعكس العديد من الإيحات التي جعلته ينطلق إلى فضاء فسيح يحلّق فيه بخيال الشاعر المبدع ، مستحضراً أيام الفرح والحبور ينشدها ويحنّ للرجوع إليها بعد أن ضاق به المكان بما رحب منفاً وسجناً ؛ فلجأ للمكان يحيا فيه مرة أخرى ، لكن من خلال أبيات من الشعر تناثرت في الديوان ظلّت ذاكرة خالدة تحفظ المكان بكل ما يحوي من تجارب الشاعر، كما في أبياته التالية :

(من الطويل)

أشِـــلْبُ وَلاَ تَنْســـابُ عَبْـــرةُ وَحِمْـصُ وَلاَ تَعْتـادُ زَفْـرةُ نـادِمِ

كَسِـــاْهَا الْحَيـا بُـرْدَ الشَّـبابِ يِلاَدٌ بِها عَقَّ الشَّبَابُ تَمائِمِي

---

(١) حنان حمودة ، **الزمكانية وبنية الشعر العربي**، ٢٠.

ذَكَرتُ بِها عَهْدَ الصِّبا فَكَأنَّما قَـدَحِتُ بِنـارِ الشَّـوقِ بَـينَ [1]

واللافت تواترت لفظتـي "**شـلب** " و"**حمـص** " وحضـورهما القـويّ بـين مفـردات المكـان أكثـر مـن غيرهمـا فـي الـديوان ، وورودهما معاً في بيت واحد كما في البيت السـابق ، أو متتاليـان في منظومة واحدة.كقوله من قصيدة يخاطب فيهـا أبـا الوليـد بـن زيدون :

(من الكامل المجزوء)

عـــرِّجْ بِشِـــلْبَ مُحَـــيِّياً مَـا شِـئْتَ مِـنْ تِلـكَ الطُّلـولِ

وَاطْلـعْ عَلـى شُـرُفاتِ حِمْـ صَ قـرَارُهُ الشَّـرفُ الأثيـل[2]

وابن عمّار حينما يذكر هذه الأمكنة ، فهو لايقصد من وراء ذلك سرد أحداث تاريخية ، وإنّما لما لهذه الأمكنـة مـن خصوصـية لديـه .ففي شلب أبصر النـور ، وفيهـا ذاق مُـرّة الحيـاة وحلوهـا ، كـذلك في حمص (إشبيلية) سطع نجمه وفيها أيضاً ، ذاق حلـو الحيـاة ومرّهـا .فـلا عجـب إذاً، أن يكـون للحالـة النفسـية التـي يعانيهـا شاعرنا أثر في تشكيل رؤيته لهاتين المدينتين.

ومن الأمكنة التي شغلت الشاعر وربطته بها علاقة معينـة ،و ذكرها بأسمائها في سياق تجربته الحياتية والشـعورية: غرناطـة، قرمونة، المرية، بلنسية ، شقورة، رندة، دمشق، بغداد، أم القرى ، قصر الرشيد، الفرات .

تاسعاً : حقل الدين:

---

(١) **الديوان** ، ص ٢١٠.
(٢) **م.ن.** ، ص ٢٢٤.

يعدّ التراث الديني مصدراً من مصادر الإلهام الشعريّ لدى ابن عمّار ، وقد وظّفه بما يتلاءم وتجربته الشعرية .حيث تضمنت أشعاره عدداً من المفردات المستمدّة من تعاليم الدين الإسلاميّ ذات الدلالات الموحية .والملاحظ أنّ معظم مفردات الحقل مستقاة من القرآن الكريم لفظاً، أو معنىً إيجابياً للنصّ القرآني، أو تمثّل طاقة دلالية من ناحية قدسية ألفاظها ، أو ناحية الأثر الذي تحدثه في نفس المتلقّي ، وبخاصّة الإنسان المؤمن بالله .ممّا يدلّ على صلته بالدين واستيعابه لمعانيه ومقاصده ، كما في قوله :

(من الطويل)

وَإِنِّي لأَدْعُوا لَوْ دَعوْتُ لِسَامِعٍ وَإِنِّي لأشْكُو لَوْ شَكَوتُ(١)

ومنه قوله : (من المتقارب)

وَفَيتَ لِربِّكَ فِيمَنْ غَدَرْ وَأَنْصَفْتَ دِينَكَ مِمَّنْ كَفَرْ

وَقُمْتَ تُطالِبُ فِي النَّاكِثِينَ مُرَّ الحِفاظِ بِحُلْوِ الظَّفَرْ(٢)

وقد حشد ابن عمّار كثيراً من الألفاظ الدينية ، ونثرها في أغراض شعره المختلفة، وبخاصة المديح والاستعطاف. وقد هيمن لفظ الجلالة " **الله** "على معجم الحقل الديني، وجاء أيضاً بألفاظ أخرى: ربّك، الرحمن، الملك الجليل، الرحيم، السميع ، سبحانه. كما ورد لفظ " **رسول الله** ".

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

---

(١) **الديوان**، ص ٢١٢.
(٢) **م. ن.**، ص ٢٠٠.

الدينية الأخرى مثل : الإيمان، الدين، الحمدلله ، الدعاء، الرحمة، نهج السبيل، القسم، آية، مذهب، الشفاعة، الشفيع، المشفع ، ضراعة، القضاء، القدر، الأقدار، القدر الحتم، التقديس، رحماك، رحمة تنجيني، الحلال ، الحرم ، الكفر ، الذنوب، العصاة، تحية وسلام، الوحي، ليلة القدر ، الشكر والحمد، مسلم، التعزير ، تبتُ .

وهكذا نلاحظ كثافة المفردات وتدفقها ، حيث وصلت بالشاعر إلى درجة التصوّف والاستغراق الروحي ؛ يقول ابن عمّار في أثناء سجنه في شقورة مخاطباً الوزير أبا جعفر بن جرج حين اجتاز بتلك البقاع[١] :

(من المتقارب)

هُوَ القَدَرُ الْحَتمُ يُعْمِى الْفَتَى وَإِنْ كَانَ بِالدَّهْرِ طَبـاً بَصيرَ[٢]

عاشراً :حقل الجسد:

يعدّ معجم الجسد واحداً من أهمّ المعاجم اللغويّة التي شكّلت البيان الشعري العربيّ ، إذ إنّ للشعر العربيّ حضوراً لغويّاً وبلاغيّاً وجماليّاً ، لايمكن تجاوزه ذوقياً ونقدياً حيث انتشر الجسد بمختلف أعضائه وحواسه في النصوص الشعرية . ولم يعد الجسد مجرّد وصف تقليديّ لجسد المرأة النسيب، كما كان في الشعر القديم ، "بل تحوّل في سياق الوعي الكتابيّ إلى أُفُقٍ رحب لرؤية الذات والعالَم ، كما امتدّ ليشمل جسد الشاعر نفسه وجسد الممدوح وجسد الآخر بصفة عامة. وفي كلّ هذه يستحيل الجسد إلى كتابة..ومن ثمّ كتاباً مفتوحاً ، يقرأه الشاعر

---

(١) **الديوان** ، ص ٣٠١.
(٢) **م. ن.**، ص ٣٠١.

أو يعيد كتابته بلغة تجمع بين التعبير الاستعاري عن مواقف بعينيها والتعبير الكنائي عن الحياة نفسها بكلّ ما فيها" [1] .

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

وظّف ابن عمّار حقل الجسد في التعبير عن عواطفه ومشاعره . وقد طغت مفرداته في غرضي المدح والاستعطاف بشكل ملحوظ ، وإن جاءت متناثرة في معظم منظومات الديوان .وتوزّع الحقل على مفردات الجسد، مع هيمنة بعضها على سائر المفردات، وبخاصة مفردات " اليد " التي بلغ عددها ثمانية وعشرين .وتدور حول لفظة " اليد " أو بمعناها ، و بصيغة المفرد وبصيغة الجمع. ودار جلّها حول ثلاثة معانٍ رئيسية هي : الكرم والإحسان ، والشجاعة ، والسماحة ، جُمعت في الأبيات التالية :

(من الطويل)

---

(١) حسن البنا ، **الشعرية والثقافة** ، ٢١٣.

يَقولُونَ لِي دَعْ أيْديَ العِيسِ تُـؤَدِّي إِلَــى أيْــدِي الْمُلــوكِ
..مَلِيكُ سَنِي الحَالَتَيْنِ مُتَـيَّمٌ الأيــادِي أوْ يِحُمْــرِ الْمَلاحِــمِ
..لَهُ الْخَيرُ مَا أعْطَى إِلَى كُـلِّ يَمينــاً وَمــا أسْــطَى بِكُــلّ (١)

يلي مفردات **اليد** من حيث العدد مفردات " **الوجه** "، إذ بلغ عددها اثنين وعشرين، وتدلّ هذه الكثافة على محاولة الشاعر استجلاء انفعالات الوجه المشتعلة بصفته مفتاح الجسد، ومنطقة تعبيرية مركزية في الدلالات الجسدية، كما يمثّل" مركز التواصل الشفويّ المباشر، وعلامة التواصل الكتابيّ غير المباشر في الوقت المناسب " (٢). فهو إذاً، مرآة الإنسان وهويته وعنوانه، من خلاله تنطبع مشاعره وأحاسيسه. يقول ابن عمّار يصف سماحة صديقه الأمير محمد (المعتمد) ووفائه :

(من الطويل)

وأغضــي لمــن يلقــي وجــه حيـاءً فانقـــاه بوجـه مُكـارمِ
..صقيل رداء العرض من غـدر وطــاهر مــاء الوجــه مــن رد (٣)

ثمّ بعد مفردات الوجد تأتي مفردات " **العين** " ، و بلغ عددها ثمانية عشرة .وشكل لفظ العين المفردة المحورية في معظمها .وليس هذا بغريب ، فقد ألهبت العيون خيال الشعراء ، وألهمتهم من فيض سحرها ؛ فتغنوا بها على مدى العصور.يقول ابن عمّار متغزّلاً بحسناء :

(من الطويل)

فَتــاةٌ عَــداها الحُســنُ حتّــى هــيَ الحُســنُ أو إلــفٌ عَليــهِ
فَعينٌ كَما عينُ المهَى ومِقْلدٌ كمــا ارتــاعَ ظَبــيٌّ بــالفلاةِ (٤)

---

(١) **الديوان** ، ص ٢١٢، ٢١٥.
(٢) حسن البنا ،**الشعرية والثقافة** ، ص ٢٣١.
(٣) **الديوان** ، ص ٢١٣، ٢١٤.
(٤) **م.ن.**، ص ٢٤٠.

ويقول في موضع آخر : (من الطويل)

أنــالُ ســُــهادي عَــن عُيــونٍ وَأجْنــي عَـذابي مـن غُصـونٍ (١)

وهكذا نلاحظ الشاعر يستخدم لفظة " العين "مشحونة بالدلالات ، يسدّدها حيث يأخذه السياق الذي يعمّ القصيدة .فليست دائماً ، رمزاً للحسن والجمال أو الفرح والسرور، بل جاءت في بعض النصوص مشحونة بدلالات الحزن والأسى كما يقول في الأبيات التالية:

(من الطويل)

أيُظلِـم فـي عَينـي كَـذا قمِـرُ وَتَنبـو بِكَفـي شَـفرةُ الصـارمِ (٢)

وقوله أيضاً : (من الطويل)

لَعلَّ الذِي أقذَى بِترحَة راحـلٍ عُيونــاً سَــيجْلوها بِفرحَــةِ (٣)

وقد لاحظنا كيف تواترت مختلف أعضاء الجسـد فـي أكثـر مـن منظومة في الديوان ، فلو تأملنا، مثلاً ، الميميّة المشهورة التي كتبها ابن عمّار إلى الأمير محمد(المعتمـد) حـين نفـاه المعتضـد من إشبيلة . لرأينا كيف أنّه حشد معظم مفردات الجسـد ، إن لـم تكن كلّها، وبعضها تكرّر أكثـر مـن مـرة فـي القصـيدة وهـي: ثغـر ، قـوائم ، عيـون ، أيـدي، صـدر، جلـود، ظهـر، وجـه، كـف،اليمين الأيادي، راحة، الأبصار، المباسم ، المعاصم، القلوب. واللافت هنا، أنّ الجسد الحاضر فـي هـذا الـنصّ هـو جســد الممـدوح (الأميـر) بمختلف أعضـائه وحواسـه، وكـأنّ الشـاعر اكتشـف طاقـة تعبيريـة في هذا الجسد .فهو يستغلّها في التعبير الشعريّ، الـذي يعمّـق شعوره بمرارة المنفى .

ومن المفردات التي تضمّنها أيضاً، حقل الجسد فـي الـديوان: الجسم، الرأس، الخدّ، الجيد، الأنف،النواصـي، الحاجـب، الجفـن ،

---

(١) **م. ن.**، ص ٢١٠.
(٢) **م. ن.**،ص ٢٨١.
(٣) **م. ن.**،ص ٢١٦.

العنـق، الأصـداغ، المقلـة، الأذن، الأوداج، اللمـى، القـدّ، الجبـين، الفـم، اللسـان، الكبـد، القلـب، الزنـد ، العضـد ، الخصـر ، الأصـبع، الخنصر، البنان، الأنامل، الساق، الحشى، الطرف .

ولاشكّ أنّ هذه الكثافة لمفردات الجسـد تكشـف عـن رحابـة فضـاء ابـن عمّـار الشـعري ، مثلمـا تـؤدي إلـى كثافـة الـدلالات والإيحاءات المعنوية .

حادي عشر : حقل اللباس والحـَلْي:

استخدم ابن عمّار مفردات حقل اللبـاس والحلـي فـي إضـفاء صفات على ممدوحيه، حيـث اسـتخدم لفظـة الثـوب مضـافة إلـى المروءة والوفـاء ، فهـو لـيس ثوبـاً حقيقيـاً وإنّمـا هـو ثـوب مجـازيّ، وليس للمروءة أو الوفاء ثوب، وإنّما ثيابهما مستعارة يرتديها الكـرام من الرجال ، فيقول :

(من الكامل)

وَسـلَبتَ مـن ثَـوبِ المـروءةِ ثَـوبي وَحُلْـت عَلـى بَنـي [illegible] (١)

وفـي موضـع آخـر يمـدح المعتضـدّ ، مشـيداً بانتصـاراته ، ومشبّهاً قوّة مُلكـه المسـتمدّة مـن شخصـيته القويـة بجمـال زنـدِ المرأة الذي يزيد الحِليةَ جمـالاً ، فتكتمـل الصـورة الجميلـة ؛ يقـول الشاعر :

(من الطويل)

وَمـا الْمُلْـكُ إلاَّ حِلْيـةٌ بِـكَ وَإلاَّ فَمـا فَضْـلُ السِّـوار بِـلاَ [illegible] (٢)

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

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٧٢.
(٢) **الديوان**، ص١٩٨.

من قبل، فهذه المبالغة البيانية تكشف عن المأساة التي يعيشها الشاعر ، يقول: (من الطويل)

وَمـا لَبسـت زهْـرُ النّجـومِ لغَيري وَلا قَامتْ لهُ في مآتمِ
وَهـلِ شَـقّقَت هُـوج الريـاحُ لِغيـري أو حَنّـتْ حَنـينَ (١)

واستخدم ابن عمّار فعل " ألبس " فأوقعه على لفظة " الثوب " إلاّ أنّه الثوب الحقيقيّ بل أضاف إليه لفظة " الحمد " فاكتسبت لفظة ألبس دلالة جديدة فوق دلالتها الأصلية وهو المعنى الذي يقصده الشاعر وهو استعطاف الأمير وخطب ودّه .فيقول :

(من الطويلِ)

فَأورِدُ وُدّي صافياً كلَّ شاربٍ وَألبَسُ حَمدِي ضَافياً كلّ (٢)

وكما هي الحال أيضاً ، في البيت التالي : (من الطويل)

وَدونَكَها مِن نَسجِ فِكري حُلّة مُطرّزَةَ العطْفين بالشّكرِ (٣)

ويدور معجم الملابس حول مفردة رئيسية هي " الثوب " ، ثمّ تتوالى المفردات التالية: ألبس، لبس، الكساء، الرداء، برد، وشاح، خمار، إزار، اللثام . أمّا معجم الحلي فيدور حول مفردة رئيسية هي " الحُلّة " ، ثمّ تتوالى سائر مفردات المعجم وهي : درر ، خواتم، سوار ، ذهب، خلاخل، عقد، طوق ،اللؤلؤ ، التاج .

ثاني عشر: حقل اللون:

للون قيّم شعرية تتعدّى حدود اللون ذاته ، إلى مستويات شعورية وإيحائية تدعم اللغة الشعرية وتزيد من دلالتها الفنية .وقد وجد الشعراء في الألوان طاقات تعبيرية ، فوظفوها أسلوبيّاً توظيفاً تجاوز حدود المجاز إلى مناطق الشعور.يقول اللغوي الفرنسيّ جان كوهين : " إنّ كلمة اللون لاتحيل على اللون ، أوبتعبير أصح لاتحيل عليه إلاّ في اللحظة الأولى . وفي اللحظة

---

(١) **م.ن.**، ص ٢٠٩.
(٢) **م.ن.**، ص ٢١٣.
(٣) **م. ن.**، ص ١٩٩.

الثانية يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية. عندما يقول مالارميه : " الأذان الأزرق "فإنّنالانعثر هنا على أية صورة شعرية Image وعليه فلا مجال للتحليل ، وإنّما نعثر هنا على عملية تستثير استجابة عاطفية لايمكن أن تستثار بطريقة أخرى "[١] .

وفي تتبعنا لحركة الألوان في أشعار ابن عمّار ، التي بين أيدينا ، لاحظنا أنّه استكشف فضاءها الرمزي المشحون بمشاعر عاطفية ذات الصلة بالبيئة الأندلسية وبتجربته الخاصة ، حيث استخدم خمسة ألوان وبنسب مختلفة ، وهي : الأبيض والأخضر والأسود والأحمر والأصفر، وقد شحنها جميعها بدلالات وإيحات تتغير تبعاً لتجربته الشعورية والنفسية.وهو ما سنحاول الوقوف عند نماذج منه.

احتلّ اللون الأبيض المرتبة الأولى في مزاوجاته من حيث العدد ، إذ تكرّر ثماني مرّات ؛ ثمّ يليه الأخضر وتكرّر سبع مرّات، ثمّ الأسود خمس مرّات ، فالأحمر أربع مرّات. وقد شحنت بدلالات تمحورت حول الصدق والوفاء، والكرم، والشجاعة، وجاءت معظم مفرداته في المدح والاستعطاف. وإذا كان اللون الأبيض يوحي بالصفاء والطهارة ، فإنّ الشاعر انزاح به إلى دلالات أخرى تبعاً لتجربته الشعورية ، فهو حينما يستعطف المعتضدّ ويطلب عفوه فإنّ اللون الأبيض يحمل معنى الجود والكرم ، كما أنّ اللون الأحمر يحمل معنى البطولة والشجاعة ؛ فلم يعد الأبيض والأسود مجرّد لونين بل تحوّلا إلى دلالات مجازية رمزية؛ يقول :

(من الطويل)

إذا نَشرَت لَخمٌ بِذكْراه فَخرَها طَوِتْ طَيءٌ منْ خَجلةٍ ذِكرَ

---

(١) Cohen, **Structure du Langage Poetique**, p. 121

مَليكٌ سَنَى الحَالَتينِ مُتيّمٌ بِبيضِ الأيادِي أو بِحمرِ[1]

أمّا اللون الأخضر فهو من الألوان التي شكّلت دلالية في الديون ، وهو في دلالته الحقيقية يعني الخصب والنماء .وبهذا المعنى استخدمه الشاعر في البيت الأول من البيتين التاليين .لكن في البيت الثاني انحرف به عن تلك الدلالة الطبيعية إلى دلالات أخرى ، ترمز إلى الحياة السعيدة والعيش الرغيد ؛ يقول ابن عمّار :

(من الكامل)

رَوضٌ كأن النهرَ فيهِ مِعصمٌ صافٍ أطلَّ عَلى رداءٍ أخضرَا

..عَلَقَ الزمانُ الأخضرُ مِن مالهِ العَلقِ النفيسِ[2]

ويأتي اللون الأسود في المرتبة الثالثة بعد الأخضر، ولقي عناية من الشاعر لاتقلّ عن عنايته بسائر الألون . واستخدمه باللفظة نفسها ، أو بلفظة " أسمر " ، أو بلفظة " أدهم". وقد جاء في مواضع كثيرة في حالة تقابل مع اللون الأبيض أو الأحمر.

وتتصل طبيعة اللون الأسود ، غالباً ، نفسياً بأجواء الكآبة والحزن ؛ إلاّ أنّ ابن عمّار انتقل به من هذه الطبيعة المأساوية في استخداماته الشعرية إلى دلالات أخرى تبعاً لتجربته الشعورية ، وما يتّفق وأهدافه في تشكيل صياغتها على نحو جماليّ وموضوعيّ ، بعيداً عن الدلالات التي لازمت بين اللون الأسود والحزن، بل إنّه لازم بينه وبين اللون الأبيض في الصفاء والإشراق ، وأسقط عليه رمز البطولة والشجاعة ، في مدحه للمعتضد ؛ فيقول :

(من الكامل)

قادَ المَواكِبَ كَالْكَواكِبِ مِن لَامهُم مثلَ السّحابِ

مِنْ كُلِّ أبْيَضَ قَدْ تَقَلَّدَ أبْيَضاً عَضْباً وَأسْمرَ قَدْ تَقَلَّدَ[3]

كما نلاحظ في البيت الأخير أيضاً ، أن الشاعر حينما استعان باللونين الأبيض والأسود في الرمز للبطولة والشجاعة

---

(١) **الديوان** ، ص ٢١٤ .
(٢) **م.ن.**، ص ١٨٩.
(٣) **الديوان** ، ص ١٩١.

عند وصفه للفرسان حاملين السيوف والرماح ، فإنّه يعود باللونين إلى دلالتيهما الحقيقية ، إذ أسند إلى الفرسان ألوان بشرتهم الحقيقية البيضاء والسوداء. واللافت هنا أيضاً ، أن التقابل الشديد بين البياض والسواد تحوّل عند الشاعر إلى نوع من التوافق ، أو التصالح مع الذات الذي سعى ابن عمّار جاهداً لتحقيقه قبل أن يصل إلى بلاط بني عبّاد . وهو ما نلحظه كذلك في البيت التالي حيث يمازج بين الألوان في سياق واحد ، أو في لوحة فنّية واحدة ، فيرسم صورة متكاملة بكلّ أبعادها ، لإحدى معارك المعتضدّ ضدّ خصومه ، معتمداً على استخدام اللون بطبيعته المألوفة دون انزياح به إلى معنى آخر .فيقول :

(من المتقارب)

وَأقبلتهـا الخَيـلُ حُمْـرُ البُنــو دِ دُهْـمُ الفَـوارسِ بِـيضُ الغُـرَرْ

فَكَـروا فَلَـمْ يُغْـنهُمْ مِـنْ مكـر ر وَفَرّوا فَلَمْ يُنْجهُم مِنْ مَفَرْ[1]

ومـن الألـوان النـادرة فـي الـديوان اللـون الأصـفر ، فلـم نلحـظ وروده إلاّ مـرة واحـدة. واللـون الأصـفر يـأتي عـادة لوصـف الـذهب، ولشروق الشمش وغروبها ، ولوصف سنابل الزرع إذا أينعت وحان حصادها .لكن الشاعر عدل به عن هـذا المعنـى ، فحمـل معـاني الاحتقـار والإهانـة؛ كمـا فـي قولـه مخاطبـاً ابـن عبـدالعزيز أميـر بلنسية الذي نكث العهد الذي عاهده عليه:

(الكامل)

قُومُــوا إِلَــى الــدَّارِ الخَبِيثَــةِ تِلْكَ الـذَّخائِرُ مِـنْ خَبايَـا الـدَّارِ

وَتَعَوَّضـوا مِـنْ صُـفرَةٍ خُبثيـةٍ بأغَــرَّ وَضَّـاحَ الجَبِـينِ مُـدَارِ[2]

وهكذا يمكن القول إنّ استخدام ابن عمّار الألوان في خطوطها الرئيسية : الأبيض والأخضر والأسود والأحمر والأصفر. وتمازجت في سياقات تقابلية ، وتطابقية أحياناً أخرى. لكن حدود الألوان ظلّت متميّزة وواضحة. وقد تمكّن من خلال أسلوبه وتراكيبه من استكناه تجلّيات الألوان وتفجير طاقاتها التعبيرية والزمزية في نقل تجربته الشعورية والنفسية. ممّا يدلّ على

---

(١) **م. ن.**، ١٣.

