International University of St Clements
Iraq

Mat. No. AB0214

A Review of the Technical Construction in Shihab Al-Deen Ibn Al-Khallouf's Poetry

Dissertation submitted by

Younus Hameed Azeez

To the University of St Clements as part of the requirements of the Ph.D. in Arabic Language - Literature & Criticism

Under the supervision of

Prof. Dr. Ali Abdel Razzaq Hmood

1434 e 2013

ABSTRACT

The Andalusian and Moroccan literature particularly represented a natural extension of the Oriental literature at all its historical stages despite the features of modernism and invention secreted by the beautiful environment data and the cultural development in that land.

Since the preliminary study at the University of Baghdad/College of Education-Ibn Rushd, I was inclined to study the Andalusian literature and enjoy its creative shinings, but for objective and subjective reasons prevented me from that towards studying the Abbasid literature in my Master thesis entitled (The Balance in the Description of Nature between Al-Sunouberi and Al-Sirri Al-Rafaa) at the College of Education/Al-Mustansiriya University.

Through research and investigation about a new topic in the Andalusian literature satisfying a Doctorate thesis and after long and extensive discussions with my Professor Dr. Ali Abdul Razzaq Al-Samarra'i, the choice fell on the study topic entitled (The Technical Construction in the Poetry of Shihabaddin bin Al-Khallouf) because the poem construction is considered a fundamental pillar in the poetic work and because Ibn Al-Khallouf represents a genuine shining in the Arabic literature in general and the Andalusian literature in special, where the sweet words, the fluent structures and the beautiful images though I did not find any study about the poet.

The study was organized in four chapters and a conclusion after an introduction and a prelude, thus each chapter started with a theoretical concept on the topic, then came main and secondary sections.

The first chapter addressed the poem construction comprising of three sections: the poem of a single portrait and the poem of multiple portraits then the couplets.

The second chapter was on the poetic language including two main sections: the poetic lexicon then the structures and their branches of styles like interrogative, imperative and interjection.. etc.

The third chapter came on the poetic image consisting of two basic sections after the concept of image and its sources which were: the illustrative image (simile, metaphor and metonymy), then the image patterns: optical, color, audio, taste, smell, touch and motion.

The fourth chapter involved two fundamental sections: the external rhythm including the meter and rhyme then the internal rhythm: tasri', conformity, export, rotation and frequency.

Finally came the study conclusion followed by a list of references and sources.

جامعة سانت كليمنتس العالمية
العراق

البناء الفني في شعر شهاب الدين بن الخلوف

أطروحة تقدم بها
يونس حميد عزيز

إلى جامعة سانت كليمنتس وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه/ فلسفة في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ الدكتور
علي عبد الرزاق حمود

2013م 1434هـ

قائمة المحتويات

ت	الموضوع	الصفحة

1	المقدمة	1
2	التمهيد	4
3	أولاً: نظرة في حياة الشاعر شهاب الدين بن الخَلُوف	4
4	ثانياً: مفهوم البناء الفني في النقد العربي القديم	10
5	**الفصل الأول: بنية النص الشعري**	
6	**المبحث الأول: بنية القصيدة ذات اللوحة الواحدة (البسيطة)**	**18**
7	**المبحث الثاني: بنية القصيدة ذات اللوحات المتعددة (المركبة)**	**35**
8	أولاً: المقدمة	37
9	ثانياً: التخلص	45
10	ثالثاً: الخاتمة	50
11	**المبحث الثالث: بنية المقطوعات**	**55**
12	**الفصل الثاني: اللغة الشعرية**	**65**
13	**المبحث الأول: المعجم الشعري**	**68**
14	1- ألفاظ الطبيعة والغزل	69
15	2- ألفاظ المدح والحرب والسلاح	73
16	**المبحث الثاني: التراكيب**	**81**
17	أولاً: الأساليب الإنشائية	82
18	1- الاستفهام	82
19	2- الأمر	88
20	3- النداء	91
21	ثانياً: الاقتباس والتضمين	94
22	1- الاقتباس	94

23	2- التضمين	99
24	**الفصل الثالث: الصورة الشعرية**	**110**
25	مفهوم الصورة	110
26	مصادر الصورة	112
27	**المبحث الأول: الصورة البيانية**	**114**
28	أولاً: التشبيه	114
29	ثانياً: الاستعارة	123
30	ثالثاً: الكناية	129
31	**المبحث الثاني: أنماط الصور**	**134**
32	1- الصورة البصرية واللونية	135
33	2- الصورة السمعية	139
34	3- الصورة الذوقية	141
35	4- الصورة الشمية	143
36	5- الصورة اللمسية	145
37	6- الصورة الحركية	147
38	**الفصل الرابع: الإيقاع الشعري**	151
39	**المبحث الأول: الإيقاع الخارجي**	154
40	أولاً: الوزن	154
41	1- الوزن الشعري	154
42	2- نسبة البحور المستعملة	157
43	3- علاقة الوزن بالغرض الشعري	160
44	ثانياً: القافية	163

45	1- صوت الروي	163
46	2- القافية المطلقة والقافية المقيدة	167
47	**المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي**	**171**
48	1- التصريع	171
49	2- الجناس	175
50	3- التصدير	179
51	1: تصدير التقفية	179
52	2: تصدير الطرفين	181
53	3: تصدير الحشو	182
54	4- التدوير	184
55	5- التكرار	188
56	1: التكرار الصوتي	188
57	2: تكرار الألفاظ	193
58	3: تكرار العبارة	195
59	الخاتمة	197
60	المصادر والمراجع	199
61	ملخص الأطروحة باللغة الإنكليزية	A

المقـدمـــة

المـقـدمـــة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

أمّا بعدُ:

لقد كان الأدب الأندلسي والمغربي على وجه الخصوص يمثــل امتــداداً طبيعياً للأدب المشرقي في جميع مراحله التاريخية على الرغم من ملامح التجديد والابتكار التي أفرزتها معطيات البيئة الجميلة والتطور الحضاري في تلك الديار، فالأدب العربي واحد منبعه المشرق مهما تعددت البيئات...

ومنذ الدراسة الأولية في جامعة بغداد– كلية ابن رشد– كان بودي دراســة الأدب الأندلسي والتمتع بإشراقاته الإبداعية ولكن لأســباب ذاتيــة وموضــوعية صرفتني عن ذلك إلى دراسة الأدب العباسي في رسالتي للماجستير تحت عنــوان (الموازنة في وصف الطبيعة بين الصنوبري والسَرّي الرَّفَّاء) في كلية التربيــة – الجامعة المستنصرية.

ومن خلال البحث والتقصي عن موضوع جديد في الأدب الأندلسي يستوفي أطروحة الدكتوراه وبعد مناقشات مستفيضة مع أستاذي الدكتور علي عبــدالرزاق حمود وقع الاختيار على موضوع الدراسة الموسوم بــ((البناء الفني فــي شــعر شهاب الدين بن الخَلُوف))؛ لأن بناء القصيدة يعدُّ مرتكــزاً أساســاً فــي العمــل الشعري، ولأن ابن الخلوف يمثل إشراقة أصيلة في الأدب العربــي بــشكل عــام والأندلسي على وجه الخصوص حيث الألفاظ العذبة والتراكيب المناسبة والصور الجميلة.

وعلى الرغم من أني لم أجد أية دراسة عن الشاعر ما خلا رسالة ماجستير تحت عنوان ((شهاب الدين بن الخلوف التونسي– تحقيق ودراسة)) باسم – رجب

إبراهيم أحمد- جامعة عين شمس- قسم العربية- 2008م، ولم أحصل عليها وفضلاً عن ذلك بحثت عن أية دراسة عن الشاعر في مكتبات بغداد المعروفة ولاسيّما في شارع المتنبي ولكن لم أجد شيئاً عن الشاعر يستحق الذكر وتلك من بين أهم الصعوبات التي واجهتني.

أما أهم المصادر والمراجع التي استندتْ إليها الدراسة فهي: الضوء اللامع لأهل القرن التاسع للسخاويّ، وخريدة القصر وجريدة العصر- للعماد الأصفهاني- قسم شعراء المغرب والأندلس، ونفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة للمحبيِّ وكتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لأبي عبدالله محمد بن الكتاني الطبيب وغيرها.

وانتظمت الدراسة في فصول أربعة وخاتمة بعد المقدمة والتمهيد، فابتدأ كل فصل بمفهوم نظري حول موضوعه ثم مباحث رئيسة وفرعية.

تناول الفصل الأوّل؛ بناء القصيدة واشتمل على ثلاثة مباحث: القصيدة ذات اللوحة الواحدة، والقصيدة ذات اللوحات المتعددة ومفاصلها الرئيسة (المقدمة والتخلص والخاتمة) وكانت تخلصاته منسابة إلا ما ندر من انتقالات فجائية بين مفاصل القصيدة، ثم تأتي المقطوعات.

وكان الفصل الثاني في اللغة الشعرية وانطوى على مبحثين رئيسين: المعجم الشعري ثُمَّ التراكيب وما يتفرع عنها من أساليب: كالاستفهام والأمر والنداء وغيرها.

وجاء الفصل الثالث في الصورة الشعرية واشتمل على مبحثين أساسين بعد مفهوم الصورة ومصادرها وهما: الصورة البيانية (التشبيه والاستعارة والكناية) ثُمَّ

أنماط الصور: (البصرية واللونية، والسمعية والذوقية والشمية واللمسية والحركية).

وانطوى الفصل الرابع على مبحثين أساسين: الإيقاع الخارجي واشتمل على: الوزن والقافية ثم الإيقاع الداخلي واشتمل على: التصريع والجناس والتصدير والتدوير والتكرار...

وتأتي خاتمة الدراسة ثم ثبت المصادر والمراجع. ومسك الختام أتقدم بخالص شكري وامتناني إلى الأستاذ الدكتور علي عبدالرزاق حمود المشرف على الأطروحة لما أبداه من رعاية علمية وتعامل أخوي صادق، كما أشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لما بذلوه من جهود في قراءة هذه الدراسة والشكر الموصول إلى أخي الاستاذ صباح القس.

ولا يفوتني أن أسجل خالص امتناني إلى الأستاذ الدكتور نزار كريم الربيعي رئيس جامعة سانت كليمنتس العالمية بالعراق وكافة منتسبي الجامعة لما بذلوه من جهود طوال ثلاث سنوات من دراستي في الجامعة.

والله الموفّق

الباحث

الفصل الأول
بنية النص الشعري

المبحث الأول: بنية القصيدة ذات اللوحة الواحدة (البسيطة).

المبحث الثاني: بنية القصيدة ذات اللوحات المتعددة (المركبة).

المبحث الثالث: بنية المقطوعات.

الفصل الأول

بنية النص الشعري

إن بنية النص الشعري تمثل أساساً تشكيلياً للعناصر الموضوعية والفنية المكونة للقصيدة، ومن خلال البحث في ديوان ابن الخلوف تبيّن أن بناء القصيدة يأتي على وفق الأشكال الآتية:

المبحث الأول

بنية القصيدة ذات اللوحة الواحدة (البسيطة)

إن ثمة أشكالاً بنائية، شاعت في القصيدة العربية القديمة حيث إنّ الشاعر فيها يتناول غرضه الرئيس مباشرة، دون أن يمهد له بمقدمات، وبذلك تكون القصيدة في سياق موضوعي واحد.

ولعل ذلك يعود إلى أسباب عدة منها المواقف الآنية التي كان عليها الشاعر وقتئذ، والحالة الانفعالية التي أثارته في حينها، فاستجاب لها بأسلوب أدبي تمثل في القصيدة التي عبّر فيها عن تجربته الشعرية... ومن أقدم الإشارات النقدية في تراثنا الأدبي إلى هذا الشكل البنائي ما قاله ابن رشيق القيرواني إنَّ: ((من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو: الوثب، والبتر، والقطع، والكسع، والاقتضاب، كل ذلك يقال.. والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء))[1].

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت456هـ)، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط4، بيروت، 1972م: 231/1.

وقد وصف حازم القرطاجني هذا الشكل البنائي للقصيدة التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاءً صرفاً، بالقصيدة البسيطة[1]، لأنها لا تحتاج إلى مقدمة أو تخلص يتكلفها الشاعر بل تنساب في أطار موضوعي واحد.

إن شاعرنا ابن الخلوف قد استعمل هذا الشكل البنائي على الوجه الأمثل، حيث وصل عدد القصائد منه في ديوانه (58) قصيدة من أصل (80) قصيدة، يشكل الغزل ووصف الطبيعة القسم الأكبر منها ثم يليه المدح والخمرة والوصف والرثاء ولم يتناول موضوع الهجاء بمعناه الدقيق الذي عرفناه على الرغم من أن الشاعر كان سليط اللسان ودخل في نزاعات مع آخرين منهم محمد الخيّر المالقي الذي كان مختصاً بالسلطان مسعود الحفصي والإنفراد له بالكتابة قبل ابن الخلوف[2].

ويرى الباحث أن هناك احتمالين لعدم معالجة موضوع الهجاء في شعر أبن الخلوف: الأوّل، إنّه كان ميالاً إلى اللهو والتحليق في أجواء الراح ولم يجد في نفسه دافعاً للخوض في الهجاء.

أما الاحتمال الآخر، وهذا ما نرجحه إنّ للشاعر هجاءً ضاع مع ما ضاع من شعره، بدليل ((أن قسماً كبيراً من شعر ابن الخلوف لم يصل إلينا))[3]، كما يقول محقق الديوان.

هناك قصائداً (من هذا الشكل ومن خلال استقراء ديوان الشاعر تبّين أنّ البنائي البسيط) سقطت مقدماتها فصارت كأنها مقطوعات ولكن هناك ما يشير فيها إلى كلام محذوف، بدليل وجود الضمائر الظاهرة والمستترة أو وجود أحرف العطف في بداياتها، ومن ذلك، قوله:

أيا خَالهَا الشحُّرُورَ في رَوضِ خَدّها
عَلَى قدّها نَاغٍ وغنّ وَغَرّدِ
وَيَا كأسَهَا الكاسِي ضَفَرتَ لكَ الهَنَا
بلثْم ثنايَا ثغرهَا المتنضَّدِ
وَيَا حِجْلهَا في السَّاق هُنِّيتَ دائماً
فَقَدْ صِرْتَ منها فوقَ صَرحٍ مُمَرَّدِ[4]

---

[1] يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 303.

[2] يُنظر: مقدمة المحقق: 25.

[3] مقدمة المحقق: 41.

[4] ديوان شهاب الدين بن الخلوف: تحقيق، د. هشام بوقمرة، الدار العربية للكتاب، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1988م: 287.

فالضمائر المتصلة في (خالها) و(خدّها) و(قدّها) و(كأسها) و(ثغرها) و(حجلها) كلها تعود على مُتقدم محذوف قبلها.

وقوله:

وَلَقَدْ تنازعْنَا الصَّبابَةَ فانثنَى وَعَرَتْهُ منِّي خجلَةٌ، فغَدَا عَلَى
مِنْها يَعضُّ بنَانَهُ الغَضبَانَا خَدَّيهِ مِنْ سِرّ البَهَا ألوَانَا[1]

فوجود أحرف العطف في (ولقد) و(فانثنى) و(فغدا) هذا فضلاً عن الضمائر المستترة فيها، تشكل أشارات واضحة إلى كلام محذوف قبلها، وكثيراً ما يكون المحذوف هو المتغزل به، وذلك لكثرة الغزل في هذا الشكل البنائي (البسيط) أي القصائد ذات اللوحة الواحدة، حيث وصل عدد القصائد الخالصة للغزل فيها (38) قصيدة من أصل (58) قصيدة.

وفضلاً عما ذكرنا أيضاً، فإنّ محقق الديوان، يقول: ((وبخصوص هذه القطع ذات البيتين أو الثلاثة نلاحظ أنّ بعضها ليس في الواقع إلا بقايا قصائد طويلة ضاعت ولم يحفظ الناس منها إلا نتفاً، ويؤيد هذا الافتراض أنّ القطعة:

ولي كبدٌ حَرَّاء في أبحرِ الجَوَى فَهَلْ سَاحِلٌ بالقربَ يَلْجأ عِنْدَهُ
تسيرُ بها سُفْنُ الهَوَى وَمَراكبُهْ غَريقُ دَجَى لَمْ تُبدِ فِيهِ كَوَاكِبُهْ

التي وردت على أنها قطعة مستقلة، ليست في الحقيقة إلا البيتين (9-10) من القصيدة رقم (68) التي مطلعها:

---

[1] الديوان: 362.

وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أنّ بعض المقطعات والنتف هي بقية قصائد، ولا نودَ الاستطراد في هذا الموضوع حذراً من الإطالة.

وتأتي قصائد الغزل في مقدمة القصائد ذات اللوحة الواحدة في ديوان ابن الخلوف كما أسلفنا حيث إنّ الغزل من الأغراض الشعرية المحببة عند الشعراء على امتداد العصور ((فتغزلوا في المحبوب باسمه، وكنوا عنه واستعاروا له ووصفوا أعضاءه وشبهوها بأشياء، فشبهوا العيون بالنرجس، وأفعالها بالخمر والسَّهام، وشبهوا الحواجب بالقِسيَ، والجبين بالصّباح والشّعور بالليالي، والسّوالف بالغوالي والصوالج والعقارب، وشبهوا الوجه بالشمس والقمر وشبهوا الخدود بالورد والتّفاح

رَضِيْعُ الضِيْا للبَيْنِ قدْ طرَّ شَارِبَهْ

وَكَهْلُ الدُّجَى مُذْ شَبَّ شابَتْ ذُوَائبهْ))[1]

وشبهوا الثغور بالأقحوان، واللمى بالخمر والريق بالشّهد، والشّفاه بالعقيق، والأسنان باللّؤلؤ، وشبهوا النهود بالرُّمّان، والقوام بالغصون، والأرداف بالكثبان، وغير ذلك))[2]، ولا يبتعد شاعرنا ابن الخلوف عن تلك الأساليب الفنية حيث أن له الكثير من القصائد الغزلية التي تتضمن مثل هذه الأوصاف، ولنقرأ قوله:

هذه القصيدة من أثني عشر بيتاً، يصف الشاعر فيها ما يعانيه من شدة الشوق

أوقدتُ مِنْ دمع عَيْني في الحَشَا لهباً ... ليَهتدِي الطيفُ نحوي حَيثُما ذهَبَا
وَكَيْفَ أرْجو اهتداءَ الطيفِ منهُ وَقدْ ... عَلِمْتُ أنَّ الكرى عن مُقلتي هَرَبَا
أحبابَنا، كمْ أقاسِي بَعدكُمْ حَرَبـاً ... لو كانَ ينفعُني ناديتُ واحَرَبَـا!
أضرمتُموا فِي صَميمِ القلب نَارَ جوَى ... لا تَنطفِي بِدُمُوعٍ أنشأت سُحُبَـا
وَاَلهْفَ قلبي! وَهَل يُجْدِي تَلَهُّفُـهُ ... إذا تَصَعَّدَ حَرُّ الشَّوق وٱلتَهَبَـا[3]

الذي أوقد بين جوانحه لهباً، ويتمنى بإزاء ذلك أن يمرَّ عليه طيف الحبيب ولكنه يشك، إذ إن الطيف لا يلامس روح الإنسان إلا حينما يكون نائماً ملء جفونه وهذا ما

---

[1] مقدمة المحقق: 42، ويُنظر: الديوان: 265–266.

[2] نهاية الأرب في فنون الأدب: تأليف شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، السفر الثاني، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1924م: 211.

[3] الديوان: 262–263.

فقده الشاعر ومن ثمّ ظل يعاني آلام الصبابة، ومرّ العذاب الذي لا يجدي معه البكاء والحسرات على ماضٍ جميل لا يعود على الرغم من استغاثة الحبيب (الشاعر) فاستعذب هذه الأشواق الملتهبة وليس له إلا الصبر الذي(عزَّ مطلبه)، والقصيدة مسبوكة سبكاً متيناً في أطار وحدة موضوعية ترتبط، أبياتها بوسائل لغوية كأحرف العطف وتكرار الاستفهام والنداء وما في ذلك من حيرة وجوى يلتهب بين جوانح الشاعر.

وتتصاعد وتيرة الشوق عند شاعرنا حينما رحل عنه المحبون ولم يتركوا له غير الذكريات الجميلات والدموع والمدامع حتى فقد الأحلام الوردية في عودة التصافي وتبادل كؤوس الهوى بين المحبين، ولنقرأ له، قوله:

فؤادي لِفقدِ الظَّاعنين فقيدُ ... وأجفانُ عَينِي بالدُّموُع تجوُدُ
وَهَلْ نافعٌ دَمعٌ جَرَى، وبمهجتي ... لهيب له بين الضلوع وقودُ
فيا مُهجتي ذُوبي أسىً وصبابةً ... فليس لنيران الغرامِ خُمُودُ
ويا مُقلتِي سِحّي دَماً وَمَدَامعاً ... فإنَّ مَزارَ الظّاعنينَ بَعيدُ
فيا لَيْتَ شعري هَلْ لطرفيَ جَولَةٌ ... بمَسْرح غيدٍ قدْ حَمَتْهُ أسُودُ[1]

هذه القصيدة من خمسة عشر بيتاً، عبّرَ ابن الخلوف فيها تعبيراً صادقاً عما يعانيه من جراء رحيل الأحبة الذين تركوه يرتشف من دموعه ويتلظى بنيران الغرام التي ليس لها خمود إذْ إنّ (مزار الظّاعنين) صار بعيداً ثم أخذ يعزي نفسه بالأمنيات العذاب من خلال أسئلته المتلاحقة (هل من قرب.. هل من عودة) ليشفي غليله من رياح الهوى المعطار.. ولكن هيهات فقد قُضي الأمر وظعن المحبون بلا عودة ويستطرد الشاعر فيصف تقلبات الليالي والأيام التي لا تقف عند حال ثم يذكر اللائمين الذين لا يعرفون (أن قتيل الحب في شرعة الهوى.. شهيد)[2]، وهذه من الأساليب المطروقة عند شعرائنا القدامى. كما أن القصيدة لا تختلف كثيراً عن القصيدة التي ذكرناها آنفاً حيث إنّ الدموع والمدامع والشكوى كلها تجري بين القصيدتين كالنسغ الصاعد والنازل (إنّ صح هذا التعبير).

واستعمل الشاعر أساليب الاستفهام والنداء ليعبر عن لوعته وحسرته وشوقه، وكأنه من (بني عذرة) حين قال قائلهم نحن قومٌ إذا أحببنا متنا!!، وفي لوحة غزلية

---

[1] الديوان: 278.

[2] المصدر نفسه: 279.

رائعة يعتمد فيها الشاعر أسلوب الوصف الحسي الخلاّب، بعيداً عن الدموع والمدامع التي وقفنا فيها معه في القصيدتين الغزليتين السابقتين ومن ذلك، قوله:

أرانَا الوَرْدَ فِي حُمْرِ الخُدُودِ ... وقد حَملتهُ باناتُ القُدُودِ
وَلاحَ الجُلَّنارُ بوَجْنَتَيه ... فَبشَّرنَا برُمَّانِ النُّهُودِ
وَقوَّسَ حاجِباً فَرَمى سِهَاماً ... تَشقُّ قُلُوبَنَا قبْلَ الجُلُودِ
يميناً بالقوام إذا تَثنَّى ... وبالدُّعجِ المُكحَّلَةِ الرَّقُودِ
لئِنْ قطعَ المُهَنَّدُ دُونَ غمدٍ ... فَسيفُ اللّحظُ أقطعُ في الغُمودِ
وإنْ نُسِبَ الجبينُ إلى هِلالٍ ... فقد نُسِبَ العِذارُ إلى زَرُودِ!
غزالٌ نافرٌ إنْ رُمتَ أنْساً ... وكيفَ الأنْسُ للظَّبي الشَّرُودِ[1]

يصف الشاعر في هذه القصيدة التي تضمنت ثلاثة عشر بيتاً محاسن المحبوب، مفصلاً إياها: فالخدود كالورد والنهود كالرمان في صغرها واستدارتها ولونها الأبيض المشوب بالحمرة، ولا ينسى القوام المياس الذي يشبه الغصن في تثنيه وإيقاعه الجميل..

وينطلق ابن الخلوف على أجنحة الخيال المبدع فيصف العيون المكحلة ولسان حاله يقول: (ليس التكحل كالكحل) ثم يصف اللحظ ويشبه بالسيف البتار أو السهم المنطلق الذي يعزف على أوتار القلب لحن الحب على الرغم من قسوته وآلامه، وتتسع الصورة التي دبجها الشاعر من خلال وضع اللمسات على كلّ ما هو جميل وعذب وساحر ثم يعرّج على وصف ساقي الراح الذي يسقي الندامى خمرةً تشبه الشمس في وقت الأصيل.. وتتجلى الوحدة الموضوعية في هذه القصيدة، وترتبط أبياتها من خلال أحرف العطف وعود الضمائر، وأدوات الشرط: التي يكثر الشعراء من استعمالها ولاسيمَّا (إنْ) و (إذا)[2].

والمديح من الأغراض الشعرية التقليدية التي عالجها ابن الخلوف، وهذه القصائد تغلب عليها سمات التكسب ((فهو في أكثر من قصيدة لا يخفي أنه كان فقيراً

---

[1] الديوان: 288-289.

[2] يُنظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، ط1، لندن، 2004م: 206.

قبل أن يقدم على الحفصيين، ولا يتردد في طلب الجائزة والهبة))[1]، ومن ذلك قصيدته التي يمدح بها السلطان أبا عمرو عثمان منها قوله:

أضاءَتْ بكَ الدُّنيا وغاب ظلامُها ... فأظهرت البُشرى وزادَ ابتسامُهَا
وَفاخَرتِ الأرْضُ السَّمَاءَ بأنعُمٍ ... حَمَتْها أيَادِيكَ المُرجَّى دَوامُهَا
فلا الشمسُ أبهى من صَنَائِعكَ التي ... عَنِ المسكِ أنْبَتْ حينَ فُضَّ ختامُهَا
ولا الغيثُ أندى من مواهبكَ التي ... يَجُودُ علينَا صَوْبُهاَ وَركامُهَا
بجُودِك آفاقُ البلادِ خصيبةٌ ... وهل تمحلُ الدُّنيا وأنتَ غمامُهَا
إذا غِبتَ عن أرضٍ ويممتَ غيرها ... فَقَدْ غابَ عنها سَعدُهَا وقوامُهَا
حويتَ فخاراً لم ينله ((مشمرُ)) ... بسُحْبِ هباتٍ لا يُفك انسجامُهَا
ونِلتَ بِحُسنِ الرّأي مالا يَنالهُ ... سِواكَ ببيضِ الهند خيفَ انفصامُهَا
لقد شاءَ ربُّ النّاسِ تفصيلَ قدرِهِمْ ... بأنّكَ فِي بيْتِ المَعَالي إمَامُهَا
أرى حوزةَ الإسْلامِ لما وَلِيَها ... أهِينَ مُناويهَا وَعَزَّ كِرامُهَا[2]

أربعة وعشرون بيتاً، أنسابت في هذه القصيدة المدحية التي أضاء بها الممدوح دنيا الشاعر: عطاءً وسماحة ومجداً وعزّة، حتى صار مفخرة للناس وكأنه الغيث الذي يروي الأرض العطشى فصارت بكرمة وجوده خصبة لا يمسها التمحل، لان الممدوح هو غمامها الذي لا ينضب، وكثيراً ما يشبه الشاعر ممدوحه بالغمام على عادة الشعراء القدامى.

وقد باشر الشاعر غرضه (المدح) مباشرة دون مقدمات، وكأني أراه قبالة ممدوحه وجهاً لوجه من خلال (كاف الخطاب، في (بكَ) و (أياديكَ) و (صَنَائعِكَ) و (مواهبكَ) و (بجودكَ) ويؤكد ذلك بسؤاله الاستنكاري: (وهل تمحل الدنيا وأنت غمامها)!

ثم يستطرد الشاعر فيصف ممدوحه بحسن الرأي والعدل والشجاعة، ويدعو له بالنصر الدائم على أعدائه ليبقى عزّاً دائماً للإسلام وأهله وسيفاً بتاراً على الأعداء.

---

[1] مقدمة المحقق: 20

[2] الديوان: 148–149.

ثم يصف قصيدته بسحر البيان التي لا يجاريها شعر الملك المشهور (المعتمد بن عباد)[1]، وغيره من الشعراء الأندلسيين، ولعل في وصف الشاعر هذا نوعاً من المبالغة ولكن ليس بغريب على شعراء التكسب ومنهم ابن الخلوف.

وكان ولي العهد المسعود بن عثمان (ت 983هـ) ((ممدوحاً بإطناب من الشعراء ولاسيمّا من الشاعر الأندلسي الأصل ابن الخلوف الذي قال فيه القصائد والأزجال والموشحات))[2]، ومن ذلك، تهنئته بالعيد والنصر في قسنطينة، كقوله:

أعِيذتْ بمَسْراكَ النُّجومُ الغوارِبُ
وهَامَتْ بذِكرَى مجدِكَ السُّمرُ والظُّبى
وَدَانتْ لكَ الدُّنيا، فعزَّ مُسالمٌ
لِتَعْلَمَ أنَّ الله أنجزَ وَعَدهُ
قدِمتَ قُدُومَ اللَّيثِ واللَّيثُ باسلٌ
وَما أنتَ إلاّ الوبلُ، لِيناً وَشَدةً
فلا تَرفعُ الأيّامُ ما أنت خافِضُ
ولا تسْلُبُ الأهوالُ ما أنتَ مانحُ
ومَنْ ذا يُلاقِي اللَّيثَ واللَّيثَ كاسرُ
ومَنْ ذا الذّي يُدلي بقَوْلٍ وَحُجَّةٍ

وهشَّت لِمرآكَ النُّجُومُ الثواقبُ
وَسرَّتْ بلُقياكَ الحيا والسَّلاهِبُ
وأخْصَبَ مِربَاعٌ وَدَلَّ مُحَارِبُ
فلا الوَعْدُ مَنقُوص ولا القولُ كاذبُ
وجئتَ مجي السَّيْل، والسَّيْل حاطبُ
لطالَبِ سلمٍ أو لِباغٍ يُحاربُ
وَلا تجزمُ الأقوالُ ما أنتَ ناصبُ
ولا تَمْنَعُ الأقيالُ ما أنتَ طالبُ
ومَنْ ذا يُناوِي الحقَّ وَالحقُّ غالِبُ
وفصْلُ خِطَابِ اللهِ عنكَ مُجاوبُ[1]

---

[1] هو أبو القاسم محمد الملقب بالمعتمد بن أبي عمرو عباد الملقب بالمعتضد بن إسماعيل بن محمد، ولد المعتمد بمدينة باجة سنة إحدى وثلاثين وأربعمائة وولي سنة إحدى وستين بأشبيلية وخُلع سنة أربع وثمانين بعد استيلاء أمير المسلمين يوسف بن تاشفين على بلده حيث وقع الشاعر في الأسر وأنشد القصائد الطافحة بالألم والحسرة. يُنظر: خريدة القصر وجريدة العصر، للعماد الأصفهاني الكاتب، قسم شعراء المغرب والأندلس، تح: آذرناش آذرنوش، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971م: 25 وما بعدها.

[2] السلطنة الحفصية تاريخها السياسي ودورها في المغرب الإسلامي: 64.

هذه القصيدة من ثمانية وخمسين بيتاً يهنئ فيها الشاعر ولي العهد المسعود بن عثمان بالعيد والنصر المؤزر الذي حققه على المتمردين في قسنطينة ثم يمدح السلطان ويصفه بصفات البطولة والإقدام وكأنه الليث الباسل والسيل الذي يجرف الأعداء إلى مهاوي الردى، وكذا يصفه بالحكمة والتعقل والشدة والصلابة عند الشدائد والسماح عند الاقتدار، كما يشيد بجيش الممدوح (بني الفاروق) ودورهم البطولي في الدفاع عن شرف السلطنة الحفصية ومن ثم تحقيق النصر على المارقين الذين لا يرعوون لنداء السلم الذي أطلقه السلطان مسعود.

ويصف الشاعر جود الممدوح وكرمه وشجاعته ثم يفتخر بنفسه وما حباه الله من قدرة أدبية في ميداني الشعر والنثر، ثم يقرّ بفضل السلطان عليه ويذكر مكارمه وعطاياه المتواترة، وفي الوقت نفسه يدعو لممدوحه دوام النصر والبقاء لتزهر به الدنيا عطاءً دائماً لا ينضب وقد باشر الشاعر غرضه دون مقدمات تذكر في أطار موضوعي واحد وبأسلوب لا يختلف كثيراً عن الأساليب التقليدية في هذا الغرض الشعري واستعمل الشاعر أحرف العطف (الواو) و (الفاء) زيادة في تماسك الأبيات مع بعضها، واستعان بأسلوب التوكيد لترسيخ الأمر في ذهن الممدوح[2].

أما الخمريات في ديوان شاعرنا ابن الخلوف، فلا تتجاوز أربع قصائد وبعض المقطوعات موظفاً فيها مفردات الغزل ووصف الطبيعة ومتأثراً بخمريات أبي نواس الذي يُعدّ ((أستاذ فن الخمرية في الشعر العربي غير مدافع سواء من حيث الكمية أو من حيث الكيفية..))[3]، ومن ذلك قول ابن الخلوف:

---

[1] الديوان: 165-166.

[2] يُنظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية: 201.

[3] تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأوّل: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1969م: 234.

أدِرِ المدَامَةَ فالنسيمُ يشبّبُ والروضُ يسقيهِ الغمامُ فيشرَبُ
والصبحُ قدْ ألقى القناعَ لكي يرى وَجه الدُّجى بالفجر كيفَ يُنقَّبُ
والجُّو فضي الرِّدا، لكنَّهُ بالبرق صارَ لهُ طِرازٌ مُذهبُ
والدوحُ قدْ نُظِمَتْ زُهُورُ غُصُونه ومِنَ العجائب نظمُ ما لا يُثقبُ
والوَرْدُ في خدَّيهِ من شمس الضُّحى خَجَلٌ، وثغرُ الأقحُوانة أشنبُ
والغُصْنُ تثنِيهِ الصَّبَا، فكأنهُ صَبٌّ به أيدِي الصَّبابةِ تَلْعَبُ
والدِّيك حيعَلَ بالصَّباح مُؤذِّناً والطيّرُ في فنن الأرائِكِ يخطُبُ
فاسْتَجْلِ كأسَ الراح في حَانَاتَها في فتيَةٍ طابُوا، فطابَ المَشْرَبُ
فالحانُ روضٌ والسُّقاةُ أزاهرُ والراحُ شمْسٌ والزّجاجَةُ كَوْكبُ[1]

هذا النص الشعري من ثمانية عشر بيتاً، يتناغم فيها وصف الراح مع وصف الطبيعة والغزل في أطار موضوعي واحد، وكأن هذه القصيدة تشير إلى أسلوب الشاعر في معالجة الكثير من قصائد الديوان على وفق هذا الاتجاه، وليس هذا بغريب لأن هناك الكثير من الأدباء والنقاد العرب في الأندلس يرون أن الخمرة والطبيعة والغزل قريب من قريب[2].. ويدعو الشاعر ساقي الراح إلى ملء الكؤوس بقوله (أدرِ المدامة) لكي يكحل عينيه ببريقها اللماع وينطلق بنشوتها إلى آفاق الخيال في أجواء الطبيعة الساحرة حيث الرياض الزاهية بورودها ورياحينها وأغصانها المياسة التي تثنيها رياح الصبا.. ثم يصف الندامى الذين يتجاذبون أطراف الأحاديث والسمر.. ويستطرد في وصف الخمرة: لونها وتأثيرها في العقول ويشبهها بالنار التي لا تنطفئ بالماء بل تزداد اشتعالاً.

وعلى الرغم من عشق الشاعر للخمرة إلا أنه فضّل عليها الساقي، لأنه أشهى إليه من المُدام وأعذب ويتوسع في وصف هذا الساقي مشبهاً إياه بالقمر وخديه بالتفاح ولحظه بعيون المها وقوامه الممشوق بسمر العوالي في الرشاقة والاستواء.

---

[1] الديوان: 379–380.

[2] يُنظر: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، ط3، 1975م: 342.

ولابن الخلوف قصيدة، يعلن فيها توبته من شرب الخمر إلى غير رجعة ونرى من الضروري تثبيتها هاهنا، وذلك لأنها تمثل منعطفاً في حياة الشاعر وتغييراً مفصلياً في رغباته السلوكية، منها قوله:

سَلاَمُ اللَّهِ مَا وَضَحَ المُحَيَّا وَمَا أبْدَتْ تَحِيَّتَهَا الثُّرَيَّا
عَلَى مَنْ جَاءَنِي مِنْهُ نِظَامٌ حَكَى الدُّرَّ النفيس الجَوْهَرِيَّا
يذكِّرُنِي بِلَيْلَتِنَا الَّتِي قدْ غَدا كُلٌّ بِهَا مِنَّا عَصِيَّا
ويَسْأَلُنِي سُؤَالَ أخ اعْتِذَارٍ وَقد أقْلَعْتُ عَنْ شُرْبِ الحُمَيَّا
وَيُوصِفُهَا لِذِي صَمَمٍ ومن ذَا رَأى صَمَماً يجيب نِداً خَفِيَّا
فَيَا دَاعِي الخَلِيّ إلَى التَّصَابِي لقد أسْمَعْتَ لَوْ نَادَيْتَ حَيَّا
أتَطْمَعُ أنْ أجيبَ نِدَاكَ فيهَا وكيفَ وقد غَدتْ شيا فُرِيَّا
وَقَدْ أمْسَى الرَّشِيدُ بِهَا سفيهًا كما أضْحَى السعيد بِهَا شَقِيَّا
وَهَبْكَ صَدَقْتَ لو صَادَفْتَ صَبّاً وَلَكِنْ لَمْ تَجِدْ إلاَّ خَلِيَّا
فَدَعْنِي وَاطَّرِحْ لَوْمِي فَإنِّي رَأيْتُ الرُّشْدَ في الصهباءِ غَيَّا[1]

هذه القصيدة من ثمانية عشر بيتاً، يصف الشاعر فيها توبته من شرب الخمرة على الرغم من المغريات التي يقدمها له الندامى للاستمرار في نهجه القديم في الاحتساء ولكنه يرفض تلك المغريات، لأنه وجد فيها شيئاً (فريا)[2]، ثم يدعو الله جلّ في علاه أن يغفر له ما تقدّم من ذنوب ارتكبها بسبب تناوله الراح..

وباشر الشاعر غرضه دون مقدمات، لأنه يعيش حالة وجدانية باعثها الندم والحسرة على أيام قضاها مع الندامى في الحانات ولم يجن منها غير الخسران في الدارين: الدُنيا والآخرة، ويستطرد في بعث آهاته بأسلوب تداعي المعاني الحر في السياق نفسه، مؤكداً هجره لها من خلال أسلوب التوكيد (قَدْ) و (إنَّ) وكذا اختياره الألفاظ المعبّرة التي توحي بصدق العاطفة متكئاً على ألفاظ ومعانٍ وردت في القرآن الكريم ولفّ الشاعر قصيدته في إطار موضوعي يتمثل في تجربته مع الراح ودعوته من الله أن يسقيه بدلاً منها ماءً فراتاً سلسبيلاً في الدار الآخرة.

---

[1] الديوان: 393-394.

[2] يُنظر: سورة مريم، الآية (27).

ومن الأغراض الشعرية التي طرقها ابن الخلوف (الرثاء) والرثاء من الأغراض الشعرية القديمة التي تناولها الشعراء سواء أكانوا في المشرق أم في المغرب وكثيراً ما تتجلى عاطفة الصدق المنبعثة من القلوب المكلومة الطافحة بالألم والحزن في تلك القصائد الرثائية.

ومن يتصفح ديوان ابن الخلوف لا يجد فيه إلا قصيدتين اثنتين في رثاء أبنه محمد (ومن الغريب أنه لم يرث ولي نعمته المسعود ولا السلطان عثمان وقد ماتا في حياته على التحقيق إلا أن يكون شعره في هذا الباب لم يصلنا)[1].

ويؤيد الباحث هذا الرأي إذ إن علاقة الشاعر بالسلطان ولي العهد المسعود (بشكل خاص) كانت متينة وصادقة وفضلاً عن ذلك، كان الشاعر يضع المسعود أو عثمان موضع سيف الدولة عند المتنبي[2]، فكيف لا يرثيهما وهما أصحاب أيادي عليه؟ فأغلب الظن أن شعره في هذا الغرض قد ضاع مثلما أشرنا في غرض الهجاء سلفاً وهذا ما يراه الباحث.

ومن رثائه لأبنه محمد، قوله:

هَلاَّ تَرَى الغيثَ قدْ فاضَتْ مَآقيهِ ... عَلَى (محمد) إذْ غَاضَتْ أيَادِيهِ
نَعَى (محمد) نَاعِيهِ فَيَا أسفي ... قدْ قدَّ قَلْبَ المُعَنَّى نعيُ نَاعِيهِ
لهفي وَهَلْ نَافِعِي لهفي عَلَى ولد ... بَاتَ الغمَامُ عَلَى الآفَاقِ يَبْكِيهِ
لهفي عَلَى ذَلِكَ المَوْلُودِ حينَ قضَى ... مِنَ الحِمَامِ عَلَيْهِ حُكْمُ قَاضِيهِ
تُرَى دَرَى الدَّهْرُ مِقْدَارَ الذي فَقَدَتْ ... مِنْ نُورِ طلعته أبْصَارُ رَائِيهِ
وَهَلْ ثَنَى الدَّهْرُ غربا من محاسنهِ ... فَكَانَ كَوْكَب شَرْق فِي لياليهِ
لاَ أعتب الزمنَ المُودِي بسَيِّدِهِ ... يَكْفِيهِ مَا قدْ تَوَلَّى مِنْهُ يكفيهِ
بُنَيَّ لَيْتَكَ لَمْ تطلعْ عَلَى أفق ... وَلَيْتَ بدرك لَمْ تُشْرِقْ دَيَاجِيهِ [1]

---

[1] مقدمة المحقق: 29.

[2] يُنظر: مقدمة المحقق: 25.

هذا النص الشعري من إثني عشر بيتاً، تضمنت معاني الرثاء من أسى وأسف ولوعة وبكاء ولهفة لا تجدي نفعاً بإزاء القدر المحتوم الذي اختطف ولده محمد، الذي كان كالكوكب الدري في الليالي الظلماء ينير حياة أبيه بالسرور والبهجة والآمال الواسعة، ولكن يد المنون كانت له بالمرصاد ويا ليت هذا الولد (لم يطلع على أفق)!

ثم يدعو له عفو الله وغفرانه ويدعو لضريحه بالسقيا كعادة الشعراء العرب القدامى وما على الوالد المكلوم (الشاعر) إلا التحلي بالصبر الجميل واستعان ابن الخلوف بمفردات وصف الطبيعة لتشكيل أبعاد الصورة الفنية في بناء قصيدته، مثل (الغيث) و(الغمام) و(الكوكب) و(البدر) و(السَّحاب) ولعله وجد في الطبيعة مشاركة وجدانية وملاذاً من أمواج الهموم المتواترة عليه من جراء هذا الحدث المؤلم والمصاب الجلل.

والقصيدة طرقت موضوعها (الرثاء) مباشرة دون مقدمات تذكر حيث ابتدأت بمفردة (نعى) وما فيها إيحاءات معبّرة تعبيراً تاماً عن المضمون العام وذلك في إطار وحدة موضوعية متماسكة.

ونرى من المفيد القول: إنّ هذه القصيدة تضمنت الكثير من المعاني والألفاظ التي وردت في القصيدة الرثائية السابقة لها في ديوان الشاعر والتي مطلعها

أصَبْتَ عَيْنَ المَهَا يا مَوتُ بالرَّمَدِ

وَقَدْ أهضْتَ جَنَاحَ المَجْدِ، فاتَّئِدِ[2]

إن القصائد ذات اللوحة الواحدة في ديوان ابن الخلوف لها سمات مشتركة منها: ولوج الشاعر إلى غرضه مباشرة دون مقدمات تذكر وكان النصيب الأوفى من هذه القصائد في الغزل ووصف الطبيعة.

وتنتظم هذه القصائد بشكل عام في إطار وحدة موضوعية سواء أكانت القصيدة في الغزل أم المدح أم الخمريات أم الرثاء، فضلاً عن أنها تنطوي على نوع من الوحدة العضوية (الداخلية) من خلال (أحرف العطف) وعود الضمائر على ما تقدمها أما عن عدد أبيات تلك القصائد فتتراوح بين الطول والقصر على وفق الحالة الانفعالية التي كان عليها الشاعر وقت الإنشاد، والباعث النفسي لذلك.

---

[1] الديوان: 254–255.

[2] الديوان: 250.

