كلية اللغة العربية بأسيوط

المجلة العلمية

سِينِيَّة ابن الأبّار

دراسة بلاغية نقدية

إعداد

د / عبد الباقي حسين عبد الباقي محمد

أستاذ البلاغة والنقد المساعد

في كلية البنات الإسلامية – جامعة الأزهر بأسيوط

١٤٣٢هـ / ٢٠١١م

(العدد الثلاثون – الجزء الرابع ديسمبر ٢٠١١م)

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدّمة

الحمد لله القويّ العزيز المُبدي المُعيد الوليّ النصير، كافي المتوكلين، ووليّ المؤمنين والصلاة والسلام على سيدنا محمد، قدوة المجاهدين وإمام الصابرين، والرضا عن آله وأصحابه المهتدين بهديه السالكين في جهاد عدو الله على نهجه حتى استقام عمود المسلمين من بعده وبلغ التخوم القاصية نور دعوته.

وبعد ،،،

فإنَّ الشعرَ ديوانُ العربِ، وتَرْجُمانُ الأدب، ولسانُ الزمان[١].وقد كان ابن الأبّار الكاتب الأديب الشاعر عارفاً بالتاريخ، إماماً في العربية فقيهاً مُقرئاإخباريًّا فصيحا، وله من المُصنَّفات في الحديث والتاريخ والأدب[٢]. أنشد قصيدته السينية بين يدي الأمير الحفصي مُستصرخاً إياه، عندما حاصر نصارى الأندلس مدينة بَلَنْسِيَّة وهي من غُرر القصائد الطنّانة[٣]. وقد وقع اختياري على هذه القصيدة السينية دون سائر شعر ابن الأبّار؛ لكونها تكشف عن عالم الشاعر الحقيقيّ ، وتُبرز رؤيته للحياة والكون والوجود وتُعبِّر عن فلسفته وطموحه وآماله كما تُصوِّر ذاته وأحاسيسه وآراءه في الناس والمجتمع والحُكّام.

ومن ثمَّ تأتي هذه الدراسة البلاغية تحت عنوان (سينيةابن الأبّار دراسة

---

[١] ينظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، لأحمد بن علي القلقشندي ، ١ / ١٢٣ ، تحقيق د. يوسف علي طويل، الناشر دار الفكر ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٧م .

[٢] ينظر: الوافي بالوفيات لصلاح الدين الصفدي ١ / ٤٤١ دار صادر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م .

[٣] ينظر: أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض ، للمقري ، ١ / ٣٠٤ ، ط القاهرة ، ١٩٣٩م.

بلاغية نقدية). ولا شكَّ أنَّ اتخاذ القصيدة الكاملة موضوعاً للبحث البلاغي يفرض علينا إيجاد منهج تحليلي ملائم نستطيع من خلاله رؤية النصّ الأدبي رؤية بلاغية ناقدة تتسم بالوضوح والجِدِّية والعُمْق والشمول. هذا المنهج يتكوّن من وجهة نظرنا من خُطوات أو مراحل: تبدأ بإدراك هذا النصِّ الشعريّ وتمثُّله جُمْلةً، بحيث تكون صورته الكلية واضحة أمام الدارس، ويُثنَّى بتحليل هذا النص في مبحث واحد أو في مبحثين متتاليين كماهو الحال هناأو في عدَّة مباحث متتالية، ودراسة أبياته التي تُعتبر الوحدات الكبرى في تكوينه والعناصر المباشرة في تركيبه، ويستمرُّ التحليل حتى يتحوَّل النصُّ في يد الدارس إلى كلماتٍ فجُمَلٍ، ثم تأتي الخطوة الثالثة والأخيرة والتي يُعاد فيها تركيب النصّ وصياغته في مستويات من الرؤية البلاغية الناقدة.

