بلاغة الصورة الشعرية في شعر ابن اللَّبانة الأندلسي مقاربة أسلوبية

م. د. حيدر رضا كريم

وزارة التربية - مديرية تربية بغداد الرصافة الأولى

المُلخـــص

إنّ الاحتكام إلى بلاغة الصورة الشعرية بمظهرٍ أسلوبيٍّ يكشف عن براعة الشاعر وذاته المبدعة في تعامله مع المؤثرات الخارجية، وعكسها بصورٍ عاطفيةٍ تعبر عن إحساسٍ متقدٍّ بالخيال الانفعالي، وهذا الخيال ينبع من تجربةٍ شعوريةٍ صادقةٍ، يتذوقها المتلقي قبل المبدع للنص الشعري.

The eloquence of the poetic image in the poetry of the Andalusian son of Labanism is a stylistic approach

Dr. Haidar Ritha Kareem

Ministry of Education- General Directorate of Education - Baghdad Rusafa / 1

Abstract

The resort to the eloquence of the poetic image as a style reveals the poet's creativity and creativity in dealing with external influences, and reflect them with emotional images express a sense of intense emotional imagination, and this imagination stems from the experience of a poetic sense of truth, tasted by the recipient before the creator of the poetic text.

المقدمــة

لمّا تزلِ البلاغة العربية تُراهن على وجودها في الميدان الأدبي، ووقوفها ضدَّ التيارات الفكرية المناشدة بإسقاطها وإشاعة الأقاويل عنها بكونها درسًا كلاسيكيًا لا يعدو أن يكون قوالبَ جاهزة، غير أنها المنهج النقد ألسني الذي يستطيع الولوج في أعماق النص، وتحليله تحليلًا جماليًا، منذ أن دُونتْ إلى وقتنا المعاصر، فلا تكاد تخلو دراسة أكاديمية من الفنون البلاغية، حتى وإن تطورتِ المناهج النقدية، فإنَّ تطورها لا يعدو أن يكون قراءة أخرى للبلاغة العربية، وأرى تطور المناهج النقدية الحداثية نابعًا من الدرس اللساني العربي القديم، المتمثل بنظرية النظم لمنظرهاـــ عبدالقاهر الجرجاني، ومن ثم أخذ الدرس اللساني الغربي تطوره منطلقًا من محاضرات ـــ دي سوسير، والمنهج الأسلوبي جزءٌ من تلك المناهج. أما الصورة الشعرية فهي الوعاء الفني للشعرية العربية بمظهريها الداخلي والخارجي؛ لأنَّ لها قدرة على رصد الدلالات الجمالية للنصِّ الشعري، التي تتجسد فيها العواطف والمشاعر، إذ يمكن التماس وجودهما من الجانب البلاغي والأسلوبي؛ لأنَّ كلاهما يدرس مستويات الإبداع في أيِّ نصٍّ شعري.

إنَّ الأدب الأندلسي يمثل انعطافةً فنيةً وجماليةً في تاريخ الأدب العربي؛ لما حدث من تلاقحٍ في الثقافات، فابتُكِرَتْ صورٌ شعريةٌ لم يعهدها الشعر قبل دخول العرب إلى الأندلس، فضلًا عن طبيعتها التي ألهمتِ الشعراءَ صورًا تخييليةً في الوصف وغيره، إذ لا يخلو ديوان شعرٍ أندلسيٍّ من وصف الطبيعة وربطها بالغرض الشعري للقصيدة المزمع إنشادها، وكان لابن اللبَّانة حظٌّ وافرٌ من صور بيئته، فالتقطها وأقام منها عالمًا شعريًّا مطبوعَ الأسلوب، ينماز بصدق العاطفة والتجربة الشعرية، فغدت صوره منسجمة فيما بينها، لا تكلف في رسمها، مبتعدًا عن التعقيد، تنساب صوره مثل ينبوعٍ صافٍ في أرضٍ منسرحة.

مدخل: الصورة الشعرية، مفهومها وعلاقتها الأسلوبية:

أ ـــ مفهوم النظم للصورة الشعرية:

تعددت مفاهيم الصورة في المناهج النقدية، بتعدد جوانب الإبداع الإنساني في العلوم المختلفة، إذ كلُّ جانبٍ إبداعيٍّ يعطي مفهومًا قائمًا بذاته، فالصورة في المسرح غيرها في الفلسـفة أو الأدب، وهذا المفهوم المتباين ناتج عن اختلاف ماهية العلم الذي يدرسها، ولم يكن هذا الاختلاف منبثقًا من ضعف المفهوم، بقدر ما هو مفهوم يفصل بين العلوم بمختلف ألوانها، فالصورة الفلسفية تعتمد على المدركات العقلية، وفي المسرح تشغل حيّز الشكل الحسّي، بينما في الفيزياء تنطلق من الخيال العلمي. أما في الشعر فتجمع بين الصورة الحسّية والذهنية مع الاستناد إلى التأثير الإنفعالي والجمالي، للوصول إلى العلاقة بين الصورة الشعرية وطريقة إدراكها، وهذه العلاقة لا يلتمس جمالها الأسلوبي إلا بإرجاع جودتها الشعرية إلى النظم، وتآلف الشكل مع المضمون، وهذا ما أشار إليه عبدالقاهر الجرجاني(ت 471أو473هـ) بقوله: ((كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتمًا أو سوارًا أو غيرهما من أصناف الحُلِي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكَلِم المفردة التي هي اسماءٌ وأفعالٌ

وحروفٌ، كلامًا وشعرًا، من غير أن يحدثَ فيها النظم الذي حقيقته توَّخي معاني النحو وأحكامه))(1)، فالصورة الشعرية لا تظهر جماليتها إلا بصياغة أسلوبها، وترتيب مفرداتها على وفق النظم؛ ليتطابق مبناها مع معناها، إذ المفردة من غير نظم لا صورة لها، لكن النظم يجب ألَّا يكون تعسفيًا مبتذلًا؛ لكي تحافظ على اتحاد المعنى والمبنى، مثلما الذهب والفضة لا قيمة لهما إلا بصياغتهما خاتمًا وسوارًا؛ لذا الشعر ليس رصفًا للكلمات، بقدر ما هو صياغة تستند مفاهيمه إلى التصوير.

إنَّ اعتماد الصورة على النظم ترك التأويل مفتوحًا، لكن يمكن إجماله في النقد الحديث بإتجاهين هما، الأول: ((لم تعدِ الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة ـــ بالمعنى الحديث ـــ من المجاز أصلًا، فتكوّن عباراتٍ حقيقة الاستعمال، ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب))(2)، وهذا الاتجاه أعطى بُعدًا موَّسعًا لمفهومها، إذ لم يقتصر وجودها على المستويات البيانية في البلاغة العربية، بل تعدَّاها إلى دلالة الألفاظ الحقيقية بأنها تحمل خيالًا، وأرى أن هذا المفهوم تجاوز المجاز الشعري وما يحمله من تخييل، وأعطى للألفاظ الحقيقية خيالًا، وهذا لا يتأتى لها إلا بتوظيف الحقائق التاريخية والوقائع، أو الشخصيات التي لها نفوذ بارز في المجتمعات بمختلف العصور وربطها بموضوع القصيدة؛ لكي تجد المنفذ التخييلي وتأخذ موقعها الشعري، فتنمو الألفاظ وتترعرع معانيها فيه وتتشكل بصورٍ مُتعددة، وبذا يصبح التخييل الشعري للألفاظ الحقيقية نشاطًا خلّاقًا ((لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صورٍ نسخًا أو نقلًا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسًا حرفيًّا لأشكالٍ متعارف عليها، أو نوعًا من أنواع الانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع القارئ أو السامع إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤيةٍ شعرية، لا تستمدُّ قيمتها من مجرد الجدَّة والطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحسَّاسيَّة وتعميق الوعي))(3)، فالرؤية الشعرية لا تنبض في نفس المتلقي ما لم تنقل الحقيقة من الواقع إلى الخيال، الذي يعمِّق بدوره أثر الإنفعال العاطفي، وانسجامه مع اللغة الشعرية التي تكسر جمود الحقيقة للتسجيل الواقعي.

والإتجاه الآخر: ((أصبح يشمل كلَّ الأدوات التعبيرية الشعرية... ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني... الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري))(4)، وهذا يدلُّ على توسيع مفهوم الصورة بشتّى جوانبها الحسّية والادراكية، من ثم اشتمالها على أنماط لم تكن معروفة في النقد القديم، فضلًا عن شغل المساحة الجمالية للتعبير، الذي تعززه المستويات البلاغية والأسلوبية، وعلاقتها بالمفاهيم اللغوية الفنية ـــ الذوق اللغوي ـــ؛ لأن البلاغة واللغة كلاهما مرتبط بفلسفة الجمال المعبر عن مكنونات النفس، فلا ((إنفصال بين الجملة النحوية أو البنية النحوية للجملة والجملة الانفعالية، فالنحو كالبلاغة عندما يُنقل إلى الاستطيقا تكون النتيجة هي الفصل بين التعبير ووسائل التعبير، وهذا مجرد تكرار؛ لأنَّ وسائل التعبير هي تمامًا التعبير نفسه، بعد أن حطمه النحويون))(5)، ففلسفة اللغة تتحد وفلسفة الشعر والفن، إذا كانت الاستطيقا حاضنة لهم، والصورة الشعرية لا تؤثر بالمتلقي إلا بانسجام الألفاظ في النظم، واتحادها مع إنفعالات الشاعر وعواطفه الممتزجة بالجمال البلاغي وقيمته الفنية؛ لأن ما يقبله الذوق البلاغي محالٌ أن يرفضه الجمال، فمن هنا تبرز أهمية النظم في الصورة الشعرية، إذ الجمال والبلاغة توأمان لا يتنصل أحدهما من الآخر، ومن غير التذوق الجمالي والشعور به لا يتوصل القارئ إلى ماهية النظم والخوض في معرفة دقائق أسراره.

ب ـــ الصورة الشعرية في المفهوم الأسلوبي:

لم تستطع البلاغة في العصر الحديث التجرد من مميزات البلاغة في النقد العربي القديم، بوصفها طابعًا ذوقيًّا وأحكامًا مسبقة، والنص الأدبي لم يتمكن تجريد نفسه من هيمنتها في دراسته، فأخذت تطور نفسها بالانفتاح الذوقي على الدراسات اللسانية، إذ ظهور الشعرية البنيوية، والشعرية الأسلوبية وغيرهما من اللسانيات ما هي إلا مباحث تسبح في الفضاء البلاغي، ومن ضمنها أعمال(جون كوهن) وثنائياته الضدِّية التي وظفها بمسمى(الإنزياح/ المعيار)، وهما مفهومان، الأول: تبنَّى لغة الشعر، والآخر: إتسم بلغة النثر، ومن خلالهما توصل إلى أن الأسلوب ما ليس شائعًا ولا اعتياديًا بوصفه انزياحًا يحمل قيمةً جماليةً وفنية، وهذا ما ينطبق على لغة الشعر؛ لكونها لغةً منمازة من اللغة المتداولة، فتميزها أكسبها أسلوباً خاصًا بها، مما يدل على أن الشعرية هي علم الأسلوب الشعري(6)؛ لأن اللغة الشعرية بنظمها وتجاوزها الترتيب اللفظي التعسفي استطاعت أن تبرِّز تكثيف المعاني النصية، وفتح آفاقه التأويلية وتشكيلاته المحققة للوحدة المتماسكة في النص.

يشكل الإنزياح جوهرَ الإبداع في القصيدة، وهو((مفهوم واسع جدًّا ويجب تخصيصه))(7)، غير أنه لا بدَّ من الوقوف على المعيار الذي سيجدد إنزياح لغة الشعر لمعرفة أسلوب الشاعر في شعره وتميزه من الآخرين، إذ اللغة تصور الإنفعالات تصويرًا صادقًا يلائم طبيعتها، فتكون عباراتها ذات صدًى معبرٍ عن قوة العواطف والإنفعالات التي تؤديها، بما فيها موسيقى قوية أو ضعيفة، خشنة أو رقيقة، منسجمة أو مختلفة، كلها مظاهر طبيعية لما يحويه الأسلوب من معنى قوة الوجدان أو موسيقاه(8)، فالصورة الشعرية في المفهوم الأسلوبي عززت وجودها الجمالي المتمثل بالقيم الفنية القائمة على إيصال فكرة القصيدة وتقنياتها التي يسلكها المبدع في شكلها الخارجي أو الداخلي. وهنا تبرز وظيفة التوسط بين متضادين أو التقريب بين متباعدين، ويمكن أن يطلق على تلك الوظيفة بـ(الوظيفة الترابطية) إذ تعنى بالربط أو الجمع بين الأشياء أو المظاهر التي لا رباط بينها؛ لتكوّن تجانسًا كونيًا للفكرة وتصورها(9)، وطبقًا لهذا التجانس فلا بدَّ من توافر عنصر حامل للفكرة، ولا غرو أن الحالة النفسية التي تعصف في وجدان الشاعر وعواطفه هي الحاملة لتلك الفكرة، وتصورها يمكن أن يفهم من القصيدة ولغتها، وما تحمله من صور شعرية ذي أسلوب إيحائي يذوِّب الفكرة في الألفاظ المنظومة والتوصل إليها عن طريق اللغة؛ لأنها القيمة التي لا تمثِّل في حقيقة أمرها

إلا نظامَ أشكال تنبثق من المادة اللفظية الأولية إلى تشكيلٍ معبرٍ عن المعاني، والمفاهيم والاحساسات التي يخاطب بها الشاعر متلقيه(10).

أولًا: المستوى التركيبي للصورة الشعرية:

لكلِّ لغةٍ نظامها الأسلوبي في ترتيب ألفاظها، فمنها ما تختزل اللفظ، ومنها ما تستطرد به، غير أن اللغة العربية بطبيعتها تميل إلى الإيجاز مع مراعاة المقام، فكيف إذا كانت اللغة لغة شعر؟ لاشك أنها تميل إلى الاختزال الذي يمثلُّ جزءًا من أجزاء جمالية الشعر؛ لذا اتسمت الجملة العربية بتركيب جمالي لعله لا يتوافر في اللغات الأخرى، فضلًا عن امتلاك الشعراء طاقاتٍ إبداعية أخذت بمواهبهم إلى إبراز صور شعرية تنشد الجمال الفني في أسلوبها، إذ يخضع إلى تقلب حالتهم النفسية التي تعصف في مشاعرهم؛ لتكسر جمود اللغة التقريرية، وترتقي إلى المستوى التركيبي وما يطرأ عليه من إنزياحات أسلوبية، فليس((الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل... وكل ما يقصد به التصوير))(11)، وكأن الصورة للجملة الشعرية لا تتجلى في الترتيب اللغوي للكلمات، بل في تناسق الدلالة وكيفية إبرازها للمتلقي والتأثير فيه، فدراسة((الخطاب من وجهة تركيبية تفضي حتمًا إلى اكتناه دلالته؛ لأن التركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته))(12)، والدلالة الشعرية ما دام التخييل يساعدها على النقل النفسي من مخيلة الشاعر إلى المتلقي، فلا تفقد تركيبها الأسلوبي؛ لأنها تراكيب ارتبط وجودها بالحسّ والعاطفة، وفيما يأتي الأساليب التركيبية التي شكلت حضورًا في شعر ابن اللبَّانة:

أ ـــ أساليب الطلب:

1 ـــ أسلوب التمني

إنَّ تعدد الأساليب الإنشائية في اللغة العربية يدلُّ على ثرائها الدلالي، واتخاذ الجملة الشعرية أبعادًا تنفتح على الانزياحات التي تستوعب المواقف الخطابية، وعُرِّفَ بأنه:((توقع أمر محبوب في المستقبل، والكلمة الموضوعة له حقيقة هي(ليت)، وحدها))(13)، وعلى الرغم من أن التمني جزءٌ من أساليب الطلب إلا أنه ينماز منها بأن((الطلب يتعلق باللسان، والتمني شئٌ يهجس في القلب يقدِّره المتمني))(14)، لكنه لم يقف على الحقيقة المعيارية النحوية، بل يتجرد منها، وأسلوبه يخرج إلى دلالاتٍ إنزياحية تواصلية بين الشاعر والمتلقي، يفرضها السياق المرتبط بنفسية الشاعر وهاجسه.

وقد اقتضت الدراسة جدولًا إحصائيًا يبين نسبة ورود أدوات التمني في شعر ابن اللبَّانة بما يأتي:

التسلسل	الأداة	عددها	نسبة ورودها
1ـــ	لو	28	%2,786
2ـــ	هل	11	%1,094
3ـــ	ليت	4	%0,398
4ـــ	لعل	2	%0,199
المجموع ـــــ		45	%4,477

أما الدلالات الجمالية في شعره، فهي:

أ ـــ إبراز المعنى المستحيل في صورة الممكن القريب:

ينحرف أسلوب التمني عن حقيقته النحوية إلى أسلوب إنزياحي؛ لإبراز المستحيل في الممكن القريب، سعيًا لتقريب ما لم يمكن تحقيقه في الواقع، إذ يقول ابن اللبَّانة من السريع(15):

يا كَوْكبَ النَّيروزِ في بهْجَةٍ
جاءَتْ عطايا تُهادى بهِ
لَوْ أنَّ لي قوَّةَ عهْدِ الصِّبا
أَسْنَى منَ البدْرِ المُنيرِ اللَّياحْ
تهاديَ الغيدِ غداةَ اقتراحْ
لمْ أتركِ النَّيروزَ دونَ اصطباحْ

استهل الشاعر صورته الشعرية بحرف النداء(يا) دلالة على التنبيه، وأشفعه بالاستعارة التصريحية (كوكب النيروز) إذ استعار(الكوكب) يوم(النيروز) دلالة على جماليته وصفائه، ثم شبه عطايا النيروز من أغصان الأشجار والأزهار بالفتاة الناعمة اللينة، ووجه الشبه هوالنعومة والتثني بلين، وأعقبه بالتمني في البيت الثالث، إذ تمنى الشاعر لو كان يمتلك قوة عهد الصبا لَتمتع بأجواء النيروز، لكنه استحال عليه، فأخرج المعنى المستحيل في صورة الممكن، فضلًا عن النفي الضمني(لو أن...) الذي عضد المعنى، وأصل الكلام: (لم أترك النيروز من دون اصطباح في بهجته؛ لأني لم أمتلك قوة عهد الصبا)؛ لذا جاء الأسلوب بإنزياح تركيبي، فأنزله منزلة القريب الممكن.