إن القصائد ذات اللوحة الواحدة في ديوان ابن الخلوف تكاد تخلو من الهجاء، لأسباب ذكرناها سلفاً هذا فضلاً عن أنَّ له في الرثاء قصيدتان وحسب، عالجنا أحداهما لتكرار بعض المعاني والألفاظ بينهما.

ومن الضروري الإشارة إلى أن القصيدة ذات اللوحة الواحدة قد شاعت في العصر العباسي والأندلسي إذ حدث تجديد في بنية القصيدة وموضوعها بتأثير العوامل الحضارية والتقدم الثقافي بيد أن لهذا الشكل البنائي جذور تاريخية تمتد إلى العصر الجاهلي وما بعده[1].

وقد استعمل ابن الخلوف هذا الشكل البنائي (القصيدة ذات اللوحة الواحدة) أكثر مما هي عليه القصائد ذات اللوحات المتعددة كما أسلفنا.

ويرى الباحث أن من بين أسباب ذلك ليس (كم) القصائد وحسب وإنما هناك أبعاد أخرى تتمثل في ميل الشاعر إلى نوع من الوحدة الموضوعية والفنية حتى في القصائد ذات الأغراض المتعددة بدليل أن مفاصلها الأساس من مقدمة وتخلص وخاتمة وردت مناسبة عذبة متشابكة وكأنها في إطار موضوعي واحد ولاسيمَّا تخلصاته التي يختلسها اختلاساً دون أن يشعر المتلقي بالانتقال المفاجئ كما سنرى ذلك في المبحث الثاني من هذا الفصل.

---

(1) – يقول الأعشى ميمون بن قيس مادحاً:

وراكبها، يومَ اللّقاءِ، وقلتِ ... فِدًى لبني ذُهل بنِ شَيبانَ ناقتي
مُقدِّمَةَ الهَامَرْزِ حَتى تَوَلّتِ ... هُمُو ضَرَبُوا بالحِنْوِ، حنو قُرَاقِرٍ
أشدَّ على أيدي السُّفاةِ منَ الّتي ... فللّهِ عينا منْ رأى منْ عصابةٍ

** يُنظر: ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق، د. محمد حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د ت): 259–261.

– ويقول أبو نواس في الخمر:

وَكَعوبُ وَما إن سَبَتني زَينَبٌ ... نَصيبُ دَعْ الرَبعَ ما لِلرَبع فيكَ
سَلوبُ لَمِثلِيَ في طولِ الزَمان ... إنَّها وَلَكِن سَبَتني البابِليَّةُ
دَبيبُ خَيالٌ، لَها بَينَ العِظامِ ... لِأَنَّها جَفا الماءُ عَنها في المِزاج

** يُنظر: ديوان أبي نواس: تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953م: 110–111.

المبحث الثاني

بنية القصيدة ذات اللوحات المتعددة (المركبة)

إن من أقدم الإشارات النقدية حول بنية القصيدة العربية ذات اللوحات المتعددة ما قاله ابن قتيبة ((وسمعت بعض أهل الأدب أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربّع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها) إذْ كان نازلة العمد في الحلول والظّعن على خلاف ما عليه نازلة المدر.. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه) لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وإلف النساء))[1].

إن ما أورده ابن قتيبة لا يُعدُّ منهجاً ثابتاً في بنية القصيدة العربية على صعيد الواقع الشعري (التطبيقي) بل أن هناك كثيراً من الشعراء العرب القدامى لم يلتزموا بما حدده ابن قتيبة وإنّما سلكوا مسالك مختلفة ومتنوعة ولاسيَّما في العصر العباسي وما تلاه[2].

ووصف حازم القرطاجني القصيدة ذات اللوحات المتعددة بالقصيدة المركبة ((وهي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح))[3].

إن تعدد الأغراض في القصيدة لا يعني أنها مقطعة الأوصال لا رابط بين أغراضها بل إنّ ثمة ارتباطاً شعورياً وعاطفياً يمتد عبر تحولاتها المفصلية المتمثلة: بالمقدمة والتخلص والخاتمة.

إن الاتجاهات النقدية الحديثة تؤكد أنّ بنية القصيدة تعني مجموعة متشابكة من العلاقات بين الأجزاء أو العناصر مع بعضها وتستدعي ((أن يفكر الشاعر

---

[1] الشعر والشعراء: 1/75،76.

[2] يُنظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: حياة جاسم، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972م: 162.

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 303.

طويلاً في منهج قصيدته وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تندرج في أحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية، ثم الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك القصيدة إلى أمام لإحداث الأثر المقصود منها عن طريق التتابع المنطقي، وتسلسل الأحداث أو الأفكار ووحدة الطابع))[1]، حيث إنّ القصيدة تشكل وحدة عضوية متماسكة من خلال ترابط موضوعاتها بأساليب لغوية وفنية لتكون ((بنية حية تامة الخلق والتكوين))[2].

ومن خلال استقراء ديوان ابن الخلوف تبين لنا أنه قد اعتمد هذا الشكل البنائي المركب في الكثير من قصائده على وفق الموروث الشعري العربي ولذا سنتناول المفاصل الأساسية فيه وهي: المقدمة والتخلص والخاتمة.

أولاً: المقدمة:-

اهتم النقاد والدارسون القدامى في مقدمة القصيدة اهتماماً واسعاً وعميقاً كونها تشكل ((ظاهرة كبرى في شعرنا العربي القديم))[3]، ومفصلاً مهماً في بنية القصيدة، لذا كان لشاعرنا ابن الخلوف أسلوب مميز في معالجة هذا المفصل البنائي الحيوي.

وعبر دراسة ديوان الشاعر تبّين أن المقدمات الغزلية ووصف الطبيعة كان لهما النصيب الأكبر فيه، ولعل من بين الأسباب الباعثة على ذلك أن الشاعر كان ميالاً إلى اللهو واحتساء الراح والهيام في أجواء الطبيعة الساحرة التي تميزت بها بلاد المغرب والأندلس، وعلى الرغم من ذلك ابتدأ الديوان بقصائد في مدح الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) وإن كانت قليلة بالنسبة للأغراض الأخرى.

---

[1] النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973م: 359.

[2] في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط3، 1969م: 153.

[3] بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث: د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس، ط3، 1986م: 212.

وسيحاول الباحث تسليط الضوء على بعض المقدمات في مختلف الأغراض
ومن ذلك قصيدة في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) قدّم لها بسبعة أبيات في وصف الطبيعة منها قوله:

رَقصَ القضيبُ لنغمة الوَرْقاءِ بمعاطفَ كمعاطف الهَيْفاءِ
وافترَّ ثغرُ الزَّهْرِ عنْ قطْرِ الندى فَبَكَتْ جفونُ السّحبِ بالأنْواءِ
وجلا الريَاضُ عروسَهُ فِي حلةٍ قدْ كُلِّلَتْ بجوَاهِرِ الأنْدَاءِ
ونضَتْ يدُ الإصباحِ من غِمدِ الدّجى سيفاً فمزَّقَ دولةَ الظَّلْمَاءِ
والشمسُ سَرْبَلَهَا الشّعاعُ كأنها خُودٌ بَدَتْ في حلّةٍ حَمْرَاءِ[1]

تدور معاني هذه المقدمة حول وصف الطبيعة وظواهرها المختلفة حيث وظف مفردات (القضيب) و(الورقاء) و(الزهر) و(الأصباح) و(الشمس) و(القطر) و(الأقاح) و(النهر) و(الرياض) في أطار موضوعي متماسك عضوياً من خلال أحرف العطف والتشبيه الذي أدى دوراً مهماً في ذلك.

ومن المفيد الإشارة إلى أنّ ((البوصيري هو الذي ابتكر هذا النوع أو هو الذي بسطه وأطال فيه القصيدة، فإنّ قصائد الكميت بن زيد في مدح آل البيت {تُعدُّ} نواة لهذا الفن الذي أكثر منه المولدون))[2].

ومن مقدماته الغزلية الطويلة في قصيدة بمدح بها السلطان أبا عمرو عثمان من ثمانية وستين بيتاً قدم لها بواحد وثلاثين بيتاً ومن ذلك قوله:

جَلاَ وَجْهُهَا الدَيْجُورَ لَمَّا تَجَلَّتِ لِتَهْدِي نُفُوساً فِي الهَوَى قدْ أضَلَّتِ
وَلاَحَتْ وَقَدْ أرْخَتْ ذُوَائبَ شَعْرِهَا فَخِلْتُ شعَاعَ الشَّمْسِ تَحْتَ الدّجِنَّةِ
وَسَلَّتْ جُفُوناً كَالسُّيُوفِ وَلَمْ أرَ(ى) لَعَمْري جفُوناً كَالقوَاضب سُلَّتِ
وَحَيَّتْ وَقَدْ أفْنَى الهَوَى كُل مُعْرَمٍ فَأحْيَتْ نُفُوساً قبْلُ كَانَتْ أمِيتَتِ
مَهَاةٌ تَثَنَّتْ إذْ تَفَرّدَ حسنُهَا فأثْنَتْ عَلَيْهَا الوُرْقُ لما تَثَنَّتِ[1]

---

[1] الديوان: 49.

[2] الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان: تأليف: د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د ت: 185.

يصف ابن الخلوف في هذه المقدمة جمال الحبيبة الذي يغري النفوس الظامئة إلى ارتشاف كؤوس الهوى، وكأن الشاعر رسام ماهر يضرب بفرشاته على أدق تفاصيل اللوحة الفنية حيث وصف ذوائب شعرها وجفونها التي تشبه السيوف القواضب ثم يصف طولها وكأنه غصن البان في تثنيه.. ويستمر في سرد الأوصاف الحسية والمعنوية: نيران الخد وشدة احمراره، وعيون الظبي التي تسبي العقول، فالمحبوبة كشمس الضحى ثم يصف حاله حيث الضعف والانكسار والخضوع والسقم بإزاء هذا الجمال الباهر ولأنه لا يستطيع السلو والهجران وليس له إلا الصبر (حتى تنقضي مدة الجفا) ويسترجع ذكرياته وما فيها من صفاء ومحبة من خلال استعماله أسلوب الاستفهام (الهمزة) وتكرار (هل) ثم يتخلص إلى غرضه الأساس.. المدح.

وفي مقدمة أخرى وصلت إلى ثماني وعشرين بيتاً من قصيدة يمدح بها السلطان أبا عمرو عثمان ويهنئه بعيد الفطر، ومن ذلك قوله:

تَبَسَّمَ النُّورُ عن مَعْسُولِ لَمْيَاءِ ... لمَّا رَأى الروضَ يَجْلُو وَجهَ حَسْنَاءِ
وَغردَ الطّيرُ فَوْقَ العُودِ من طربٍ ... إذ مَالتِ القُضْبُ تَحْكِي، رَقْصَ هَيْفَاءِ
وكَلّلَ الطَّلُ أفْواهَ الأقاحِ فَقُلْ ... يَا حَبَّذا شَنَبٌ فِي ثغرِ لَمْياءِ
وَحَرّكَ الآسُ آذاناً لِيُسمِعَهَا ... لَحْنَ الفَصِيحَيْنِ شُحرورٍ وَوَرْقَاءِ
وَأرْضِعَ البَانُ في أجياد دَوْحَتِهِ ... ضَرْعَ النَّميرَيْنِ، أنهارٍ وأنداءِ
وَأظْهَرَ الوردُ خَدّاً طالَمَا كَتَبتْ ... أيدِي الكَمَامِ عَلَيْهَا بَابَ إخْفَاءِ
كأنَّه كَأسُ ياقُوتٍ على فَنَنٍ ... مِنَ الزُّمُرُّد يَجلُو تِبرَ صَهْبَاءِ[2]

دارت هذه المقدمة حول محور موضوعي رئيس يتمثل في وصف الطبيعة بجانبيها: الطبيعة الثابتة والطبيعة المتحركة مع أشارات غزلية وخمرية وقد وظف صور (الطير المغرد) و(الطل) و(الآس) و(الورد) و(الياقوت) و(الزُّمرد) و(النسرين) و(الأفنان) ثم (الياسمين) و(النرجس) و(جريان الماء) في النهر وكأنه يتلوى كالتواء الرقشاء ثم يصف الصبح والدجى والرياح والرعد..

وقد مزج الشاعر بين تلك الألوان الطبيعية المتنوعة في لوحة فنية ساحرة تمثل صورة الطبيعة بكل تفاصيلها ليدخل من خلالها إلى ساحة ممدوحه، ولا تبتعد

---

[1] الديوان: 85-86.

[2] الديوان: 78.

هذه الأوصاف كثيراً عن تأثيرات شعراء الطبيعة في المشرق العربي كالصنوبري والسري الرّخاء[1]، وغيرهما.

وقوله يمدح ولي العهد المسعود بن عثمان في قصيدة من مائة وسبعة أبيات وصلت مقدمتها الطويلة إلى خمسين بيتاً ومن هذه المقدمة:

بُدُورُ خُدُودٍ لَيْلُهُنَّ الضَّفَائِرُ ... وَبَان قُدُودٍ وَجْهُهُنَّ المَآزِرُ
وَغِيدُ رِيَاضٍ أبْرَزَت لَحَظَاتُهَا ... أسُودَ عُيُونٍ غَابُهُنَّ المَحَاجِرُ
نَفَرنَ وَلاَ غَيْرَ العُيُونِ أوَانِسٌ ... وَصَلْنَ وَلاَ غَيْرَ الجُفُونِ كَوَاسِرُ
وَطِبنَ وَلاَ غَيْرَ النُّهُودِ أزَاهِرٌ ... وَلُحْنَ وَلاَ غَيْرَ القُدُودِ زَوَاهِرُ
مَهاً دُعَجُ الأجْفَانِ ضَامِرَةُ الحَشَا ... عِذَابُ اللَّمَى لُدنُ القُدُودِ جَآذِرُ[2]

هذه المقدمة تضمنت وصفاً حسياً لكل مفاتن الحبيبة، فوصف خديها وضفائرها وعينيها ونهديها مستعيناً بذلك من علم البيان من تشبيه واستعارة، ثم يستطرد ابن الخلوف في وصف القوام الممشوق وكأنه غصن البان وقلبه الخفّاف الذي غادره الصبر على فراق الأحبة ولم يبق له إلا الدعاء بالسقيا لربوع الظاعنين ثم يذكر طيف الخيال بعد أن عمّ الظلام حياة الشاعر فظل يناجي الطبيعة – كما عرفناه- لعلها تشاركه ذكرياته الجميلة التي مضت وأحزانه التي ملأت دنياه.. وبعد أن يصف في هذه المقدمة (حمام الايك) و (نرجس العيون) يخلص إلى ساحة الممدوح.

ولابن الخلوف قصيدة في مدح ولي العهد المسعود ابتدأها بالفخر بنفسه ممزوجاً بوصف الطبيعة، كقوله:

---

[1] يُنظر: ديوان الصنوبري، أحمد محمد بن الحسن الضبي، ت(334هـ): تحقيق أحسان عباس، دار صادر، بيروت: 325، 363.

ويُنظر: ديوان السَّري الرّفّاء، أبو الحسن السّري ابن أحمد الكندي الرّفاء (ت362هـ): تحقيق حبيب حسين الحسني، العراق، وزارة الثقافة، دار الرشيد، 1981م: 2/37–140.

[2] الديوان: 189.

سَفَرتْ وجُوهُ الحُسنِ عَنْ تِمْثَالِ فتبسمت عجباً ثغورُ لآلِ
وجُليتُ كَالحَسْنَاءِ في حُلَلِ البَهَا فَبَدتْ مَعَانِي اللُّطْفِ فِي أشْكالِي
وَغَدَوْتُ كَالتّاجِ العَلِيّ مَقَامُهُ فَلِذاكَ قَدْ حُزتُ المَقَامَ العَالِي
فَالبِشرُ ثَغْري والسُّرورُ لَواحِظِي والحُسنُ خَدّي والمَهَابَةُ خَالِي
وَالرَّقْمُ تَاجِي والدُّهَانُ قَلائِدِي والنّقشُ قُرطي والرّماحُ حِجَالِي
وَأنا الذي نُزّهتُ عَنْ وصْفٍ وَعَنْ مِثْلٍ وَعَنْ شِبْهٍ وعَنْ تِمثَالِ[1]

في هذه المقدمة الطويلة نسبياً التي وصلت إلى تسعة وعشرين بيتاً من واحد وسبعين بيتاً، يصف الشاعر نفسه وصفاً لا يخلو من المبالغة والاستطراد، فهو كالحسناء في البهاء والبشر والمهابة وكالفارس الهمام في ميادين الوغى، مستعيناً في وصفه بأدوات التشبيه مؤكداً نفسه من خلال ألفاظ مُعبّرة وضمائر مستترة وظاهرة ومن ذلك قوله (تمثال) و(جليتُ) و(أشكالي) و(غدوتُ) و(حزتُ) و(ثغري) و(أنا الذي نُزهتُ عن وصفٍ).

وفي المحور الثاني من المقدمة يصف الروض البديع والجدول المنساب الذي يتلألأ فيه الماء كاللجين وكذا يصف القناطر التي يمتد ذراعيها بين الأزهار والورود والرياحين ثم يصف النواعير في دورانها وكأنها النوق التي تشق البيد..

ويمدح ابن الخلوف السلطان أبا يحيى زكريا (ت899هـ) حفيد السلطان أبي عمرو عثمان في قصيدة أنطوت على خمسة وسبعين بيتاً، شكلت المقدمة منها أربعة عشر بيتاً، وهذه المقدمة قصيرة نسبياً بالقياس إلى طول القصيدة، ويرى الباحث أنّ السبب في ذلك يعود إلى أن الشاعر يريد الوصول إلى ساحة ممدوحه بأسرع السبل، لأنّ القصيدة تمثل وصفاً دقيقاً لحالة الصراع الدامي بين (أبي يحيى زكريا) وبين أقاربه الطامحين إلى الحكم ((وابن الخلوف يصور بدقة هذه الأحداث، في هذه القصيدة التي تكاد تكون وثيقة تاريخية فريدة))[2]، ولنقرأ من مقدمته:

---

[1] الديوان: 215

- في كل النسخ (تمثال) عوض عن (تمثالي) وسياق القصيدة يفيد الإضافة إلى المتكلم ويتفق الباحث في ذلك؛ لأن الشاعر في سياق الحديث عن نفسه.. يُنظر: هامش المحقق: 215.
-

[2] هامش المحقق: 225.

هَجمَ الصّباحُ فأينَ يَاليلُ المفرْ
أوَ مَا تَراهُ نَضَا لِحَربكَ يا دُجَى
وَدَعا إليكَ وقد أماطَ لثامَهُ
فالجأ لِذِمَّةِ فرعِهِ مُستَسْلِماً
لاَ تَغْترِرْ وَتَرى الهزيمَةَ مَغْنَماً
وَكَحيلةِ الأجفانِ لولاَ لحظُها
قسَماً، ولولا شعْرُها وَجَبينُهَا

وَجِيادُهُ بالنَّصرِ واضِحَةُ الغُررْ
عَضْباً صَقِيلاً كادَ يختطفُ البصرْ
كاللّيثِ كشَّر للفريسةِ واكْفَهرْ
وَدعِ العنادَ، فما العِيانُ كما الخبرْ
فُطلائِعُ الاصبَاحِ خُصَّت بالظّفرْ
لم أدرِ أنّ الغنجَ يُمزَجُ بالحَوَرْ
لَمْ أدرِ أنَّ الشّمسَ تطلعُ في السَّحرْ[1]

في هذه المقدمة محوران أساسيان أولهما: وصف النصر المؤزر الذي حققه الممدوح وتشبيهه بالصباح المشرق الذي يهزم الضلالة والظلام الداجي الذي يمثل الأعداء، فالسلطان قد هيأ كل مستلزمات النصر وما على عدوه (السلطان عبد المؤمن) الذي يطمع في السلطنة إلا الاستسلام بعد أن انكسر جيشه وفرَّ عن الميدان حينما أدرك أن نهايته صارت قاب قوسين أو أدنى من ذلك.

وينتقل ابن الخلوف إلى المحور الموضوعي الآخر في هذه المقدمة وهو الغزل والتشبيب قبل الولوج إلى ساحة الممدوح، حيث وصف المتغزل بها بكحيلة الأجفان ثم وصف شعرها المنسدل على أردافها وكأنه الشمس في وقت الأصيل ثم يصف الوجنات والخال والمبسم الأغر الذي يفوح مسكاً وعنبراً.

وقد فتح النداء بـ(يا) آفاقاً واسعة للتأمل وسعة الخيال فوصف المرأة الجميلة التي يهواها بـ(ظبية الوعساء) و(مطمح الأهواء) و(قيد النظر)، ثم وصف عينيها اللتين تركتا الفؤاد أسير هواها لأنهما تشبهان عيون المها، ومما قاله المقرّي في مثل هذه التشبيهات أن الشعراء ((إذا تغزلوا صاغوا من الورد خدوداً، ومن النرجس عيوناً، ومن الآس أصباغاً ومن السفرجل نهوداً، ومن قصب السكر قدوداً ومن قلوب اللوز وسُرر التفاح مباسم ومن ابنة العنب رُضاباً))[2]، أي أنهم يمزجون بين الغزل ووصف الطبيعة.

---

[1] الديوان: 225–226.

[2] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: شهاب الدين أبو العباس احمد بن محمد التلمساني المقرّي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م: 323/1.

وبعد أن غَضِبَ السلطان الحفصي عثمان على الشاعر توجه الشاعر إلى القاهرة، ومدح كاتب السر زين الدين بن مزهر (وآل مزهر بيت من بيوت الرئاسة والنفوذ في القاهرة خلال القرن التاسع)[1]، كما ذكرت في التمهيد، والقصيدة التي مدح بها كاتب السر طويلة نسبياً، وصلت المقدمة فيها إلى ستة وثلاثين بيتاً من مئة واثني عشر بيتاً، ومن مقدمته، قوله:

غَمامُ لِثامٍ حَطَّ عَن برق مَبْسَمِ ... عَدمتُ له رُوحي عَلَيَ دَور درهمِ
وآسُ عِذارٍ دَبَّ في وردِ خدّهِ ... ذكرتُ بهِ وَشْيَ الرَّبيعِ المُنَمْنَمِ
وصبحُ جَبينٍ لاحَ في ليلِ طُرَّةٍ ... كما لاحَ في الهيْجاءِ بارقُ مِخْذمِ
ونرجسُ لحظٍ بانَ في بَانِ قامةٍ ... ليُبدي سِنَاناً فوقَ رُمحٍ مُقَوَّمِ
وَخِيلانُ جيدٍ واضِحٍ خلتُ أنّها ... بَقَايَا خِضابٍ فوقَ كافورِ مِعْصَمِ
برُوحِيَ مَنْ خطَّ العِذارُ بخدهِ ... خُطُوطاً كتخطيط الرّداء المُرَقَّمِ[2]

المحور الموضوعي الأساس في هذه المقدمة هو الغزل حيث وصف الشاعر مفاتن الحبيبة وصفاً معنوياً مستعيناً بأساليب بيانية كالتشبيه والاستعارة وكانت المادة الأساسية في ذلك مفردات وصف الطبيعة والغزل.

فوصف مبسم الحبيبة وكأنه البرق اللامع الذي يخلب الأبصار من شدّة ضيائه، وعذارها كالآس وخدها كالورد في الربيع وجبينها كالصبح في إشراقته، ثم وصف لحظها بالنرجس وقامتها بغصن البان في استوائه ورشاقته وإيقاعه الجميل المنساب مع نفحات النسيم المعطرة من شذا الورد الفوّاح.. ويستطرد في وضع اللمسات الفنية بوصف ما يعانيه من جوى من جراء طول الهجر ومرّ البعاد.. ولكنه باقٍ على العهد ولا يحسب للائمين حساباً (فدع عنك لومي) ولعله في ذا متأثر بأبي نواس.. ثم يذكر رسوم الأحبة الراحلين، ويدعو للوقوف على تلك الرسوم كما وقف أمرؤ القيس, ثم يصف ربوع مصر ويدعو لها بالسقيا ويتذكر ربوع البادية في اليمن والحجاز موظفاً ذلك في وصف الحبيب (بدوية الحشا) و(يمانية الطرف).

---

[1] يُنظر: هامش المحقق: 233.

[2] الديوان: 233-234.

ثانياً: التخلص:-

هو المفصل البنائي الذي ينتقل من خلاله الشاعر من المقدمة إلى الغرض الرئيس في القصيدة، وعرّفه ابن رشيق القيرواني بأنه ((ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى))[1]، وكان الشعراء العرب القدامى لا يتكلفون وسائل حسن التخلص، كما هو الحال عند الشعراء المحدثين ((بل يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار وما هم بسبيله (دع ذا) و(عَدِّ عن ذا) ويأخذون فيما يريدون أو يأتون بـ(إنّ) المشددة ابتداء للكلام الذي يقصدونه..))[2]، ومن الضروري أن ((يجهد {الشاعر} في تحسين البيت التالي لبيت التخلص، فأنه أوّل الأبيات الخالصة للمدح أو الذّم، وأوّل منقلة من مناقل الفكر في ما تخلّصت إليه، فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محرّكاً للنفس لتستأنف هزّة ونشاطاً لتلقيّ ما يرد))[3]، لذا ينبغي أن يكون التخلص مناسباً يؤدي دوراً مهماً في بنية القصيدة وتماسكها الموضوعي، وهذا ما أدركه شاعرنا ابن الخلوف في الكثير من قصائده؛ استجابة لمعطيات عصره دون أن يغادر الموروث الشعري العربي ولاسيَّما في العصر العباسي.

وسيعتمد الباحث في معالجة موضوع التخلص بذكر البيت السابق للتخلص وكذا البيت اللاحق له ليتسنى للمتلقي معرفة ما يحيط بهذا المفصل البنائي وبعبارة أخرى من أين تخلص الشاعر إلى أين..

ومن ذلك قوله:

وَأبْرَزَتْ راحةُ النسرين إذ فُتِحَتْ وفي ولادتِهِ سِرٌ بَدا عجباً
وعِندَما وضعتهُ أمّهُ نظرتْ شذورَ تبْرٍ من البلّور في طفق
لم تستطع حملَهُ الدُّنيا وَلَمْ تُطق مِنَ العَجَائِبِ أمراً غيرَ مُختلق[1]

---

[1] العمدة: 237/1.

[2] المصدر نفسه: 239/1.

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 321.

انتقل الشاعر من المقدمة (وصف الطبيعة) إلى الغرض الرئيس مدح النبي (ص) انتقالاً مباشراً دون أن يجهد نفسه في البحث عن وسائل (حسن التخلص) ما خلا استعمال حرف العطف (الواو) في صدر البيت الثاني، وكأنه كان حالماً في أجواء الطبيعة ثم تنبه إلى إشراقة الدنيا بمولد سيد الكائنات النبي محمد (ص) فأخذ في مدحه مبيناً شجاعته في سوح الوغى وسماحته..

وقوله:

إنْ مالَ هَزّ الطرفُ بيضَ الظُّبى
ظبيٌ بصادِ اللحظ قدْ صَادَنِي
طهْ الذِي بالعضبِ أفنى العِدى

أو قالَ هزَّ العطفُ سُمْرَ الرّماحْ
لِكنْ خَلاَصِي مدحُ زيْنِ الملاحْ
لمّا التقى الجَمْعَانِ يومَ الكفاحْ[2]

يأتي هذا التخلص الهادئ المنساب بعد مقدمة غزلية حيث استعمل الشاعر أداة الشرط (إنّ) في البيت الأول وجوابه في بيت التخلص وكان لأداة الاستدراك (لكن) دور في تحقيق حسن التخلص من حيث قوة النسج وتماسك الأبيات مع بعضها البعض موضوعياً ولغوياً وفنياً.

وفي تخلص آخر يأتي التشبيه بـ(كأنَّ) جسراً لفظياً للعبور إلى ساحة الممدوح بعد مقدمة في وصف الطبيعة، حيث قال:

وَالأيكُ تَخْفِضُ للنسّيم رُؤُوسَها
وَالأفقُ أشرقَ نورهُ فكأنّما
مَلِكٌ رأيتُ الشهبَ ثُمَّ رأيتُه

أدباً وترفعُ سُجفهَا الظلماءُ
غشّاه مِنْ وَجْهِ المليكِ سناءُ
فوَجَدتُه جِسْماً وَهُمْ أسماءُ[3]

نلاحظ في هذا النص أنّ للتشبيه دوراً مهماً في رسم الصورة من جهة وربط أبيات التخلص لغوياً مما جعل هذا التخلص جيداً بالإضافة إلى أهمية حرف العطف

---

[1] الديوان: 62.

[2] المصدر نفسه: 50.

[3] الديوان: 72.

(الواو) في تحقيق الترابط الموضوعي ومن ثمَّ المواءمة بين المقدمة والغرض الرئيس[1]، الذي هو مدح السلطان أبي عمرو عثمان.

ويتخلص ابن الخلوف من مقدمة غزلية ووصف الخمرة وسقاتها إلى ساحة ممدوحه، بقوله:

فانهضْ لِزفّ عَرُوسِهَا سَحَراً فقد
رَقصَ القضيبُ وغنَّتِ الورقاءُ
وَافترّ ثغرُ الزَّهر بشْراً إذ رأى
وَجْهَ المليكِ تحفُّهُ البُشراءُ
سَاسَ الخلافة بالمكارمِ والحَجى
إذ لم يَسُسْهَا قبْلَهُ الخُلَفاءُ[2]
ج

يتسم تخلص الشاعر بالتماسك الموضوعي واللغوي حيث مهد في البيت الأوّل ليتخلص بأسلوب سهل من خلال استعمال مفردات مناسبة للسياق (رقص القضيب) و(غنّت الورقاءُ) وبيت التخلص متماسك عبر سياق الفعل والفاعل المستتر في (رأى) الذي يعود على (ثغر الزّهر) في الشطر الأوّل والمفعول المضاف (وجه المليك) في عَجُز البيت نفسه وهكذا يأتي التخلص منساباً دون أن يشعر المتلقي بنقلة في القصيدة التي مدح فيها السلطان عثمان.

وقوله:

هذا النص يمثل خروجاً من وصف الطبيعة إلى المدح، حيث وصف الشاعر

وَحَيثُ تَرى (الإكليلَ) فِي مَفْرق (الضحى)
كَمائِمَ وَردٍ كَمَّمَتْ أوجُهَ (النِّسر)
وَحَيثُ الضَيا يَروي عَنِ البَدرِ نُورَهُ
عَنْ الشّمسِ عَنْ وَجْهِ المليكِ (أبي عَمْرو)
مَلِيكٌ أقامَتْهُ الفَضَائلُ واحِداً
فَلَمْ يَخْتَلِفْ اثنانِ فِي فَضْلِهِ المُثْري[3]

في البيت الأوّل (الإكليل) و(الضحى) و(النِّسر) وهي من أسماء النجوم، وينساب هذا

---

[1] يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة: للخطيب القزويني (ت739هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط3، القاهرة، 2007م: 364.

[2] الديوان: 75.

[3] الديوان: 96.

الوصف انسياباً عذباً إلى البيت الثاني (بيت التخلص) دون أن يشعر المتلقي بالقفز والانقطاع حتى يصل إلى غرضه الرئيس، واستعمل أحرف العطف التي تفيد الترتيب والتعقيب (الواو) و(الفاء) فضلاً عن تكرار (حيث) الظرفية المكانية مما جعل النص متماسكاً في بنائه الفني الذي تمثل في تجربة الشاعر في سياق مدح السلطان أبي عمر عثمان.

وقوله:

وَلِلوشَاحِ اعتِنَاقٌ مَعْ مَعَاطِفِها
شَمسٌ لها شَرَفٌ يَروي الجَلالَةَ عَنْ
مولى قضَى اللهُ أن العزَّ مُشْتَرفٌ

أمَا رَأيتَ اعتِنَاقَ اللاّمِ بالإلِفِ؟
مَوْلاي (عثمَان) كَهْفِ العزّ والشّرفِ
بهِ، فَأشْرَفَ مِنهُ خَيْرَ مُشتَرفِ[1]

في هذا النص يتجسد (حسن التخلص) حيث تخلص الشاعر من الغزل إلى المدح بأسلوب سلس ليدق أبواب الممدوح، ولعل من الضروري الإشارة إلى أنّ تخلص الشاعر من الغزل إلى المدح يُعدُّ من أحسن التخلصات في معايير النقد القديم[2].

وفي موضع آخر من ديوان الشاعر يتخلص فيه من وصف الطبيعة والغزل إلى غرضه الرئيس وهو مدح ولي العهد المسعود بن عثمان.

حيث يقول:

كأنّ ضياءَ البَدْرِ في غَسَقِ الدُّجَى
كأنّ ثَنَايا الصبْحِ عِنْدَ ابتْسَامِهِ
إمامٌ غَدا للجُودِ والمَجْدِ وارثاً
ج

بَيَاضُ العطايا في سَوادِ المَطالبِ
سَنا طَلْعَةِ (المَسْعُودِ) بَيْنَ الكَتَائِبِ
عَنِ السّادةِ الآبا الكِرَامِ الأطايبِ[1]

---

[1] المصدر نفسه: 111.

[2] يُنظر: خزانة الأدب وغاية الأدب: تقي الدين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحمـــوي، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار مكتبة الهلال، ط1، بيروت، 1978م: 149.

أعتمد الشاعر في تخلصه على معطيات علم البيان التشبيه والاستعارة، فكانت الأداة (كأنّ) والاستعارة في (ابتسام الصبح) وسائل الوصول إلى الممدوح فالمشبه (ثنايا الصبح) والمشبه به (سنا طلعة الممدوح) ووجه الشبه الإشراق والرفعة وهذا ما يسمى بـ(التشبيه المقلوب) لذا كان تخلصه حسناً على الرغم مما فيه من مبالغة.

إنّ للتشبيه المؤكد (كأنَّ) دوراً فاعلاً في تحقيق التماسك الدلالي والفني ومن ثم العبور إلى ساحة الممدوح لذلك فقد أحسن الشاعر في تخلصه.

وصفوة القول في تخلصات ابن الخلوف إنّ أكثرها ورد مناسباً لا يشعر المتلقي فيها بالانتقال المفاجئ من المقدمة إلى الغرض الرئيس الذي غالباً ما يكون مدحاً وهذا ما أطلق عليه النقاد العرب القدامى بـ(حسن التخلص) وهذا يُعدُّ من التجديد في بنية القصيدة العربية حيث لم يستعمل الشاعر أساليب الشعراء القدامى في هذا المفصل البنائي (التخلص) مثل: (دع ذا) و (عَدّ عن ذا)[2]، وإنما هناك بعض الانتقالات الفجائية في ديوانه ولكنها لا تشكل ظاهرة كما أسلفنا.

ويرى الباحث إن اهتمام الشاعر بهذا المفصل البنائي يعود إلى أنه نشأ في بيئة متحضرة تمتد بين المغرب العربي والأندلس حيث التجديد والتطور في بنية القصيدة العربيّة وتشكيلها الفني.

ويبدو جلياً أن ابن الخلوف متأثر بشعراء وصف الطبيعة كالصنوبري والسّري الرفاء وابن الرومي وغيرهم كما توحي بذلك قصائده التي وظف فيها عناصر الطبيعة، وهي كثيرة بلا ريب وكما المحنا إلى ذلك.

ثالثاً: الخاتمة:-

إنّ خاتمة القصيدة، هي المحطة الأخيرة التي يقف عندها المتلقي ((وآخر ما يتبقى منها في الأسماع.. وإذا كان أوّل القصيدة مفتاحاً {لها} وجب أن يكون الآخر قفلاً {عليها}[3]))، و ((ينبغي لكل بليغ أن يختم كلامه في أي مقصد كان بأحسن الخواتم.. وربما حفظت من بين سائر الكلام لقرب العهد بها، فلا جرم وقع الاجتهاد في رشاقتها وحلاوتها، وفي قوتها وجزالتها وينبغي تضمينها معنىً تاماً يؤذن السامع

---

[1] الديوان: 155.

[2] يُنظر: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال الحسن بن عبدالله العسكري، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1989م: 513.

[3] العمدة: 239/1.

بأنه الغاية والمقصد والنهاية))[1]، ولذلك ينبغي أن تكون الخاتمة مستوفية شروطها الموضوعية والفنية لتحقيق التواصل بين الشاعر ومتلقيه بحيث لا يتطلع إلى ما بعدها.

ومن خلال دراسة ديوان ابن الخلوف وتفحص خواتيمه، ولاسيّما قصائده المدحية تبيّن لنا أن أكثرها تكاد لا تخرج عن خواتيم الشعراء العرب القدامى المتمثلة بالدعاء للممدوح بطول العمر والنصر الدائم كوسيلة لتوثيق أواصر العلاقة بينهما وما يترتب على ذلك من عطاء جزيل.. ومن ذلك قوله:

لازلتَ كالنجمِ في سَعدٍ وفي شرفٍ
مَا رَقْرَقَ القَطرُ في الأغْصَانِ أدمُعَهُ

تُنشي الجميلَ وتُنسِي (حاتم الطائي)
وَمَا رَنا الزّهرُ عن أجفانِ وطفاءِ[2]

يدعو الشاعر لممدوحه بدوام السمو والعُلا والرفعة، وقد توسل بمواد الطبيعة لتشبيه ممدوحه (كالقطر) و(الزّهر) ليضفي على خاتمته سمات جمالية تقربه من الممدوح.. ومن ثمَّ الحصول على المكارم والأعطيات مستعيناً بالرمز التاريخي في الكرم (حاتم الطائي).

ويقول ابن الخلوف في خاتمة أحدى قصائده المدحية:

وَلا زلتَ فِي عزٍ وجاهٍ ورفعةٍ
وَيُسرٍ وَخيرٍ وارتِقاءٍ وعِزَّةٍ
وَدُمْ مَا رَنَتْ روضٌ بأحداق نَرْجسٍ

وَنَصيرٍ وَمُلكٍ وافتخارٍ وَ قُدرَةٍ
وَأمنٍ ويُمنٍ واقتراح وبهجةٍ
وَمَهْمَا شَدَتْ وُرْقٌ بأعوادِ دوحةٍ[1]

---

[1] الطِراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز: للإمام يحيى بن حمزة العلــوي اليماني (ت745هــ)، تحقيق: الشربيني شريدة، دار الحديث، القاهرة، 2010م: 164/3.

[2] الديوان: 85.

يدعو الشاعر لممدوحه في هذا النص دوام الخير والارتقاء في سُلم المجد في ظل الأمن والسعادة، كما يدعو له بدوام البقاء في خطابه المباشر (وَدُمْ) موظفاً مفردات وصف الطبيعة: الروض والنرجس والورق والدوحة لأنّ الشاعر يرى أنها باقية أمّا الإنسان فيقضي وطره في الدنيا ثم يرحل بلا عودة لذلك يرجو له البقاء الطويل المؤزر بالعزّ والرفعة ما بقيت تلك الظواهر الطبيعية الجميلة.

ويدعو ابن الخلوف لممدوحه بالبقاء السرمدي (بقاء الدهر) في خاتمة أخرى، كقوله:

بَقيتَ بقاءَ الدَّهرِ فينا، إذا انْقضَتْ أواخرُ عَصرٍ عَاْوَدَتْ مُبتَدَا عَصْرِ
ولازلتَ ذا فعلٍ جميلٍ مُصدَّقٍ بقولٍ، مُطاعَ النَهْيِ مُمتثلَ الأمرِ[2]

لا تختلف هذه الخاتمة عن سابقتها في الدعاء للممدوح بدوام البقاء مطاعاً آمراً ناهياً فاعلاً لكل ما هو جميل، وقد أحسن الشاعر في خطابه المباشر لممدوحه من خلال الضمائر المستترة في (بقيتَ) و(لازلتَ) وذلك من شأنه توثيق العلاقة بين المرسل (الشاعر) والمستقبل (الممدوح).

وقوله:

لِلَّهِ كمْ لكَ مِنْ يدٍ مأثُورةٍ عِنْدي وَكَمْ لكَ مِنْ نَدىً مُسْتغْزِرِ
فاسلمْ أميرَ المُؤمنين مُسَربلاً سربَالَ منصورِ اليدين مُظفَّرِ[3]
ج

الشاعر هنا يؤكد أفضال الممدوح عليه من خلال القَسَم الذي تصدّر البيت الأوّل، وكذا تكرار (كمْ) الخبرية التي تفيد التكثير في هذا الموضع، ثم يدعو له بالسلامة والنصر على أعدائه.

---

[1] المصدر نفسه: 92.

[2] الديوان: 99.

[3] المصدر نفسه: 109.

وقوله:

قدْ كَانَ دَهري سَمحْاً فالتَوى جَنِفاً
فاسلمْ وَدمْ وابقَ وَاعطف وارْق وَاسمْ وَدمْ

فمُدّ عَرفتُكَ لَمْ يَجْنَفْ ولَمْ يحِفِ
واوصلْ ومِلْ وإعطِ وأمنعْ واشْفِ واكتنفِ[1]

يقرّ الشاعر بأفضال ممدوحه عليه بعد أن عاش في بؤس وحرمان قبل ان تمتد إليه يدّ السلطان بالرعاية والاهتمام ثم يدعو له بالسلامة.. ومن اللافت إنّ البيت الثاني يشبه بيت المتنبي الذي يقول فيه:

أقِلْ أنِلْ إقطِع إحمِلْ عَلّ سَلّ أعِدْ

زدْ هشّ بَشّ تَفَضَّل أدنِ سُرّ سلِ[2]

أمّا في المديح النبوي فمن خواتيم الشاعر قوله:

وَصَلّ تترى على مَن جاء مُعجزةً
وآلِهِ والصحابة والتابعين له

بقلْ أعوذُ برَب النّاس والفلق
مَا نَاحَ حادي الحِمَى في دوحة العَسَق[1]
ج

---

[1] الديوان: 114.

[2] شرح ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي، المجلد الثاني، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1930م: 209.

ويُنظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: لأبي منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري (ت429هـ)، شرح وتحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، المجلد الأوّل، بيروت: 147.

يدعونا الشاعر إلى الصلاة والسلام الدائمين على نبي الرحمة محمد صلى الله عليه وآله وصحبه الغر الميامين، وكانت الآيتان الكريمتان: (قل أعوذُ برب الناس) و(قل أعوذُ برب الفلق)[2]، مرتكزاً تتمحور حوله هذه الخاتمة التي تحمل دلالات مترعة بالإيمان المطلق بكتاب الله القرآن الكريم وسنة الرسول الأعظم (ص). وقوله:

يَا بَرْقُ إنّ الذُّنوبَ قد قطعَتْ
يا بَرْقُ صلى عليه خالِقُنَا

ظهْري المُعنّى وليس لي حَسَنَهْ
ما غرَّدَ الطيرُ أو شكا شَجَنَهْ[3]

في هذه الخاتمة يقرّ الشاعر بكثرة ذنوبه ويرجو شفاعة النبي الأكرم محمد صلى الله عليه وآله وليس له من مُجير إلا النبي الأكرم (ص) يوم لا ينفع مالٌ ولا بنون، ويدعو البرق ليشاركه مناجاته وتضرعه لطلب العفو والمغفرة، وقد استعان الشاعر بأداة النداء (يا) ليعبر عن لوعته وندمه على وقت قضاه في اللهو والعبث ولم يجن منه غير الخيبة والخسران، ولكن رحمة الله واسعة وهو الغفار الودود.

المبحث الثالث

---

[1] الديوان: 63.

[2] سورة الناس: الآية (1).
سورة الفلق: الآية (1).

[3] الديوان: 67.

بنية المقطوعات

كانت المقطوعات حاضرة في ديوان الشعر العربي منذ العصر الجاهلي والأموي، فقد قيل للفرزدق: ((ما اختيارك في شعرك للقصار؟ قال: لأني رأيتها أثبت في الصدور وفي المحافل أجول))[1]، وشكلت المقطوعات حضوراً واضحاً في الشعر الأندلسي[2].

وكذا في العصر العباسي حيث اتسعت المقطوعات الشعرية إذْ إنّ بعض الشعراء مثل ابن لنكك البصري قد قصّر جلَّ شعره على نظم المقطوعات[3]، ومن يتصفح ديوان الشريف العقيلي في العصر الفاطمي يرى أنّ المقطوعات شكلت القسم الأكبر في ديوانه[4]، وتأتي المقطوعات ((استجابة لذوق العصر من جهة، وتحقيقاً لشعبية الشعر، وسرعة تناقله، ودورانه على السن الناس من جهة أخرى))[5].

وتمتاز المقطوعات بكونها تتمحور حول موضوع واحد وليس فيها ما يشير إلى مقدمة أو تخلص أو خاتمة كما هو الحال في القصائد، لأنها في الأعم الأغلب تكون قصيرة نسبياً على الرغم من توافر سمات الشعر التقليدي فيها من وزن وقافية ومعنى و ما إلى ذلك.