وقد جاءت تلك الدراسة في مُقدِّمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة:أما المقدمة فبيَّنتُ فيها أهميةالموضوع وسبب اختياره، وأوضحت المنهج الذي سرت عليه في تلك الدراسة. وأما التمهيد فذكرت فيه إطلالة على حياة ابن الأبّار ومناسبة القصيدة.وأما المبحث الأول فهو بعنوان (أبيات الاستنجاد في السينية دراسة بلاغية نقدية) وتناولتُ فيه الأبيات التي في سياق الاستنجاد والاستغاثة في سينية ابن الأبّار بالدراسة البلاغية النقدية، من بداية السينية إلى نهاية البيت الثالث والعشرين. وأما المبحث الثاني فجاء بعنوان (أبيات المديح في السينية دراسة بلاغية نقدية) وتناولتُ فيه الأبيات التي في سياق المديح والاستعطاف في سينية ابن الأبّار بالدراسة البلاغية النقدية من البيت الرابع والعشرين من السينية حتى نهاية القصيدة التي وصل عدد أبياتها إلى سبع وستين بيتا. وفي كلِّ مبحثٍ من هذين المبحثين حلَّلت الأبيات تحليلاً بلاغيًّا مُفصَّلاً مُبيِّناً السمات والخصائص البلاغية في كلِّ بيتٍ من السينية ، وكاشفًاعن الملامح والجوانب النقدية التي تَعِنُّ لي في بعض أبيات السينية سواء بالإشادة والثناء عندما يُوفَّق الشاعر في التعبير عن مراده، وهذا كثيرٌ في القصيدة، أو بغير ذلك عندما يُخْفق الشاعر في التعبير

عن مقصوده، وهذا قليلٌ في القصيدة. وجاء المبحث الثالث بعنوان (السينية : رؤية بلاغية نقدية) وتناولتْ تلك الرؤية البلاغية الناقدة : كلمات السينية، وأساليبها وصور البيان فيها، وكذلك ألوان البديع فيها.أمَّا الخاتمة فذكرتُ فيها أهمَّ النتائج التي توصَّلتُ إليها من خلال تلك الدراسة البلاغية النقدية لسينية ابن الأبّار. ثم ذيَّلتها بثبت المصادر والمراجع .

واللهَ أسأل أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، إنَّه نعم المولى ونعم النصير .

(وَمَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ)

د. عبدالباقي حسين عبدالباقي

تمهـــيد

إطلالة على حيـاة ابن الأبّار ومناسبة القصيدة

اسمه وكنيته ولقبه:

هو محمد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الله بن عبد الرحمن بن أحمد ابن أبي بكر الحافظ العلامة، أبو عبد الله القُضاعيّ البلنسيّ، الكاتب الأديب المعروف بلقب ابن الأبّار[1]، وهو لقب أصيل كان أجداده يحملونه ويُعرفون به، وكان هو يُوقِّع بعض رسائله به.

مولده ونشأته وحياته:

وُلد ابن الأبّار في مدينة بَلَنْسِيَّة بالأندلس، وذلك في فجر يوم جمعة في أحد شهري الربيع سنة ٥٩٥هـ = ١١٩٩م[2]. ونشأ في بيئة تمتاز بجمال الطبيعة وبين أهل عُرفوا بحسن الطباع وكرم النفوس وأناقة الأزياء، وفي جَوٍّ عِلْميٍّ مُثقَّف مُتفقِّه، كان والده من علماء بلنسيّة، له علاقات وصلات علمية بعدد من علماء الأندلس عموماً وشرقيّها خصوصاً، وكان يصحبه معه إلى مجالس العلم وزيارة العلماء، وهو بَعْدُ لم يتجاوز مرحلة الطفولة والصِّبا، وعُرف ابن الأبار منذ صباه بالجدِّ والمثابرة والبحث والاستقصاء.

وكانت حياة ابن الأبار حافلة وجليلة، أخذ عن أكثر من مائتي شيخ خلال حياته، وكان إلى جانب طموحه العلمي مبتلى بالسياسة ومشاكل الحكم والإدارة.