ب ـــ الترجي:

هو أسلوب بلاغي يؤدي وظيفة جمالية في الشعر، تقوم على كسر الحواجز اللغوية بتضافر عناصر السياق الشعري، ويوظف((في أسلوب التمني مما يرجى حصوله وليس مستحيلًا، كان طلبه ترجيًا))(16)، ومن أمثلته قول الشاعر من الطويل(17):

قَطعْتُ إلَيْكَ البَحْرَ أسْتصْحِبُ الصَّبا
وآملُ منْ ذاكَ الحِجَابِ رفوعهُ
وأسْلُكُ حيْثُ البرْقُ في حِفْظِهِ سلَكْ
لعلّي بعيْنِ الشَّوْقِ أنْ أتأمَلَكْ

يتجه الانزياح نحو وظيفة عاطفية أعلى في شدّتها ودرجاتها، وعضد من وجوده التأمل، مما جعل الشاعر يتمنى رؤية محبوبته(بعين الشوق) وتأملها ـــ على سبيل الاستعارة المكنية ـــ فالأداة(لعل) وظفت لأمر مرغوب فيه، ممكن الحصول عليه، وغير مستحيل الوقوع.

ت ـــ العناية بالمعنى القابل للحصول والتشوق إليه:

هو إنزياح دلالي يبرهن رغبة الشاعر فيه، والبوح عنه يتمثل بوساطة تطابق الإنزياح مع دلالة الواقع، ومن أمثلته يقول الشاعر من الكامل(18):

يا مَنْ عليْهِ منَ المكارِمِ والعُلى
هَلْ نظْرةٌ توحي إليَّ وعطْفةٌ
بُرْدٌ بِتَطْريزِ المَحَامِدِ معْلَمُ
تَنْدَى عليَّ ورأفةٌ تترَحَمُ

استهل الشاعر نصه بحرف النداء(يا) دلالة على الاستغاثة، وحرص في البيت الثاني على توظيف(نظرة توحي...، ورأفة...)؛ ليعضد تمنيه ويقوّيه، فضلًا عن حذف حرف(هل)، الذي سبقها لسرعة الإخبار، وتقدير الكلام: (وهل عطفة...، وهل رأفة...)؛ لإبراز التمني من جهة، وبيان حصوله والتشوق إليه من جهة أخرى، فتمنى من ممدوحه أن يشير عليه بنظرة خفية، تحمل في أعقابها السخاء والرأفة بالرحمة عليه، ووظف الفعل المضارع (تُوحي)؛ ليتطابق معناه اللغوي مع معناه السياقي الحامل للسخاء والرحمة، إذ الوحي إعلام في خفاء، والطلب إعلام يُراد تنفيذه في الخفاء، فالإنزياح الدلالي برَّز شدَّة شوق المتكلم إلى السخاء عليه، ورغبته بالحصول على ما يتمناه من رأفة تُرحم على حين خلسة من عيون الحاضرين.

ث ـــ الاشعار بعزة المتمنى وندرته:

إنزياح أسلوبي يبالغ فيه المتكلم في إبراز عدم حصوله على طلبه في صورة الممتنع؛ لإستمالة عواطف المتلقي، وجذب انتباهه وحثّه على ما يصبو إليه، إذ يقول الشاعر من الطويل(19):

لَوِ اسْتَمْطَرَ النَّاسُ الغَمامَ بذكْرِهِ
لَقامَ على الصَّلْدِ الصَّفا لهمُ الخَصْبُ

ينزل الشاعر ذكر ممدوحه على لسان الناس منزلة العزيز النادر عن طريق التمني المتمثل في الشطر الأول(لو استمطر...)، إذ لمَّا رأى أسباب ذكره انقطعت، برَّز المتمنى بصورة عزيزة، فاستعان بالاستعارة التصريحية(استمطر الناس الغمام) وشبَّه ذكره بالغمام، ووجه الشبه هو مثلما الغيث يسقي الأرض وينبتها، فذكره يسقي الحجر الأملس، الذي لا مسامات فيه وكأنه عاقر لا خصب ينبته ، ووظف الغمام بدلًا من الغيث؛ لإشتماله على السماء وسترها كلها، وكأنَّه لا حجر موجود إلا أصابه الغمام؛ لإظهار المبالغة فيه بعد استحالة حصوله، فتوظيف(لو) بدلًا من (ليت)؛ لأنها ساعدت على أداء هذه المبالغة، فضلًا عن إفادتها الامتناع في أصلها.

2 ـــ أسلوب الاستفهام:

يعرّف البلاغيون الاستفهام بأنه نوع من أنواع الإنشاء، وهو((طلب حصول صورة الشئ في الذهن))(20)، وللاستفهام أدوات خاصة تسهم في فتح فضاء الدلالة لدى المتلقي بوساطة الانزياح السياقي؛ لأنه ((الأدخل في باب الدراسة مزايا الأسلوب والكشف عن جوانبه ذات الظلال والإيماض هو بحث ألوان الحسّ، وما يخطر في القلب مما يثيره الاستفهام حين لا يراد به طلب الفهم))(21)؛ لأن دلالات التراكيب تتيح قراءة جديدة عندما تكون متصلة بالحسّ والشعور.

وفيما يأتي جدول يوضح النسبة المئوية لورود أدوات الاستفهام في شعر ابن اللبَّانة:

التسلسل	الأداة	عددها	نسبة ورودها
1ـــ	كم	15	%1,492
2ـــ	كيف	12	%1,194
3ـــ	هل	11	%1,094
4ـــ	أين	7	%0,696
5ـــ	من	7	%0,696

6ـــ	ما	5	%0,497
7ـــ	أي	4	%0,398
8ـــ	الهمزة	3	%0,298
المجموع ـــــــــــ		64	%6,365

يلاحظ من الإحصاء لأدوات الاستفهام تباين نسب ورودها في شعره، وفيما يأتي أبرز الدلالات الانزياحية التي تضمنها أسلوب الاستفهام، وبنى عليها الشاعر بثَّ عواطفه بشأن موضوعاته المتعددة:

أ ـــ التعجب:

هو((استعظام أمرٍ ظاهر المزية خافي السبب، وإذا خرج من أسلوب النحو السماعي والقياسي إلى الاستفهام فإنما يراد به المبالغة في إظهار التعجب))(22)، ومن أمثلته قول الشاعر من الوافر(23):

ثناكَ عنِ القَبُولِ عليَّ واشٍ
وأعجَبُ كيفَ حالتْ مِنْكَ حالي
فكيفَ أثمتَ في تعْذيبِ قلبي
ولكنْ عن هِباتِكَ ما ثناكَا
ولمْ تدرِ السآمةُ منْ حلاكَا
وما عقَدَتْ على حُوبٍ حِباكَا

ينسلخ الاستفهام من معاييره اللغوية إلى انزياح أسلوبي يغوص في صورة شعرية، إذ تعجب الشاعر من ممدوحه الذي ثناه قول الواشي عنه، ووضع حاجزًا بينهما، على الرغم من أن الممدوح ليس السأم ولا الضجر من أخلاقه، وقد أردفه بتعجبٍ آخر من دون تريث أو إعطاء مهلة، إذ استهل الشاعر البيت الأخير بالاستفهام(فكيف)، وتعجب منكرًا من تعذيبِ قلبه من شخصٍ لم يُعرف له إثمٌ في علاقته معه أو شائبة تشوبها.

ب ـــ النفي:

انزياح أسلوبي طوَّعه الشعراء في نصوصهم الشعرية، وهو يُفهم من السياق، فضلًا عن كونه أبلغ من التصريح بأداة من أدوات النفي؛ لأن عدم التصريح بأداة النفي أكثر دهشةً لذهن المتلقي وجذبًا لانتباهه(24)، ومن ثم يحمل الجمالية التعبيرية في مظانه، ومنه قول الشاعر من الوافر(25):

وقالُوا ليسَ لي أدبٌ سنيٌّ
وهل قذفَ الجواهرَ غيرُ بحري
ستعلمُ بعْدَ سيري أيَّ علَقٍ(26)
وأيَّ شذًا أبيْتَ له انتشاقَا
لقد زعمُوا معَ الغيبِ اشْتراكَا
فحتّى كم يطيقونَ ابْتشاكَا
لا جيادِ العُلا نبذتْ يداكَا
وكانَ نسيمُهُ بالحمْدِّ صاكَا

يتشح البيت الثاني بـ(هل) الاستفهامية غير أن الشاعر لم يطلب بها جوابًا، بل قصد النفي بدلالة أداة الإستثناء(غير)، وأصل الكلام: (وما قذف الجواهر غير بحري)، وكأنه أراد بالنفي الضمني الفخر بالذات الشاعرة، بما تحمله من ألفاظ تشبه الجواهر في ندرتها ونفاستها، فضلًا عن قيمتها المعنوية، ومن ثم أردفه بأسلوب انزياحي في قوله: (فحتى كم يطيقون انتشاكا)، وليس المراد هنا الاستفهام عن عدد مرات الكذب الصادر من من كلام معارضيه، أو خلطهم الكلام الملَّفق عليه بالكذب، وإنما المراد هو الاستبطاء بعدما كُرِرَتِ الدعوى للإتيان بدلائل صادقة على كلامهم، وهذا الاستبطاء برَّز البُعد الزمني بين زمن الإجابة وزمن السؤال، ولم يكتفِ الشاعر بذلك، بل وظف اسم الاستفهام(أي) في البيتين الأخيرين؛ لإثبات صحة أمره، مبرِّزًا أسلوبًا انزياحيًا ثالثًا، وهو(الإخبار والتحقيق)، إذ أخبر متلقيه بالرحيل عنه، لكنه أطلعه على ما يحمله من أدبٍ سنيٍّ تعلق به، إلا أنه أبى انتشاقه، على الرغم من تطويعه له بالحمد كله.

ت ـــ التمني:

أسلوب انزياحي يفهم من سياق النص، إذ يروم فيه المتكلم الاخبار عن حقيقة ملموسة(27)، فيبسطها بشكل سؤال؛ لكي يكسر الرتابة التي اعتاد عليها ذهن المتلقي، ويندهش بالأسلوب السياقي، ومن شواهده قول الشاعر من الكامل(28):

وغرقْتُ في دمعي علَيْكَ وعقَّني
هل خدعةٌ بتحيّةٍ مخفيّةٍ
أنتَ المنيةُ والمنى، فيكَ استوَى

طرْفي، فهل سببٌ بهِ أتعلقُ
في جنْبِ موعدِكَ الذي لا يصدُقُ
ظلُّ الغمامَةِ والهجيرُ المُحرقُ

وظف الشاعر الاستعارة المكنية في قوله: (وعقني طرفي)، فشبّه طرف العين بالإنسان، الذي يعقل ويدرك، ووجه الشبه هو مثلما الإنسان يشقُّ عصا طاعةَ وليّهِ ويخالفه أوامره، كذلك الدمع شقَّ عصا طاعةَ وليّهِ(الشاعر) وخالفه؛ لذا ساق الشاعر الاستفهام(فهل سبب به أتعلق) وتمنى أن يكون هناك سبب يوصله إلى إنزال الدموع، على الرغم من إغراقه بها، وكأن هذا التمني لم يسعفه في حالته، فساق استفهامًا آخرًا (هل خدعة بتحية)، إذ تساءل متمنيًا أن تخدعه تحية مخفية من خلال موعد لقاءٍ غير صادقٍ يشفي لوعته التي يكابدها.

ث ـــ التقرير:

هو أسلوب جماليٌّ يتخلل الاستفهام الانزياحي، إذ يراد به تقرير المُخاطَب بما تُطرح عليه من أفكار في النصّ الشعري(29)، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(30):

هَبْني أسأتُ، وما فَعَلْتُ
وَلَيْسَ لي إلا رِضَاكَ، أليسَ مما ينْفَعُ

وجه الشاعر خطابه بوساطة الفعل(هبني) الدال على افتراض الإساءة لمتلقيه، لكنه سرعان ما نفى الإساءةَ، وأكد له بأنه لم يفعل شيئًا سوى ما يرضيه، وبذا طرح الشاعر فكرته بشكل تقريري عن طريق الاستفهام (الهمزة) المقترنة بالنفي(ليس)، إذ حمَّل المتلقي على الإقرار بما ينفعه مع الإثبات للفكرة والتسليم لها.

3 ـــ أسلوب الأمر:

يعدُّ أسلوب الأمر من المهيمنات الأسلوبية في الدرس البلاغي، إذ يشكل بدوره وحدة انزياحية تتجانس دلاليًا ونفسية الشاعر داخل النصّ الشعري، وهو((صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء))(31)، غير أن أسلوب الأمر لم يراد منه حقيقته المعيارية، بل المطلوب هو الأسلوب الفني الجمالي للإرتقاء به إلى سُلَّم البلاغة، وله صيغ متعددة هي: فعل الأمر، ولام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعله المحذوف وجوبًا(32)، ويمكن توضيح ما جاء في شعر ابن اللبَّانة من أدوات وظفها في شعره، مع الوقوف على نسب ورودها في الجدول الآتي:

التسلسل	الأداة	عددها	نسبة ورودها
1ـــ	فعل الأمر	35	3,482
2ـــ	اسم فعل الأمر	16	1,592
3ـــ	المصدر النائب عن فعله	10	0,995
المجموع ـــــ		61	6,069

وسأبين في دراستها ما حمل هذا الأسلوب في أعطافه من معانٍ انزياحية في شعره، على وفق الآتي:

أ ـــ التعجب:

من الانزياحات الأسلوبية التي تخللت أعطاف أسلوب الأمر، إذ تكمن وظيفته السياقية بالعلاقة المبرِّزة للصورة الشعرية وعناصرها، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(33):

وَعلى الخلِيجِ كتيبةٌ جرَّارة
وَبَنو الحروبِ على الجَوَارِيّ التي
خاضَتْ غديرَ المَاءِ سابِحةً بِهِ
مَلأَ الكُماةُ ظُهُورَهَا وبطونَها
عَجَبًـــا لهـــا: مـــا خِـــلْـتُ قَبْـــلَ عِـــيَانِـــهَـا مثْلُ الخليجِ كِلاهُمَا مُتَدَفِّقُ
تجري كمَا تَجْري الجِيَادُ السُّبْقُ
فَكَأَنَّما هيَ في سَرابٍ أَيْنُقِ
فأَتَتْ كمَا يأْتي السُّحابُ المُغْدِقُ
أَنْ يَـحْـمِـــلَ الأُســـدَ الـــضَّـــوَاري زورقُ

بنى الشاعر صورته التعجبية على وصف كتيبة جرَّارة، وشبهها بالخليج، ووجه الشبه هو مثلما يتدفق الماء بأمواجه ويتلاطم، كذلك الكتيبة تتدفق برجالها وأسلحتها في ساحة الحرب، ولسرعة جريها في السفن وما تحمله من عدَّة حربٍ شبهها بالجياد المتسابقة على اليابسة، وهي تجري على الماء دلالة على سرعتها وكأنها فارغة الحمولة، ثم يصوِّر خوضها الماءَ مشبهًا إياها بالسراب، والصفة المشتركة بينهما هي مثلما يجري السراب على الأرض وقت الضحى، وكأنه ماءٌ جارٍ، لاطئًا بالأرض، لاصقًا بها، فتجري الكتيبة على الماء كجريها على الأرض، ولإكتمال رسم مشهده التصويري شبّه انتشار أفراد الكتيبة بانتشار

السحب في السماء، دلالة على كثافتهم واشتمالهم الأماكن التي دخلوها وغطّوها بعددهم، ثم ساق المصدر النائب عن فعله المحذوف وجوبًا(عجبًا) والتقدير: (أتعجب عجبًا)؛ ليبرّز انزياحه التعجبي في صيغة الاستعارة التصريحية، إذ شبَّه الرجال بالأُسد إشارةً إلى شجاعتهم، متعجبًا من سرعتهم وكأنهم هم الذين يحملون الزوارق، ويجرون في الماء، بدلًا من حملها لهم.

ب ـــ الالتماس:

هو الطلب الصادر من المتساويين قدرًا ومنزلةً على سبيل التلطف من غير استعلاء في الأمر، وهو أشبه بالرجاء والدعاء من جهة الفعل والحدوث(34)، ومن شواهده قول الشاعر من الطويل(35):

إليْكَ ودادي إنْ تشهَّيته قِرى
وهَبْني شِفَاءَ النَّفْسِ منْكَ فطالمَا
ودونكَ صدري إنْ رَضيتَ بهِ ربْعَا
بكيتُ نجيعَ القلْبِ بعدكَ لا الدَّمْعَا

وظّف الشاعر اسم فعل الأمر(إليك، ودونك)، وفعل الأمر(هبني)، وقد انزاح أسلوب الأمر إلى الالتماس، إذ التمس الشاعر من مخاطبه أن يأخذ وداده إذا اشتهاه ـــ على سبيل المجاز ـــ ويأخذ قلبه(صدره) إذا اطمئن إليه، شرط أن يهبه شفاء النفس، فالانزياح الأسلوبي انسجم والحالة التي يعيشها الشاعر ويكابدها، حتى أبكى دم قلبه بدلًا من دموعه.