(٢) **الديوان**، ص ٢٠٩.

موهبة الشاعر وقدرته على اختيار مفرداته، واستخدامها استخداماً فنّياً يخرج بها عن دلالاتها المألوفة، ويكسبها صياغة ذات طابع شعريّ تعطيها أهمية خاصة بوصفها عنصراً من عناصر معجمه الشعريّ .

الفصل الخامس

المستوى التركيبيّ في شعر ابن عمّار

الفصل الخامس

المستوى التركيبيّ في شعر ابن عمّار

يعنى المستوى التركيبي بالكلمة المنسوجة مع غيرها في تركيب جملي، وهو وسيلة للتعبير عمّا هو حاصل في ذهن المتكلّم (المرسِل) من التركيب المعنويّ إلى ذهن السامع (المتلقّي)، وعلى هذا، فالجملة في هذا التصوّر هي "القول المفيد بالقصد"[١]. ويمكن للجملة أن تكون ذات أثر أسلوبي في النص، عندما تُستغلّ بشكل يتجاوز الغاية الإبلاغيّة المحضة إلى غاية تأثيرية وجمالية، وذلك فيما يتعلق بطول الجملة وقصرها، أو بنوعها: اسمية أو فعلية[٢]. وضمن هذا المنطلق، سأقوم بدراسة البنى التركيبية في أشعار هذه المرحلة، بالتركيز على الجملة، وربط طرائق تشكّلها بالدلالة وتجربة الشاعر.

والجملة في اللغة العربية نوعان ، كما هو معلوم ، جملة اسميّة وجملة فعليّة ، ولكلّ نوع ركنان أساسيان (مبتدأ وخبر – فعل وفاعل) لا تبنى الجملة من دونهما ، ولا يتمّ معناها إلاّ بهما معاً ، فهما نواة التركيب وأبسط صوره ، أمّا سائر كلمات الجملة فهي مكمّلات للتفصيل والتوضيح للمعنى الأساس .ويشترط في الجملة أن تقدّم معنى يفيد إثبات شيء لشيء أو نفيه عنه ، أو طلبه منه.

والشاعر يختار من الجملة ما يتلاءم مع المقام، ومع حالته النفسيّة. ومن خلال التأمّل في أنماط التركيب في أشعار ابن عمّار يبرز أمامنا تشكّل أوليّ يعلنه حضور صيغ اسميّة أو فعلية

---

(١) ابن هشام ، **مُغني اللّبيب عن كتب الأعاريب** ، ٣٧٤/٢.
(٢) فتحي أبو مراد ، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية** ، ص٨٩.

تؤلف جملاً خبريّة وحضور الصّيغ الفعلية التي تؤلّف جملاً إنشائيّة ، ما يدعونا للتركيز على دراسة الجملة الخبريّة والجملة الإنشائية لكونهما سمتين أسلوبيّتين بارزتين في هذه المنظومات الشعريّة، لابدّ أن يكون لهما أبعاد دلاليّة.

يرى السكاكي، أنّ ضروب الكلام التي يعبَّر بها عن الأفكار والمشاعر لا تتعدّى أسلوبيّ الخبر والإنشاء، ويوضّح ذلك بقوله: "وكلام العرب نوعان: الخبر والطلب"(١). والجملة الخبريّة هي التي تحتمّل الصدق والكذب، أمّا الجملة الإنشائيّة فهي التي لا تحتمل الصدق والكذب، وبذلك تتّصف الجملة الخبريّة بالقول الجازم، والإنشائية بالقول غير الجازم. بالرغم من الفرق بين الجمل الخبريّة والإنشائيّة ، إلاَّ أن بناءها التركيبيّ يفيد معاني مباشرة، وضعت لها الألفاظ أصلاً، كما تفيد معاني أخرى مجازيّة تفهم من سياق النصّ، ومن خلال التراكيب اللغوية، وهو ما يطلق عليه المعاني الثانية أو الدلالات(٢).

وظّف ابن عمّار، مثل أيّ شاعر مبدع، حركة اللغة وسعة فضائها في تشكيل نصّه الشعريّ، وهذا ما يوضّحه الحضور المكثّف للصيّغ الفعلية والاسمية التي ألّفت الجمل الخبرية والإنشائية، وشكّلت سمات أسلوبية بارزة.

ولا يتوقّف في بناء لغته الشعريّة عند حدود التقرير القائم على الأسلوب الإخباريّ فحسب ، ولا يقف بناء مضمون نصّه الشعريّ عند رصف الأخبار وسردها بشكل متتابع ومتراكم، فالأسلوب الخبريّ بمختلف أنواعه لا يشكّل الوسيلة التعبيرية الوحيدة في رسم مشروعه الفنيّ داخل بنية قصيدته، فهو يفيد

(١) السكاكيّ ، **مفتاح العلوم** ، ص٧٢.
(٢) حفيظة شابسوغ، **الجملة الخبرية والجملة الطلبية**، ص٢٥.

مـن اللغـة فـي حركتهـا وتوسّـعها، حيـث يفيـد مـن الأسـلوب الإنشائيّ بمختلف أنواعه .

أوّلاً : الأسلوب الخبري:

هو أسلوب الكلام الـذي يسـوق خبـراً ، والخبـر ينحصـر فـي كونه صادقاً أو كاذباً ، وصدقه مطابقة حكمـه للواقـع ، وكذبـه عـدم مطابقة حكمه له [1] . والأصل في الخبر أن يأتي لغرضين :

أ- إفادة المخاطب حكماً تضمّنته الجملة .

ب- إفادة المخاطب أنّ المتكلّم عالم بالحكم .

وقد يخرج الخبر عن هذين الغرضين إلى أغـراض أخـرى تفهـم حسب المعنى الذي يوحي به سياق الكلام .

جاء الأسلوب الخبـريّ ، فـي الـديوان الـذي بـين أيـدينا ، فـي كثيـر مـن المواضـع للتعبيـر عـن أغـراض مختلفـة ، معظمهـا فـي أغـراض المـدح والشـكوى والاسـتعطاف ؛ ومـن أكثـر الأسـاليب الخبرية بروزاً تلك التي جاءت مقرونة بالتوكيد تـارة ، وبـالنفي تـارة أخرى ، وبالتوكيد والنفي معاً ، كما سنلاحظ في الأمثلة التاليّة :

يقول ابن عمّار :

(من الكامل)

روضٌ كأنّ النَّهر فـيه مِعـصمٌ صَافٍ أطلَّ على رِدَاءِ أخـضَـرا

وَتهزُّه ريـحُ الصَّبـا فَتخـالُه سَيفَ ابنِ عبَّاد يّبـدِّدُ عَسْـكرا [2]

فالشـاعر فـي البيتـين يصـف هـذا المنظـر الطبيعـيّ السـاحر المتمثّل في النهر وقد حفّت الرياض الخضراء ضفافه ، ورياح الصَّبا تهبّ عليها . وهو لايتوقّف عند مجرّد الإخبـار بهـذا المشـهد الـذي

---

(١) القزويني ، **الإيضاح في علوم البلاغة** ، ص٤٠.

(٢) **الديوان** ، ص١٨٩ .

شدّه ، وإنّما يريد إخبارنا بأنّ هذا المشهد يذكّره بملك إشبيلية المعتضدّ ابن عبّاد وهو يهزم العساكر من أعدائه ، وذلك من خلال الجمل الإخبارية المؤكّدة التي وردت في هذين البيتين .

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

(من المتقارب)

وَفَيْتَ لربِّكَ فيمَن غَدرْ وَأنْصفْتَ دِينَك ممَّنْ كَفرْ
وَقُمتَ تُطالبُ في النَّاكِثيـ ـنَ مُرّ الحِفاظِ بِحُلو الظَّفرْ
بِعاطِلةٍ مِن لَيالِي الحُرو بِ أطْلَعتَ رَأيَك فِيها قَمرْ (١)

وفي الحقيقة، لم يكن ابن عمّار يقصد في الأبيات السابقة الإخبار عن أنّ حرب ابن عبّاد في سبيل الله، وإنّما قصد الإشادة بشجاعته وقوّة بأسه ضد أعدائه، وذلك من خلال الجمل الإخباريّة المثبتة المقرونة بالتوكيد .

كما استخدم الشاعر الأساليب الخبريّة المقترنة بالنفي في مواضع كثيرة من الديوان، وبخاصة في غرض الشكوى والاستعطاف ، وقد حفلت ميميّته المشهورة بجمل خبرية منفية كثيرة ، وتوالت في عدّة أبيات ؛ ومنها :

(من الطويل)

وَما لَبستْ زُهرُ النُّجومِ حِدادَها لِغَيري وَلاَ قامَتْ لهُ في مآتمِ (٢)

---

(١) **م.ن.**، ص٢٠٠ .
(٢) **الديوان** ، ص٢٠٩ .

ويضيف قائلا :

لَيـــــــــــــــــــاليَ عَناني وَلاَ أَثْنيهِ عَنْ غَيِّ هَائمِ

كما جاءت الجمل الخبريـة المنفيّـة فـي أبيـات متتاليّـة ، فـي القصيدة نفسها :

(من الطويل)

وَبِتْنا وَلاَ واشٍ يُحَــسُّ كَأنمّـا حَلَلْنـا مَكـانَ السِـرِّ مِـن صَـدرِ

هُوَ العَيشُ لاَ مَا أشْتكيهِ مِـنَ إلَيَ كُلِّ ثَغرٍ آهِلٍ مِثْلَ طاسِمِ

وَصُــحْبةِ قَــومٍ لــمْ يُهــذِّبْ لِقـاءُ أديـبٍ أوْ نَـوادرُ عـالمِ (٢)

ونلاحظ أنّ ابن عمّار وظّف هذه الأساليب الخبريّة المقترنة بالنفي لتؤدي معاني الشكوى والاستعطاف ، فهو يشكو من شغف العيش في منفاه في سرقسطة ، وجفاء الناس له وعدم تقديرهم له، ومن خلال الشكوى يستعطف صديقه المعتمد بن عبّاد . واللاّفت هنا أيضاً ، تكرار الشاعر لضمير المتكلّم ما يدلّ على عمق المأساة التي يعاني منها الشاعر ذاته ، وإلحاحه لإيصال شكواه واستعطافه للمعتمد بن عبّاد علّى ذلك يجد صدى عنده .

وقد يأتي الشاعر بالأسلوب الخبريّ مقروناً بالتوكيد والنفي معاً ، ومثال ذلك ما جاء في الأبيات التالية من القصيدة التي يمدح فيها المعتضدّ بن عبّاد :

(من الكامل)

مَلكٌ إذا ازدَحمَ الْمُلوكُ بِموْ وَنَحــاهُ لاَ يَــردونَ حتَّــى يَصْــدرَا

أنْـــــــــدى عَلـــــــــى وَألدُّ فِي الأجْفانِ مِن سِـنَةِ الكَـرَ

قَدّاحُ زَنْدِ الْمَجدِ لاَ يَنفكُّ مِـنْ نارِ الوَغَى إلاَّ إلى نـارِ القِـرَى (٣)

---

(١) **م .ن.** ، ص٢١٠ .
(٢) **م .ن.** ، ص٢٠٠ .
(٣) **الديوان** ، ص ١٩٠ .

ففـي هـذه الأبيـات يسـتخدم الشـاعر الأسـاليب الخبريـة المقترنة بالتوكيد والنفي معاً، للإخبـار عـن الصـفات التـي يتحلّـى بها ممدوحه . ورغم أنّ الجمل تظهر وكأنّها على طرفي نقيض من حيث التوكيد والنفي إلاّ أنّها في الواقع تتّجه نحو هدف ، وهو مدح المعتضدّ إذ نعته ابن عمّـار بصـفات كثيـرة منهـا الشـجاعة والجـود والكرم ، وقـوّة الشـكيمة وجـلال الهيبـة بـين أقرانـه مـن الملـوك . واسـتخدام هـذه الأسـاليب الإخباريـة المقرونـة بالتوكيـد والنفـي وتواليها تباعاً ليست، في الواقع ، للإخبار أو الإعلام بقدر مـا كـان هدف الشاعر منها المبالغـة فـي مـدح المعتضـدّ لإرضـائه وكسـب ودّه وليحظى بالقرب منه.

وهكذا، ومن خلال تتّبعنا للجمل الخبريّة في ديـوان ابـن عمّـار فقد لاحظنا أنّ الأسلوب الخبريّ خرج عن كونه مجـرّد خبـر، حيـث اتّسع لمعاني كثيرة، وأفاد أغراضاً متنوّعة، مثل المدح، والشـكوى والاستعطاف وغيرها .

ثانياً : الأسلوب الإنشائيّ:

الأسلوب الإنشـائي ينقسـم إلـى قسـمين : إنشـاءٍ طلبـيّ ، وإنشاءٍ غير طلبيّ . ويعني البلاغيون بالإنشاء الطلبيّ ما يسـتلزم مطلوبـاً لـيس حاصـلاً وقـت الطلـب . وبالإنشـاء غيـر الطلبـي مالايسـتلزم مطلوبـاً لـيس حاصـلاً وقـت الطلـب ...والبلاغيـون لا يكادون يُلقون بالاً إلى هذا القسم الثاني لقلّة المباحث المتعلّقـة به ، ولأنّ أكثره في الأصل أخبارٌ نقلـت إلـى معنـى الإنشـاء .وأمّـا النحويون فيوجّهون عناية خاصة إلى معظم أنواع هذا القسـم فـي مختلف أبواب النحو ، بل عقدوا لبعضه أبواباً خاصّة [1]

(١) عبدالسلام هارون ، **الأساليب الإنشائية في النحو العربيّ** ، ص ١٣ .

وبما أنّ دراستنا تحليليّة أسلوبيّة ، فهي أقرب للبلاغة منها إلى النحو ، فإنّ الدراسة ستنصبّ على الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة من(أمر، واستفهام ، ونداء) ، إذ إنّ لحضورها في ديوان ابن عمّار دلالات خاصّة، حيث تتجاوز وظائفها اللّغوية إلى وظائف أخرى جديدة . ونهمل الأساليب الإنشائية غير الطلبيّة لندرة ورودها من ناحية ، ولعدم اهتمام النقاد الأسلوبين والبلاغين بها من ناحية أخرى .

إذا كان الخبر يمثّل اللغة في جانبها الثابت، فإنّ الإنشاء يمثّلها في جانبها المتحرّك. فالأساليب الإنشائية تعدّ أبرز مظاهر اللغة التي تعكس حيويتها ، إذ إنّ الأساليب الإنشائية " تنشّط مراحل النّص إذا داخلته، وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة المرسل إلى مساهمة المستقبل الذي يتحوّل فيها من مستقبل إلى طرف مشارك "[1].

وقد أفاد ابن عمّار ممّا تتوافر عليه أساليب الإنشاء الطلبي من طاقة كامنة في لغتها التخاطبية على استدعاء المتلقّي وإثارته داخل النصّ ، وهو ما يمنح قصيدته حركة وحيوية نتيجة مشاركة القارىء الشاعر تجربته الشعورية والحياتية من خلال هذه الأساليب المتحركة داخل النصّ ، من أمر واستفهام وشرط ونداء وغيرها من أساليب الإنشاء الطلبيّ.

ويبيّن الجدول رقم (٤) معدّلات الأساليب الإنشائية الطلبيّة التي استعملها ابن عمّار في شعره :

(١) محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٣٥٠.

جدول رقم (٤)
تكرار الأساليب الإنشائية في الديوان

الأغراض الشعرية		الأساليب الإنشائية			
		الأمر	الاستفهام	النداء	المجموع
المدح	التكرار	٨	١٤	٢	٢٤
	النسبة	%٤,٨٧	%٨,٥٣	%١,٢١	١٤,٦٣%
الشكوى والاستعطاف	التكرار	٢٩	١٤	٥	٤٨
	النسبة	١٧,٦٨%	%٨,٥٣	%٣,٠٤	٢٩,٣٠%
الإخوانيات والمراسلات	التكرار	٣٤	٢٠	١٥	٦٩
	النسبة	٢٠,٧٣%	%١٢,١٩	%٩,١٤	٤٢,٠٧%
الهجاء	التكرار	٢	٣	١	٦
	النسبة	%١,٢١	%١,٨٢	%٠,٦٠	%٣,٦٥
الوصف	التكرار	٣	٣	٠	٦
	النسبة	%١,٨٢	%١,٨٢	%٠٠	%٣,٦٥
الغزل	التكرار	٥	٥	١	١١
	النسبة	%٣,٠٤	%٣,٠٤	%٠,٦٠	%٦,٧٠
المجموع	التكرار	٨١	٥٩	٢٤	١٦٤
	النسبة	٤٩,٤٠%	%٣٥,٩٧	١٤,٦٣%	%١٠٠

والجدول رقم (٤) يبّن معدّلات الأساليب الإنشائية الطلبيّة التي استعملها ابن عمّار في شعره، ويبيّن التفاوت بينها في

أغراضه الشعريّة . وهذا ما سنعالجه فيما يلي ، لنبيّن أثره من الناحية البلاغيّة والدلاليّة .

التفاوت بين معدّلات تواتر الأساليب الإنشائية الطلبيّة:

من استقرائنا نِسب استعمال الشاعر الأساليب الإنشائية الطلبيّة في الديوان تبيّن أنّها جاءت وفق الترتيب التالي :الأمر في المرتبة الأولى ، يليه الاستفهام في المرتبة الثانية، فالنّداء في المرتبة الثالثة .

هذا وقد ورد الأمر ، في الديوان ، ٨١ مرة بنسبة ٤٩,٤٠% ، ٢٠,٧٣% منها في الإخوانيات، و١٧,٦٨% في الشكوى والاستعطاف ، ٤,٨٧% في المدح ، و٣,٠٤% في الغزل ، ١,٨٢% في الوصف ، و١,٢١% في الهجاء . وورد الاستفهام ٥٩ مرة بنسبة ٣٥,٩٧% ، ورد منه ١٢,١٩% في الإخوانيات ، و٨,٥٣% في الشكوى والاستعطاف، و٨,٥٣% أيضاً في المدح ، ٣,٠٤% في الغزل ، و١,٨٢% في كلّ من غرضي الهجاء والوصف. وأخيراً النّداء ، وقد ورد ٢٤ مرة بنسبة ١٤,٦٣% جاء منه ٩,١٤% في الإخوانيات، و٣,٠٤% في الشكوى والاستعطاف ، و١,٢١% في المدح ، و٠,٦٠% في كلّ من الهجاء والغزل .

وهكذا يكشف الجدول عن معدّل تواتر الأساليب الإنشائية في أغرض ابن عمّار الشعرية حيث نلاحظ تفاوتاً كبيراً في معدّلاتها ، وبخاصة في أغراض الشكوى والاستعطاف وفي إخوانياته ، إذ تميّزت هذه الأغراض بزيادة لافتة في استخدامات الشاعر للأساليب الإنشائية الطلبية فيها . وانطلاقاً من هذا يمكن أن نستخلص ما يلي :

١- أسلوب الأمر:

يتصدّر أسلوب الأمر الأساليب الإنشائية في معدّل تواتره في الديوان. والأمر، في الأصل ، " هو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى ، حقيقةً أو ادعاءً ، أي سواءٌ أكان الطالب أعلَى في واقع الأمر ، أم مدّعياً لذلك " [١] .وإذا خرج الأمر عن هذا الأصل ، فإنّه يخرج إلى معان أخرى أسلوبية يحدّدها السياق ، كما يظهر بصورة واضحة في الديوان، حيث أدّى الأمر دوراً هامّاً في التعبير عن تجربة ابن عمّار الشعورية والنفسية والاجتماعية .

فمن خلال أسلوب الأمر تتجلّى علاقة الشاعر بالآخر ، كان هذا ملكاً أو أميراً أو صديقاً أو حتى شخصاً عادياً .ومن خلاله أيضاً تتجلّى مشاعر المحروم والمغامر المتلهّف إلى تحقيق المجد ، والمطامح الواسعة التي يفقدها .كما تتراءى لنا مشاعر الحاكم المغرور، ثمّ مشاعر الشاعر المنفِي والسجين .

استخدم ابن عمّار الأمر ليعبّر عن تلك المعاني ، إذ وظّفه ليكشف من خلاله عن تلك الأفكار والمشاعر التي كانت استجابة لحاجات نفسية ومادّية فرضتها طبيعة التكوين الطبقي للمجتمع الأندلسيّ [٢] . فبالأمر افتتح الشاعر رائيّته المشهورة ؛ فيقول :

(من الكامل)

أدِرِ الزُّجاجَـةَ فالنّسـيم قـد والنجمُ قد صَرف العنَان عن [٣]

---

(١) السكاكي ، **مفتاح العلوم** ، ص ٣١٨ .
(٢) **الديوان**، ص ٣١ .
(٣) **م . ن .** ، ص ١٨٩ .

٢- دلالات أسلوب الأمر:

- إثارة الانتباه والاستمالة:

ورد الأمر في مطلع القصيدة وقد خرج عن معناه الأصلي إلى معنى أسلوبيّ يقصد منه الإلهاب والإثارة مدخلاً لموضوع القصيدة وهو المدح ، وذلك لتهيئة المستقبِل واستمالته لما يريد الشاعر قوله ، وهي عادة جرى الشعراء عليها في مقدمة القصيدة التقليدية. ويرى نقّاد الأسلوبيّة أنّ الأمر في مطلع القصيدة وسيلة تنشّط نفس المتقبِّل وتنبّهه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة [١]. وهذا ما لاحظناه في القصيدة (الرائية) إذ بلغ عدد أبياتها خمسة وأربعين بيتاً ، وقد اختتم الشاعر القصيدة أيضاً بأسلوب الأمر قائلاً:

(من الكامل)

وَإِلَيْكَها كَالرَّوضِ زَارَتهُ الصَّبا وَحَنا عَلَيهِ الطلُّ حَتىّ نَوّرَا [٢]

- الدُّعاء:

وفي موقع آخر نجد الشاعر يخرج بأسلوب الأمر إلى معنى الدعاء ، حينما يخاطب المعتضدّ بعد معركة مظفّرة خاضها ضدّ أعدائه ،وقد بلغ الدعاء لدى ابن عمّار حدّ الرجاء والتوسّل ، فيقول :

(من المتقارب)

تمَتّعْ فَقدْ ساعَفتْكَ الحَيا ةُ بِريحِ الحَدِيقَةِ غِبَّ المطَرْ

وَعِشْ في نَعيمٍ وَدُمْ في رٍ وَلَا سَرَّ رَبُّك مَنْ لاَ يُسَرْ [٣]

---

(١) الطرابلسي ،**خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص ٣ .
(٢) **الديوان** ، ص ١٩٤ .
(٣) **الديوان** ، ص ٢٠٠.