---

[1] ينظر:الوافي بالوفيات للصفدي ٣ / ٣٥٤. وفوات الوفيات، لابن شاكر الكتبي، ٣ / ٤٠٤، تحقيق إحسان عباس، الناشر دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٧٤م. وتذكرة الحفاظ للذهبي، ٤ / ١٤٥٢، دار الكتب العلمية، بيروت

[2] ينظر: الأعلام، لخير الدين الزركلي، ٦ / ٢٣٣، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٧، ١٩٨٦م.

كتب ببلنسية عن السيد أبي عبد الله ابن السيد أبي حفص ابن أمير المؤمنين عبد المؤمن بن علي، ثم عن ابنه السيد أبي زيد، ثم كتب عن الأمير زيان بن مَرْدَنيش[١].

أهمُّ شيوخه:

سمع من أبيه الإمام أبي محمد الأبّار، والقاضي أبي عبد الله بن نوح الغافقي، وأبي الخطاب بن واجب، وأبي داود سليمان بن حوط الله وأبي عبد الله بن سعادة، والحافظ أبي الربيع بن سالم الكلاعي[٢] ، ولازمه وتخرج به وارتحل في مدائن الأندلس، وكتب العالي والنازل، وكانت له إجازة من أبي بكر بن حمزة، استجازه له أبوه[٣] ومن شيوخه الشيخ أبو العباس الشريشي النحوي اللغوي شارح مقامات الحريري[٤] .

تلاميذه:

كان يؤمُّ ابنَ الأبار العديدُ من العلماء والطلاب يأخذون عنه، ويستجيزونه من مختلف البلاد الدانية والقاصية، وهاك بعضهم: أبو بكر بن سيد الناس ، وأبو عبد الله محمد بن صالح الكناني الشاطبي ، وأبو عبد الله محمد بن حيّان

---

[١] ينظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، لأحمد بن محمد المقري التلمساني ٢ / ٢٨٩،٢٩٠ ، تحقيق إحسان عباس، الناشر دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧م.

[٢] ينظر: تاريخ قضاة الأندلس للنباهي المالقي ١/ ٦٦، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت. وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي ٥ / ١٦٤، دار إحياء التراث العربي، بيروت. وتذكرة الحفاظ للذهبي ٤ / ٢٠٢ ـ ٢٠٤.

[٣] ينظر: سير أعلام النبلاء للذهبي ٢٣ / ٣٣٦، تحقيق صالح السمر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م.

[٤] ينظر: الوافي بالوفيات للصفدي ٢ / ٤٣٠.

الشاطبي الحافظ[١]

مكانته وشعره:

ذكره أبو جعفر بن الزبير فقال عنه: هو مُحدِّث بارع حافل، ضابط، متقن، وكاتب، بليغ وأديب حافل حافظ، اعتنى بباب الرواية اعتناءً كثيراً ، وكان مُتفنِّناً مُتقدِّماً في الحديث والآداب سُنِّيًّا مُتخلِّقًا فاضلاً قُتل صبراً ظلماً وبغيا. وقال عنه ابنُ سعيد صاحب المُغرب في حلى المغرب: اجتمعتُ به، ورأيتُه فاضلاً في النظم والنثر والتاريخ ومُلَح الآداب، وقدأنشدني بعض شعره[٢].

مؤلفاته:

من أهم كتبه :التكملة لكتاب الصلة ، والمعجم، والحلة السيراء، وإعتاب الكتاب، وإيماض البرق في أدباء الشرق، والغصون اليانعة في محاسن شعراء المئة السابعة، وتحفة القادم، ودرر السمط في أخبار السبط[٣].

مقتله:

رحل ابن الأبّار عن مدينة بلنسيَّة لمّا احتلَّها الإفرنج، واستقرَّ بتونس فقرَّبه صاحبها السلطان أبوزكرياء وولاه كتابة (علامته) في صدور الرسائل مدة، ثم صرفه عنها وأعاده، ومات أبوزكرياء وخلفه ابنه المستنصر، فرفع هذا مكانته . ثم علم المستنصر أنَّ ابن الأبّار كان يُزري عليه في مجالسه، وعُزيت إليه أبيات في

---

[١] ينظر: سير أعلام النبلاء، للذهبي، ٢٣ / ٣٣٦.