ت ـــ التنبيه والتسليم:

هو تنبيه المخاطب على أمرٍ خفى عنه، وتفويضه للقيام بصنعه مع الاذعان له، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(36):

يا مُنشِئَ العلياءِ بعْدَ مماتِها
الأرضُ حاجتُها إليْكَ بطبْعِهَا
لا تشغلنَّكَ خدعةٌ فلرُّبمَا
والخَيْرُ يجلو كلَّ شيءٍ مثلمَا
تُفنى النُّجُومُ وما ثناؤكَ فانٍ
كالعَينِ حاجتُهَا إلى الإنْسَانِ
في الكُتبِ سرٌّ ليسَ في العنوانِ
تجلو الشُّكوكَ إقامةُ بُرهانِ

زاوج الشاعر فنونًا بلاغيةً ذات انزياحاتٍ أسلوبية، إذ استهل صورته الشعرية بالنداء(يا) للتنبيه، وأردفه بالاستعارة المكنية(العلياء بعد مماتها)، فشبَّه العلياء بالإنسان وأضفى عليها لازمًا من لوازمه، وهو الموت بعد الحياة، وأعقب صورته الاستعارية بالتشبيه، فشبَّه حاجة الأرض إلى ممدوحه بحاجة العين إلى الإنسان، والانزياح الأسلوبي تكمن وظيفته في نبض الحياة فيها لتأدية عملها، ومن ثم وظف فعل الأمر(عالج) بأسلوب انزياحي، إذ نبَّه متلقيه وفوَّضه بأن يقتحم الأرض التي يسكنها عدوه ويعالجهم بسيفه؛ لأنَّ الداء الذي ضرب عقولهم ليس داء الجسد، بل هو داء إسقاط دولته ليرأسوها؛ لهذا منعه بأسلوب انزياحي ـــ بصيغة النهي ـــ بعدم الاشتغال والاطمئنان لخدعهم الكتابية(لاتشغلنّك)؛ لأن ما تحويه المخاطبات سرٌّ يهدد الدولة، وهو لا يطابق عنوان كتبهم.

4 ـــ أسلوب النداء:

يبرّز النداء سمةً أسلوبية في الشعر من خلال تموّج الصوت الإيقاعي لحروف النداء الموظفة لنداء القريب أو البعيد أو المتوسط، وعُرّف بأنه: ((طلب الإقبال بحرف نائب مناب الفعل أدعو لفظًا أو تقديرًا))(37)، لكنه يوظف في غير معناها الحقيقي ليشكّل منحًى أسلوبيًا، وفيما يأتي جدول يوضح نسبة وروده في شعر ابن اللبَّانة:

التسلسل	الأداة	عددها	نسبة ورودها
1ـــ	يا	31	%3,084
2ـــ	همزة النداء	2	%0,199
3ـــ	أيا	2	%0,199
4ـــ	وا	2	%0,199
المجموع		37	3,681

وللنداء مكانة في النفس الإنسانية من حيث ارتباطه بالمواقف، ولاشك أن توظيفه ينتج دلالاتٍ انزياحية تنبئ عن معانٍ تقف وراءها نفسية الشاعر وهواجسه، فما جاء من مناحٍ أسلوبية متخللة أسلوب النداء هي:

أ ـــ الندبة:

هي أسلوب فني لم يخلُ منها الشعر العربي القديم، إذ وظفها الشعراء في نصوصهم الشعرية، ومن أمثلتها قول الشاعر من المنسرح(38):

لا أرتجي أنْ أفيقَ منْ مرضي
وا بأبي منْ جمالُ جُملتهِ
أسمرٌ: مثلُ القناةِ ذو هَيَفٍ
منْ أمرضتْهُ العُيونُ لمْ يُفِقِ
مُجتَمِعٌ في صفاتِ مُفترِقِ
وطرفهُ كالسِّنانِ ذو زَرَقِ

ترتبط الرؤية الشعرية بسياقٍ حسِّيٍّ في بناء الصورة، لكنها لم تقف على الشكل الظاهري للندبة، إنما نقلته إلى عالم تأملي يستند إلى التقابل الشعري بين العاطفة ورسم مفاتن المعشوقة، إذ شبَّهها بعصا الرمح دلالة على استقامة قوامها، وشبَّه عينها بحديدة الرمح عند خروجها من النار، ووجه الشبه هو صفاء لونها؛ لذا اتشح أسلوب الندبة بالتعجب، فالعناصر الشعرية لأسلوب النداء شكلت حركة فنية متدافعة من شدَّة العشق.

ب ـــ التعجب:

تكمن العلاقة بين التعجب و((النداء المشابهة من جهة أنه ينبغي الإقبال على كلِّ من المنادى والمتعجب منه، (قوله: يا لَلماء)، يقال ذلك: عند مشاهدة كثرته أو كثرة حلاوته أو برودته أو وفائه تعجبًا، فكأنه لغرابة الكثرة المذكورة يدعوه ويستحضره ليتعجب منه))(39)، ومن أمثلته قول الشاعر من الطويل(40):

ويا لَجِيادٍ تحتَهم مستقرَّةٌ
إذا أمسكوا منها الأعنَّةَ خِلتهُم
مِنَ الدُّهمِ جُرْدٌ حكتْها ولا قُبُّ
يُكبُّونَ خوفًا أنَّها بهم تكبو

استعظم الشاعر من خصوم ممدوحه بأنهم لم يستطيعوا ركوب الخيل، على الرغم من أنها خيول عربية أصيلة بدلالة(منَ الدهم لا جرد حكتها ولا قب)، وإذا أمسكوا أعنتها ظنوا أنها بهم تكبو من شدَّة خوفهم، فتوسل الشاعر بأسلوب النداء؛ لكي يُسمعَ من هو غافل عن جبنهم، وعدم تمكنهم من إغارة الخيول، غير أن النداء لم يسعفه، فعدل إلى الانزياح، ووظف غرض التعجب لتوضيح خوفهم من الجياد نفسها.

ت ـــ التشوق والتقرب:

ينحو أسلوب النداء منحى التشوق والتقرب بعد الفراق من المتلقي للإيناس بوجوده، ومن شواهده قول الشاعر من الكامل(41):

وقفَ الفراقُ أمامَ عيني غيْهَبَا
يا مُوقِدًا بجوانحي نارَ الأسى
فقعدْتُ لا أدري لنفسيَ مذْهبَا
رفقًا فماءُ الدَّمعِ قدْ بلغَ الزُّبى(42)

أراد الشاعر الإفصاح عن شعوره القلق حيال فراقه للغائب عن ناظريه، فلجأ إلى النداء ؛ لكون المنادى لم يكن شارد الذهن أو غافل القلب، إنما يعلم ما يمرُّ به الشاعر من حنينٍ إليه، وشوقٍ للقياه، وإيناسٍ بقربه، بعدما اضطرمت نار الفراق في قلبه، وما عزز من طلبه المصدر النائب عن فعله المحذوف(رفقًا) والتقدير: (إرفق رفقًا...)، إذ طلب بالتماس أن ما يمرُّ به قد تجاوز الحد، وبذا شكل الانزياح الأسلوبي معنين أفصحت عنهما عاطفة الشاعر، الأول: التشوق والتقرب، والآخر: الالتماس.

ب ـــ أسلوب التوظيف الشعري للجملة العربية:

تمثل الجملة الشعرية كلَّ قولٍ أدبيٍّ يحمل صفة الشعرية في سياقه، بغضّ النظر عن جنسه الأدبي سواء أكان شعرًا أم نثرًا، وهذا ما يميزها من باقي أنواع الجمل، إذ ينفتح فضاؤها على دلالات أسلوبية يترجمها السياق، ولا يمكن فتح مغاليقها إلا بما تترك الكلمة السياقية من أثرٍ في نفس القارئ، والشعر بطبيعته يحمّل اللغة أثرًا لا يلتمس خارج نطاق النص الشعري؛ لأن((الجملة الشعرية لا بدَّ أن تكون تجسيدًا لغويًا تامًا يسمو على المعنى، وكلُّ كلمة فيها ليست لباسًا للمعنى، ولكنها إشارةٌ حرَّة (عائمة سابحة)... يتمثل فيها كإشارة كلِّ ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارئ))(43)؛ لذا دراسة اللغة تعدُّ سبيلًا لفهم الصورة الشعرية، وهي المادة الخام التي يتكئ عليها الشاعر لإيصال تجربته إلى المتلقين.

اعتمد الشاعر في بناء نصِّه الشعري على أساليب فنية برَّزت صورته الشعرية، وهذه الأساليب تمثلت بالحذف، والتقديم والتأخير، وسأستعرض دراستها بما يأتي:

1 ـــ الحذف:

لا شكَّ أنَّ الحذف يمثل ظاهرةً أسلوبية في الشعر؛ لأن لغة الشعر بطبيعتها تميل إلى الاختزال والتكثيف، فضلًا عن ميل العربي إلى الإيجاز مع مراعاة المقام، وهو((إسقاط جزء الكلام... لدليل))(44) يدلُّ عليه بقرائن للنمط التعبيري في إطار تركيبي يعبر عن المعنى الذي يهدف إليه الشاعر بدلالة قصدية تغني عن الإطناب والتفصيل، فالحذف((ليس مجرد رغبة للمتكلم

وإنما هو نتاج أدبي وبلاغي يستنبطه السياق، ومن جمالية الحذف أنه متى ظهر المحذوف زالَ البهاء من الكلام واندثرت بهجته، وصار إلى ما يشبه الغثّ))(45)، لكن المعول عليه أن الحذف ينصهر وحرارة العاطفة الشعرية الممتزجة بأحاسيس الشاعر، فيبلغ أثره النفسي ما لا يبلغه الذكر، ويقسَّم على أنواع هي:

أ ـــ حذف المسند إليه:

إنَّ حذف المبتدأ يثير صورة جمالية تعمق روح الشعرية في النص، ولا يحذف وجوبًا أو جوازًا إلا بقرينة دالة عليه(46)، ومن أمثلته قول الشاعر من السريع(47):

نجْمٌ تراءى في سماءِ الحَسَبْ
للشُهْبِ في إبَّانهِ مُنتَسِبْ

أراد الشاعر(هو نجم...) فحذف المسند إليه(هو)؛ لأن مقام ممدوحه العالي هو الذي أشار إلى منزلته لا الضمير(هو)، فجاء الحذف لإثارة مشاعر المتلقي بوظائف دلالية تتناسق ورتبة الشرف العالي لمخاطَبه.

وفي موضع آخر يقول من الطويل(48):

تخلَّلْتَ حتّى غابةَ الأسْدِ الورْدِ
بصيرٌ بأطرافِ المؤثَّلةِ الشُّبا
وأنْزَلْتَ حتّى ساكنَ الأبلَقِ الفرْدِ
سميعٌ بآذانِ المسوَّمةِ الجُرْدِ

حذف الشاعر المبتدأ في موضعين الأول: (أنت بصير...)، والآخر: (أنت سميع...)؛ ليوّظفَ لإسلوبه صورة شعرية تفيض بالمجد إلى جانب سيف ممدوحه الذي ينضح مجدًا في ساحة الوغى، وسمعه صوت الآذان من ركبان الخيل في ساحة المعركة دلالة على مجد نصرهم المؤثل، فالحذف بيَّن انزياحًا أسلوبيًا وهو التعظيم للممدوح وتفخيمه.

ب ـــ حذف المسند:

لم يقتصر الحذف في الجملة الاسمية على المبتدأ، بل((حذف الخبر أكثر من المبتدأ، ووجه ذلك أن المبتدأ طريق إلى معرفة الخبر))(49)، ومن أمثلته قول الشاعر من الطويل(50):

جمالٌ وإجمالٌ وسبْقٌ وصوْلةٌ
كشَمْسِ الضُّحى كالمُزْنِ كالبَرْقِ كالرَّعدِ

إذ الشاعر لم يذكر:(لك جمال، ولك إجمال، وعندك سبق، وعندك صولة)؛ لضيق المقام وعدم الإطالة؛ بسبب سرعة إخبار متلقيه بأن جماله يشبه جمال الشمس في وقت الضحى، دلالة على شدَّة سطوعه، وشبّه إجماله بالمزن، إشارةً إلى عطائه، وشّبه سبقه بالبرق، دلالة على سرعته، وشبّه صولته بالرعد، ووجه الشبه هو مثلما السماء ترعد صوتها للإمطار، كذلك الممدوح يرعد صوته في ساحة الوغى لشجاعته وبأسه، فالحذف شكل سمة أسلوبية تنسجم والصورة الشعرية المكثفة.

ت ـــ حذف الفعل:

يوظف الشاعر حذف الفعل في سياقه الشعري؛ لأغراض أسلوبية، وهو جارٍ في الشعر العربي القديم، يتوصل إليه القارئ بذوقه الفني، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(51):

بأبي غزالٌ مِنْهُم لمْ يتَّخذْ
إلا القَنَا منْ بعْدِ قلبيَ مِكْنَسَا

ترك الشاعر ما لا ضرورة لذكره احترازًا منَ العبث وخدمةً لصورته الشعرية، إذ حذف الفعل(أفدي) والضمير المستتر فيه(أنا)، والتقدير: (بأبي أفدي...).

وفي موضع آخر يقول من الطويل(52):

رَميْتُ لها فضْفاضَتي ومُهنَّدي
وخطّيّتي والنّبْلَ والقوسَ والتُّرسَا

استغنى الشاعر عن ذكر الفعل وفاعله وشبه الجملة؛ لضيق المقام عن إطالة الكلام، وإقامة الوزن الشعري، إذ تقدير الكلام: (ورميت لها مهندي، ورميت لها خطيتي ، ورميت لها النبل، ورميت لها القوس، ورميت لها الترسا)، فالحذف جاء تكميلًا للفائدة الأسلوبية، وإكساب البيت الشعري انزياحًا يضفي على الجملة الشعرية رونقًا لا تراه في غيرها.

ث ـــ حذف المفعول به:

يشكل حذف المفعول به سمةً جماليةً، بحسب ما أشار إليه عبدالقاهر الجرجاني في قوله: ((إنَّ الحاجة إليه أمسُّ، وهو بما نحن بصدده أخص، واللطائف كأنها فيه أكثر، ومما يظهر بسببه من الحسن والرونق أعجب وأظهر))(53)، ومن أمثلته قول الشاعر من المتقارب(54):

غِناءٌ يُلَّذُ ولا أكؤوسُ
وأعجبُ كيف شَدَا طائرٌ
تسكِّنُ منْ أنْفسٍ طائشَه
بروْضٍ منابِتُهُ عاطِشَه

طوى الشاعر ذكر المفعول به والمضاف إليه في موضعين، رغبةً منه في تعميق صورته الشعرية، التي استوحاها من قلق النفس والطبيعة، إذ فضّل الغناء بدلًا من لذّة الكؤوس، التي تسقى من نفوس تحمل عقولًا خفيفة، ثم تعجب الشاعر من غناء الطائر بروض أغصانه عطشى؛ لذا وجد الشاعر الحذف يؤدي لمسة فنية تتساوق ومنع لذّة الكؤوس مع الأغصان العاطشة، وتقدير الكلام: (غناء يلذ سماعه...، وشدا طائر أنغامه...).

ج ـــ حذف الصفة:

تحذف الصفة إذا دلَّ عليها دليلٌ وكشف عنها الحال، إذ في حذفها وترْك ذكرها فائدة جليلة، وأن الغرض لا يصحّ إلا على تركه(55)، ومن شواهدها قول الشاعر من الطويل(56):

مَضَيْتَ حُسامًا لا يُفَلُّ لهُ غرْبُ
وَأُبــــتَ غـــمامًـــا لا يُـــحـــدُّ لـــــهُ ســـــكْبُ

حقق حذف الصفة فاعلية شعرية، ورونقًا معنويًا ذا دلالات توحي بالثبات والعطاء، إذ طوى الصفة في الشطر الأول من البيت، وتقدير الكلام: (مضيت حسامًا صارمًا...)، وفي الشطر الثاني كذلك حذفها وأقام الموصوف مقامها، والتقدير: (وأبت غمامًا وافرًا...)، فالحذف وسّع مخيلة المتلقي بما يحمله الممدوح من قوَّةٍ وعطاء، وما عمّق من الصورة الشعرية الكناية: (وأبت غمامًا لا يحد له سكب)، وهي كناية عن الكرم والعطاء المتواصلين، مبنية على أساس الموازنة بين كرم الغمام والممدوح، غير أن الممدوح فاق الغمام بكرمه؛ لأن الغمام له وقت انصراف، إلا أن الممدوح متى ما تأتيه يعطيك.

2 ـــ التقديم والتأخير:

لكلِّ لغة أسلوب خاص في ترتيب ألفاظها، واللغة العربية من اللغات العالمية التي تعطي المجال للمتكلم الحقَّ في التقديم والتأخير في السياق، شرط ألَّا يقعَ خللٌ في المعنى، وقد وصفه عبدالقاهر الجرجاني في قوله: ((بابٌ كثير الفوائد جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد العناية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه))(57)، فالتلاعب بالألفاظ يمنح صورة شعرية تتقبلها النفس باستخراج انزياحات أسلوبية لا يجدها القارئ في غيرها، وستنصبُّ دراسة هذا الأسلوب على ما يأتي:

أ ـــ التقديم والتأخير في سياق الجملة الاسمية:

إنَّ المتعارف عليه في ترتيب الجملة الاسمية تقديم المبتدأ على الخبر، لكن الخبر يتقدم على المبتدأ في النصِّ الأدبي لدلالات أسلوبية، ولا سيما في الشعر؛ لإبراز عناصر الشعرية، أو إقامة الوزن العروضي، أو لأغراض نفسية تتقدُّ في العاطفة الشعرية، ومن أمثلتها قول الشاعر من الطويل(58):

بِراحتِهِ بحرٌ محيطٌ مُسخَّرُ
يُفادُ الغِنَى فيهِ ولا يُذْعرُ الرَّكبُ

جاء الانزياح التركيبي في البيت الشعري بتقديم شبه الجملة ـــ الخبر ـــ (براحته) على المبتدأ النكرة(بحر) الموصوف بـ (محيط مسخر)، وقد أفاد التقديم التخصيص للممدوح، وما عزز من وجود التخصيص الكناية والاستعارة، إذ تمثلت الكناية بالجملة الاسمية نفسها: (براحته بحر محيط مسخر)، وهي كناية عن صفة الخير وتسخيره للآخرين، والاستعارة: (لا يذعر الركب)، إذ شبَّه الركب بالإنسان من حيث العقل والإدراك؛ لأن الناقة لا تعرف إفادة الغنى، إنما من يركبها يعرفه، فضلًا عن كونها لا تعرف الخوف إلا إذا مُسَّ ضرعها فتُغِيرُ، لكن الخوف من الطلب صفةٌ إنسانية تدلل على من يميز بين الأشياء؛ لذا لا ركب يَفِدُ على الممدوح إلا أصابه الغنى منه، فالتقديم كشف عن نفسية الشاعر تجاه ممدوحه، وكأنه أراد أن يقصر صفة الكرم عليه، وهذا ما برَّزته الصورة الشعرية بانزياحها الأسلوبي.