وقد تضمن ديوان ابن الخلوف عدداً كبيراً من المقطوعات والنتف، حيث وصلت المقطوعات إلى (63) مقطوعة والنتف إلى (135) نتفه.

---

(1) الأغاني: أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت356هـ)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، مصر، 1976م: 360/21.

(2) يُنظر: ابن شُهيد الأندلسي (ت426ه)، حياته وشعره، د. حازم عبدالله خضر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984م: ص56.

(3) يتيمة الدهر، 407/2، ويُنظر: تاريخ الأدب العباسي: رينولد.أ. نكلسون، ترجمة: د. صفاء خلوصي، المكتبة الأهلية، بغداد، 1967م: 64.

(4) يُنظر: ديوان الشريف العقيلي: تحقيق: د. زكي المحاسني، دار أحياء الكتب العربية، عيسى البابلي الحلبي وشركاه، د. ت: 33 وما بعدها.

(5) في الشعر العباسي، الرؤية والفن: د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف بمصر، 1980: 418.

وعبر دراستنا لتلك المقطوعات صار جلياً أنّها توزعت على موضوعات الغزل ووصف الطبيعة اللذين كان لهما النصيب الأوفر ثم المدح ووصف الخمرة وموضوعات أخرى مختلفة منها مقطوعتين في الفخر.

ومن مقطوعاته في الغزل ووصف الطبيعة، قوله:

أفْديهِ غُصناً مَا بَدا وَجهُهُ
أرخى على الأردافِ شَعراً وَحَكى
تَقْولُ لِلعُشّاق ألحاظُهُ
إلاّ رأيتُ الشَّمسَ فوقَ القضيبْ
أساوراً تَسْعَى بأعلى الكثيبْ
لا تنكروا فتكي فسهمي مُصيبْ[1]

تدور معاني هذا النص حول الغزل والتشبيب حيث وصف الشاعر مفاتن المحبوبة التي تشبه الشمس في طلعتها والغصن في قوامها ثم وصف شعرها المنسدل على الأرداف وكأنه الأساور ذات البريق اللماع واستعان الشاعر بأساليب البيان حينما جعل الألحاظ تتكلم فتحذر الآخرين من الوقوع في شراك العيون القاتلة التي لا فكاك من سحرها وسهامها المصيبة. ويتجلى ترابط الأبيات مع بعضها من خلال وحدة موضوعية ولغوية عبر عود الضمائر الظاهرة والمستترة على ما تقدمها (أرخى) و(الحاظُهُ) فضلاً عن أن البيت الأوّل يشير إلى كلام محذوف قبله من خلال الضمائر (أفديه) و(وجههُ)..

وللشاعر ابن الخلوف مقطوعة في الغزل، ولكنها تنضح ألماً ودموعاً وحسرة، كقوله:

نَاديتُ قاضِي الهَوَى والسقمُ يَشهَدُ لي
وللّحاظِ بجْفنَي مَنْ قتلتُ بهِ
وَلِلعَوارِضِ إعْلامٌ بصَفحتهِ
وَقّعْ على قِصَّتي وأنظُر عوارضَهُ
وللدُّموعِ بمحوِ الخدّ إثباتُ
صَحَائفُ سُطِّرتْ فِيهَا المَنيّاتُ
قدْ سجَّلتهُ الخدودُ العندمَّياتُ
فقالَ: هَلْ هُنَّ أحَيا؟ قُلْتُ: لاماتُوا[1]

---

[1] الديوان: 259.

ابتدأ الشاعر هذه المقطوعة بالفعل وضمير الفاعل (ناديتُ) ليعبّر بهذه (الصرخة) عما يعانيه من جوى وما يترتب عليه من دموع غزار كأنها السيل المدرار ثم يصف خدود المحبوب العندميات (الحمر) التي تشع بريقاً خلاباً يأسر ناظريه.. ويختم هذه المقطوعة بحوار جميل مليء بالشجن، وترتبط الأبيات في إطار موضوعي واحد يعبر تعبيراً صادقاً عن لَوْعَة الشاعر وآلامه.

ويدعو ابن الخلوف في موضع آخر إلى جمع الشمل ورأب الصدع بينه وبين المحبوب بعد أن تجرّع كؤوس الهجر ومرّ الغياب، كقوله:

يَا جَامِعَ الشَّمل هَلْ مُقامٌ يُقعِدُني منكَ خيرَ مَقعَدْ
فقد سقاني النّوى بكأسٍ جَرَّع قلبي مَرارةَ الصَّدْ
وَسَاحَ فِي الخدّ سَحُّ دَمعي أمَا تراه غدا مُجَدَّدْ؟
وضلَّ قُطْبُ الفؤادِ لمَّا حَكَّمْتَ لَحْظاً سقى وَعَربدْ[2]

تصدر النداء بـ(يا) هذا النص تعبيراً عن معاناة الشاعر وحيرته بعد أن غادره المحبون ولم يتركوا له غير الدموع والحسرات التي تنبعث من أعماقه لعلها تخفف من نيران الهجر التي تكاد تتلظى بين جوانحه.. وظل الشاعر يسبح في عالم المجهول الذي ضل فيه فؤادُه.

ولا يعدَّ الشاعر أيامه ولياليه مع محبوبه، وكأن تلك الأيام والليالي طرفة عين ليست في حساب الزمن كقوله:

لَوْ عِشْتُ في الحُبّ ألفَ يَومٍ وألفَ شهرٍ وألفَ عَامِ
وقيل لي كمْ لبثتَ يوماً مُنَعَّم البالِ بالمَرامِ
لَقُلْتُ يوماً أوْ بعضَ يومٍ أو زوْرةً الطَّيفِ في المنامِ[1]

---

[1] الديوان: 269.

[2] المصدر نفسه: 287.

في هذا النص يتمنى الشاعر لو عاش في الحب ألفَ عام فإنّ هذا الزمن الطويل (المفترض) لا يساوي عنده طيف الخيال إذْ إنَّ الأوقات السعيدة – كما هو معروف- تمر سريعة لا يحسب لها حساب بإزاء التماهي مع المحبوب على وجه الخصوص ولا يعني ذلك إنّ الشاعر يتحدث عن تجربة خيالية بل كما عرفناه عاشقاً متيماً بارعاً في غزله، ولكنه هنا هو السائل المجيب عن سؤال مفترض (أيضاً) كم لبثتَ مُنعّماً؟ فكان جوابه (زوْرة الطّيف في المنام) أو هو أدنى من ذلك!.

ويتغزل الشاعر في مقطوعة تفوح منها رائحة الصدّ والهجران بعد أن ذاق حلاوة العشق الجميل، من ذلك، قوله:

رُبَّ بَدْرٍ ضَمَمْتُ بَانَت قدّهْ
ورياضٍ جَليتُ فيها هُمُومي
وَزَمانٌ قطعتُ فيه وصالاً
بأبي العسَ المراشِفِ ألمَى
أسبلَ الشَّعرَ وأنثى فتثنّى
مدَّ صُدغا على الخُدُودِ فأودَى
وَنَضَا اللّحْظ فِي الجُفُونِ حُسَاماً

وغزال لثمتُ وَرْدَةَ خدّهْ
وَسُرورٍ سُقيتُ صَافيَ ودّهْ
بحَبيب حَلَلْتُ عُقدةَ بَنْدِهْ
جَرَّعَ الصَّبَّ مِنْ مَرارة صدهْ
كقضيبٍ، يَجُرُّ فاضِلَ بُرْدِهْ
مُهجَتِي والحَشَا بأرْقمِ جَعْدِهْ
جازَ في الحَدّ عن نهاية حَدّهْ[2]

يصف الشاعر الرياض الزاهية التي قضى فيها وطراً في أحضان العشق والسرور والابتهاج ويستطرد في وصف مفاتن المعشوقة مشبهاً إياها بكل ما هو عذب وجذاب: فشعرها يعانق خصرها وقوامها كغصن البان في دقته وتثنّيه.. ويبدو أنّ تلك الأيام المليئة بالأفراح والمسرات التي تتراقص مع إيقاع الحب، قد غادرت الشاعر ولم يبقَ منها إلا الذكريات وذلك بدلالة هيمنة الفعل الماضي على المقطوعة (جليتُ) و(سقيتُ) و(قطعتُ) و(حللتُ) و(جرّعَ) و(أسبلَ) وغيرها.

وتأتي هذه المقطوعة في إطار موضوعي ومنطقي دون أن يخرج بيت منها عن سياقها العام.

وله حوارية غزلية طريفة على الرغم من تسلل النثرية إليها كقوله:

قدْ زَارَ فِي العِيدِ ظَبْيٌ
فقُلتُ ما الاسمُ، قُلْ لِي

---

[1] الديوان: 355.

[2] الديوان: 292–293.

فقال لِي الإسْمُ عِيدٌ كَالبَدْرِ قُلْنَا تبارك
فقد أمِنّا نِفارك
فقُلْتُ عِيدٌ مُبَارَكْ[1]

وظف الشاعر في هذه المقطوعة أسلوب الحوار ليصف زيارة امرأة جميلة شبهها بالبدر في طلعته وسناه مرحباً بمقدمها مستبشراً بلقياها إذْ أمن نفورها الذي ألفه وهكذا يستمر الحوار المتصل بين الشاعر وزائرتِهِ، وقد جانس في البيت الثالث والأخير بين (عيد) وهو الاسم العلم وبين (عيد) في العَجُز ويعني المناسبة الدينية المعروفة وهذا النص متماسك موضوعياً وفنياً، ومن المعروف أن الحوار من آليات المسرح ((وقد استعار الشعر.. هذه الآلية المسرحية في التعبير عن بعض جوانب رؤيته الشعرية، مازجاً بينها وبين وسائل التصوير الأخرى في تشكيل صور فنية مركبة يكون الحوار فيها أبرز مكونات الصورة))[2].

وقد استعمل الشعراء الأندلسيون أسلوب الحوار في مقطوعاتهم قبل شاعرنا ابن الخلوف بقرون عدّة، إذ لاحظ الدكتور إحسان عباس إن ابن شهيد يميل في شعره إلى الحوار[3].

ويمدح ابن الخلوف نبي الرحمة محمد (ص) الذي ملأ الدُّنيا خيراً وسلاماً كقوله:

قالُوا بِمَا تَلْقى الإلــَهَ وأنْتَ عَاصٍ مُعتَدِ
فقُلتُ بالوجهِ الّذي لِغَيْرِهِ لم يَسجُدِ
وَبامتِدَاح حَبيبِهِ خَيْرِ الأنَامِ مُحَمَّدِ
طهَ بنِ عَبْدِ اللهِ مَنْ حَازَ الشّفاعَةَ فِي غَدِ
صَلّى عليهِ اللهُ مَا كُحِلَ الظّلام بأسودِ
وَالآلِ والأصْحَابِ مَا لَعِبَ النَّسيم بأمْلَدِ[1]

---

[1] المصدر نفسه: 340.

[2] دورة أبي فراس الحمداني، أبحاث الندوة ووقائعها: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود، البابلين للإبداع الشعري، الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، بحث: د. علي عشري زايد، الكويت، 2003: 244.

[3] يُنظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام، (ت542ه)، القسم الأول، المجلد الأول، تحقيق: د. إحسان عباس، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1979م: 254 وما بعدها.

تدور معاني هذه المقطوعة حول مدح النبي الأكرم محمد (ص) الذي خصه الله سبحانه وتعالى بالشفاعة يوم لا ينفع مال ولا بنون، فابتدأ الشاعر بأسلوب الحوار (قالوا) فكان هذا مفتاحاً ليسترسل في مدح النبي (ص) من خلال إجابته (فقلتُ) حيث وصل الشاعر إلى تفصيل المدح بذكر الله العلي القدير الذي لم يُسجَد لغيره ونبيه الأكرم الذي سيظل خير الأنام ما بقيت الدنيا وفي البيت السادس والأخير يمدح آل بيت النبي عليهم السلام وصحابته الغر الميامين.. وكان هذا الوصف جواباً لمن قالوا: بما تلقى الإله.. والمقطوعة انطوت على وحدة موضوعية وفنية.

وقوله:

أطالبَ حَصْرِ الوصْفِ في مدحِ أحمدَ ... أسأتَ وقد أركَّبْتَ أنفاسك العجزا
أتحصي الحصَى والنبتَ والرملَ والثَّرى ... وزهْرَ الدُّجى والقطرَ والخزَّ والبزّا
وكَيْفَ بأن تُحصِي مَحَاسنَ مَنْ غَدَا ... لأوْصَافِهِ الحُسنَى مقالَ الورى يُعْزى
وَغايةُ ما تأتي ولو طِرتَ للسُّهى ... ببعضِ صفاتٍ لا تُطِيقُ لها حفزا
قُصارى المعالِي أن تُرى دُونَ نَعْلِهِ ... ولِمْ لا؟ وقد دَاسَ البسَاطَ به عِزّا
عليهِ سلامُ اللهِ ما لَبِس الدُّجى ... رداءً ترى خَيْطَ الصّبَاحِ له طرزا
وعِترَتِهِ والآلِ والصُّحبِ كُلَّما ... تذكر مشتاقٌ أحِبَّاهُ فاهتزّا[2]
ج

في هذه المقطوعة يصف ابن الخلوف رسول الهدى والخير والمحبة النبي الأكرم محمد (ص) الذي ملأ الدنيا علماً وحكمة وسلاماً وعدلاً في وقت كانت البشرية تخوض في ظلمات الجهل والضلال.. ومهما حاول الإنسان أن يصل إلى أدنى حدود الوصف فإنه لا يستطيع إلا الوقوف على شاطي بحر النبي الزاخر بكل ما هو إنساني نبيل.. ويتساءل الشاعر باستنكار وتعجب ممن يتصدى لهذا الوصف، وهل يمكن إحصاء (الحصى والنبت والرمل والثرى..)؟ ويأتي الجواب المنطقي كلا وألف كلا!.

ويختم ابن الخلوف وصفه بالصلاة والسلام على النبي وآله وصحبه سلاماً دائماً سرمدياً.

ولابن الخلوف مقطوعات خمرية لا تتجاوز الأربع ومن ذلك قوله:

---

[1] الديوان: 411.

[2] الديوان: 59–60.

وَراحٍ إذا ما المزجُ خاصمَ صِرْفَها
أتمّت جَلاها هالةُ الكأسِ فاغتدتْ
يتيمةُ أدنانٍ، عَجوزةُ حَانةٍ
ضَلَلْتُ بهَا لمّا أهتديتُ بنُورها
مُدامٌ رَقَتْ في الكأس، إن شئتَ نيلها
مُعتَّقةٌ قد حُجِّبتْ بزُجاجها
فَلَمْ تُبدِ عيباً غيرَ مُرِّ مَذَاقِها

يقول لهُ الإصباحُ لستَ بخصمها
تُلقّبُها زُهرُ الدُّجى بدرَ تمِّها
فيا لعجُوزٍ قد حَوَتْنا بيتْمها
وَمِنْ عجبٍ كونُ الضَّلالِ بنَجمِهَا
فسُمْهَا، وإن شئتَ السُّرورَ فسَمِّها
كما حُجِّبَتْ شمسُ النَّهار بغَيْمِهَا
وسَلبِ مُحبيهَا وَرقَّةِ جِسمِهَا[1]

يصف الشاعر الخمرة بعد أن خالطها الماء، فصارت كأنها البدر ثم يصفها بالقدم فهي مُعتّقة ومن هنا يأتي تأثيرها في الشاربين إذْ تنقلهم إلى عوالم رومانسية رقيقة تبعث السرور في النفوس التي أتعبها الزمن وليس في هذه الخمرة المعتقة من عيب ما خلا طعمها المرّ وسلبها العقول والذهاب بها في طرقٍ شتى..

وقد استعان الشاعر في وصفه لها بمواد وصف الطبيعة: (شمس النهار) و(الغيم) وقد لفّ وصفه في إطار موضوعي واحد مستعيناً بوسائل بيانية كالتشبيه والاستعارة ولغوية كأحرف العطف وعودة الضمائر على ما تقدمها (جلاها) و(اغتدت) و(بها) و(نورها) ويكاد لا يخلو بيت في هذه المقطوعة من ضمير ظاهر أو مستتر يعود على الخمرة.

إنّ المقطوعات عند شاعرنا ابن الخلوف قد تنوعت وكان للغزل ووصف الطبيعة النصيب الأوفى فيها ويليه المدح ولاسيّما مدح النبي محمد(ص) ثم الخمريات فضلاً عن موضوعات أخرى مختلفة..

وتراوحت أبيات المقطوعات بين (3-8) أبيات تناولت موضوعاتها مباشرة دون مقدمات؛ لأنها وليدة مواقف وجدانية آنية، تقتضي من الشاعر وضع لمساته الفنية عليها في إطار وحدة موضوعية ترتبط أبياتها بوسائل لغوية كأحرف العطف، وعود الضمائر على ما تقدمها وكذا وسائل بيانية كالتشبيه والاستعارة.

إنّ المقطوعات التي وردت في سياق البحث تميّز بعضها بالصور الجميلة والألفاظ العذبة والصياغة المسبوكة سبكاً متيناً، وفي بعضها اعتمد الشاعر أسلوب الحوار كأحد آليات البناء الفني وبرغم ذلك فقد تسللت النثرية إلى أجواء بعضها.

---

[1] الديوان: 393.

وقد أشارت بعض الدراسات الحديثة إلى أن أمر المقطوعات ((متعلق بكفاية الشاعر وقدرته وليس بالحيّز المكاني والزماني أو الكمي لشكل القطعة، فإذا كان الشاعر مقتدراً يُمكن لخطابه الشعري اختراق حدود الزمان والمكان، وإذا كان دون ذلك، فإنّ البنية الكمية طولاً أو قصراً، لا يمكنها أن تعوّض خاصية التشكيل الجمالي والفني في بنية الخطاب الشعري))[1]، حيث إنّ هناك مقطوعات كثيرة تداولها الناس وشاع انتشارها على امتداد العصور، لسهولة حفظها وبساطة تركيبها ووحدة موضوعها..

ولذلك فإنّ مقطوعات شاعرنا ابن الخلوف تميزت بالتكثيف واختزال اللغة وتأطير المعاني في حيّز مكاني ضيق ومحدود وعلى الرغم من ذلك أدت وظائفها التوصيلية والتأثيرية والنفسية.

---

[1] دورة أبي فراس الحمداني، أبحاث الندوة ووقائعها: القصيدة في عصر الأمير عبد القـــادر الجزائري، بحث: د. نور الدين الأسد: 392.

الفصل الثاني
اللغة الشعرية

المبحث الأول: المعجم الشعري.

المبحث الثاني: التراكيـــــــــــــــــــــــــب.

الفصل الثاني

اللغة الشعرية

تُعد اللغة الشعرية أس الأسس في البناء الفني للأدب بشكل عام والشعر على وجه الخصوص، ولذلك صارت موضع اهتمام الشعراء والنقاد العرب وغير العرب قديماً وحديثاً فهي ((العنصر الذي تقوم عليه القصيدة ويمكن أن نتصور (افتراضاً) قصيدة تخلو من الموضوع المفيد والصورة الموحية أو الموسيقى التي تلاءم الأذواق ولكن لا يمكن تصور قصيدة تخلو من الألفاظ والتركيبات اللغوية))[1]، ولذا فإن ثمّة علاقة جدلية بين اللغة وبقية مكونات البناء الفني إذْ تنصهر هذه المكونات في بوتقة اللغة لتشكل ملامح التجربة الشعرية ومن ثَمَّ يمكن تقييم هذه التجربة موضوعياً وفنياً لمعرفة جوانب الإبداع أو الإخفاق فيها على وفق معايير فنية ونقدية تأخذ بنظر الاعتبار أسلوب الأديب في استعمال اللغة استعمالاً فنياً.

وبطبيعة الحال إنّ اللغة المقصودة هنا هي لغة الشعر وليست اللغة المعجمية التوصيلية التقريرية حيث إنّ الشعر ((خرق اللغة وانزياح عن صياغتها ولا يُراد بالخرق الخروج التام عن أصول اللغة ومعاني النحو، وإنّما التفنن في الصياغة للوصول إلى الشعرية التي هي أهم ما يتسم به الشعر الأصيل))[2]، فالشاعر سيد اللغة يعيد صياغتها على وفق تجربته الذاتية، إذْ أنه لا (يحطم اللغة) إلا ليعيد بناءها عبر الانزياح عن معيار هو قانون اللغة وبما ينسجم مع أحاسيسه ومشاعره ورؤيته الفنية[3].

وبذلك تكون ((لغة الشاعر ذات إيحاءات وظلال خاصة يمنحها لرموزه اللفظية مصدرها التجربة الشعورية الزاخرة والذبذبات النفسية التي تغمر جوانح نفسه))[4].

---

[1] بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر: د. مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994: 26.

[2] عيون مضيئة، قراءة في شعر كمال الحديثي: د. أحمد مطلوب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م: 9.

[3] يُنظر: بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توتقال للنشر، ط1، المغرب، 1986م: 6.

[4] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 109.

فيرسم بكلماته لوحات فنية تُعبّر تعبيراً صادقاً عن تجاربه الحياتية من غير أن يتجاوز قوانين اللغة: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية إلا بما تسمح به تلك القوانين.

أمّا ما يتعلق بلغة شاعرنا شهاب الدين فإنها تنبع من التراث العربي والإسلامي الديني والشعري بمضامينه العميقة ومفرداته الجزلة من جهة ومعطيات الحضارة الأندلسية والمشرقية وما فيهما من تجديد وابتكار على مستوى الموضوعات والألفاظ والتراكيب والصور، ولاسيمّا إنّ البيئة الأندلسية الجميلة قد ألهمت الشعراء الأندلسيين والمغاربة –على حدٍ سواء- ومنهم شهاب الدين بالكثير من الصور الخلابة والموضوعات الجديدة التي تعبّر خير تعبير عن ملامح التطور الحضاري والإبداع الفني في مختلف الأنواع الأدبية وفي مقدمتها فن الشعر.

وسيعالج الباحث لغة شهاب الدين من خلال الدراسة الفنية التي تتمحور في اتجاهين هما: الألفاظ أو ما يسمى بالمعجم الشعري، ثُمّ التراكيب.. وذلك لأنّ النقاد العرب القدامى قد درسوا لغة الشعر من خلالهما كونهما يمثلان مادة الشعر بالتوافق مع المعنى والصورة والإيقاع، ووضعوا معايير نقدية في ذلك منها أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى وإنّ الألفاظ قوالب للمعاني[1]، ((فالعلاقة بين الرؤيا التي تتضمنها وبين الألفاظ التي تعبّر عناه علاقة وطيدة بحيث إنّ الرؤيا يصيبها التغير متى ما حوّرنا ولو قليلاً في الألفاظ))[2]، ولعل المقصود بالرؤيا هنا المعنى أو الغرض الشعري فحيثما يعرض للألفاظ تغير ما فإن ذلك يفضي إلى تغير في المعنى، وبذلك يرفض الناقد الإنكليزي المعروف كولردج ثنائية اللفظ والمعنى بل هما شيء واحد.

المبحث الأول

المعجم الشعري

---

[1] يُنظر: نقد الشعر: لأبي الفرج قُدامة بن جعفر (ت 332هـ)، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت،: 153.

[2] كولردج: د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958م: 95.

من الظواهر البارزة في تاريخ النقد العربي القديم أنّ لكل شاعر ألفاظاً يكثر دورانها في شعره بحيث تشكل مفتاحاً لمعجمه الشعري، يتميّز به عن غيره من الشعراء، وقد أشار الجاحظ إلى ذلك بقوله: ((ولكل قوم ألفاظ حظيت عندهم، وكذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام منثور وكل شاعر في الأرض وصاحب كلام موزون، فلا بُدّ أن يكون قد لهج وألف ألفاظها بأعيانها، ليديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم غزير المعاني، كثير اللفظ))[1].

وعلى الرغم من قدرات بعض الشعراء الواسعة في التعامل مع اللغة ومعرفة أسرارها وأساليبها فإنهم يميلون ميلاً شعورياً أو لا شعورياً إلى توظيف مفردات معينة في أساليبهم أكثر من غيرها حتى تصير هذه المفردات سمات جليّة في لغة الشاعر يطلق عليها في المصطلح الحديث المُعجم الشعري للشاعر المعيّن.

وفضلاً عن ذلك، فقد أكّد بعض النقاد العرب القدامى (بما يشبه الإلزام والتقييد)، ((إنّ للشعراء ألفاظاً معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها))[2].

ويرى الباحث أن يكون الشاعر حراً في التعبير عن تجربته من خلال استعماله الألفاظ الموحية دون قيد أو شرط، وإنّ اللغة بمفرداتها وتراكيبها كائن حي يتطور بتطور الحياة (كما يقولون) وكم من لفظة تغيرّت دلالتها عبر الزمن... وكم من لفظة تغير معناها بحسب السياق الذي ترد فيه، ولكن يبقى ما أشار إليه ابن رشيق القيرواني له مسوغاته وقتئذٍ، ولاسيَّما إذا أدركنا أنّ جلَّ نقادنا القدامى يميلون ميلاً واضحاً إلى ترجيح القديم لقدمه وليس لشيء أخر[3]. بيد أن ما يعنينا هنا هو المعجم الشعري في شعر شهاب الدين والذي يمكن تقسيمه إلى ثلاثة حقول أساسية وهي: الطبيعة والغزل والمدح وذلك على وفق أهم الأغراض التي وردت في شعره ولاسيَّما تلك التي شغلت حيزاً واسعاً في ديوانه:

1- ألفاظ الطبيعة والغزل:

لقد كان لأثر الطبيعة في الشعر الأندلسي دور واسع انعكس على مختلف الأغراض الشعرية كالغزل والخمريات وغيرها ((وإذا كان

---

[1] كتاب الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ط1، 1938م: 366/3.

[2] العمدة: 128/1.

[3] يُنظر: الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البلاغة: 8.

شعراء الأندلس قد جودوا في شعر الطبيعة.. فإننا لا نكاد نخطئ روح المدرسة الحلبية المشرقية وهي تتمشى في أردانه))[1].

إن ألفاظ الطبيعة والغزل في ديوان ابن الخلوف تشكل مساحة واسعة في معجمه الشعري بصرف النظر عن الأغراض الشعرية التي وردت في ديوانه حيث استعمل الشاعر ألفاظ الطبيعة والغزل في مختلف الأغراض وكانت تلك الألفاظ بمثابة المفاتيح الأساسية في الولوج إلى تجربة الشاعر التي تمثلت في ديوانه. ولنقرأ له قوله:

تَبَسَّمَ ثغرُ الأفْق عَنْ شَنَبِ الفَجْرِ
وَشَقَّتْ جَلاَبيبَ الشَّقِيق يَدُ الصّبَا
وَنَاحتْ عَلَى العيدَان هاتفهُ الضحَى
وَأغْضَتْ عُيُونُ النَّرْجَس الغَضّ عندما
وَدَبَّ عِذَارُ الاس فِي وردِ خَده
وَأبْدَتْ نُهُودُ الجُلَّنَار أشعّةً
لَدَى رَوْضَةٍ أبْدَتْ سَمَاءَ زُمُرُّدٍ

فَهَيَّجَ أشْوَاقِي إلىّ ألْعَس الثَّغْرِ
كَمَا مَزَّقَتْ جَيْبَ الرّيَاض يَد النهر
فَجَالَتْ دُموعُ الطَّلّ فِي أعْيُنِ الزَّهْرِ
تبسَمَ ثغرُ الزَّهْرِ عَنْ حَبَبِ القطر
كَمَا جَالَ صدغ الظّلّ في وجنة النهر
مُرَكَّبَةً فِي سُمْرِ أعْطَافِهَا الخُضْرِ
عَلَيْهَا نُجُومٌ قدْ طَلَعْنَ منَ التِّبْرِ[1]

---

[1] الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه: د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1975م: 13.

هذا النص يمثل مقدمة تفضي إلى مدح السلطان أبي عمرو عثمان وقد وظف الشاعر فيها ألفاظ وصف الطبيعة توظيفاً فنياً فقد أضاف الثغر إلى الأفق في قوله (ثغر الأفق) وليس للأفق ثغر على الحقيقة ولكن من خلال هذه الإضافة اكتسبت لفظة (الأفق) دلالة جديدة حيث صار له ثغر يبتسم وهذا الأسلوب يسمى التشخيص في الدراسات الحديثة أو الاستعارة المكنية في الدراسات البلاغية العربية وكذلك ألفاظ (شَنَبِ الفجر) و(جلابيب الشقيق) والقياس (شقائق) و(يد الصبا) و(جيب الرياض) و(يد النهر) وكنى عن الحمام (هاتفة الضحى) و(دموع الطل) و(أعين الزهر) حيث جمع (عين) على (أعين= أفعلْ) وهو جمع قلة و(عيون النرجس) إذ جمع (عيون= فعول) جمع كثرة و(ثغر الزهر) و(عذار الآس) و(ورد خده) و(صدغ الظلّ) و(وجنة النهر) و(نهود الجلنار) والجلنار زهر الرمان و(سماء زُمُرُّدٍ) والزمرد حجر كريم شفاف شديد الخضرة.. وبذلك اكتسبت الألفاظ دلالات جديدة من خلال أسلوب الإضافة والتشخيص والتجسيم زادتها جمالاً وروعة وبذلك أحاطت القصيدة بالكثير من أوصاف الطبيعة والغزل.

وما انفك شاعرنا ابن الخلوف عن توظيف مفردات الطبيعة –الثابتة والمتحركة- في مواضع الغزل، وكأنه عاشق لها هائم في أجوائها الساحرة.. ولنقرأ له قوله:

---

[1] الديوان: 94–95.

بَكَى بدُمُوع القطْر جَفْنُ الغَمَائِمِ فَمَزَّقَ نَحْرُ الزَّهْر جَيْبَ الكَمَائِمِ

وَنَمَّتْ بأسْرَار الرُّبَى ألْسُنُ الشذَى فأدْمَتْ خُدُودَ الوَرْدِ أيْدِي النّسائمِ

وَقامَتْ عَلَى عُودِ الأرَاكِ حَمَائِمٌ تنوحُ عَلَى قصْفِ الغُصُونِ النَّوَاعِمِ

وَصَوَّتَ حَادِي الرَّعْدِ في دَجْنِ غَيْمِهِ كَمَا زَأرَتْ فِي الغَابِ صِيدُ الضَّرَاغِمِ

وَعَزَّى وَميضُ البرق ثَكْلاءَ رَوْضَةٍ أقامَ لَهَا القُمْرِيُّ سُوقَ المَآتِمِ

وَسَلَّتْ يمينُ النَّهْر من غمدِ روضِهَا لِضَرْبِ رِقابِ المَحْلِ بيضَ الصَّوَارِمِ

وَهَبَّ نَسِيمُ الشَّوْق إذْ خلَّفَ السُّرَى مَعَالمَ كانت قبْلُ بيضَ الْمَوَاسِمِ

سَرَوْا سَحَراً عَنْهَا فأقْفَرَ رَبْعُهَا وَآنَسَهَا سِرْبُ الظِّبَا وَالنَّعائِمِ[1]

استعمل الشاعر ألفاظ وصف الطبيعة استعمالاً فنياً من خلال (العدول)*، باللفظة عن معناها الحقيقي ومنحها دلالات إضافية عبر أسلوب الإضافة والاستعارة والتجسيم وما إلى ذلك من أساليب بيانية: فجعل للغمام جفن يبكي بدموع القطر وليس للغمام جفن على الحقيقة ولكن براعة الشاعر أضفت على تلك الصورة الطبيعية لمسات فنية وكأن (الغمام) شارك الإنسان في هذا الفعل (البكاء) وهكذا في الكثير من مفردات النص: (نحرُ الزهْر) و(جيب الكمائم) و(السُن الشذى) و(خدود الورد) و(أيدي النسائم) و (حمائم تنوح) و(حادي الرعد) و(ثكلاء روضة) و(سوق المآتم) و(يمين النهر) و(غمد روضِها) و(رقاب المَحل) و(نسيم الشوق) هذا فضلاً عن

---

[1] الديوان: 350.

* العدول: الانزياح بالمفهوم الحديث ويعني استعمال الألفاظ استعمالاً مجازياً وقد يقع في التراكيب وقد يقع في القوافي والأوزان فكل خروج عن المألوف وعن العادة هو (عدول).

يُنظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: عباس رشيد الدرة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1997م: 11.

استعمال بعض الألفاظ بدلالاتها الحقيقية: (عودِ الأراك) و(حمائم) و(الغاب) و(سحراً) و(سرب الظبا) و(النّعائم).

وتطفح مشاعر الشوق في وجدان الشاعر ذي القلب الصريع الذي أباح روحه طلباً لرضا محبوبه الذي لا يرى بديلاً عنه على الرغم مما يعانيه من جوى فصار متيماً هائماً لا يرعوي للوم اللائمين، ومن ذلك قوله:

مَهْلاً فإن القلبَ ليسَ بقالبٍ ... وترفُّعاً فالصَّبرُ غيرُ مُطيع

يَومي على المَحبوبِ عامٌ كاملٌ ... الصيفُ قلبي والشّتاءُ ضُلُوعي

لا أنثني عن حُبّ خودٍ خَدُّها ... نعْمانه يروي عَن ابنِ مَنيع

صَحَّ الغرامُ بوسطِ قلبٍ قطَّعتْ ... أرأيتَ شَيئاً صَحَّ بالتَّقطيع

وَلَوتْ سَوالفُها على وجناتِها ... كرطِيب آسٍ للشّقيق ضجيع

أسْكنتها قلبي الصريعَ فيا تُرى ... رَضيتْ بسُكناهُ مع التصّريع

وَهويْتها، كالرَّوض يُظهرُ حُسنُها ... ما شاءهُ في كثرةِ التَّوديع

وأبحتها رُوحي بلا شططٍ وَهَلْ ... يَا روضُ تَشْريني بفصْل ربيع[1]

تتجلى في هذا النص مفردات الغزل واللوعة، فقد وظف الشاعر ألفاظ (القلب) و(الصّبر) و(المحبوب) و(حب خودٍ) و(الغرام) و(سوالفها) و(جناتها) و(أسكنتها) و(هويتها) و(حسنها) و(أبحتها) والضمير(الهاء) في هذه الألفاظ يعود على المتغزل بها.

واللافت أن الشاعر كرر لفظ القلب بصيغ متنوعة (القلب، وقلبي) وذلك لان القلب مصدر العواطف ومنطلق الإحساس.. وكرر الاستفهام (أرأيت شيئاً صح بالتقطيع؟)، و(فيا ترى.. رضيت بسكناهُ..) والتقدير(أرضيت) وهنا أفاد الاستفهام

---

[1] الديوان: 315.

المقدر الشك والحيرة لأنه يرى أن حبيبته لا ترضى على الرغم مما أبداه من مشاعر الوجد.

ولا يخفي التضاد في قوله (الصيف قلبي والشتاء ضلوعي) لإبراز الدلالة..
هذا فضلاً عن التشبيه في قوله (.. كرطيب آسٍ) (.. كالروض) والنداء الذي ورد في موضعين (يا ترى..) و(يا روضُ..) وهذا النداء كالاستفهام يعبر عن حيرة الشاعر ومحاولة منه للتخفيف عن معاناته عبر الزفرات الممتدة مع ياء النداء، وقد هيمنت أفعال الماضي وكأنه يسرد أحداثاً لم يبق منها إلا الذكريات المشحونة بالحسرة والألم، إن ألفاظ الغزل ووصف الطبيعة غالباً ما يتشابكان في بنية القصيدة.

2- ألفاظ المدح والحرب والسلاح:

تحتشد في ديوان شاعرنا ألفاظ المدح والحرب والسلاح ولاسيّما إذا عرفنا أن نصف الديوان تقريباً يخص المدح والقسم الآخر يخص الغزل تقريباً وما عدا ذلك موضوعات مختلفة..

ومن ذلك قوله:

أخُو البأس والنّعمى فإمَّا حماسةٌ ... وإما حُسَامٌ صادقُ القولِ فاصِلُ

إذا افتَر ثغرُ البيضِ في أفق كفّهِ ... بكتْ سُحبُ أهدابِ الجراح الهوامِلُ

من القومِ حلُّو دُروة المجدِ والتقى ... فهُمْ في سَما العليا البدورُ الكواملُ

يروغون مِنْ تحتِ الدروع كأنّما ... تسيرُ بهم تحتَ السروج الهياكلُ

ولما طغى حصنُ البرابرِ واغتدتْ ... مَعاقِلهُ تحمي حِمَاها الجنادِلُ

أقامَ صلاةَ الحربِ قائمُ سيفهُ ... فأبدتْ سجودَ الخوفِ تلكَ المعاقِلُ

وخاضَ بسفن الخيلِ بحرَ معامعٍ ... لها البيضُ موجٌ والرماحُ سواحِلُ

وأوطأ هامَ الحصنِ حافرُ طرفهُ ... ومن قبلُ لم يستأصِلِ الحصنَ صائلُ

بحيثُ الحسامُ الهندواني فاصلٌ

يصولُ وهاماتُ الرّجالِ مفاصِلُ

وحيث إماءُ الثاكلينَ حرائرُ

وحيثُ نساءُ الهالكين ثواكِلُ

رماهُ وقدْ هاج الهياجُ بضربةٍ

لها من يَدِيهِ في المُلُوك أمائلُ

وشنَّ به الغاراتِ حتّى لقد غدا

وعقلُ الّذي خلفَ المعاقلِ عاقِلُ

وما زال حتّى أدّعنَ الحصنُ عُنوةً

ودانت على صغرٍ لَديهِ القبائِلُ[1] **ج**

في هذا النص يمدح الشاعر السلطان عثمان ويهنئه بالعيد.. وقد وظف فيه ألفاظ المدح والحرب والسلاح توظيفاً فنياً من خلال استعماله أساليب البيان العربي كالتشبيه والاستعارة وكذا الطباق والمقابلة فضلاً عن جناس الإشتقاق وما فيه من إثراء إيقاعي.. ومن تلك الألفاظ: (أخو الباس) و(حماسة) و(حسام) للتعبير عن شجاعة ممدوحه في سوح الوغي.. و(ثغر البيض) أي السيوف التي تقطر من دماء الأعداء وإنّ قوم الممدوح قد بلغوا (ذروة المجد) ببسالتهم وتضحياتهم ومهارتهم وتمرسهم في القتال بحيث (يروغون من تحت الدروع).

ووظف الشاعر ألفاظ (السروج) و(الحصون) حتى أقام (صلاة الحرب) وخاض (بسفن الخيل) أصوات الأبطال وجلبة الحرب و(أوطأ هام الحصن) ذلك الحصن الذي لم يستأصله صائل قبل تلك الواقعة التي أثبت فيها الممدوح أسمى البطولات.

واستعمل ألفاظ (الحسام الهندواني) و(هامات الرجال) وقابل بين (إماء وحرائر) في قوله (إماء الثاكلين حرائرُ) و(نساء الهالكين ثواكل) والثواكل جمع ثاكل وجاء السياق على وفق القول (نساء الغزاة مثاكيل)[2]، وجانس بين (هاج) و(الهياج) و(عقل) و(المعاقل) و(عاقل) وبذلك رسم لنا الشاعر لوحة فنية رقعتها بسالة ممدوحه.

ويمدح السلطان ولي العهد المسعود بن عثمان، بقوله:

---

[1] الديوان: 118–119.

[2] يُنظر: المنجد في اللغة والإعلام: دار المشرق، ط24، بيروت، 1986م: 73.

تَنَبَّهْ فَزَنْجُ اللَّيْلِ نَازَلَهُ القِبْطُ ... وَدُهْمُ الدُّجى تَكْبُو وشُهْبُ الضّيا تَخْطو

وَفَرَّ نَجَاشِيُّ الظَّلاَمِ وَقَدْ رَأى ... مُقَوْقِسٌ جيش الصُّبح في إثره يَسْطُو

وَغَابَتْ عَلاَمَاتُ الدُّجَى السُّودُ عِندمَا ... تَرَاءَتْ لَهَا رَايَاتُ شَمْسِ الضُّحَى الشُّمْطُ

وَسَلَّتْ يَمِينُ البَرْق في الشَّرْق صَارماً ... ثُقدُّ بِهِ أَثْرَاسُ سُحْبِ الحَيَا اللُّمْطُ

وَرُكِّبَ فِي بُرْجِ الغَمَامِ مَدَافِعٌ ... يُضَرجها رَعْدٌ كمَا ضرج النفطُ

وَهزَّتْ يَدُ الإِشْرَاق شَمْسَ شُعَاعِهَا ... فَبَانَ بفَوْدِ الدَّجْنِ مِنْ لَمْعِهَا وَخْطُ

وَوَلَّتْ نُجُومُ اللَّيْلِ وَالصُّبْحُ خَلْفَهَا ... كَأَمْوَاجِ بَحْرٍ قَدْ تَكَنَّفَهَا شَطُّ

بحَيْثُ ترَى الجَوْزَاءَ وَالنسرُ خَلْفَهَا ... كَمُخْتَالَةٍ قَدْ جَدَّ في إِثْرِهَا المِرْطُ

وَحَيْثُ بَنُو نَعْشٍ وَنَعْشٌ أَمَامَهَا ... كَجَوْفِ حَدَاةٍ خَلْفَ مَحْمَلِهَا تَمْطُو

وَحَيْثُ الثُّرَيَّا شَنَّفَتْ أُذْنَ قُطْبِهَا ... كَمَا شَنَّفَ الآذَانَ بالدُّرَرِ القُرْطُ[1]

استعمل الشاعر ألفاظ وصف الطبيعة في هذا النص الذي يشكل مقدمة قصيدة يمدح بها ولي العهد المسعود بن عثمان، وقد منح هذه الألفاظ دلالات إضافية من خلال استعماله أساليب بلاغية تتمثل في التشبيهات والاستعارات والمقابلة والتضاد ومن ذلك: (زنج الليل) فقد أضاف (زنج) إلى (الليل) تعبيراً عن شدّة الظلام، وهذا يذكرنا بقول أبي العلاء المعرّي (ليلتي هذه عروسٌ من الزنج..) مع الفارق في السياق.

ولفظ (نازلة القبط) وما فيها من أشارة إلى أهل مصر القديمة (القِبط) والمقابلة بين (دُهْم الدُّجى تكبو) و(شهب الضيّا تخطو) وما في ذلك من انتصار النور والنصر على الليل والظلام و(نجاشيُّ الظلام) وتلك أشارة إلى ملك الحبشة و(مُقوقس جيش

---

[1] الديوان: 199–200.

الصُّبح) وما فيها من تلميح إلى ملك مصر و(علامات الدُّجى السُّود) و(رايات شمس الضحى) أي الرايات البيض التي غيبت علامات الظلام السود.

وأضاف الشاعر (يمينُ) إلى (البرق) فمنح البرق دلالة إضافية عبر التشخيص وجعل (للغمام) برج عالٍ وفي هذا (البرج) مدافع وكأنما يريد أن يقول ((إنّ الرعد يوقد المدافع التي ركبت في أبراج الغمام ويطلقها، كما يوقد النفط. وفي هذا المعنى يكون تعويض الرعد بالبرق أوفق))[1].

واستعمل لفظ (يد الإشراق) بإضافة اليد إلى الإشراق على سبيل التشخيص وليس للإشراق يد على الحقيقة وذكر (نجوم الليل والصبح) فضلاً عن التشبيه، ثُمَّ (الجوزاء) و(النسر) و(بنو نعش) و(الثُّريّا) وهذه ألفاظ الكواكب ولا يخفى تكرار (حيث) الظرفية المكانية في سياق النص، ويبقى أن نقول: إن الفنان – من وجهة نظر نفسية- يميل إلى توظيف بعض الألفاظ على وفق ما تثير في خياله من تجارب وذكريات[2].

وتتضافر ألفاظ المدح والحرب في لوحة فنية معبّرة.. كقوله:

إذا انتضَى سيفه والنقعُ مرتكمٌ
وإنْ دجى ليلُ خطبِ الحادثات ولم
أضاءهُ بشهابٍ من عزيمته
مظفّرٌ بحسامٍ في الوغي دلقِ
يرى صليلَ الظُّبي والخيلُ صاهلةً
ثبتُ الجنانِ إذا هبَّتْ رياحُ وغىً
كأنّ أسيافهُ في النقعِ إذْ لمعتْ
إن انتضتها أكُفُ الضَّاربين بها
قواضبٌ خَطبتْ بالنَّصر السُنها

فالصبحُ يطلعُ في ديجورِ ليلاءِ
تبدُ بآفاقهِ أضواءُ لألآءِ
وواضحٍ من سديدِ الرأى وضَّاءِ
مؤيدٌ بيدٍ في السلم بيضاءٍ
أشهى وأطيبَ من عُودٍ ومن ناءِ
يُذري الكماةَ بأهوالٍ وأهواءِ
أشعَّةُ البرقِ في أكنافِ وطفاءِ
تظنها خُلجاً سابتْ ببطحاءِ

---

[1] هامش المحقق: 199.