[٢] ينظر: المُغرب في حلى المغرب، لابن سعيد المغربي ، ١ / ١٨١ وما بعدها، تحقيق د. شوقي ضيف ، ط دار المعارف بمصر. ونفح الطيب للمقري ٢ / ٥٩١ .

[٣] ينظر: الأعلام، لخير الدين الزركلي ٦ / ٢٣٣.

هجائه ، فأمر به فقُتل قَعْصاً بالرماح في تونس سنة٦٥٨هـ = ١٢٦٠م[١].

مناسبة القصيدة:

ولم يزل أمر بلنسيّة يضعف باستيلاء العدوّ على أعمالها إلى أن حاصرها ملك برشلونة النصراني، فاستغاث زيّان بن مَرْدَنيش أمير بلنسية بصاحب إفريقية أبي زكريا يحيى بن عبد الواحد بن أبي حفص سلطان تونس، وأوفد عليه في هذه الرسالة كاتبه الشهير أبا عبد الله ابن الأبار القضاعي، فقام بين يدي السلطان مُنشداً قصيدته السينية الفريدة التي فضحت من باراها، وكبا دونها من جاراها، ومطلعها :

أدركْ بخيلك خيل اللهِ أنْدَلُسا إنَّ السبيلَ إلى مَنْجاتها دَرَسَا

فبادر السلطان بإعانتهم ، وشحن الأساطيل بالمدد إليهم، من المال والأقوات والكُسَى، فوجدهم في هُوَّة الحصار، إلى أن تغلَّب الطاغية على بلنسيَّة، ورجع ابن الأبّار بأهله إلى تونس، وكان تغلُّب العدوّ على بلنسيّة صُلْحاً يوم الثلاثاء السابع عشر لصفر من سنة ست وثلاثين وستمائة، فهزَّت هذه القصيدةُ من الملك عِطْف ارتياح، وحرّكت من جنانه أخْفَض جناح، ولشغفه بها وحُسْن موقعها منه أَمَرَ شعراء حَضْرته بمُجاوبتها، فجاوبها غَيْرُ واحد، وحال العدوُّ بين بلنسيّة وبينه، وتعاهد أهلُها مع النصراني على أن يُسْلمهم في أنفسهم، وذلك سنة سبع وثلاثين وستمائة[٢].

---

[١] ينظر: نفح الطيب، للمقري التلمساني ٢ / ٢٩٠، ٢٩١. والنجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، لابن تغري بردي، ٧ / ٩٢، ط القاهرة، ١٩٦٣م. وتاريخ الخلفاء لجلال الدين السيوطي ص ٤٠٣، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط ١، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.

[٢] ينظر : نفح الطيب، لأحمد بن محمد المقري التلمساني ٤/ ٤٥٦-٤٦٠. وتاريخ ابن خلدون لابن خلدون ٣٩٧.٣٨٥/٦ دار الطباعة الخديوية، بولاق، مصر، ١٢٨٤ هـ .

المبحث الأول

أبيات الاستنجاد في السينية

دراسة بلاغية نقدية

شعر الاستنجاد أو الاستصراخ أو الاستغاثة هو أحد فنون الشعر التى استحدثها شعراء الأندلس، وهو شعر يقوم على استنهاض عزائم ملوك المغرب العربي في المقام الأول ، وهِمَم المسلمين في شتَّى أقطار العالم الاسلامى، كى يَهُبُّوا بباعث الأخوَّة الإسلامية لنجدة وإغاثة إخوانهم بالأندلس، ومدِّ يد العون لهم في جهادهم ضد أعدائهم من نصارى الأندلس الذين أطمعهم ضعف ملوك المسلمين بها، فراحوا يُضاعفون من إغاراتهم على مُدُن الأندلس، ويُهدِّدُون أهلها بالاكتساح الشامل[1].