وفي موضع آخر يقول من المتقارب(59):

خلا الغابُ منْ خيرِ أشبالهِ
وفي أمْرِهِ عجَبٌ أنَّهُ
فخفَّ وشامِخُهُ ثابتٌ
وزلَّ بجارحِهِ المرْقَبُ
بمشرقِهِ جاءَهُ المغرِبُ

وجفَّ وريْحَانُهُ مُخْصِبُ

اتضح رسم الصورة الشعرية بوساطة التقديم في البيت الأخير، إذ قدَّم الشاعر الخبر(في أمره) على المبتدأ النكرة(عجب)؛ ليبين غرضه الجمالي، وهو اقتصار التعجب على الغلام المرثي، الذي حضره الموت في وقت ريعانه.

ب ـــ التقديم والتأخير في سياق الجملة الفعلية:

يجرى تغيير المواقع للألفاظ في النظم وغيره بلاغيًّا، فيتقدم الفاعل، أو المفعول به، أو شبه الجملة على الفعل، وهذا التغيير ينتج علائق دلالية ذات انزياحات أسلوبية تفضي إلى جمالية التعبير، فتحقق تواصلًا تفاعليًا بين الشاعر والمتلقي، فمن أمثلة تقديم الفاعل على فعله، قول الشاعر من الطويل(60):

وَلي نَفَسُ يخفى ويخْفِتُ رقةً
ولكنَّ جسمي منهُ أخفَى وأخْفَتُ

إنَّ الصورة الشعرية لا تعرف الثبات، أو الوقوف على نسق واحد في ترتيب الجمل؛ لهذا أخذت بمخيلة الشاعر إلى كسر الجمود الذي عاقر ذهن المتلقي بتقديم الفاعل(نفس) على فعله(يخفى)؛ ليوَّضح بوساطته الحالة النفسية للملتقي، التي يمرُّ بها بسبب الحِسان المفتون بهن.

وقد يتقدم المفعول به على فعله وفاعله، تحقيقًا لأغراض أسلوبية في السياق، إذ يقول الشاعر من السريع(61):

عاوَدَهُ الشَّوقُ وكانَ استراحْ
ذكَّرني عهدَ الصِّبَا ساجعٌ
وَانْبرتِ الطَّيْرُ تُغنِّي فناحْ
مدَّ جناحَها والْتوَى في جِناحْ

أدى الانزياح متعةً جمالية، فجعل الشاعر يقدم المفعول به في موضعين، الأول: (ياء المتكلم) المتصلة بالفعل(ذكرني)، والآخر: (عهدَ الصبا)، ولو تأخر بحسب الترتيب النحوي للجملة، لَفَقَدَتِ الصورة الشعرية جماليتها، وتجردت من لغتها الانزياحية.

وفي موضع آخر تتقدم جملة جواب الشرط على أداة الشرط وفعلها، إذ يقول الشاعر من البسيط(62):

وقلّما تسْلمُ الأجسامُ من عرَضٍ
إذا توالى عليْها الرَّيُّ والشَّبَعُ

إنَّ الغرض من تقديم جواب الشرط(وقلما تسلم...)على أداة الشرط وفعلها: (إذا توالى...) إنما هو تخصيص القليل من الأجسام سلامتها من الأمراض في حالة الشبع المتجاوز حدَّ الإمتلاء المفرط.

ثانيًا: مستوى الصورة الشعرية وأنماط بعدها الأسلوبي:

أ ـــ الصورة البلاغية:

عرف النقد الأدبي القديم الصورة الشعرية في مؤلفاته، وكانت تمثل الإحساس الجمالي الذي يتمتع به الشاعر في صياغة أحاسيسه وعواطفه، ولما تزل الصورة تشغل حيزًا جماليًا تساعد الأديب على رسم مشاعره، ونقلها إلى المتلقي بدلالات أسلوبية تشكل عمله الفني بخيال أدبي تمتزج عواطفه النفسية مع كلماته ولغته؛ لذا ترتبط الصورة باللغة إرتباطًا وثيقًا، إذ تبلغ حدًّا من الكثافة والتوتر، بحيث تحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الكشف والفيض والإضاءة لا حدود لها، وتتبلور هذه الفاعلية المتوترة للصورة مع هواجس الشاعر، فيلتقط خياله الأشياء من حوله؛ لكونها تشكل رموزًا مباشرة، تستثير حقلًا من الدلالات والانفعالات والاستجابات(63)، وقد أجاد ابن اللبَّانة في رسم صوره الشعرية مستندًا إلى المفاهيم البلاغية، ويمكن دراستها على النحو الآتي:

1 ـــ التشبيه:

يعدُّ التشبيه من أهمِّ المستويات البيانية التي يتكئ عليها الشاعر في رسم صورته الشعرية، وهو((جارٍ كثيرٍ في كلام العرب حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد))(64)، إذ التشبيه يتسم بسمة جمالية وظيفتها تقوم على تقريب المتباعدات من الأشياء، فيزيل الغموض، ويوَّضح معناه بصورة إيجازية، ويقسم على أواع هي:

أ ـــ التشبيه المرسل:

هو ما تذكر فيه الأداة، سواء أكانت اسمًا أم حرفًا(65)، كلاهما يبحث عن الدلالة التي يشترك فيها المشبه بالمشبه به، وهو على أنواع:

1 ـــ كأنَّ:

تعدُّ من أبلغ أدوات التشبيه؛ لأنها تتكون من حرفين، الأول: كاف التشبيه، والآخر: (أن) الحرف المشبه بالفعل للتوكيد؛ لهذا قيل: ((كلما كان التشبيه صادقًا قلت في وصفه: كأنه))(66)، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(67):

ملكٌ غدَا مُعَنًّى غريبًا في العُلا
رطْبُ اللِّسانِ كأنَّ في ألفاظِهِ
يلقى الكُمَاةَ فتنثني مذعورَةً
راقتْ على عليائهِ آدابُهُ
وغدَتْ بهِ الأيّامُ لفظًا مُعْرِبَا
راحًا مُعتَّقَةً وشدْوًا مُطْرِبَا
فكأنَّهُ أَسْدٌ يمرُّ على ظبى
فكأنَّها زهرُ تفتُّحٍ في رُبى

وظف الشاعر خياله الممزوج بثقافته فبرع في دقة وصفه، وحذق تصويره برسم صورة متآزرة الأطراف، إذ شبَّه ألفاظ ممدوحه بالخمرة المعتقة والغناء المطرب، ووجه الشبه هو مثلما الخمر تمكث في الدِّنِّ طويلًا، كذلك ألفاظه تمكث في عقله طويلًا فيخرجها بأنغامٍ مموسقة تسكر عقل سامعها، وجاء بصورة مستوحاة من الطبيعة تصف قوَّة ممدوحه، إذ شبهه بالأسد حينما يمرُّ على راكبي الخيل، والدلالة المشتركة بينهما هي مثلما تفرُّ الظبى من الأسد تفرُّ منه، وكأنها طرائد يصطادها تخاف قدومه، ثم شبَّه آدابه بالزهور في الرياض، دلالة على سعة اطلاعه وثقافته المتلونة بتلون الزهور وانفتاحها على الروض له.

2ـــ الكاف:

تعدُّ الكاف من أشهر أدوات التشبيه؛ لأنها((الأصل لبساطتها اتفاقًا))(68)مع آراء البلاغيين، ومن أمثلتها قول الشاعر من الطويل(69):

وكنْتُ أهُزُ المجدَ في حالِ حيْرةٍ
كمريمَ إذ هزَّتْ وقدْ حازَتِ الجذْعَا(70)

وظف الشاعر قصة مريم(عليها السلام) مع جذع النخلة، وحوَّل دلالتها من طلب الرزق المادي الملموس إلى طلب الشرف المكتنز في آبائه معنويًا، فشبَّه هزَّ المجد بهزِّ جذع النخلة، ووجه الشبه هو طلب الحصول على ما تحتاجه النفس، فمثلما مريم(عليها السلام) استعانت بجذع النخلة ليتساقط عليها الرطب، كذلك الشاعر استعان بمجد آبائه وشرفهم، لكن المفارقة في الصورة، أن مريم(عليها السلام) هزَّت الجذع من غير حيرة، والشاعر طلب المجد في وقت حيرته

3ـــ مثل:

تنماز الأداة (مثل) من سابقتيها؛ بكونها اسمًا، وما سبقها حرفًا، وهي تفيد التسوية في التشبيه، والفرق بين المماثلة والمساواة أن الأخيرة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين؛ لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين(71)، ومن أمثلتها قول الشاعر من الكامل(72):

يوْمٌ تكاثفَ غيمُهُ فكأنَّهُ
والطَّلُّ مثل برادةٍ من فضَّةٍ
والشَّمْسُ في حُجُبِ السَّماءِ كأنَّها
دونَ السَّمأءِ دُخانَ عودٍ أخضرُ
منثورةٍ في تُرْبةٍ منْ عنْبَرٍ
حُسْنًا تحتَ كلّةٍ تُسْتَرُ

يزاوج الشاعر بين ثلاثة تشبيهات متلاحقة، الأول: شبَّه تكاثف الغيم بدخان عود أخضر، ووجه الشبه هو حينما ينزل قطر الغيوم على الأرض يتبخر ماؤها فتخرج سخونتهاعلى شكل دخان عود مصاحب لطيب رائحتها، مثلما يتبخر العود بدخانه المتكاثف وطيب رائحته، والثاني: شبَّه قطرات الغيم ببرادة الفضة، دلالة على تناثرها وترصيعها الأرض، فضلًا عن صفاء لونها، والثالثة: شبَّه استتار الشمس وراء الغيم باستتار الجمال وراء الحجاب، إشارة إلى بروزه من وراء غشاء رقيق كأنه على استحياء من ظهوره، فأكسب الشاعر صورته قدرًا فنيًّا وجماليًا؛ لتوالي التشبيهات الحسّية.

ب ـــ التشبيه الضمني:

هو من أقوى أنواع التشبيه، إذ يوظفه الشعراء في نصوصهم الشعرية للابتعاد من مذمة النقاد، فلا تذكر أركان التشبيه المعروفة، لكن يكتشف من السياق والمعنى والتركيب، فكلما كان التشبيه مخفيًا كان أبلغ(73)، فضلًا عن كونه يجري مجرى المثل، أو الحكمة ، ومن أمثلته قول الشاعر من الطويل(74):

هو الشِّعْرُ منْ دُرِّ رطيبٍ نحتُّهُ
ولا عجبٌ إنْ جئْتُ فيهِ ببدعةٍ
وقْد تُنحتُ الأشعارُ منْ حجرٍ صلْدِ
فما هيَ إلا النَّارُ تُقدحُ في زنْدِ

ترجم الشاعر أحاسيسه الإنسانية وعواطفه بألفاظ استوحاها من نور قلبه، ونحتها من أحشائه؛ لرسم صورته الشعرية بتشبيهين ضمنيين، الأول: شبَّه نحت الشعر بنحت الحجر الصلد، ووجه الشبه بينهما هو مثلما يُبرى الحجر الصلد ويقطَّع إلى أجزاء للإفادة منه في البناء، كذلك الشاعر ينحت كلماته من وجدانه وأعصابه ودمه؛ لتعبر عن مشاعره في بناء صوره الشعرية، والآخر: شبَّه لحظة خلق الشعر ونشأته بالعود الذي تقدح به النار، والدلالة المشتركة بينهما هي مثلما تنشأ النار بقدح الزند فتكون أمرًا عجيبًا، كذلك الشعر عنده يقدح بالوجدان؛ ليكون محدثًا عجيبًا.

وفي موضع آخر يقول من البسيط(75):

لا تؤتِ نصْحكَ مفتونًا بمذْهبِهِ
فما لأعمَى بضوْءِ الشَّمْسِ منتفعُ

لو سلك الشاعر بالمعنى الظاهر بوساطة العبارة الآتية: إنَّ الإنسان المتمسك برأيه، والمفتون بأطراف حديثه، يتصور المعنى بغير صورته، ويخيل إليه في الصواب أنه خطأ، مثلما أن الأعمى لا ينتفع بضوء الشمس، هل كان يبلغ أن رأيه غير منتفع به، فيكشف عن نقصه، ويرجع به إلى رشده؟ هذا ما أثار حفيظة عواطف الشاعر، وشبَّه المفتون بصحَّة رأيّه، بالأعمى الذي لا ينتفع بضوء الشمس، ووجه الشبه هو عدم الانتفاع من الطرفين؛ لأن الظلمة في الرأي تشبه ظلمة فاقد البصر، فكلاهما لا يرى النور؛ لفقدان صوابه.

وفي موضع آخر يقول من الكامل(76):

لا تعجبُ الأملاكُ كثرةُ مالَهَم
ضدَّانِ فيه لمُعْتدٍ ولمُعْتَفِ
عبقتْ بنارِ الحرْبِ نفحةُ عودِهِ
النَّبْعُ أصلبُ والأراكةُ أورقُ
السَّيْفُ يجمعُ والعطاءُ يفْرُقُ
ما كلُّ عودٍ في وقودٍ يعبقُ

نشرت الشجاعة تمام بأسها، وأظهرت المكنون من بلائها في ساحة الحرب؛ لتعطر الأرجاء بفارس ميدانها، هذه المفاتيح التي قادت الشاعر إلى التشبيه الضمني في البيت الأخير، إذ شبَّه ممدوحه الذي فاقت ميزاته الآخرين حين يصطلي نار الحرب، بعود الطيب الذي يظهر عبقه ورائحته الزكية حين يتقد بالنار، ووجه الشبه هو البروز والتميز والظهور، فليس كلُّ من خاض الحرب كان البطل البارز، وليس كل عود يتقد بالنار ، ينشر عبقًا وطيبًا؛ لأن المعروف أن العود إذا جاورته النار يعبق بأريجه، لكن إذا كانت النار وقودًا، فحتمًا سيحترق ويتلاشى من غير عبق؛ لذا صوَّر الشاعر ممدوحه بحجة برهانية مستقاة من الواقع لا يمكن انكارها.

2ـــ الاستعارة:

تتسمُّ الاستعارة بصور فكرية لا تعتمد على اللغة في نقل تصوراتها الاستبدالية للكلمات ونقلها إلى دلالات ثابتة عاقرت ذهن المتلقي وخامرته في حصر مفهومها فحسب، بل انتهجت طريقًا حواريًا يرمي إلى أبعاد تواصلية من شأنها الإفصاح عن انزياحها الأسلوبي، وعُرِّفت بأنها: ((اسم ما دالًا على ذات معنى، راتبًا عليه دائمًا من أول ما وضع، ثم يلقب به الحينَ بعد الحين شئٌ آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة أيَّ نحوٍ كان))(77)، فهذا التعريف كشف في وقت مبكر عن مفهومها الأسلوبي في التواصل، وتقسم على أنواع هي:

أ ـــ الاستعارة المكنية وخصائصها الأسلوبية:

هي أن تذكر المشبه وتريد المشبه به مع التمثيل لشئ من لوازمه(78)، وتكمن بلاغتها الأسلوبية في بثِّ الروح والحياة والحركة على الجمادات؛ لتحقيق هدفها الانزياحي، ومن أمثلتها قول الشاعر من الطويل(79):

وبي ميّتُ الأعضاءِ حيُّ دلالةٍ
جعلْتُ فؤادِي جِفْنَ صارِمِهِ
غرامي به حيٌّ وصبري ميّتُ
فيا حرَّ ما يصْلى به حينَ يُصْلتُ

زاوج الشاعر بين فنين بيانيين، الأول: الكناية في قوله: (حي دلالة) كناية عن موصوف، أراد بها عشقه الذي لا يموت لحبيبته، على الرغم من موت أعضائه ـــ على سبيل المبالغة الشعريةـــ والآخر: الاستعارة التي توزعت بين المكنية والتصريحية، فالأولى: صاغها على وفق النسق الضدي في قوله: (غرامي به حي، وصبري به ميت)، إذ شبَّه عشقه بالإنسان وأضفى عليه لازمًا من لوازمه، وهو(الحياة)، ومن ثم شبه صبره بالإنسان، وأسبغ عليه صفة إنسانية، وهي(الموت) غير أن الاستعارتين لم تقفا عند حدِّ الوصف(حي/ ميت)، بل الوصف برَّز انزياحًا آخرًا زيادةً على المعنى بالثنائية الآتية: (يتسع/ يضيق)، فأصل التعبير: أن عشقه يتسع وصبره يضيق من قبر غرامه، وهو حيٌّ يضيق به متسع، فالنمط الدلالي ساعد على

تفاعل عواطفه مع دلالة مجازه. والأخرى: شبَّه فؤاده بغمد السيف، ونظراتها بالسيف، والانزياح الأسلوبي، أظهر صفة ضمِّ نظراتها في قلبه؛ ليبقى مصطليًا بحرارة العشق.