ونلاحظ فـي البيتـين السـابقين أيضـاً ، تكـرار الشـاعر لأفعـال الأمر وتواليها (تمتّعْ ، عشْ ودمْ) ممّا يـدلّ علـى انفعـال الشـاعر ونشوته بانتصار ممدوحه، كما أنّ تنامي الأمر بهـذه الصـورة يمـنح القصيدة حركة وحيوية زيادةً على وزن القصيدة المتحـرّك وقافيتهـا السـاكنة .

وتتكرّر أفعال الأمر في البيت الواحد ، كمـا تتكـرّر متنـاثرةً فـي القصيدة الواحدة ، وهو ما يعكس أحياناً ، توتّر الشـاعر واضـطرابه . ومثال ذلك ما قاله ابن عمّار ردّاً على عتاب أحد أصدقائه له :

(من الكامل)

صِلْنِي أصِلْكَ وَصُلْ فَديتُكَ بِي بِكَ وَاعْتَمدْني أتَّخِذْكَ عِمادِي (١)

- العتاب:

ومنه أيضاً في معنى العتاب ، ما كتبه لأحد أصدقائه :

(من الكامل)

لِلّـــه دَرّكَ لَـــو طَلَبْـــتَ لَوَجـدْتَني بَـدلَ العَـدوِّ خَلـيلاَ

خُـذْ مِـن عِنـانِ هَـوايَ يومـاً وَانهَجْ لِرأيكِ في اللَّجاجِ سَبيلاَ (٢)

- الالتماس والتودّد:

وقد يتـوالى الأمـر فـي القصـيدة الواحـدة ليشـكّل جملـة مـن الأسـاليب الإنشـائية التـي تبعـث برسـائل طلبيـة مـن الـذات المتكلّمـة /الشـاعر فـي القصـيدة إلـى الآخـر/ الممـدوح ، تفيـد الالتماس والتودّد ، كقوله يخاطب أبا الوليد بن زيدون :

---

(١) **م.ن.**، ص ٢٧٦ .
(٢) **الديوان** ، ص ٢٨٦ .

(من الكامل)

جُــدْ بِالقَليــلِ فَــإنَّ نَفْــ ... سِــي مِنــكَ تَقْنَــعُ بِالقَليــلِ
وَاذْكــرْ عَلــى زَمــنٍ قَطعْــ ... ــناهُ بِصــافيَّةٍ شمُــولِ
إذْ نَســحَبُ الأذْيــالَ مَــا ... بَـينَ الخَلـيجِ إلَـى النَّخيـلِ [1]

ويضيف قائلاً :

يَــا بَــرقُ أدِّ رِســالَتي ... تَفْـديكَ نَفْسـي مِـنْ رَسـولِ
وَاطْلَـعْ عَلـى شُـرُفاتِ حِمْـ ... ــصَ قَـرارَةَ الشَّـرفِ الأثيـلِ
فَــإذَا اجْــتلاَكَ أبــو الوَليــ ... ــدِ بِنــاظِرِ الــيَقظِ النَّبيــلِ
فَـاقْرأْهُ مِـنْ قَلْبـي سَـلاَ ... مـاً يَقْتَضِـي حُسْـنَ القَبـولِ[2]

وفي هذه الأبيات لم يخرج الشاعر في الأمر عن حدود الدلالة على الالتماس والتودّد. وقد تكرّرت أفعال الأمر وتنامت لتجعل من هذا النصّ مناط تجل تربط علاقته بصديقه ، ولتصل بدلالة الالتماس والتودّد حدّ التوسّل والرجاء .

- التحفيز والتحريض:

وقد يأتي أسلوب الأمر ليدلّ على التحفيز والتحريض ، كما في قوله مخاطباً المعتمد:

(من البسيط)

مَـولايَ عِنْـدي لِمـا تَهْـوَى ... كَمـا تَتـابعَ خَطـفُ البَـارقِ
إنْ شِـئتَ فـي البَحـر فَارْكَـبْ ... أوْ شِئتَ في البرِّ فَارْكبْ ظَهرَ
حَتّى تَحُلَّ وَحِفـظُ الله يَكْلَأُنـا ... سَاحاتِ قَصـرِكَ وَاتْركْنـي إلَـى
وَقَبـلَ خَلـعِ نِجَـادِ السَّـيفِ ... ذَاتِ الوشاحِ وَخُذ لِلحُبِّ بِالثَّأرِ [3]

---

(١) **م . ن .**، ص ٢٢٣ .
(٢) **م . ن .**، ص ٢٢٤ .
(٣) **الديوان** ، ص ٢٣٦ .

- الهجاء:

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

(من الكامل)

قُومُوا إِلَى الدَّارِ الخَبِيثَةِ تِلكَ الذَّخائرَ مِن خَبايَا الدَّار
وَتَعَوَّضُوا مِن صُفْرَةٍ خَبِيثَةٍ بِأغَرَّ وَضَّاحِ الجَبِينِ مُدار [1]

وفي هجوه المعتمدَ وزوجه الرميكيّة :

(من المتقارب)

ألاَ حَي بِالغَربِ حيّاً حِلاَلاَ أناخُوا جِمالاً وَحازُوا جَمالاَ
وَعَرِّجْ بِيَوْمِينَ أمِّ القُرَى وَنَمْ فَعَسَى أنْ تَراها خَيالاَ
لِتَسألْ عَنْ سَاكِنيها الرَّمَا دَ وَلَمْ ترَ للنَّارِ فِيها اشْتِعالاَ[2]

- الشكوى والاستعطاف:

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

(من الكامل)

أدْرِكْ أخَاكَ وَلَوْ بِقافِيَةٍ كَالطلِّ يُوقظُ نائِمَ الزَّهر
فَلَقَدْ تَقاذَفتِ الرِّكَابُ بِهِ في غَيرِ مَوْماةٍ وَلاَ بَحر[3]

---

(١) **م . ن** .، ص ٢٩٠ .
(٢) **م . ن .**، ص ٢٩١ .
(٣) **الديوان**، ص ٣٠٢ .

ثمّ يختم القصيدة بالأمر، وقد خرج به إلى معنى التوسّل؛ فيقول :

دَعْ ذَا وَصلْنا غَيرَ مُؤْتَمرٍ مُسْتأثراً بِالحْمدِ وَالشُّكر
وَاكْتبْ إلَيْنا أنّها لَيَدٌ تمَحْو الذي كَتبَ يدُ الدّهر[1]

ومنه قوله يستعطف المعتمد مدّة اعتقاله في شقورة :

(من الرجز)

فَاسْبقْ بِنَقْدِكَ وَعدَهُم مُسْترخِضاً لي بِالغَلاءِ
ثُمَّ امْضِ في عَلَى اخْتِيا رِكَ مِنْ فَناءٍ أو بَقاءِ[2]

وكتب من سجنه بإشبيلية إلى الرشيد بن المعتمد يطلب شفاعته لدى أبيه ؛ وقد استهلّ مطلع قصيدته بفعل الأمر، ثمّ توالت أفعال الأمر في الأبيات الثلاثة الأولى لتعكس مشاعر الشاعر الحزينة التي تنمّ عن الواقع الأليم الذي يعيشه، حيث شحنها بدلالات التوسّل ، والاستعطاف ، والشكوى ، حيث يقول :

(من الكامل)

قُلْ لِبَرقِ الغَمامِ ظاهِرِ بَريدِي قَاصداً بالسَّلامِ قَصرَ الرَّشيدِ
فَتقَلَّبْ في جَوِّهِ كفُؤادِي وَتَناثرْ فِي صِحَّتهِ كالفَريدِ
وَانْتجِبْ في صَلاصِل الرَّعدِ ضَجَّتِي فِي سَلاَسِلي [3]

وَكتب ابن عمّار قصيدةً إلى المعتمد من سجنه يستعطفه ، ويقال إنّها آخر قصيدة أرسلها إليه [4] ؛ منها :

---

(١) **م . ن .** ، ص ٣٠٣ .
(٢) **م . ن .** ، ص ٣٠٦ .
(٣) **م . ن .** ، ص ٣٠٩ .
(٤) **الديوان** ، ص ٣١٩ .

(من الطويل)

حَنانَيكَ فِي أَخْذِي بِرَأْيكَ لاَ عُدَاتِي وَإِنْ أَثْنَوا عَلَيَّ[1]

ومنها أيضاً :

(من الطويل)

أَقِلْني بِمَا بَيْني وَبيْنَكَ مِنْ لَهُ نَحوَ رَوْحِ اللَهِ بابٌ مُفَتَّحُ

وَعَفٍّ عَلى آثارِ جُرمٍ جَنَيتُهُ بِهَبَّةِ رُحمْى مِنْك تَمْحُو[2]

وحين يخاطب ابن عمّار المعتمدَ فإنّ أسلوب الأمر يتّخذ منحىً غير الذي يخاطب فيه الآخرين ، إذ يُحمّل فعل الأمر ما يمكن أن يحمله من دلالات ، تقديراً لمكانة المعتمد أوّلاً ثمّ لظروف الشاعر نفسه ثانياً ، لتعبّر عن مشاعره أصدق تعبير ليصل إلى غايته بأسلوب بليغ .

ويستهلّ ابن عمّار البيت بالمصدر النائب عن فعل الأمر " حنانيك " ، أي تحنّنْ عليّ مرّة بعد أخرى وحناناً بعد حنان [3] ، إلحاحاً منه في التوسل إلى المعتمد واستعطافه ؛ ثمّ في بيت آخر من القصيدة يستعطفه متوسّلاً " أقلني " ، وفي البيت الذي يليه يكرّر طلب العطف بمدلول آخر " عف ". فأسلوب الأمر في الأبيات الثلاثة يحمل شحنات دلالية تتضافر لتعكس الواقع المرير الذي يعيشه الشاعر ، فهو يشكو فيلحّ في طلب الرّحمة والرّأفة بحاله " حنانيك "، ويطلب النجدة " أقلني " ، ثمّ يطلب العفو الشامل ممّا ارتكبه من ذنب " عفٍّ".

---

(١) **م.ن.**، ص ٣١٩ .
(٢) **م . ن** .، ص٣٢٠ .
(٣) ابن منظور ، **لسان العرب** ، مج ١ ، ص٧٤١ .

فالمستوى الدلاليّ لأفعال الأمر هذه ، يؤدي الغرض البلاغي دون الحاجة للإفصاح عن الحال التي هو فيها .

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

(من الوافر)

خُذوها مِثْلَما اسْتَهدَيتُموها عَروساً لاَ تُزفُّ إلَى اللِّئامِ[1]

فالأمر في أشعار ابن عمّار ، التي بين أيدينا ، أسلوب إنشائي طلبيّ . وقد خرج من باب الفعل، إذ إنّه ليس فعلاً حقيقياً . فهو لايدلّ على حدث بقدر ما يدلّ على طلب القيام بحدث ، وإن تمّ بصيغة فعل الأمر وهي الصفة الغالبة في الديوان . فقد خرج عن دلالة الأمر الأصلية ليعكس تجربة الشاعر الشعورية والنفسية والفنّية ، حيث جاءت أساليب الأمر مشحونة بدلالات التنبيه والالتماس والتودّد والعتاب والهجاء والتحريض والتوسّل والشكوى والاستعطاف .

٣ ـ أسلوب الاستفهام:

يحتلّ الاستفهام المرتبة الثانيّة بين الأساليب التي استعملها ابن عمار . ويعدّ الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبيّ التي لقيت عناية البلاغيين قديماً وحديثاً . وحقيقة الاستفهام طلب الفهم لغرض العلم بشيء اسماً أو حقيقة أوصفة أو عدداً لم يكن معلوماً من قبل، بواسطة أداة من أدوات

---

(١) **الديوان** ، ص٢٦٤ .

الاســتفهام[١] . وتـأتي هـذه الأدوات محمّلـة بكـلّ معنـى يمكـن الاســتفهام عنـه، وقـد أوضـح البلاغيـون فـي الدراســات القرآنيـة والأدبية أنّ أدوات الاستفهام لا تتوقّف عند المعاني الأصلية التـي ينتهـي إليهـا أسـلوب الاسـتفهام الحقيقـي الـذي يتطلّـب إجابـة محدّدة . فقد لايبحـث الاسـتفهام عـن إجابـة محـدّدة ، وإنّمـا عـن تصور ما للمتكلّم دون أن يستفسر عن شيء ، فيخرج الاسـتفهام عن معناه الأصلي إلى معان أخـرى مجازيـة لاتطـابق فـي دلالتهـا المجازية الدلالة الحقيقية فيصبح أسلوب الاستفهام بمعنى الخبـر ، لابمعنى الإنشاء [٢] . وهذه المعاني كثيرة ، لكن مـا يعنينـا فـي هذه الدراسة هو ما جاء مـن أسـلوب الاسـتفهام فـي ديـوان ابـن عمّار وشكّل سمة أسلوبيّة بارزة في شعره .

وتتضح أهمّية أسـلوب الاسـتفهام عنـد ابـن عمّـار مـن خـلال النسبة التي يحتلّها في الديوان، حيث بلغت ٣٥,٩٧% من مجمـل أساليب الإنشاء الـواردة . ورغـم هـذه النسـبة العاليـة فيـه ، فـإنّ الاستفهام لم يـأت لطلـب الفهـم أو الاسـتخبار ، الـذي هـو معنـاه الأصلي، إلاّ في ظاهر التركيب .فجاء في معظمه مطلقـاً لا يهـدف الشاعر من ورائه جواباً؛ يقول ابن عمّار :

(من الطويل)

أشاقَكَ بَرقٌ أم جَفـاكَ حَبيـبُ فَليْلُـكَ فَضْـفاضُ الـرِّداءِ رَحيـبُ

ويضيف :

أَتَدرينَ مَنْ كَلِفتْ عَيْنيكِ قَتلَهُ وَقُلتِ فَتىً لاَ يَسـتَفيدُ غَريـبُ

---

(١) السكاكي ، **مفتاح العلوم** ، ص٣٠٨ . و االقزوينـي ، **التلخيص في علوم البلاغة** ، ص ١٥٣ .

(٢) السكاكي ، **م . س** . ، ص٤٢٤ . القزويني ، **م . س**. ، ص ١٤١. الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، ص٨٨ .

إلى أن يقول :

وَكَيفَ أَرَى فـي الغَـدرِ نَهجـاً وَعَهدِي بِالملِـكِ الـوَفيّ قَريـبُ [1]

هـذه الأبيـات المتفرّقـة مـن قصـيدة قالهـا ابـن عمّـار فـي المعتضـدّ بـن عبّـاد ، ويبـدو الشـاعر فيهـا أقـرب إلـى الإشـادة والإعجاب منه إلى الاستخبار وإن بدا هذا في الظاهر.

وجاءت معظم تراكيب أسلوب الاستفهام في ديوان ابـن عمّـار متفرّقة في ثنايا قصائده . فيأتي بها أحياناً متتاليةً ، كما يأتي بهـا متباعدةً أحياناً أخرى . وقد يسـتخدم حرفـاً واحـداً أو اسـماً واحـداً للاستفهام المتتالي في موقع واحـد ، أو ينـوّع بـين هـذه الأحـرف والأسماء . ومن أمثلة ذلك قوله :

(من الكامل)

أحَسِـــبتُمُ السُّـــلوانَ هـــبَّ أَوْ أنّ ذاكَ النّـومَ عـادَ غَـرارُهُ

إنْ كـانَ أعْيـا القَلـبُ مِـن حَـرٍّ خَذَلتْهُ مِن دَمْعـي إذَنْ أنْصارُهُ

مَنْ قَدّ قَلْبـي إذ انْثَنَـى قَـدُّهُ وَأقَـامَ عُـذري إذْ أطـلَّ عِـذارُهُ

أمْ مَـن طَـوَى الصُّـبحَ الْمُنيـرَ وَأحاطَ بِالليلِ البَهـيمِ خِمـارُهُ [2]

هذه الأبيات من قصيدة يمدح فيها ابن عمّار المعتضدّ بن عبّاد ، وقد جـاء تركيـب الاسـتفهام فـي البيـت الأول منهـا ، وجـاء فـي البيت الثالث والرابع . ونـوّع الشـاعر بـين أدوات اسـتفهامه، حيـث استعمل الهمزة و من وأم .وأتت تراكيـب الاسـتفهام متتاليـة فـي البيتين الأخيرين .فهذا التنوّع فـي اسـتخدام الأداة يجعـل الشـاعر ينوّع اتجاه الاستفهام فينكشف ما فـي نفـس الشـاعر مـن حيـرة وقلـق عـام ، ويظهـر مـا فـي نفسـه مـن نزعـة إلـى الاستقصـاء وتعطّش إلى حقيقة يطمئنّ إليها [3] ؛ كـذلك ابـن عمّـار فـي هـذه

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٠٥ و٢٠٦ .
(٢) **الديوان** ، ص ٢٢٠ .
(٣) الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، ص ٣٥٢ .

الأبيـات الغزليّـة يبـدو وكأنّـه عاشـق ولهـان مشـتاق لمحبوبتـه ، والحال ليست كذلك ، خاصة إذا علمنا أنّه نظمها وهـو فـي منفـاه في شمال شرق الأندلس، يتنقّل بين مدنه لايلوي على شـيء . بعد أن طرده المعتضدّ بن عبّـاد مـن إشـبيلية[١]. فلـم تكـن ظـروف البؤس والشقاء التي يعيشها حينذاك تثير مشاعر الحبّ والصّـبابة ، لكنّـه القلـق والاضـطراب اللـذان يعـاني منهمـا ، وهمـا اللـذان يسيطران على مشاعره ؛ فيستدعيان هـذه البنـى الاسـتفهامية المختلفة.

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

(من المتقارب)

وَكَـم يَزجُـرونَ وَكَـمْ يَنْصَـحو نَ فَما يَقبَلُـونَ مِـنَ النَّاصـحِ [٢]

وقوله أيضا :

(من الطويل)

وَمنْ ذَا الذِي قادَ الجِيـادَ إِلَـى سِوايَ وَمنْ أعطَى الكَثيرَ وَلَـمِ [٣]

كما قد يكرّر الشاعر أداة الاستفهام ذاتها في أبيـات متتاليـة ، ومثال ذلك قوله:

(من الكامل)

هَلِْ حَادَ بِي مِن مَـذْهبٍ عَـن أو لَـمْ يَقُـدْني لِلجَميـلِ ذِمـامُ

أو هَـلْ تَلَجْلَـجَ مَنطِقـي فـي لَو كانَ تَحتَ يَدِ القَضـاءِ خِصـامُ [٤]

فهذا التكرار للأداة ذاتها فـي تراكيـب مجتمعـة تفضـي ، كمـا يرى الطرابلسي في دراسته للشـوقيات، إلـى ضـرب مـن الرّتابـة

---

(١) **الديوان** ، ص ٥٤ .
(٢) **م.ن.**، ص ٢٢٥ .
(٣) **الديوان**، ، ص ٢٩٦ .
(٤) **م . ن** .، ص ٢٥٩ .

تطول بها وقفة التأمّل فتكشف عمّا في نفس الشاعر من طرب خاص ، وهو طرب قد يتولّد عن نكبة فيتمحّض الاستفهام للندب ، وقد يتولّد الطرب عن بهجة فيتمخّض الاستفهام للتغنّي[1] وهذا ما نلاحظه في هذه التراكيب الاستفهاميّة التي وردت في الأمثلة الثلاثة السابقة، حيث كرّر الشاعر الأداة (كم) في المثال الأول، و الأداة (من) في المثال الثاني ، والأداة (هل) في المثال الثالث الأخير ، حيث استعملها لغرض المدح والفخر .

ويمثّل الاستفهام في مطالع قصائد الديوان سمة أسلوبيّة بارزة ، حيث كان ابن عمّار ينزع إلى استهلال بعض قصائده بالاستفهام . وقد كان ذلك انطلاقاً من تصوّره للمتلقّى الذي يستفهمه ، ورؤيته الفنّية للقصيدة وبنية معالمها ، وما يحمله أسلوب الاستفهام من دلالة على المشاركة والتخاطب بين طرف وطرف (متكلّم/ الشاعر، مخاطب / المتلقّي) ، وما يتيحه الاستفهام للشاعر من مجال كاف للتعبير عن مشاعره وتجاربه .

ومن ذلك الاستفهام ما جاء في مطلع قصيدة قالها ردّاً على أبيات ودّعه بها المعتصم بن صمادح صاحب المرية [2]:

(من الطويل)

أَلَفظُكَ أمْ كأسُ الرحيق وَخطُّكَ أم روضُ الربيع المنمَّق
وَنظْمُكَ أمْ سِلكٌ مِن الدُّرِّ يَروقُ عَلى جِيدِ العَروسِ
بعثتَ بها يا قطعةَ الروضِ شممتُ بها عَرفَ النسيم (3)

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

(١) الطرابلسي ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** . ، ص ٣٥٢ .
(٢) ابن بسّام ، **الذخيرة** ، ٤٠٣/٣ .
(٣) **الديوان** ، ص ٢٦٧ .

التي ودّع المعتصم بن صمادح بها ابن عمّار. كما يمهّد الاستفهام هنا لمضمون الأبيات التالية .

وكذلك الاستفهام في مستهلّ قصيدة كتبها إلى المعتمد بن عبّاد :

(من الطويل)

أأركبُ قَصْدي أم أعوجُ مَع ... فَقَد صِرتُ مِنْ أَمْري على
وَأَصْبَحتُ لاَ أدْري أفي البُعدِ ... فَأجعَلُه حَظّي ، أمِ الخيرُ في
عَلَى أَنَّني أدْرى بِأنّكَ مُؤْثِرٌ ... عَلَيّ كُلّ حالٍ مَا يُزحْزحُ مِنْ
أيُظلِمُ في عَيْني كَذا قَمَرُ ... وَتَنْبو بِكَفّي شَفرةُ الصَّارمِ (١)

وردت البنى الاستفهاميّة في هذه المقدّمة مشحونة بمعاني الحيرة والقلق والاعتذار والاستعطاف ، ذلك أنّ ابن عمّار كتب القصيدة لمّا ارتهن زعيمُ برشلونة الرشيدَ بن المعتمد لمالٍ توقَّف له عنده وظنّ المعتمد أنّ ابن عمّار له في ذلك سعيٌ فغضب(٢).

فأبيات القصيدة بعد هذه المقدّمة جاءت مؤكّدة على تلك المعاني .