وكان شعراءُ الأندلس كبقيَّة مُسلميها يُشاهدون تساقُط قواعدهم ومدائنهم تِباعاً في يد النصارى ، كما يُشاهدون مَحْوَ معالمها الإسلامية، وطَرْدَ أهلها منها والافتنان في صُوَر تعذيبهم، فيستولى عليهم الأسى والذهول ، ولايملكون إلا أن يَجْأروا بشعر الاستغاثة والاستنجاد، يخاطبون به قلوب ملوك المسلمين عامَّة ، وملوك المغرب العربي خاصَّة ، فيُستجاب لصريخهم حيناً، وتُصمُّ الآذانُ عنه أحياناً كثيرة.

وفي أُخْريات عصر المُوحِّدين حاصر ملك برشلونة مدينة بَلَنْسِيَّة، ولمَّا اشتدَ الحصار عليها استغاث أميرها زيّان بن أبى الحجاج بن مَرْدَنيش ملك شرق

---

[1] ينظر: الأدب العربي في الأندلس ، د. عبد العزيز عتيق، ص ٤١٣، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٣٩٦هـ ١٩٧٦م.

الأندلس[١]، استغاث بسلطان تونس أبى زكريا بن أبى حفص[٢]، وأوفد عليه كاتبه وشاعره أبا عبد الله بن الأبار القضاعى، فقام بين يدى السلطان مُنْشِداً قصيدته السينية الفريدة. وقدآثر ابنُ الأبّار أن يكون حديثه عن بلده وطلب الغوث من صاحب إفريقية شعراً، وأفرغ في قصيدته كلَّ ما يملك من شاعريَّة وفنٍّ ليُثير نخوة الأمير الإفريقي، وليُبرهن في نفس الوقت على أن ما في الأندلس من شعراء ليسوا دون الآخرين قامة ، وحتَّم موضوع القصيدة ألا تكون كسائر القصائد التى سبقتها ، فأولئك يبكون فحسب، أما هو فيبكى ويستنجد ويستصرخ ومن ثمَّ بدأها بدعوة حارَّة الى الأمير الحفصي أن يُدْرك الأندلس بجيوشه، وأن يُنقذ دولة الإسلام فيها[٣] فيقول:

١ــ أَدْرِكْ بخَيْلِكَ خَيْلِ اللهِ أَنْدَلُسَا إنَّ السَّبِيلَ إلى مَنْجَاتِها دَرَسَا
٢ـ وَهَبْ لها مِنْ عَزِيزِ النَّصْرِ ما الْتَمَسَتْ فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عِزُّ النَّصْرِ مُلْتَمَسَا
٣ــ وَحَاشِ ممّا تُعانيه حُشاشتها فطالما ذاقتِ البِلْوَى صَبَاحَ مَسَا
٤ــ يَا لَلْجَزِيرةِ أَضْحَى أهلُها جَزَرًا للحادثاتِ وأَمْسَى جَدُّها تَعَسَا
٥ــ في كلِّ شارقةٍ إلمامُ بائقةٍ يعودُ مَأْتَمُها عند العِدَى عُرُسَا
٦ــ وكلِّ غاربةٍ إجْحافُ نائبةٍ تثني الأمانَ حِذاراً والسُّرورَ أَسَى
٧ــ تَقَاسَمَ الرومُ لا نالتْ مَقَاسِمُهم إلا عَقَائلَها المَحْجُوبةَ الأُنُسَا[٤]

---

[١] ينظر: تاريخ ابن خلدون ٦ / ٢٨٣ .

[٢] ينظر: نفح الطيب، للمقري ٢ / ٣٢٢ .

[٣] ينظر: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة د.الطاهر أحمد مكى ، ص٢٩٦، ط دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٨٠م.

[٤] ديوان ابن الأبار ص ٣٩٥ ، قراءة وتعليق د. عبد السلام الهَراس، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م. السبيل: الطريق. المنجاة: النجاة. درس: عفا وذهب = =أثره.