[2] يُنظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: د. مصطفى سويف، دار المعـــارف بمصر، القاهرة، 1959م: 91.

على منابرِ أعناقٍ وأعضاءِ[1]

في هذه الأبيات وظف الشاعر ألفاظ المدح والحرب والسلاح (السيف، والنقع، وخطب الحادثات، وعزيمته، وسديد الرأي، والوغى، والخيلُ صاهلةٌ، وأعناق الرجال..) هذه الألفاظ شكلت مادة أساسية لصياغة الملاحم البطولية التي حققها الممدوح وهو السلطان عثمان على أعدائه(بحسام في الوغي دليق) والدلق السيف السلس الخروج من غمده.

وقابل بين (دجى ليل خطبٍ وأضواء لألآءٍ) ليجسم شجاعة ممدوحه من خلال أداة الشرط (إنْ) وجوابها في البيت التالي (أضاءة بشهابٍ من عزيمته) واستعمل أساليب البيان العربي كالتشبيه والاستعارة في أكثر من موضع في هذا النص ليدبج أوصافه ويمنحها حياة وحركة فأسياف الممدوح كأنها أشعة البرق.. تخطب على (منابر أعناقٍ وأعضاء) حيث صارت أعناق الرجال القتلى من الاعداء وكأنها منابر تخطب فوقها سيوف الأبطال من قوم الممدوح، ولا تخفى المبالغة في ذلك ولكنها من بين أساليب الشعراء المدّاحين ومنهم شاعرنا ابن الخلوف.

إنّ بعض الألفاظ التي شكلت معجم ابن الخلوف في موضوع وصف الطبيعة والغزل كثيرة الدوران في أشعار بعض الشعراء العباسيين فضلاً عما أوحت به الطبيعة الجميلة في بلاد المغرب العربي من ألفاظ موحية عذبة بحكم تقادم الزمن بينه وبين أولئك الشعراء.

---

[1] الديوان: 82-83.

وقد اتسمت ألفاظ الغزل عند الشاعر في الأعم الأغلب بسمات الألم واللوعة والوجد وما يوحي بالحرمان الذي يلوّح خلفها ولا يعني ذلك عدم تبادل كؤوس الحب والغرام مع المحبوب في أجواء الطبيعة على أنغام الطيور وإيقاع المياه الجارية في تلك الربوع الزاهية.. فألفاظه في هذا الموضوع (الغزل) تنطلق تارةً إلى أبعد حدود الانطلاق وتنتكس تارة أخرى، ولعل السبب في ذلك أن الشاعر يمتلك خلفية دينية متعمقة في اللاشعور تقيده عن الانطلاق أحياناً ويسمو بنفسه عنها أحياناً أخرى.

وعلى نحو عام فإنّ الألفاظ التي وظفها الشاعر تتسم بالسلاسة والعذوبة والبعد عن الغرابة والحوشية والمباشرة حيث وظفها الشاعر توظيفاً فنياً أضاف لها دلالات موحية تعبّر عن مهارة الشاعر وسعة إطلاعه على التراث العربي ولاسيّما الشعري سواء أكان مغربياً أم مشرقياً وفي مختلف الأغراض التي عالجها، وفضلاً عن ذلك فإنّ ((الحب غذاء روحي يرقق القول ويقربه إلى النفس وإنه متى صار عشقاً كان أدعى إلى رقة الشعر، لأنّ العشق غزو روحي وانتصار لنفس المعشوق على نفس العاشق))[1]، وهذا ما تجلى في قصائد ابن الخلوف الغزلية وعلى الرغم من ذلك كان الشاعر مقلداً لمن سبقه من الشعراء.

وفي موضوعات المدح والحرب والسلاح وظف الشاعر مفردات جزلة تتناسب وتلك الأغراض: (أخو البأس) و(حماسة) و(حسام) و(ذروة المجد) و(الدروع) و(السيوف) و(السروج) و(صلاة الحرب) و(سفن الخيل) و(الخيل الصاهلة) و(أعناق الرجال) وغيرها، وقد مازج الشاعر بين الألفاظ التي تدل على الشجاعة والألفاظ التي توحي بالكرم والسخاء وذلك لأن الشاعر ميال إلى المبالغة في مدحه بهدف التكسب كغيره من الشعراء المداحين.

---

[1] النظرية النقدية عند العرب: د. هند حسين طـــه، منـــشورات وزارة الثقافـــة والإعـــلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات، 1981م: 229.

المبحث الثاني

التراكيـــــــــــــــــب

إنّ دراسة اللغة الشعرية، لا يمكن أن تستوفي أبعادها الأسلوبية والدلالية عبر الألفاظ التي ينطوي عليها المعجم الشعري لأي شاعر، ما لم تنصب تلك الألفاظ في تراكيب لغوية تمثل أسلوب الشاعر في التعامل مع اللغة على وفق قواعد تلك اللغة وأساليب استعمالها استعمالاً فنياً ((وإنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة وإنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ وما يشهد لذلك أنك ترى كلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثُمَّ تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر))[1].

ولعل في ذلك إشارة جليّة إلى نظرية النظم التي تؤكد سياق القول الذي تتناغم فيه الألفاظ مع بعضها وكأنها ألوان متجانسة في لوحة تشكيلية.

((والجملة هي عنصر الكلام الأساس إذْ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع مادة فكره إلى كلام معبّر بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلك))[2]، هذا فضلاً عن دورها في تحقيق التواصل بين المرسل والمستقبل عند استعمال اللغة استعمالاً فنياً في مختلف جوانب الإبداع.

وسيحاول الباحث دراسة أبرز الأشكال التركيبية التي شكّلت ظاهرة في شعر ابن الخلوف ولاسيّما الأساليب الإنشائية، لأنها أكثر تعبيراً عن مشاعر وأحاسيس وانفعالات الشاعر فـ ((إذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار، فإنّ الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك، فالأساليب الإنشائية طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها..))[3]، وفضلاً عن ذلك فإن هذه الأساليب تُعبّر عن حاجة المرسل إلى مساهمة المستقبل بحيث يكون طرفاً مشاركاً في إعادة تحليل النص وإعادة تركيبه[4].

---

[1] دلائل الأعجاز: عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، شرح: أحمد مصطفى المراغي، المكتبة التجارية بمصر, ط2: 42.

[2] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 195.

[3] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 214.

[4] يُنظر: المصدر نفسه: 214.

ومن بين أكثر الأساليب دوراناً في ديوان شاعرنا ابن الخلوف هي: (الاستفهام والأمر والنداء) لذا ستكون دراسة تلك الأساليب بمثابة المحور الأوّل في هذا المبحث (التراكيب).

ولما كان الاقتباس والتضمين يشكلان مساحة واسعة في ديوان الشاعر، فقد توجب أن يكونا الأساس الذي يُبنى عليه المحور الثاني في هذا المبحث.

أولاً: الأساليب الإنشائية:-

1- الاستفهام:

وهو ((طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، وهو الاستخبار الذي قالوا فيه: أنه طلب خبر ما ليس عندك..))[1]، ويتجلى أسلوب الاستفهام في شعر شهاب الدين بأدوات كثير كحرفي الاستفهام (هل، والهمزة) وكذا أسماء الاستفهام (كيف، ما، أين، كمْ...) علماً أنّ استعماله لهذه الأدوات جاء متفاوتاً حيث إنّ بعضها يشكل ظاهرة واضحة مثل (هل، الهمزة، كيف، مَنْ، ما، كمْ) وبعضها الآخر لا يكاد يُذكر.

وتتصدر أداة الاستفهام (هل) تلك الأدوات في ديوان الشاعر، كقوله:

أسرْحتنا هَلْ جادكِ الغيثُ برهةً
وَهَلْ خطرتْ أعطافُ أغصانك التي
وَهَلْ سَحَبت أيدي النَّسيم ذيولها

فأحيا رسُوماً قبْل ذاكَ أضمَحلَّتِ
بأفنانها وَرْقُ الحمائم غنَّتِ

---

[1] مُعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2007م: 109.

على روضكِ الذَّاكي الشذَّا حين هَبَّتِ[1]

أستعمل الشاعر أداة الاستفهام (هل) في صدور هذه الأبيات ليعبر من خلالها عن أمنياته وشوقه إلى تلك الديار التي أحبها فهو يرجو و(لا يريد جواباً) أن يعمَّ الغيث هذه الربوع لكي تبتسم الطبيعة ويضحك الروض ويغرد الطير ألحانه الشجية على أغصان الشجر المياس وكل ذلك من أجل تهيئة أجواء مناسبة قبل التخلص إلى وصف ممدوحه.

وفي قصيدة يمدح فيها الشاعر السلطان عثمان ويهنئه بالعيد حيث ابتدأ هذه القصيدة بالغزل ثم وصف الطبيعة الساحرة قبل أن يخلص إلى المدح وقد وجد في أداة الاستفهام (هل) أسلوباً مناسباً في التعبير عن الشوق الموسوم بالأمنيات العذاب إلى ربوع الأحبة، كقوله:

وَهَلْ غَرَّد القمري في عَرَصاتِها
وهل ألفاتُ البانِ عُجباً تمايلتْ
وهل قدْ رَوَى النعمانُ عن سَهلِ نُعمِها
وهل جالَ فيها أدْكنُ الرَّعدِ جودهُ
وهل حنَّتِ الأنوارُ شرقاً لتُربها
ولا عجبٌ أنْ شاقَ قلبي رُبوعها

كَمَا هزَّ أعطافَ الغُصونِ الشَّمائلُ
بحيث أجادتْ همْزَهُنَّ البلابلُ
أحاديثَ القتْها الصَّبا والشَّمائلُ
كما جرَّ فضل الذيل أدهمُ صاهِلُ

فصيغتْ لها بالبارقاتِ بلابلُ
وأيَّةُ نفسٍ لم تشفها المنازلُ[2]

كرر الشاعر أداة الاستفهام (هل) لأنه في حالة فورة انفعالية متصلة تشي بما يعانيه من شوق إلى تلك الديار التي قضى فيها وطراً يتبادل كؤوس الهوى مع الأحبة بين الأشجار والأزهار والطيور التي تتراقص مع إيقاع النسيم، والملاحظ إن كلَّ

---

[1] الديوان: 88–89.

[2] المصدر نفسه: 117.

بيت يتوازى شطراه في سياق متصل دلالياً وفنياً عبر أداة التشبيه (الكاف) في البيت الأول و(بحيث) في البيت الثاني والمفعول (أحاديثَ) في البيت الثالث والتشبيه (بالكاف) في البيت الرابع والعطف (الفاء) و(الواو) في البيتين الأخيرين.

ويفصح عن حبه المبتل بالدموع كما في قوله بعد أبيات:

يُعَّبرُ عن سِرّ الهوى، وأضيعُهُ
وهلْ ذاقني دَمْعٌ من الدمع مخصبٌ
أيا قمرَ الأصباح والكوكبَ الذي

فللَّهِ دمعٌ مُعربٌ وَهْوَ هامِلُ
وَرَبْع اصطبار القلبِ بعدكَ ماحِلُ
لطلعتهِ تصْبُو البدور الكوامِلُ[1]

يصف مفاتن المحبوبة التي ينحدر على خدّيها الدمع عند التلاقي تعبيراً عن الوجد والهيام ويتساءل بأداة الاستفهام (هل) التي خرجت دلالتها إلى النفي إذْ انه لا يذرف الدموع الغزار مثلما هي لأنه فقد الصبر وصار قلبه ماحلاً بعد أنّ فاض ما فيه من دموع ثم يستطرد في وصف المحبوبة مستعيناً بأداة النداء (أيا) التي فتحت له مساراً جديداً ليواصل استكمال الصورة التي صارت فيها تلك الحبيبة (قمرَ الأصباح) وكوكب درّي تخبو بطلعته (البدور الكوامل). وقوله بعد أبيات في قصيدة خالصة للغزل:

كَفَرَ العِذارُ نَعِيمَ وجنتِهِ، لِذا
ظَبْيٌ لَهُ لحظٌ تَهنَّدَ جَفْنُهُ

---

[1] الديوان: 115.

ألقاهُ في نارِ الجَحيمِ مُخَلَّدَا
أرأيت جفنَ اللّحظِ صارَ مُهنَّداً؟[1]

بعد أن يصف الشاعر محاسن المحبوبة مستعيناً بألفاظ الطبيعة، وظف أداة الاستفهام (الهمزة) في البيت الثاني والتي أفادت في هذا السياق النفي لكي يؤكد وصفه في الشطر الأوّل من البيت الذي يعني أنَّ هذا المحبوب ليس له مثيل إذ لا يمكن أن يكون اللحظ سيفاً في دقته إلا فيما وصف وبذلك أثار مشاعر المتلقي وفتح أمامه آفاق التأمل ليشاركه الاستمتاع بهذه اللوحة الفنية.

وقوله في سياق الغزل والرقيب والحساد والعاذل:

مِنْ أين للبدرِ لينُ قدٍّ ... مهما تَثَنّاهُ يكادُ يُعقدْ
أم كيْفَ للغصنِ وَرْدُ خدٍّ ... إذا جرى مَاؤه تَوَقَّدْ
أم أينَ للظَّبي وجْهُ صُبحٍ ... وفرعُ ليلٍ وَفَرْق فَرقدْ
مَنْ لي بهِ جَوْهَريٌّ ثَغْرٍ ... قدْ نَضَّدَ الدُّرَّ فوقَ عَسجَدْ[2]

تأتي هذه الأبيات في سياق الغزل حيث أسقط الشاعر أجمل الأوصاف المعنوية والحسية على محبوبته إذْ إنه لا يرى مثيلاً لها لأنها امتلكت الجمال الأوحد الذي ما بعده جمال ولكي يمنح خطابه أبعاداً دلالية وفنية، فقد استعمل أدوات الاستفهام التي خرجت في دلالتها إلى النفي والتعجب: (من أينَ) و(أم كيفَ) و(أم أينَ) و(مَنْ لي) فليس للبدر لين قدَّها، وليس للغصن ورد خدها و(ليس للظَّبي وجه صبحها).

وضمن سياق الغزل قوله بعد أبيات:

أَلِسُهْدِ عْينِي في الهَوى إغفاءُ
يا مُمْرضي بسقام مُقلتِهِ الّتي

---

[1] المصدر نفسه: 291.

[2] الديوان: 281.

أمْ هلْ لِنار جوانحي إطفاءُ
فيها الدَّواءُ ومنْ دواها الدَّاءُ[1]

استعمل الشاعر أداة الاستفهام (الهمزة) التي خرجت عن دلالتها الأصلية إلى أساليب بلاغية عبّر من خلالها عن الحيرة والحسرة التي يعانيها من جراء هروب النوم عن مقلتيه، وأكد هذه المعاني باستعماله أداة الاستفهام (هل) التي جاءت بعد أم المعادلة في الشطر الثاني من البيت نفسه إذْ إن سبب سُهادِه هو أنّ نار اللوعة تكاد تتلظى بين جوانحه ومن ثمَّ صار النوم موضع تساؤله، والحبيب هو داؤه ودواؤه.

ويقول في موضع أخر مستعملاً أدوات استفهام متنوعة:

لاَ وَبَرْدِ اللَّقَا وَحَرّ الفِرَاق **مَا لِقَلْبي من لَسْعِةِ البَيْنِ رَاق**

كَيْفَ يَخْفَى حَريقُ وَجْدِ فُؤَادٍ **صَيَّرَ الجفنَ دائِمَ الإعْرَاق**

كَتَمَتْهُ جَوَانِحِي فَفَشَاهُ **نَاطِقُ الدَّمْعِ صَامِتُ الآمَاق**

يَا غزَالاً عَنِ المحبّ نُفُوراً **وَشهَاباً فِي البُعْدِ والإحْرَاق**

كَمْ أنَادِيكَ شَرَّنِي مَا دَهَانِي **كَمْ أنَادِيكَ شَقَّنِي مَا ألاَقِي**[2]

وظف الشاعر أدوات استفهام متنوعة ليصف ما يعانيه من ألم الوجد و(برد اللقا) و(حرّ الفراق) والخوف من (لسعة البَيْن) الذي يقض مضجعه ويتساءل بحسرة مستعملاً أداة الاستفهام (كيف) التي خرجت إلى دلالة التعجب والنفي في البيت الثاني لأن (حريق وجدِ فؤاده) لا يمكن إخفاؤه وليس للشاعر مجال للمكابرة بعد أن صار

---

[1] المصدر نفسه: 74.

[2] الديوان: 331.

جفنه (دائم الإغراق) وصارت دموعه مدرارة ثم ينادي محبوبته بـ(يا) النداء وهذا النداء ترك باب قلب الشاعر مفتوحاً للبوح في الكثير من همومه وذلك من خلال تكرار (كم) التي أفادت التكثير في هذا الموضع...

وقوله بعد أبيات في سياق الغزل:

خليليَّ مالي يومَ نهبِ جوانحِي
وما لسنا بَدْرِ الدُّجنَّةِ كُلَّما
وما للفتى العُذْريّ أنشدَ إذْ غَدَا

أخيَّبُ مِنْ مالي وَيغْنمُ ناهِبُهْ
أجلتُ لحاظي فيهِ جالتْ غياهِبُهْ
مشارقُهُ مجهولةٌ ومَغَاربُهْ[1]

ج

يتساءل الشاعر في هذه الأبيات بحيرة وألم وتعجب عن موقف الصدّ والهجران الذي يتلقاه من محبوبه كلما حاول التماهي مع تلك الذات التي وصفها بأعذب الأوصاف وكانت الأداة (ما) وسيلته في التعبير عن خيبته (مالي) و(مالسنا البدر) و(ماللفتى) وقوله:

يا وَجنةَ الوردِ وجِيدَ المهَا
ويا مُحيَّا الشَّمس مَنْ توَّج الـ
ويا رَشاً يَزْورُّ عَنْ ضَيْغَمٍ

مَنْ أنبتَ الرَّيحانَ في عارضيكْ
ياقوُتَ بالعنبر مِنْ شامتَيْكْ

---

[1] الديوان: 267.

مَنْ ذا أجالَ السحَر في ناظِرَيْكْ[1]

زاوج الشاعر في هذه الأبيات بين النداء بـ(يا) والاستفهام بـ(منْ) فالنداء المكرر يفتح آفاق الوصف الجميل في خيال الشاعر والاستفهام المقترن بالتعجب يمنح الوصف امتداداً دلالياً وفنياً وبذلك تفاعل النداء والاستفهام في تدبيج هذه الصور الفنية، التي عبرت عن تجربة الشاعر وقد أعتمد فيها على مواد وصف الطبيعة التي تتضوع منها رائحة الريحان والعنبر.

2- الأمر:

الأمر هو ((صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عنه استدعاء الفعل من جهة غيره على جهة الاستعلاء))[2].

ويأتي أسلوب الأمر في اللغة العربية بأربع صيغ هي: فعل الأمر والمضارع المسبوق بلام الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر وأسم فعل الأمر..[3].

وقد استعمل ابن الخلوف هذه الصيغ بنسب مختلفة حيث كان استعماله لصيغة فعل الأمر هي الغالبة على غيرها من الصيغ فيما كان غيرها نادراً جداً، ومن الظواهر الأسلوبية في استعماله الأمر هو التكرار العمودي في بداية الأبيات ومن دلالات هذا التكرار أنه ((يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة أو يكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر... ويحلل نفسية كاتبه))[4].

---

[1] المصدر نفسه: 341-342.

[2] كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الأعجاز: يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي (ت749هـ)، مطبعة المقتطف، مصر، 1914: 3/281-282.

[3] يُنظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: د. قيس إسماعيل الأوسي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، بيت الحكمة، بغداد، 1988م: 113.

[4] قضايا الشعر المعاصر: د. نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط1، 1997م: 276.

ومن أنواع البنية التكرارية للأمر قول ابن الخلوف:

يـــا زهـــر روض يقْتطـــفْ
أشـــرب هنيئـــاً فـــالطلا وهـــلالَ تّـــم فـــي ســـدفْ
وأنـــشقْ أزاهـــر روضـــةٍ أحلـــى شـــرابٍ يرتـــشَفْ
والـــثم ثنايـــا غـــادةٍ خِلنـــا شـــذاها المقتطـــفْ
وأطـــع نـــصِحك فـــي الهـــوى حـــوتِ الملاحـــةَ والطـــرفْ
يـــا مـــن عـــلا أعلـــى شَـــرفَ ودع التحمـــــل والكلـــــفْ
أوضـــحتَ مِنْهـــاج الهـــدى إذْ حـــاز بِالنـــسب الـــشرفْ
ونَهجـــتَ مـــنهج مـــن ســـلفْ[1]

تأتي أفعال الأمر المتواترة عمودياً في بداية الأبيات (اشربْ، انشقْ، والثمْ، وأطعْ) التي خرجت إلى دلالة الالتماس لأنها تشكل مطالع أبيات تمهد للولوج في ساحة الممدوح، واستعذب الشاعر ألفاظ الطبيعة الساحرة لما فيها من تهيئة أجواء سعيدة تبعث النشوة والسرور في قلب الممدوح الذي لم يسمه بيد أنه وجد فيه كلَّ الخصال الحميدة والشرف الرفيع والنسب العالي الذي لا يدانيه أحد في ذلك لأنه سليل آباءٍ وأجدادٍ غرّ ميامين فكان الممدوح خير خلف لخير سلف.

وكذلك قوله مكرراً الأمر عمودياً ليؤكد دلالة الدعاء:

أجبني بأسْمِكَ اللَّهُمَّ رَبّي
وخُذْ بيَدي بجاه النُّور ((طه))
وعَامِلْنِي بلُطفٍ وَاعفُ عَنّي
وَمَزّقِ جِلدَهُ واقطعْ يديهِ
وحَيِّر بَالهُ واسلبْ نُهاهُ
وشتّتْ شَمْلَهُ واكْشِفهُ جَهْراً
وَصَلِّ على نبِّيكَ ثُمَّ سَلِّمْ
ج

فأنت مجيبُ مضطرٍّ دعاهُ
فأنت شِفاءَ مَنْ أعيا شِفاهُ

---

[1] الديوان: 247.

وكِدْ مَنْ كادَ لي وأعظِمْ بلاهُ
وسُلَّ لِسانهُ واحْرق حَشَاهُ
وَغيِّر حالهُ وأطِل عناهُ
على عينِ الوَرَى واحصُد عُراهُ
على الأصحابِ، ياغوثاهُ، ياهُو[1]

فالشاعر ينفذ من خلال أفعال الأمر التي خرجت دلالاتها إلى الدعاء ليرجو الله أن يجيب دعاءه (أجبني) وقد أسند الفعل إلى ياء المتكلم (وخذ) بيدي والشاعر هنا يتوسل بالنبي الكريم محمد (ص) ليكون شفيعاً له عند الله جلَّ في علاه، فهو يرجو المعاملة اللطيفة وعفو الله الغفور الرحيم عنه (وعاملني) ثم ينعطف بدعائه على أعدائه بأشد العذاب والهوان والذل في الدنيا والآخرة (وكِد من كاد لي) و(أعظمْ بلاه) و(مزق جلده) و(أقطع يديه) و(سل لسانه) و(احرق حشاه) و(حيِّر باله) و(اسلب نهاره) و(شتت شمله) و(احصد عراه) وينتهي إلى الصلاة والسلام على النبي الأكرم (ص) وآله وصحبه الغر الميامين... وقوله:

صُنْ فؤادي فهْو يا بَدرُ مَعَكْ
واحفظ العَهدَ ولاَ تجزمْ بما وارعَ فيه صُنعَ مَوْلى صَنَعَكْ
وَصِلِ المضنى الذِي لو قُطعتْ يقتضي خَفْضَ مُحِبٍّ رَفَعكْ
بالجفا أوْصَالهُ ما قطعكْ[2]

تأتي هذه الأبيات في سياق الغزل، وقد كرر الشاعر فيها أفعال الأمر التي خرجت إلى دلالة الالتماس والرجاء (صن) و(احفظ) و(صِل) فهو يرجو من محبوبه أن يكون وديعاً معه ويحفظ عهود الهوى والمحبة بينهما عن طريق الوصل وتبادل نغمات العشق الجميل والبوح بأسرار القلب الذي ظل أميناً على تلك العلاقة الإنسانية التي أرادها الله في خلقه على أسس من الصدق والإيمان والترفّع عن الدنايا.. ومهما كان موقف هذه المعشوقة وصلاً أو نوى فالشاعر لا يجد مسوغاً لقطع الوصل بينهما حتى ولو قُطعت أوصاله فيضل قلبه يعزف ألحان الحب والنجوى على الرغم من الألم والعذاب الذي أضناه.

لقد خرجت أفعال الأمر في نصوص ابن الخلوف إلى دلالات أكثر وجدانية وأغنى عاطفة على وفق مقتضيات حال التجربة الشعرية وما أضفى عليها من نفسيته ومشاعره التي يلمس المتلقي من خلالها صدق العاطفة وروعة الوصف وقد استعان

---

[1] الديوان: 420.

[2] الديوان: 339.

الشاعر بمواد وصف الطبيعة المتحركة والثابتة في ذلك، موظفاً إياها توظيفاً فنياً عبر أساليب البيان العربي.

3- النداء:

ومن الأساليب الإنشائية التي وظفها الشاعر في شعره (النداء) وهو من أساليب الطلب وحدّه (تنبيه المخاطب ليقبل عليك)[1]، وأدوات النداء ثمانية منها: (ياء، الهمزة، أي، وهيا، ... وقد تخرج دلالة هذه الأدوات عن معناها الأصلي (النداء) إلى معانٍ بلاغية تفهم من السياقات التي ترِدُ فيها). وقد استعمل شعراؤنا على امتداد التاريخ هذا المرتكز الأسلوبي في التعبير عن المشاعر والأحاسيس الوجدانية وفي مختلف الأغراض الشعرية لأنه يفتح آفاق التأمل عند المتلقي ويهيئه لاستقبال ما يقوله الشاعر[2]. وقد استعان شاعرنا ابن الخلوف كغيره من الشعراء بهذا الأسلوب وانحرف به عن معناه الحقيقي فوضعه في سياقات فنية وبلاغية وإيحائية جميلة زادت من تألق النص الشعري وعمقت تماسكه، كقوله في مفتتح قصيدة يدعو فيها الله سبحانه وتعالى أنّ يسدد خطاه على طريق الخير والنصر على شانئيه:

أيـا ربـاه، ياغوثـاه، يـاهو
ويـا أحـد تنـزه عـن شـريكِ
دعوتك يـا مجيـب دعـاءِ نـوح

ويا مـن لـيس للراجـي سِـواه
ويـا ملـك تعـالى فـي عـلاه

---

[1] كتاب الأصول في النحو: ابن السّراج البغدادي، (ت316هـ)، تح: د. عبد الحسين الفتلي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1973م: 401/1، ويُنظر: جواهر البلاغة: 105.

[2] يُنظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: 218.

ويـونس إذ دعـاه بمـاه دعـا[1]

وظف الشاعر أداة النداء (أيا) و(يا) في البيت الأوّل ليدعو الله ويستغيث به لأنه؛ رجاؤه في الدنيا والآخرة وليس له من معين إلا هو الواحد الأحد الذي لا شريك له.

وقد كرر أداة النداء التي أفادت الدعاء في صدر البيت الثاني وعجزه ليعبر عن حسرته وألمه ممن يضمر له الشر والعدوان وينغص عليه حياته (أيا ربّاه... يا غوثاه... يا هو... ويا من) وفي البيت الثالث والأخير يجدد دعاءه من الله أن يجيب هذا الدعاء مثلما أجاب دعاء نبي الله (نوح) عليه السلام ودعاء نبي الله (يونس) عليه السلام فاستجاب لهما ونجاهما من الكرب والغم[2]، ويبدو (التناص) جلياً في هذا السياق على وفق مقتضى الحال لأن الشاعر في حالة وجد روحي يسترجع فيه معطيات التراث الديني، وقدرة الله الذي إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون!.

وقوله:

يا ربّ بالسِّرّ الَّذي لمْ تُبدِهِ
وبجاهِهِ مَحِّصْ ذُنُوبي وأشفنِي

إلاَّ لأحمدَ خير مَنْ أوحي إليْه
يا منْ مفاتيحُ المواهِبِ في يديْه[3]

ج

في هذا النص يتصدر النداء الذي يحمل دلالة الدعاء، فالشاعر يتضرع إلى ربه بحسرة وألم راجياً إياه أن يغفر له ذنوبه ويبعده عن كلِّ مكروه فهو الغفور الودود، وقد أعتمد الشاعر على أسلوب القصر (بالنفي واستثناء) في البيت الأول.. (لم تبده إلا لأحمد) والغرض منه توكيد الدلالة، وحيث إنّ الرسول الأكرم محمد

---

[1] الديوان: 419.

[2] الأنبياء: 75، 86.

[3] الديوان: 421.

(ص) هو (خير من أوحي إليه) بالرسالة السماوية السمحاء ولذلك فهو الشفيع لمن دعاه يوم لا ينفع مال ولا بنون في الدار الآخرة.

وقد استعمل مفردات صوفية في سياق هذين البيتين (السر والوحي ومفاتيح المواهب) لأنها تتواءم مع حالته النفسية التي يتضرع فيها إلى الله سبحانه طالباً العفو والمغفرة. وتتواتر أداة النداء (يا) كقوله:

فيا ثنائي أنشُرْ ما طواهُ وسرْ
ويا فؤاديَ أظهِرْ حبَّهُ وأقمْ
ويا مديحي هذا الطُّورُ فاسْمُ لهُ
ويا بناني هذا التمرُ فاجنِ وكُلْ
ويا بن الكرام السراة السالفين لقد

ويا رجائي لازمْ بابهُ وقِفِ
ويا لساني حرّرْ مدحَهُ وصِفِ
ولا تعرّجْ على الآكامَ والغرفِ
ولا تزاحمْ على الكرْنابِ والخَشَفِ
أصبحتَ بالفضلِ فينا أفضل الخلفِ[1]

يأتي هذا النص الشعري في سياق مدح السلطان عثمان وقد كرر الشاعر فيه أداة النداء (يا) بأساليب متنوعة (فيا ثنائي) و(يا رجائي) و(يا فؤادي) و(يا مديحي) و(يا بناني) فالشاعر يخاطب نفسه ويحثها على ان تجود بالمدح الجميل لهذا الممدوح الذي ملك عليه نفسه واجزل عليه العطايا والهبات ثم انحرف الخطاب في البيت الأخير إلى الممدوح مباشرة (يابن الكرام السالفين) مشيداً بشجاعته وفضله الذي صار افضل الخلف لأنه سليل آبائه الشجعان الكرام. ويشير الشاعر إلى وصف وضعه الصحي ويرجو الله الشفاء كقوله:

أيَا غوثَ الفقيرِ أجب فإنّي
ولا تدع السُّعالَ يَهُدُّ جسمي **دَعوتُكَ بافتقارٍ يا كريمُ**
فعجلْ بالشفاءِ وجُدْ وَسامِحْ **وكيفَ وأنتَ رَحمانٌ رحيمُ**
فأنت القادرُ البَرُّ الحكيمُ[2]

---

[1] الديوان: 114.

[2] المصدر نفسه: 417.

هذه الأبيات مشحونة بالشكوى إلى الله جلَّ في علاه أن يشفي الشاعر مما يعانيه من الآم، لأنه يؤمن إيماناً تاماً بقوله تعالى (فإذا مرضت فهو يشفيني) وقد تصدر النداء بـ(أيا) الذي خرج إلى الدعاء لأن العبد يدعو ربه في السراء والضراء ويكرر نداءه بأداة النداء (يا) بقوله (يا كريم) توكيد للمعنى نفسه، وتأتي أفعال الأمر التي خرجت إلى دلالة الدعاء (أجبْ، لا تدع، فعجّل، وجُدْ، سامحْ) توكيداً لدلالة الدعاء وتجسيماً لما يرجوه من الله تعالى وهو الشفاء من سقمه، والنداء بـ(أيا) فيه امتداد صوتي يساعد في انبعاث شكوى الشاعر مع حسراته وآهاته[1]، ومن ثم يخفف بعض معاناته.

ثانياً: الاقتباس والتضمين:-

1- الاقتباس:

الاقتباس ((هو أن يضمن المتكلم كلامه شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث الشريف دون ان يشعر بذلك، ويجوز أن يحتفظ المقتبس بالنص القرآني أو النبوي، أو أن ينقله إلى معنى آخر، كما يجوز له أن يغير في الألفاظ المقتبسة تغييراً يسيراً))[2]، وقد اعتمد شاعرنا اعتماداً واسعاً على القرآن الكريم في تشكيل لغته الشعرية وصوره الفنية من خلال إيراد نصوص كاملة أو مفردات معينة وتوظيفها توظيفاً شعرياً.

وعلى الرغم من أن القرآن الكريم هو المصدر الأوّل في البلاغة والبيان والأعجاز لجميع الشعراء العرب بيد أن شاعرنا ابن الخلوف كان متميزاً عن غيره من شعراء عصره في قوة تأثره بكتاب الله العزيز القرآن العظيم ولعل السبب في ذلك أنّ الشاعر نشأ نشأة دينية وحفظ القرآن الكريم في صباه، ولنا في الشواهد الكثيرة التي وردت في ثنايا شعره ما يؤكد ذلك.

---

[1] يُنظر: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: 227.

[2] علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة العربية ومسائل البديع: د. بسيوني عبد الفتاح فيود، ط1، 1987م: 137/2.

ومن أمثلة هذا التوظيف القرآني قوله:

زارني طيفُ الحبيبِ بعدما
فإذا قرتْ وقالتْ إن بعد الـ أوقفَ السهد ودمع العين أجرى
ـعسر يسراً، إن بعد العسر يسرا[1]

يحيلنا البيت الثاني إلى قوله تعالى (فإنَّ مع العُسرِ يُسراً* إنَّ مع العُسرِ يُسراً)[2]، إنّ من بين مضامين الآية الكريمة هو أنّ بعد كلِّ شدة إنفراج وبعد كلِّ عسر يسر، وقد وظف الشاعر هذه الآية توظيفاً كاملاً ألفاظاً ومعاني ما خلا تغيير لفظ (مع) بـ(بعد) وربما ساقه إلى ذلك ضرورة الوزن وقد اتكأ الشاعر على هذه الآية وكررها متوجهاً بها إلى وصف علاقته مع الحبيب التي يتجاذبها قطبان (الوصل والهجران) وتلك سمة مشتركة لكل من عزفت على أوتار قلبه الحان الحب. وقوله:

نَفْسي قضتْ بالتأسي
ولم تَمِلْ لِهوى من لما قُتِنتُ بِشمس
وقد نهت من غوائي؟ يبيع غالٍ بِبخس
وما أبرئُ نفسي[3]

في عجز البيت الثالث اقتباس من الآية الكريمة (وما أبريء نفسي إنَّ النفس لأمارةٌ بالسوءِ إلاَّ ما رَحِمَ رَبِيّ إنَّ ربي غفورٌ رحيمٌ)[4].

---

[1] الديوان: 295.

[2] يُنظر: تفسير القرآن الكريم: للإمام أبي الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي، ج4، دار صبح أديوفت، ط5، 2009م: سورة الشرح: 519.

[3] الديوان: 309.

[4] يُنظر: تفسير ابن كثير، ج2، سورة يوسف: 464.

هذا القول من كلام امرأة العزيز وكأنها توضح سبب حضورها لهذا المجلس فهي لم تحضر لتبرئ نفسها... ومجيء قول الله تعالى يؤكد إن النفس البشرية أمارة بالسوء وهذا يحيلنا إلى أن يوسف أيضاً نفس بشرية ولكن الله عصمه من الزلل، إنّ المعاصي قد تغري الإنسان ولكن العاقل من يمتلك زمام نفسه... وقد وظف الشاعر جزءاً من الآية ليوضح نقاءه وعفّته في تعامله مع المحبوب ولم يمل قلبه إلا لمن يصونه ولم يبعه ببخسٍ.

وقوله:

جَرَحْتُ خدَّ الذي تملّكني
فمُذ رآني جرحتُ وجنتَهُ **فكيف أنجُو ولات حينَ مناصْ؟**
اقتَصَّ باللحظِ، والجروحُ قِصَاصْ[1]

يحيلنا هذا النص إلى قوله تعالى (وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنَّفسِ والعين بالعينِ والأنفَ بالأنفَ والأُذنَ بالأُذنَ والسِنّ بالسّنّ والجروح قصاص فمن تصدق به فهو كفارةٌ لهُ ومَن لّم يحكم بما انزل الله فأولئك هُمُ الظلمون)[2].

إن مضمون الآية الكريمة في غاية الوضوح... لكن من المفيد القول: الجروح عموماً شيء أخر فأي ضربة في الرجل أو الرأس ونحو ذلك فيها قصاص ولذا وظف الشاعر هذه المفردات القرآنية ليوضح علاقته الغرامية ومفاتن المحبوبة وبالذات لحظها الفاتن وكأنه السيف الصقيل الذي اقتص منه.

وقوله:

يا رَسولي بَلِّغْ كِتابي إلى مَنْ
وإذا صِرتَ في رَحيبِ حِماهُ **أحرزَ البأسَ والنَّدى والفتوَّهْ**
قُل ليحيى خُذِ الكابَ بقوَهْ[3]

هذا النص يحيلنا إلى قوله تعالى (يا يحيى خُذ الكتابَ بقوة وآتيناه الحُكمَ صبياً)[4]، أن الآية الكريمة طوت فترة طويلة من حياة يحيى عليه السلام فقد كان السياق يتحدث عنه وهو بشرى لوالده، وهو ما يزال جنيناً ثم يخاطبه وكأنه أصبح

---

[1] الديوان: 310.

[2] يُنظر: تفسير ابن كثير، ج2، سورة المائدة: 65.

[3] الديوان: 375.

[4] يُنظر: تفسير ابن كثير، ج3، سورة مريم: 117.

أمراً واقعاً فقد بلغ مبلغ النضج وأصبح أهلا لحمل مهمة الدعوة (خذ الكتاب) أي التوراة (بقوة) أي بإخلاص في حفظه والعمل بموجبه.

وقد استثمر الشاعر ما في هذا القول الكريم من قوة لفظية ودلالية وبما يحمله من بشرى لكي يوظفه في مخاطبته من يناديه (الممدوح) ليظل قوياً كريماً يتصدى للمهمات الجسام بعزم وحزم بعد أن أحرز البأس والندى والفتوة.

وقوله:

يا سائِلي عَنْ قهوةٍ جُليتْ بأفْق الكأس
فيها كبيرُ الإثمِ قُلْ ومِنافِعٌ للنَّاس[1]

البيت الثاني يحيلنا إلى قوله تعالى (ويسألونك عن الخمر والميسر قُلْ فيهما إثمٌ كبيرٌ ومنافع للناس وأثمهما أكبر من نفعهما ويسألونك ماذا يُنفقون قُلِ العفو كذلك يُبين اللهُ لكم الآيات لعلَّكم تتفكَّرونَ)[2].

تأتي هذه الآية الكريمة كتمهيد لتحريم الخمر والميسر إذ إن العرب في الجاهلية قد اعتادوا تعاطي الخمر والميسر وقد وظف الشاعر ذلك في الرّد على مَنْ سأله لتعاطيها، فاعتمد المعنى مع تغيير بسيط حيث أخر (قُلْ) وقدّم المضاف إليه (كبير الإثم) ولعل في ذلك توكيد من الشاعر على حرمتها وإشارة منه إلى مغادرتها وعدم تعاطيها.

وقوله:

لِئِن طِبْتِ نفساً عن وصالي فإنَّني لأطيبُ نفساً مِنكِ إذ خنتِ صُحبتي
وإنْ شِئتِ صدَي أوصلي، فأنا الَّذي أدافعُ خَصمَ الوجدِ يا (ميُّ) بالّتي
ج

في البيت الثاني إشارة (بالتي) أي بالتي هي أحسن إلى قوله تعالى (أدفع بالّتي هي أحسن السَّيّئة نحن أعلم بما تصفونَ)[4].

---

[1] الديوان: 390.

[2] يُنظر: تفسير ابن كثير، ج1، سورة البقرة: 262.

[3] الديوان: 270.

[4] يُنظر: تفسير ابن كثير، ج3، سورة المؤمنين: 244.

لقد أرشد الله جل وعلا نبيه محمد (ص) بان يقابل السيئة بالحسنة وأن يدفعها بها وهذا كان في بداية الدعوة الإسلامية، وهذه إذا كانت صادرة من الكفار ففي ذلك الوقت لم يأمر الشرع بمواجهتهم ومقاتلتهم، وأرشدت أيضاً إلى الاستعاذة بالله تعالى والتحصن به من كيد الشيطان وحضوره ومن وسوسته فلا يجير من ذلك إلا الله.

وقد وظف الشاعر لفظ (بالتي) وحملّه دلالات واسعة أي(أدفع بالتي هي أحسن) مستفيدا من أسلوب الحذف الذي يتجلى من خلال السياق ليؤكد مدى حبه لـ(ميٌّ) بحيث لا يرد عليها بما يغضبها مهما كان موقفها منه و (ميّ) من الأسماء المنتشرة في بلاد الشام.

إن للنص القرآني حضوراً جلياً عند شاعرنا ابن الخلوف في الكثير من قصائده وذلك يؤكد الأثر البالغ للكتاب الكريم (على المستوى الوجداني والروحي تلقائياً، وعلى المستوى الفني تشكيلاً وعلى المستوى المضموني رؤية، وتأثيراً)[1] عند الشاعر.

وكان تعامل الشاعر مع النص المقدس بصيغ وأشكال عدّة منها: الاقتباس الكامل من الآية أو اقتباس جملة أو كلمة توحي بمعنى الآية، وهكذا يظل القرآن الكريم منهلاً عذباً ينهل منه الشعراء والأدباء رحيق المعرفة وسراجاً منيراً ينير الطريق للإنسانية.

2- التضمين:

ويعني ((ضمَّنَ الشيءَ الشيءَ: أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع، وقد تضمنَّه هو، والمتضمَّن من الشعر ما ضمنته بيتاً))[2]، وهو (قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو وسطه كالمتمثل)[3].

---

[1] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 339.

[2] مُعجمُ المصطلحات البلاغية وتطورها: 371.

[3] العمدة: 84/2.

وللتضمين أهمية بالغة في الشعر والنقد العربي فـ((ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوها، في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها))[1].

وذلك يدخل في إطار موضوع السرقات أو الأخذ أو الإغارة وغيرها من القضايا النقدية التي تناولها نقادنا العرب القدامى والتي ينبغي الاستناد إليها لمعرفة ما يرد في قصائد الشعراء مما ليس من إنشائهم على أن يضع الشاعر لمساته اللغوية والفنية على ما ضمنه من شعر الآخرين[2].

أما في الاتجاهات النقدية الحديثة فإنّ ثمة خطاً واضحاً بين السرقات المحضة وبين التأثير والإستيحاء والمحاكاة، إذ إنّ النص الأدبي ما هو إلا مجموعة اقتباسات من نصوص سابقة عليه أو معاصرة له[3].

وقد أصطلح المنهج النقدي الحديث والمعاصر على تسمية هذه الظاهرة الأدبية بـ(التناص) أو (تداخل النصوص) وذلك يمثل ظاهرة واسعة حيث يقع النص في محيط ثقافي واسع يتمثل في ثقافات مختلفة قديمة وحديثة وهو تناص يدور في إطار النص الكامل وليس في جزئياته،

---

[1] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: تصنيف أبي هلال العسكري، (ت395هـ)، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1989م: 217.

[2] يُنظر: العمدة: 280/2 وما بعدها.

[3] يُنظر: مجلة المورد: بحث د. ناصر حلاوي، مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، م26، ع1، 1998م: 28.

كما هو الحال في (الاقتباس والتضمين) ولذلك فالتناص من المفاهيم الحديثة الواسعة والتضمين جزء منه[1].

وللتضمين نصيب واسع في شعر شهاب الدين الخلوف لما له من أهمية كبيرة في تقوية النص دلالياً وجمالياً بالإضافة إلى أنه يكشف عن ثقافة الشاعر بشكل عام ومدى اطلاعه على التراث الشعري العربي سواء أكان في المشرق أم في المغرب وفي جميع عصور الأدب (الجاهلي، الإسلامي، والأموي، والعباسي، والأندلسي) وتعامل الشاعر في هذا الموضوع (التضمين) بأساليب متنوعة كأخذه صدر بيت من شعر غيره أو عجزه أو بعض الألفاظ التي توحي بالمعنى ونادراً ما يضمن شعره بيتاً كاملاً.