ولنتبيّن شيوع ظاهرة الاستهلال بالاستفهام في شعر ابن عمّار ، نضرب مثلاً آخر من قصيدة كتبها إلى المعتمد بن عبّاد ؛ فيقول : (من الطويل)

أُصدِّق ظني أم أصيخُ الى ... وأقضي عزمي أم أعُود مع
إذا انقدتُ مع رأيي مشيتُ ... وَإن أتَعَقَّبْهُ نكصتُ على عَقْبي
..وَكَم قَد فَرَتْ يمناك بي مِنْ ... وَلَا بدَّ يوماً أن يُفَلّلَ من غَربي (٣)

---

(١) **م . ن** .، ص ٢٨١ .
(٢) ابن الأبّار ، **الحلّة السّيراء** ، ٢/ ١٣٧ .
(٣) **الديوان** ، ص ٢٧٩ .

أدى الاستفهام في هذه الأبيات معنى القلق والاضطراب ، فالقصيدة بعث بها ابن عمّار بعدما ساءت العلاقة بينه وبين المعتمد ، فقالها " في حال أوجبت إيحاشاً بين المعتمد ووزيره" [١] .فيبدو الشاعر في موقف حرج ، بعد أن فقد ثقة ملكه ورضاه ، وأصبح حيراناً قلقاً، ماذا عساه أن يفعل .

ونلاحظ تكرار صيغ الاستفهام في هذه الأبيات عبر أدوات متماثلة أو مختلفة ، وهو ما يظهر تماسكاً يشدّ الأبيات إلى بعضها البعض من خلال التراكيب الاستفهامية ليبدو كلّ تركيب يدعم الآخر. فالتكرار إنّما هو نوع من التأكيد أو التكريس سواء أكان على مستوى البنية اللسانيّة أم التمثيل الدلاليّ الذي يتمخّض عنها [٢].

وابن عمّار لا يستخدم الاستفهام بمعناه الحقيقيّ ، وهو " طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل " [٣]، بل يستخدمه استخداماً فنّياً مستغلاً في ذلك تعدّد الأوجه البلاغيّة والأسلوبيّة التي يخرج إليها الاستفهام عن معناه الحقيقيّ .

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

---

(١) ابن الأبّار ، **الحلّة السّيراء** ، ١٣٥/٢. الديوان ، ص ١١٦.
(٢) حسن ناظم ، **البنى الأسلوبيّة** ، ص ١٤٧.
(٣) عبدالسلام محمد هارون ، **الأساليب الإنشائية في النحو العربيّ** ، ص ١٨.

أ- هيمنة استخدام الهمزة في البنى الاستفهامية في الديوان:

تعدّ الهمزة أصل أدوات الاستفهام عند النحويين والبلاغيين ، وتستخدم في الأصل لطلب التصديق أو التصوّر [١] .ومن خلال رصدنا للبنى الاستفهاميّة في شعر ابن عمّار لاحظنا أنّ استخدام الهمزة في الاستفهام فاق استخدامه سائر أدوات الاستفهام ، إذ بلغ معدّل تواترها ٣٨,٩٨% . وكان معظمها في أغراض الإخوانيات ، والشكوى والاستعطاف ، وفي المدح ، وفي بعض المقطوعات الغزليّة .

ب- معاني (همزة) الاستفهام:

كما لوحظ في استعماله لها خروجه على الاستفهام الحقيقيّ بها.فابن عمّار استخدمها استخداماً بلاغياً ، فجاءت عنده بمعان عدّة تستقى من داخل النصّ ؛ وهذه أبرزها :

- **الحيرة والقلق:**

ورد الاستفهام كثيراً لمعنى الحيرة والقلق في القصائد التي جاءت في غرض الشكوى والاستعطاف ، وبخاصة فيما كتبه إلى المعتضدّ بن عبّاد والى المعتمد وابنه الرشيد ، وأكثر ما استخدم فيه الهمزة .ومن ذلك هذه المجموعة من الأبيات التي كتبها إلى المعتمد يستعطفه :

(من الطويل)

أأركبُ قَصْدي أم أعوجُ مع فَقِدْ صِرتُ مِنْ أمِري عَلَى
وَأصْبحتُ لَا أدْري أفي البُعدِ فَأجعلُهُ حَظّي أمِ الخيرُ في

(١) القزويني ، **التلخيص في علوم البلاغة** ، ص ١٥٤.

عَلَى أَنَّني أدْرى بِأنّكَ مُؤْثِــرٌ عَلَـيَّ كُـلّ حـالٍ مَـا يُزحْـزحُ مِـنْ (١)

ومنه قوله يستعطف المعتمد ويتوسّل إليه ، ويبدو الشاعر قلقاً حيران من أمره كما تكشف البنية الاستفهامية :

(من الطويل)

أُصـدِّق ظَنّـي أم أصـيخُ إلَـى وَأقضِـي عَزْمـي أم أعُـودُ مَـع
إذَا انقَـدتُ مَـعَ رَأيـي مَشـيتُ وَإنْ أتعَقَّبْـهُ نَكصْـتُ علَـى (٢)

واللاّفت في هذه البنى الاستفهامية حذف همزة الاستفهام من الفعلين (أصدّق و أقضي) وتقدير الكلام : (أأصـدّق ظنـي ...، أأقضي عزمي...) .وحذف الهمزة جائز سواء تقدّمت على " أم " أو لم تتقدّم الهمزة على " أم " إذا أمن اللبس في ضرورات الشعر(٣). وحذف همزة الاستفهام في البيت جاءت معبّرة عن الغرض الذي نظمت القصيدة من أجله وهو الشكوى والاستعطاف ؛ فالشاعر يبدو قلقاً مضطرباً. وتلك مبالغة مناسبة للاستعطاف.

– الشوق والحنين:

ووردت همزة الاستفهام بمعنى الشوق والحنين ، كقوله :

(من الطويل)

أشَـلْبُ وَلاَ تَنْسـابُ عَبْـرةُ وَحِمْـصُ وَلاَ تَعْتـادُ زَفْـرةُ نـادِمِ
كَسَـاهَا الْحَيـا بُـرْدَ الشَّـبَابِ غَزِيرُهَا بِلاَدٌ بِهـا عَـقَّ الشَّـبَابُ تَمـائِمِي (٤)

(١) **الديوان** ، ص ٢٨١.
(٢)**الديوان** ، ص ٢٧٩.
(٣) ابن هشام ، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب** ،٣٠/٦ .
(٤) **الديوان** ، ص ٢١٠.

نستشفّ من هذه البنية الاستفهاميّة التي استعمل الشاعر فيها الهمزة حنينه الحار إلى مرابع شبابه وأيام أنسه وطربه في مدينة شلب وحمص .

ومن دلالة الشوق والحنين التي خرج إليها الاستفهام بالهمزة قوله :

(من المتقارب)

أَتَذكُرُ أيَّامَنا في الصِّبا وَأنتَ إذَا لَحتَ كُنتَ الِهلالاَ

أُعانِقُ مِنكَ القَضيبَ الرَّطيـ ـبَ وَأرشِفُ مِنْ فيكَ ماءً زُلالاَ (١)

- التحسّر:

يأتي تحسّر ابن عمّار بأسلوب الاستفهام بالهمزة ، في الغالب ، على أيام السعد في بلاط بني عبّاد وبصحبة المعتمد خاصة . فكان يتأسف لفراقه ، ويتألّم كلّما تسيء الأحوال بينهما. ومن ذلك قوله :

(من الطويل)

أَبَعْدَ مَضتْ خَمْسٌ وَعِشْرونَ تَجافَتْ بِنا تِلكَ الخُطوبُ الكَوارثُ

مَضَتْ لَمْ تَربْ مِنّي أُمورٌ وَلَا تُلِيَتْ عَنّي مَسَاعٍ خَبائِثُ (٢)

- اللوم والتقريع:

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

---

(١) **الديوان** ، ص٢٩٢.

(٢) **م . ن** .، ص ٢٨٥.

الأبيات التالية من قصيدة أرسلها إلى صديقه الوزير والشاعر المشهور أبا الوليد بن زيدون :

(من الكامل المجزوء)

أبَــرزْتَ فــي خُلُــقِ الكَريـــ ـــــمِ وَراءَهُ خُلُـــقُ البَخيـــلِ
وَدعَـــوْتَني حَتّـــى أجَبـــْ تـكَ ثُـمّ حُـدْتَ عـنِ السَّـبيلِ
..أعَلِمـــتَ أنّـــي خَـــادمُ ذِكْـــراكَ بِالشُّـــكرِ الجَزيـــلِ [1]

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

(من الطويل)

أحـينَ سَـقَى صَـوْبُ اعْتِنائِـكَ فَنَعَّمَهـا وَاهْتَـزَّ رَوْضِـي فـي
ثَنَيْـتَ لِعَطْـفٍ قَـدْ ثَنَيْـتُ عَلَيْـهِ وَسِـرْبٍ قَـدْ بَـدَلْتُ بِـهِ
أمَا إنَّـهُ لَـولاَ عَوارِفُـكَ التّـي جَـرَتْ فِـيَّ جَـرْيَ المـاءِ فـي
أيُظلِـمُ فـي عَيْنـي كَـذا قَمِـرٌ وَتَنْبُـو بِكَفّـي شَـفرَةُ الصَّـارِمِ [2]

- التقرير والتحقيق:

من المعاني التي خرج إليها الاستفهام بالهمزة التقرير، ومعناه حمل المخاطب على الإقرار بأمر قد استقرّ عند المتكلّم ثبوته أو نفيه ، وابن عمّار في كثير من مدحه لبني عبّاد يقرّ بفضلهم عليهم ويشيد بذلك في شعره ، ومثاله يمدح المعتضدّ :

(من الطويل)

أفـي كُـلِّ يَـومٍ تُحْفَـةٌ وَتَفَقُّـدُ بِفضْـلِ نَـوالٍ وَاهْتِبـالٍ يُؤكِّـدُ

---

(١) **م.ن.**، ص ٢٢٣.
(٢) **الديوان**، ص ٢٠٧.

أمـا وَصَـنيع زارَنـي بجَمَالِـهِ حَـديثٍ كَمـا هَـبَّ النَّسـيمُ [1]

ومنه قوله أيضاً :

(من الطويل)

وَهَبْنِـي وَقَـدْ أَعْقَبـتُ أَعْمـالَ أما تُفسِـدُ الأعْمـالُ ثَمّـةَ تَصْلُحُ

أقِلْنِي بِمـا بَيْنـي وَبَينـكَ مِـنْ لَـهُ نَحْـو رَوْحِ اللهِ بـابٌ مُفـتَّحُ [2]

وردت همزة الاستفهام في المثالين السابقين لتدلّ على معنى التقرير والتحقيق ، أي " تقريرٌ بفعل قد كان ، وإنكارٌ له لمَ كان " على حدّ قول الجرجانيّ [3]. وإن كان اللفظ قد جاء استفهاماً إلاّ أنّ المعنى تقرير وتحقيق ، إذ إنّ الشاعر يريد أن يقرّ بفضل ممدوحه ويخبر عنه ، فلذا خرج الاستفهام هنا عن معنى الإنشاء إلى معنى الخبر.

جـ - ارتفاع معدّل استخدام الشاعر (هل ، وكم) في الديوان:

والملاحظ أنّ استخدام ابن عمّار لأداتي الاستفهام (هل ، وكم) جاء تالية لاستخدامه (الهمزة) ، وفاق الأدوات الأخرى . إذ بلغ معدّل تواتر (هل) ١٦,٩٤% ، في حين بلغ معدّل تواتر (كم) ١٣,٥٥% .

والأداة (هل) حرف استفهام وضع لطلب التصديق ، أي معرفة وقوع النّسبة أو عدم وقوعها لاغير، وتدخل على الأسماء والأفعال [4] . أمّا (كم) فهي اسم استفهام ويطلب بها عددٌ مبهم

---

(١) **م.ن.**، ص ٢٢٧.
(٢) **م . ن .**، ص ٣٢٠.
(٣) الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، ص ١١٤.
(٤) القزويني ، **التلخيص في علوم البلاغة** ، ص ١٥٥. أحمد الهاشمي ، **جواهر البلاغة** ، ص ٧٩ .

مبهم [١] .وقد يخرج الاستفهام بهما عن معناه الحقيقي إلى معان بلاغية تفهم من السياق ، كما رأينا في الاستفهام بالهمزة ، وهذا ما لاحظناه لدى شاعرنا ، وهو ما سنتناوله فيما يلي.

جاء ت أساليب الاستفهام بـ (هل) و (كم) في معظمها في إخوانياته، وبخاصة ما كتبه إلى المعتضدّ بن عبّاد وإلى ابنه المعتمد ، وإلى بعض أصحابه. وتبيّن أنّ معظمها يدور في دائرة الشكوى والاستعطاف ، التي غطّت مساحة واسعة من الديوان ، ومن هنا جاءت هذه الزيادة الملحوظة في معدّل استخدام الأداتين (هل ، وكم) .

د- معاني الاستفهام بـ(هل)

- الشكوى:

وظّف الشاعر الاستفهام بـ (هل) لغرض إظهار الشكوى والتذمّر من حاله البائسة في منفاه في سرقسطة ، بعد أن أُبعد عن صديقه الأمير محمد بن المعتضدّ (المعتمد)[٢] ؛ فيقول :

(من الطويل)

وَما لَبستْ زُهرُ النُّجومِ حِدادَها لِغَيري وَلاَ قامَتْ لهُ في مآتمِ

وَهل شَقَّقتْ هَوجُ الرِّياحِ جُيوبَها لِغَيري أوْ حَنّتْ حَنينَ[٣]

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

---

(١) أحمد الهاشمي ، **م . ن .** ، ص ٨٣ .

(٢) ابن بسّام ، **الذخيرة** ، ٣/ ٣٧١ . المراكشيّ ، **المعجب في تلخيص أخبار أخبار المغرب** ، ص ١٠٣ .

(٣) **الديوان** ، ص ٢٠٩ .

السجن ، فَعُرض للبيع على ملوك الأندلس، فلم يحظ بغير الإعراض وعدم الاكتراث [1] ؛ **و**قال يشكو هذا الحال مستخدماً أداة الاستفهام (هل):

(من الرجز)

أصْبَحتُ في السُّوقِ يُنادَى رَأْسي بِأنْواعٍ مِنَ المالِ
فَهَلْ فَتًى يَبْتاعنِي مِادٌّ أخْدُمهُ مُدّةَ مْهالِي[2]

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

(من الطويل)

حَلْلتَ يداً بِي هَكَذا وَتَركتَني نِهاباً وَلِلأيَّام أيْدٍ عَوابثُ
وَهلْ أنا إلاَّ عَبْدُ طاعَتِك التي إذَا مُتُّ عَنْها قامَ بَعْدي وَارثُ[3]

- الفخر:

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام ب (هل) الفخر ، إذ كان الشاعر أحياناً يمزج الفخر مع أغراضه الأخرى ، وفي إخوانياته خاصة ، كلّما استدعى المقام ذلك؛ ومثال ذلك قوله مخطاباً أحد أصحابه، وهو ذو الوزارتين أبو الحسن بن اليسع[4]:

(من الكامل)

إيهِ أبا الحسَنِ اخْتُبرتَ فَقُلْ ماذَا تَقولُ إذَا اسْتَشقَ عِصامُ
هَلْ حادَ بِي مِنْ مَذْهبٍ عَنْ أوْ لَمْ يَقُدْني لِلْجَميلِ ذِمامُ
أو هَلْ تَلَجلَجَ مَنْطِقي في لَوْ كانَ تَحتَ يدِ القَضاءِ خِصامُ[5]

---

(١) المراكشيّ ، **المعجب في تلخيص أخبار المغرب** ، ص ١١١.
(٢) **الديوان** ، ص ٣٠٥.
(٣) **م.ن.**، ص ٢٨٥.
(٤) **م . ن .**، ص ٢٥٨.
(٥) **الديوان**، ص ٢٥٩.

ويعكس تكرار الأداة (هل) إلحاح الشاعر وتأكيده على الصفات النبيلة التي لايحيد عنها ، وهي مصدر فخره .

- الاستبطاء:

ويرد الاستفهام بـ (هل) بمعنى الاستبطاء ، ومن ذلك قول :

(من الكامل)

يَا أيّها الملِكُ الذي شادَ العُلا مَعْنٌ أبوهُ وخالُه المنْصورُ
بِفناءِ قَصركَ عُصبَةٌ أدبيّةٌ لاَ زالَ وَهْو بِجَمعِهم مَغْمورُ
زَفّوا إليْكَ بَناتِ أفْكارٍ لَهمْ وَاسْتَبطأُوكَ فَهلْ لَهنَّ مُهورُ؟[1]

هذه الأبيات خاطب بها الشاعر المعتصم بن صمادح على ألسنة شعراء مدحوه فأبطأ عنهم عطاؤه [2] ؛ ففي البيت الأخير منها استخدم أداة الاستفهام (هل) ، وخرج بها عن معناها الأصلي إلى معنى الاستبطاء ، لينبّه المعتصم إلى أنّه أبطأ في مكافأة الشعراء .

- الاعتذار:

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام ب (هل) الاعتذار ، كما في القصيدة التي كتبها ردّاً على عتاب أحد أصحابه له :

(من الكامل)

كَلاَّ فَما التّسْويفُ مِنْ لَيٌّ الجَميلِ بِعادَةٍ مِن عادِي
وَهَلْ اكتَوتْ بهَواكَ إلاَّ لُقْيَةٌ أحلَى بِعَيْني مِنْ لَذيذِ رُقادِي[3]

هـ - معاني الاستفهام بـ (كم):

---

(١) **م.ن.**، ص ٢٦٦.
(٢) ابن الأبار ، **الحلّة السّيراء** ، ٢/ ١٦٥.
(٣) **الديوان** ، ص ٢٧٧.

ومن تتبّعنا للمعاني التي خرج إليها الاستفهام بالأداة (كـم) ، في الديوان ، تبيّن أنّها لم تخرج عن دائرة المعاني التـي رأيناهـا في البنى الاستفهامية بالأداة (هل) ، إلاّ أنّ (كم) أضـافت إلـى تلك المعاني المبالغة والتكثير ، وهذه أبرز الأمثلة على ذلك :

- الشكوى والاستعطاف:

في الأبيات التالية التي يشكو الشاعر فيها حاله للمعتمد بـن عبّـاد ، ويسـتعطفه ليـرأف بـه، فإنّـه لايفتـأ أن يمـتنّ علـى الملـك بمآثره وأفضـاله الكثيـرة التـي لـن ينسـاها أبـد الـدهر؛ فيسـتخدم الأداة (كم) دلالة على المبالغة فيما ذهب إليه ؛ فيقول :

(من الطويل)

أخافُكَ لِلحـقِّ الـذِي لَـكَ فـي ... وَأرجُوكَ لِلحُبّ الذِي فـي قَلْبـي

وَكَمْ قَد فَرَتْ يُمنـاكَ بـي مِـنْ ... وَلاَ بُدّ يَوماً أنْ يُفَلّـلَ مِـنْ غَرْبـي

وَأعلَمُ أنّ العَفـوَ مِنْـكَ سَـجِيّةٌ ... فَلَـمْ يَبْـقَ إلاَّ أنْ تُخَفِّـفَ مِـنْ [1]

- التمجيد والمدح:

كذلك فعل الشاعر حـين أراد أن يمجّـد المعتمـد فـي أسـلوب المدح ، فاستخدم (كم) التي تفيد التكثير للتعظيم والتهويل :

(من المتقارب)

وَإلاّ فَكمْ خَـفَّ مَـنْ خَـفَّ جَهْـ ... ـلاً فَمـاهزَّ مِـنْ حِلمِـكَ الـرّاجحِ

..وَمِـــنْ يَعترضْـــكَ بِأوْداجـــهِ ... فَكِلْـــهُ إلـــى سَـــعْدكَ الـــذابحِ

وَكَـمْ يَزجُـرون وكـم يَنْصَـحو ... نَ فَمـا يَقْبَلـونَ مـن الناصِـحِ [2]

---

(١) **م.ن.**، ص ٢٧٩.
(٢) **الديوان** ، ص ٢٢٥.

كرّر الشاعر أداة الاستفهام (كم) عدّة مرّات في هذه الأبيات .وهذا الاستفهام المتكرّر يكشف عمّا يخالج الشاعر من مشاعر فيّاضة تجاه ممدوحه ،كما يؤكّد ويكثّف معنى الاستخفاف بأعدائه ، فضلاً عن كونه نوعاً من التأكيد أو التكريس سواء أكان على البنية اللسانيّة أم التمثيل الدلاليّ الذي يتمخّض عنها ، كما ذكرنا سابقاً .

ومنه أيضاً ، ما كتبه إلى أحد أصدقائه يمدحه ويكبره :

(من الطويل)

وَألبَسْتني النُّعمَى أغَضّ مِنَ الصِّبا ... وَأجْمَلَ مِن وَشْيِ الرَّبيعِ المُبَرَّمِ

وَكَمْ لَيلةٍ أحْظَيتَني فَبِتُّ سَميراً للسَّناء وَلِلسَّنا

أُعَلِّلُ نَفْسي بِالمكَارِمِ وَأُذْنَيّ وَكَفّيَّ بِالغِناءِ وَبِالغِنى (١)

و- الجمع بين أداتي الاستفهام (هل) و (كم):

وقد يجمع الشاعر بين الأداتين (هل ، وكم) في موضع واحد لتتضافر البنى الاستفهامية، وتدعم كلّ بنية الأخرى لتتأسّس بنية كلّية تكشف عن وحدة المعنى الذي أراده الشاعر من وراء استخدام الأداتين مجتمعتين ؛ ومن ذلك قوله :

(من الكامل)

هَلاَّ سَألتَ شَفاعَة المأمونِ ... أوْ قُلتَ مَا في نفْسهِ يَكْفيني

مَا ضَرَّ لَوْ نَبَّهتَه بِتَحيةٍ ... يَسْرِى النّسيمُ بها عَلى دَارِين

كَمْ أسْكبَ العَذبَ الفُراتَ يَرمِي يَديّ باللُّؤلؤ الْمَكنونِ

وَاليَومَ قَدْ أصْبحتُ في ... إنْ لم تَغِثْني رَحمةٌ تُنْجِيني (٢)

---

(١) م . ن . ، ص ٢٦٠.
(٢) **م.ن.**، ص ٢١٣.

هذه الأبيات من قصيدة أرسلها ابن عمّار للفتح بن المعتمد الملقّب بالمأمون يتوسّل فيها إليه ومستشفعاً به لدى والده [1] ؛ وقد لجأ إلى الاستفهام بـ(هل) و (كم) ليعظّم من شأن الأمير ويستكثر من فضله ، فتتعدّد الإيحاءات الدلالية ليصل لمبتغاه .

٤- أسلوب النّداء:

النّداء لغة التصويت والدعاء ، واصطلاحاً طلبُ إقبال المدعو (المخاطب) على الداعي (المتكلّم) لأمرٍ ما بحرف يقوم مقام فعل النّداء (أدعو) ويتضمّن معناه . وأدواته ثمانٍ : أ، أي، آ ، آي، يا ، هيا، أيا، وا، وأكثر ما يُصحَب بالأمر والنهي ، وإن ورد معه استفهام أو خبر، وقد تستعمل صيغته في غير معناه ؛ وهو من قبيل الإنشاء الوارد بصيغة الخبر [2]. ويعدّ أسلوب النداء من الأساليب المهمّة التي تسهم في تشكيل الخطاب الشعري، من حيث إضفاء الحيويّة والحركيّة على المعاني .