الخصائص الأسلوبية للاستعارة المكنية:

1 ـــ التشخيص:

أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى أهمية الاستعارة وقيمتها الجمالية، فوصف التشخيص بقوله: ((إنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا))(80)، وهذا يحيل إلى أن التشخيص يضفي صفة الحياة على الجماد، ومن أمثلته قول الشاعر من الطويل(81):

هلْ يذكرُ المسجدُ المعمورُ شرْجبَهُ(82)

عندي رسائلُ شوْقٍ عندَهُ فعَسَى

صارَتْ مَياسمُهُم والسُّحبُ منْ حَزَنٍ

أوِ العهودُ على الذِّكرى قديماتُ

معَ الرِّياحِ تُوافيهِ رسالاتُ

لها دموعٌ عليْهَا مُسْتهلَّاتُ

رسم الشاعر صورته الشعرية بأساليب بلاغية، إذ استهلها بالاستفهام(هل)، ولم يطلب الجواب من متلقيه، إنما وظفه لانزياح أسلوبي أراد به التمني، وأردفه بالاستعارة المكنية: (يذكر المسجد)، إذ ذكر المستعار له(المسجد)، وحذف المستعار منه(الإنسان)، وأسبغ عليه لازمًا من لوازمه، وهو التذكر المتجدد؛ لأن الاستعارة صاغها الشاعر على وفق الجملة الفعلية القابلة للتجدد في المستقبل، فضلًا عن ذلك كأن المسجد يدرك ويعقل تذكر أركانه التي تحمل ذكرياتهم، ثم أعقبها بأسلوب الحذف في قوله: (أوالعهود) والتقدير: (أوهل تذكر العهود...) مُشربًا الحذف بالاستعارة المكنية، فذكر المشبه(العهود) وطوى المشبه به(الإنسان)، مع الإسباغ عليه بصفة عقلية(الذكرى)؛ لوقوف المرسل إليه على التأمل والتفكر بذكرى المواثيق المبرمة بين الطرفين، مترجيًا المرسل إرسال رسالات شوقه مع الرياح ـــ على سبيل المجاز ـــ لعلها تبلغ المتلقي، لكن الشاعر عدل بوظيفة استعارية جديدة في قوله: (صارت مياسمهم والسحب من حزن) فأراد إثبات الحزن للجمال والسحب للتناسب بين المستعار له، والمستعار منه، وكأن المياسم والسحب كلاهما إنسان يعقل ويدرك البُعد فأصابه الحزن؛ لهذا استعار لهما المشبه(الدموع) وحذف المشبه به(المطر) دلالة على تكاثف البكاء، وكأن استهلاله يشبه استهلال المطر في نزوله.

2ـــ التجسيم:

تكمن أسلوبية التجسيم بإضفاء عضوٌ إنسانيٌّ على الجمادات، وأشار عبدالقاهر الجرجاني إلى جماليته بقوله: ((إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطَّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون))(83)، ومن أمثلته قول الشاعر من البسيط(84)

تلْكَ الرِّماحُ رماحُ الخطِّ ثقفهَا والبيضُ بيضُ الظُّبَى فَلَّتْ مضَارِبَهَا

خطْبُ الزَّمانِ ثِقَافًا غيْرَ مُعتادِ

أيدي الرَّدَى وثنتْهَا دونَ إغْمَادِ

وظف الشاعر أسلوبين بيانيين، الأول: الكناية عن صفة في قوله: (والبيض بيض الظبى فلّت مضاربها) كناية عن ثلم السيف لكثرة الضرب به، وخوض حامله المعارك ضدَّ أعدائه، والآخر: الاستعارة في قوله: (أيدي الردى)، إذ ذكر الشاعر المستعار له(الردى)، وطوى ذكر المستعار منه الإنسان، وأضفى عليه عضوًا جسمانيًا من أعضائه وهو اليد؛ لتحقيق الغرض الانزياحي المتمثل بالقوَّة والصلابة والثبات على الموقف في ساحة الوغى من دون إغماد السيف وثنيه من حادثات الزمان.

ب ـــ الاستعارة التصريحية:

يراد بها ذكر المستعار منه(المشبَّه به) وحذف المستعار له(المشبّه)، وتكمن بلاغتها الأسلوبية بإلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما(85)، ومن أمثلتها قول الشاعر من الطويل(86):

أُذكِّرُ مَنْ ينْسَ عهْدًا ولا ينْسَى

وأُنْشئُهُا خلْقًا جديدًا وأغتدِي

وألبسُ ريعانَ الشَّبابِ وطالَمَا

وأنِّي وإيَّاهُ لمُزْنٌ وروضةٌ

وأبسُطُ في أكنافِ ساحتِهِ النَّفْسَا

بظلِّ عُلاهُ أغتدي معَهُ الأُنْسَا

لبسْتُ الخُطوبَ السُّودَ ماديةُ ورْسَا

يُـبـاكرُنـي سَـــقْيًـا وأزكـــو لـهُ غَـرْسَـــــا

تبرز جمالية الانزياح الأسلوبي للاستعارة بوساطة الجملة الفعلية والإضافة(وألبس ريعان الشباب وطالما) التي تحمل في أعقابها التجدد، فمتى ما أراد الشاعر لبس ريعان الشباب يلبسه ـــ على سبيل المبالغة الشعرية ـــ إذ حذف المشبه(الثوب)

وذكر المشبه به(ريعان الشباب) دلالة على اشتماله الجسد كلِّه، وألحقها بصورة استعارية ثانية في قوله: (لبست الخطوب السود)، وجمالية الانزياح هنا تظهر في الصفة بعد الصفة، إذ معلوم أنه لو قال: الخطوب السود تلبس مادية ورسا، لم يكن شيئًا من الانزياح، فضلًا عن المفارقة بين الاستعارتين، الأولى: دلَّت على القوَّة ومقاومة أحداث الزمان، والأخرى: تقف ندًّا مقاومًا للقوَّة، غير أن الانعطافة الأسلوبية للاستعارة في البيت الأخير فاجأت المتلقي، فشبَّه الشاعر ممدوحه بالمزن دلالة على السقي، وشبَّه الذات الشاعرة بالروضة إشارة إلى نمائها وريعها، فكأنما الشاعر لبس ريعان الشباب، وقاوم الخطوب بفضل وجود ممدوحه معه.

3ـــ الكناية:

تمثل الكناية أسلوبًا فاعلًا في النصّ الشعري، وتحمل مدلولًا جماليًا يبتعد عن المفهوم المباشر للدال، وعُرِّفت بأنها: ((إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه))(87)، فالهدف الأسلوبي من الكناية هو التواصل بين الشاعر والمتلقي لبثِّ عواطفه بأساليب متنوعة داخل الخطاب نفسه، موظفًا أداته الرئيسة المتمثلة باللغة وانزياحاتها، وتقسم الكناية على أنواع هي:

أ ـــ الكناية عن صفة:

لم يكن المراد منها النعت النحوي، بل المراد هو الصفة المعنوية(88)، لِما فيها من ملائمة بين الدال والمدلول، ومن أمثلتها قول الشاعر من السريع(89):

يا طَاعِنَ الخيْلِ غداةَ الوغَى
طاعنُكَ النَّهْدُ فالِقِ السِّلاحْ

استهل الشاعر بيته الشعري بأسلوب النداء دلالة على التنبيه، وأردفه بالكناية في قوله: (طاعنك النهد) كناية عن صفة بروز النهد وكأنه رمح يطعن خصمه مثلما الرمح يطعن خصمه في ساحة الوغى، فالانزياح الأسلوبي تمظهر في لطافة المعنى الكنائي، وتفوّقه في قصديته ومغزاه.

وفي موضع آخر يقول من الوافر(90):

إذا لمْ يرْعَ لي أدبٌ وبأسٌ
فلا طالَ الحُسَامُ ولا اليراعُ

وظف الشاعر كنايتين في سياقه الشعري، الأولى: (فلا طال الحسام) كناية عن صفة غمد السيف، وعدم سلّه في الحرب إذا لم تحفظ شدَّة شجاعته في الحرب والاعتراف بها، والأخرى: (ولا اليراع) إذ وظف هذه الكناية ـــ على سبيل الإيجاز ـــ والأصل: (ولا طال اليراع) كناية عن صفة منع القلم من الكتابة إذا لم يرعَ أدبه، فالانزياح الأسلوبي بين الكنايتين وضّح: أن للقلم أثرًا في السياسة وتدبير أمورها, ولا يختلف عن فعل السيف في ساحة الحرب؛ لأن كلاهما يدرك المجد.

ب ـــ الكناية عن موصوف:

أسلوب كنائي المطلوب بها غير صفة ولا نسبة صفة لموصوف، إنما المطلوب بها الموصوف؛ للانتقال من المعنى الدال إلى المدلول(91)، ومن شواهدها قول الشاعر من الكامل(92):

طارتْ بناتُ الماءِ فيه وريشُها
ريشُ الغُرابِ وغيرُ ذلكَ شوذَقُ(93)

أراد الشاعر أن يصف الطيور, لكنه عدل عن اللفظ الحقيقي، فانتقل بالأسلوب الكنائي من الدال(طارت) إلى المدلول(بنات الماء) كناية عن الطيور؛ لاتفاقها في الدلالة مع المعنى، وما عزز الانزياح الكنائي التشبيه في قوله: (ريشها ريش الغراب)، إذ شبَّه ريشها بريش الغراب، ووجه الشبه هو الصورة اللونية وحركتها في طيرانها وتكاثف عددها غدت كاللون الأسود.

وفي موضع آخر يقول من الكامل(94):

في الطَّيْفِ لو سمعَ الكَرَى
وينوبُ عنْ شخْصِ الحبيبِ خيالُهُ
برقُ السَّماءِ على الغمَامِ علامةٌ
يكفي المُحبَّ منَ الوفاءِ قليلُ
إنْ لم يكُنه فإنَّهُ تمثيلُ
وسنَا الصَّباح على النَّهَارِ دليلُ

كنى الشاعر عن بداية نزول الغيث بقوله: (برق السماء على الغمام علامة)، ويمكن أن تكون الدلالة الكنائية انزياحًا يشير إلى الذات الشاعرة الممتلئة بالعشق للمحبوبة وخيالها الذي يبرق في عواطف الشاعر دلالة على امتلاء حبِّه لها، فتحولت الدلالة الرمزية من علامة نزول الغيث إلى علامة نزول خيال المعشوقة في مخيلة الشاعر.

ج ـــ الكناية عن نسبة صفة إلى موصوف:

اتصفت هذه الكناية بالفنّ القولي عند عبدالقاهر الجرجاني، إذ أشار إلى لمحاتها الأسلوبية قائلًا: ((هذا فنٌّ من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنَّا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب... بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرًا شاعرًا... وبلاغةً لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق))(95)، ومن أمثلتها قول الشاعر من البسيط(96):

يا ضيْفُ أقفرَ بيتُ المُكْرَماتِ فخذْ
ويا مُؤمِلَ واديهُم ليسْكنهُ
في ضمِّ رحْلِكَ واجمعْ فضلَةَ الزَّادِ
خفَّ القطينُ وجفَّ الزَّرْعُ بالوادي

وظف الشاعر ثلاث كنايات في سياقه التصويري، الأولى: (أقفر بيت المكرمات)، كناية عن خلوّ الدار من أهلها وضيافتها، إذ دلالة التركيب وظفت نسبة الصفة إلى الموصوف بوساطة(المكرمات) التي اقتصرت على أهل الدار، واختصت بهم، فخرج الوصف بذلك إلى ما خرج إليه من تصوير شعري بأسلوب جزل, والثانية في قوله: (فخذ في ضم رحلك واجمع فضلة الزاد)، كناية عن شدَّ الرحال من الدار ونقل فضائل أهله إلى الآخرين، فأثبت الشاعر كرمهم بأن يجعله في ضمِّ رحال الضيف، على الرغم من كون الدار فارغة من أهلها، والثالثة في قوله: (جف الزرع بالوادي)، كناية عن جري المقادير وخلوّ الدار من أهله بنزول القاطن تشبيهًا بجفِّ الوادي من الماء ويبس ورعه، فلو أسقط الشاعر الوساطة بين الوادي وأهله لكان كلامه ساذجًا.

ب ـــ أنماط الصورة وبُعدها الأسلوبي:

للصورة الحسِّية أثر بارز في تشكيل الرؤية الأسلوبية للشعر، إذ تنقل الأحداث الواقعية إلى الخيال الشعري الممتزج بهاجس العاطفة والإحساس عند الشاعر، شرط الَّا ينقل الصورة نفسها؛ لكي لا يقع في خطأ اتقاد العاطفة لحظة إهتزاز رؤيته الخيالية، التي تمثل المادة الخام للأسلوب الشعري؛ لذا((الصورة هي انسحاب عن الحقيقة، من أجل التفاعل الأفضل معها؛ ولذلك فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة، وعندما تفشل إحدى الصور الشعرية فإننا قد نرى العيب فنيًّا، وقد نراه تعارضًا مع الفكرة المطروحة))(97)، فيجب التأني في تصوير المشهد الشعري، وعدم الاعتماد على الآثار الانفعالية المشوشة بين الموضوع والصورة؛ لأنها أحاسيس نابعة من تجربة الإنسان وقدرتها على برهنة صدق المشاعر، وهي تقسم على أنواع:

1ـــ الصورة البصرية:

للصورة البصرية حضور في نقل الأحداث المرئية إلى شعور المتلقين فيتصور أنه يبصرها وكأنها شاخصة أمام ناظريه بكلِّ جزئياتها(98)، ومن أمثلتها قول الشاعر من الكامل(99):

راقَ الرَّبيعُ ورقَّ طبْعُ هوائهِ
واجْعَلْ قَرينَ(100) الورْدِ فيه سُلافةً
لولا ذبُولُ الورْدِ قلتُ بإنَّه:
فانظرْ نضَارةَ أرضِهِ وسمائِهِ
يحكي مُشَعْشِعُهَا مُصْعَدَ مائِهِ
خدُّ الحبيبِ عليهِ صبْغُ حيائِهِ

رسم الشاعر صورة مرئية تفيض بالحركة والجمال، إذ أقام مشهدها على المقايسة بين الربيع والمحبوبة، فوصف هواء الربيع بالرقة، وجعله من طباعه الاعتيادية ـــ على سبيل الاستعارة المكنية ـــ فانعكس جماله على الأرض وصفاء السماء، ثم قارن بين جمال الربيع وجمال المحبوبة المكتحلة بالورد، مرجحًا حمرة خجلها على حمرة الورد، وكأنما شعر بالانكسار من جمالها، على الرغم من جمال طبيعة الربيع، وهناك التفاتة لطيفة في تصوير المشهد، وهي أن الشاعر روى جمالها على لسان الامتزاج(مشعشعها) بصيغة الاستعارة المكنية، فضلًا عن تصوير مشهد الورد بأن جماله موسمي يندثر مع اندثار الربيع، لكن جمال المحبوبة دائمي لا تنقطع طراوته، ورقة طبعه الذي أعطى عهدًا موثقًا بوفائه ـــ على سبيل المجاز ـــ منتصرًا لجمال المحبوبة على الربيع.

وقد تكون الصورة البصرية لونية، إذ يقول الشاعر من الكامل(101):

قوْمٌ لهم فلكُ البروجِ مَحلَّةٌ
وإذْ رنَا للرُمْحِ طرْفٌ شاخصٌ
وشذَا صهيلٌ مُطْربٌ فأجابَهُ
وقفَ الوغى منْهُ على ذي هيْبةٍ
والبدْرُ جارٌ والشُّموسُ قبيلُ
واحمرَّ خدٌّ لِلْحُسَامِ أسيلُ
منْ نحْوِ ألْسنةِ الغُمودِ صليلُ
يقفُ العزيزُ لديْهِ وهو ذليلُ

اعتمد الشاعر في تركيب صورته اللونية على أسلوب الكناية عن نسبة صفة إلى موصوف في قوله: (واحمر خدٌّ للحسام أسيل)، كناية عن نزف الدم المسيل على خدّ السيف إثر الضرب في ساحة الوغى، فمزج الشاعر أسلوب الموازنة والمقابلة بين بأس قوم الممدوح وتفوقهم في الفروسية والشجاعة والمهارة في القتال، على عكس صفات الخصم، الذين لا يجيدون القتال، ثم تبرز المفارقة التصويرية البصرية، إذ اقترن عزيز الخصم بالذل وهو يقف بين يدي الممدوح، بينما الأخير تقف ساحة المعركة له مهيبة بأسه وشجاعته ـــ على سبيل الاستعارة المكنية ـــ فجمالية الانزياح الأسلوبي اتشحت بإضفاء الأنسنة على الصورة.

2ـــ الصورة السمعية:

هي الصورة المعتمدة في بناء جزئياتها على حاسّة السمع، والصوت المتردد هو الوسيلة الأساسية في تكوينها، ومن أمثلتها قول الشاعر من السريع(102):

غِيداءُ جيداءُ لها مِعْطفُ
ساكِنَةٌ في جوْفِهَا ناطقٌ
كأنَّما حِلْيتهَا أَلْسنُ
يرْفلُ منْ دياجيهِ في اتِشاحْ
ينْطقُ عنهَا بمعانٍ فِصاحْ
تملأُ سمْعَ الدَّهْرِ فيكَ امتداحْ

تعصف صورة المعشوقة في خيال الشاعر فيزاوج بين صورتين بيانيتين حسِّيتين قائمتين على التصوير البياني، إذ الصورة الأولى: جاءت بصرية مفعمة بالحركة والنور بوساطة الكنايتين، الأولى: (غيداء) كناية عن نعومتها وتثني حركة مشيتها برفق ولين، والأخرى: (جيداء) كناية عن عن دقة طول عنقها وحُسنه، وكأنه نور يسطع من معطفها، والصورة الأخرى: سمعية صاغها الشاعر على وفق المزاوجة بين الكناية والاستعارة والتشبيه، فالكناية عن نسبة في قوله: (ساكنة في جوفها ناطق) كناية عن الجمال الناطق بمحاسنها ومفاتنها في تأنٍ وهدوء، والاستعارة المكنية في قوله: (ينطق عنها بمعان)، إذ شبَّه جمالها الناطق بالإنسان العاقل والمدرك لما يدور حوله، دلالةً على الإفصاح عن قصدٍ بصوت مسموع، ثم شبَّه حليتها بالألسن، ووجه الشبه هو مثلما يتحرك اللسان ويصدر صوتًا، كذلك الحلي في حركتها تصدر صوتًا مسموعًا؛ ليسمعها الدهر ـــ بصيغة المجاز ـــ فتلفت نظر أهله بجمالها، فالدلالات السمعية تكوّنت نتيجة العناصر الجمالية التي تحملها المعشوقة.

3ـــ الصورة الشمية:

يعتمد بناؤها الأسلوبي على حاسّة الشّم، ويبرز جمالها التصويري باستجابة الانفعال الشعوري للحسّ الطبيعي، ومن أمثلتها قول الشاعر من الكامل(103):

وتكلَّمَتْ فكأَنَّ طيبَ حديثِهَا
مُتِّعَتْ منهُ بطيبِ مسكٍ أذفَرِ

رسم الشاعر صورة غزلية قائمة على حاسّة الشمّ، إذ شبّه كلام المحبوبة بالطيب، دلالة على تمتعه بحديثها، وكأن أريجه يشبه أريج المسك؛ لشدّة افتتانه بها.