كقوله:

خليلي والأشْواقُ تـروي حـديثَها
على أرسمٍ قد غاب عنهـا حبيبهـا مسلسِلةً مـا بـين فـذٍّ وتَـوأمِ
قِفا نبكِ مِن ذِكرى حبيبٍ وأرسـمِ[2]

يأتي قول ابن الخلوف بعد أبيات غزلية في سياق مدح القاضي، كاتب السر، زين الدين بن مزهر حيث يصف الشاعر أشواقه وذكرياته الطافحة بالألم والبكاء وقد ضمّن ذلك من قول أمريء القيس:

قِفا نبكِ من ذكرى حبيـبٍ ومنـزل

---

[1] يُنظر: مجلة المورد: بحث د. ناصر حلاوي، مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، م26، ع1، 1998م: 28.

[2] الديوان: 235.

بسقطِ اللّوى بين الدخُول محومل[1]

مع تغيير لفظ (فحومل) بلفظ (وأرسم) وكلاهما إشاة إلـــى أمـــاكن معينة، وكان امرؤ القيس أول من بكى واستبكى فأراد ابن الخلوف التـــشبه به، وقوله:

أُلحيتِـي حاشَـا لمثلِـي أن يـرى
أو أن (قيس) القلبِ يـسلو بعـدما أبـــداً بغيـــر جمـــالِكم مفتُونـــاً
قد ظل في (ليلى) الحمى مجنونـاً[2]

في البيت الثاني أشارة تاريخية إلى قصة الحب المعروفة بين قـــيس بن الملوح وليلى العامرية وهذا من دلائل سعة اطلاع الشاعر على التراث الشعري العربي.. والتناغم معه.

وقوله:

أمقتـل الـصيدِ الكُمـاةِ بِرعيِـهِ
لِمن أدخـرتَ الـسيفَ والمرانـا[3]

وهذا يحيلنا إلى قول المتنبي:

أمعفـر اللّيـثِ الهزبـر بـسوطِهِ
لِمن أدخرتَ الـصارم المـصقُولا[4]

---

[1] شرح المعلقات السبع: للإمام الأديب ابن عبدالله الحسين بن أحمد الزوزنـــي، دار الحيـــاة، د.ت:5.

[2] الديوان: 365.

[3] المصدر نفسه: 142.

[4] شرح ديوان المتنبي: م2، ج3، 354.

يبدو ابن الخلوف قد وظف معنى بيت المتنبي توظيفاً تاماً مع تغيير في الألفاظ (أمُعفِّر= أمقتِّل) و(الليث=الصّيد) و(الهزبر=القوي الشديد) و(الكُماة=الشجعان) و(بسوطهِ=برعبه) و(الصّارم=السيف) فيما غيّر الصفة (المصقّولا) بـ(المُرَّانا) والتي تعني الرّماح بإضافتها إلى السيف.

والمعنى العام (إذا كنت تصرع الأسد بالسوط- وهو أشد الحيوان بأساً- فلمن خبأت سيفك؟).

وقوله في سياق الغزل بعد أبيات:

وقد قضيتِ بهِر الصد عن غـرضٍ
في فيكِ راح وشَهد الهبـا كبـدِي وشاهد الحـسن بالإحـسان حـلاكِ
وأحر قلباه إن لم ارتـشفْ فَـاكِ[1]

فقد أشار إلى قول المتنبي:

وأحـر قلبـاه مِمـن قلبـه شـبِم
ومن بجسمي وحالي عِندَه سـقَم[2]

في هذا التضمين تشابك في الدلالة وبعض الألفاظ (وأحرٌ قلباه) ويعني (واحر قلبي) فأبدل من الياء ألفاً طلباً للخفة، والمعنى عند المتنبي: إن قلبه يحترق حباً وهياماً بمن قلبه بارد لا يحفل به ولا يقبل عليه... ومعنى بيت ابن الخلوف أنه يرجوا الوصال ويتمنى ارتشاف فم المحبوب لأن فيه (الراح والشهد) بيد أن المتنبي يخاطب سيف الدولة الحمداني وابن الخلوف يقصد محبوبه وكلاهما يعبّر عن حبه باتجاهين مختلفين.

وقوله:

---

[1] الديوان: 336.

[2] شرح ديوان المتنبي، م2، ج4، 80.

فلا تـتّهم تـأخير وجـدِي فـإنني

أتيتُ بما لـم تَـستطعه الأوائـلُ[1]

فقد أخذ الشاعر قوله هذا من بيت أبي العلاء المعرّي:

وإنـي وإن كنـتُ الأخيـر زمانِـه

لاتٍ بما لـم تـستطعه الأوائـلُ[2]

يأتي بيت أبي العلاء في سياق الفخر بنفسه وقد ضمّن ابن الخلـوف الشطر الثاني منه(لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل) مع تغيير (لآتٍ) بـ(أتيـتُ) وعلى الرغم من أن بيت ابن الخلوف ورد بعد أبيات غزلية في سياق مدح السلطان عثمان إلا أنه تشابك مع أبي العلاء في هذا الموضع (الفخر) مـع الإشارة إلى فائدة التوكيد في (لآتٍ) عند أبي العلاء.

إنّ للتضمين علامات واضحة في شعر ابن الخلوف سواء أكان في اللفظ أو المعنى وقد أشار إلى أسماء الكثير من الـشعراء فـي المـشرق والمغرب كالمعتمد بن عباد ملك أشبيلية وصفي الدين الحلـي والأعـشى وحاتم الطائي ولبيد والمبَّرد وغيرهم.

إنّ من يطلع على التراث الشعري والنقـدي العربـي القـديم منـه والحديث يكاد لا يجد شاعراً لم يتصل بشكل أو آخر بغيره مـن الـشعراء المعاصرين له أو السابقين عليه سواء أكان هذا الاتصال مضموناً أو لغوياً

---

[1] الديوان: 116.

[2] سقط الزند: أبو العلاء المعري، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1957م: 193.

أو إيقاعياً ولعل من أسباب ذلك الإعجـــاب والمغـــايرة وترصـــين الـــنص وتعميقه[1]..

والمعارضة هي((أن يعارض أحدهم صاحبه في خطبـــة أو شـــعر فيجاريه في لفظه ويباريه فـــي معنـــاه، وقـــد عرفـــت المعارضـــة منـــذ الجاهلية))[2]، وقد عارض ابن الخلوف معارضة واضحة نونية ابن زيدون الشهيرة ((أضحى التنائي بديلاً من تدانينا...)). (ومن قصيدة ابن زيدون):

1- أضحى التّنائي بـديلاً مِـن تـدانينَا

2- ألاّ! وقَد حان صبح البـين صـبحنا وناب عن طيبِ لقيانـا تجافِينـا

3- مـن مبلـغُ الملبـسينا بـانتزاحهم حين فقـام بنـا للحـين نَاعِينَـا

4- إن الزمان الـذي مـازال يـضحكنا حزناً مع الدهر لا يبلـى ويبلينـا

5- غيظ العِدا من تساقينا الهوى فدعوا

6- فانحلّ مـا كـان معقـوداً بأنفـسنا أنساً بقربهم، قـد عـاد يبكينَـا

7- وقد نكـون ومـا يخـشى تفرقنـا بأن نغص، فقـال الـدهر آمينـا

8- يا ليت شِعري ولم نُعتِـب أعـاديكم وأنبت ما كان موصـولاً بأيـدينا

9- لم نّعتقِـد بعـدكُم إلاّ الوفـاء لكُـم فاليوم نَحن وما يرجـي تلافينَـا

10- ماحقّنا أن تقروا عـين ذي حـسدٍ هلْ نالَ حظّاً من العتبى أعادينـا

11- كُنا نرى اليأس تُسلينا عوارضـه رأيـاً ولـم نتقلّـد غَيـره دِينَـا

12- بنتُم وبِنّا فمـا ابتلـت جوانحنـا بنـاولا تُـسروا كاشـحاً فينَـا

---

[1] يُنظر: أصول النقد الأدبي: د. احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القـــاهرة، 1994م: 261 وما بعدها.

[2] مُعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 628.

13- نكـاد حـين تنـاجيكُم ضـمائرنا وقد يئسنَا فمـا لليـأس يغرينَـا
شوقاً ألـيكم ولا جفّـتْ مآقينَـا
يقضي علينا الأسى لولا تأسـينَا

50- أولي وفَاء وإن لم تَبـدلي صِـلةً
51- وفي الجوابِ متَاع إن شَفَعتِ بـهِ
52- عليكِ منّا سـلام الله مـا بقيـتْ

فالطيفُ يقنعنـا والـذّكر يكفينَـا
بيض الآيادي التي مازالتِ تُولينَـا
صبابةٌ بِـكِ نُخفيهـا فتخْفينَـا[1]

(قصيدة شهاب الدين بن الخلوف)

1-كيف المفر وقَـدْ وافـى تَقاصـينَا
2-يقضي علينا فنقْضي بالجوى أسـفاً وخصمنا في دعاوي الحب قاضـينَا
3-إنّا إلى الله! كم نقضي النفوس إلـى شتّان ما بـين قاضـيكُم وقاضـينَا
4-وكـم تـشب بنيـرانِ جوانحنـا أشـراكِ تهلُكـةٍ طوعـاً بأيـدينَا
5-وكم يعنفنَـا فـي الحـب حاسِـدنَا كمـا تفـيض بطوقَـانِ مآقينَـا
6-في كعبةِ الحب أو في شوق معلمه؟ كمـا يهـددنَا بـالبين والشـينَا
7-وفي ليلاه أو فـي ربـع معهـدِهِ
8-لا يعلـم الـصبر إلاّ مـن تثبتنـا نحن المصلون أم نحـن المزكونَـا
9-ولا يضي الصبح إلاّ مـن تواصـلُنَا نحن المحبـون أم نَحـن المجانينَـا

---

[1] ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق كرم البستاني، دار صادر للطباعـة والنـشر، بيـروت، 1964: 9–13.

ويُنظر: تحليل نونية ابن زيدون (مدخل إلى تحليل النص الشعري)، د. عبـد المـنعم عزيـز النصر، المكتبة الوطنية، بغداد، 2011م: 37 وما بعدها.

10- وليس يطمع إلاّ في صبابتِنَا ويثبتُ الوجد إلا من معانينَا
11- صفر جوارحنَا، حمر مدامعنَا ويظلم اللّيلُ إلاّ من تجافِينَا
12- يكاد فارِقُنا آي الصبابةِ أن يفطّع اليأس إلا من تَسلينَا
13- فَيقْتضِي الوجد أن يغتالَ أنفسنَا سود جوانحنا، بيض مواضينَا
يلقى إلى الصلدِ آي الوجد تُلقينَا
آي الجوى والأسى، لولا تأسينَا[1]

أ- تدور معاني ابن زيدون حول:

علاقته بحبيبته ولادة بنت المستكفي هذه المرأة الحسناء الذكية الأديبة التي تعلقت بها روح الشاعر أيمّا تعلق وملكت عليه نفسه وصار لا يرى الدنيا وما فيها إلا من خلالها... حيث وصف الأيام الجميلة أيام التواصل بينهما إذ كانا يمرحان في عالم الحب والعشق والجمال ولكن ذلك لم يدم طويلاً ولم يرُق للحساد والحاقدين فانبتّ حبل الوصال وتحطمت أشرعة الغرام وانتكست الأمنيات العذبة وصار (التنائي) بديلاً عن (التداني) والبكاء بديلاً عن الضحك والسمر والسرور.

ثم يأتي حرف النداء (يا) في البيت الثامن من القصيدة (يا ليت شعري..) ليفتح آفاقاً جديدة أمام الشاعر تتمثل في محاولاته المتواصلة لكي يعيد المياه إلى مجاريها ويعود الحبيبان تحت خيمة الحب الوارفة الظلال.. ثم يقول: إذا التهبت المشاعر والعواطف الجياشة في نفوسنا من جراء هذا النوى فإن قلوبنا تكاد تتقطع ونصبح قاب قوسين أو أدنى من الهلاك لولا تعللنا بالأمل والرجاء لعل وعسى وليت أن نعود إلى التصافي... وفي ختام

---

[1] الديوان: 368-369.

قصيدته يوجه خطابه إلى محبوبته في أن تضع نهايــة لهــذه الآلام التــي يكابدها بالرد عليه وإنْ كان يأمل أن يكون الردّ إيجابياً... ولكن هيهات فقد أنقضى كلُّ شيء وبقيت هذه القصيدة وتراً يعزف للعشاق الحان الحب على امتداد التاريخ... وعارضها الكثيرون ومنهم شاعرنا ابن الخلوف التي تدور معاني قصيدته حول:

ابتدأ الشاعر بأداة الاستفهام (كيف) في البيــت الأوّل تعبيــراً عــن حسرته وحيرته من جراء النوى (كيف المفرُّ وقد وافى تقاصينا) ولعل في الشطر الثاني من البيت نفسه إشارة إلى قول المتنبي: (فيك الخصام وأنــت الخصم والحكم) حيث صار المعشوق هو الذي يرسم مسارات الأشواق بين الحبيبين ويحدد أتجاهاتها بعد أن ظن أنه قد امتلك قلب العاشق المتيم ولــم يبق له إلا الرجاء والتضرع إلى الله سبحانه وتعالى أن يجعــل التواصــل قائماً دائماً (إنّا إلى الله..) ثم يصف الشاعر ما يعانيــه مــن الآم الــشوق ونيران اللوعة التي تشب بين جوانحه مثلما تفيض بطوفان مآقيه ولا ينسى الحاسد والواشي اللذين يعملان في جميع الأوقات علــى تفريــق القلــوب وتهديد الأحبة (بالبيْن) ويتساءل بأداة الاستفهام المقدّر (الهمزة) في البيــت السادس التي تتجلى من خلال (أم) المعادلة ويشير في الشطر الثــاني مــن البيت نفسه إلى الصلاة والزكاة وهما من أهم أركــان الــدين الإســلامي الحنيف، ويكرر الشاعر أداة الاستفهام المقدّرة (الهمزة) في الشطر الثــاني من البيت السابع والتي أفادت الشك والحيــرة (نحــن المحبــون أم نحــن المجانيا).

واستعمل أسلوب القصر (بالنفي والاستثناء) فــي الأبيــات (8، 9، 10) والغرض منه التوكيد فــ(لا يُعْلم الصبر إلاّ من تثبتنا...) و(لا يُضي الصبح إلاّ من تواصلِنا) و(ليسَ يُطمعُ إلاّ في صَبَابتِنا).

وفي البيت الحادي عشر يعتمد الصورة اللونية فيعبّر عن شـــحوب أعضائه باللون الأصفر وحرارة دموعه بنزف الدم لأنها تسيل من القلـــب الجريح، واليأس والحزن بين جوانحه باللون الأسود وعبّر عـــن الماضـــي الجميل المليء بالبهجة باللون الأبيض ولعل في ذلك إشارة إلى قول، صفي الدين الحلي(بيضٌ صنائعُنا...).

بيد أنه غير دلالة اللون من العام إلى الخاص ومن الموضوعي إلى الذاتي لكي يتلاءم مع السياق العام للقصيدة.. إن الوجد الذي يعانيه الشاعر يكاد يقتله ويذهب به كلَّ مذهب من الضياع وتحطيم الذات لـــولا التمـــسك بالأمل والصبر الجميل لعل الأيام تأتي بما يطمح إليه من دوام العلاقة بين المحبين.

ولا يرى الباحث في هذه العلاقة من الإشراق شيئاً يُذكر بل تسودها الضبابية للوهلة الأوّلى ولا نجد فيها غير البكاء والـــشكوى مـــن الزمـــان وأهله!

ب- التداخل بين القصيدتين (المُعارَضة والمُعارِضة):

1. التقت القصيدتان في الوزن والقافية فهما من البحر البـــسيط وتفعيلاته (مستفعلنْ فاعلنْ مستفعلنْ فاعلنْ) في كلِّ شطر من البيت والقافية (نونية).
2. اشتراكهما في الموضوع وهو (الغزل).
3. قصيدة ابن زيدون من(52) بيتاً فيما كانـــت قـــصيدة ابـــن الخلوف من (13) بيتاً ومن دلائل ذلك طول النفس الشعري عند ابن زيدون.

4. ابتدأت قصيدة ابن زيدون بفعل ناقص (أضحى التنائي) وهو من الأفعال الناسخة للابتداء ترفع الأوّل وتنصب الثاني لتصور حالة التحول في العلاقة بين الحبيبين واستمرار التفاؤل عند الشاعر، وابتدأت قصيدة ابن الخلوف بجملة استفهامية (كيف المفرُّ) ليعبر من خلالها عن حيرته وآلامه الوهلة الأولى وكرر الاستفهام في أكثر من موضع.
5. لم يستعمل ابن زيدون كلمة (الليل) التي توحي بالمعاناة والألم الذي يعانيه الشعراء العُشّاق بشكل خاص فيما استعمل ابن الخلوف ذلك في البيت السابع لأنّ قصيدته كلها دموع وظلام ويأس وانكسار.
6. في قصيدة ابن زيدون نكاد لا نجد أسلوب التوكيد بالقصر فيما نرى ابن الخلوف كرر ذلك في أكثر من بيت[1].
7. إنّ ألفاظ وتراكيب ابن زيدون تمتاز بالسلاسة والعذوبة والإشراق أكثر مما هي عليه عند ابن الخلوف.
8. على الرغم من معرفتنا المتواضعة بقصة الحب بين ابن زيدون وولادة إلا أنّ الشاعر أشار إلى الحبيبة ضمناً (ربيبُ مُلكٍ) وإن العلاقة بينهما كانت متبادلة بين الطرفين، ولكن من خلال استقراء قصيدة ابن الخلوف لا نجد ما يشير إلى محبوبه معينة لا تصريحاً ولا ضمناً ولا تسعفنا المصادر في هذا الموضوع.

---

[1] يُنظر: تحليل نونية ابن زيدون (مدخل إلى تحليل النص الشعري): 55 وما بعدها.

9. إنّ ثمّة تشابك بين النصين في بعض المفردات والتراكيـــب منها قول ابن زيدون:

نكاد حِين تناجيكُم ضـمائرنَا

يقضي علينَا الأسى لولا تَأسينَا

وقول ابن الخلوف:

ويقتَضي الوجد أن يغتَالَ أنفُسنا

آي الجوى والأسى، لولا تاسينَا

تلك إشارات متواضعة في أطار ما توحي به القصيدتان (المعارَضة والمعارِضة) بين شاعرين تفصل بينهما القرون ومع هذا فهما ينبعان مـــن بحر واحد هو التراث العربي الشعري.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

المبحث الأول: الصورة البيانية.

المبحث الثاني: أنماط الصور.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

مفهوم الصورة:

ذكرنا في الفصل السابق أهمية اللغة الشعرية الإيحائية في البناء الفني للقصيدة كونها أساس هذا البناء الذي تقوم عليه المكونات الأخرى كالصورة الشعرية والإيقاع حيث تتضافر هذه المكونات في تشكيل فني يعبّر عن تجربة الشاعر بوساطة القصيدة.

وظلت الصورة الشعرية هاجس الشعراء والأدباء على امتداد تاريخ الأدب العربي ونقده، ولعل أول مَنْ أشار إلى مفهوم الصورة هو الجاحظ إذ قال: ((الشعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير))[1].

وتوالت آراء النقاد القدماء كقدامة بن جعفر الذي أكد أن المعاني للشعر بمثابة (المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة..)[1]، أي أن الصورة هي الشكل الفني الذي ينطوي على المعنى ويحمل الدلالة إلى المتلقي.

---

[1] الحيوان: 132/3.

أمّا في الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة فإن للصورة أهمية بالغة، لأنها ((الأداة التي تتربع على سائر الأدوات الشعرية فبحضورها أو غيابها يحكم على هذا الكلام الذي نسميه شعراً، ولأن تحويل القيمة الشعورية إلى قيمة تعبيرية يتم بواسطتها))[2]، كما أنها الميدان الذي يتبارى به الشعراء لتثبيت مهاراتهم الفنية وإمكاناتهم اللغوية وقدراتهم التخييلية.

والصورة هي((رسم قوامه الكلمات))[3]، وهذه الكلمات ينبغي أن تحمل دلالات مشحونة بالعاطفة والإحساس ليتحقق التواصل مع المتلقي والتأثير فيه[4].

ويرى الناقد البريطاني (ت. س. أليوت) إن الصورة تعني ((قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركّزة بحيث يستجمع لكل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية، ويستجمعها في خلق رمز عام))[5].

فالصورة هي عملية إبداعية تنطلق في تشكيلها من الواقع وبما يضفي عليها الشاعر من لمسات خيالية تعبّر عن انفعالاته النفسية وتجاربه الوجدانية وهي ليست محاكاة وتمثيل للواقع وحسب وإلاّ تصبح جامدة لا حياة فيها ولا تنطوي على دلالات عميقة وسمات جمالية من شانها التأثير في المتلقي ليكون مشاركاً في العملية الإبداعية كونه طرفاً في عملية التواصل.

مصادر الصورة:

---

[1] نقد الشعر: 65.

[2] رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1998م: 224.

[3] الصورة الشعرية: سيسيل دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، ط1، بغداد، 1982م: 21.

[4] يُنظر: المصدر نفسه: 23.

[5] فنون الأدب، هـــــ . ب. تشارتن: ترجمة د. زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1945م: 8.

لقد اهتم الشعراء الأندلسيون اهتماماً واسعاً بالصورة منذ وقت مبكّر حتى أصبح طلب الصورة عندهم غاية كبرى بل أصبح بعد زمن من أكبر الغايات[1].

وشاعرنا ابن الخلّوف الأندلسي[2]، من بين أولئك الشعراء الذين بذلوا عناية فائقة بالصورة وجمالياتها حيث استمدّ مواد صوره من مصادر واسعة ومختلفة وفي مقدمتها الطبيعة الثابتة والمتحركة التي شكلت القسم الأكبر في مواده التصويرية ومن ذلك: الرياض والغيث والرعد والسراب والنسيم والنهر والندى والليل والصبح والفجر والشمس والقمر والنجوم والكواكب والطير والدّرّ والياقوت والزّمرد والعقيق والقرنفل والجلنار والظباء والخيل والديك..... الخ.

وكانت مواد الغزل والجمال الإنساني حاضرة في التشكيل الفني عند الشاعر: الحب والعشق والدموع والمدامع والرقيب والحاسد والنّمام والفؤاد والسهاد والنهود والأرداف والشعر والخدّ والعيون واللحظ واللمى والخال والثغر والساق والحجل والنوى... الخ.

وكثيراً ما تنصهر مواد الطبيعة وأوصاف الغزل والجمال الإنساني في بوتقة الصورة عند ابن الخلوف وهذا قريب من قريب ولاسيما إذا عرفنا أن شاعرنا ابن الخلوف كان عاشقاً متيماً محباً لأجواء الطرب والسمر بين الرياض الزاهية بألوانها الخلابة وما توحي به من صور جميلة.

وظل القرآن الكريم مصدراً مهماً ومعيناً لا ينضب يستوحي منه الشاعر صوره ومفرداته وقد مّر بنا ذلك في موضوع الاقتباس والتضمين ولا نريد الوقوف عنده هنا حذراً من الإطالة والاستطراد.

كما أن للحياة اليومية في زمن الشاعر حضوراً جلياً ورافداً مهماً في البنية التركيبية للصورة ودلالاتها النفسية والجمالية، فقد صور علاقاته بممدوحيه وأصحابه وأعدائه: أخو البأس والفخر والجود والكرم والسيادة والرفعة والعلى والمجد والليث والهيجا والجيش والسيف والرمح والطعن والهامات والحاسدين....

---

[1] يُنظر: كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: تأليف الشيخ أبي عبدالله محمد بن الكتاني الطبيب، تح: د. إحسان عباس، دار الشروق، ط2، 1981م: 22.

[2] يُنظر: نفحة الريحانة ورشحة طِلاء الحانة: تأليف محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد المُحبيَّ (ت1111ه)، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد عناية، م1، ج2، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2005م: 26.

وللخمرة نصيب في مواد الصورة: عنبية وذهبية ولهبية والكَرْم والكاسات والدن والحباب والماء والراح والمدام وعجوز حانة...

إنّ مواد تشكيل الصورة عند ابن الخلوف هي محصلة التفاعل بين الذات والموضوع ولم تكن من وحي الواقع الخارجي (الموضوعي) فحسب، وسيتضح ذلك من خلال دراسة وسائل التشكيل الصوري سواء أكانت الوسائل بيانية أو تلك التي تتبلور عبر مؤثرات حسية: بصرية وسمعية وذوقية وشمية ولمسية وحركية، وهذه تنطوي في أطار أنماط الصور.

المبحث الأوّل

الصورة البيانية

لا تخفى أهمية المجاز في تصوير المعنى تصويراً حسياً وإثارة مشاعر المتلقي والتأثير فيه ((فالتشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح ولما كان ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه والمشاهد أوضح من الغائب كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل، والاستعارة المرتبطة بالحسي والمشاهد أقرب إلى الإفهام والتأثير))[1]، هذا بالإضافة إلى الكناية ودورها الكبير في تشكيل الصورة.. لذلك فإن أنواع الصورة الإبداعية بالنسبة إلى وسائل تكوينها عند ابن الخلوف تعددت وتنوعت، لأنها تنطلق من مثيرات داخلية وخارجية ينفعل بها الشاعر فيستجيب لها عبر التشبيه والاستعارة والكناية.

أولاً: التشبيه:

---

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1983م: 272.

وهو ((صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه))[1]، ونفهم من كلام ابن رشيق القيرواني أن وجه الشبه مهم بين المشبة والمشبه به ليجمع بين الطرفين.

ولكي نستمتع بتأثير الاكتشاف ينبغي أن يكون التشبيه بعيداً عن الوضوح والمباشرة[2]، وذلك ((لأنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه كان نيله أحلى وموقعه من النفس ألطف وبالمسرة أولى))[3]، بحيث يكون بعيداً عن التعقيد والغموض.

وشاع التشبيه في أساليب الشعراء العرب القدامى شيوعاً واسعاً وعميقاً، ولاسيَّما في الشعر العباسي والأندلسي لأسباب ذاتية وموضوعية حيث الحياة الحضارية الزاهية التي فتحت آفاقاً واسعة أمام الشعراء لتأمل الجمال في الطبيعة والإنسان بإحساس مرهف وشعور رقيق وما كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس الذي أشرنا إليه سلفاً إلا دليل على اهتمام الشعراء الأندلسيين بالتشبيه والإبداع فيه والتعمق في دلالاته[4].

ومن خلال استقراء ديوان ابن الخلوف تبيّن أن هناك حضوراً جلياً للتشبيه بحيث لا نكاد نجد قصيدة من قصائده تخلو من هذا الفن البياني بمختلف أدواته..

فقد وصف القرنفل وانسياب الماء في النهر كقوله:

---

[1] العمدة: 286/1.

[2] يُنظر: الصورة الشعرية، سيسيل دي لويس: 27.

[3] الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني (ت739هـ)، تح: د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007م: 224.

[4] يُنظر: كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: 27 وما بعدها.

وَلِلْقرنْفلِ رَاحَاتٌ مُخَضبَةٌ عَلَى مَعَاصمَ خُضْرٍ فتنةِ الرَّائِي

كَأنْجُمٍ مِنْ عقيقٍ فِي ذرَى فلَكٍ مِنَ الزجَاج أرَتْ أشْطَانَ لألاءِ

وَقدْ جَرَى النهر في أخْدُودِهِ عَجِلاً كَمَا جَرَى النَّوْمُ فِي أجْفَانِ وَطْفَاءِ

كَأنَّمَا النَّوْرُ مَنْشُوراً بصَفْحَتِهِ جوَاهرٌ نُظِّمَتْ في جِيد غَيْدَاءِ

يَنْسَابُ كَالفَجْرِ فِي مَجْرَى غَيَاهِبِهِ وَيَلْتَوِي كَالْتِوَا رقشَاء رقطاءِ[1]

استعمل الشاعر في هذا النص مواد الطبيعة فقد وصف القرنفل وصفاً رائعاً من حيث ألوانه المخضبة التي تعلو سيقانه الخضر وشبه ذلك براحات الغيد الفاتنات ومعاصمهنّ الجميلات واستعمل أداة التشبيه (الكاف) ليبرز الصورة في البيت الثاني ويمنحها دلالات إضافية ثم يصف جريان الماء في النهر بأسلوب مجازي حيث إن النهر لا يجري على الحقيقة وإنما الذي يجري ماؤه ويشبه في ذلك بجريان النوم حيث صور النوم يجري على سبيل الاستعارة في تلك الأجفان الكثيفة الشعر (الوطفاء) ويشبه الماء الجاري كأنه النور الصقيل الذي يشبه الجواهر وينساب كما ينساب الفجر من بين الظلام ويصف التواء النهر ويشبهه بالحية الرقطاء وقوله:

ذُو الجُود وَالبأس فِي يَوْمَيْ نَدىً ورَدى كَالغيم يَهْمِي بضَرَّاءٍ وَسَرَّاءِ

سَهْلُ السَّمَاح أسِيلٌ فِي حماسته كَالْعُودِ يَجْمَعُ بَيْنَ النَّار وَالمَاءِ

فِي كَفِّهِ قَلَمٌ فَصْلُ الخِطَابِ عَدَا مُبَرَّأً مِنْ خَنَا عَيّ وَفَحْشَاءِ

يُلْقِي عَلَى الطِّرْسِ أشْيَاءَ مُغَيَّبَةً كَأنَّهُ قدْ تَلَقَّاهَا بإيحَاءِ[2]

---

[1] الديوان: 80/79.

[2] الديوان: 81-82

يصف الشاعر ممدوحه بالكرم والشجاعة والسخاء موظفاً مواد الطبيعة وغيرها من أشياء معنوية في هذا الوصف الذي اعتمد أداة التشبيه (الكاف) وسيلة فنية لرسم صوره فهذا الممدوح يتصف بالجود والبأس في الوقت ذاته (في يومي ندى وَرَدًى) ويشبهه بالغيم المبشر بالعطاء (في السراء والضراء) والجامع بين طرفي التشبيه هو الخصب الثراء ثم إنّ هذا الممدوح (سهل السَّماح) يجمع بين السماح والحزم ويشبهه بالعود المشبع بالماء لكنه يتألق في النار فالممدوح في سماحته مثلما هو في سوح الوغى قوياً أبياً حازماً كما أنه مُبرأ من كل ما يشين الأخلاق الفاضلة والصفات الحميدة.

واستعمل الشاعر أسلوب التضاد بين (الضراء xالنار) و(ما x سّراء) الماء) في ذلك من أهمية كبيرة في توضيح المعنى وتجسيمه حيث أن الأشياء تتوضح بأضدادها.

وقوله:

فَكَأَنَّمَا رَنَتِ الحَدَائِقُ نَحْوَهُ فَأكَبَّ يَرْجُمُهَا بحَصْبَاءِ المَطَرْ

وَكَأَنَّمَا تِلْكَ الرّيَاضُ خَرِيدَةٌ تُبْدِي نَوَاظِرُهَا السُيوفَ لِمَنْ نَظَرْ

وَكَأَنَّمَا ذَاكَ الحَمَامُ مُؤَقِّتٌ ج قَدْ هَبَّ مِنْ نَوْمٍ فَأَدَّنَ في السحَرْ

وَكأنَما تلكَ الزُهور نوَاظِر جَال النُعَاس بهَا فَأيقِظهَا السمَرْ

وَكَأَنَّمَا تِلْكَ المَدَائِبُ أسْهُمٌ أضْحَتْ تُفَوّقُهَا القِسِي بلاَ وَتَرْ[1]

في هذا النص يمدح الشاعر السلطان الحفصي عثمان اتكاء على أداة تشبيه واحدة (كأنمّا) وهذه الأداة مؤلفة من (كاف التشبيه+ إنّ المؤكَدة+ ما الكافة) على وفق القوانين النحوية.

---

[1] الديوان: 100-101.

إن استعمال هذه الأداة في صدر الأبيات من شأنه توسيع المجال الخيالي عند الشاعر وتمكينه من متابعة جزئيات المشهد الموصوف وتفصيلاته، ووظف الشاعر مواد الطبيعة (الحدائق والمطر والرياض والسحر والحَمَام)، وكذا مواد الحرب (السيوف والسهام والرماح).

وجعل الشاعر للسلوان ملّة وصيَّرَ للحب ديناً وشبه جمال الحبيبة ولنقرأ له:

مَحَا مِلَّةَ السُّلْوَانِ مَبْعَثُ حُسْنِهَا فَكُلُّ لِدِينِ الحُبِّ فِيهَا مُؤَازِرُ

لَهَا نَاظِرٌ كَالنَّرْجِسِ الغَضِّ ذَابِلٌ وَقَدٌّ كَغُصْنِ البَانِ رَيَّانُ نَاضِرُ

وَثَغْرٌ كَفَرقِ الصُّبْحِ أبْيَضُ نَاصِعٌ وَشَعْرٌ كَفَرْعِ اللَّيْلِ أسْوَدُ عَاكِرُ[1]

يصف الشاعر في سياق غزلي مفاتن المحبوبة التي لا يجد للسلوان محلاً في قلبه الطافح بحبها حيث ملكت قلبه وعقله بعينيها الواسعتين الجميلتين اللتين تشبهان النرجس الغض وكأن قوامها غصن بان يتلوى مع النسيم العليل ولا ينسى الشاعر إشراق مبسمها المضيء الذي يشبه الصبح في نصاعته التي تتجلى من خلال شعرها الليل الأسود) وقد X الأسود الفاحم لأن الشيء يُعرف بضده حيث (الصبح الأبيض اعتمد الشاعر في تشبيهاته على الأداة (الكاف) في أكثر من موضع من هذا النص مما أدى إلى تكثيف الصور الشعرية.

أما أدوات التشبيه الأخرى (مثل، يشبه، وخال، ورأى، وحسب، وحكى...) فكان حضورها في ديوان ابن الخلوف قليلاً بالقياس إلى استعماله الأداتين (الكاف وكأنّ) ومن ذلك قوله مادحاً ولي العهد المسعود بن عثمان بعد أبيات:

يَجُر قَناً مِثْلَ النَّشَاوَى يَهُزُهَا صَلِيلٌ بأطْرَافِ القَوَاضِي القَوَاضِبِ[2]

---

[1] الديوان: 190.

[2] المصدر نفسه: 157.

يصف الشاعر في هذا البيت شجاعة ممدوحه في سوح الوغى وكأنه عاشق لملاقاة الأعداء مستبشر بالنصر المؤكد الذي ينطلق من ثقة عالية بالنفس فالرماح تهتز في يدّ الممدوح مثل النشاوى التي تعشق صدور الأعداء والسيوف الصقيلة تحصد الهام وتلمع من بين مثار النقع مبشرة بالنصر المؤزر الذي تلوح بشائره خلف بريق السيوف وعبر صهيل الخيل.

وقوله:

شَبَّهْتُ خِيلاناً بخَدّ مُعذّبي

مِسْكاً تناثرَ فوْقَ صَحْن عقيق[1]

اعتماداً على أداة التشبيه (شبَّهت) في صدر البيت تتلاحق أوصاف المشبه به لتتسع الصورة الفنية من خلال تلك الأوصاف، والخيلان جمع الخال الذي يكون في الخَدّ ليضفي عليه جملاً وروعة.

وقريب من ذلك قوله:

وَشَادِنٍ شُبِّهَتْ أوْصَافُ بَهْجَتِهِ بعَشْرَةٍ قدْ حَوَاهَا شَكْلُهُ القَمَرُ

خَالٌ لِحَاظٌ قوَامٌ طلْعَةٌ شَعَرٌ ثَغْرٌ جَبينٌ عِذَارٌ وَجْنَةٌ خَفَرُ

مِسْكٌ غَزَالٌ قضِيبٌ نَيِّرٌ غَسَقٌ زَهْرٌ خَلِيجٌ رَبيعٌ وَرْدَةٌ شَرَرُ[2]

في هذا النص شبه الشاعر عشرة بعشرة مجسداً لنا لوحة فنية تشع فيها الأنوار والعطور والربيع والورد.. فشبه الخال بالمسك للونه الداكن الذي يبرز في الوجه واللحظ بالغزال في جمال العينين ووسعهما والقوام بالقضيب لرشاقته والطلعة بالقمر لبياضها والشعر بالغسق لسواده والثغر بالزهر في رائحته الزكية والجبين بالخليج في صفائه والعذار بالربيع في ألوانه الزاهية والوجنة بالورد في لونها الأحمر والخفر (شدة الحياء) بالشرر المتطاير من الجمر.

واستعمل ابن الخلوف التشبيه البليغ((الذي يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه، وسموا مثل هذا بليغاً لما فيه من اختصار من جهة وما فيه من تصوير

---

[1] الديوان: 334.

[2] المصدر نفسه: 298.

وتخيل من جهة أخرى، لأن وجه الشبه إذا حُذف ذهب الظن فيه كلَّ مذهب وفتح باب التأويل، وفي ذلك ما يكسب التشبيه قوة وروعة وتأثيراً))[1]، ومن ذلك قوله:

لَواحِظُهُ والْخَالُ والصُّدْغُ والسَّنَا وقامَتُهُ والرّيقُ والْخَدُّ والثَّغْرُ
ج
مَهَاةُ الفَلا واللَّيْلُ والْمِسْكُ وَالضُّحَى وَعُصْنُ النَّقَا وَالْوَرْدُ وَالرَّاحُ وَالدُّرُّ[2]

هذا النص يمثل نتفة في ديوان الشاعر شبه فيها ثمانية بثمانية موظفاً مواد وصف الطبيعة والجمال الإنساني فقد شبه لواحظ المتغزل بها بمهاة الفلا في جمال عينيها والخال بالليل في السواد والصّدغ (وهو الشعر المنسدل ما بين العين والأذن) بالمسك لعطره الفواح والسَّنا (إشراقة الجبين) بالضحى لبياضه والقامة بغصن النَّقا لطوله ورشاقته والخدّ بالورد والريق بالراح والثغر بالدُّرِّ.

وقوله في سياق خاتمة غزلية:

وَمَا عَلِموا أنّ العُيُونَ صَوَارِمٌ
وأنّ قَتِيلَ الحُبّ في شِرعةِ الهَوَى وأنّ قُلُوب العَاشقينَ غُمُودُ
بأسباب هَاتيكَ الجُفُون شهيدُ[3]

يصف الشاعر عيون الحبيبة التي (أضاع فيها ذاكرته) مشبهاً إياها بالسيوف الصوارم في صفائها كما يشبه قلوب العاشقين بالغمود التي تحتضن السيوف ثم يشبه قتيل الحب الغارق في بحار الشوق بالشهيد، كلُّ ذلك والشاعر لم يستعمل أداة تشبيه ظاهرة وإنما تدرك هذه التشبيهات من خلال أعمال الفكر، وأكد الشاعر وصفه بـ(أنّ) ثلاث مرات لمن يشك في هذا الوصف الجميل. وقوله:

في شكْلِها انْدَرَجَ الزّمانُ، فثغْرُهَا
ج
مع شَعْرِهَا الإصباحُ والإمَساءُ[4]

---

[1] مُعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 330.

[2] الديوان: 298.

[3] المصدر نفسه: 279.

[4] الديوان: 72.

يجسد الشاعر في هذا البيت الزمن النفس (الفردي) فشبه ثغر الحبيبة بالإصباح والضياء، وشعرها بالإمساء في السواد دون أن يستعمل أداة التشبيه، والمقصود بالزمن النفسي ((هو نتاج حركات أو تجارب الأفراد، وهم فيه مختلفون، وهو نتاج نشاط الفرد وخبراته وثقافته، واستجابته لما يدور حوله وانفعالاته بما يجري من أحداث))[1]، ولا يخفي التشبيه في صدر البيت قبل تفصيله في الشطر الثاني.

وقوله:

على وَجنتَيْهَا الوردُ إنْ فُقِدَ الوردُ

وفي ثغرها الصَّهْبَاءُ مَازَجَهَا الشَّهْدُ[2]

يدبج الشاعر في هذا البيت صورة زاهية تشع فيها رائحة الراح وحلاوة العسل ويسقط ذلك على وصف الحبيبة الغيداء فوجنتيها الورد ولكن متى؟ إنّ فُقدَ الوردُ فالورد دائم على تلك الوجنتين فيما الورد الحقيقي قد يختفي في مواسم معينة.. ورضاب الثغر كالصّهباء في نشوتها وسحرها الخلاب، وحينما أدرك الشاعر أن طعم الراح ليس مستساغاً فمزجه بعذوبة الشهد وحلاوته لتكتمل أبعاد الصورة الفنية.

وقوله:

الخدَّ روضٌ والعِذارُ بَنَفْسَجٌ

والوَجْهُ شَمْسٌ والقوامُ البَانُ[3]

يصف الشاعر الخدَّ الأسيل بالروض البهيج والعذار المنبسط عليه بالبنفسج الجذاب والوجه المشرق بالشمس وبريقها ولا ينسى القوام المياس الذي يشبه غصن البان في استوائه وتثنيه بتأثير النسيم الساحر وذلك دون الاتكاء على أداة تشبيه.

واستعمل ابن الخلوف نوعاً أخر من التشبيه سماه البلاغيون ((تشبيهاً مقلوباً ومنعكساً ومعكوساً، وحدّوه بأنه هو ما رجع فيه وجه الشبه إلى المشبه به وذلك حين

---

[1] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 149.

[2] الديوان: 277.

[3] الديوان: 122.

يراد تشبيه الزائد بالناقص والأصل بالفرع للمبالغة))[1]، وهذا النوع قليل في ديوان الشاعر ومن ذلك قوله:

وأعـشقُ البـدرَ لاَ أنِّـي كَلِفْـتُ بـهِ لَكِنَّـــهُ مـــن سَـــنَا خَدَّيْـــهِ يَلْتَهِـــبُ

وَأرقـبُ البـرقَ أنَّـى سَـار سَـائِرُهُ مِـنْ أجْـلِ مَـا أنَّـهُ للثَّغـرِ يَنْتَـسِبُ[2]
ج

استعمل الشاعر في هذا النص أسلوب التشبيه المقلوب على غير ما هو معروف في التشبيه من حيث أركانه وأدواته فالشاعر لا يعشق البدر لجماله بل يعشقه لأنه (البدر) يستمدّ من سنا خدي المحبوب بريقه وضياءه والمعروف أن يشبه سنا الخدّ بسنا البدر وجماله لكن الشاعر عكس ذلك للوصول إلى أقص غايات المبالغة في الوصف، وكذلك في البيت الثاني حيث إنّ الشاعر يرقب البرق اللامع حيثما سار واتجه لا لذاته وإنّما هذا البرق ينتسب لثغر المحبوب الذي يروي ظمأ الشاعر برضابه الذي يبعث النشوى في نفسه كالمنهل العذب وبذلك عكس التشبيه للمبالغة أيضاً.

وقوله:

رَامتْ نُجُومُ الأفْق تحكي خَدّهُ فَلِذَاكَ أكسبَ بدرَهَا النقصَانَا[3]

استعمل الشاعر أسلوب الاستعارة ومعطياتها التشخيصية (رامت نجوم الأفق) لتحقيق المبالغة في التصوير حيث شبه نجوم الأفق بالخدّ في السنا بيد أن تلك النجوم لا ترتقي إلى جمال الخدّ الموصوف، وعلل ذلك بأسلوب المفارقة إذْ إنّ البدر بما فيه من كلفة صار قاصراً عن اللحاق بجمال ذلك الوجه المشرق الذي لا كلفة فيه وبذا عكس الشاعر أسلوب التشبيه.

ثانياً: الاستعارة:

---

[1] البلاغة والتطبيق: د.احمد مطلوب، د.كامل حسن البصير، مطابع بيروت الحديثة، ط1، بيروت، 2009م: 270.

[2] الديوان: 257.

[3] الديوان: 138.

تمثل الاستعارة ركناً أساسياً من أركان الفنون البيانية وهي من الوسائل المهمة التي يستطيع الشاعر من خلالها التعبير عن مشاعره وأحاسيسه ورؤاه الخلاقة كي يكون قريباً من المتلقي ومؤثراً فيه والاستعارة ((هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة (المشابهه) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع (قرينه) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي))[1]، فهي (ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل)[2].

وتختلف الاستعارات في مستواها الفني فمنها المفيدة ومنها غير المفيدة ((والمفيدة هي التي تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر... فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مُبينه، والمعاني الخفية بادية جليّة))[3].

ومن شروط الاستعارة الحسنة ((مناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر))[4].

وقسّم البلاغيون الاستعارة على أقسام أهمها: الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية والتصريحية هي ((أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به))[5]، والمكنية هي ((أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالاً على ذلك

---

[1] جواهر البلاغة: 303.

[2] أسرار البلاغة: لأبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، جدة، 1991م: 22.

[3] أسرار البلاغة: لأبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، جدة، 1991م: 43.

[4] الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي عبدالعزيز الجرجاني (ت366هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966م: 41.

[5] مفتاح العلوم: لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السّكاكي (ت626هـ)، تح: د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2000م: 482.