إلى جانب الأمر والاستفهام استخدم ابن عمّار أسلوب النّداء، حيث جاء في المرتبة الثالثة بعدهما، و بلغ معدّل تواتره ١٤,٦٣% من المجموع الكلّي لأساليب الإنشاء الطلبيّ في الديوان. وجاء معظمه في إخوانيات الشاعر ومراسلاته .

وتتفاوت صور استخدام ابن عمّار لأسلوب النداء أيضاً ، كما رأينا في استخدامه للأمر والاستفهام ، فقد يستهلّ القصيدة بالنداء وقد يختتمها به ، وقد يأتي بنداء واحد داخل القصيدة وهذا هو الغالب ، وقد تتردّد النداءات داخل القصيدة وهنا يأتي بها

---

(١) ابن الأبّار، **الحلّة السّيراء** ، ٢/ ١٥١.
(٢) القزويني ، **التلخيص** ، ص ١٧٢ ، المرادي ، **الجني الداني** ، ص ٣٠٠، ٢٣٢-٢٣٣ .عبدالسلام هارون ، **الأساليب الإنشائية** ، ص ١٧ .

متتاليّة أو متباعدة ، وقد يستعمل حرف نداء واحداً أو ينوّع بين أحرف النّداء ، مع أنّ اللافت هو غلبة استخدام (يا) النداء، حيث شكّلت ٧٩،١٦% من مجموع أدوات النّداء في الديوان .

كذلك مثل أسلوبي الأمر والاستفهام ، جاء النّداء في ديوان ابن عمّار مطلقاً لايقتضي جواباً ، فكان خارجاً عن معناه الأصلي ، وهو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات والاستجابة، حيث وظّفه الشاعر فنّياً لخدمة المعنى الذي يريد التعبير عنه ؛ فشحنه بدلالات بلاغية تفهم من السياق . ويشكّل أسلوب النداء ظاهرة أسلوبيّة وفنّية لها وزنها التشكيل الجماليّ لنصّ ابن عمّار الشعريّ ، كما تعكس مدى علاقة الشاعر بالآخر (المنادى) ، وهو في شعر ابن عمّار ، في الغالب ، إمّا المعتضدّ بن عبّاد ، أو المعتمد أو أحد أبنائه ، أو أحد أصحابه الأمراء أو الشعراء ؛ فهم الذين يتوجّه إليهم بالخطاب، لذلك سنتناول أسلوب النداء ، لدى شاعرنا ، من خلال علاقة النداء بهؤلاء (المنادى) .

أ-النداء إلى المعتضدّ بن عبّاد ملك إشبيلية:

كان المعتضدّ أوّل منادى في أوّل قصيدة في الديوان .وهي أيضاً أوّل قصيدة قالها ابن عمّار في أوّل لقاء له بالمعتضدّ . ويحمل أسلوب النّداء الموجّه إلى المعتضدّ دلالة المدح وما تحمله من معاني الشكر والتقدير والإكبار . وقبل أن يخاطب ابن عمّار المعتضدّ ، لجأ إلى أسلوب التجريد المحض ، إذ توجّه بنداء، ظاهره مطلق ، إلى طرف آخر غير معيّن ، لكن في الحقيقة لا يخاطب إلاّ نفسه . والتجريد المحض من أساليب البيان، وهو " إخلاص الكلام لغيرك وأنت تريد به نفسك " [1] ؛ يقول ابن عمّار :

---

(١)ابن الأثير ، **المثل السائر في أدب الكاتب**، ١٥٩/٢.

(من الطويل)

يَا سَائلي ما حِمصُ إلاّ خَاتمٌ أبصَرتُ اسـماعيلَ فيـهِ خِنْصِـرَا

مَــنْ لَــا تُوازنُــه الجبــالُ إذَا مَنْ لَا تُسابقُه الرياحُ إذَا جرَى[1]

نلاحظ هنا أنّ الشاعر وجّه النداء إلى غيره وهو يريد نفسه ، في حوار مع الذات ، كـي يتسـنّى لـه ذكـر مـا ذكـر مـن الصـفات التي يمدح بها الأمير إسماعيل بن المعتضدّ وكأنّه يحاور طرفاً آخـر ، فيتوسّع في خطاب المديح ، إذ إنّ المنـادى مخصـوص بمضـمون الخطاب، ولا ينتظر منه ردّاً ، ذلك أنّ هدف الشاعر هو إيقاظ ذهـن المتلقّي وتنبيهه لما سيجىء بعده من كلام . واسـتخدم الشـاعر أداة النداء (يـا) لكونهـا أكثـر سلاسـة فـي نـداء القريـب والبعيـد، حيث إنّ المنادى (السائل) غير معلوم المكان .

وبعد أن خلص ابن عمّار من مديح الأمير إسماعيل انتقل إلى مديح أبيه المعتضدّ ملك إشبيلية ، وهو الغرض الرئيس في القصيدة ، فنعته بأجمل الصفات ؛ ثمّ ناداه :

يَـا أيُّهَـا الملـكُ الـذي أصـلُ مِنـهُ بِوجـهٍ مِثْـل حَمْـدي أزْهـرَا

وكان المعتضدّ ملك إشبيلية أول مُنادى في شعر ابن عمّار الذي بين أيدينا ، وجاء ذلك في رائيّته المشهورة التي خاطبه بها في أول لقائه به . وتحمل البنى الندائية الموجّهة إليه معاني الإعجاب والتقدير والإكبار الذي يكنّه الشاعر للملك ، كما تكشف عن رغبته في التقرّب منه وأن ينال الحظوة لديه . ولم يتوجّه ابن عمّار بالنداء إلى الملك إلاّ بعد أن كال له المديح ،حيث أشاد ببطولته وانتصاراته المذهلة على أعدائه ، وبسطة يده وكثرة عطاياه؛ بعدها خاطبه مُنادياً :

---

(١) **الديوان** ، ص ١٩٠.

(من الكامل)

يَـا أيُّهـا الملـكُ الـذي أصـلُ ... مِنهُ بِوجهٍ مِثْـل حَمْـدي أزْهـرَا

السَّيفُ أفصحُ مِنْ زيادٍ خُطبـةً ... فـي الحَـربِ إنْ كانـتْ يَمينُـكَ نَيلاً

مَازلـتَ تغنـي مَـنْ غَـدَا لـكَ رَحباً ... وَتُـفْنِى مَـنْ طَغـى وَتجبّـرَا

حتّـى حَلَلْـتِ مِـنَ الرّياسَـةِ وَضَمّت ... منْكَ طرفاً أحْـرزَا[1]

استخدم الشاعر في ندائه للمعتضدّ حرف أداة النـداء (يـا) ، وهـي فـي الأصـل لنـداء البعيـد ، رغـم قربـه منـه مكانيـاً ؛ وذلـك تعظيمـاً لمكانتـه وإعـلاءً مـن قـدره . ولأنّ القريـب قـد ينـزّل منزلـة البعيد وينادى بإحـدى أدواتـه فيكـون ذلـك للتعظـيم ، أو لاسـتبعاد المنادِي نفسه عن مرتبة المنادَى ، أو للتنبيـه علـى معظـم الأمـر وعلوّ شأنه [2] . فقد يكون هذا هو مسوّغه فـي اسـتخدام الأداة (يا) خصوصاً إذا ما علمنا المكانة الرفيعة التـي يحتلّهـا الملـك فـي قلبه ولولاها أيضاً، ما قصد بلاطه ولا مدحه بهذه القصـيدة الرائعـة. وأكّد الشاعر هذا المعنى البلاغيّ الذي يريده مـن أسـلوب النـداء باسـتخدامه أداة النـداء (أيّ)، وينـادى بهـا فـي الأصـل القريـب، مثل الأداة (يا) [3] ، لكن التصاقها بأداة التنبيه (ها) يؤكّد المعنى الذي أراده الشاعر باسـتخدامه (يـا)، وهـو علـوّ مكانـة ممدوحـه واستبعاد نفسه عن منزلته.

واللافت أنّ جملة النداء الأولى ، في القصيدة التي تتكوّن من خمسة وأربعين بيتاً ، جاءت في البيت الخـامس عشـر ، والجملـة النـدائية الثانيـة جـاءت فـي البيـت الثلاثـين ،ممّـا يعنـي أنّ هـذين

---

(١) **الديوان** ، ص١٩٢ .

(٢) القزويني ، **التلخـيص فـي علـوم البلاغـة** ،ص ١٧٢ . عبـدالفتاح عثمـان ، **دراسات في علم المعاني والبديع**، ص ١٠٦ .

(٣) القزويني ، **التلخيص في علوم البلاغة** ، ص ١٧٢ .

النداءين فصلا بين ثلاثة أقسام أو مجموعات متساوية الأبيات ، كلّ قسم يتضمّن خمسة عشر بيتاً . فيبدو أسلوب النداء هنا ، وسيلة يستخدمها الشاعر للانتقال من موقف شعوريّ إلى موقف شعوريّ آخر ، أو أنّه يعيّن مراحل القصيدة فيفصل موضوعاً عن موضوع. كما نستنتج من هذا أن النداء ، لدى ابن عمّار ، يسهم في بنية القصيدة الداخلية وإحكام نسيجها .

ب- النداء إلى المعتمد بن عبّاد:

كان المعتمد بن عبّاد أبرز الشخصيات الذين توجه إليهم ابن عمّار بالنداء ، ولاغرو في ذلك ، فقد جمعت بينهما صداقة وثيقة في بلاط المعتضدّ ، وفي شلب حيث كان الأمير المعتمد حاكماً وابن عمّار ساعده الأيمن في الحكم ، وأنيسه في لهوه ومجونه؛ ثمّ وزيره عندما أصبح ملك إشبيلية .لكن هذه العلاقة الحميمة ظلت تشوبها موجات مدّ وجزر كانت نهايتها مأساويّة إذ قُتل ابن عمّار على يد صديقه الملك .

هذه العلاقات المتذبذة بين ابن عمّار والمعتمد ، أو بين ابن عمّار والمعتضدّ والد المعتمد اتخذت أبعاداً مختلفة وانعكس هذا على أسلوب النداء الذي كان يوجّهه ابن عمّار إلى المعتمد أو إلي أبنائه الأمراء، ومن ثمّ على تشكيل الخطاب الشعريّ لدي الشاعر من خلال استخدام أساليب النداء لفظاً أو بالحروف أو بحذفها ؛ ومن الأمثلة على ذلك ما جاء من أسلوب النداء في ميميّته المشهورة ، وهي قصيدة طويلة تضمّنت سبعة وسبعين بيتاً ، كتبها ابن عمّار في منفاه في سرقسطة إلى المعتمد وكان هذا وقتها مازال أميراً في إشبيلية . ضمّن الشاعر هذه الميميّة الرائعة كلّ ما يجول في خاطره من مشاعر وانفعالات ، واستهلّها بمفردات محمّلة بدلالات الشكوى والتذمّر من سوء أحواله وجفاء

الناس له ؛ ثمّ انتقل بعد ذلك إلى تمجيد المعتمد والإشادة بأخلاقه الفضيلة ومآثره الجليلة ، ومذكّراً إيّاه بأيامهما الجميلة في إشبيلية (حمص) وشلب ، وهنا يبدو التفجُّع والتحسّر على الماضي الجميل من خلال نداء ابن عمّار مدينتي شلب وحمص :

(من الطويل)

أشِلْبُ وَلاَ تَنْسابُ عَبْرةُ وَحِمْصُ وَلاَ تَعْتادُ زَفْرةُ نادِمِ
كَسَاهَا الْحَيا بُرْدَ الشَّبَابِ بِلاَدٌ بِها عَقَّ الشَّبَابُ تَمائِمِي
ذَكَرتُ بِها عهدَ الصِّبا فَكأنَّما قَدَحتُ بِنارِ الشَّوقِ بَينَ ... (١)

وهكذا يدخل في التحسّر والحزن نداء المدن، وهذا الأسلوب شائع في الشعر العربيّ، يقول المغربيّ في شروح التلخيص " ومنها التحسّر والحزن ، كما في نداء الأطلال والمنازل ... والعلاقة بين هذه الأشياء كون كلّ ينبغي الإقبال عليه بالخطاب كالمنادى للاهتمام بها وامتلاء القلب بشأنها [٢]. فالشاعر يبدأ هذه الأبيات الأبيات بهذا النداء الذي يظهر فيه التفجّع والحزن على بعده عن تلك المدينتين التي عاش فيهما عهد الصبا والشباب بما فيهما من ملذّات وحياة مترفة. وإلصاق الشاعر الهمزة بالمنادى أفاد قرب الشاعر من هتين المدينتين بمشاعره وأحاسيسه، حتى وإن بَعُد عنهما مكانياً فهما قريبتان منه وجدانياً . إذ إنّ الهمزة ينادى بها القريب [٣] .

وكذلك في ندائه المعتمد استخدم الشاعر (الهمزة) رغم بعده منه مكانياً، وتجاوز الواقع ليعبّر عن النداء من خلال مشاعره

---

(١) **الديوان** ، ص ٢١٠ .
(٢) المغربيّ ، **شروح التلخيص** ، ٢/ ٣٣٧ .
(٣) القزويني ، **التلخيص في علوم البلاغة** ، ص ١٧٢ .

وأحاسيسه تجاه صاحبه ، ومكانته في قلبه. فتوجّه إليه بأداة نداء القريب دلالة على قربه النفسيّ منه ، ما يعكس المحبّة والمودّة التي بينهما. وممّا يؤكّد ذلك أيضاً، مناداة الشاعر للمعتمد بكنيته " أبا القاسم " ففي هذا تعبير عن العلاقة المتميّزة بينهما والتي تقرّبهما من بعض ؛ فيقول :

(من الطويل)

أبا القَاسمِ أقْبلْها إليكَ فإنّما ... ثَنــاؤُكَ مِسْــكي وَالقَــوافي
مُحمَّلــة عــذراً فإنّــك جُملــةٌ ... مــنَ الفضــلِ لَــمْ أســتوفِها
..أنا العَبدُ فـي ثـوبِ الخضـوعِ ... أرَى البــدرَ تَــاجي وَالنّجــومَ (١)

وهكـذا كانـت نـداءات ابـن عمّـار إلـى المعتمـد تتخـذ أبعـاداً مختلفة تبعاً لموقع كلّ منهما من الآخر ولظرف كلّ منهمـا ، حيـث يتغيّر الغرض من النداء تبعاً لذلك ، فيتّخذ أسلوباً آخر ودلالة أخـرى . فنجد النداء الموجّه إلـى المعتمـد حينمـا ينـزل بعـض الحصـون ، يحمل معنى الترحيب والتمجيد ؛ فيقول ابن عمّار :

(من الطويل)

عَلَى الـيُمْنِ وَالطّـائرِ السّـانحِ ... نَزَلــــتَ وغَيــــركَ لِلبَــــارحِ
وَمــا أخَّرَتْنــي عَنــكَ النُّجــو ... مُ يــا غُــرَّةَ القَرمــرِ اللأَئــحِ
وَلاَ النَّهـرُ لـم يُثنِنـي عَـن وُرو ... دِ نَدَى بحْرِكَ الزّاخِرِ الطّافحِ (٢)

وينادي ابن عمّار المعتمد بنداء يحمل معنى الودّ والتواضع في أسلوب الخضوع :

(من البسيط)

مَــولايَ عِنــدِي لِمــا تَهــوَى ... كَمــا تَتــابَع خَطْــفُ البــارقِ

(١) **الديوان** ، ص ٢١٧ .
(٢) **م . ن .** ، ص ٢٢٧ .

إنْ شِـئتَ فـي البَحـر فَاركَـب أو شِئتَ في البرِّ فَاركَبْ ظَهـرَ [1]

استهلّ الشاعر مقطوعته بالنداء ، وهو أسلوب يقصد الشاعر من ورائه ، عادة ، إيقاظ ذهن المتلقّي ولفت انتباهه لما سيأتي ، خصوصاً أنّ الأبيات حواريّة تدور حول مرسل /الشاعر ومتلقّ / المنادى . وهو أسلوب درج عليه ابن عمّار في بعض قصائده.كما نلحظ أنه لم يستخدم أداة النداء . وعدم استخدام الشاعر أداة النداء شعور بقرب المنادى منه ، وكأنّه جزء منه . وهذا دليل على العلاقة الحميمة التي كانت بين ابن عمّار والمعتمد.

جـ- النداء إلى أبناء المعتمد بن عبّاد :

لم نجد نداءًا موجّه لأبناء المعتمد إلا عندما ساءت علاقة ابن عمّار بالمعتمد ، وانقطعت أحبال تلك العلاقة الوثيقة التي كانت مضرب الأمثال .فطفق ابن عمّار يكتب لأبناء المعتمد يستعطفهم ويتوسّل بهم لدى أبيهم .ومن ذلك ما كتبه إلى يزيد بن المعتمد الملقّب بالراضي :

(الكامل)

قَـالُوا أتَـى الرَّاضـي فَقلـتُ خُلِعَتْ عَليـهِ مِـنْ صِـفات أبيـهِ
يَا أيُّها الرَّاضي وَإنْ لم يَلقَنـي مِنْ صَفْحة الرَّاضـي بِمـا أدريـهِ
هَبْكَ احْتَجبتَ لِوجهِ عذرٍ بَـيِّنٍ بذلُ الشَّفاعَة أيُّ عذرٍ فيـه [2]

هذه الأبيات من قصيدة كتبها ابن عمّار، وهو " مُقيّد بين عِدْليْ تِبنٍ على هُجُن زوامل العسكر " في طريقه إلى سجن

(١) **الديوان** ، ص ٢٣٦ .
(٢) **م.ن.**، ص ٣٠٨.

شقّورة حيث ينتظره الراضي بن المعتمد[1]. وهناك نادى الراضي الراضي بهذا النداء الذي يحمل معنى التوسّل والاستشفاع.

وكتب إلى المأمون بن المعتمد الملقّب بالفتح مستشفعاً أيضاً ، بعد أن وصل به المطاف سجنه الأخير في إشبيلية ؛ فقال :

(من الكامل)

هَلاّ سَألتَ شَفاعَة المأمونِ أو قُلتَ ما في نَفسِه يَكفِيني

لاَ شكَّ في أنّي غَريقُ عُبابهِ إنْ لم يَمدِ الفتحُ لي بِيمينِ

يَا فَتحُ جَرَّدْها عِنايةَ فارسٍ بَطلٍ علَى حَربِ الوَليَّ أمينِ

يا فتح إن نازلته مستنزلا فاهنأ بفتح من رضاه مبين [2]

(٢)

استهلّ الشاعر قصيدته بأسلوب استفهام شحنه بكلّ ما تحمله نفسه من هموم وأحزان، يدلّ عليه الشطر الثاني من البيت " أو قلت ما في نفسي يكفيني " . فالاستفهام في هذا المطلع أدّى معنى الشكوى والتفجّع ، فمهّد لما سيأتي في بقيّة الأبيات وهو طلب الشفاعة والعطف من المأمون لدى والده المعتمد . فجاء هذا النداء المتكرّر وبأداته التي للبعيد، وهو هنا بعد معنويّ ، إذ يشعر أنّه يغوص في بحر لجيّ مهدّد بالغرق ،ما يدلّ أنّ النداء صادر من أعماق الشاعر البعيدة الغريبة الأطوار، لذا نراه يلحق النداء بالنداء تلهفاً ورغبةً في استحضار المنادى ، ما يكشف عن دلالة عمق المأساة الممزوجة بالاستعطاف .ولم يناد الشاعر المأمونَ باسمه ، بل ناداه بلقبه وفي هذا دلالة على التودّد إليه ومحاولة التقرّب منه علّ ذلك يجد صدى في نفسه .

د- نداء ابن عمّار إلى أصحابه:

(١) ابن الأبّار ، **الحلّة السّيراء** ٢/ ١٥١ .
(٢) **الديوان** ، ص ٣١٣.

- النداء إلى أبي الوليد بن زيدون:

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

(من الكامل المجزوء)

كَيفَ أعْزَزتَ عَلى الدَّليلِ ... وَقَطعْتَ أسْبابَ الوُصولِ

..يَا قاتِلي وَدمِي بِصَفحَةِ خَدّهِ أهدَى دَليلِ

مَا أليقَ الفِعلَ الجَميلِ ... بِذَلكَ الوجْهِ الجميلِ

..يَا بَرقُ أدَّ رِسالتِي ... تَفْديكَ نَفسِي مِنْ رَسولِ

وَاطْلعْ عَلى شُرُفاتِ حِمـ ... صَ قَرَارةَ الشّرَفِ الأثيلِ

..يَا غُرَّةَ الزّمنِ البَهيـ ... مِ وَعِزَّة الأدبِ الذّليلِ

اشْفعْ عِنايَتكَ الجَليلَ ... لَة لِي لَدى المَلكِ الجَليلِ

..يَا أنسَ بَدرٍ في الظّلاَ ... مِ وَبَردَ ظلٍّ في الْمُقِيلِ [1]

يستهلّ الشاعر قصيدته بهذا الاستفهام الحقيقيّ ، ونادراً ما وجدنا في الديوان استفهاماً بمعناه الحقيقي، وهو الاستخبار عن حقيقة لم تكن معلومة لدى السائل . فهوإذن يريد ردّاً من صديقه عن هذا الموقف الذي لم يكن يتوقّعه ، موقف أليم تعبّر عنه هذه النداءات المتتاليّة بالأداة (يا) ، وبخاصة النداء الأول " يا قاتلي

(١) **الديوان** ، ص ٢٢٣.

..." الذي يعدّ بؤرة التوتّرة، يعزّزه البيت الذي يليه ويتضمّن أسلوب تمنٍّ يتعاضد مع أسلوب الاستفهام السابق وما يليه من أساليب النداء ليتأكّد معنى العتاب الذي يريد الشاعر توجيهه لابن زيدون وكذلك طلب الشفاعة لدى المعتضدّ .

واللاّفت أنّ الشاعر لم يناد ابن زيدون باسمه ، بل ناداه بأوصاف تحمل دلالات التمجيد والإكبار، تمهيداً لطلب شفاعته لدى الملك المرعب (المعتضدّ)، فينقذه من المآسي التي يقاسيها ويستعيد حياته الهنيئة ؛فجاء أسلوب النداء في البيت الأخير خاتماً القصيدة ومجملاً لغرضها الرئيس وهو العتاب والاستعطاف :

..يَـا أُنـسَ بَـدرٍ فـي الظّـلاَ مِ وَبـَرَدَ ظـلٍّ فـي الْمُقيِـلِ

- النّداء إلى المعتصم بن صمادح:

ومن أهمّ الشخصيات التي أكثر ابن عمّار من توجيه نداءاته إليهم المعتصم بن صمادح صاحب المرية، وكانت تلك الندءات تعكس العلاقة الحميمة التي كانت بينهما. وتحمل معاني الودّ والوفاء ، ومنها قول ابن عمّار :

(من مجزوء الكامل)

يـا واثقـاً وَصـلَ السَّـما حَ الجَـوْدَ فـي فَضـلِ السّـماحِ

وَمطابقـاً يـأتي وُجـو هَ الجِـدّ مـن طُـرُق المـزاحِ

أسْـرفْتَ فـي بـرِّ الضـيا ف فَجُـدْ قلـيلاً بالسَّـراحِ [1]

(١) **الديوان** ، ص ٢٦٥.