وفي موضع آخر يقول من الكامل(104):

شُكْرًا لأَنْعمكَ التي ألْبستني
فيأتني ظلَّ النَّدى وأشدْتَ لي
منْهَا الشَّبيبةَ حينَ شابَ المِفْرقُ
ذِكْرًا هو الرَّيْحانُ بلْ هو أعْبَقُ

إن اسناد الذكرى إلى أيام الشبيبة في وقت المشيب صورة متلائمة من حيث الشكل والمضمون، لكن الانزياح الأسلوبي الدلالي هو إسناد الذكرى إلى الريحان وعبقه، فقامت مقام الفعل: (أعطّر، أو أشم...)، وما عضد أسلوبها هو الفاعل والمضاف إليه(ظلّ الندى)، فأصبحت أيام المشيب مكللة برائحة الشباب.

4ـــ الصورة الذوقية:

هي الصورة التي تتكئ على حاسّة الذوق في ترجمة عواطف الشاعر، لكنها لم تكن بالضرورة تذوق الأطعمة والأشربة، بل التذوق يكون معنويًا، مثل تذوق أيام الشباب، أو طعم الأيام الخوالي، ومن أمثلتها قول الشاعر من المتقارب(105):

نَعِمْتُ بهِ واللَّيْلُ مدةُ ناظرٍ
كأنّي شربْتُ اللَّيْلَ في كأسِ ذكرهِ
فصارَ منَ السَّرَّاءِ غمْزةَ حاجبِ
فلمْ أُبقِ فيه فضلةً للكواكبِ

اعتمد الشاعر في بناء صورته الشعرية بالحديث عن المحبوبة، إذ الليل على الرغم من طول وقته، إلا أنه وجد فيه السرور حينما ذكرها، حتى أن مضاء الوقت أشبه بغمزة الحاجب لقصره ومروره السريع، ثم يشكل صورة ذوقية مبنية على التشبيه المُشرب بالاستعارة، إذ شبّه شربه الليل ـــ على سبيل المجاز ـــ بكأس الخمرة، ووجه الشبه هو انقضاء ما في الكأس مثلما ينقضي الليل بطلوع الشمس، وهي صورة حسّية، فيها حركة انتزاع الليل من الكواكب، كانتزاع الخمرة من الكأس.

وفي موضع آخر يقول من السريع(106):

سقاني الخمْرةَ منْ ريقِهِ
وقامَ لي منْ بَردٍ بالأقاحْ

عبر الشاعر عن صورته الغزلية بصورة تذوقية قائمة على الاستعارة، إذ شبّه ريق المحبوبة لحظة رشف فمها الموّشى ببياض الأسنان بالخمرة، دلالة على لذّة طيبه ونشوة سكره.

5ـــ الصورة اللمسية:

تنماز هذه الصورة الحسّيّة من سابقاتها بأن الجمال المدرك ليس في الصورة البصرية أو غيرها، إنما يدرك باللمس الذي يتيح إحساسًا جماليًا يستشعره المتلقي، وكأن الصورة بين يديه، ومن أمثلتها قول الشاعر من البسيط(107):

يا ربَّ ربَّةِ خدْرٍ زُرْتُ مضجَعَهَا
ضَمَمْتُهَا ضمَّ مُشْتاقٍ إلى كبدي
تعجبْتُ من ضنى جسمي فقلْتُ لها:
منْ مكْمَني والدُّجى الغربيبُ مُعْتكرُ
حتّى توّهمْتُ أنَّ الحلْيَ ينكسرُ
على هواكِ فقالتْ: عنديَ الخبرُ

وظف الشاعر صورة لمسية قوامها الغزل، مبنية على زيارة مضجع المحبوبة ـــ على سبيل الخيال الشعري ـــ فأتبعه برسم صورته اللمسية، إذ شبَّه ضمها إلى كبده المُصطلي بنار الفراق بضمِّ المشتاق الفاقد عزيزه، ووجه الشبه هو الاشتياق بشدّة ولهفة، وهناك مفارقة أسلوبية في الصورة، وهي مرض جسم الشاعر لم يكن حقيقيًا، إنما مدنفٌ بحبها، وهذا ما ترجمته الجملة الحوارية.

ثالثًا: المستوى الموسيقي:

ينماز النص الشعري من النصوص الأدبية الأخرى ببنائه الموسيقي المخامر للإيقاع الصوتي، ولا مناص للشعر منه؛ لكونه عنصرًا جوهريًّا ذا أفكارٍ تنسجم والتموجات الايقاعية المنتظمة بالرنين في اهتزاز أوتاره النغمية، إذ يستميل المتلقي بتطابق الوزن مع الألفاظ في نسق الحركات الانفعالية والخوالج الفكرية، فـ ((الصوت آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف))(108)، وهذا المفهوم يحيل برأيِّ المتواضع إلى أن الشعر والموسيقى توأمان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، أو كلاهما رضيع من ثدي واحد؛ لأنَّ النفس الإنسانية ميَّالة إلى النبرات الصوتية ذات المخارج المتموجة في إيقاعها، إذ((اللحن موجود طبيعيًا في الأصوات التي ينتجها الصوت الإنساني المحدد عصبيًا وفيزيولوجيًا... وبيولوجيًا في باحةٍ يُمنى من الدماغ تحققت في مخارجٍ من الجهاز الصوتي))(109)، فكلاهما يشترك في الموقع، فضلًا عن اتصاله بالفضاء التخييلي وقدرته على إحداث الصدمة المتزاوجة في مشاعر المتلقي، وكلاهما مكملٌ للآخر، وسأدرس المستوى الموسيقي على وفق التقسيم الآتي:

أ ـــ الموسيقى الخارجية:

1ـــ الوزن:

من الخصائص الأسلوبية للشعر وركن أساسيٌّ من أركانه، إذ عُرِّفَ الشعر بأنه: ((لفظ موزونٌ مقّفى يدلُّ على معنى))(110)، فالوزن خصيصة جوهرية منتظمة تحدد نسق القصيدة في أسلوبها الإبداعي، فتنصهر اللغة بالموسيقى لإبراز الشحنات العاطفية باتساق وانسجام، ولا يتحقق الوزن من دون القافية؛ لأن((الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة))(111)، لكن الوزن والقافية من غير تخييل، أو من دون اتقاد العاطفة، أو بلا تضافر لفكرة الموضوع لا يشكلان قصيدة، فضلًا عن تضافر عناصر الحركات والسكنات وتعالقهما بالنبر النغمي وجمعهما في بوتقة الايقاع؛ لإنتاج صورة شعرية تحاكي وجدان الشاعر ونقلها إلى المتلقي في صورة أبهى.

وقد سار ابن اللبَّانة في نظم قصائده على غرار بحور الشعر الخليلي، إلا أنه فضّل النظم على بعضها أكثر من بعضها الآخر، فتنوعت أوزانه بتنوع اهتزاز عواطفه لحظة بناء صورته الشعرية، فأولاها عناية جمالية تتواءم وموضوعاته الشعرية.

بعد استقراء شعره واحصاء أوزانه، تبيّن أنه نظمه على أوزان الشعر الخليلي، ولم يخرج عنه بأيِّ بيتٍ شعري في محتوى ديوانه(112)، إلا أنه فضّل جزءًا من البحور على جزئها الآخر، فضلًا عن نظم قصائده على البحر التام،الذي شكّل حضورًا بارزًا في شعره، بينما البحر المجزوء فكان حضوره يسيرًا.

أما مجموع أبياته الشعرية فبلغت(1005) بيتًا ـــ خمسة وألف بيتٍ ـــ توزعت بين المدح، والرثاء، والغزل، والهجاء، والوصف، والطبيعة، والتعفف، والاستعطاف، والعتاب، والشكوى، والوداع، فضلًا عن توزيع الأبيات الشعرية على(96) ستٍ وتسعين قصيدة ومقطوعة ونتفة ويتيم.

والجدولان الإحصائيان الآتيان يوضحان البحور التي نظم الشاعر عليها شعره، من حيث المفردات المبينة في الحقول الإحصائية:

التسلسل	البحر التام	القصائد	المقطعات	النتف	اليتيم	الأبيات	النسبة المئوية		
1ـــ	الكامل	12	8	4	2	309	%30,746		
2ـــ	الطويل	12	6	4	1	305	%30,348		
3ـــ	البسيط	5	4	5	1	158	%15,721		
4ـــ	الوافر	5	2	1	ـــــ	74	%7,363		
5ـــ	السريع	2	1	2	ـــــ	59	%5,870		
6ـــ	المتقارب	3	ـــــ	ـــــ	4	1	54	%5,373	
7ـــ	الخفيف	1	1	2	ـــــ	ـــــ	18	%1,791	
8 ـــ	المنسرح	1	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	12	%1,194
9ـــ	الرمل	ـــــ	ـــــ	ـــــ	1	ـــــ	ـــــ	2	%0,199
10ـــ	المجتث	ـــــ	ـــــ	ـــــ	1	ـــــ	ـــــ	2	%0,199
المجموع	10	41	22	24	5	993	%98,804		

جدول رقم (1) يبيّن نسبة البحور التامة في شعره

التسلسل	البحر	القصائد	المقطعات	النتف	اليتيم	الأبيات	النسبة المئوية		
1ـــ	البسيط	ـــــ	ـــــ	3	ـــــ	ـــــ	ـــــ	10	%0,995
2ـــ	الرمل	ـــــ	ـــــ	ـــــ	1	ـــــ	ـــــ	2	%0,199
المجموع	2	ـــــ	ـــــ	3	1	ـــــ	12	%1,194	

جدول رقم (2) يبيّن نسبة البحور الجزوءة في شعره

يتضح من الجدولين الإحصائيين في أعلاه، أن ابن اللبَّانة وظف اثنا عشر بحرًا، التامة منها والمجزوءة، إذ نظم نصوصه الشعرية على عشرة بحور تامة، مرتبة بحسب كثرة توظيفها(الكامل، والطويل، والبسيط، والوافر، والسريع، والمتقارب، والخفيف، والمنسرح، والرمل، والمجتث)، ومن البحور المجزوءة نظم نصوصه الشعرية على اثنين هما(البسيط، والرمل).

وبلغت نسبة ما نظمه من شعره على البحور التامة(98,804%)، وهي نسبة عالية جدًا بالقياس إلى نسبة ما نظمه على البحور الجزوءة، التي بلغت(1,194%)، مما يدلّ على ميل ابن اللبّانة إلى البحور ذات التفعيلات الكثيرة؛ لما تفسحه من مجال وتتيح له من حرية في تجربته الشعرية، فضلًا عن اختياره من البحور أطولها وأكثرها شيوعًا في الشعر العربي القديم، إذ إنّ((أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر هي: الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط))(113)، وهذا يوضح ميل الشاعر إلى انسجامه مع الإيقاع الشائع في عصره، ومن ثم أن الشاعر حرٌّ في اختيار أوزانه، لكنه حينما يختار البحر الشعري لنظم قصيدته، يجب أن يكون مرتبطًا بأحاسيسه وانفعالاته؛ لكي يتوافق الشكل مع المضمون من حيث تدفق الإنفعالات مع الإيحاءات المرتبطة في إيقاعات البحر نفسه؛ لهذا أراد الشاعر التعبير عن عاطفته ببحور تامّة غير مجتزئة؛ لكونه أدرك أن اجتزاء البحر يؤدي إلى اجتزاء عاطفته.

جاء البحر الكامل في مقدمة البحور فيما نظم عليه من شعر، إذ بلغت نسبته(309) بيتًا من مجموع شعره المنظوم على البحور التامة والمجزوءة، ولعل ميل الشاعر إلى النظم على هذا البحر؛ لما يحتله من مكانة مهمة في الشعر العربي، فهو يحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع في أشعار العرب(114).

وشكل حضور البحر الطويل المرتبة الثانية في شعره من حيث الجدول الإحصائي، إذ بلغت عدد أبياته(307) بيتًا، وما يميز هذا البحر من بحور العروض الخليلي بأنه((تام لا يكون مجزوءًا ولا مشطورًا ولا منهوكًا... وليس بين بحور العربية بحر على هذا الطراز))(115)، فأتاح هذا البحر للشاعر حرية التصرف في بثِّ عواطفه بوساطة موسيقاه المتناغمة والمتموجة إيقاعيًا.

أما نسبة البحور الشعرية الباقية ـــ التامة والمجزوءة ـــ لم تشكل نسبة بحري الكامل والطويل، إذ بلغ عدد البحر البسيط بنوعيه ـــ التام والمجزوء ـــ (168) بيتًا، والوافر شكل حضوره(74) بيتًا، وتلاه االسريع بأبياته البالغة عددها(59) بيتًا، والمتقارب بلغ عدد أبياته(54) بيتًا. أما الخفيف فقد بلغ(18) بيتًا، والمنسرح(12) بيتًا، والرمل بلغ بنوعيه ـــ التام والمجزوء ـــ (4) ، والمجتث(2)، لكن ما يلفت النظر أن عدد الأبيات المجزوءة شكلت(12) بيتًا، وكأن الشاعر وجد في البحور التامة مساحة أوسع؛ للتعبير عن هواجسه العاطفية، فضلًا عن جنوحه نحو التام؛ لأنه يشكل نغمًا متزنًا.

2ـــ القافية:

تشكل القافية سمةً مهمةً في العروض الخليلي، من حيث الإطار الخارجي لموسيقى القصيدة، إذ لا تقلُّ أهمية عن الوزن، ويمكن القول: إنها هندسة البحر الشعري في بناء إيقـــاعـــــاته المتموجة، وهي((شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية))(116)، وترتبط القافية ببناء القصيدة ارتباطًا دلاليًا وإيقاعيًا، فلا يجوز أن تحدد القافية بالوزن؛ لأن وجودها لا شك يرتبط بارتباط الصورة، و((بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوّة الايقاع وقوّة التأثير))(117) في المتلقي وجذب انتباهه بوساطة((ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرًا وقوّة جرس، يصيب فيها الشاعر دفقه))(118).

بناءً على ذلك أدرك ابن اللبَّانة أهمية القافية، وأثرها في تشكيل القصيدة دلاليًا وموسيقيًا، وسأدرسها على وفق الآتي:

أ ـــ صوت الروّي:

هو الصوت الذي تُبنى عليه الأبيات في القصيدة الواحدة، وتُنسب إليه، فيقال: قصيدة بائية، أو تائية، أو دالية، أو نونية، ويُلزم في آخر البيت(119).

ونظرًا لأهمية صوت الروّي في القصيدة، سُميّت القوافي بتسميات متنوّعة، فهناك قوافٍ تُسمى بالقوافي الذُّلل، وصوت روّيها هو: ((الباء، والتاء، والدال، والراء، والعين، والميم، والياء المتبوعة بألف الاطلاق، والنون في غير التشديد أسهلها))(120) أجمعها، وأقلّها توظيفًا القوافي النُّفُر التي تُبنى على حروف الروّي الآتية: ((الصاد، والزاي، والضاد، والظاء، والهاء الأصلية، والواو))(121). أما القوافي الحُوش، فنادرة التوظيف، وما يمثلها من حروف الروي: ((الثاء، والخاء، والذال، والشين، والظاء، والغين))(122)، إذ نطقها يصعب بسبب تقارب نطق الحروف، أو تسبب ثُقلًا على اللسان في نطقها.

وبالاطلاع على القافية في شعر ابن اللبَّانة، اقتضت الدراسة منهجًا إحصائيًا يوضح نسبة شيوعها في نصوصه الشعرية، على وفق الآتي:

التسلسل	الروّي	القصائد	المقطعات	النتف	اليتيم	الأبيات	النسبة المئوية	
1ـــ	الميم	5	2	4	ـــــــ		141	%14,029
2ـــ	الدال	3	2	2	1	114		%11,343
3ـــ	الراء	6	4	3	ـــــــ		108	%10,746
4ـــ	اللام	5	2	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	99	%9,850
5ـــ	الباء	4	3	1	ـــــــ		98	%9,751
6ـــ	العين	4	3	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	79	%7,860
7ـــ	القاف	3	1	2	ـــــــ		71	%7,064
8 ـــ	التاء	1	2	1	1	56		%5,572
9ـــ	النون	1	1	3	2	47		%4,676
10ـــ	الحاء	1	ـــــــ	ـــــــ	1	ـــــــ	42	%4,179
11ـــ	الكاف	2	1	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	40	%3,980
12ـــ	السين	2	1	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	32	%3,184
13ـــ	الهاء	1	2	1	ـــــــ		22	%2,189
14ـــ	الضاد	1	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	19	%1,890
15ـــ	الفاء	ـــــــ	1	2	1	11		%1,094
16ـــ	الهمزة	1	ـــــــ	ـــــــ	1	ـــــــ	10	%0,995
17ـــ	الجيم	1	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	8	%0,796
18ـــ	الياء	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	2	ـــــــ	4 %0,398
19ـــ	الخاء	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	1	ـــــــ	2 %0,199
20ـــ	الشين	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	1	ـــــــ	2 %0,199
المجموع	20	41	25	25	5	1005		%99,994

يلاحظ من الجدول الإحصائي لحرف الروّي، أن الشاعر وظف عشرين روّيًا في قوافي شعره، إذ تباينت استعمالاته له، فتراوحت بين القلة والكثرة، فتصدر روّي(الميم) قائمة قوافيه، من حيث كثرة وروده فيها، وأتبعه روّي(الدال) في ذلك، ثم تدرجت بعدهما الحروف الآتية نزولًا، وهي(الراء، واللام، والباء، والعين، والقاف، والتاء، والنون، والحاء، والكاف، والسين، والهاء، والضاد، والفاء، والهمزة، والجيم، والياء، والخاء، والشين)، فضلًا عن حروف الروّي، التي تجنب توظيفها هي ذات مخارج أسناني لثوي، أو أسناني، أو غاري أو غيره، وهي(الثاء، والذال، والزاي، والصاد، والطاء، والظاء، والغين، والميم، والواو).