بنصب قرينه تنصبها وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبه به))[1]، كما ((أن أحكام الاستعارة معناه البصر بوجود التشابه))[2].

وقد حظيت الاستعارة باهتمام بالغ في الدراسات البلاغية والأسلوبية الحديثة لما تنطوي عليه من إيحاءات ودلالات فنية واسعة ولما فيها من تكثيف للصورة الشعرية بما يؤدي إلى إثارة المشاعر والأحاسيس عند المتلقي ومن ثمَّ تتحول هذه الأحاسيس وتلك المشاعر إلى نزوع واستجابة يتحقق عبرها التفاعل التام مع النص الإبداعي سواء أكان شعراً أم نثراً[3].

وقد أدرك شاعرنا ابن الخلوف أهمية الاستعارة في التصوير الشعري، فاحتلت مساحة واسعة في ديوانه وهذا يُعدُّ من المؤشرات الواضحة على خصب خيال الشاعر وعمق تجربته الفنية ولاسيَّما في استعماله الاستعارة المكنية ومعطياتها الإبداعية من تشخيص وتجسيم.

ومن ذلك قوله مادحاً:

رَكُوبٌ لأعْناق الأمُور بهمَّةٍ

يسيِّرُهَا سَيْرَ الذَّلُولِ الرَّواكبِ[4]

استعمل الشاعر صيغة المبالغة (ركوب) في صدر البيت ليؤكد صفات القوة والبأس في ممدوحه ثم شبه الأمور الصعبة بالحيوان وحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه (الأعناق) بأسلوب الاستعارة المكنية ثم أردف ذلك بالتشبيه في الشطر الثاني من البيت باستعمال المصدر المشتق من لفظ الفعل وبذلك اكتملت الصورة الفنية وصارت الأمور طوع يدي الممدوح يسيرها حيثما شاء ومتى شاء.

وقوله متغزلاً:

---

[1] مفتاح العلوم: لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السّكاكي (ت626هـ)، تح: د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2000م: 487.

[2] كتاب أرسطو طاليس فن الشعر: نقل متي بن يونس من السرياني إلى العربي، تح: د.شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1997م: 128.

[3] يُنظر: مجلة عالم الفكر: بحث د. سعاد أنقار (باحثة من المملكة المغربية)، البلاغة والاستعارة من خلال كتاب فلسفة البلاغة، إ. أ. ريتشاردز، م23، نيسان، الكويت، 2009م: 184.

[4] الديوان: 156.

أخجَلْتَ بالفرق جبينَ الصَّباحْ

يَا وجْنَةَ الوَرْدِ وثغرَ الأقاحْ[1] ج

في هذا البيت ثلاث استعارات (جبين الصباح) و(وجنة الورد) و(ثغر الأقاح) فشبه جبين المتغزل بها بجبين الصباح في الإشراق وليس للصباح جبين على الحقيقة والوجنة بوجنة الورد في الحمرة المشوبة بالصفرة وليس للورد وجنة على الحقيقة وكذا ثغرها بثغر الأقاح الذي يتضوع مسكاً وليس له ذلك على الحقيقة، وفي كلّ ذلك أضاف الشاعر لمسات من خياله وشخص صوره الفنية من خلال أسلوب الاستعارة المكنية.

وقوله متغزلاً:

وَجرَتْ مِياهُ الحُسْنِ في وَجَناتِهِ

فَعَلِمْتُ أنَّ الوَرْدَ كلَّلَهُ النَّدى[2] ج

في هذا البيت تتضافر الاستعارة والتشبيه لتكتمل أبعاد الصورة حيث استعار الشاعر مياه الحسن وأسقطها على وجنتي المحبوب وليس للحسن مياه على الحقيقة ولكن خيال الشاعر المبدع أضاف هذه اللمسة الفنية ولم يكتف بذلك وإنما صير هذه المياه تجري في الوجنات على سبيل الاستعارة المكنية (التشخيص) وفي الشطر الثاني من البيت شبه تلك الوجنات بالورد الجميل المكلل بقطرات الندى التي تتلألأ مع إشراقة الصباح وكأنها دُرَر منشورة.

وشبيه من ذلك قوله:

رَاضَعْتُهَا ثَدْيَ الوِصَالِ وَبيْنَنا

بجَنىَ الحَديثِ حَدِيقَةٌ غَنَّاءُ[3]

نلاحظ في هذا البيت أن الوصال تحول إلى أمّ رؤوم يرضع من ثديها الحبيبان ماء الحياة، حيث الاستعارة المكنية (التشخيص) في الشطر الأوّل إذْ شبه الشاعر الوصال بامرأة مُرضع وحذف المشبه به (المرأة) وأبقى شيئاً من لوازمه (الثدي) ومن خلال لفظ (رَاضَعْتُهَا) الذي يدل على المشاركة تحصل دلالة تبادل كؤوس الهوى بين الحبيبين.

---

(1) الديوان: 50.

(2) المصدر نفسه: 290.

(3) المصدر نفسه: 72.

وفي الشطر الثاني أضاف الشاعر الجني إلى الحديث بأسلوب الاستعارة وما في ذلك من دلالات جني الثمر وحلاوته، كما وصف الحديقة بكونها غنّاء والحديقة لا تغني على الحقيقة وإنما الذي يغني أطيارُها ولكن الشاعر بخياله الخصب طوّع تلك المفردات لتتناغم في تركيب فني استعاري جميل.

وقوله:

خبِّريهِ يَا نَسيمَ الرَّوْضِ عَنْ

مُدْنَفٍ قدْ شَفَّ وَجْداً وصَبَا[1]

يخاطب الشاعر نسيم الروض من خلال (ياء) النداء التي تشير في هذا الموضع إلى حسرة الشاعر وألمه، لفراق الأحبة حيث وظف الاستعارة المكنية في الشطر الأوّل من البيت وأسقط صفات إنسانية على نسيم الروض فصيره إنساناً يسمع ويرى ويتكلم عبر تشخيص الصورة، وطالما صور الشعراء (النسيم) مرسالاً بين الأحبة عندما يشتد أوار الحب وتحلق الروح في عالم الخيال ويصبح التنائي بديلاً عن التداني وهنا تُسكب العبرات!.

وقوله بعد أبيات مليئة بالحب والشوق والشكوى:

وَقَدْ هُزِمَتْ رَاياتُ جيشِ اصْطِبارِهِ

عَلَى حِينِ جَيْشُ الوَجْدِ جَالتْ كَتائِبُهْ[2]

استعمل الشاعر في هذا البيت أسلوب المقابلة لتشخيص المعنى من خلال الاستعارة في الشطر الأوّل (هزمت رايات جيش اصطباره) والاستعارة في الشطر الثاني (جيش الوجد جالت كتائبه) حيث عبَّر عن فقدانه الصبر على نوى الحبيب بالرايات المهزومة إذْ صور الصبر جيشاً يحمل الرايات على سبيل الاستعارة المكنية وعبّر عن غلبة الحب والوجد في نفسه على الصبر بالجيش الذي تصول كتائبه في وجدانه فلا يستطيع رَدّها بعد أن فقد زمام صبره وفي ذلك إشارة جلية إلى مما يعانيه الشاعر من ألم ولوعة وما يترتب على ذلك من دموع وحسرة.

وقريب من ذلك قوله بعد أبيات:

وَطارَ من شَوْقِهِ إلى أنْ

أقْعَدهُ الحُبُّ كلَّ مَقْعَدْ[1]

---

[1] الديوان: 265.

[2] المصدر نفسه: 268.

وظف الشاعر الاستعارة التصريحية في الشطر الأوّل من البيت مُجرّداً من نفسه شخصاً آخر وهذا الشخص (الشاعر) قد طار من شوقه حيث شبه نفسه بالطائر تعبيراً عن سرعة الارتماء في عالم المحبوب، ويأتي الشطر الثاني ليكشف عن أجواء العشق التي تموج بالمتغيرات من وصال وصدّ وهجر. وقوله في سياق المدح بعد أبيات:

طَوَّقْتَنِي بالجُودِ مِنْكَ فأعْرَبَتْ

وَرْقا امْتِداحِي فيكمُ الألحَانَا[2]

وصف الشاعر ممدوحه بالجود والكرم والسخاء وغيرها من الصفات التقليدية التي ما انفك الشعراء القدامى عن استعمالها في وصف الممدوح واستعمل الاستعارة التصريحية في قوله (طوقتني بالجود) بإضافة الطوق إلى الجود والجود لا يطوِّق على الحقيقة لكن الشاعر بخياله المعطاء عبَّر عن ولائه التام للمدوحه بهذا الأسلوب البياني ثم صور لنا في الشطر الثاني من البيت مشهداً فنياً ترقى فيه أشعاره إلى مستوى الألحان في صفائها وعذوبتها التي تناغم شغاف القلب وإيقاعه.

ثالثاً: الكناية:

هي لفظ يطلق ويراد به لازم معناه ولا يمتنع فيها إرادة المعنى لعدم وجود قرينة مانعه من ذلك كما هو الحال في المجاز[3]، وهي ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء إليه ويجعله دليلاً عليه كقولهم: هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة، وكثير الرماد يعنون كثير القِرى))[4].

وللكناية قيمة فنية غير مباشرة حيث إنها تؤدي المعنى عبر الإيماء أو الرمز أو الإشارة أو التلويح أو التعريض هذا فضلاً عن إرادة المعنى القريب والبعيد في الوقت ذاته، ولذلك فالأسلوب الكنائي ((ما هو إلا تغليف للمعنى المقصود بستار

---

[1] الديوان: 283.

[2] المصدر نفسه: 144.

[3] يُنظر: البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث (1945-1980م): أطروحة دكتوراه ماهر دلي الحديثي، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1997م: 241.

[4] دلائل الأعجاز: 53.

شفاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسر من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله))[1].

إنّ ثمة علاقة جدلية بين الكناية والواقع الاجتماعي والتطور الحضاري فليس من المقبول والمنطقي أن نصف الإنسان الكريم في عصر الحضارة والتقدم العلمي بأنه (كثير الرّماد) وأن تشكو المرأة فقرها لذوي الحل والعقد بـ(قلة الجرذان في بيتها) أو(جبان الكلب) أو(مهزول الفصيل) وذلك لأن المجتمع المتطور لا يسعفنا في فهم المقصود من هذه الكنايات بعد أن امتنعت اللوازم بسبب التغيرات الموضوعية في الزمان والمكان[2].

وعلى الرغم من أهمية الكناية في الأساليب البيانية بيد أنّها(لا تتحلى بأصالة الاستعارة وقوتها التعبيرية)[3]، أمّا الكناية في شعر ابن الخلوف فقليلة قياساً بالتشبيه والاستعارة من حيث الكم ومختلفه في مستواها الفني بين التقليد والتجديد.

وقوله:

قُمْ زَوّج ابنَ غَمَامٍ بنتَ زرْجُون
وَاجْعَلْ شُهُودَكَ من وَرْدٍ ونِسْرِين[4]

تصدرت الشطر الأول من هذا البيت كنايتان استمدت موادها من الطبيعة (الغمام، زرجون) والزرجون الخمر فكنى عن السحاب الممطر (ابن غمام) وكنى عن الخمرة (بنت زرجون) ودلالة الكنايتين هي الدعوة إلى شرب الراح، ولكن أين؟ ويأتي الجواب من خلال الاستعارتين المكنيتين حيث شخص الشهود بالورد والنسرين واسقط عليهما صفات إنسانية تحمل دلالات الأنس والطرب والهيام في أجواء الراح تحت ظلال الأشجار التي يتناغم إيقاعها مع إيقاع الطيور المغردة المنتشية من رائحة الراح المنسابة مع النسيم في تلك الرياض الزاهية.

وقوله مادحاً:

---

[1] فن الاستعارة: دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الإسكندرية، 1979م: 233.

[2] يُنظر: فنون التصوير البياني: 311.

[3] دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1984م: 76.

[4] الديوان: 392.

شَرَفاً بَنِي الفارُوق أنّ لكم سَنَاً

قدْ نَوَّرَ الآفاقَ وَالاكوَانَا[1]

كنى الشاعر بقوله (بني الفاروق) عن ادعاء الحفصيين الانتساب إلى الخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رض) وهذا الانتساب كان شرفاً لهم لما يتصف به الخليفة من صفات حميدة.

ولعل من الضروري الإشارة إلى أن الشاعر كرر اسم هذا الخليفة العادل في سياقات أسلوبية مختلفة (عمر الفاروق، سيرة عمرية، بني الفاروق، أسرة الفاروق) وذلك لتأثره بهذه الشخصية الإسلامية، كما أن هذه من الكنايات التقليدية التقريرية.

وقوله مادحاً بعد أبيات:

إذا وَشَّعَ القرْطاسَ خِلْتَ سُطُورَهُ

ج عُقُوداً عَلَى بيضِ الطُّلَى والتَّرائِبِ[2]

يأتي هذا البيت في سياق مدح السلطان ولي العهد المسعود بن عثمان حيث يصف الشاعر حسن خط الممدوح ويشبهه بالوشي المنّمق الذي يحسبه الناظر إليه عقوداً من الدُّرّ ثم استعمل أسلوب الكناية في الشطر الثاني (بيض الطُّلى) التي كنى بها عن رق الغزال الذي يكتب عليه، والترائب تعني عظام الصدر، ولذا فإن شجاعة الممدوح وكرمه ليست الصفات الوحيدة التي اتسم بها وإنما كان ماهراً في الكتابة وحسن الخط كذلك، وهذه الكناية لا تخلو من التجديد.

وقوله:

إنْ جَادَ أغْنَى بجُودٍ غَيْرِ مُمْتَنِعٍ

طابَت بفَحْواهُ أفواهُ الرواة، فمَا أوْ قالَ أبْدَى مَقالاً غَيْرَ خَطَّاءِ

عَرْفُ القرنْفل أو عَرْف الخُزَاماءِ؟[3]

يصف الشاعر ممدوحه في البيت الأول بالجود وحسن القول والفعل والحكمة والرّوية ويستكمل تلك الصفات الكريمة باستعمال أسلوب الكناية حيث كنى عن الصفات الطيبة التي يلهج بها الشعراء بقوله (أفواه الرواة) التي يفوح منها المسك لأنها تتحدث عما يسر النفوس ويرفع إلهام فخراً بهذا الممدوح، والكناية الثانية في

---

[1] المصدر نفسه: 143.

[2] الديوان: 158.

[3] المصدر نفسه: 82.

(عرف القرنفل أو عرف الخزامى) وهو العطر المنساب من الأزهار كناية عن سيرة الممدوح العطرة بالجود والقول الصحيح، لأن أفواه الرواة تتناقل الكلام الصحيح.

وقوله مادحاً:

أخُو النَوالِ وَبَحْرٌ لِلْعُفاةِ لذا

لَم يَحْمِ سَلْسَلَهُ عَنْ كفّ مُعْتَرفِ[1]

ج

يأتي هذا البيت بعد أبيات في مدح السلطان عثمان الذي وصفه الشاعر بالكرم والجود والمنهل العذب الذي يغترف منه العفاة والظامئون وقد استعمل الشاعر أسلوب الكناية في قوله (أخو النوال) كناية عن عطايا الممدوح و(بحر للعفاة) كناية عن كرمه الذي لا ينضب، وهاتان الكنايتان من الكنايات التي لاكتهما ألسن الشعراء المداحين على امتداد تاريخ الشعر العربي.

وقوله:

قدْ رَاقَ مَاءُ الحَيَا في نَار وَجْنَتِهِ

كَالوَرْدِ رُشَّ عليه مَاءُ (تشرين)[2]

زاوج الشاعر في هذا البيت بين الكناية والتشبيه في سياق غزلي فكنى عن عذوبة محيا المحبوب وحمرة وجنته (بماء الحيا) و(نار وجنته) وهما كنايتان تقليديتان ثم يأتي التشبيه في الشطر الثاني حيث شبه تلك المفاتن بالورد الذي يتناغم مع قطرات المطر في شهر تشرين ليزداد جمالاً وألقاً.

وقوله بعد أبيات:

لَقَدْ سَرَّني أنَّ الخِلافَة فِيكُمُ

مُخيِّمة، مَا أنْ يُخافُ انفصَامُهَا[3]

فقد كنى عن نسبة الخلافة إلى بني حفص واستقرارها بينهم بقوله (فيكمُ مُخيمة) حيث صور الخلافة خيمة وارفة الظلال منصوبة على السلطان عثمان وقومه لا تغادرهم لأنهم جديرون بها وهذه من الكنايات التقليدية التي طرقها الشعراء القدامى.

وقوله مادحاً بعد أبيات:

---

[1] الديوان: 114.

[2] المصدر نفسه: 130.

[3] الديوان: 150.

لا يَسْتَكِنُ الرعبُ بَيْنَ ضُلُوعِهِ

واللَّيْثُ لا يَتَخَوَّفُ السَّرحَانَا[1]

يسقط الشاعر على ممدوحه صفات الشجاعة والبسالة والإقدام في سوح الوغى حين يشتد وطيسها وقد استعمل أسلوب الكناية في ذلك بقوله (لا يستكن الرعب بين ضلوعه) لأنه كالليث في شجاعته وعزمه الذي لا يتخوف الذئاب.. فالممدوح ثابت الجنان لا يعرف الخوف طريقاً إليه، وهذه من الكنايات القريبة المباشرة.

المبحث الثاني

أنماط الصور

وهي أشكال أو أضرب الصور التي يمكن إدراكها عن طريق الحواس ((لأن النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، كما أن الذهن محتاج في كثير من اعتمالا ته إلى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث))[2]، وعبر الحواس نستطيع تلمس مفاتن الجمال في الأشياء الجميلة.

وتنقسم أنماط الصور على مجموعات وفق الأعضاء التي تنتمي إليها كل مجموعة.

ومن خلال استقراء ديوان ابن الخلوف تبيّن أن هذه المجموعات تتوزع على: صور بصرية ولونية، وسمعية وذوقية وشمية ولمسية وحركية، والصور البصرية واللونية تتصدرها جميعاً من حيث الكم ((باعتبار أن العين هي الأداة الكبرى للإحساس بالجمال والإحاطة بمعانيه، وعن طريق العين تختزن الذاكرة ألاف الصور التي تردها نتيجة الرؤية وكثير من الأشياء التي تميز بالعين لا تميز بالحواس

---

[1] المصدر نفسه: 141.

[2] الصورة الفنية معياراً نقدياً: د. عبدالإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1987م: 406.

الأخرى، كالضوء والألوان..))[1]، وليس معنى ذلك أن الصور التي ترد عن طريق الحواس الأخرى تقل أهمية عن الصور البصرية، لأنها جميعاً أدوات العقل البشري في تعامله مع ظواهر الحياة المختلفة وجمالياتها.

1- الصورة البصرية واللونية:

تعشقن ضوء الخَـد مِنْـه، وإنمـا
وقالتْ وقد خالـتْ هـلالاً جبينَـه تعشّقن ضوء الـشمس لمـا تجلـتِ
حمى الله من عين الردى بدر طلعةٍ[2]

يأتي هذا النص في سياق مدح السلطان الحفصي عثمان وقد استعمل الشاعر مواد الطبيعة (ضوء الخد وضوء الشمس وهـلالاً وبـدر طلعـة) ليسقطها على ممدوحه الذي تعشقه القصائد عشقاً لشجاعته وجمال طلعتـه التي تشبه البدر وجبينه الذي يشبه الهلال في بياضـه ووظـف الـشاعر الصور البصرية ودلالاتها اللونية.

وقوله مادحاً:

بَحْرٌ لِكَفِّي تُجْرِهُ نُعْمَاؤُهُ بدرٌ لَعِينِي تُبْدِهِ الأَضْوَاءُ
لَوْ عَايَنَتْ مِنْهُ السحائبُ مَا أرَى حَارَتْ فَلَمْ تَتَبَجَّس الأنوَاءُ[3]

يصف الشاعر ممدوحه ويشبهه بالبحر الزاخر في عطائه وكرمـه ويشبه بالبدر في جمال طلعته وقد استعمل الشاعر صوراً بـصرية (بحـر

---

[1] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 295.

[2] الديوان: 91.

[3] المصدر نفسه: 76.

وبدر وأضواء وعاينت وسحائب وأرى والأنواء) وما توحي هذه المفردات من دلالات كثيرة تنصب في سياق المبالغة في المدح طلباً للعطاء والرَّفد. وقريب من ذلك قوله:

إذَا بَرَقَتْ فِي النَّقْعِ أسْيَافُهُ تَرَى صَوَاعِقَ بَرْقٍ أمْطَرَتْ بالدَّنِيَّةِ

وَإنْ هَزَّ يَوْمَ الحرب عَامِلُ رُمحِهِ أرَاكَ قَضيباً مُثْمِراً بالمَنِيَّةِ[1]

يصف الشاعر ممدوحه بالشجاعة يوم يتصاعد النقع في سوح الوغى إذ تصبح أسيافه كأنها البرق الذي يمطر الموت الزؤام على الأعداء وحينما يهز الممدوح رمحه في الحرب فذلك بشارة للأعداء بالموت الحتمي الذي أحاق بهم واستعمل الشاعر صوراً بصرية (برقت والنقع وأسياف وصواعق وبرق وأراك..(والدنية عامية تونسية تعني الموت))[2]، وجانس بين الدنية والمنية.

وقد ((اتخذ الشعراء الأندلسيون من اللون وسيلة جمالية، ينقلون من خلاله ما يجيش في ذواتهم من عواطف متباينة من خلال أغراضهم الشعرية، إذْ لم يخل غرض من أغراضهم إلا وكان للون فيه قيمة فنية ونفسية تتغلغل في أغراض قصائدهم الشعرية))[3]، وقد شكلت الألوان ((أطاراً واسعاً تتحرك فيه وبه الصورة البصرية))[4]، عند ابن الخلوف ومن ذلك قوله:

---

[1] المصدر نفسه: 90.

[2] يُنظر: هامش المحقق: 90.

[3] صورة اللون في الشعر الأندلسي، دراسة دلالية فنية: د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2009م: 241.

[4] البناء الفني في شعر حيص بيص: أطروحة دكتوراه: حازم حسن سعدون، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2009م: 224.

حَسَرَ اللِّثَامَ عَنِ المُحَيَّا الأزْهَرِ ج فَأبَانَ عَنْ فَلَقِ الصَّبَاحِ المُسْفِرِ

وَرَنَا بأحور لَحظِه لَمَّا انْثَنَى فَرَأيْتُ أبْيَضَ يُنْتَضَى مِنْ أسْمَرِ

وَاخْضَرَّ آسُ عذَارِ وَرْدَةِ خَدّهِ فَحَمَاهُ سَالِفُهُ بِعَقْرَبِ عَنْبَرِ[1]

هذا النص الغزلي يمثل مفتتح قصيدة يمدح بها الشاعر السلطان عثمان وقد استعان الشاعر بالصور البصرية اللونية (المحيا الأزهر، فلق الصباح، احور لحظة، رأيت، أبيض، أسمر، واخضرّ، وردة خده، عقرب عنبر) حيث أشارت هذه الألفاظ صراحة أو ضمناً إلى صفات الجمال الإنساني التي تغنى بها الشاعر تمهيداً إلى الدخول في ساحة الممدوح.

وفي موضع آخر يصف الشاعر ممدوحه بعد أبيات كقوله:

مُبَرْقِعُ الخَيْلِ بالبيض الحِدَادِ إذَا أضْحَتْ فُوارسُهَا صيدَ الميادين

وَمُصْدِرُ البيضِ حُمْراً مِنْ دِمَائِهِمُ وَجاعِلُ الهَامِ أعْمَاد السكاكين[2]

يصور لنا الشاعر لوحة حربية تلمع فيها السيوف والدروع في أيدي الأبطال في سوح الوغى يتقدمهم في ذلك الممدوح بعزمه وشجاعته التي خضبت تلك السيوف البارقة بدماء الأعادي وجعلت هاماتهم أغماداً لسيوف الأبطال ومستقراً لها.

وقوله:

وَألْبَسَ الْخَدَّ مِسْحَ شَعْرٍ ضَقَّرَهُ حُسْنُهُ وَسَوَّدْ

فَخِلتُ لَيْلاً عَلاَ صَبَاحًا أبْيَضُ هَذَا وَذَاكَ أسْوَدْ[3]

---

[1] الديوان: 104.

[2] الديوان: 133.

[3] المصدر نفسه: 386.

يأتي هذا النص في سياق الغزل والشراب وقد أعتمد الشاعر أساليب البيان فألبس الخدَّ مسح شعرٍ على سبيل التشخيص حيث صار الشعر لباساً للخد الأبيض الزاهر وبرزت صورته بانسدال الشعر عليه حتى ظن الشاعر أن ليلاً علاَ صباحاً من خلال التضاد بين اللون الأبيض (لون الخدّ) واللون الأسود (لون الشعر).

وفي مقدمة غزلية يصل الشاعر إلى قوله:

بحُمْرِ الحُلَى، سُودِ اللّحاظِ، نواصِعِ الـ

ـمَباسمِ خُضْرِ الوَشي بيضِ التَّرائب[1]

يصور الشاعر لوحة فنية زاهية بالألوان المباشرة (الاحمر والاسود والاخضر والابيض) فأسقط اللون الأحمر على ما تلبسه تلك المحبوبة ذات اللحاظ السود التي تشبه السهام والمباسم اللامعة التي تشبه اللؤلؤ والوشي الأخضر المنمق على صدرها الأبيض.

وقوله:

كأصحُنٍ من لُجينٍ أشْحِنَتْ ذَهَباً

لِتصْطَفِينَا ببيضاءٍ وَصَفراءِ[2]

يصف الشاعر النسرين وهو من الأزهار البرية موظفاً في هذا السياق ألوان اللجين (الفضة) والذهب مشبهاً بها ما تجود به هذه الزهرة الجميلة من الألوان البيض والصفر وقد أعتمد في ذلك مواد الطبيعة في تشكيل هذه اللوحة الفنية.

ويصف إحدى معارك ولي العهد المسعود بن عثمان ويمدحه إلى أن يصل إلى قوله:

مُصْدِرُ البيضِ من دَمِ الزُّرْقِ حُمْراً

بينَ سُمْرِ القَنَا وَصُفْرِ البنودِ[3]

يصف الشاعر شجاعة ممدوحه مستعملاً الألوان الموحية البيض (السيوق) ودم الزُّرق حُمْراً (لعله يريد بالزرق الفرنجة)[4]، وسمر القنا (الرماح) وصفر البنود

---

[1] المصدر نفسه: 153.

[2] الديوان: 79.

[3] المصدر نفسه: 185.

[4] يُنظر: هامش المحقق: 185.

(الأعلام) والدلالة اللونية واضحة في هذا السياق وقد عبر القرآن الكريم عن الصفرة وما فيها من سرور بقوله تعالى: ((صفراء فاقع لونُها تسرُّ الناظرين))[1].

2- **الصورة السمعية:**

تعتمد الصورة السمعية على تصور الأصوات وتوظيفها توظيفاً فنياً من خلال ملكه الخيال عند الشعراء بهدف الوصول إلى دلالاتها النفسية وتأثيرها عند المتلقي[2].

وتشكل الصورة السمعية حضوراً واضحاً في شعر ابن الخلوف ومن ذلك قوله في سياق مدح أشرف الخلق عند الله نبي الهدى والرحمة محمد صلى الله عليه وآله وصحبه:

وهـاتِفُ الطـلّ نَـادى فـي أراكَتِـهِ
والنَرجس الغض نَادى الزهر مبتسِماً ماِلي أرى الآس يبدي أذْن مـستَرق
يا ضاحك الثغر سامٍ سامِي الحدق[3]

تشترك في هذا النص حاستا السمع والبصر فضلاً عن مواد الطبيعة (هاتف الطل ونادى وأرى وأذن وضاحك) واستعمل الشاعر أسلوب الاستعارة المكنية ومعطياتها التشخيصية لإبراز صوره فهاتف الطل ينادي الآس متسائلاً عن سر أصغائه بعد أن أسقط الشاعر عليه صفات إنسانية من خلال حاسة السمع. ويصف الشاعر تغريد الطيور في الرياض الزاهية كقوله:

والطيـر أعـرب لحنَهـا فـي عـودِهِ

---

[1] سورة البقرة: 69.

[2] يُنظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 299.

[3] الديوان: 62.

لـ ـــيعلم الايفـ ـــاع والألحانَـ ـــا[1]

على إيقاع الطبيعة الخلابة يتناغم صوت الطيور المغردة بالغناء الشجي والعصافير التي ترسل نغماتها الموقعة مع نسمات الريح يرسم لنا الشاعر لوحة فنية نسمع فيها غناء الطيور ونشم عطر الرياض الفواح. وقوله في سياق آخر:

لَيْسَ فِي اللَّوْمِ رَاحَةٌ لِمُحِبّ هَائِمِ الفِكْرِ دَائِمِ التَّشْرِيدِ

إنَّ شَرْعَ الهَوَى نَهَانِيَ أنْ لاَ أُلْقِيَ السَّمْعَ لِلْعَذُولِ العَنِيدِ

فَاْطرَحِ العَذْلَ وَاجْتَنِبْهُ فَسَمْعِي لَمْ تَلِجْهُ زَخَارِفُ التَّفْنِيدِ[2]

يصف الشاعر ما يعانيه المحبون من لوعة وهيام ولا يجد للوم اللائمين مكاناً في عواطفهم مهما قالوا ونصحوا ثم يتحدث عن تجربته الخاصة في الحب حيث إنّ (شرع الهوى) نهاه عن سماع العذول لذا فهو يدعو الآخرين لطرح العذل واجتنابه لأن زخارف التفنيد لم تطرق مسامعه وقد تماهى مع المحبوب.

وقوله بعد أبيات في مدح السلطان ولي العهد المسعود بن عثمان:

مَدَحْتُكَ تشْرِيفاً لِنَظْمِي فاغْتَدى وأقسِمُ بالبيتِ الذي (أنْتَ) رُكنُهُ بِمَدحِكَ نظْمِي في المَعَالِيُ يُفَاخِرُ وما قد حكتْ تِلْكَ العُلَى والمشاعِرُ[3]

يصف الشاعر ممدوحه بالكرم والشجاعة والإباء حتى صارت تلك المدائح تتشرف بذلك لأنها تخاطب ممدوحاً يستحقها بحيث صار (نظم) الشاعر يتفاخر بتلك الصفات الكريمة التي يتصف بها الممدوح واستعمل الشاعر ألفاظاً توحي بدلالات سمعية قوية (مدحتك وبمدحك ونظمي ويفاخر)، وإن كانت تقريرية ومباشرة.

وفي البيت الثاني يؤكد الشاعر قوله ذلك من خلال القسم بشرف البيت الحفصي الذي ينتمي إليه الممدوح وإن مدائحه طافحة بالمشاعر الصادقة والحب

---

[1] المصدر نفسه: 139.

[2] الديوان: 179.

[3] المصدر نفسه: 198.

الكبير، ولا تخفى محاولة الشاعر أبعاد صفات التكسب عن مدحه في هذين البيتين وما بعدهما ليكون مدحه أكثر تأثيراً.

ويسقط الشاعر ضوءاً على مشاعره التي تقطر ألماً وحسرة على فقده أبنه (محمد) كقوله بعد أبيات:

نَعَى (محمد) نَاعِيهِ فَيَا أسفي ... قدْ قدَّ قَلْبَ المُعَنَّى نعيُ نَاعِيهِ

لهفي! وَهَلْ نَافِعِي لهفي عَلَى ولدٍ ... بَاتَ الغمَامُ عَلَى الآفاق يَبْكِيهِ

لهفي عَلَى ذَلِكَ المَوْلُودِ حينَ قضَى ... مِنَ الحِمَامِ عَلَيْهِ حُكْمُ قَاضِيهِ[1]

تصدر الفعل (نعى) هذا النص (ومن دلالاته الأخبار عن الميت) وما يوحي به من صراخ وعويل يقطع نياط القلب ولاسيمَّا حين يكون الفقيد ولده، وقد زاد الشاعر من وتيرة الإيقاع في الشطر الثاني من البيت الأول من خلال تكرار الأصوات (قدْ، قدَّ، قلبَ) والجناس في (نعي ناعيه) ليتناسب مع هذه الصدمة المؤلمة والحدث الجلل، ويعبّر الشاعر عن تحسره واستغاثته من خلال تكرار لفظ (لهفي) و(يبكيه) ولكنه يؤمن بأن الموت قدر حتمي وكأس يشربه كلُّ الناس، في محاولة لتخفيف وطأة هذه النكبة المؤلمة!.

3- الصورة الذوقية:

تتشكل الصورة الذوقية من خلال معطيات حاسة الذوق التي تميز الأشياء ذات الطعم الخاص: الحلو والمالح والمرّ وما إلى ذلك، ومن خلال البحث والتقصي عن لمحات ذوقية في ديوان ابن الخلوف تبين أنها كثيراً ما تأتي ممزوجة في سياق الصور الحسية الأخرى البصرية والسمعية والشمية، ومن ذلك قوله:

رَقتْ وَرَاقَ الكَأسُ فاشْرَبْهَا فَلَمْ ... نَعْلَمْ وَحَقكَ أنَّهَا الصَّهْبَاءُ[2]

وظف الشاعر في هذا البيت ألفاظاً ذوقية في سياق وصف الخمرة وسقاتها وأدوائها وما تفعله في عقول الشاربين ونفوسهم من نشوة فهو يدعو إلى (شربها)

---

[1] الديوان: 254.

[2] المصدر نفسه: 75.

والتمتع بمذاقها غير المستحب عند الذين لا يستسيغونها على العكس من مذاقها عند مَنْ تعاطاها فهذه الخمرة (رقت) و(راق الكأس) حيث تتلألأ في هذا الكأس ويطفو حبابها ليغري الشاربين الذين سرت أنفاسها في عقولهم فذهبوا في الحديث كلَّ مذهب لأنهم يعيشون أحلام الخيال التي لا تحدها حدود.

وقوله في خاتمة قصيدة مدحية:

مَا بَعْدَ دِيمَتِكَ الرَّوِيَّةِ ديمَةٌ

يَشْكَو لها ظَمَأ لِسَانُ المُقْتِرِ[1]

يصف الشاعر ممدوحه بالسخاء والكرم ويشبه بالسحاب المعطاء المبشر بالخير والنماء فاستعمل صوراً بصرية وذوقية (ديمة روية) يتلهف لرؤيتها كلُّ مَنْ يشكو الظمأ ليرتوي من مائها العذب وبرغم ذلك فهي لا تروي (ظمأ لسان المقتر) ولا ترتقي إلى مستوى كرم الممدوح الذي صار منهلاً عذباً للمقترين.

وفي سياق غزلي يقول الشاعر:

وَشَادِنٍ أنْبَتَ في خَدَّيهِ ما صَانَ به من ثَغْرِهِ العَذْبَ الفُراتْ
فريقُهُ العَذْبُ ونَبْتُ خَدّهِ ذا سُكَّرٌ مُعَسَّلٌ وّذا نَبَات[2]

يصف الشاعر مفاتن الجمال في المتغزل بها التي انسدل شعرها على محياها فظلت وجنتاها تبرقان من خلال شعرها الفاحم الذي صان (الثغر العذب الفرات) وهذه معطيات توحي بالصور الذوقية فالثغر عذب فرات في مذاقه.

واستعمل التشبيه في البيت الثاني لإبراز الصورة الذوقية حيث شبه الريق العذب بالسكر المعسَّل في حلاوته، ونبت خدّه بالنبات في نعومته وعطره وبذلك شكل الشاعر لوحة فنية عذبة مشرقة.

وقريب من ذلك قوله:

وَبكَأسِ الثغرِ يَجْلُو قهْوَةً

ليس إلاّ المِسْكَ والصَهْبَا فقط[3]

---

[1] الديوان: 109.

[2] المصدر نفسه: 270.

[3] الديوان: 312.

يصف الشاعر فم المحبوبة وثغرها بالخمرة في نشوتها والعذوبة في مذاقها والمسك في عطره بعد أن صيّر من الثغر كأساً يرتوي منه الظامئون إلى كل ما هو جميل وذلك خلال استعارة الكأس للثغرة في صدر البيت:

وقوله:

في رَوْضَةٍ لَوْلاَ شذا أنوْارهَا
حصباؤهَا مِنْ جَوْهَرٍ ونسيمُهَا قُلْنا لآلٍ في بساطٍ أخْضَرِ
من عَنْبَرٍ ومياهُهَا من سُكَّر[1]

في هذا النص يدبج لنا الشاعر لوحة فنية زاهية تسر الناظرين تشابكت فيها معطيات الحواس، البصرية والشمية والذوقية فالشذا ينساب مع النسيم في تلك الروضة التي تشبه البساط الأخضر الذي تتخلله المياه الجارية بانسيابية لتمنح الحياة للزهور والورد والرياحين تلك المياه التي تشبه السكّر في صفائها وعذوبتها ومذاقها.

4- الصورة الشمية:

إن الصورة الشمية لا تقل أهمية عن غيرها من الصور التي تأتي عن طريق الحواس كونها تثير المشاعر والأحاسيس وتوحي بالتأمل وتفتح آفاق الخيال المبدع عند الشاعر والمتلقي في الوقت نفسه من خلال الروائح الزكية التي تروي النفوس الظامئة إلى حب الجمال في الطبيعة والإنسان[2]. وتتجلى الصورة الشمية في مواضع كثيرة من الديوان كقوله بعد أبيات في وصف الرياض:

وَسَقَتْ كُؤُوسُ الطلّ مبسمَ نَوْرِها
فَعَلِمْتُ أن المسك بالورد اختمَرْ[3]

في الشطر الأوّل من البيت استعمل الشاعر الفعل (سقت) وما فيه من دلالات ذوقية ليستكمل مستلزمات تفاعل الصورة الشمية في الشطر الثاني التي اختلط فيها (المسك بالورد) وكلاهما مفعم بالروائح الزكية وبذلك صارت الرياض زاهية بألوانها معطرة بأريجها الفواح.

---

[1] المصدر نفسه: 106.

[2] يُنظر: الموازنة في وصف الطبيعة بين الصنوبري والسّريّ الرّفّاء: رسالة ماجستير، يونس حميد عزيز، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2010: 115.

[3] الديوان: 100.

وقريب من ذلك قوله بعد أبيات في الغزل ووصف الطبيعة:

تَضَوَّعَ نشرُها عَرْفاً وَطيباً ألَيْسَ إلى الجِنان لها أنْتِسَابُ؟[1]

يصف الشاعر جمال الحبيبة فيشبهها بالغزال في الرشاقة والعذوبة والمرح بين أحضان الطبيعة الخلابة التي يتضوع منها (الطيب) ليملأ الآفاق ويسر النفوس ويحرك الخيال.

وقوله:

الرَّاحُ ريقتُهُ والمِسْكُ نَكهتُهُ والآسُ عَارضُهُ وَالوَرْدُ خَدَّاهُ[2]

في هذا البيت تشابكت لمحات حسية من خلال التشبيه البليغ لوصف المتغزل بها فأضفى على الريق تأثير الراح وهذه لمحة ذوقية والمسك على النكهة وما في ذلك من تأثيرات شمية وفي الشطر الثاني شبه عارضه بالآس وخده بالورد وما في ذلك من أشارات جمالية يفوح منها الشذا لينساب مع النسيم في تلك الرياض المغردة التي وصفها الشاعر وصفاً تفصيلياً.

وفي سياق غزلي رائع يصل الشاعر إلى قوله:

البَدْرُ مِنْ ضَوْءِ سَنَاهُ أضا

والمِسْكُ من رَيَّا شذَاهُ عَبقْ[3]

استعمل الشاعر في هذا البيت أسلوب التشبيه المعكوس أو المقلوب للمبالغة في وصف الحبيب فالبدر يستمد ضياءه من سنا الموصوف وفي ذلك لمحة تصويرية بصرية وفي الشطر الثاني نشم رائحة المسك العطرة التي تنهل من شذا المحبوب المنساب مع الريح.

وجرت العادة أن يشبه سنا الموصوف بالبدر وشذاه بالمسك ولكّن الشعراء المبدعين يبحثون عن النادر وغير المألوف في تشبيهاتهم معتمدين في ذلك على ملكة الخيال وما توحي به من صور يختار الشاعر أكثرها تأثيراً في المتلقي ليتحقق التواصل بينهما وهذا ما أبدعه شاعرنا ابن الخلوف.

---

[1] المصدر نفسه: 379.

[2] المصدر نفسه: 373.

[3] الديوان: 321.

5- الصورة اللمسية:

للصورة اللمسية مكانة مهمة بين أنماط الصور الحسية الأخرى حيث إنها ترفدنا باحساسات فنية لا تستطيع حاسة البصر تلمسها، ولاسيمَّا مواضع النعومة والخشونه في الأشياء وتشكل الأصابع عند الإنسان حاسة اللمس ومن خلال البحث عن الصورة اللمسية في ديوان أبن الخلوف تبيّن أنها قليلة نسبياً ومن ذلك قوله:

وألثُم ما بـين اللثّـام وثغرهـا

وثَم كؤوس راحها فيه راحتي[1]

في هذا البيت صورتان حسيتان تنبعان من معين واحد هو اللثم أحداهما لمسية تتمثل في الشطر الأول (والثم ما بين اللثام وثغرها) والثانية ذوقية حيث الشراب الذي يحتسيه الشاعر من الثغر وكأنه الراح في نشوتها وتأثيرها وجانس بين (اللثم واللثام) و(راحها وراحتي) وهذا ما يسمى جناس الاشتقاق لكي يرتفع الشاعر بوتيرة الإيقاع لتناسب حالة الانفعال الشديد التي هو عليها.

وقوله:

وألثمُ منها الثغرَ والثغرُ بَارقٌ

وأهْصُرُ مِنَها القدَّ والقدَّ عَامِلُ[2]

في الشطر الأول من البيت صورتان لمسية (وألثم الثغر) وبصرية (الثغر بارق) وفي الشطر الثاني صورة حركية تتجلى من خلال الفعل (أهصر) الذي يعني الجذب والإمالة و(القد) القوام، وبذلك شكل الشاعر صوراً حسية متنوعة وموحية.

وقوله مادحاً:

وَمَا خُلِقَتْ كَفَّاهُ إلا لستَّةٍ

وتقبيل أفواهٍ وقبضِ أعنَّةٍ لدفعِ مُلمَّاتٍ وقرْعِ كتائبِ

وَ تبديد أعداءٍ وَبَذْلِ رَغائبِ[3]

---

[1] الديوان: 88.

[2] المصدر نفسه: 117.

[3] المصدر نفسه: 156.

يصف الشاعر ممدوحه بالشجاعة والكرم من خلال المجاز بوصف الجزء (اليد) وإرادة شخص الممدوح وهو السلطان ولي العهد المسعود بن عثمان وتبرز الصورة اللمسية (تقبيل أفواه) و(قبض أعنة) لتأكيد الشرف العالي في الممدوح وكثرة ركوبه الخيل التي يصول بها على الأعداء.

وقوله بعد أبيات في سياق المدح:

وَدَنَوْتُ الثم كفَّه فرَأيْتُ كيـ
ـف تُفجَّرُ الخِلْجَانُ والوديانُ[1]

صورة (اللثم) في هذا البيت تحمل دلالات الإجلال والإكبار لهذا الممدوح وفيها تبرز لمحات لمسية في الشطر الأول (الثم كفّه) لتعبر عن ولاء الشاعر المطلق لممدوحه الذي رأى فيه منهلاً عذباً يتفجر بالسخاء والكرم ليروي ظمأ العفاة والمحتاجين وهذا ما أنطوى عليه الشطر الثاني من البيت وبذلك استكمل الشاعر وصف الممدوح بالصفات المادية والمعنوية.

6- الصورة الحركية:

تُعدّ الصورة الحركية من بين أهم الصور الحسية وذلك لأنّ ((الحركة والفاعلية ميزتان يمتاز بهما الشعر، والنشاط الحركي عنصر أساس في ملكة التصوير))[2]، ولا يمكن حصر الصورة الحركية من الأفعال الدالة عليها دلالة حقيقية وحسب وإنما من خلال دلالات مجازية كتساقط المطر وتمايل الزهر وفيضان النهر وخفقان القلب وغيرها، ومن خلال البحث والتقصي في ديوان شاعرنا تبيّن أن للصورة الحركية حضوراً واضحاً كقوله:

مِلْك إذا أزدحـم الملُـوك لمـورِدٍ

---

[1] الديوان: 126.

[2] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 304.

علــم إذا هــز الحــسام بكفــهِ ونحــاه، لايــردون إلا إن صــدر
ركّع الجحود لِركن قِبلتِـهِ وخَـر[1]

في هذا النص الذي يأتي في سياق المدح تتحرك مواد الصورة على الحقيقة فالممدوح يتصدر المملوك عند موارد الماء والكلأ ولسان حاله يقول (ونشرب إنْ وردنا الماء صفواً...) كما أنه علم على جبل حينما يهز الحسام عندئذ يركع الجحود، فيما كانت مواد الصورة(ازدحم ونحاه وصدر وهز وركع) وكلها تحمل دلالات حركية.