الأبيات من مقطوعة كتبها الشاعر للأمير المعتصم بن صمادح يستسرحه بها ، بعد أن أزمع على الرحيل من عنده [1] . واستخدم أداة النداء (يا) تعبيراً عن مكانة الأمير البعيدة في أعماق نفسه ، ثمّ حذف الأداة في البيت الذي يليه تعبيراً عن قربه الوجدانيّ منه.

وفي موضع آخر يردّ ابن عمّار على ثلاثة أبيات شعرية من المعتصم بقصيدة ضمّنها نداءات تعبّر عن الإعجاب والشكر ، يقول :

(من الطويل)

بَعثتَ بها يا قِطعةَ الروضِ شَمَمتُ بِها عَرْفَ النَّسيمِ
ثَلاثَةَ أبْياتٍ وَهيهاتٍ إنَّما بَعثتَ بها الجوزاءَ في صَفحةِ
أمُعتصِماً باللهِ والحربُ تَرتمي بأبطالها وَالخيلُ بِالخيل تَلتقِي
دَعتْني الْمَطايا للرَّحيلِ لأفْزعُ مِن ذكر النَّوَى وَالتفَرّقِ [2]

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

---

(١) ابن بسام ، **الذخيرة** ، ٢/ ٤٠٢.
(٢) **الديوان** ، ص ٢٦٧.

- النّداء إلى محمد بن عبدالرحمن بن طاهر:

يتوجّه ابن عمّار إلى صديقه محمد بن طاهر بنداء يشحنه بدلالات العتاب واللوم بعد الذي جرى بينهما من عتاب ، ويستخدم أداة النداء (يا) الخاصة بالبعيد ليعبّر عن عمق الجفاء الذي حصل بينهما ؛ فيقول :

(من الكامل)

يا راكباً ظَهرَ النَّجى وَراكِضاً ... في حَلبَتيْهِ أما اعْتَقَدتَ نُزُولاَ

لِلّهِ دَرُّكَ لَوْ طَلَبْتَ حَقيقَتِي ... لَوَجدْتَني بَدلَ العَدُوِّ خَليلاَ

وَأفقْ مِنَ الأنفِ الذي تَعَتدُّهُ ... عِزًّا فَقد يَدعُ العَزيزَ ذَليلاَ [1]

وبعد هذا النداء الذي يحمل أيضاً معنى التقريع ، يختم الشاعر قصيدته بأسلوب أمر يحمل معنى التقريع والتعنيف . ولاشكّ أنّ تعاضد أسلوبي النداء والأمر يعطي للمعنى نوعاً في المجاذبة والمشاركة .

٥- نداء ابن عمّار إلى قومه:

وفي المرحلة الأخيرة من حياة ابن عمّار في سجنه في إشبيلية ، كان لأسلوب النداء في شعره وظيفة نفسية ، إذ جاء بمثابة زفرات تصدر من أعماق نفس متألّمة ، تحاول إيجاد متنفّس لها من خلال الصوت الممدود إيقاعياً في أداة النداء (يا) ، وممّا تتيحه هذه الأداة من طول نفس يصل مداه بعيداً . لذالم يقتصر نداؤه على شخص معيّن ، كما رأينا سابقاً ، وإنّما استحضر به كلَّ من يعرف ابن عمّار قريباً كان أو بعيداً ، لكن في النهاية لم يجد ملجأً إلاّ إلى الله فناداه متضرعاً ، ومن شدّة ما يشعر به من مأساة فاته ، أو أنسته الضرورة الشعرية أن لايستخدم أداة النداء

---

(١) **الديوان** ، ص ٢٨٦.

في دعائه ربّه ، فلا تستخدم أداة النداء مع لفظ الربّ ، فهو قريب يجيب دعوة الداعي إذا دعاه .

وهكذا نادى الشاعر قومه مستصرخاً ومستعطفاً ؛ فقال :

(من المنسرح)

يَـا قَـومُ مَـاذا الشّـرَاءُ ثانيّـةً ... تُرَى لِمَعنـىً يُريـبُ مِـنْ عِنـدِهِ

أوْحَشـني وَالسَّـماحُ عادَتُـه ... سـمَاحُهُ بِـالغَلاَء فـي عَبْـدِهِ..

الحَمـدُ للّه إنْ يَكـنْ حَرجـاً ... فَليسَ في مِثْلهِ سِوَى حمْدهِ

يَـا رَبّ بَشّـرْ بِرحمَـةٍ وَحيـاً ... تُؤنِسُ مِنْ بَرْقهِ وَمِنْ رَعـدِهِ [1]

هذه الأبيات من قصيدة قيل إنّها وُجدت بخطّ يد ابن عمّار في متاعه بعد قتله [2] . وقد بدأها بالنداء لأنّه أبلغ وأخصّ في سياق التنبيه ، ولأنّ الشاعر يريد لفت أنظار قومه إليه للاهتمام بشأنه . كما ختمها بنداء يحمل معنى الدعاء ، يتلوه أسلوب أمر لايخلو من معنى الدعاء ، بل هو فحوى الدعاء .وهكذا جاءت الأبيات مشحونة بطاقة دلالية تعبّر عن حالة الصراع النفسيّ الذي يعيشه الشاعر .

وهكذا شكّل أسلوب النداء في شعر ابن عمّار ظاهرة فنّية أسلوبيّة . فجّر بها الشاعر ما يسكنه من هموم اجتماعية وسياسية لايكاد يتخلّص منها حتى تعاوده من جديد . فرأينا أنّ النداء كان إحدى وسائل التواصل مع الآخر ، لذا كان من الأساليب البلاغية الأكثر استعمالاً عنده ، وبخصاصة في إخوانياته .وقد هيمنت أداة النداء (يا) على سائر أدوات النداء ، لأهميّتها مع

---

(١) **الديوان** ، ص ٣١٧.

(٢) ابن الأبّار ، **الحلّة السّيراء** ، ٢/ ١٦٠.

المنادى لكونها تتسع لنداء القريب والبعيد ، فمن خلالها حاول برؤيته الفنّية تخطي دائرة اليأس ، إلى دائرة يرى فيها الخلاص.

إنّ أهمّ ما نستخلص من دراستنا الأساليب الإنشائية الطلبيّة في شعر ابن عمّار ما يلي:

١- أنّ نصّ ابن عمّار الشعريّ كان ينزع إلى تكثيف الأسلوب الإنشائيّ الطلبيّ ، فأفاد ممّا يوفّره أسلوب الأمر والاستفهام والنداء بصفة خاصّة، من مجال واسع للتعبير ، حيث استغلّ دلالات ساعدته على تحقيق مطامحه الواسعة، وهي دلالات مشاركة الأخر والتواصل معه . وبرؤية فنّية، أسهمت هذه الأساليب الإنشائية الطلبيّة في خلق فضائه الخاص، فضاء يجد فيه من يتفاعل معه فيبادله المشاعر والأحاسيس، لذا طغت في مراسلاته الإخوانيّة.

٢- يعود سبب هذه الكثافة في الأساليب الإنشائية الطلبيّة قي نصّ ابن عمّار الشعريّ، لاسيّما في إخوانياته، إلى حالة الاضطراب التي طرأت على مسيرة حياته، حالة الإنسان المهزوم نفسياً وجسدياً، والعاجز عن التواصل مع من أحبّ. كلّ ذلك أثار حفيظته، وحرّضه على محاولة الانعتاق من مشاعر الخوف ورهبة السجن ، ليتواصل بأسلوب فنّي بليغ ، علّه يحدث خرقاّ في جدار الصمت المـطْبَق على قومه.

الخاتمة

كانت الرحلة طويلة لكنّها ماتعةٌ، وكان البحث مجهدًا لكنّه شائقٌ، نتنقّل في ديوان محمد بن ابن عمّار، من صفحة إلى أخرى، ومن بيت إلى بيت . نستنطق شعره ليبوح بأسراره، فيحكي حياة ابن عمّار الوزير، والإنسان الشاعر، والإنسان. وممّا هوّن علينا مشقّة هذه الرحلة، متعة الغوص في أعماق نصوص المعتمد الشعريّة، وما كشفت عنه من قيمة وثائقيّة وقيمة فنّية. ولئن كانت هناك دراسات سبقتنا في الوصول إلى جانب من هذه القيّم، فإنّ التميّز الذي يمكن أن يكون، هو التميّز في وسيلة الوصول إليها، فقد حاولت الدراسة استقراء نصوص الديوان استقراء داخلياً، يكشف عن عناصرها الفنّية، وسماتها الأسلوبيّة، ما جعلنا نصل إلى نتائج نعتقد أنّها موضوعيّة، نذكر منها:

١- أنّ عصر محمد بن عبّاد، على الرغم ممّا كان فيه من حروب وفتن واضطرابات سياسيّة، كان عصرًا مزدهرًا، حيث سما ملوك الطوائف بالأندلس، سياسيّاً وأدبيّاً وعمرانيّاً ، إلى درجة رفيعة. وكان لتوسّع إشبيلية وزيادة قوّتها وثرائها أثر كبير في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وانعكس ذلك على الحياة الثقافية والأدبية. فاجتمع في بلاط بني عبّاد أدباء وشعراء كثيرون ، كأمثال ابن زيدون، وابن وهبون، وابن اللبانة، وابن حمديس، فضلاً عن شاعرنا ابن عمّار الذي سطع نجمه في عهد المعتمد خاصة .

٢- لم يصلنا ديوان ابن عمّار، رغم أنّه كان مدوّناً وكثير الانتشار في بلاد الأندلس. فالديوان الذي بين أيدينا ما هو إلاّ

حصيلة جهد عظيم لأستاذ أكاديميّ ، قام بجمع هذه الأشعار مما تيسّر له من أمّات كتب الأدب وصحائف التاريخ ، المطبوع منها والذي مازال مخطوطاً، في مكتبات العالم العامّة والخاصّة، جمعها في كتاب واحد هو آخر مصنّف بين أيدينا ضمّ هذه الأشعار المتناثرة . ممّا يدلّ على أنّ ما تضمّنه هذا الديوان ليس كلّ ما نظمه ابن عمّار من أشعار. وهناك فترات من حياته لم يعثر له فيها على إنتاج، وبخاصة تلك التي سبقت لقاءه المعتضدّ بن عبّاد .

٣-كشفت الدراسة شاعريّة ابن عمّار، وعشقه القريض، وسرعة بديهته ، وتمكّنه من صياغة القصيد وصناعة النظم . فكان يرتجل الشعر، يجيزه ويطارح الشعراء به.كما بيّنت أنّ شعره شديد الصلة بالشعر العربيّ القديم، شأنه في ذلك شأن معظم الشعر الأندلسيّ ، لكنّه رغم ذلك،كانت له شخصيّته المتميّزة في بناء صوّره وأفكاره بأسلوب يجمع بين القالب العربيّ والرقة الأندلسية . وكان شديد التأثّر بالبيئة التي عاش فيها، والظروف المكانية والزمانية التي أنتجته، ما جعل بعضه يختلف عن بعض باختلاف ظروف حياة الشاعر، والأحداث المؤثّرة التي مرّ بها .

٤- نال ابن عمّار مكانته الشعريّة عن جدارة ، وبانت مهارته ومقدرته على صياغة أفكاره وتحميلها بما يريد من معان، من خلال براعته في شحن النصّ بالطاقة الإيحائيّة والجماليّة . فلم يلجأ إلى خصيصة أسلوبية معيّنة يبني عليها معظم شعره ، بل جعل شعره فضاء فسيحاً لتوالد الخصائص الأسلوبيّة ، سواء على المستوى الإيقاعيّ ، أم على المستوى التركيبيّ ، أم على المستوى المعجمي أو البيانيّ .

٥- أجاد ابن عمّار في استخدام الموسيقى الخارجيّة، باختياره الدقيق للأوزان والقوافي ذات الطّابع الجادّ والبناء المحكم فوظفها في خدمة فنّه، وتحقيق أهداف أشعاره وأغراضها ، فكان يعمد إلى خلق التلاحم بين الإيقاع الموسيقيّ والدلالة. ولم يخرج في نظمه عن البحور السائدة في أشعار الأقدمين، حيث سار على منوالهم فيما استعملوه من بحور الخليل، وأهمل ما لم يستعملوه منها. كما أدّت الموسيقى الداخليّة دورًا مهمًّا في شعره من خلال استخدامه الملحوظ للتصريع والتصدير والتكرار . وقد دلّ حسن استخدامه للتصريع على قوّة طبعه ، ووفرة مادّته اللغوية ، فضلاً عن مهارته في نظم كلماتها واختيار بنية إيقاعها. وقد اتخذ الجناس صوراً كثيرة في شعر ابن عمّار ، ويبدو أنّ الشاعر يستخدمه لتقويّة حركة المعنى من خلال التماثل الصوتي بين ألفاظه . وكان واضحاً اهتمامه بتقسيم البيت الشعريّ إلى وحدات صغرى ، من خلال التجانس بين اللفظين ، واعتماد تقسيمات صوتية ووحدات دلالية متميّزة ، ممّا يظهر براعة ابن عمّار في ربط الصوت بالمعنى، أو ما يعرف بعلاقة الدال بالمدلول .ولذلك اعتمد على التكرار في ديوانه حيث شاع شيوعاً ملحوظاً و متّخذاً أنماطاً متعدّدة ، إذ جاء تكراره بالحروف، أو الألفاظ ، أو البنى ، وكلّها عناصر تحقّق نوعًا من الإيقاع الموسيقيّ إلى جانب إيقاع الموسيقى الخارجيّة.فكانت الموسيقى وسيلة أسلوبية تغني قصيدته بإيقاع إيحائيّ قادر على تصوير تجربة الشاعر تصويراً جمالياً موحيّاً .

٦-كشف معجمه الشعريّ عن بروز حقل الطبيعة بكلّ عناصرها ، وطغيانها على سائر الحقول الدلالية في الديوان . وقد استعان بها الشاعر في معظم أغراضه الشعرية. كما أبان عن

العلاقة الحميمة التي كانت تربط ابن عمّار بالمعتمد بن عبّاد . وقد جاءت مفرداته أيضاً ، انعكاسات عن تجربته فمثّلت فترات المنفى والسجن منحى مختلفاً في مفردات هذا المعجم لما آلت إليه أحواله من تبدّل. وظهرت براعته في الإفادة من هذه المحطات من حياته في تعميق الدلالة الشعرية والبنية الجمالية للنصّ. كما برزت مفردات دينيّة تدلّ على عمق موروثه الدينيّ. وقد تمكّن من خلال أسلوبه وتراكيبه من استكناه تجلّيات الألوان وتفجير طاقاتها التعبيرية والرمزية في نقل تجربته الشعورية والنفسية. ممّا يدلّ على موهبة الشاعر وقدرته على اختيار مفرداته ، واستخدامها استخداماً فنّياً يخرج بها عن دلالاتها المألوفة، ويكسبها صياغة ذات طابع شعريّ تعطيها أهمية خاصة بوصفها عنصراً من عناصر معجمه الشعريّ .

٧- اكتشفنا خلال البحث أنّ الصورة البيانيّة شكّلت سمة فنّية وأسلوبيّة في شعر ابن عمّار، وأنّها تميل إلى النسيج الطبيعيّ البعيد عن التكلّف والاغتراب . وقد اعتمد في رسمها على عناصر حسّية أو معنويّة، أو المزج بينها. وتمثّلت في الاستعارة والتشبيه والكناية، وكانت الطبيعة بعناصرها الجامدة والمتحركّة من أهمّ ينابيع صور ابن عمّار، ومصدر إلهامه، حيث تفاعل معها وقاسمها مشاعره، ورافقته بمظاهرها في مراحل حياته، كما تجلّى من خلال الدراسة أن ابن عمّار نحا في بناء صوره البيانية منحى الشعراء القدامى. فكان يستمدّ عناصرها من الموروث الشعري العربيّ ، فيعمل على إعادة إنتاجها ولو بشكل يختلف عن النظام الدلالي والفني الذي وردت فيه، وينتقل بها من السياق التقليدي إلى أن تصبح واقعة أسلوبية ، وتوزّعت بين الصور التشبيهية التي احتلّت المرتبة الأولى ، والصور الاستعارية

التي جاءت في المرتبة الثانية ، والصور الكنائيـة التـي جـاءت فـي المرتبة الثالثة والأخيرة.

٨- ومـن خـلال تتُّبعنـا للجمـل الخبريّـة فـي ديـوان ابـن عمّـار لاحظنا أنّ الأسلوب الخبريّ خرج عن كونه مجرّد خبر، حيث اتّسـع لمعـاني كثيـرة، وأفـاد أغراضـاً متنوّعـة، مثـل المـدح، والشـكوى والاستعطاف وغيرها؛ ومن أكثر الأساليب الخبرية بـروزاً تلـك التـي جـاءت مقرونـة بالتوكيـد تـارة ، وبـالنفي تـارة أخـرى ، وبالتوكيـد والنفي معاً .

إلاّ أنّ اللافـت هـو اعتمـاد ابـن عمّـار الأسـاليب الإنشـائيّة الطلبيّـة بكثـرة ،إذ كانـت أبـرز سـمات المسـتوى التركيبـيّ فـي نصوص الديوان . ولاسيّما أسـلوبي الأمـر والاسـتفهام، وذلـك لمـا يوفّرانه من حيويّة وتنبيه، وإثارة للمرسل والمتلقي معًا . والشـاعر يلجأ إلى هذه الأساليب الإنشائية ليفسح للمتلقّي مجالاً واسـعاً يشاركه من خلالها مشاعره ومعاناته، لذا جاء استخدامه لهـا فـي غير معانيها الأصلية .

٩- وخلصنا في هذا البحث إلى أنّ ديوان ابن عمّار ، الذي بين أيدينا ، وإن كـان يتميّـز بنـوع مـن الفـرادة التـي يمثّلهـا ابـن عمّـار الإنسان والشاعر والـوزير ، فإنّـه فـي الوقـت ذاتـه يعكـس جوانـب مهمّة من ملامح عصره ، وأهمّ الأحداث التي وقعت خلاله .

ولاشـكّ أنّ جوانـب أخـرى مـن حيـاة ابـن عمّـار اختفـت فيمـا اختفـى مـن شـعره، وهـذا يتطلّـب عنايـة وجهـدًا مـن الدارسـين للمزيد من البحث والتنقيب لاكتشاف شعره كاملاً أو جزء كبير منه ، لكي ندرك قيمته التاريخيّة والأدبيّة كاملةً، كمـا أرجـو أن يتصـدى

أحد من الدارسين إلى الجوانب الفنية والأسلوبية الأخرى التي لم يتسع لها هذا البحث .

والله الموفّق؛؛؛

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربيّة:

١- إبراهيم، علي نجيب، **جماليات اللفظية بين السياق ونظرية النظم**، دمشق ، دار كنعان،ط٢، دمشق ٢٠٠٤م.

٢- ابن الأبّار ، أبو عبدالله محمد (١٢٦٠/٦٥٨) ، **الحلّة السّيَراء**، حقّقه حسين مؤنس، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥/١٤٠٦، ٣ أجزاء.

٣- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصرالله الجزري (١٢٣٩/١١٦٣)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدّمه له وعلّق عليه أحمد الحوفي وبدوي بطانة، القاهرة، دار نهضة مصرللطباعة والنشر،ط٢، ١٩٧٣م، ٤ أجزاء.

٤- ابن الأثير، عزّالدين أبو الحسن علي بن محمّد الجزري، (١٢٣٢/٦٣٩) ، **الكامل في التاريخ**، راجع أصوله وعلّق عليه نخبة من العلماء، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٤، ١٩٨٣/١٤٠٣، ٩ أجزاء.

٥- ابن دحية ، أبو الخطاب عمر بن الحسن الكلبيّ (١٢٣٥/٦٣٣)، **المطرب من أشعار أهل المغرب**، القاهرة، المطبعة الأميريّة، ط١، ١٩٥٤م.

٦- ابن حزم ، أبومحمد علي أحمد سعيد الأندلسيّ (١٠٦٣/٩٩٤)، **طوق الحمامة في الألفة والآلاف**، شكّله وعلّق حواشيه وقدّم له نزار فلوح، صيدا ـ بيروت، المكتبة العصرية، لا. ط، ٢٠٠٢م.

٧- ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية**، ترجمة مبارك حنون ومحمّد الولي ومحمّد أوراغ، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٩٦م.

٨- ابن بسّام، أبو الحسن علي بن بسّام الشنتريني (١١٤٧/٥٤٢) ، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، حقّقه إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، لا. ط، ١٩٩٧/١٤١٧، ٨ أجزاء.

٩- ابـــن خاقـــان، أبـــو نصـــر الفـــتح بـــن محمّـــد الإشـــبيليّ (١١٣٤/٥٢٩)، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، حقّقه وعلّق عليه حسين يوسف خريوش، الزرقاء، مكتبة المنار، ط١، ١٩٨٩/١٤٠٩، ٤مجلّدات.

١٠- ابـــن خفاجـــة، إبـــراهيم بـــن أبـــي الفـــتح بـــن عبـــد الله (١٠٥٨/٤٥٠)، **ديوان ابن خفاجة**، حقّقه السيد مصطفى غازي، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط٢ ١٩٧٩/١٣٩٩.

١١- ابـــن خلـــدون، عبـــد الـــرحمن بـــن محمـــد بـــن خلـــدون (١٤٠٦/٨٠٨)، **المقـدّمـة**، بيروت، دار الجيل، لا.ط،لا.ت .

١٢- ابـن خلّكـان، أبـو العبّـاس أحمـد بـن محمّـد (١٢٨٢/٦٨١)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، حقّقه إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، لا. ط، ١٩٠٠م، ٨ أجزاء.

١٣- ابن رشيق، أبو علـي الحسـن (١٠٦٤/٤٥٦)، **العمـدة فـي محاسـن الشـعر وآدابـه ونقـده**، حقّقـه وفصّـله وعلّـق حواشيه محمّد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، لا. ط، لا. ت، جزآن.

١٤- ابن سعيد المغربيّ، علي بن موسى بن سـعيد الأندلسـي (١٢٨٦/٦٨٥)، **رايات المبرزين وغايات المميّزين**، حقّقـه محمّد رضوان الداية، لا. ب، دار طلاس، ط١، ١٩٨٧/١٤٠٧.

١٥- ابـن عبّـاد ، المعتمـد ، **الـديوان** ، حقّقـه حامـد عبدالحميـد وأحمدأحمد بدوي وراجعه طه حسين ، القاهرة ، دار الكتـب والوثائق القومية المصرية ، ط٢، ١٩٩٧م.

١٦- ابن منظور ، محمد بن مكرم، **لسـان العـرب**، أعـدّه وصـنَّفه يوسف خياط، بيروت، دار لسان العرب،لا.ط،لا.ت.

١٧- ابـن هشـام، عبـد الله بـن يوسـف بـن أحمـد (١٣٦٠/٧٦١)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريـب**، حقّقـه محمّـد محيـي الدين، لا. ب، المكتبة العصرية، لا. ط، ١٩٨٧/١٤٠٧.

١٨- أبو الخير، محمود عبد الله، **شعر رثاء النفس (حتى نهاية العصـر العباسـي)، دراسـة موضـوعية وفنّيـة**، لا. ب، جهينة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥/١٤٢٦.

١٩- أبـو العـدوس، يوسـف، **الاسـتعارة فـي النقـد الأدبـي الحديث**، عمّان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م.