أما تنويعه بين توظيف القوافي بأجمعها: (الذُّلل، والحُوش، والنُّفُر)، فيعود إلى إحساسه بأهمية مخارجها دلاليًا وإيقاعيًا، لكن توظيفه للأصوات الحُوش: (الخاء، والشين)، على الرغم من قلتها، إلا أنه أراد إثبات معنًى بوساطتها، وإثبات قدرته على مجاراتها، وكذا هي الحال في الأصوات النُّفُر: (الضاد، والهاء).

ب ـــ أنواع القافية:

للقافية وظيفة شعورية وعاطفية يرتبط وجودها بموضوع القصيدة المزمع إنشادها، فهناك قصائد يختار الشاعر قوافيها؛ لتلائمها وحالته الانفعالية؛ لذا تكون حلقة التواصل بين الشاعر والمتلقي، وهي تقسم على نوعين، الأولى: مطلقة، تعتمد الحركات الإعرابية الثلاث(الفتحة، والكسرة، والضمة)، والأخرى: مقيدة، ويكون حرف روّيها ساكنًا، مما تُحرر الشاعر من قيود الحركات الإعرابية في آخر أروائها(123).

والجدول الآتي يوضح نسبة شيوع القافية في شعر ابن اللبَّانة من حيث الإطلاق والتقييد، وحركة الروّي:

القافية	الروّي	القصائد	المقطعات	النتف	اليتيم	الأبيات	النسبة الجزئية	النسبة الكلية
مطلقة	الضمة	15	11	5	2	392	%39,004	%92,038
	الكسرة	10	6	11	1	292	%29,054	
	الفتحة	11	7	6	1	241	%23,980	
مقيدة	السكون	5	1	3	1	80	%7,960	%7,960
المجموع 4		41	25	25	5	1005	%99,998	%99,998

يبيّن الجدول في أعلاه غلبة واضحة للقافية المطلقة، والقافية المطلقة ذات الروّي المضموم شكلت حضورًا أكثر من أختيها ذواتي الروّي المكسور والمفتوح، فما جاء من الروّي المضموم في شعره قوله من الطويل(124):

وداعٌ ولكنّي أقولُ سلامُ
أُخادعُ نفْسًا إنْ تحققَتِ النَّوى
قدِ ائْتلفتْ أهواؤهَا بكَ جملةً
وشقَّتْ على النُّصْحِ المبينِ جيوبَها
وللنفْسِ في ذكْرِ الوداعِ حِمامُ
فليسَ لها بيْنَ الضِّلُوعِ مقامُ
كمَا ائْتَلَفْتْ في وكرِهِنَّ حَمَامُ
كما شقَّقتْ عنْ زهرهنَ كَمامُ

أما القافية المكسورة، فجاءت في المرتبة الثانية، إذ يقول الشاعر من مجزوء البسيط(125):

يا شادنًا حلَّ في السَّوادِ
وكَعبةً للْجمالِ طافَتْ
ما زدتَني في الوِصَالِ حظًّا
أعشَى سَنا ناظرَيْكَ طرْفي
منْ لحْظِ عيْني ومنْ فؤادِي
منْ حوْلِهَا أَنْفُسُ العُبَّادِ
إلا غَدَا الشَّوْقُ في ازْديادِ
فليْسَ يلْتذُّ بالرُّقَادِ

ومما جاء من القافية المفتوحة، قوله من الخفيف(126):

أنتَ علمتَني السِّيادةَ حتّى
ربحْتُ صفقةً، أَزيلُ بُرودا
وكفاني كلامُكَ الرَّطْبُ نيلا
ناهضَتْ همتي الكواكبَ قدْرَا
عن أَديمي بهَا، وأَلبسُ فخْرَا
كيفَ أَلقي درًّا وأَطلبُ تِبْرَا

ومن القافية الساكنة، يقول من السريع(127):

ولمْ يضقْ دهرٌ على أُمّةٍ
تُبْصرُهُ إنْ هاجَهُ صارخٌ
إلا أصابُوا بذُراهُ انفسَاحْ
كالحيّةِ انْسابَ، وكالماءِ ساحْ

إذ الشاعر في هذه القصيدة أبدع؛ لأنه تمكن من توظيف التقاء الساكنين في القافية، وهو ما لا يجوز في اللغة العربية.

وهناك تنويع آخر للقافية، تبعًا للحرف الذي يسبق حرف الروّي، فجاءت قوافي ابن اللبَّانة موزعة على المردفة، والمؤسسة، والمجردة. والقافية المردفة، تحتوي على حرف مدٍّ يقع قبل حرف الروّي بلا فاصل، ولها حالتان، الأولى: إذا جاء حرف المدّ واوًا أو ياءً فجاز تعاقبهما في قوافي الأبيات، والأخرى: إن جاء المدُّ ألفًا وجب التزامها في قوافي الأبيات كلّها، ولا ينوب عنها غيرها(128)، ومثال القافية المردفة بتعاقب الياء والواو، قول الشاعر من الوافر(129):

سقطَتْ منَ الوَفاءِ على خَبيرٍ
ترَكْتُ هوَاكَ وهوَ شَقِيقُ دِيني
وَلا كُنْتُ الطَّليقَ منَ الرَّزايا
فَذرْني والذَي لكَ في ضَميري
لَئِنْ شُقَّتْ بُرودِي عنْ غَدُورٍ
لَئِنْ أصْبَحْتُ أُجْحَفُ بالأَسيرِ

نظم الشاعر قافيته على روّي(الراء)، وأردفه بحرف لين، وهو(الياء) في البيت الأول، ثم أعقبه بـ (الواو) في البيت الثاني، ثم تلاه بالياء في البيت الأخير، وهذا أمرٌ جائز فيهما من دون الألف.

ومن القافية المردفة بالألف قوله من السريع(130)

تذَكَّرَ الدَّرَ فحنَّ اشْتياقْ
أَرَّقَهُ جُنْحَ الدُّجَى أَورقُ
وَاعتادَهُ الحبُّ وكانَ استفاقْ
قامَ على ساقٍ وقَدْ ضَمَّ سَاقْ

صاغ الشاعر قافيته على حرف القاف روّيًا، وعلى حرف الألف ردفًا، فأردفت القاف في القوافي أجمعها، ولا يجوز إبدالها بحرف آخر.

أما القافية المؤسسة، فتسبق روّيها ألف أصلية، يفصل بينها وبين الروّي حرف متحرك يسمى الدخيل(131)، إذ يقول الشاعر من الكامل(132):

غُصْنٌ تحرّكَ في الحليّ وفي الحُلى
وَمُخيَّمٌ بينَ الجوَانحِ راحِلُ
وَسْنانُ ورْدِّ جمالِهِ في خدِّهِ
كَرمَتْ عليه لوَاحظي بدمُوعِهَا
عنْ مائلِ قلْبي إليهِ مائِلُ
تحكي سُلالتَهُنَ لمَّةُ راحِلُ
غضٌّ ونرْجِسُ مُقلَتَيْهِ ذابِلُ
ذُلًّا لهُ وهوَ العزيزُ الباخِلُ

يلمح في هذه الأبيات أن ردف التأسيس(الألف) لم يقع قبل حرف الروّي(اللام) مباشرة، إنما فصل بينهما حرف صحيح متحرك بالكسر، وهو(الدخيل)، فجاء في قافية البيت الأول حرف(الهمزة)، وفي الثاني حرف(الحاء)، وفي الثالث(الباء)، وفي الرابع(الخاء).

والقافية المجردة، هي القافية الخالية من الردف والتأسيس، ومنها قول الشاعر من البسيط(133):

ألقاهُم والظّبَا ما دُونَهُم فأرَى
غَاروا على الرّيحِ فاسْتَعْلَتْ رِمَاحُهُم
إنّي علَى صُوَرٍ في المَاءِ أَطْلَعُ
دونَ المهبِّ فما للْريحِ مُتَّسَعُ

إذ القافية في النص لم يسبق روّيها(العين) حرف مدّ، ولا وجود لألف التأسيس فيها.

وفيما يأتي جدول إحصائي يبين نسب تلك الأنواع من القوافي في شعر ابن اللبَّانة:

التسلسل	القافية	القصائد	المقطعات	النتف	اليتيم	الأبيات	النسبة
1ـــ	المجردة	25	15	15	5	585	%58,208
2ـــ	المردفة	14	10	9	ـــــــ	382	%38,009
3ـــ	المؤسسة	1	ـــــــ	ـــــــ	1	38	%3,781
المجموع		3 41	25	25	5	1005	%99,998

ب ـــ الموسيقى الداخلية:

لم تقتصر موسيقى الشعر على التموج الإيقاعي للتفعيلة، بل تجاوزته إلى الموسيقى الداخلية، وهي تضفي بدورها نغمًا صوتيًا يتناسق ودلالة الإيقاع الخارجي، وسأدرسها على وفق التقسيم الآتي:

1ـــ الجناس:

أسلوب موسيقي دلالي يرفد إيقاع التفعيلة الشعرية بنغمٍ متساوقٍ لفظيًا، وهو((أن يكون هذاالنوع من الكلام مجانسًا؛ لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا))(134)، شرط ألَّا يكون حضوره متكلفًا في النص، ويقسم على نوعين هما:

أ ـــ الجناس التام:

هو ما اتفق لفظًا وخطًّا، واختلف معنًى(135)، ولا ضير في مجيئه إذا وقع في أول البيت الشعري، أو في وسطه، أو في آخره، ومن أمثلته قول الشاعر من الطويل(136):

وأَصْبَحَتْ مِنْ حَالِيْك تُقسمُ في الوَرَى
هِباتٍ وهبَّاتٍ هِيَ الأمنُ والرُّعْبُ

وقع التجنيس بين(هبات، وهبّات) لما في اللفظتين من انسجام صوتي، شحنته عاطفة الشاعر باختلاف دلالتهما، إذ اللفظة الأولى: دلَّتْ على العطاء الخالي من الأعواض والأغراض، والأخرى: أشارت إلى معنى هبِّ السيف ومضائه في الضريبة؛ لهذا ألحقه بالجملة الاسمية ومعطوفها على شكل نسق ضدّي(الأمن، والرعب)، إذ الأمن يتناسق والعطاء، والرعب يتساوق معناه مع ضربة السيف.

ب ـــ الجناس غير التام:

هو ما اختلف خطًّا ومعنًى، وقد يكون الاختلاف بحرفٍ واحدٍ أو أكثر(137)، مما يؤدي وظيفة التموج بين الارتفاع والانخفاض، أو تكون النغمة متوسطة بينهما، ومن أنواعه الجناس المصحف، وهو((ما تماثل ركناه في الحروف، وتخالفا في النقط))(138)، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(139):

ويجُولُ في الأرْواحِ روحُ ما سرَتْ
رِيَّاهُ منْ تِلْقائِهِ بِلِقَائِهِ

حصل التجنيس بين لفظتي(تلقائه، وبلقائه)،فدلّت اللفظة الأولى: على المجاورة، والأخرى: قصد بها الإلتقاء بين الطرفين، فضلًا عن الجناس في قوله: (الأرواح، وروح)، فتحول البيت الشعري إلى أنغام ممسوقة تلفت ذهن المتلقي للتعرف على قصدية الشاعر التي صرّح بها، وهي الريح الطيبة التي تسري من ممدوحه فتعمُّ من يجاوره ويلاقيه.

وقد يكون الجناس غير التام مضارعًا, ويراد به((أن يجمع بين كلمتين هما متجانستان لا تفاوت بينهما إلا بحرف واحد سواء وقع أولًا أو وسطًا أو حشوًا))(140)، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(141):

ومنِ اغْتدَى وَقدِ اهْتَدى لطَرِيقَةٍ
ما ضلَّ منْ يسْعَى على مِنْهَاجِهَا

إنَّ الجناس وقع بين مفردتي(اغتدى، واهتدى)، فأضفى وقعًا نغميًّا ودلاليًّا، إذ اللفظة الأولى: أشارت إلى المضي في الرأي، والأخرى: عضدتها معنويًا ودلاليًّا، فدلّت على بصيرة الرأي وسلْك الطريق القويم في الأمر.

ومن أنواع الجناس غير التام، الجناس المرّفل، وهو أن تكون الزيادة بحرفين في آخر الكلمة الثانية المجانسة(142)، ومن أمثلته قول الشاعر من البسيط(143):

أَهديَتْ لي منْ بنَاتِ الكرْمِ فاكِهَةً
كأَنَّ طيبَ اللَّمَى منْ طيبِهَاأشْرَقَا

وظف الشاعر الكناية في قوله: (بنات الكرم)، وهي كناية عن الزبيب الأسود بدلالة قوله في الشطر الثاني: (كأن طيب اللمى...)، ثم أردفها بالتشبيه، إذ شبَّه طعم اللمى بطعم الزبيب، ووجه الشبه بينهما، هو استنباط حلاوة الشفاه من حلاوة الزبيب، وما عضد صورته الشعرية الجناس المرفل(طيب، وطيبها)، إذ أحدث فونيمات صوتية تستأنس نفس المتلقي لِسماعها.

2 ـــ التصريع:

فنٌّ صوتي يسهم في إثراء النغم الإيقاعي للنصّ الشعري، وهو((استواء آخر جزءٍ في صدر البيت، وآخر جزءٍ في عجزه، في الوزن والروّي))(144)، وغالبًا ما يكون مجيؤه في مطالع القصائد، ويكرره الشعراء في القصيدة الواحدة على الأقل مرتين أو ثلاث، رغبةً منهم في تكرار المقطع الصوتي لمطلع القصيدة؛ لكي يلفتوا ذهن المتلقي إليه، وكأنّ القصيدة بدأت من جديد، ومن أمثلته قول الشاعر من الطويل(145):

بكَتْ عنْدَ تودِيعي فمَا عُلِمَ الرَّكْبُ
أذاكَ سقيطُ الطِّلِّ أَمْ لُؤْلُؤٌ رَطْبُ؟

تطابقت آخر كلمة في المصراع الأول(ركب) مع آخر كلمة في المصراع الثاني(رطب) ببنيتهما الوزنية، فضلًا عن انتهائهما بالحرف الأخير منهما نفسه(روّي القافية)، مما أنتج دفقة موسيقية تناسقت ودلالتهما الشعرية. وللتصريع أنماط مختلفة، وما حضر منها في شعر ابن اللبَّانة ـــ مرتبة بحسب كثرة توافرها في شعره ـــ التصريع الكامل، وهو((أن يكون كلّ مصراع من البيت مستقلًا بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه))(146)، ومن شواهده قول الشاعر من الطويل(147):

مَضَيْتَ حُسَامًا لا يُقَلُّ لهُ غرْبُ
وأُبتَ غَمَامًا لا يُحَدُّ لهُ سَكْبُ

صرّع الشاعر بين لفظتي(غرب، وسكب)، إذ في الشطر الأول شبَّه ممدوحه ـــ على سبيل الاستعارة التصريحية ـــ بالسيف، والدلالة المشتركة بينهما هي القوّة في الضرب والقطع، والآخر: شبّهه بالغمام ـــ بصيغة الاستعارة التصريحية ـــ والعلاقة بينهما هي العطاء المتواصل والكرم، فكلُّ شطر مستقل بذاته، إلا أن الإلتقاء بين مفردتي التصريع تلتقي بالوقفة الصوتية في نهاية كل شطر، مما أنتج ترددها النغمي أسلوبًا جماليًا في الموسيقى.

والتصريع الموجه، هو((أن يكون الشاعر مُخيَّرًا في وضع كلِّ مصراع موضع صاحبه))(148)، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(149):

حُنِيَتْ جوانِحُهُ على جَمْرِ الغَضَا
لمَّا رأَى برْقًا أَضَاءَ بذي الأَضَا

فلو قُرِئَ البيت قراءةً ثانيةً على وفق الترتيب الآتي:

لمَّا رأَى برْقًا أَضَاءَ بذي الأَضَا
حُنِيَتْ جوانِحُهُ على جَمْرِ الغَضَا

لوجدَ القارئ استقامةً تعبيريةً صحيحة، لا وجود للخلل فيها، إنما يلتمس الدفقة الموسيقية المتعاضدة في الدلالة.

وجاء الشاعر بالتصريع الناقص في بعض مطالع قصائده الشعرية، ويراد به((أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني))(150)، وهذا النوع لم يكن مقبولًا في الشعر؛ لأن الشاعر إذا أراد الارتقاء بأسلوبه الشعري، وحذقه في دقة المعنى، فيجب عليه أن تكون أشطره الشعرية مستقلّةً بمعناها، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(151):

ضَحَكَ الرَّبيعُ بحيثُ تلْكَ الأربُعُ
لمَّا بكَى لِلْغَيْثِ فيهِ مدْمَعُ

إذ المصراع الأول متعلق في فهم معناه، بذكر المصراع الثاني، فضلًا عن فهم البيت لا يتجزأ، إنما يكون مجملًا، وقد بنى الشاعر معناه على سبيل الاستعارة المكنية في موضعين، الأول: شبَّه الربيع بالإنسان، وأسبغ عليه لازمًا من لوازمه وهو(الضحك)، ووجه الشبه بينهما, فرحة الربوع بإطلالة الربيع، والآخر: شبَّه نزول الغيث بالبكاء، دلالة على نزوله وإحيائه الرياض بزرعها، فتحولت الدلالة من الحزن إلى الفرح، وهذه جمالية الانزياح الأسلوبي في التصوير الشعري.

أما التصريع المكرر، فيأتي((في البيت بلفظة واحدة وسطًا وقافيةً))(152)، وفي هذا النوع يجمع بين فنيين، الأول: التصريع، والآخر: الجناس التام، فيخلق دفقة دلالية وموسيقية بصورة تناسقية، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(153):

غَنَّتْهُ في شَجَرِ الأَراكِ بَلابلُ
فَتحَرَّكتْ في الصَّدْرِ منهُ بلابلُ

كرر الشاعر لفظة(بلابل) في نهاية المصراع الأول، وفي قافية المصراع الثاني؛ مما أنتج دفقة إيقاعية نابعة من إعادة الصوت نفسه، معضدة بدلالة معنوية، إذ اللفظة الأولى: عنت جمع(بلبل) الطائر الحسن الصوت، والأخرى: دلّت على البلبلة من

وسواس الصدر وشدّة الهمّ.