وقوله بعد أبيات غزلية:

يهتَز مِن مـرح الـشباب قَوامـه
كالغصن صوفِح بالنسيم السحري[2]

يصف الشاعر مفاتن المحبوب وقوامه الذي يشبه غصن البان فـــي استقامته وتثنيه حينما تهب النسائم فالشباب مليء بالحيوية والمرح والغصن يتناغم وإيقاع النسيم.

وقوله:

وتَـسرِني النـسماتُ مِنْـكِ وإنمـا
وأهز مِن فَرطِ الـسرور معـاطفي يزداد فـي قلبـي بِهـا الخَفَقَـان
ج حتّـى كـأنَي شَـارب نـشوان[3]

هذا النص يحمل دلالات مشحونة بالفرح والمرح والسرور إذْ تعزف النسمات المنبثة من شذا الحبيب على أوتار قلب الشاعر وليس هذا فحسب وإنما يهز معاطفه من فرط السرور الذي ملأ عليه دنياه ويشبه حاله بحال مَنْ شرب الراح وعاش في

---

[1] الديوان: 101.

[2] المصدر نفسه: 104.

[3] المصدر نفسه: 123.

أجواء الطرب والغناء كالنشاوى ووظف الشاعر لمحات حركية (الخفقان وهز المعاطف وإيقاع الشاربين).

وقوله في الغزل ووصف الطبيعة:

أتتْ بَغْتَةً والجو يخضبُ فودَهُ
عَلَى حِيْنِ نجمُ الصبح في الأفق فارسٌ فولَّت وأفقُ الفرق بالشيبِ فاصلُ
يجُولُ ونجمُ اللّيلِ في الغربِ رَاحِلُ[1]

يصف الشاعر مجيء المحبوبة دون موعد (بغتة) حين أرخى الظلام سدوله وانصرفت عنه حينما كشف الصباح وجهه وقد استعمل الاستعارة المكنية في قوله (يخضب فودهُ) والفود معظم شعر الرأس مما يلي الأذن[2]، والاستعارة الأخرى في قوله (أفق الفرق) والفرق الطريق في شعر الرأس، وشبه الصبح بالفارس الذي يجول في ميادين الوغى فيما رحل نجم الليل مسرعاً وقد استعمل الشاعر الصور التي تتحرك موادها على الحقيقة (أتت X فولت) و(يجول راحل).

وقوله:

زَارَتْ فُنَمَّ بهَا الحُلِيُّ، وَلَمْ يَفُهْ
وَلَقدْ عجبتُ لمخبرٍ لم ينطق[3]

في هذا البيت استعمل الشاعر الصورة الحركية استعمالاً مجازياً من خلال تحرك (الحُليّ) حركة الأحياء فهذه الزائرة التي لا تُمل (الحبيبة) أنبأت الشاعر عبر حركة الأساور في معصميها على الرغم من أن هذه الحُلي جامدة صماء ولكن الشاعر بخياله الخصب أضفى عليها حياةً وحركة.

إن بعض دارسي الأدب القديم لا يرون في الحركة (الحقيقية والمجازية) صورة فنية فيما يرى الباحث أنّ ذلك يمثل قصوراً عن استقراء هذه الصورة الفنية وأبعادها الدلالية حيث أن التعبير بالحركة يشكل بعداً فكرياً وفنياً واسعاً وعميقاً على الرغم من أن استيعاب معطيات الحركة الدلالية يحتاج إلى النظرة العميقة الثاقبة

---

[1] الديوان: 117.

[2] يُنظر: القاموس المحيط: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت817هـ)، إعداد، محمد عبدالرحمن المرعشلي، دار أحياء التراث العربي، ط2، بيروت، 2003م: 292.

[3] الديوان: 330.

وعلى سبيل المثال وليس الحصر نستطيع القول: أليس التعبير بالجسد في التمثيل الصامت والرقص ينطوي على دلالات فنية وجمالية؟!.

الفصل الرابع
الإيقاع الشعري

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

الفصل الرابع

الإيقاع الشعري

أشرنا سلفاً إلى أن اللغة الشعرية لا يمكن اختزالها بالألفاظ والتراكيب فاللغة أوسع من هذين البعدين هي النص الإبداعي بكامله بما فيه من صور وموسيقى حيث إن ((لغة الشعر من دون موسيقى تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع لا يمكن معها أن نسمي الكلام شعراً))[1]، وأن الإيقاع الشعري ((هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه فضلاً عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي))[2].

ولذلك فالإيقاع من العناصر المهمة التي يبدو تأثيرها جلياً في الشعر إذ أن ((كل عمل أدبي فني هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى))[3].

---

[1] رماد الشعر: 307.

[2] تحليل النص الشعري، محمد فتوح: النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1999م: 96.

[3] نظرية الأدب، رينية ويلك واوستن وارن، تر: محمد محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط3، 1962م: 205.

وظلت الأوزان والقوافي من المكونات الأساسية في بنية القصيدة و((كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه عن النثر إلا بما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي، وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساس للشعر يرجع إلى علتين: أحداهما غريزة المحاكاة أو التقليد والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم))[1]، فالأوزان والقوافي تميز الشعر عن النثر عند علماء العربية على امتداد تاريخ القصيدة العربية من خلال بحور الشعر المعروفة التي وضعها الخليل بن احمد الفراهيدي، وحتى ما يسمى بالشعر الحر فأنه يعتمد الإيقاع أساساً في بنيته الموسيقية وإن كان على أساس التفعيلة التي تشكل وحدة صوتيه تتناغم مع غيرها من التفعيلات لتحقيق الإيقاع المطلوب.

ويرى الشاعر والناقد الإنكليزي (كولردج)[2]، أن ((الوزن والموسيقى عنصر جوهري، لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، {و} يؤمن بأن الوزن والموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري))[3].

ولعل من الضروري الإشارة إلى أن إيقاع الشعر العربي يختلف عن الشعر الإنكليزي ((في أن الأول أكثر تعقيداً أو أكثر تحقيقاً لشروط الموسيقى ومن ثم أكثر صوتية من الثاني، لكن الفرق الجوهري هو أن الشعر الإنكليزي يحاول أن يجعل من النبر اللغوي فاعلية تنظيم وتجديد للوحدات الإيقاعية نفسها))[4].

وفضلاً عن ما تقدم فان ((الأثر الممتع للإيقاع ثلاثياً: عقلياً وجمالياً ونفسياً، أما عقلياً فلتأكيده المستمر أن هناك نظاماً ودقة وهدفاً في العمل، وأما جمالياً فأنه يخلف جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله وأما نفسياً فان حياتنا إيقاعية: المشي والنوع والشهيق

---

[1] موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلومصرية، ط3، القاهرة، 1965م: 14.

[2] ولد صموئيل تيلور كولردج في 21 أكتوبر 1772م في قرية أتري سنت ميري، بمقاطعة ديفون بإنجلترا، وتوفي 19 يوليو 1834م.

[3] كولردج: 98.

[4] في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1987م: 313.

والزفير وانقباض القلب وانبساطه))[1]، وبذلك تبرز الأهمية القصوى للبنية الإيقاعية الشعرية كونها من مكونات التجربة التي تتمثل بالقصيدة.

إنّ ثمّة نوعين تقليديين من الإيقاع هما:

1- الإيقاع الخارجي ويتمثل بـــ(الوزن والقافية).
2- الإيقاع الداخلي ويتمثل بـــ(التـــصريع والجنـــاس والتـــصدير والتـــدوير والتكرار وغيرها).

المـبـحث الأول

الإيـقـاع الخـارجي

ويشتمل على الوزن والقافية:

أولاً: الوزن:

1- الوزن الشعري: وهو من أبرز الأساليب التـــي يعتمـــدها الـــشعراء فـــي تشكيل البنية الإيقاعية في القـــصيدة ((وهـــو الـــذي يقـــاس بـــه الـــشعر ويُعرف سالمه من مكسوره، لأنه الإيقـــاع الـــذي يـــضفي علـــى الكـــلام رونقاً وجمالاً، ويحرك النفس ويثير فيهـــا النـــشوة والطـــرب))[2]، فهـــو

---

[1] الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة: د.عز الـــدين إســـماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1986م: 361.

[2] مُعجم النقد العربي: د. أحمد مطلوب، دار الـــشؤون الثقافيـــة العامـــة، بغـــداد، 1989م: 435/1.

((أخص مميزات الشعر وأبينها لأسلوبه))[1]، إذ أن الكلمات في الشعر لا تكتفي بأن يكون لها معنى وحسب بل تستدعي معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو المعنى[2].

إن ثمّة علاقة بين الحالة النفسية أو الشعورية التي عليها الشاعر وبين البحر الشعري الذي اختاره ضمن الوسائل التي اختارها للتعبير عن تلك الحالة النفسية، وعلى سبيل المثال لا الحصر في ((حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصبُّ فيه من أشجانه ما يُنفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية..))[3].

ويرى الباحث أن ثمة مؤشرات تنطوي على ما يشير إلى علاقة ما بين البحر والحالة الشعرية المتمثلة بالقصيدة وذلك من خلال استقراء بعض القصائد في الرثاء وفي مختلف عصور الأدب العربي[4]، وفضلاً عن ذلك فإن بعض الباحثين في الشعر الأندلسي

---

[1] الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: أحمد الشايب، ط7، 1976م: 65.

[2] يُنظر: نظرية الأدب: 225.

[3] موسيقى الشعر العربي: 177.

[4] في ديوان الحماسة، لأبي تمام (باب المراثي) وجد الباحث أن البحر الطويل تصدر جميع البحور حيث ورد في (77) نصاً شعرياً من (133) نصاً، ومن ذلك قول لبيد:

يرى أن هناك أوجه شبه بين (أغماتِيات المعتمد بن عباد ورومِيات أبي فراس الحمداني).

وما يهمنا منها ما يتعلق بعلاقة البحر الشعري والحالة النفسية التي عليها الشاعر في مخاض تجربته الشعرية حيث وردت مقطوعتي المعتمد بن عباد ومقطوعة أبي فراس الحمداني، وهما في أسريهما[1]، على البحر الطويل ((لأنه من أكثر بحور الشعر

((لعمري لئن كان المخبر صادقاً لقد رزئتْ في حادثِ الدهر جعفر

وقال جرير:

وباكيةٍ من نَأي قيس وقد نأت بقيس نوى بين طويلٍ بعادها

وقول مسلم بن الوليد:

حنين ويأس كيف يتّفقان مقيلاهما في القلبِ مختلِفان))

- يُنظر: ديوان الحماسة: لأبي تمام: تح: د. عبد المنعم أحمد صالح، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1980م: 297، 319، 268.

[1] يقول المعتمد بن عماد:

بكيت إلى سرب القطا إذ مررن بي
سوارح لا سجن يعوق ولا كبل

يُنظر: الحياة الأدبية في أشبيلية في القرن الخامس (2): المعتمد بن عماد الأشبيلي، دراسة أدبية تاريخية، د. صلاح خالص، شركة بغداد للطبع والنشر والتوزيع، بغداد، 1958م: 202 وما بعدها.

يقول أبو فراس الحمداني:

أيا جارتا، هل تشعرين بحالي؟ أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ
ولا خطرت منكِ الهموم ببال! معاذ الهوى! ما ذُقتِ طارقة النوى

يُنظر: شرح ديوان أبي فراس الحمداني: دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت: 211.

ملاءمة للتعبير عن الحزن والشكوى...))[1]، وعلى الرغم من الشواهد التي ذكرها الباحث فإنه لا يقطع بتلك العلاقة (المفترضة) بين البحر والحالة النفسية للشاعر، لأن ذلك يحتاج إلى دراسات

البحر	الكامل	الطويل	الوافر	البسيط	السريع	مخلع البسيط	الخفيف	الرمل	مجزوء الكامل	المجتث	مجزوء الرجز	المنسرح	المتقارب	مجزوء الرمل	الرجز	الهزج	الرجز السريع	المجموع

استقرائية مستفيضة للشعر العربي ولذا تبقى الأمور نسبية في هذا الصدد.

2- نسبة البحور المستعملة:

تبين من خلال البحث والتقصي عن البحور التي استعملها الشاعر في ديوانه سواء أكانت في قصائد أم مقطوعات أم نتف أم بيت يتيم كما في الجدول الآتي:

---

[1] قراءات في الشعر الأندلسي: د. صلاح جرّار، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2007م: 139 وما بعدها.

عدد القصائد والمقطعات والنتف والبيتم																			
قصائد	23	17	8	13	4	2	4	4	1		1	1	1		1				80
مقطوعات	8	15	8	9	6	5	2	1		4	1		1		1		1	1	63
نتف	38	24	31	13	7	8	4	1	4		1	2	1	1	--- --- --- --- --				135
يتيم			1																1

نلاحظ من خلال الجدول عدد الأوزان ونوعها وكم القصائد والمقطوعات والنتف والبيت اليتيم.

فقد استعمل الشاعر من بحور الشعر العربي (أثني عشر) بحراً هي: (الكامل والطويل والوافر والبسيط والسريع والخفيف والرمل والمجتث والمنسرح والمتقارب والرجز والهزج)، وأهمل أربعة أبحر وهي: (المديد والمضارع والمتدارك والمقتضب) فيما استعمل المجزوءات: (مخلع البسيط ومجزوء الكامل ومجزوء الرجز ومجزوء الرمل والرجز السريع) بنسبة قليلة.

وتصدر البحر الكامل جميع البحور التي وظفها الشاعر حيث كان عدد القصائد المنظومة على هذا البحر (ثلاث وعشرين) قصيدة وعدد المقطوعات (ثمان) وكان عدد النتف المنظومة على هذا البحر (ثمانية وثلاثين) نتفة.

والبحر الكامل من أكثر البحور شيوعاً في الشعر العربي القديم فهو ((يمتاز بالرقة بتدفقه وتلاحق أجزائه وسرعة نغماته، فهو وزن خطابي إن صح التعبير، يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته))[1].

وقد وضع حازم القرطاجني بحور الشعر في درجات حيث جاء البحر الكامل في المنزلة الثالثة بعد الطويل والبسيط، ويرى أن في الكامل متسعاً للشاعر أكثر من غيره من البحور[1].

---

[1] شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، بغداد، 1975م: 153.

وبعد الكامل يأتي البحر الطويل حيث كان عدد القصائد التي نظمها ابن الخلوف على هذا البحر (سبع عشرة) قصيدة وعدد المقطوعات المنظومة على هذا البحر (خمس عشرة) مقطوعة وعدد النتف المنظومة على هذا البحر (أربع وعشرين) نتفة.

وهذا البحر من البحور التي كثر استعمالها في الشعر العربي القديم ((وهو بحر جاد مملوء بالجلال، ويعطي الشاعر أكثر من فرصة لخلق تجربته أو أعادة خلقها، لرحابته من جهة ولأن تفعيلاته متغايرة لا متجانسة))[2].

وقد احتل البحر الوافر المرتبة الثالثة في نظم القصائد والمقطوعات والنتف والبيت اليتيم عند ابن الخلوف حيث بلغت القصائد على هذا البحر (ثمان) قصائد وبلغت المقطوعات (ثمان) وبلغت النتف (أحدى وثلاثين) وبيت يتيم (واحد).

((وموسيقى هذا البحر هادئة، وواضحة ومندفعة في الوقت نفسه.. والملاحظ عليه سرعة النغمات وتلاحقها كما يلاحظ أن المقاطع الصغيرة تغلب عليه))[3].

وبعد الوافر يأتي البحر البسيط عند الشاعر حيث كان عدد القصائد المنظومة على هذا البحر (ثلاث عشرة) قصيدة وكان عدد المقطوعات (تسع) وكان عدد النتف (ثلاث عشرة) نتفة.

والبحر البسيط ((مليء بالجلال، والنغم الساطع، والذي يمكن أن يجيد في الجهارة والشجن معاً))[4]، وعلى سبيل المثال، فقط نظم

---

[1] يُنظر: منهاج البلغاء: 268.

[2] دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية: د. عبدة بدوي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1987م: 342.

[3] دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية: د. عبدة بدوي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1987م:81.

[4] المصدر نفسه: 199.

الشاعر على هذا البحر قصيدتين في رثاء ولده (محمد) وقصائد غزلية مليئة بالدموع والمدامع[1].

ثم البحر السريع من حيث (كم) النصوص الشعرية عند ابن الخلوف حيث كان عدد القصائد المنظومة على هذا البحر (أربع) قصائد وعدد المقطوعات (ست) وعدد النتف المنظومة على هذا البحر (سبع).

والبحر السريع من أقدم بحور الشعر العربي ((غير أن ما روى منه في الشعر القديم قليل، مثله في هذا مثل الرمل، ولكن الرمل قد وجد عناية في الشعر الحديث حتى أصبح الآن يحتل المرتبة الثانية بين الأوزان الشعرية))[2]، كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس.

أما البحور الأخرى التي استعملها ابن الخلوف فكانت نسبتها قليلة بالقياس إلى نسبة البحور الخمسة التي تحدثنا عنها آنفاً بيد أن من الضروري الإشارة إليها في إطار واحد: البحر الخفيف، كان عدد قصائده (أربع) وعدد مقطوعاته (اثنتين) وعدد نتفه (أربع). والرمل، وعدد قصائده (أربع) ومقطوعاته (واحدة) ونتفه (واحدة). والمجتث، (أربع) مقطوعات وحسب. والمنسرح، عدد القصائد(واحدة)، والنتف (اثنتين) فقط.

والمتقارب، كان عدد القصائد (واحدة) والمقطوعات (واحدة) والنتف (واحدة). والرجز، عدد النتف (واحدة) والهزج، عدد المقطوعات (واحدة).

أما المجزوءات فكانت قليلة في نصوص الشاعر (قصائد ومقطوعات ونتف) وعلى وفق ما ورد في الجدول.

3- علاقة الوزن بالغرض الشعري:

يرى حازم القرطاجني أن ثمّة علاقة بين الوزن والغرض الشعري حيث يقول: ((ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها

---

[1] يُنظر: الديوان: 250، 251، 252، 253، 254، 368.

[2] موسيقى الشعر: 90.

ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء))[1]، وهكذا يرى حازم تلك العلاقة الجدلية بين الوزن والموضوع الشعري ولكن الواقع التطبيقي للشعر العربي لا يشير إلى تلك العلاقة حيث أنّ القصيدة العربية تنتظم على بحر واحد على الرغم من تعدد الأغراض فيها كما هو الحال عند شاعرنا ابن الخلوف ((وإذا كانت هناك دراسات قديمة أشارت إلى علاقة ما بين الأوزان والحالات الشعورية دراسات شغفت بعض المحدثين، فبنوا عليها كثيراً من دراساتهم، فالدراسات الحديثة لا تقر هذه العلاقة، فليس هناك وزن خاص بعاطفة ما، والشاعر بإمكانه أن يعبر عن حزنه وعن سروره في الوزن نفسه، وهو الذي يخلع مشاعره على الوزن، ويحاول أن يوجد توافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة))[2]، والباحث يرجح هذا الرأي للأسباب التي ذكرها سلفاً والمتمثلة بالقصيدة ذات اللوحات المتعددة التي تنتظم في وزن معين، كما أن الكثير من الأغراض الشعرية المختلفة تنتظم في بحر واحد بصرف النظر عن أغراضها وعلى سبيل المثال وليس

---

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 266.

[2] عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، ط1، الأردن، 1985م: 100.

الحصر نظم ابن الخلوف على الكامل في سياق المدح كقوله بعد أبيات:

ما ضر أهلَ الثغر إبطاء الحيا

ويداك منْها تهطل الأنواء[1]

ونظم على البحر نفسه (الكامل) في الغزل كقوله:

نَاديتُها كُفي! فَنادى لحظُها

أوليس قَلبك من طُيور الواجِب؟[2]

ونظم على البحر (الطويل) في سياق الغزل كقوله:

وما هو إلاّ الخالُ، والفخ حبةٌ

يصيد بِها من جاء يلتَمِس المرعى[3]

وقوله على البحر (الطويل) في سياق المدح:

تَوقّدتَ ذِهناً واستَفَضتَ مكارماً

فأعلمتَ أن الشهب بالغَيثِ تَسكُب[4]

ونظم على البحر (البسيط) في سياق المدح كقوله:

هُمُ هُمُ القومُ شَدَّ اللهُ وطأتَهم

على العِدَاةِ ببَتَّارٍ وَسَمْراءِ[1]

---

[1] الديوان: 77.

[2] المصدر نفسه: 259.

[3] المصدر نفسه: 316.

[4] المصدر نفسه: 165.

ونظم على البحر نفسه (البسيط) في الغزل كقوله:

وَصَـــالَ إذْ سَـــلَّ فـــي الأجْفَـــانِ نَـــاظِرُهُ
مُهَنّـــــداً لِفُـــــؤادِي غَيْـــــرَ تَـــــرَّاكِ[2]

وفي الرثاء أيضاً على البحر (البسيط) كقوله:

كـــانَ الزَّمـــانُ لـــه عِرْسَـــاً بدَوْلَتِـــهِ
فأحـــسَنَ اللهُ لِلـــدَّهْرِ العَـــزَا فيـــه[3]

ثانياً: القافية:

اهتم الشعراء العرب منذ القدم بالقافية اهتماماً بالغاً، لما لها من تأثير موسيقي على المتلقي، وقد أشار ابن جني إلى ذلك إذْ قال: ((ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي.. والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم..))[4].

والقافية على رأي الخليل ((من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرأي الصائب السائد وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة))[5]، ولذلك سنتناول أبرز القضايا المتعلقة بالقافية في شعر ابن الخلوف.

---

[1] المصدر نفسه: 83.

[2] المصدر نفسه: 339.

[3] الديوان: 255.

[4] الخصائص: لأبي الفتح عثمان بن جني، عالم الكتب، ط3، تح: محمد علي النجار، ج1، بيروت، 1983م: 84.

[5] فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط6، بغداد، 1987م: 213.

1- صوت الروي:

مـن خـلال الجـدول الآتـي تتوضـح لنـا أصـوات الـروي التـي اسـتعملها الشاعر في قصائده ومقطوعاته ونتفه وأبياته المفردة:

ت	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
صوت الروي	الراء	النون	الميم	الباء	الهاء	الدال	القاف	اللام	السين	العين	التاء	الضاد	الحاء	الكاف	الهمزة	الباء	الجيم	الصاد	الطاء	الزاي
عدد القصائد	10	10	4	9	5	11	6	8	1	1	2	1	3	3	4	1			1	
عدد المقطوعات	11	4	9	4	5	5		7	3	2	2	2		2	2	2	2			1
عدد النتف	21	12	10	11	13	6	15	6	10	10	5	5	4	1		2	1	2		
عدد الأبيات			1																	
المجموع	42	26	24	24	23	22	21	21	14	13	9	8	7	6	6	5	3	2	1	1

تبـين مـن خـلال هـذا الجـدول أن الـشاعر اعتمـد فـي اختيـار روي قوافيـه علـى جـلّ الحـروف الهجائيـة، حيـث نظـم علـى (عـشرين) صـوتاً وكانـت الهيمنـة فيهـا لأصـوات (الـراء والنـون والمـيم والبـاء) وهـذه الأصـوات كثيـرة الـدوران فـي شـعرنا العربـي القـديم[1]، وهـي مـن الأصـوات المجهـورة تجمـع بـين الـشدة والرخاوة.

أن الأصـوات التـي هيمنـت علـى روي الـشاعر تتـسم بالوضـوح الـسمعي وسـهولة النطـق بهـا لأنهـا ليـست مجهـدة للـنفس فـالميم والبـاء صـوتان شـفويان ((ولا مفاضـلة بـين المـيم والنـون، فكلاهمـا صـوت أنفـي مجهـور، وإن اختلـف

[1] يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 215.

مخرجهما))[1]، والراء حرف مجهور يعطي نغمة خاصة بسبب تكراره أثناء النطق به، ولذلك نرى أن ابن الخلوف قد اعتمد هذه الأحرف أكثر من غيرها في نصوصه الشعرية.

أما الأصوات التي تأتي بعد المجموعة الأولى من حيث ورودها في ديوان الشاعر فهي (الهاء والدال والقاف واللام والسين والعين) فقد وردت بنسب أقل مما هي عليه في المجموعة الأولى وهذه الأصوات تشترك مع المجموعة الأولى بالوضوح السمعي وسهولة النطق وكثرة دورانها في قوافي الشعر العربي القديم والحديث[2].

أما المجموعة الثالثة من الأصوات التي استعملها الشاعر فهي (التاء والضاد والحاء والكاف والهمزة والياء والجيم والصاد والطاء والزاي) فكانت قليلة، ولعل من أسباب قلة استعماله لهذه الأصوات كونها ثقيلة على السمع وقليلة الشيوع في الشعر العربي القديم.

فيما أهمل الشاعر استعمال الأصوات الآتية: (الظاء والخاء والذال والشين والواو والثاء والغين) وذلك لأنها من الأصوات النادرة[3].

إن الروي ((هو صوت تنسب له القصيدة أحياناً، فيقال سينية البحتري و{ميمية المتنبي} إلى غير ذلك مما تعارف عليه الأدباء))[4].

وتتنوع القافية على وفق موقع الروي في القصيدة، حيث يتخذ ثلاثة مواقع كما يأتي:

1- يقع منفرداً، فيكون هو أخر حرف في البيت، وهو الشائع عند ابن الخلوف كقوله:

يا سيدي لا تَعتِدِ أنِّي عنكُم تأخرتُ لضيق المقام
وإنما الأيام تُولي القَرى فيما يرجيه بعكس المرام[5]

---

[1] دراسة الصوت اللغوي: 397.

[2] يُنظر: البناء الفني في شعر الحيص بيص: 322.

[3] يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 215-216.

[4] موسيقى الشعر: 247.

[5] الديوان: 415.

2- أن يقع بينه وبين انقضاء البيت حرف كقوله:

جعلُوا الـسروج أرائِكـاً لِنـزالِهم والسِمر قُـضباً والظبـى خِلْجانَـا
والنبـلَ نُـوراً والحِمـام مطَاعِمـاً والنقْع روضاً والعِـدى ضِـيفَانَا[1]

فصوت الـروي هـو حـرف (النـون) و(الألـف) أداة وصـل ساعدت على المد الصوتي وتصعيد موسيقى القافية.

3- أن يقع بينه وبين انقضاء البيت حرفان، وهذا النوع قليـل فـي شـعر ابن الخلوف كقوله في سياق المدح بعد أبيات:

حفِظتَ بلاد الغَربِ بالهمـةِ التـي تُصان نَواصِيها وتُحمـى خيامهـا
وقَادتَها من مشْرق الفَـضل نعمـةً أنَارتْ بِهـا أرجاؤُهـا وخِيامهـا[2]

فصوت الروي هو (الميم) وجاء موصـولاً بالهـاء والألـف فـي نهاية البيت مما أدى إلى تصعيد النغم الموسيقي.

2- القافية المطلقة والقافية المقيدة:

تنقـسم القافيـة علـى قـسمين: مطلقـة ومقيـدة والمطلقـة هـي التـي يكـون رويهـا متحركـاً بإحـدى الحركـات الإعرابيـة المعروفـة (الـضمة، الفتحـة، الكسرة) وأما المقيدة فهي التي يكون رويها ساكناً[3].

ومـن خـلال البحـث والتقـصي عـن نـسبة القـوافي المطلقـة والمقيـدة فـي شعر شهاب الدين تبين أنها وردت على وفق الجدول الآتي

---

[1] المصدر نفسه: 143.

[2] الديوان: 149.

[3] يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 217.

ت	نوع القافية	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد النتف	عدد الأيتام
1	المكسورة	27	25	71	
2	المضمومة	17	12	20	1
3	المفتوحة	15	8	22	
4	الساكنة	21	18	22	
	المجموع	80	63	135	1

تبين من خلال هذا الجدول هيمنة القوافي المطلقة على القوافي المقيدة إذ بلغ عدد القصائد في القوافي المطلقة (تسع وخمسين) قصيدة و(خمس وأربعين) مقطوعة و(مائة وثلاث عشرة) نتفه، وبيت يتيم (واحد)، والسبب الرئيس في هيمنة القوافي المطلقة هو أن الحركات هي أصوات قصيرة من شانها إثراء النغم الموسيقي ولذلك شاعت في الشعر العربي.

وقد توزعت القافية المطلقة في شعر ابن الخلوف على الوجه الآتي:

هيمنة القافية المكسورة على غيرها من القوافي حيث بلغ ورودها في (سبع وعشرين) قصيدة و(خمس وعشرين) مقطوعة و(إحدى وسبعين) نتفه، ثم تلي ذلك القافية المضمومة حيث بلغ ورودها في (سبع عشرة) قصيدة و(اثنتي عشرة) مقطوعة و(عشرين) نتفة وبيت يتيم (واحد) والمفتوحة وجاءت في (خمس عشرة) قصيدة و(ثماني) مقطوعات و(إثنتين وعشرين) نتفه، ((ولا يعني تقدم قافية على غيرها سوى تمكن الشاعر منها مع توفر ما يسعفه المعجم اللغوي في ذلك الأمر الذي يعطيه مزيداً من الحركة في بناء القافية والتعرف بها وطريقة ملاءمتها لموسيقى الشعر والوزن وما يقصده من معنى))[1].

ومن شواهد القافية المطلقة في شعر ابن الخلوف قوله:

وَعَشيَّةٍ خِلْتُ الهلالَ بأفقِهَا إكْليلَ دُرٍّ فوقَ هَامِ عَقيقِ
أوْ زورقاً من فِضَّةٍ في عَسجدٍ أو جَدْوَلاً يلوي برَوْضٍ شَقِيق[2]

---

[1] بنية القصيدة العربية، البحتري أنموذجاً: د. صلاح مهدي الزبيدي، المكتبة الوطنية، الجوهرة للنشر والتوزيع، عمان، 2004م: 223.

[2] الديوان: 405.

وقوله:

وَالـوَرْدُ فـي خَدَّيـهِ مـن شَـمسِ الـضُّحَى
والغُـــصْنُ تثْنِيـــهِ الـــصَّبَا، فَكَأَنَّـــهُ خَجَـــلٌ، وثغـــرُ الأقحُوانَـــةِ أشْـــنَبُ
صَـــبٌ بـــهِ أيـــدِي الـــصَّبَابَةِ تَلعَـــبُ[1]

فحـرف الـروي هـو (البـاء) وقـد جـاء مجـرداً مـن الـردف والتأسـيس وموصولاً بحرف المد الناتج عن حركة الروي الضمة.

والـردف: حـرف مـد يكـون قبـل الـروي الـساكن أو المتحـرك، وإذا كـان الـردف ألفـاً يجـب التزامـه فـي كـل القـصيدة، وإذا كـان واواً أو يـاء فللـشاعر التزامه أو عدمه.

والتأسيس: ألف بينها وبين الروي حرف صحيح.

والوصـل: هـو مـا كـان بعـد رويـه حـرف واحـد وأكثـر مـا يكـون الوصـل هاءً.. وقد ينشأ الوصل من إشباع حركة الروي المطلق[2].

ويأتي روي القافية موصلاً بألف الإطلاق كقوله:

نَاديـــــتُ مَبْـــــسِمَهَا المنـــــضَّدَ دُرُّهُ
وَدَعَـــوْتُ بُلبـــلَ خَـــالِ وردِ خُـــدُودهَا يـــا جَـــوْهَراً كَيْـــفَ أغتَـــديْتَ جُمَانَـــا
يَـــا عنبـــراً مَـــنْ قـــدْ حَمَـــى مرجانَـــا[3]

ويأتي روي القافية موصولاً بالهاء كقوله:

أرْخَـــى عَلَـــى الخَـــدّ شـــعراً بـــدرٌ لَـــهُ التِّيـــهُ عَـــادَهْ
وَسَـــارَ فيـــه، فقُلنـــا أمـــا خَـــشِيتَ سَـــوادَهْ[4]

ومن أمثلة القافية المقيدة المردوفة بالياء قول ابن الخلوف:

وَمَـــاتَ فِـــي الحُـــبّ ولا مُـــنعِشٌ

---

[1] الديوان: 380.

[2] يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 238 وما بعدها.

[3] الديوان: 137.

[4] المصدر نفسه: 292.

إنْ شِـئْتَ عَـذّبْ، أو فَـنَعِّمْ رضـيً إلا ارتـشَاف الـرَّاح مـن مَرْشِـفيْكْ
أوْ شِـئتَ عَـافِ أو فَـزدْ فـي ضَـنىً فالنّـارُ والجنَّـةُ فـي وجنتيْـكْ
فالـسَقْمُ والـصحّةُ فـي مُقلَتَيْـكْ[1]

إن هـذا النـوع مـن القافيـة ((قليـل الـشيوع فـي الـشعر العربـي لا يكـاد يتجـاوز 10%، وهـو فـي شـعر الجـاهليين أقـل منـه فـي شـعر العباسـيين، وذلـك لأن الغنـاء فـي العـصر العباسـي قـد التـأم مـع هـذا النـوع وانـسجم، بـل لا يـزال الملحـن فينـا يـرى مثـل هـذه القافيـة أطـوع وأيـسر فـي تلحـين أبياتهـا))[2]، وهـذه النـسبة المئويـة التـي أوردهـا الـدكتور إبـراهيم أنـيس لا يمكـن للباحـث القطـع بهـا؛ لأنهـا تحتـاج إلـى دراسـات مستفيـضة تتجـاوز حـدود هـذا البحـث، بيـد أن مـا أشـار إليـه الـدكتور مـن حيـث ملاءمـة هـذه القافيـة لأجـواء الطـرب والغنـاء ربمـا تـصح فـي شـعر ابـن الخلـوف علـى القافيـة المقيـدة حيـث إهـتم بهـا اهتمامـاً واضـحاً كغيـره مـن الـشعراء العباسـيين والأندلـسيين؛ لأنـه كـان ميـالاً إلـى الطـرب والغناء وتبادل كؤوس الراح في أجواء الطبيعة الزاهية.

---

[1] الديوان: 342.

[2] موسيقى الشعر: 260.

المبحث الثاني

الإيقاع الداخلي

ظل الإيقاع الداخلي محط أنظار الشعراء قديماً وحديثاً ((فلم يكتف القدامى بدراسة الأوزان والقوافي وإنما درسوا إلى جانبهما ظاهرات موسيقية أخرى: جرس الألفاظ والموسيقى الداخلية لأبيات الشعر))[1]، فالشاعر يبحث دائماً عن كل الوسائل التي من شأنها تطوير أدواته الفنية ومنها محاولات إثراء الموسيقى الداخلية عبر وسائل معينة، فالجاحظ يقول: ((إذا كان الشعر مستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلاَّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة، وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحداً وسبك سبكاً واحداً فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان))[2].

ومن مظاهر الموسيقى الداخلية التي سنحاول معالجتها (التصريع والجناس والتصدير والتدوير والتكرار: 1- التكرار الصوتي. 2- تكرار الألفاظ. 3- تكرار العبارة.).

1- التصريع:

عرّف قُدامة التصريع بقوله: ((أن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد

---

[1] بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: 35.

[2] البيان والتبيين، م1، ج1: 66-67.

البيت الأول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره))[1]، وفضلاً عن ذلك فالتصريع ((هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، ينقص بنقصه، ويزيد بزيادته))[2].

كما أن التصريع من الفنون الجمالية التقليدية في القصيدة العربية يضفي عليها ثراء موسيقياً ودلالياً ((إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف))[3]، كما أن له ((في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها))[4]، أي أن القصد من التصريع ليس للموسيقى وحسب وإنما للاستدلال على البيت الأول من القصيدة.

وأدرك ابن الخلوف أهمية التصريع لما فيه من وقع موسيقي ودلالي لذا نجده قد صرع أغلب قصائده ونادراً ما يتجاوز التصريع بيت المطلع بالإضافة إلى ذلك فإنه صرع بعض المقطوعات والنتف وذلك من دلالات سعة بحر الشاعر.

ومن القصائد المصرعة في ديوان ابن الخلوف تلك التي يمدح بها السلطان عثمان ويهنئه بالعيد كقوله:

أجد غَرامِي وهـو لِلجـسمِ هـازلٌ

وأحيا بأفكاري الهوى وهـو قَاتِـلُ[5]

---

[1] نقد الشعر: 86.

[2] العمدة: 173/1.

[3] المصدر نفسه: 174/1.

[4] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 283.

[5] الديوان: 115.

صرّع الشاعر هذا البيت من خلال لفظتي (هازل وقاتل) وبذلك حقق إيقاعاً مضافاً إلى الوزن والقافية فضلاً عن إثراء دلالة البيت ولاسيّما أنه كرر لفظ (هو) في الشطر والعجز مما أسهم في تعزيز النغمات الصوتية.

وقوله:

سجدتْ لِكعبةِ قدك الأغْصان

وسهتْ لِسِحرِ طَرفِك الغزلان[1]

حقق الشاعر توازناً إيقاعياً بين شطري البيت من خلال التصريع بين لفظتي (الأغصان والغزلان) وبذلك أضفى وقعاً موسيقياً ودلالياً يثير مشاعر وأحاسيس المتلقي ومن ثم كسب ودّه ولاسيمّا إذا عرفنا أن هذا البيت يأتي في سياق مقدمة غزلية.

وقوله في مطلع قصيدة غزلية:

لِتَهن عين لِطَيفِ الضيفِ تَرتَقب

ومهجةٌ لِلْهوى العذْري تنتسب[2]

ورد التصريع في هذا البيت بين لفظتي (ترتقب وتنتسب) مما أدى إلى تماسك الشطرين دلالياً وموسيقياً وقد أسهم التكرار الصوتي في تعزيز النغم حيث كرر صوت (التاء) خمس مرات وهو من الأصوات المهموسة.

وقوله:

---

[1] المصدر نفسه: 120.

[2] المصدر نفسه: 256.

رقّـم الغـيم علـى ردن الـصبا

بِـسنَا البـرق طِـرازاً مـذْهبا[1]

يأتي هذا البيت في سياق الغزل، واستعمل الشاعر فيه التصريع بين لفظتي (الصَّبا ومُذهبا) وما في ذلك من وقع موسيقى ودلالي بالتوافق مع الوحدات الصوتية (التفعيلات) فضلاً عن تكرار صوت (الراء) مثلاً، أربع مرات وهو من الأصوات المجهورة التي عززت موسيقى البيت.

ومن المقطوعات والنتف المصرعة في شعر ابن الخلوف قوله:

حيـاك ثغـر الحيـا النظِـيم فـي روضـةٍ وجههـا وسـيم[2]

على الرغم من أن التصريع نادراً ما يأتي في مطالع المقطوعات والنتف؛ لأنها ليست قصيدة متكاملة في بنائها الموضوعي والفني إذْ أنها تأتي وليدة لحظتها الانفعالية بيد أن ابن الخلوف اعتمد التصريع في بعض مقطوعاته ففي هذا البيت صرّع بين (النظيمُ وسليمُ) محققاً بذلك وقعاً موسيقياً عذباً.

وقوله في نتفة من بيتين يصف فيها حديقته:

وحدِيقـةٍ عبـثَ النـسيم بِزهرهـا
وغَـدا يـشبب إذ بكَتْـه عيونُهـا فَأزالَ وحـشَتَها وأضـحك ثَغْرهـا
فأرق بلبلهـا وسلْـسلَ نَهرهـا[1]

---

[1] الديوان: 264.

[2] المصدر نفسه: 408.

ينساب التصريع في هذين البيتين من خلال لفظتي (بزهرها وثغرها) في البيت الأول ولفظتي (عيونها ونهرها) في البيت الثاني، وبذلك كان الشاعر حريصاً على تعزيز الجانب الموسيقي والدلالي المنبعث مع شذا الورد وإيقاع الماء وتغريد البلابل في أجواء الطبيعة الزاهية.

2- الجناس:

وهو من المحسنات البديعية ويعني ((تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى))[2]، ويسهم الجناس في تصعيد وتيرة الإيقاع الشعري والدلالي في التجربة الشعرية.

ومن يتصفح ديوان ابن الخلوف يرى أن الجناس من أكثر المحسنات اللفظية دوراناً في شعره ولاسيّما الجناس غير التام، الذي ورد طوعاً دون تكلف وقد ورد الجناس التام في شعره قليلاً بالقياس إلى غير التام.

ومن الضروري الإشارة إلى أن الجناس التام ((هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أمور أربعة: نوع الحروف وشكلها من الهيئة الحاصلة من الحركات والسكنات وعددها وترتيبها، وغير التام هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة))[3].

ومن الجناس التام قول الشاعر:

لَهَا ثغرُ دُرٍّ عَنْهُ يَرْوي (ابن مزهر)
ومُقْلَةُ لحظٍ عنه يَرْوي (ابن مُقْلَةٍ)[4]

جانس الشاعر في الشطر الثاني من البيت بين لفظتي (مقلة ومقلة) جناساً تاماً من خلال اشتراكهما في الأصوات نفسها على الرغم من التغاير الدلالي بينهما فالمقلة الأولى هي العين والمقلة الثانية تعني ابن

---

[1] المصدر نفسه: 409.

[2] جواهر البلاغة: 396.

[3] المصدر نفسه: 396-397.

[4] الديوان: 86.

مقلة المعروف بحسن الخط والبيت يأتي في سياق الغزل ووصف محاسن المتغزل بها وصفاً جميلاً.

وقوله:

تَــراءَى فأحْيَــا سَــعدُهُ شُــهدَاءَهُ
وَمَــنْ لــي ببَــدرٍ أسْــعِدَتْ شُــهدَاؤُهُ[1]

في هذا البيت جانس الشاعر جناساً تاماً بين لفظتي (شهداءه) في نهاية الشطر الأول و(شهداؤه) في القافية فتحقق التناسب الصوتي والصرفي بين اللفظين فيما كانت الدلالة بينهما مختلفة فشهداءه الأولى يقصد بها المشاهدة والنظر وشهداؤه الثاني تعطي دلالة الشهادة في الموت وبذلك أضفى الشاعر على وصفه بعداً موسيقياً ودلالياً يتناسب مع صفات الممدوح.

وقوله:

وأنــتَ حقــاً فــي الــسُّوَيْدَا فَلَــمْ
قُلــتَ أكفُفُــوا مــا فــي الــسُّوَيْدَا رجَــالْ[2]

تناسبت في هذا البيت لفظتا (السويدا) في الشطر الأول والسويدا في الشطر الثاني تناسباً تاماً صوتياً وإيقاعياً أما صوتياً لاشتراكهما في الأصوات نفسها وأما إيقاعياً من حيث التماثل الصرفي واختلفتا من حيث الدلالة فالأولى في السياق تعطي دلالة (سويداء القلب) والثانية تعطي دلالة (مدينة شامية) تقع جنوب سوريا.

وقوله:

هَــلاَّ رَحَمْــتُمْ كَثِيبــاً لَــمْ يَقَــرَّ بكُــمْ
حَتَّــى قَــضَى، وَقَــضَى بَعْــضَ الــذِي وَجَبــا[3]

يأتي هذا البيت في سياق الغزل وقد تناسبت فيه لفظتا (قضى وقضى) في الشطر الثاني تناسباً تاماً موسيقياً وصرفياً فيما كانت اللفظة الأولى تشير

---

[1] الديوان: 145.

[2] المصدر نفسه: 346.

[3] الديوان: 263.

إلى (الموت) والثاني تشير إلى (قضاء الواجب) ومما عزز هذا الجناس التام هو حرف الضاد في بعض المفردات مما أدى إلى تعميق الدلالة فضلاً عن تأثيره الموسيقي.

وقد شغل الجناس غير التام مساحة واسعة من شعر ابن الخلوف كقوله:

تَشْكُو إلى الصَحبِ أعْضَاهُ وألسِنُهُ
ج نشْرَ المنَاشِير أو قطْعَ السَّكاكِينِ[1]

وقع الجناس في الشطر الثاني من البيت بين لفظتي (نشر والمناشير) واستطاع الشاعر أن يعزز الإيقاع الداخلي للبيت من خلال هذا التماثل الصوتي غير التام الذي ورد في سياق تشبيهي (نشر المناشير) ولاسيمّا إنّ وقوع التجنيس في مكان واحد يساعد في تصعيد الوقع الموسيقي ويعمق الدلالة لأنه يمثل ضربات نغمية متلاحقة تثير مخيلة المتلقي وتحقق التفاعل معه.

وقوله:

بيضُ الوجُوْهِ، ملوكَ الخَافِقين غَدَوْا
صيدُ الوَرَى في الوَغَى، شُمُّ العرانِينِ[2]

والشاعر في سياق مدح السلطان أبي عمر عثمان أستعمل تقنية التجنيس غير التام من خلال لفظتي (الورى والوغى) حيث تشير اللفظة الأولى إلى (الناس) واللفظة الثانية تشير إلى الحرب ولفظتا التجنيس متفقتان في الوزن وفي أغلب الحروف ما عدا حرف واحد هو (الراء) و(الفاء) وهذا

---

[1] المصدر نفسه: 132.