٢٠- أبو مراد، فتحي، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، إربد، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٣م.

٢١- أبو ناضر، مـوريس، **إشـارة اللغـة ودلالـة الكـلام: أبحـاث نقدية**، بيروت، مختارات، ط١، ١٩٩٠م.

٢٢- أدهـم، علـي، **المعتمـد بـن عبـاد**، بيـروت، المركـز العربـي للثقافة والعلوم، لا. ط، ١٩٨٦/١٤٠٦.

٢٣- إسماعيل، عز الـدين، **التفسير النفسي الأدبـي**، بيـروت، دار العودة ودار الثقافة، لا. ط، ١٩٦٣/١٣٨٣.

٢٤- أنيس، إبراهيم،**موسيقى الشعر**، القاهرة، مكتبـة الأنجلـو المصرية، ط٧، ١٩٩٧/١٤١٧.

٢٥- ـــــــــــ ، **مـن أسـرار اللغـة العربيّـة** ،القـاهرة ، مكتبـة الأنجلو المصرية ، ط١، ١٩٧٨م.

٢٦- باقازي، عبد الله أحمـد، **رثاء النفس في الشعر العربـي**، لا. ب، المكتبة الفيصلية، لا. ط، ١٩٨٧/١٤٠٧.

٢٧- بالنثيا، أنخيـل جنثالـث، **تـاريخ الفكـر الأندلسـي**، ترجمـة حسـين مـؤنس، القـاهرة، مكتبـة النهضـة المصـرية، ط١، ١٩٥٥م.

٢٨- بـدوي، محمـد عبـده، **دراسـات فـي الـنص الشـعري**، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، لا.ط، ١٩٩٧/١٤١٧.

٢٩- ـــــــــــ ، **قضايا حول الشعر**، الكويت، جامعـة الكويـت وذات السـلاسـل،لا.ط، ١٩٨٦/١٤٠٦.

٣٠- البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس، المقدمّة**، بيروت، دار إحياء التراث العربي، لا. ط، لا. ت، ج١.

٣١- بلال، جنيدي، **الشامل: معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها**، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٨١م.

٣٢- بومزبر، الطاهر، **أصول الشعرية العربية**، بيروت، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٧م.

٣٣- بيير، جيرو، **الأسلوبية**، ترجمة منذر عياش ، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ١٩٩٤م.

٣٤- التهانوي،محمد بن علي الفاروقي (١٧٤٥/١١٥٨)، **كشاف اصطلاحات الفنون**، حقّقه لطفي عبد البديع ،وترجمه عبد النعيم محمد حسنين، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،لا.ط،١٩٦٣.

٣٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الليثي (٨٦٨/٢٥٥)، **البيان والتبيين**، حقّقه عبدالسلام هارون، بيروت، المجمع العلمي العربي الإسلامي، ط٤ ،لا.ت، ٤أجزاء.

٣٦- ــــــــــــــــــــــ، **الحيوان**، حقّقه عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط١، ١٩٣٨م،٨ أجزاء.

٣٧- جبّور، جبرائيل، "المعتمد بن عباد: الملك الشاعر"، **مجلّة الأبحاث**، (بيروت)، الجزء ٢، السنة ١٦، حزيران ١٩٦٣م، ص١٨٥ ـ ٢١٦.

٣٨- الجرجاني، عبد القادر (١٠٧٨/٤٧١)، **أسرار البلاغة في علم البيان**؛ حقّقه محمّد رشيد رضا وأسامة صلاح الدين، بيروت: دار إحياء العلوم، لا. ط، ١٩٩٢/١٤١٢.

٣٩- الجرجاني، عبد القادر (١٠٧٨/٤٧١)، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني وجدّة، دار المدني، ط٣، ١٤١٣/١٩٩٢.

٤٠- حسن ، ناظم، **البنى الأسلوبية: دراسة أنشودة المطر للسياب**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٩م.

٤١- حمودة، حنان، **الزمكانية وبنية الشعر المعاصر**، عمان: جدارا للكتاب العالمي، ط١، ٢٠٠٦م.

٤٢- الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت (١٢٢٨/٦٢٦)، **معجم الأدباء**، [منقّحة ومصحّحة وفيها زيادات]. لا. ب: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٤٠٠/١٩٨٠، ٢٠ جزءاً.

٤٣- ــــــــــــــــ ، **معجم البلدان**، بيروت: دار صادر، لا.ط ، ١٩٥٥، ٨أجزاء.

٤٤- حوالة، يوسف بن أحمد، **بنو عبّاد في إشبيلية: دراسة سياسية حضارية**، رسالة ماجستير في التاريخ، جامعة الملك عبد العزيز، كلية الآداب، جدة، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، جدة، دار العلم، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.

٤٥- خالص، صلاح، **المعتمد بن عباد الأشبيلي، دراسة أدبية تأريخية**، بغداد: شركة بغداد للطبع والنشر، ط١، ١٩٥٨.

٤٦- الخطيب، رشاد عبد الله، **تجربة السجن في الشعر الأندلسي**، لا. ب، المجمع الثقافي، لا.ط، ١٤١٩/١٩٩٩.

٤٧- الداية، فايز، **جماليات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي**، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط٢، ١٤١٦/١٩٩٦.

٤٨- الرباعي، عبد القادر، **فن تشكل الخطاب النقدي**، عمّان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م.

٤٩- الركابي، جودة، **في الأدب الأندلسيّ**، القاهرة: دار المعارف، لا. ط، ١٩٨٠.

٥٠- الرمانيّ، أبو الحسن علي الخطابي (٩٩٢/٣٨٢)، **النكت في إعجاز القرآن**، حقّقه: خلف الله وسلاّم، القاهرة: دار المعارف، لا. ط، ١٩٧٦.

٥١- زيدان، سليم، **ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي، من القرن الرابع إلى السادس هجريًا**، منوبة، كلية الآداب، ٢٠٠١، ط١، جزءان.

٥٢- الزركلي، خير الدين بن محمّد بن علي الدمشقي (١٩٧٦/١٣٩٦)، **الأعلام**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٦، ٨ أجزاء.

٥٣- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، تحقيق محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨م.

٥٤- السكاكي، سراج الدين أبو يعقوب يوسف (١٢٢٩/٦٢٦) ، **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٧/١٤٠٧.

٥٥- سلمان، سلمى علي، **القيم الخلقية في الشعر الأندلسي**، عصر الطوائف والمرابطين، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠٠٧م.

٥٦- سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، [مزيدة ومنقّحة]، القاهرة: مكتبة الآداب، لا. ط، ٢٠٠٤/١٤٢٥.

٥٧- شابسوغ، حفيظة، **الجملة الخبرية والجملة الطلبية: تركيبًا ودلالة**، إربد، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٤/١٤٢٥.

٥٨- الشـايب ، أحمـد، **الأسـلوب** ، القـاهرة، مكتبـة النهضـة العربية ،لا.ط، ١٩٨٨م.

٥٩- شلبي، سعد إسماعيل، **البيئـة الأندلسـية وأثرهـا فـي الشعر، عصر ملوك الطوائـف**، القـاهرة، دار نهضـة مصـر، لا. ط، ١٩٧٨م.

٦٠- الصاوي، أحمد عبد السلام، **فن الاسـتعارة**، الإسـكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لاط، ١٩٦٧م.

٦١- طاليس، أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة وتحقيق عبـد الـرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٥٣م.

٦٢- الطباع، عمر فاروق، **ديوان أبي الطيب المتنبـي**، بيـروت، دار الأرقم، ط١، لا.ت.

٦٣- الطرابلسـي، محمّـد الهـادي، **خصـائص الأسـلوب فـي الشوقيات**، تونس، الجامعة التونسية، كلّية الآداب والعلـوم الإنسانية، ط١، ١٤٠١/١٩٨١.

٦٤- العـاكوب، عيسـى علـي، **العاطفـة والإبـداع الشـعري**، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٤٢٣/٢٠٠٢.

٦٥- عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العـرب** ، بيـروت، دار الثقافة، ط١، ١٩٧١م.

٦٦- عبـد الله، محمـد حسـن، **الصـورة والبنـاء الشـعري**، القاهرة، دار المعارف، لا.ط، ١٩٨١م.

٦٧- عبـد المطلـب، محمّـد، **قـراءة ثانيـة فـي شـعر امـرئ القيس**، بيروت،مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٦م.

٦٨- العبد، محمـد، **سـمات أسـلوبية فـي شـعر صـلاح عبـد الصبور**، مجلة فصول ، المجلد ٧، العدد١، أكتوبر ١٩٨٧م.

٦٩- عـز الـدين، حسـن البنّـا، **الشـعرية والثقافيـة، مفهـوم الوعي الكتابي وملامح فـي الشـعر العربـي القـديم**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣م.

٧٠- العسـكري، أبـو هـلال الحسـن بـن عبـد الله (١٠٠٥/٣٩٥)، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، حقّقه مفيد قميحة، بيـروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٠٤/١٩٨٤.

٧١- عشـري، علـي زايـد، **الصـورة الفنيـة فـي قصـيدة أبـي فراس الحمـداني**، الكويـت، مؤسسـة عبـد العزيـز سـعود البابطين، ٢٠٠٢م.

٧٢- عصـفور، جـابر، **الصـورة الفنيّـة فـي التـراث النقـديّ والبلاغيّ**، القاهرة، دار الكتاب المصري، ط١، ٢٠٠٣.

٧٣- العقاد، عباس محمود، **ابن الرومـي، حياتـه مـن شـعره**، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٧، ١٩٦٨م.

٧٤- علـي، سـلمى سـلمان ، **القـيم الخلقيـة فـي الشـعر الأندلسـيّ**، القاهرة ، دار الأفاق ، ط١، ١٤٢٨/٢٠٠٧.

٧٥- عنان، محمّد عبـد الله، **دول الطوائـف منـذ قيامهـا حتـى الفـتح المرابطـي**، [مزيـدة ومنقّحـة]، القـاهرة، مكتبـة الخانجي، ط٢، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م.

٧٦- عياد، محمد شكري، **اللغة والإبداع**، القـاهرة، انتناشـيونال للطباعة، ط١ ، ١٩٨٨م.

٧٧- ـــــــــــ ، **مـدخل إلـى علـم الأسـلوب**، الريـاض، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢م.

٧٨- ـــــــــــ ، **اتجاهـات البحـث الأسـلوبي**، الريـاض، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م.

٧٩- عياش ، منذر ، **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، حلب ، مركز الإنماء الحضاري،ط،٢٠٠٢م.

٨٠- غزالة، حسن، **الأسلوبية والتأويل والتعليم**، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، ١٩٨٨م.

٨١- الفاخوري، حنّا، **الفخر والحماسة**، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٨.

٨٢- فخر الدين، جودت، **شكل القصيدة العربية في النقد العربيّ، حتى القرن الثامن الهجري**، بيروت، دار الحرف العربيّ ودار المناهل، ط٣، ١٤٢٤/٢٠٠٤.

٨٣- فضل، صلاح، **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٤١٩/١٩٩٨.

٨٤- ـــــــــ ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، القاهرة: دار الشروق، ط٢، ١٩٨٠.

٨٥- الفياض، محمد، **الكناية**، جدة، دار المنارة للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٩/١٩٨٩م.

٨٦- فيلي، ساندريس، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ترجمة خالد محمود جمعة، دمشق، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٣م.

٨٧- قاسم ، عدنان حسين، **التصوير الشعري**، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، لا،ط،٢٠٠٠م.

٨٨- قدامة بن جعفر (٣٣٧/٩٤٨) ، **نقد الشعر**؛ حقّقه محمّد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، لا. ط ، لا. ت.

٨٩- قدورة، أحمد محمد، **صور من التحليل الأسلوبي**، بيروت، دار القلم العربي ـ دار الرفاعي للنشر، ط١، ٢٠٠٥م.

٩٠- القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد (١٣٨٦/٦٨٤) ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حققه محمد الحبيب الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ١٩٨١م.

٩١- القرعان، فايز، **التشكيل البلاغي في شعر عبيد بن الأبرص**، إربد الأردن، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧م.

٩٢- القزويني، جلال الدين محمّد بن عبد الرحمن الخطيب (١٣٣٨/٧٣٩)، **التلخيص في علوم البلاغة**، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٣٢/١٣٥٠.

٩٣- ــــــــــــــــــــــــ، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح وتعليق وتنقيح محمّد عبد المنعم خفاجي، لا. ب: مكتبة الكليات الأزهرية، ط٢، ١٩٨٤/١٤٠٤.

٩٤- الكتبي، محمّد بن شاكر (١٣٦٢/٧٦٤) ، **فوات الوفيّات**؛ حقّقه: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٧٣. ــ ٤ أجزاء.

٩٥- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، قام بإخراجه إبراهيم أنيس وعبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف، الدوحة، إدارة إحياء التراث، لا. ط، لا،ت، جزءان.

٩٦- المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، حققه فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٢، ١٩٨٣م.

٩٧- المرازيق، أحمد جمال، **جماليات النقد الثقافي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ، ٢٠٠٩م.

٩٨- المراكشي، عبد الواحد بن علي (١٢٤٩/٦٤٧)، **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، حقّقه محمّد سعيد العريان، القاهرة، لا.ن،لا.ط، ١٩٦٣م.

٩٩- المسدّي، عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، تونس، الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢م.

١٠٠-المصري، يسرية يحيى، **بنية القصيدة في شعر أبي تمّام**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا. ط، ١٩٩٧م.

١٠١-المعتوق، أحمد ، **اللغة العليا**، الدار البيضاء، المركز الثقافيّ العربيّ، ط١، ٢٠٠٦م.

١٠٢-مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٤، ٢٠٠٥م.

١٠٣-المقّري، أحمد بن محمّد التلمساني (١٦٣١/١٠٤١)، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، حقّقه إحسان عباس، بيروت، دار الصادر، لا. ط، ١٩٩٧/١٤١٧، ٤مجلدات.

١٠٤-نور الدين، حسن، **الشعرية والثقافة**، بيروت ، دار العلوم العربية، ط١، ٢٠٠١م.

١٠٥- هارون، عبد السلام، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٥، ٢٠٠١م.

١٠٦-الهاشمي، أحمد، **في المعاني والبيان والبديع**، حققه سليمان الصالح، القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥م.

١٠٧-هلال، محمد غنيم، **النقـد الأدبـي الحـديث**، الإسـكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٧٥م.

١٠٨-والي، فاضل فتحي، **الفتن والنكبات وأثرها في الشـعر**، حائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦م.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

1- Cohen, Jean. - **Structure du langage poetique**.- Saint-Amand-Montrond: Bussiere Camedan Imprimeries, 1997.

2- Jean dubois, et autres, **dictionnaire de linguistique**,larousse, Paris,1977.

3- Larousse classique , **Dictionnaire Encyclopedique** , Paris , Librairie larousse,1957.

4- Cressot, Marcel. - **Le style et techniques: Precis ses d'analyse stylistique**; mise a jour par Laurence james.- 14 edition.- Paris: Presses Universitaires de France, 1996

5- Molinie, Georges. - **La stylistique**. - 4 edition.- {corrigee}.- Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

فهرس الأعلام

اســـم العلـــم	الصفحة
(أ)	
إبراهيم أنيس	٤٩، ٥٥، ٦٢، ٦٤، ٦٨، ١٢٠
ابن الأبَّار	٢٥، ٢٦
ابن باديس	١١
ابن اللبَّانة	١٦، ٢٠٧
ابن بسَّام	٢٥، ٢٦
ابن دحية	٢٥
ابن حميدس الصقلي	١٥
ابن خاقان	١٥
ابن خفاجة	٩
ابن دحية	٢٥
ابن درَّاج القسطلي	٥٤
ابن خلدون	٢٩
ابن حزم	١٣٦
ابن رشيق	٢٣، ٨١، ٩٢
ابن زيدون	٩، ١٣، ١٨٦، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٦
ابن شهيد	٥٣
ابن سعيد (المغربي)	٢٥
ابن منظور	٢٨، ١٧٧
ابن هانيء	٩
ابن وهبون	٢٠٦

اســـم العلـــم	الصفحة
أبو تمّام	٥٣
أبو القاسم بن عبَّاد	٥، ١١
أبو الحسن بن اليسع	١٨٩
الأخفش	٤٨، ٦٠
إسبانيا	١٢
إسماعيل	١٩٤، ١٩٥
إشبيلية	٥، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٦٩، ٧٥، ٧٦، ٩٧، ١٠٠، ١٠٥، ١١٤، ١٢٥، ١٢٧، ١٣٤، ١٣٥، ١٤١، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٥٢، ١٦٦، ١٧٦، ١٨٠، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٣، ٢٠٦
اعتماد الرميكة	٣٠، ٥٩، ١١٤
ألفونسو السادس	١٢
أمادو	٤٣
الأندلس	٥، ٦، ٧، ١٠، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٥٢، ٥٣، ٧٥، ١١٣، ١٢٠، ١٢٣، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٣، ١٤٥، ١٨٠، ١٨٩، ٢٠٦
الأندلسيون	١٣٣
(ب)	
البحتري	٦٧
البربر	١٠، ١١، ١٢، ٩١، ٩٦، ٩٧،

اســـم العلـــم	الصفحة
	١٢١، ٩٤، ٩٥، ١٥٢، ١٦١، ١٧٥
بلنسيّة	٩٤، ٩٥، ١٥٢، ١٦١، ١٧٥
بوفون	٣١، ٣٢
بنو هود	٢٢
(ج)	
جابر عصفور	٨١
الجرجاني	٩٢، ٩٨، ١٠٧، ١٨٧
الجزيرة	٧، ٢٣
جاكبسون	٣٥، ٣٦
(ح)	
الحاجب المنصور بن أبي عامر	١٤
حاتم	١١١، ١١٢
الحكم	١٤
حمص	١٤٧، ١٥٢، ١٨٥، ١٩٤، ١٩٧
(خ)	
الخليل بن أحمد الفراهيدي	٤٨
(ر)	
الراضي	١٩٩
الرشيد	٢٣، ٨٨، ٩٠، ١٣٥، ١٥٢، ١٧٦، ١٨٢، ١٨٤
الرمانيّ	٩٢، ٩٣
رندة	١٥٢
ريفاتير	٤١، ٤٢

اســـم العلـــم	الصفحة
رابليه	٢٣٧
(ز)	
الزمخشري	٢٨
سبتزر	٣٧، ٣٨، ٣٩
ستيفن	٤٠
سرقسطة	٢٢، ٢٣، ٧٥، ١٠٤، ١٢٥، ١٤٥، ١٥٠، ١٦٧، ١٨٨، ١٩٧
السكاكي	١٦٤
سليمان البستاني	٥٠، ٥٤
سوسير	٣٢
(ش)	
شارل (بالي)	٣٢
شِلب	١٣، ١٨، ٢٢، ١١٤، ١٤٦، ١٥٢، ١٨٥، ١٩٦، ١٩٧
شقورة	٢٤، ١٠١، ١٢٤، ١٥٢، ١٧٥، ١٨٩، ١٩٩
شكري عياد	٢٩، ٣٢، ٤٤
الشلبي (أبوالقاسم)	٢٦، ١٦٠
(ط)	
طي	١١١، ١١٢
(ص)	
صلاح فضل	٣٤، ٣٨
(ع)	
عز الدين إسماعيل	٤٧
العسكري	٥٤

اســـم العلـــم	الصفحة
(غ)	
غرناطة	١١، ١٤٧، ١٥٢
(ف)	
فرديناند	١١، ١٢
(ق)	
قدامة بن جعفر	٧١
القرطاجني	٢٩، ٦٣
قرطبة	١٠، ١٣، ٢٠، ٢٤
القزوينيّ	٧٩
(ك)	
كروتشي	٣٣
كوهين	٣٦، ٤٨، ٦١، ٨٠، ٩٣، ١٠٤، ١٠٦، ١٥٩
(ل)	
لخم	١١١، ١١٣، ١٦٠
(م)	
مالقة	١١
المأمون بن ذي النون	١٠
المأمون بن المعتمد	١٩٩
المتنبي (أبو الطيب)	٢٠، ٥٣، ٥٥
محمد الهادي الطرابلسي	٨٢، ١٦٩
محمد بن عبدالرحمن بن طاهر	٢٠٣
المراكشي	٥، ١٨، ٢٤، ٢٥، ٥٧
مرسية	٢٣، ١٢٤
المعتمد	٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤،

اســـم العلـــم	الصفحة
	١٥، ١٦، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٥٦، ٥٩، ٧٠، ٧٢، ٧٤، ٧٥، ٨٨، ٩٠، ٩٦، ٩٧، ٩٩، ١٠٠، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١١٤، ١٢١، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٣، ١٤٥، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٥، ١٥٧، ١٦٧، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٦، ١٨٨، ١٨٩، ١٩١، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٦، ٢٠٨
المعتصم بن صمادح	١٨٢، ١٩٠، ٢٠٢
المعتضد	٥، ١٠، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ٢١، ٢٢، ٥٩، ٦٩، ٧٢، ٧٤، ٨٣، ٨٥، ٨٨، ٩١، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١١٠، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١٢١، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٤، ١٣٧، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٤، ١٨٤، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠١
المغربي	١٩٩
(ن)	
النصارى	١١، ١٣٩، ١٤٠

اســـم العلـــم	الصفحة
(ي)	
يزيد بن المعتمد	١٩٩
اليهود	١٢، ٩١، ١٤٢

فهـرس الأشـعار

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
الهمزة				
فَاسْبقْ بِنَقْدِكَ	الغَلاءِ	الرجز	ابن عمّار	١٧٧
البــاء				
أشاقَكَ بَرقٌ	رَحيبُ	الطويل	ابن عمّار	٧٣، ١٨٠
وَثغرٌ كَمثلِ الأُقحُوان	ذُنوبُ	الطويل	ابن عمّار	٨٤
فَعينٌ كَما عَينُ	غَريبُ	الطويل	ابن عمّار	٨٤، ١٣٢، ١٥٧
سَأَسْتَمْنحُ الرُّحمَى	العَذبِ	الطويل	ابن عمّار	٩٨
بُدورٌ وَلكِن	حُروبٌ	الطويل	ابن عمّار	١٢٤
وَما لِحَمام الأيْكِ	شَنيبُ	الطويل	ابن عمّار	١٢٥، ١٤٧
فَتىً نَسِخَ الغَدْرُ	غَريبُ	الطويل	ابن عمّار	١٢٧
وَإنْ لَفحَتْني	قَلبِي	المتقارب	ابن عمّار	١٢٧، ١٣٧
فَتاةٌ عَداها الحُسنُ	حَبيبُ	الطويل	ابن عمّار	١٣٢، ١٥٧
وَكَيفَ أرَى	قَريبٌ	الطويل	ابن عمّار	١٣٧، ١٨٠