3ـــ ردّ العجز على الصدر(التصدير):

أسلوب بديعي يعتمد ترديد الصوت للكلمة، وهو أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين في آخر البيت ـــ أي يكون في موضع التقفية ـــ ويأتي الآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر المصراع الثاني(154)، وتكمن صورته الأسلوبية في إيحاء المعنى وتوثيقه، إذ المتلقي حينما يسمع لفظة لا يتوقع سماعها ثانية، لكن ترديدها الصوتي يفاجئ المتلقي بالإيحاء والتكرار، ويقسم على أنواع هي:

أ ـــ تصدير التقفية: هو((وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في آخر المصراع الأول))(155)، ومن أمثلته قول الشاعر من الطويل(156):

تُحييكَ حتَّى الشُّهُبُ عنّي وقلَّ لَكْ
فإنَّكَ نورُ الشَّمْسِ تُجلَى في الحَلَكْ

صدّر الشاعر لفظة(لك) وكرر صوتها في التقفية(الحلك)، فأحدث ترددها نغمًا موسيقيًا متجاوبًا بين شطري البيت، فضلًا عن تكثيف المعنى وتأكيده، إذ الشاعر بنى صورته بصيغة الاستعارة المكنية، فأنزل الشهب منزلة الإنسان تدرك وتلقي التحية على الممدوح نيابةً عن الشاعرـــ على سبيل التخييل الشعري ـــ ومن ثم أنزل نور ممدوحه بمنزلة نور الشمس؛ لسطوع وجهه.

ب ـــ تصدير الحشو:

يراد به((وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والثاني في حشو المصراع الأول))(157)، ومن شواهده قول الشاعر من البسيط(158):

كمْ جاعلٍ قَصْري عَيْبًا أُعابُ بهِ
وهلْ يضرُّ طويلَ السَّاعدِ القصرُ

تكررت كلمة حشوِ المصراع الأول(قصري) في القافية، فانتج ذلك التردد تجاوبًا صوتيًّا، وعمقًا دلاليًّا.

ت ـــ تصدير الطرفين:

يقصد به((وقوع أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول))(159)، ومن أمثلته قول الشاعر من الكامل(160):

عذلُوا عَلَيْكَ وخُنْتَ عَهْدَ مُبَشّرٍ
إنْ كنتُ أَعْلَمُ ما يقُولُ العاذِلُ

تجاوب صدر الشطر الأول مع قافية البيت بوساطة لفظتي(عذلوا، والعاذل)، محققًا صوتًا نغميًّا مموسقًا تأنس به نفس المتلقي وتطرب أسماعه.

ث ـــ تصدير أول المصراع الثاني:

يراد به((وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في أول المصراع الآخر))(161)، ومن شواهده قول الشاعر من الوافر(162):

أَقُولُ تحيّةً وهيَ الوداعُ
خِداعًا لي وما يُغنَى الخِدَاعُ

وقع التصدير في أول الشطر الثاني، وآخره بين لفظتي(خداعًا، وخداع)، محدثًا ذلك التردد نغمًا صوتيًا متلاحقًا؛ لإنضباط المسافة بين اللفظتين، إذ بدا أشبه بالدائرة النغمية في عودة نغمِ الثاني إلى الأول.

نتائج البحث:

بعد الوقوف على شعر ابن اللبَّانة وتحليله على وفق منظور بلاغيٍّ وأسلوبي، تبيَّن أن صوره الشعرية اعتمد في رسمها على ذائقته التخييلية وموهبته المتأثرة بالطبيعة الأندلسية، فضلًا عن تأثره بالأحداث التي مرَّ بها زمانه، إذ شكلت رافدًا في إثراء صوره الشعرية، وقد كان مستواه الفني بصورة عامة ينماز بالجزالة والدقة في التصوير، مما تمكن من إظهار براعته في التعامل مع الواقع وصهْره في بوتقة خياله وعاطفته.

الهوامش

(1) دلائل الإعجاز: 488.
(2) الصورة في الشعر العربي: 25.
(3) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني: 98.
(4) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: 10.
(5) الأسس الجمالية في النقد العربي: 332.

(6) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 15.
(7) المصدر نفسه: 15.
(8) ينظر: الأسلوب: 74.
(9) ينظر: الرؤية والعبارة: 445 ـــ 446.
(10) ينظر: الشعر بين الرؤيا والتشكيل: 230 ـــ 231.
(11) دلائل الإعجاز: 50 ـــ 51.
(12) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: 73 ـــ 74.
(13) الطراز: 534/1.
(14) شرح المفصل في النحو: 11/9.
(15) ديوانه: 47.
(16) جمالية الخبر والإنشاء: 170.
(17) ديوانه: 104.
(18) ديوانه: 131.
(19) المصدر نفسه: 28.
(20) حاشية الدسوقي: 412/2.
(21) دلالات التراكيب، دراسة بلاغية: 215.
(22) جمالية الخبر والإنشاء: 151.
(23) ديوانه: 106.
(24) ينظر: اللغة في الدرس البلاغي: 239.
(25) ديوانه: 107.
(26) يتناص الشاعر إشاريًا مع المثل: ((علقت معالقها وصرَّ الجندب))، أي مثلما وجب الأمر ونشب، فجزع الضعيف من القوم، بعدما تعلقت دلوه بالبئر، كذلك الشاعر أنزل متلقيه منزلة الدلو المتعلقة بالبئر، وكأن رشاءه صغت ومالت ـــ على سبيل الاستعارة المكنية ـــ للإستماع إلى قوافي الشاعر، على الرغم من إنكارها، لكنها لما تزل متعلقة في ذهنه، ولا يستطيع نسيانها، مهما أُنكرَت. مجمع الأمثال: 15/2.
(27) ينظر: الإيضاح: 108.
(28) ديوانه: 98.
(29) ينظر: اللغة في الدرس البلاغي: 238.
(30) ديوانه: 90.
(31) الطراز: 530/2.
(32) ينظر: الحلل في إصلاح الخلل: 500 ـــ 501.
(33) ديوانه: 101 ـــ 102.
(34) ينظر: عروس الأفراح: 555/2.
(35) ديوانه: 84.
(36) المصدر نفسه: 142.
(37) الأطول: 430.
(38) ديوانه: 96.
(39) حاشية الدسوقي: 519/2.
(40) ديوانه: 30.
(41) المصدر نفسه: 23.
(42) يتناص الشاعر مع المثل العربي ((بلغَ السّيل الزُّبى)) تناصًا محوّرًا، وقد أبدع في ذلك؛ لأنه استطاع أن يضمّن النثر(المثل) وتحويله إلى كلام موزون ومقفّى، فضلًا عن التحويل الدلالي للمثل، إذ في أصله يضرب على الرابية التي لا يعلوها الماء، فإذا بلغها السيل كان جارفًا مُجحفًا، بينما الشاعر وظفه في صورة المشتاق لمن غاب عن ناظريه وقلبه، وهذا الغياب أصبح مُجحفًا بحقّه، وسيلًا جارفًا مُحرقًا بنار الفراق.
(43) الخطيئة والتكفير: 87.
(44) البرهان في علوم القرآن: 102/3.
(45) في جمالية الكلمة: 105.
(46) ينظر: شرح كافية ابن الحاجب: 111.

(47) ديوانه: 22.
(48) المصدر نفسه: 51.
(49) الطراز: 258/2.
(50) ديوانه: 52.
(51) المصدر نفسه: 77.
(52) المصدر نفسه: 79.
(53) دلائل الإعجاز: 159.
(54) ديوانه: 80.
(55) ينظر: دلائل الإعجاز: 162.
(56) ديوانه: 29.
(57) دلائل الإعجاز: 106.
(58) ديوانه: 28.
(59) المصدر نفسه: 32.
(60) المصدر نفسه: 35.
(61) المصدر نفسه: 43.
(62) المصدر نفسه: 86.
(63) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي: 45.
(64) الكامل في اللغة والأدب: 79/2.
(65) ينظر: المطول: 538.
(66) عيار الشعر: 27.
(67) ديوانه: 24.
(68) حاشية الدسوقي: 227/3.
(69) ديوانه: 85.
(70) يتناص الشاعر مع الآية الكريمة﴿ لخ لم له مج مح مخ مم نج﴾ مريم: ٢٥.
(71) ينظر: لسان العرب، مادة(مَثَّلَ).
(72) ديوانه: 70 ـــ 71.
(73) ينظر: المنزع البديع: 222 ـــ 223.
(74) ديوانه: 52.
(75) المصدر نفسه: 91.
(76) المصدر نفسه: 100.
(77) المنزع البديع: 235.
(78) ينظر: مفتاح العلوم: 487.
(79) ديوانه: 36.
(80) أسرار البلاغة: 43.
(81) ديوانه: 41.
(82) شرْجبه، الشرجبُ: العمود الطويل. ينظر: لسان العرب، مادة(شرجب).
(83) أسرار البلاغة: 43.
(84) ديوانه: 56 ـــ 57.
(85) ينظر: مفتاح العلوم: 482.
(86) ديوانه: 78 ـــ 79.
(87) دلائل الإعجاز: 66.
(88) ينظر: المصدر نفسه: 66.
(89) ديوانه: 44.
(90) المصدر نفسه: 85.
(91) ينظر: الإيضاح: 242.
(92) ديوانه: 101.

(93) شوذق، السوار. ينظر: لسان العرب، مادة(شذقَ).
(94) ديوانه: 115 ـــ 116.
(95) دلائل الإعجاز: 306.
(96) ديوانه: 57.
(97) الصورة الشعرية: 114.
(98) ينظر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون: 191.
(99) ديوانه: 21.
(100) قرين، كحيل العين. ينظر: لسان العرب، مادة(قَرَنَ). والشاعر وظف الورد كحلًا للعين.
(101) ديوانه: 118.
(102) المصدر نفسه: 47 ـــ 48.
(103) المصدر نفسه: 74.
(104) المصدر نفسه: 102.
(105) المصدر نفسه: 34.
(106) المصدر نفسه: 44.
(107) المصدر نفسه: 68.
(108) البيان والتبيين: 79/1.
(109) مفاهيم موسعة لنظرّية الشعرية: 345/3.
(110) نقد الشعر: 17.
(111) العمدة: 134/1.
(112) لابن اللبَّانة عشر موشحات في كتاب جيش التوشيح، وموشحة في توشيع التوشيح، وأخرى في المغرب، فيبلغ عدد موشحاته اثنتا عشرة موشحةً. ينظر: مقدمة محقق الديوان: 16. لكن المحقق لم يضمنها الديوان، بل جمع شعره فقط.
(113) موسيقى الشعر العربي: 15.
(114) ينظر: موسيقى الشعر: 21.
(115) فن التقطيع الشعري والقافية:43.
(116) العمدة: 151/1.
(117) مدخل إلى تحليل النص الأدبي: 82.
(118) الإيقاع في الشعر العربي: 71.
(119) ينظر: المُفّصل في العروض والقافية: 150.
(120) المُرشد إلى فهم أشعار العرب: 44/1.
(121) المصدر نفسه: 95/1.
(122) المصدر نفسه: 63/1.
(123) ينظر: العمدة: 154/1.
(124) ديوانه: 130.
(125) المصدر نفسه: 50 ـــ 51.
(126) المصدر نفسه: 64.
(127) المصدر نفسه: 45.
(128) ينظر: الكافي في العروض والقوافي: 217.
(129) ديوانه: 72.
(130) المصدر نفسه: 95.
(131) ينظر: الكافي في العروض والقوافي: 154 ـــ 156.
(132) ديوانه: 112.
(133) المصدر نفسه: 90 ـــ 91.
(134) المثل السائر: 241/1.
(135) ينظر: المطول: 682.
(136) ديوانه: 136.
(137) المطول: 686.
(138) أنوار الربيع: 180/11.

(139) ديوانه: 21.
(140) الطراز: 377/2.
(141) ديوانه:42.
(142) ينظر: أنوار الربيع: 138/1.
(143) ديوانه: 97.
(144) خزانة الأدب: 278/2.
(145) ديوانه: 26.
(146) المثل السائر: 259/1.
(147) ديوانه: 29.
(148) المثل السائر: 260/1.
(149) ديوانه: 81.
(150) المثل السائر: 260/1.
(151) ديوانه: 87.
(152) المثل السائر: 261/1.
(153) ديوانه: 112.
(154) ينظر: الإيضاح: 294.
(155) أنوار الربيع: 97/3.
(156) ديوانه: 103.
(157) أنوار الربيع: 96/3.
(158) ديوانه: 69.
(159) أنوار الربيع: 95/3.
(160) ديوانه: 113.
(161) أنوار الربيع: 99/3.
(162) ديوانه: 58.

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم.
ـــــ أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.
ـــــ الأسُس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 1955.
ـــــ أسرار البلاغة، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني(ت 471أو 473ه)، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، جدَّة، 1991.
ـــــ الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1988.
ـــــ الأطول, شرح تلخيص مفتاح العلوم, إبراهيم بن محمد بن عربشاه(ت 943ه)، تحقيق: د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001.
ـــــ أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدرالدين بن معصوم المدني(ت1119ه)، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط1، النجف الأشرف، 1968.
ـ الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن الخطيب القزويني(ت739ه)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ـــ لبنان،2003.
ـــــ الإيقاع في الشعر العربي، عبدالرحمن آلوجي، دار الحصاد، ط1، دمشق، 1989.
ـــــ البرهان في علوم القرآن، بدرالدين محمد بن عبدالله الزركشي(ت794ه)، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، منشورات دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، القاهرة، 1957.
ـــــ بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986.
ـــــ البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت255ه)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، ط2، بيروت ـــــ لبنان، 1948.
ـــــ جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1971.
ـــــ جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، د. حسين جمعة، منشورات إتحاد الكُتَّاب العرب، ط1، دمشق، 2005.
ـــــ حاشية الدسوقي على مختصر السعد في شرح تلخيص المفتاح، محمد بن أحمد بن عرفة الدسوقي(ت1230ه)، تحقيق: د. خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ـــــ لبنان، 2005.

ـــــ الحُلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل، أبو محمد بن عبدالله بن محمد بن السيد البطليوسي(ت521ه)، تحقيق: سعيد عبدالكريم سعودي، دار الرشيد للنشر، ط1، بغداد، 1980.
ـــــ خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر تقي الدين علي بن حجة الحموي(ت837ه)، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال, ط1, بيروت ـــــ لبنان، 1987.
ـــــ الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، عبدالله الغذّامي، المركز الثقافي العربي ـــــ الدار البيضاء، ط6، المغرب، 2006.
ـــــ دلائل الإعجاز، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني, تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، ط3 جدَّة، 1993.
ـــــ دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ط2، القاهرة، 1979.
ـــــ ديوان محمد بن عيسى بن محمد اللخمي الداني المعروف بابن اللبَّانة(ت507ه)، جمع وتحقيق: أ.د. محمد مجيد السعيد، دار الراية للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2008.
ـــــ الرؤية والعبارة مدخل إلى مفهوم الشعر، عبدالعزيز موافي، مكتبة الأسرة، ط1، القاهرة، 2010
ـــــ شرح كافية ابن الحاجب، بدرالدين محمد بن إبراهيم الحموي(ت733ه)، تحقيق: د. محمد محمد داود، ط1، دار المنار للنشر، القاهرة، 2000.
ـــــ الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبدالعزيز المقالح، دار طلاس، ط1, دمشق ـــــ سوريا، 1981.
ـــــ الصورة الشعرية، سي ـــــ دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر ـــــ سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، 1982.
ـــــ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي ـــــ الدار البيضاء، ط1، المغرب، 19990.
ـــــ الصورة الفنية عند النابغة الذبياني, خالد محمود الزواوي، لكة مي لعالمية للنشر، لونجمان, 1992.
ـــــ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس، ط1، 1983.
ـــــ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن بن إبراهيم العلوي(ت749ه)، تحقيق: محمد بدلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ـــــ لبنان، 1995.
ـــــ عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أبو حامد بهاءالدين أحمد بن علي بن عبدالكافي السبكي(ت733ه)، تحقيق: د. خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ـــــ لبنان، 2001.
ـــــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رُشيق القيرواني(ت456ه)، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط4، بيروت ـــــ لبنان، 1972.
ـــــ عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، مؤسسة البابطين، ط1، الكويت، 2004.
ـــــ عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي(ت322ه)، تحقيق: عباس عبدالساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت ـــــ لبنان، 2005.
ـــــ فنّ التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلّوصي، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977.
ـــــ في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، أ. د. حسين جمعة، دار رسلان، ط1، سورية ـــــ دمشق، 2011.
ـــــ الكافي في العروض والقوافي، أبو زكريا يحيى بن علي المعروف بالخطيب التبريزي(ت502ه)، تحقيق: الحسّاني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1993.
ـــــ الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(285ه)، مكتبة المعارف، بيروت.
ـــــ لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن الأثير(ت518ه)، تحقيق: أو القاسم محمد كرو، دار صادر، ط7، بيروت ـــــ لبنان، 2011.
ـــــ اللغة في الدرس البلاغي، د. عدنان عبدالكريم جمعة، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، 2008.
ـــــ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير(ت646ه)، تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر.
ـــــ مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني(ت518ه)، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار القلم، ط1، بيروت ـــــ لبنان.
ـــــ مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبدالقادر أبو شريفة، وحسن لافي، دار الفكر ناشرون، ط4، عمان، 2008.
ـــــ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب المجذوب، ط1، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1955.

ـــــ المطول، شرح تلخيص مفتاح العلوم، سعدالدين مسعود التفتازاني(ت792ه)، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ـــ لبنان، 2007.
ـــــ مفاهيم موسعة لنظريّة شعرية، اللغة ـــ الموسيقى ـــ الحركة، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ـــ الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2010.
ـــــ مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي(ت626ه)، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ـــ لبنان، 2000.
ـــــ المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي، دار الرشيد، ط1، بغداد، 1987.
ـــــ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي(ت704ه)، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط ـــ المغرب، 1980.
ـــــ موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، ط4، بيروت، 1974.
ـــــ موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبدالرضا علي، دار الشروق، ط1، عمان، 1997.
ـــــ نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر(ت337ه)، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ـــ لبنان.