[2] الديوان: 133.

الجناس يسمى (جناس التصريف)[1]، مما عزز الوقع الموسيقي والقيمة الدلالية التي تدور حول كرم الممدوح وشجاعته.

وفي سياق المدح قوله:

سَحَّتْ سَحَائِبُ جُودِ كَفَّيْهِ فَلَمْ
يَجْنَحْ إلى غَربٍ ولاَ أشطَانَا[2]

يصف الشاعر كرم الممدوح وقد أستعمل تقنية التجنيس غير التام بين لفظتي (سحت وسحائب) فالأولى تشير إلى كرم الممدوح والثانية تشير إلى السحاب الممطر وبذلك عزز من موسيقى البيت وعمق من صفة الكرم عند الممدوح.

وقوله في سياق وصف الطبيعة:

كأنّها النّرجِسُ الغضُّ الجُفُونِ وَقَدْ
رَشَّ الرِّدَادُ مُحيَّاهُ وَحَيَّاهُ[3]

يتجلى الوقع الإيقاعي الداخلي في هذا البيت من خلال الجناس غير التام بين لفظتي (محياه وحياه) حيث تشير الأولى إلى الوجه والثانية تشير إلى التحية، واللفظتان متفقتان في النغم الموسيقي وفي أكثر الحروف ما خلا زيادة حرف واحد (الميم) في محياه وعلى الرغم من القيمة الإيقاعية في ذلك فإن هناك بعداً دلالياً أقترن بالتجنيس من خلال وصف الطبيعة الساحرة، ولا تخفي الأهمية الموقعية للتجنيس وتقارب اللفظتين المتجانستين في إثراء الموسيقى الداخلية.

3- التصدير:

---

[1] جناس التصريف هو (أن تنفرد كل كلمة من الكلمتين عن الأخرى بحرف)، يُنظر: البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تح: د. أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد، مراجعة الاستاذ إبراهيم مصطفى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1960م: 163.

[2] الديوان: 140.

[3] الديوان: 410.

يُعدُّ التصدير من الوسائل البلاغية المهمة التي تسهم في تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية ((والتصدير هو رَدّ العجز على الصدر أو ردّ الأعجاز على الصدور.. وسماه المتأخرون التصدير))[1]، وهو ثلاثة أقسام ((الأول ما يوافق أخر كلمة فيه أخر كلمة في نصفه الأول، والثاني ما يوافق أخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، والثالث ما يوافق أخر كلمة فيه بعض ما فيه ويسمى القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين والثالث تصدير الحشو))[2].

ولا يكتفي التصدير بالتكرار والجناس البلاغي وحسب وإنما يؤخذ بنظر الاعتبار مراعاة البعد المكاني بين اللفظتين مما يؤدي إلى إثراء الموسيقى الداخلية وتعميق دلالات الكلمات التي تتوزع بين الشطرين[3].

1- تصدير التقفية:

استعان الشاعر ابن الخلوف بهذا النوع من التصدير لما له من أثر موسيقي ودلالي، ومن ذلك قوله في سياق الغزل:

حدثتْ ريح الجنُوبِ والشمالْ

عن يمان الصين عن أرض الشمالْ[4]

---

[1] مُعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 355.

[2] المصدر نفسه: 356.

[3] يُنظر: البناء الفني في شعر الحيص بيص: 265.

[4] الديوان: 342.

استعمل الشاعر في هـذا البيـت تـصدير التقفيـة حيـث وردت كلمة (الشمال) في نهاية الصدر ثم كررها فـي نهايـة العجـز ممـا أدى إثراء البيت إيقاعيـاً ودلاليـاً حيـث اتفقـت الكلمتـان صـوتياً وصـرفياً فـضلاً عـن الطبـاق فـي (الجنـوب×الـشمال) ودوره الموسيقي والدلالي من خلال التضاد بين اللفظتين.

وقوله:

وأصحى عقُولاً خامر الحـب سـكْرها

على أن في صحو الهوى كُـل سـكْرةِ[1]

استطاع الشاعر تعزيز موسـيقى البيـت مـن خـلال التـصدير الذي وقع بين اللفظتين (سكرها وسكرة) اللتين وردتـا فـي مـوقعين متماثلين (نهاية الصدر ونهاية العجز) ممـا أدى إلـى تـصعيد الـنغم الموسيقي وتعميق الدلالة من خلال تكرار هاتين اللفظتين.

وقوله:

وإن جهلْتَ بِما ألفاه مِـن كلَـفٍ

فَلا تَسلْ غير أحشَائِي عـن الكلَـفِ[2]

استعمل الشاعر تصدير التقفية في هذا البيت مـن خـلال لفظتـي (كلف والكلف) حيث جاءت الأولى فـي نهايـة الـصدر فـي حـين جاءت الثانية في نهاية العجـز وبـذلك احتلـت اللفظتـان مـوقعين

---

[1] المصدر نفسه: 87.

[2] الديوان: 111.

متماثلين مما أدى إلى تواصل الذبذبات النغمية على طول البيت حتى وصلت إلى قرارها في القافية.

وقوله في سياق المدح:

شَهم جواد إلى الخَيـراتِ مزدلِـفٌ

وهلْ رأيتَ جواداً غَيـر مزدلِـفِ[1]

يصف الشاعر ممدوحه بالكرم والعطاء وقد استعمل تصدير التقفية عبر لفظتي (مزدلف) في نهاية الصدر و(مزدلف) في نهاية العجز فضلاً عن التكرار الصوتي والدلالي في لفظتي (جواد) في صدر البيت و(جواد) في العجز مما أضفى على البيت تكثيفاً موسيقياً وعمقاً دلالياً يشير إلى كرم الممدوح وشجاعته وإبائه.

2- تصدير الطرفين:

من ذلك قوله:

قَلدتْـه عيونُـه سـيفَ فَتْـكٍ

فَهـو اليـوم صـاحِب التقْلِيـدِ[2]

في هذا البيت وقع تصدير الطرفين من خلال لفظتي (قلدته) في صدر الشطر الأول و(التقليد) في نهاية العجز وعبر تكرار هاتين اللفظتين استطاع الشاعر تحقيق ثراء موسيقي ودلالي

---

[1] المصدر نفسه: 112.

[2] المصدر نفسه: 182.

داخلي ينسجم مع النغمات الصوتية المتولدة من تكرار بعض الأصوات كالهاء مثلاً.

وقوله في سياق الغزل:

مـ ـزرد العارضـ ـين أحـ ـوى

يا مـن رأى الـشّادِن المـزرد[1]

استعمل الشاعر في هذا البيت الذي يأتي بعد أبيات غزلية ينطلق فيها خياله في وصف الجمال الإنساني الذي يتناغم مع الموسيقى العذبة التي أثراها تصدير الطرفين بين لفظتي (مزرد) في صدر البيت الأول و(المزرد) في العجز بالإضافة إلى النغم الحاصل من تكرار بعض الأصوات ولاسيمّا صوت (الراء) خمس مرات.

وفضلاً عن ذلك فإن التصدير أضفى على البيت وحدة دلالية من خلال ارتباط الشطرين مع بعضهما.

وقوله في سياق المدح بعد أبيات:

وتَشْرطُ، إن هاجتْ، دمـاء عـدِتها

لدى النقع، إجهاز الوريـدين لا الـشرط[2]

يتردد النغم الموسيقي في هذا البيت من خلال أسلوب تصدير الطرفين في لفظتي (تشرط) في الصدر و(الشرط) في نهاية العجز حيث تحقق الانسجام النغمي بين طرفي البيت وكأنه السلم

---

[1] الديوان: 280.

[2] المصدر نفسه: 205.

الموسيقي الذي يبدأ (بنوته) موسيقية معينة وينتهي (بالنوته) نفسها التي يسميها الموسيقيون (القرار) هذا فضلاً عن ترابط الدلالة بين الشطرين وهي الإشادة بشجاعة الممدوح في سوق الوغى ورد الأعداء على أعقابهم.

3- تصدير الحشو:

ومن ذلك قوله في سياق المدح:

إذا ما دعاه العسر يا محيـي الوفَـا

بدا، فَدعاه اليسر يا قَاتِـلَ العـسر[1]

استعمل الشاعر تصدير الحشو في هذا البيت من خلال تكرار لفظة (العسر) في الشطر الأول و(العسر) في نهاية العجز وقد حقق الشاعر من خلال ذلك إيقاعاً موسيقياً ثرياً فضلاً عن تكرار لفظة (دعاه) في حشو البيت وما في ذلك من تعزيز دلالي ونغمي ينصب في سياق وصف الممدوح.

وقوله في خاتمة قصيدة يمدح بها السطان ولي العهد المسعود:

ما وفَى بـالعهودِ صـب محـب

لو يمتْ لم يقُـلْ بـنُقض العهـودِ[2]

يأتي أسلوب تصدير الحشو من خلال تكرار لفظة (العهود) في صدر البيت ونهاية العجز وهذا التكرار الصوتي يعد إيقاعاً

---

[1] الديوان: 97.

[2] المصدر نفسه: 189.

مضافاً إلى الوزن والقافية ويؤدي إلى تعميق الدلالة التي تنطوي هنا على صفات الممدوح وفي مقدمتها الوفاء بالعهود.

وقوله في سياق الغزل:

وسله عن العهدِ الذي كـان بينَنـا

أباقٍ على ما كان أم نُقِـض العهـد[1]

استعان الشاعر في هذا البيت بأسلوب التصدير الحشو لما فيه من ثراء إيقاعي وعمق دلالي وذلك من خلال لفظة (العهد) في الشطر الأول وتكرارها في عجز الشطر الثاني فقد كثف دلالة الشوق واللهفة إلى الحبيب في سياق ملىء بالحسرة والدموع والمدامع على أيامٍ قضت بدلالة تكرار الفعل الماضي الناقص (كان).

وقوله:

وقد أصبحتْ بعد الـسرى تَبتَغـي الكَـرى

لِتُحمد عِند الصبح عاقبـةُ الـسرى[2]

في هذا البيت تكثيف إيقاعي ودلالي من خلال استعمال أسلوب تصدير الحشو حيث جاءت لفظة (السرى) في الشطر الأول وتكررت في نهاية العجز وكذا الجناس غير التام بين

---

[1] الديوان: 285.

[2] المصدر نفسه: 247.

لفظتي (أصبحت والصبح) وبين لفظتي (السرى والكرى) وهذا التكرار اللفظي المتصل حقق ذبذبات نغمية عالية ساعدت على تماسك البيت موسيقياً ودلالياً.

4- التدوير:

ومن الظواهر الإيقاعية في شعر ابن الخلوف (التدوير) وهو ((اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني))[1]، إذ أن السبب في ذلك هو تمام وزن الشطر وعدم استكمال الكلمة حيث تكون مشتركة بين الشطرين[2].

وترى الدكتورة نازك الملائكة: أن التدوير (يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته)[3]، وفضلاً عن ذلك فإنه يؤدي دوراً مهماً في تماسك البيت موسيقياً وموضوعياً.

ومن خلال البحث عن ظاهرة التدوير في ديوان الشاعر تبين أنها نادراً ما تتجاوز البيت إلى غيره مما يشير إلى قلة احتفاء الشاعر بالتدوير حيث تأتي الأبيات المدورة في بعض قصائده.

كقوله في سياق مدح الرسول محمد (ص):

وهو الذي ملأ القلوب بِحكْمِهِ المحمودِ مِن خَوفٍ له ورجاءِ[4]

---

[1] مُعجم مصطلحات العروض والقوافي (مرتب على الألف باء لكل جذر): د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، ط1، 1986م: 91.

[2] يُنظر: وهج العنقاء، دراسة فنية في شعر خليل الخوري: 166.

[3] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكبة النهضة، ط2، بغداد، 1965: 96.

[4] الديوان: 49.

فإن لفظة (المحمود) بدأها في الشطر الأول ووصلها بالشطر الثاني مما ساعد على اتصال المعنى وامتداده أفقياً فضلاً عن امتداد النغم الموسيقي بين الشطرين.

وقوله في سياق مدح السلطان عثمان:

عمتْ مواهبه فَمِنْها لِلصديـ ـقَ غِنى ومِنْها لِلعدو عنَاء[1]

جاء المعنى متصلاً في هذا البيت من خلال لفظة (للصديق) التي بدأها بالشطر الأول ووصلها بالشطر الثاني مما أدى إلى امتداد دلالة البيت أفقياً وهذا التدوير أسبغ على البيت عذوبة من خلال اتصال النغمات الصوتية.

وقوله:

قَد أُعطِيتْ تَرشيشُ مِنْك نهايةً الـ لحظّ المقَومِ والنَصيبِ الأوفَـر[2]

تأتي لفظة (اللحظ) منسابة بين شطري البيت حيث بدأها في الشطر الأول ووصلها بالشطر الثاني فساعد هذا التدوير على ترابط المعنى وعذوبة النغم (وترشيش هو اسم تونس قديماً).

وقوله:

وافيتُ مجلسه الشريفَ لِكي أرى الـ ـمجد الذي سارتْ به الركبان[3]

اتسع افق المعنى في هذا البيت وتواصلت نغماته الصوتية من خلال التدوير في لفظة (المجد) التي بدأها في الشطر الأول ووصلها بالشطر الثاني.

---

[1] المصدر نفسه: 72.

[2] الديوان: 108.

[3] المصدر نفسه: 126.

وقوله في سياق المدح:

مهفْهفُ القد لم تَثْرك عواطفُه الـ ـ ـسمر الرشـاقُ فُـؤَاداً غَيـر مطعـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـون[1]

نلاحظ أن لفظة (السّمر) قد أصبحت جسراً ينساب عليه المعنى بين الشطرين حيث بدأها في الشطر الأول ووصلها بالشطر الثاني فـساعد هذا التدوير على امتداد نغمات البيت ودلالته دون توقف.

وقوله:

قَومتْ عوده الإمالـةُ، والرمـ ـ ـح بقِـيم الطعـان بِالتأويـدِ[2]

فإن لفظة (الرّمح) بدأها في الشطر الأول ووصلها بالشطر الثـاني مما ساعد من خلال التدوير على اتصال المعنـى وتواصـل النغمـات الصوتية.

وقوله:

ضارب في الصميم مِنْهم إلى خَيـ ـر أبٍ قـد سـما بِخيرجـدودِ[3]

اتسع أفق المعنى من خلال امتداده بين الشطرين حيـث إن لفظـة (خير) أبتدأها في الشطر الأول ووصلها بالشطر الثاني مما أسبغ علـى البيت نغمات متصلة على وفق الدلالة التي تشير إلى شجاعة الممـدوح التي استمدها من أجداده.

لاحظنا من خلال الشواهد السابقة أن التدوير يرد في بعض القصائد المدحية عند ابن الخلوف حيث إن تكثيف الصفات الحميدة للممدوح ((يتطلب تزاحم النطق

---

[1] المصدر نفسه: 130.

[2] الديوان: 183.

[3] المصدر نفسه: 186.

بصفات عديدة متواصلة حتى لو ضحى الشاعر بقواعد العروض))[1]، وفضلاً عن ذلك فإن التدوير عند الشاعر ورد، في الأعم الأغلب، في بحر الكامل ثم البسيط والخفيف.

ويرى حازم القرطاجني أن في الكامل متسعاً للشاعر أكثر من غيره من البحور[2]، كما أسلفنا فيما يرى الباحث أن هيمنة الأفكار على مخيلة الشاعر من بين الأسباب التي تدفعه إلى استعمال التدوير متجاوزاً الوقفة العروضية بين الشطرين.

ويرى بعض الدارسين ((أن البحر الخفيف هو البحر المركب الوحيد الذي يتكون كلّ شطر فيه من ثلاث تفعيلات: تفعيلتين متشابهتين من تفعيلة الرمل (فاعلاتن) تتوسطهما تفعيلة مختلفة هي تفعيلة الرجز (مستفعلن): فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، هذا النظام هو سبب خفة البحر وكثرة التدوير فيه، ذلك أن الانتقال من الصدر إلى العجز يكون إلى التفعيلة نفسها (فعلاتن))[3]. وكان استعمال الشاعر لهذه التقنية الفنية التدوير قليلاً.

5- التكرار:

1- التكرار الصوتي:

إن الأصوات اللغوية (الحروف) هي أساس بنية الكلمات في الخطاب الشعري وغيره، بيد أنها في الشعر تؤدي دوراً مهماً في إثراء موسيقى القصيدة حينما تتكرر هذه الأصوات إذْ أن ((استخدام الحرف ينطوي على شيء أشبه بالسحر وهو سحر الصوت المنسجم مع معنى القصيدة، هذا السحر الصوتي هو الشيء الذي لا يمكن معرفته بدقة))[4].

لذلك استعمل ابن الخلوف تكرار حرف معين أو مجموعة من الأحرف في سياق شعري لإثراء الموسيقى الداخلية، ولنقرأ له قوله:

يَا شَمْسَ أفْق الجَمالِ مَنْ قدْ

---

[1] البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: 93.

[2] منهاج البلغاء: 268.

[3] وهج العنقاء، دراسة في شعر خليل الخوري: 169.

[4] اللغة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، تلازم التراث والمعاصرة: د. محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1993م: 201.

قدَّ المُعَنَّى بأسْمَرَ القدْ[1]

إن البنية الصوتية في هذا البيت تتجلى من خلال تكرار حرف (القاف) أربع مرات وهو من الأصوات المجهورة ثم تكرار حرف (الدال) ثلاث مرات وهو من الأصوات المجهورة وتكرر حرف (السين) مرتين وهو من الأصوات المجهورة، وهذه الأصوات تتفاوت في درجة قوتها الصوتية فالقاف مثلاً من ألفاظ الشدة[2]، وبذلك عزز هذا التكرار موسيقى البيت.

وقوله في سياق المدح بعد أبيات:

هَلاّ حَفِظْتُم عُهوداً بَاتَ يَحْفَظُهَا
صَبٌ صَبَا لِلصَّبَا إذْ شَفَّهُ الوصبُ[3]

تكرر في هذا البيت حرف (الباء) خمس مرات وهو من الأصوات الشفوية المجهورة ثم تكرر حرف (الصاد) أربع مرات وهو من الأصوات المجهورة التي تحتاج إلى جهد عضلي أثناء النطق بها ثم تكرر حرف (الهاء) ثلاث مرات وهو من الأصوات المهموسة التي تكون مجهدة للنفس فنراها قليلة الشيوع في الكلام وتكرر حرف (الفاء) ثلاث مرات وهو من الحروف المهموسة[4]، وهذا التكرار شكل إثراء نغمياً عذباً.

وقوله في سياق الغزل:

يَا قُسَاةَ القُلُوبِ، رِفْقاً بِقلبٍ
لَمْ يَكُنْ قطُّ يَألَفُ الاحْجَارا[5]

نلاحظ في هذا البيت تكرار حرف (القاف) خمس مرات وهو من الأصوات المجهورة التي تحتاج إلى جهد عضلي ثم تكرار حرف (الياء) ثلاث مرات وهو من الأصوات المجهورة وتكرر تنوين الفتح في الشطر

---

(1) الديوان: 386.

(2) يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، المكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1965م: 35.

(3) الديوان: 256.

(4) يُنظر: موسيقى الشعر: 35.

(5) الديوان: 300.

الأول في لفظة (رفقاً) وتنوين الكسر في لفظة (بقلبٍ) مما أضفى على البيت نغماً منساباً.

وقوله في سياق المدح:

وَامْتَدَّ مِضْمَارُ الرُبَى لما انْبَرَتْ

تَجري بهَا خَيْلُ النسيم الأعطر[1]

يأتي صوت (الراء) جلياً في هذا البيت حيث كرره الشاعر خمس مرات وهو من الأصوات المجهورة، ويُكرر أثناء النطق ثم كرر حرف (الباء) ثلاث مرات وهو من الأصوات المجهورة وكرر حرف (الياء) مرتين وهو من الأصوات المجهورة أيضاً ولا يخفى ما في هذا التكرار من تنغيم محبب.

وقوله مادحاً:

كَرُمَت أصُولُ فَخَارِهِمْ شَرَفِاً وَقَدْ

طابَتْ فُرُوعُهُم لِطيبِ العُنصُر[2]

يتصدر صوت (الراء) في هذا البيت حيث تكرر خمس مرات وهو من الأصوات المجهورة ويليه من حيث الكم صوت (الفاء) وهو من الحروف المهموسة وقد تكرر ثلاث مرات وكذا تكرر صوت (الواو) وهو صوت مجهور ثلاث مرات ثم تكرر المقطع (هم) مرتين (الهاء مهموس والميم مجهور) وتكرر حرف (الصاد) مرتين وهو من الحروف المجهورة (حروف الأطباق) ويحتاج إلى جهد عضلي للنطق به[3]، مما عزز موسيقى البيت بشكل يتوافق مع غرض المدح.

وقوله:

فُتَاةٌ سَرَى مِسْكاً فُتِيتاً نَسِيمُهَا

فَمِنْ مُنْجِدٍ مِنْ طِيبِ ذاكَ وَمُتِهِم[4]

---

[1] المصدر نفسه: 105.

[2] المصدر نفسه: 107.

[3] يُنظر: موسيقى الشعر: 35.

[4] الديوان: 236.

تصدر صوت (الميم) الأصوات المكررة في هذا البيت وهو من الأصوات المجهورة، تكرر ست مرات ثم يليه صوت (التاء) وهو من الأصوات المهموسة وتكرر خمس مرات ثم تكرر صوت (الفاء) وهو من الأصوات المهموسة ثلاث مرات بالإضافة إلى تكرار تنوين الفتح مرتين في (مِسكاً وفَتيتاً)، وهذا التكرار الصوتي أضفى على البيت نغماً ولاسيمّا صوت (الميم) الذي جاء متوافقاً مع صوت الروي (الميم).

وَصَاغْ فِي حَلْبَةِ المُحِيَّا

بصوْلَجِ الصُّدْغْ أكْرَةَ الخَدْ[1]

في هذا البيت كرر الشاعر صوت (الصاد) ثلاث مرات وهو من الأصوات المجهورة وكرر صوت (الغين) مرتين وهو من الأصوات المجهورة فيما كرر صوت (الدال) مرتين وهو من الأصوات المجهورة وكرر صوت (الحاء) مرتين وهو من الأصوات المهموسة[2]، وبذلك أضفى على البيت نغماً مضافاً إلى الوزن والقافية.

ويعتقد بعض متذوقي الشعر أن الصوت المهموس أسهل بالنسبة للمجهور عند النطق بهما ولكن على العكس من ذلك حيث إن الصوت المهموس يكون مجهداً للتنفس فنراه قليل الشيوع في الكلام[3].

ومن خلال الشواهد التي ذكرناها آنفاً تبين أن ابن الخلوف قد استعمل الأصوات المجهورة بكثرة فيما وردت الأصوات المهموسة قليلة جداً والسبب في ذلك هو أن الأصوات المجهورة جاءت في سياقات مدحية تقتضي أصواتاً قوية سريعة لا تتطلب جهداً مثلما تتطلبه الأصوات المهموسة على وفق الرؤية المشار إليها آنفاً.

كما أن لبعض الأصوات إيحاءً خاصاً فأحرف المدّ، مثلاً في سياقات معينة يكون لها تأثير واضح من خلال تقوية إيحاء الكلمات والصور فضلاً عن أثرها الإيقاعي ولذلك أهتم بها الشعراء قديماً وحديثاً[1].

---

[1] المصدر نفسه: 386.

[2] يُنظر: دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط4، القاهرة، 2006م: 398.

[3] يُنظر: : دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط4، القاهرة، 2006م: 398.

إن المكونات الإيقاعية من وزن وقافية وجناس وتصريع وتكرار صوتي وغيرها لا يمكن أن تؤدي وظيفتها إلا إذا حصلنا على تناسق بينها وبين المعاني والمشاعر والأحاسيس إذْ أن الأصوات تثير تلك المشاعر والأحاسيس عند المتلقي بالتوافق مع المعاني[2]، وما فيها من طاقات إيحائية واسعة.

وفضلاً عن ذلك فإن الدراسات الحديثة في موسيقى الشعر لا تعالج النص الشعري بكلام تجريدي عن الإيقاع ((بل تكشف لنا كيف أبدع الشاعر في بناء قصيدته بناءً موسيقياً حسياً عبر التنسيقات الإيقاعية والانسجام الصوتي))[3].

وفضلاً عن ذلك ((لا بدّ من ملاحظة النغمة العامة للأسلوب، والتيار الصوتي الذي يجب أن يطرد من غير قوة ولا ملل، وذلك متوقف على براءة العبارة من الكلمات الطويلة الكثيرة، وترديد الجمل المتشابهة والعبارات العادية إلى مدى بعيد))[4].

ونحن في سياق الحديث عن الأصوات اللغوية لعل من المفيد الإشارة إلى أن علماء العربية ((استطاعوا بفكرهم الثاقب ونظرهم الدقيق أن يضعوا ما يشبه أن يكون قواعد صوتية لما ينبغي أن يكون عليه تأليف الكلمة.. فقد قرروا أن العربية تتجنب جمع (الزاي مع الظاء والسين والصاد والذال) وجمع (الجيم مع القاف والظاء والطاء والغين والصاد) وجمع (الحاء مع الهاء) ووقوع الهاء قبل العين، والخاء قبل الهاء، إلى أخر ما قرروا في هذا الباب على ما هو معروف للدارسين))[5].

2- تكرار الألفاظ:

وهو من الوسائل الفنية التي من شأنها إثراء الإيقاع الداخلي وتعميق الدلالة كما أنه ((من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو

---

[1] يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1977م: 48.

[2] يُنظر: دليل الدراسات الأسلوبية: 100.

[3] يُنظر: دليل الدراسات الأسلوبية: 103.

[4] الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: 201.

[5] دراسات في علم اللغة: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م: 196.

شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه مـــن لحظة لأخرى))[1]، ومن ذلك قول ابن الخلوف:

تَعلُو السماء ثَلاثةٌ من أرضـهِ
وثلاثـةٌ تغـشاك أنّـى زرتَـه الفـضلَ والإفْـضالُ والنعمـاء
وثلاثـةٌ قـد جنبـتْ أخلاقُـه البِـر والإرفَـاد والـسراء
وثلاثةٌ في العزمِ مـن أفعالـه الخُلـقُ والآثـام والـشحناء
الـنقض والإبـرام والآراء[2]

يكرر الشاعر في هذا النص لفظة (ثلاثة) أربع مرات ممـــا أدى إلى تصعيد وتيرة النغم الموسيقي فضلاً عن أن هذا التكرار قد فتح آفاقاً واسعة أمام الشاعر لتفصيل صفات الممدوح مـــن خـــلال تعداد الصفات الحميدة التي لا يجاريه فيهـــا أحـــد حيـــث الكـــرم والشجاعة والبر والإحسان وكأنه الغيث الذي يروي الأرض بالعطاء وفي الوقت نفسه فقد تنزه هذا الممدوح عن كـــل مـــا يـــشين تلـــك الصفات، فهو لا يخلف وعداً ولا يرتكب إثماً ولا يجد الحقد في قلبه مكاناً.

وقوله:

فَهو غيثُ الندى وغوثُ المنادِي
وهو باب الرجا وذُخر المرجـى وهو ليثُ الوغى وكَهـفُ العميـدِ
وهو كنز الغِنى وأفقُ المعـالي وهو روض المنى ووسطى العقُودِ
وهو نجم العلى وصبح السعودِ[3]

---

[1] عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 60.

[2] الديوان: 75–76.

[3] المصدر نفسه: 184.

يأتي هذا النص في سياق المدح، وقد كرر الشاعر لفظة (هو) ست مرات فأضفى على النص نغمات موسيقية عذبة متواترة من خلال تكرار حرف العطف (الواو) كما أن في هذا التكرار ثراء دلالي يتمثل في هيمنة اسم الممدوح على مخيلة الشاعر وهو في خضم تجربته الشعرية حيث وصف ممدوحه بصفات تقليدية مطروقة كما هو الحال في النص السابق.

وقوله:

فإذا نَفرتِ نَفرتِ عن عين المها

وإذا سفَرتِ سفَرتِ عن وجهِ القمر[1]

كرر الشاعر لفظة (نفرتِ) مرتين وكرر لفظة (سفرتِ) مرتين أيضاً ومن دلالات هذا التكرار أنه منح البيت نغمات موسيقية متلاحقة على امتداد الشطرين مما أضفى عذوبة موسيقية تتواءم مع دلالة وصف المحبوبة ذات العيون الواسعة التي تشبه عيون المها والوجه الذي يشع ضياء وبريقاً وكأنه القمر وهذه من الأوصاف التقليدية التي كثرت في الشعر العربي القديم.

3- تكرار العبارة:

اعتمد الشاعر أسلوب تكرار العبارة ولكن بنسبة أقل مما هو عليه تكرار الألفاظ ومن ذلك قوله:

وليلٍ كأن الثريا فيهِ وقد بدا

كأن الثريا فيهِ عقد مـنظم محيا غـزالٍ أدعـج الطـرفِ أكحـل

على جيد خودٍ في حلى الشعر تنجلي[1]

---

[1] الديوان: 227.

كرر الشاعر في هذين البيتين عبارة (كأنّ الثُريا) مرتين واتخذ من هذا التكرار مرتكزاً إيقاعياً ومعنوياً مما أضفى عليهما نغماً موسيقياً ثرياً بالإضافة إلى توكيد الدلالة المعنوية من خلال هذا التكرار إذْ هيمنة العبارة المكررة على مخيلة الشاعر ونفسيته فاستجاب لها عبر التشبيه المؤكد في (كأنّ) ليتوسع في تشكيل صوره الفنية ولاسيمّا إن هذا التشبيه ورد في صدري البيتين مما أدى إلى توسيع المساحة التخييلية عند الشاعر، ووصف الليل والثريا كثيراً ما ورد في الشعر العربي ولكن يبقى أسلوب الشاعر في التعامل مع الموضوع، وهنا أجاد شاعرنا في تشبيهاته.

وقوله بعد أبيات في الشكوى من اللُوَّام:

والشاعر في أجواء الحسرة والألم، كرر عبارة (واستعطفا)

وَاسْتَعطِفا بانَ الحِمىَ وظباءَهُ
واسْتَعطِفا في عتبِ مَنْ لو آنستْ لِحشَا الكَئيبِ ومُهْجَةِ المفْجوعِ
ما استأنسَ المهْجُورُ بالتَّرويعِ[2]

مرتين لما في ذلك من ثراء موسيقي فضلاً عن المجانسة في البيت الثاني بين لفظتي (آنست) ولفظة (استأنس) ومن جانب آخر كان للتكرار قيمة معنوية من خلال توكيد العبارة (واستعطفنا) وما توحي به من جوى العشق بعد أن غادره المحبون.

وبذلك كله يتضح لنا كيف استطاع ابن الخلوف تشكيل الوحدات الإيقاعية المختلفة تشكيلاً حسياً بالتوافق مع الدلالة، حيث إن العمل الفني وحدة متكاملة الأجزاء تثير مشاعر المتلقي بما تنطوي عليه من سمات جمالية[3].

---

[1] المصدر نفسه: 407.

[2] الديوان: 314.

[3] يُنظر: شعر (إيليا أبو ماضي) دراسة فنية: رسالة ماجستير، رغد هاشم محمد، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2008م: 10.

الخـــاتـــمـــة

بعد أن درسنا موضوع البناء الفني في شعر شهاب الدين بن الخلوف، كانت محطتنا الأخيرة التي يقف عندها كل باحث هي خاتمة الدراسة وأهم النتائج التي وصلت إليها، ويمكن إجمال ذلك على وفق ما يأتي:

* شهاب الدين بن الخلوف (829هـ-899هـ) على الأرجح فاسي الأصل قسنطيني المولد مغربي مالكي، وذكره المحبيّ في (نفحة الريحانة..) تحت أسم (الشهاب احمد بن خلوف الأندلسي)، وهو من مدّاحي السلطنة الحفصية.
* شكل المدح والغزل معظم ديوان الشاعر فضلاً عن الرثاء والخمريات وغيرها. وانتظمت بنية شعره في إطار القصيدة ذات الغرض الواحد والقصيدة المتعددة الأغراض والمقطوعات وبيت يتيم واحد. وكان في مدحه متكسباً تغلب عليه المبالغة كغيره من الشعراء المدّاحين. أما غزله فكان طافحاً بالشكوى والألم واللوعة وصدق العاطفة. والشاعر ليس ميالاً إلى الرثاء وقد اقتصر في هذا الغرض على قصيدتين متشابكتين في المعنى والأسلوب في رثاء ولده محمد وقد اكتفينا بدراسة أحداهما.
* أتصف معجمه الشعري بالسهولة والعذوبة حيث كثرت فيه ألفاظ الطبيعة والغزل والمدح والحرب والسلاح وكان في ذلك مقلداً لمن سبقه من الشعراء. أما تراكيبه فكانت تقليدية أيضاً، أعتمد فيها على أساليب الاستفهام والأمر والنداء وغيرها فضلاً عن التضمين من القرآن الكريم والشعر العربي، وكثيراً ما يزاوج الشاعر بين وصف الطبيعة والأغراض الأخرى.
* أستثمر أساليب فنية في تشكيل صوره الشعرية ولاسيمَّا أساليب البيان العربي (التشبيه والاستعارة والكناية) وكذا أنماط الصور: البصرية واللونية والسمعية والذوقية والشمية واللمسية والحركية وكان في ذلك مُقلداً لمن سبقه من الشعراء مع بعض الوقفات التجديدية الإبداعية.

* وظف الشاعر أغلب أوزان الشعر العربي باستثناء (المديد والمضارع والمتدارك والمقتضب) وكان توظيفه لها مختلفاً من حيث(الكم) وقد تصدرها البحر الكامل والطويل فيما كان استعماله للمجزوءات قليلاً بالقياس إلى استعمال البحور التامة.
* جاء صوت الروي (الراء) في مقدمة الأصوات التي استعملها ثم صوت (النون) و(الميم) فيما جاء صوت (الجيم) و(الصاد) و(الطاء) و(الزاي) قليلاً. وأهمل صوت (الظاء) و(الخاء) و(الذال) و(الشين) و(الواو) و(الثاء) و(الغين) كونها من الأصوات النادرة في الشعر العربي، فيما هيمنت القافية المطلقة على شعره، وكان للقافية المقيدة حضوراً واضحاً.
* ولعل من الضروري الإشارة إلى أن ابن الخلوف من أصحاب الملكات المزدوجة حيث إن له آثاراً مهمة في الشعر والنثر كما ذكر الباحث في التمهيد.

وبعد هذا التجوال في رياض ابن الخلوف أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أضافت شيئاً مفيداً لدارسي الأدب العربي في الأندلس.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
1- أبن شهيد الأندلسي (ت426ه)، حياته وشعره، د. حازم عبدالله خضر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984م.
2- الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين ، ط3، بيروت، 1975م.
3- الأدب الأندلسي، د. سامي يوسف أبو زيد، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012م.
4- أسرار البلاغة، تأليف، الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني (ت471هـ)، قرأه وعلق عليه، أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، جدّة، 1991م.
5- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1986م.
6- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، دار المعارف بمصر، ط2، 1959م.
7- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: أحمد الشايب، ط7، 1976م: 65.
8- الأغاني، لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت356هـ)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، مصر، 1976م.
9- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط10، القاهرة، 1994م.
10- الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني (ت793هـ) تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007م.

11- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، مطابع بيروت الحديثة، ط1، 2009م.
12- البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، 2004م.
13- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 1986م.
14- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م.
15- بنية القصيدة العربية، البحتري أنموذجاً، د. صلاح مهدي الزبيدي، المكتبة الوطنية، الجوهرة للنشر والتوزيع، عمان، 2004م.
16- تاريخ الأدب العباسي، رينولد – أ، نكلسون، ترجمة: د. صفاء خلوصي، المكتبة الأهلية، بغداد، 1967م.
17- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأوّل، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، 1969م.
18- تحليل نونية ابن زيدون، مدخل إلى تحليل النص الشعري، د. عبد المنعم عزيز النصر، جامعة بغداد، كلية الآداب، بغداد، 2011م.
19- تفسير القرآن الكريم، للإمام أبي الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي، دار صبح أديوفت، ط5، 2009م.
20- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تأليف: السيد أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، ط12، بيروت، (د.ت).
21- الحياة الأدبية في أشبيلية في القرن الخامس، المعتمد بن عباد الأشبيلي، دراسة أدبية تاريخية، د. صلاح خالص، شركة بغداد للطبع والنشر والتوزيع، بغداد، 1958م.

22- خريدة القصر وجريدة العصر، للعماد الأصفهاني الكاتب (ت597ه)، قسم شعراء المغرب والأندلس، تحقيق: آذرتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه محمد المرزوقي، محمد العروسي المطوي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971م.
23- خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي (ت837ه)، شرح عصام شعيتو، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، 1987م.
24- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت392ه)، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت، 1983م.
25- دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية، د. عبده بدوي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1987م.
26- دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 2006م.
27- دلائل الأعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت471ه)، شرح وتعليق، أحمد مصطفى المراغي، المكتبة المحمودية التجارية، ط2، القاهرة، (د.ت).
28- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1984م.
29- دورة أبي فراس الحمداني، أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط2، الكويت، 2003م.
30- ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق، د. محمد حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د.ت).
31- ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953م.

32- ديوان شهاب الدين بن الخلوف، تحقيق: د. هشام بوقمرة، الدار العربية للكتاب، المطبعة الرسمية التونسية، 1988م.
33- ديوان الشريف العقيلي، تحقيق: د. زكي المحاسني، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، (د.ت).
34- ديوان السري الرّفّاء، تحقيق: د. حبيب حسين الحسني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981م.
35- ديوان الصنوبري، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، ط1، بيروت، 1998م.
36- ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق: كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1998م.
37- ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: عبدالمنعم أحمد صالح، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1980م.
38- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت542ه)، القسم الأول، المجلد الأول، تحقيق الدكتور إحسان عباس، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1979م.
39- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1998م.
40- سقط الزند، لأبي العلاء المعري، دار صادر للطباعة، بيروت، 1957م.
41- السلطنة الحفصية تاريخها السياسي ودورها في المغرب الإسلامي، محمد العروسي المطوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م.
42- شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، بغداد، 1975م.

43- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1938م.
44- شرح المعلقات السبع، للإمام الأديب ابن عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني، دار الحياة، (د.ت).
45- شرح ديوان أبي فراس الحمداني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت).
46- الشعر والشعراء، لابن قتيبة (ت276ه)، تحقيق وشرح: أحمد محمود شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2003م.
47- الصورة الشعرية، سيسيل دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1982م.
48- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
49- صورة اللون في الشعر الأندلسي، دراسة دلالية وفنية، د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2009م.
50- الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن بن محمد السخّاويّ (ت902هـ)، منشورات محمد علي بيضون، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.
51- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، للإمام يحيى بن حمزة العلوي اليماني (ت745هـ)، تحقيق: الشربيني شريدة، دار الحديث، ط1، القاهرة، 2010م.
52- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، ط1، الأردن، 1985م.

53- علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة العربية ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، ط1، القاهرة، 1987م.
54- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف: أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، (ت456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت، 1972.
55- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1978م.
56- عيون مضيئة، قراءة في شعر كمال الحديثي، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م.
57- عيار الشعر، تأليف: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، (ت322هـ)، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2005م.
58- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط6، بغداد، 1987م.
59- فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الإسكندرية، 1979م.
60- فنون الأدب، ه. ب. تشارتن، ترجمة: د. زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1954م.
61- فنون التصوير البياني، د. توفيق الفيل، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1987م.
62- في الشعر العباسي، الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف بمصر، 1980م.

63- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط3، 1969م.
64- قراءات في الشعر الأندلسي، د. صلاح جـرّار، دار المـسيرة للنـشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2007م.
65- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهـضة، ط2، بغداد، 1965م.
66- القاموس المحيط، تأليف: العلامة اللغوي مجد الدين محمد بـن يعقـوب الفيروز آبادي (ت817هـ)، إعداد وتقديم، محمد عبدالرحمن المرعـشلي، دار إحياء التراث العربي، ط2، بيروت، 2003م.
67- كتاب الأصول في النحو، ابن السراج البغدادي (ت316هـ)، تحقيق، د. عبد الحسين الفتلي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1973م.
68- كتاب الحيوان، الجاحظ (ت255ه)، تحقيق: عبد السلام محمد هـارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، ط3، بيروت، 1969م.
69- كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تصنيف: أبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري (ت395ه)، تحقيق: د. مفيدة قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1989م.
70- كتاب الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي (ت749ه)، مطبعة المقتطـف، مـصر، 1941م.
71- كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، لأبي عبدالله محمد بن الكتـاني الطبيب، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، 1981م.
72- كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، نقل: متي بن يونس من السرياني إلـى العربي، تحقيق (د. شكري محمد عياد)، دار الكتـاب العربـي، القـاهرة، 1997م.

73- كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958م.
74- لسان العرب، لابن منظور (ت711ه)، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط ونديم مرعشلي، دار لسان العرب الثقافي العربي، بيروت، 1991م.
75- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2007م.
76- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.
77- مفتاح العلوم، تأليف: أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السّكاكي، (ت626هـ)، حققه وقدم له: د. عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م.
78- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي، دراسة موضوعية فنية، د. هدى شوكت بهنام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000م.
79- الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، مكتبة ومطبعة، مصطفى البابي الحلبي بمصر، (د.ت).
80- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، المكتبة الانجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1965م.
81- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط24، بيروت، 1986م.
82- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، (ت684هـ)، تحقيق: الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966م.
83- النظرية النقدية عند العرب، د. هند حسين طه، المطبعة الوطنية، الأردن، 1981.

84- نظرية الأدب، رينية ويليك واوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، ط3، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1962م.
85- نفحة الريحانه ورشحة طلاء الحانة، تأليف: محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد المحبيّ (ت1111هـ)، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد عناية، منشورات محمد علي بيضون، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005م.
86- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، شهاب الدين أبو العباس أحمد بن محمد التلمساني المقري (ت1041ه)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م.
87- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1973م.
88- نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت327م)، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).
89- نهاية الأرب في فنون الأدب، تأليف: شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويري، السفر الثاني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1924م.
90- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، مطبعة الحرية، بغداد، 1972م.
91- الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (366هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د.ت).

92- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تأليف: أبي منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري، (ت429هـ)، شرح وتحقيق: د. مفيد محمد قميحة، منشورات محمد علي بيضون، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م.

الرسائل الجامعية

1- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، أطروحة دكتوراه: عباس رشيد الدرة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1997م.

2- البناء الفكري والفني للقصيدة الإسلامية في الشعر العراقي الحديث (1945،1980م)، أطروحة دكتوراه: ماهر دلي الحديثي، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1997م.

3- البناء الفني في شعر الحيص بيص، أطروحة دكتوراه، حازم حسن سعدون، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2009م.

4- شعر الغزل بين العباس بن الأحنف وابن زيدون، دراسة موازنة، رسالة ماجستير، بشرى أحمد قاسم محمد أبو حسنة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2005م.

5- شعر (إيليا أبو ماضي)، دراسة فنية، رسالة ماجستير، رغد هاشم محمد مهدي، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2008م.

6- الموازنة في وصف الطبيعة بين الصنوبري والسري الرفاء، رسالة ماجستير، يونس حميد عزيز، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2010م.

الدوريات

1- البلاغة والاستعارة من خلال كتاب فلسفة البلاغة، إ. أ. رتشاردز، د. سعاد أنقار (باحثة من المملكة المغربية)، مجلة عالم الفكر، م23، نيسان، الكويت، 2009م.

2- المغرب في ظل الصراع الأموي الفاطمي، د. عبد الجليل الراشد، جامعة بغداد، كلية الآداب، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 3 تشرين الثاني، بغداد، 1978م.
3- مفهوم السرقة الشعرية وتطوره في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. ناصر حلاوي، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (1)، بغداد، 1998م.
4- مقابلة مع الدكتور عز الدين إسماعيل، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (8) آب، بغداد، 1987م.

ا لإ هـد ا ء

إلى روح والديّ الكريمين..

إلى عائلتي الكريمة..

وفاءً.. واعتزازاً

يـــو نـــس

توصية المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـــ(البناء الفني في شعر شهاب الدين بن الخَلُوف) التي قدمها الطالب (يونس حميد عزيز) قد تمَّ تحت إشرافي من جامعة (سانت كليمنتس العالمية) وهي جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد العربي.

المشرف

التوقيع:

اللقب العلمي: أ. د

الاسم: علي عبدالرزاق حمود

التاريخ: / /2013م