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
أُصَدّقُ ظَني	الركبِ	الطويل	ابن عمّار	١٣٧، ١٨٤، ١٨٦
لَمّا ذُدتُ طَيرَ	العَتْبِ	الطويل	ابن عمّار	١٣٧
أيُظلِم في عيني	العضْبِ	الطويل	ابن عمّار	١٥٧، ١٨٣، ١٨٨
أتَدرينَ مَنْ كَل	غَريبُ	الطويل	ابن عمّار	١٨٠
أأركبُ قَصْدي	صَعبِ	الطويل	ابن عمّار	١٨٣، ١٨٥
أحينَ سَقَى	تُرْبي	الطويل	ابن عمّار	١٨٨
أخافُكَ لِلحقِّ	قَلْبي	الطويل	ابن عمّار	١٩٢
الثاء				
سَتذكُرني إنْ بانَ حَبْلي	الرَّثائثُ	الطويل	ابن عمّار	١٠٤
أبَعْدَ مَضٍتْ خَمْسٌ	الكَوارثُ	الطويل	ابن عمّار	١٨٧
حَلْتَ يداً	عَوابثُ	الطويل	ابن عمّار	١٩٠
الحـــاء				
سَجاياكَ إنْ عافَيتَ	أوضَحُ	الطويل	ابن عمّار	٢٤، ٥٧، ١٣٩، ١٤٨
أقِلْني بِمَا بَيْني	مُفَتَّحُ	الطويل	ابن عمّار	١٧٧، ١٨٧

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
وَكَم يَزجُرونَ	النَّاصحِ	المتقارب	ابن عمّار	١٨٠، ١٩٢
وَهَبْني وَقَدْ	تَصْلُحُ	الطويل	ابن عمّار	١٨٧
وَإلاّ فَكمْ خَفَّ	الرّاجحِ	المتقارب	ابن عمّار	١٩١
عَلَى اليُمْن	لِلبَارحِ	الطويل	ابن عمّار	١٩٨
يا واثقاً	السّماحِ	مجزوء الكامل	ابن عمّار	٢٠٢
الــدال				
ألاَ للمَعالي	تُبدِي	الطويل	ابن عمّار	٦٩، ٧٣
ألاَحَيِّ أوْطَانِي	أدْري	الطويل	المعتمد	٢٣
نَوالٌ كَما اخضرَّ	الخَدِّ	الطويل	ابن عمّار	٦٩، ٨٤
وَما هذهِ الأشعارُ	الندِّ	الطويل	ابن عمّار	١٢٨
أنتَ إما اعتَرضْتمُ	الفريدِ	الخفيف	ابن عمّار	٨٨
أنتَ فِيهمُ	العيدِ	الخفيف	ابن عمّار	٨٨، ٩٠
وَإذا ما رَكبتُمُ	الحَديدِ	الخفيف	ابن عمّار	٩٠

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
ظَفَرتَ بِهِم	الرّعدِ	الطويل	ابن عمّار	١٣٠
فَيا حُسنَ ذَاك	الْمجْدِ	الطويل	ابن عمّار	١٠٧
وَقلّدْتَ أجْيادَ	الجَرْدِ	الطويل	ابن عمّار	١٢١
كَأنّي بِبادِيسَ	النَّهدِي	الطويل	ابن عمّار	١٢١
وَأغيَدَ مِنْ ظِباء	فريدُ	الكامل	ابن عمّار	١٢٢
لَكَ اللهُ	فردِ	الكامل	ابن عمّار	١٢٢
بَدرٌ وَلكنْ	الهِنْدِي	الطويل	ابن عمّار	١٢٣
وَأنا اليَومَ	صَيودِ	الكامل	ابن عمّار	١٢٥
ألذُّ مِن الْماءِ	الصَدّ	الطويل	ابن عمّار	١٢٨
ظَفرْتَ بهِمْ	الرَّعْد	الطويل	ابن عمّار	١٣٠
فَجَزاكَ الإلَهُ	التَّمْهيــدِ	الكامل	ابن عمّار	١٣٥
تبَرعتَ بالمعْروفِ	أحْمدُ	الطويل	ابن عمّار	١٣٨
جَنحوا إلى ظُلمِي	قِيادِ	الكامل	ابن عمّار	١٣٨
بَكلِّ فَتًى	السَّـردِ	الطويل	ابن	١٢١، ١٤٢

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
			عمّار	
وَأنتحِبُ في صَلاصِلِ	قُيودِي	الكامل	ابن عمّار	١٤٦، ١٧٦
إلَى الفَرسِ	لِبْــدِ	الطويل	ابن عمّار	١٢١، ١٤٧
وَربَّ ظلامٍ	غُمْدِ	الطويل	ابن عمّار	١٥١
وَسلَبتَ	عبَّادِ	الكامل	ابن عمّار	١٥٧
وَما الْمُلكُ	زَنْدٍ	الطويل	ابن عمّار	١٥٨
وَدونَكَها	الحَمدِ	الطويل	ابن عمّار	١٥٨
صِلْني أصِلْكَ	ِ عِمادِي	الكامل	ابن عمّار	١٧٣
قُلْ لِبَرقِ الغَمامِ	الرَّشيدِ	الكامل	ابن عمّار	١٧٦
وَمنْ ذَا الذِي	يَكدْ	الطويل	ابن عمّار	١٨١
أفي كُلِّ يَومٍ	يُؤكِّـدُ	الطويل	ابن عمّار	١٨٧
كَلاَّ فَما التّسْويفُ	عادِي	الكامل	ابن عمّار	١٩١
يَا قَومُ	عِندِهِ	المنسرح	ابن عمّار	٢٠٤
الـــــراء				
أدِرِ الزُّجاجَ	السّرَى	الكامل	ابن	٢١، ٥٥، ٦٨،

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
			عمّار	١٢٧، ١٣٠، ١٥٠، ١٧٢
يَا شَمْس	الأقدار	الكامل	المعتمد	١٩
نَفسِي وَإنْ	لُقْياكِ	الكامل	ابن عمّار	٥٦، ١٣١
أنا ابنُ عمّارَ	وَالقَمر	البسيط	ابن عمّار	٥٨، ١٢٦، ١٣٣
نَحنُ خَليلاَنِ	اخْتيارُ	البسيط	ابن عمّار	٥٨، ٨٥
وَفَيْتَ لربِّكَ	كَفرْ	المتقارب	ابن عمّار	٥٩، ١٥٣، ١٦٦
كَأنِّي ٱراكَ	مُشيرَا	المتقار	ابن عمّار	٥٩
جَرَّارُ أذْيالِ	جَرَّار	الكامل	ابن عمّار	٧٤
فَلْيهنَ قَلبي	سِوارُه	الكامل	ابن عمّار	٧٤
مَنْ لاَ تُوَازنُهُ الجبَال	جَرَى	الكامل	ابن عمّار	٧٦، ١٩٤
أدركْ أخاكَ	الزّهر	الكامل	ابن عمّار	١٢، ١٧٦
وَالرَّوضُ كَالْحسْنا	جَوْهَرَا	الكامل	ابن عمّار	٨٢، ١٢٧
وتَهزُّه ريحُ	عَسْكرا	الكامل	ابن عمّار	٥٦، ٦٨، ٨٥
عالٍ كأنَّ الجنَّ	النِّسر	الكامل	ابن	٨٥، ١٢٤

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
			عمّار	
وَتَتوّجَت بالزَّهر	قَيْصرا	الكامل	ابن عمّار	٨٥
مَا كُنتمْ إلاّ كأُمّةِ	قُدار	الكامل	ابن عمّار	٨٩
شَـقيَّتْ بِسـيفِكَ	بَربرَا	الكامل	ابن عمّار	٩١، ١٤٢
لِقاؤُك النُّجحُ	نَظري	البسيط	ابن عمّار	٩١
عَيّرتُموني	شِفارُهُ	الكامل	ابن عمّار	٩١
وتعوَّضوا مِن صفرةٍ	مُدارِ	الكامل	ابن عمّار	٩٤، ١٦٢، ١٧٥
قادَ المواكِبَ	نهْورَا	الكامل	ابن عمّار	٩٥، ١٤١، ١٦١
وَقُمتَ تُطالبُ	الظَّفرْ	المتقارب	ابن عمّار	٥٩، ٩٦، ١٥٣، ١٦٦
دَعْ ذَا وَصِلنا	الشّكر	الكامل	ابن عمّار	١٠١، ١٧٦
عَجباً لأشْمطَ	الخَطّار	الكامل	ابن عمّار	١٠٣
أُعلِمتُ بِالإيمانِ	مُصوَّراَ	الطويل	ابن عمّار	١٠٦
مَلكٌ إذا ازدَحمَ	يَصْدرَا	الكامل	ابن عمّار	٦٨، ١١٣، ١٦٨
الكَأسُ جامِدُ	نارِ	المجتث	ابن عمّار	١٣٠

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
وَجهِلْتُ مَعْنَى الجُودِ	مُفَسَّـرَا	الكامل	ابن عمّار	١٠٦، ١٣٧
ماضٍ وَصَدْرُ	الْبَرَى	الكامل	ابن عمّار	١٤٠
تمَتَّعْ فَقدْ	المطَرْ	المتقارب	ابن عمّار	١٤٤
هُوَ القَدَرُ	بَصيرَ	المتقارب	ابن عمّار	٥٩، ١٥٤
رَوضٌ كأن النهر	أخضرَا	الكامل	ابن عمّار	٥٥، ٦٨، ١٢٧، ١٦٠، ١٦٦
وَأقبلتها الخَيلُ	الغُرَرْ	المتقارب	ابن عمّار	١٦١
قُومُوا إِلَى الدَّار	الدَّار	الكامل	ابن عمّار	١٦١، ١٧٥
وَإِلَيْكَها كَالرَّوضِ	نَوّرَا	الكامل	ابن عمّار	١٧٢
مَولايَ عِنْدي	السّاري	البسيط	ابن عمّار	١٧٥، ١٩٨
أَحَسِبتُمُ السُّلوانَ	غَرارُهُ	الكامل	ابن عمّار	١٨٠
يَا أَيّها المِلِكُ	المنْصورُ	الكامل	ابن عمّار	١٩٠
يَا سَائلي	خِنْصِرَا	الطويل	ابن عمّار	١٩٤
يَا أيُّها الملكُ	أزْهرَا	الكامل	ابن عمّار	١٩٥
السـين				

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
يَسْعى بِكأسٍ	نَرجِسِ	الطويل	ابن عمّار	٩١
يَا حامِلَ السَّيفِ	الْمَحبَسِ	الطويل	ابن عمّار	١١٥
القــاف				
أَلَفظكَ أمْ	المنمَّق	الطويل	ابن عمّار	١٨٢
بَعثتَ بها	المخلَّقِ	الطويل	ابن عمّار	١٨٢، ٢٠٢
الكــاف				
حَكتِ الغُصونُ	لِلحَاكِي	الكامل	ابن عمّار	٩٦، ١٢٧، ١٣٢
وَالدّهرُ جارٍ	بِهَا كاَ	الكامل	ابن عمّار	١٠٢
سَقَطَ النَّدى	سَناكَا	الكامل	ابن عمّار	١٢٦
مُتنزِّهاً في رَوضٍ	عَيْناكِ	الكامل	ابن عمّار	١٢٧، ١٣٢
اللهُ أعلَم	ألقاكِ	الكامل	ابن عمّار	٥٦، ١٣٢
اللام				
وَنَبْتِ تُربٍ	البَخَلِ	البسيط	ابن عمّار	٧٤
كَأنّها في جمَالٍ	الأسلِ	البسيط	ابن عمّار	٧٤، ٨٦
ألاَ حيٍّ بِالغَربِ	جَمالاَ	المتقار	ابن	١١٤، ١٧٥

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
		ب	عمّار	
وَنحَلّ مِن سَيفِ	الظلِيلِ	الكامل المجزوء	ابن عمّار	١٢٨
وَقَتلْتني	لِلْقَتيلِ	الكامل المجزوء	ابن عمّار	١٤٣
عـرِّجْ بِشِلْبَ	الطُّلولِ	الكامل المجزوء	ابن عمّار	١٥٢
لِلّه دَرّكَ	خَليلاَ	الكامل	ابن عمّار	١٧٣، ٢٠٣
جُدْ بِالقَليلِ	القَليلِ	الكامل	ابن عمّار	١٧٤
يَا بَرقُ	رَسولِ	الكامل المجزوء	ابن عمّار	١٧٥، ٢٠٢
أَتَذكُرُ أيَّامَنا	الِهـلالاَ	المتقارب	ابن عمّار	١٨٦
أَبَرزْتَ في خُلُقٍ	البَخيلِ	الكامل المجزوء	ابن عمّار	١٨٧
أصْبَحتُ	المالِ	الرجز	ابن عمّار	١٩٠
كَيفَ أعْزَزتَ	الوُصولِ	الكامل المجزوء	ابن عمّار	٢٠٢
يا راكباً ظَهرَ	نُزُولاَ	الكامل	ابن	٢٠٤

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
			عمّار	
الميـــــم				
وَهِلْ شَـقّقت هُـوج الرياح	الرَّوائِم	الطويل	ابن عمّار	٥٨، ٧٠، ١٠١، ١٢٣، ١٤٨، ١٥٩، ١٩٠
وَما حالُ مَنْ	الأعَاجمِ	الطويل	ابن عمّار	١٨
أهلاً بقُرْبكَ	مَنَامُ	الكامل	ابن عمّار	٧٠
وَإنّي إذا أنصفتُ	خادِمِي	الطويل	ابن عمّار	٧٥، ١٤٩، ١٥٠
وَإنيِّ لأدْعُو	لِراحِمِ	الطويل	ابن عمّار	٧٠، ٧٧، ١٤٧، ١٥٤
لَيالِيَ لاَ أَلْوي	هَائِـمِ	السريع	ابن عمّار	٧٨، ١١٥، ١٥١، ١٦٨
وَليلٍ لَنا بالسّدِّ	الأراقمِ	الطويل	ابن عمّار	٨٥، ١٢٦، ١٥١
مِن قِطعَة	كَلامُ	الكامل	ابن عمّار	٨٧
لَعلَّ الذي أقذى	قادمِ	الطويل	ابن عمّار	٩٠، ١٤٩، ١٥٧
هُو العَيشُ	طاسِمِ	الطويل	ابن عمّار	٧٠، ٩٠، ١٤٧، ١٦٨
أجُرّ ذُيولَ	الشّكَائمِ	الطويل	ابن عمّار	٩٩
عَليَّ وَإلاّ	الحَمائمِ	الطويل	ابن عمّار	٢٢، ٥٨، ١٠١، ١٢٥

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
فَديتُكَ	بِقَاتمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١٠٦
صَقيلُ رداءِ	عادِمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١١١، ١٥٧
إذا نَشرَتْ لخَمٌ	حاتمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١١٢، ١٦١
وَمنْ مِثلُ عبَّادٍ	مَواسِمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١٣٥، ١٤٢
لَعَمري لَقدْ	الكَرائمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١٣٦
أُريدُ حَياةَ	ظَالِمي	الطويل	ابنٌ عمّار	٧٧، ١٣٩، ١٤٥، ١٥٠
لَهُ الخيرُ ما	ضُبارمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١٤٢، ١٥٦
أنا العَبدُ	خَواتمي	الطويل	ابنٌ عمّار	١٠٦، ١٤٩، ١٩٩،
أشِلْبُ وَلاَ تَنْسابُ	نادِمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١٤٨، ١٥٣، ١٨٦، ١٩٨
يَقولُونَ لِي	الخَضارِمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١٢٣، ١٥٦
وَأغْضي لِمنْ	مُكارمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١٥٦
وَما لَبسَت زهْرُ	مآتمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	٢٢، ٥٨، ١٠١، ١٥٩
فَأوردُ وُدّي	شَائمِ	الطويل	ابنٌ عمّار	١٥٩
وَبِتْنا وَلاَ واشٍ	كاتمِ	الطويل	ابن	١٦٨

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	رقم الصفحة
			عمّار	
هَلْ حَادَ بِي	ذِمامُ	الكامل	ابن عمّار	١٨٢، ١٩١
أنالُ سُهادي	نواعمٍ	الطويل	ابن عمّار	٧٨، ١١٥، ١٥١، ١٥٧
إيهِ أبا الحسَنِ	عِصامُ	الكامل	ابن عمّار	١٩١
أبا القَاسمِ أقْبلْها	لَطائِمي	الطويل	ابن عمّار	١٩٩
النــون				
بَحرٌ إذا رَكبَ	سُكونٍ	الكامل	ابن عمّار	١٠١
وَألبَسْتني النُّعمَى	أحْسنَا	الطويل	ابن عمّار	١٩٣
هَلاَّ سَألتَ	يَكْفيني	الكامل	ابن عمّار	١٩٣، ٢٠١
الـــواو				
حَنانَيكَ فِي أخْذِي	أفْصَحوا	الطويل	ابن عمّار	٥٨، ١٤٠، ١٤٩، ١٧٨
اليـــاء				
قدْ زارنا النَّرجِسُ	العَشِيُّ	البسيط	المعتمد	١٣٠
قَالُوا أتَى الرَّاضي	أبيهِ	الكامل	ابن عمّار	٢٠٠

فهرس الجداول والأشكال

رقم الجدول	الموضـــوع	الصفحة
(١)	تواتر البحور داخل الأشعار	٤٩
(٢)	توزيع الأبيات على البحور	٥١
(٣)	تواتر القوافي في الأشعار	٦٥
(٤)	تكرار الأساليب الإنشائية في الديوان	١٧٠
رقم الشكل	الموضـوع	الصفحة
(١)	العلاقة بين الأسلوبية الأدبية والأسلوبية اللسانية	٤١
(٢)	الأبعاد الدلالية الفنّية لبنية الكناية	١١١
(٣)	أسلوب بناء الصورة الكنائية	١١٣

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٣
شكر وتقدير	٤
المقدمة	٥
التمهيد	٩
أولاً: الحياة السياسية	١٠
ثانياً: الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة	١٢
ثالثاً: الحياة الثقافيّة والأدبيّة	١٤
الفصل الأول: التعريف بمحمد بن عمّار وبمنهجيّة دراسة شعر	١٧
أولاً : التعريف بابن عمّار	١٨
١ – سيرته	١٨
أ – ولادته	١٨
ب – أهمّ صفاته	١٩
جـ - ثقافته	٢٠
٢ - ابن عمّار في بلاط بني عبّاد	٢١
أ – ابن عمّار والمعتضدّ بن عبّاد	٢١
ب – ابن عمّار والمعتمد	٢٢
٣ - شعر ابن عمّار	٢٤
ثانيّاً : التعريف بمنهج الأسلوبية	٢٧
١ - تعريف الأسلوب	٢٨
٢ – تعريف الأسلوبيّة	٣١
أ - الأسلوبية جسر بين اللسانيات والأدب	٣٥
ب - الأسلوبية بين اللسانيات والنقد الأدبيّ ..	٣٩

الفصل الثاني :المستوى الصوتيّ في شعر ابن عمّار	٤٦
أولاً: الإيقاع الخارجي	٤٧
١- البحور الشعريّة	٤٧
٢- القافيــّة	٦١
٣- الرويّ	٦٣
ثانياً: الإيقاع الداخليّ	٧٠
١- التصريع	٧١
٢- التصدير	٧٣
٣- التكرار	٧٥
الفصل الثالث: المستوى البيانيّ في شعر ابن عمّار	٧٨
أولاً : الصورة التشبيهيّة	٨١
١- التشبيه المفصّل	٨٢
أ - الترتيب الأصلي	٨٢
ب ـ وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه به	٨٣
ج ـ وقوع وجه الشبه بين الأداة والمشبه	٨٤
د - تصدّر وجه الشبه البنية التشبيهية	٨٤
هـ - تصدّر أداة التشبيه	٨٦
٢- الحذف في التشبيه	٨٧
أـ حذف أداة التشبيه	٨٧
ب ـ حذف وجه الشبه	٨٨
ج ـ حذف أداة التشبيه ووجه الشبه معاً	٨٩
ثانياً- الصورة الاستعاريّة	٩٢
١ ـ الاستعارة التصريحية	٩٤
٢ ـ الاستعارة المكنية	٩٨
٣ ـ الاستعارة التشخيصية	٩٩
٤ ـ تشخيص المعاني المجرّدة	١٠١

٥ ـ الاستعارة التجسيدية.....	١٠٤
ثالثاً: الصورة الكنائيّة.....	١٠٧
الفصل الرابع: المستوى المعجمي في شعر ابن عمّار.....	١١٨
أولاً: حقل الطبيعة.....	١٢٠
١- محور الحيوانات.....	١٢٠
٢ ـ محور الطيور والزواحف.....	١٢٣
أ- مفردات الطيور.....	١٢٣
ب- مفردات الزواحف.....	١٢٥
٢ ـ محور الكواكب.....	١٢٥
٤- محور النباتات.....	١٢٦
٥- محور الماء.....	١٢٨
ثانياً: حقل اللّهو والترف.....	١٢٩
١- محور الخمر.....	١٢٩
٢- محور النساء.....	١٣١
ثالثاً: حقل القيّم الخلقية.....	١٣٢
١- محور الفخر.....	١٣٣
٢- محور الوفاء والودّ.....	١٣٥
٣- محور الجود والكرم.....	١٣٧
٤- محور الشعور بالضيم.....	١٣٨
رابعاً: حقل البطولة والشجاعة.....	١٣٩
١- محور الحرب.....	١٤١
٢- محور المحاربين.....	١٤١
٣- محور آلات الحرب.....	١٤٢
خامساً : حقل الموت.....	١٤٢
سادساً : حقل الحياة.....	١٤٣
سابعاً :حقل الغربة.....	١٤٥

١ – محور الشكوى.....	١٤٥
٢ – محور الحنين والأنين.....	١٤٦
٣- محور الاستعطاف.....	١٤٧
ثامناً : حقل الزمان والمكان.....	١٤٩
١- محور الزمان.....	١٤٩
٢- محور المكان.....	١٥١
تاسعاً : حقل الدين.....	١٥٣
عاشراً :حقل الجسد.....	١٥٤
حادي عشر : حقل اللباس والحـَلْي.....	١٥٧
ثاني عشر: حقل اللون.....	١٥٩
الفصل الخامس: المستوى التركيبيّ في شعر ابن عمّار.....	١٦٣
أوّلاً : الأسلوب الخبري.....	١٦٥
ثانياً : الأسلوب الإنشائيّ.....	١٦٨
١- أسلوب الأمر.....	١٧١
٢- دلالات أسلوب الأمر.....	١٧٢
٣ ـ أسلوب الاستفهام.....	١٧٨
أ- هيمنة استخدام الهمزة في البنى الاستفهامية في الديوان.....	١٨٤
ب- معاني (همزة) الاستفهام.....	١٨٤
جـ - ارتفاع معدّل استخدام الشاعر (هل ، وكم) في الديوان:	١٨٨
د- معاني الاستفهام بـ(هل)	١٨٨
هـ - معاني الاستفهام بـ (كم):	١٩١
و- الجمع بين أداتي الاستفهام (هل) و (كم) ...	١٩٢
٤- أسلوب النّداء.....	١٩٣
أ- النداء إلى المعتضدّ بن عبّاد ملك إشبيلية.....	١٩٤

ب- النداء إلى المعتمد بن عبّاد.....	١٩٦
جـ- النداء إلى أبناء المعتمد بن عبّاد.....	١٩٩
د- نداء ابن عمّار إلى أصحابه.....	٢٠٠
هـ - نداء ابن عمّار إلى قومه.....	٢٠٣
الخاتمة.....	٢٠٦
فهرس المصادر والمراجع.....	٢١٠
فهرس الأعلام.....	٢٢٢
فهرس الأشعار.....	٢٣٠
فهرس الجداول والأشكال.....	٢٤١
فهرس الموضوعات.....	٢٤٢