إنَّ ابنَ الأبّار يَقْصِدُ إلى هدفه فى قصيدته العَصْماء الفريدة قَصْداً مباشراً دون مُقدِّماتٍ ودون استهلالٍ بالمديح الذى جعله خاتم القصيدة بل الثلثين الأخيرين من القصيدة، إنَّه يستصرخُ الأميرَ الإفريقي ويستنجدُ به بصوتٍ عالٍ مَسْموعٍ[1] ، وإيقاعٍ نحسٌّ بصدورهِ من قلبٍ ينزفُ ألماً وحسرةً ويأساً وصرخاتٍ تستجدي العَوْنَ من ملوك المسلمين.

فقداستهلَّ ابنُ الأبار القصيدة بهذا البيت الأول الذى اشتمل على بيان المقصود من إنشادها بين يدى الملك الإفريقي، وأبان عن خُطورة الأمر، وعِظَم الخطب، وفداحةالشأن، فجاء مُلائماً للموضوع ومناسباً للمقام، ولذا حسن هذا المطلع الذى دلَّ على غَرَض الشاعر خَيْرَ دلالة وأتمَّ بيانٍ وأَحْسَنَ تصريحٍ ، بألفاظ عذبة مسبوكة لا تنافر فيها ولا تعقيد، ومعانٍ صحيحة جاءت مُطابقة لمقتضى حال الكلام من الاستنجاد والاستصراخ بهذا الملك الحفصي، ومن ثمَّ كان في هذاالبيت براعة استهلال، وهوكذلك غاية في حُسْن الأداء لكونه دالاً على المعنى المقصود، فابتدأ الشاعرُ بغرضه من أوَّل القصيدة. وفي هذا الشأن يقول ابنُ رشيق القيروانى:" وينبغى للشاعر أن يُجوِّدَ ابتداء

التمس الشيء: طلبه، والمُلْتَمس: المطلب. حاشِ: استثن وأبْعِدْ. الحُشاشة: بقيَّة الروح في المريض. البلوى: المحنة تنزل بالمرء. الجَزَر: ما يصلح لأن يذبح من الشاء، وجزر السباع: اللحم الذي تأكله، ويقال: تركوهم جزراً للسباع والطير: قِطَعا. الحادثات: جمع حادثة وهي الواقعة أو النائبة. الجدّ : الحظ. التَّعَس: الشقاء، ويقال: تَعِسَ تَعَساً: شقي فهو تَعِسٌ وتعيس. البائقة: الداهية. أجحف به: اشتدَّ في الإضرار به. النائبة: الكارثة والحادثة المؤلمة. الأسى: الحزن. العقائل: جمع عقيلة وهي الزوجة الكريمة. ينظر: لسان العرب لابن منظور المصري (سبل نجو، درس، لمس، حشي، حشش، بلي، جزر، حدث، جدد، تعس بوق، جحف، نوب، أسي، عقل) ط دار المعارف بمصر.

[1] الأدب الأندلسي "موضوعاته وفنونه" د. مصطفى الشكعة ص٥٢٣، ٥٢٤، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٣م.

شعره، فإنَّه أول ما يقرع السمع، وبه يُستدلُّ على ماعنده من أول وهلة"[١]. وقال عنه صاحب الطراز:"اعلمْ أنَّ هذا الفصلَ ركنٌ من أركان البلاغة، وحقيقته آئلة الى أنَّه ينبغي لكلِّ من تصدَّى لمقصد من المقاصد وأراد شرحه بكلام أن يكون مُفْتتح كلامه مُلائماً لذلك المقصد دالاً عليه"[٢].

ولا شكَّ أنَّ ابنَ الأبّار في مُستهلِّ هذا الخطاب الشعري قد عنى نفسه كثيراً فى اختياره مطلعه " فمجيء كلامه على هذا الوجه من الصياغة، وإيثاره إياه يعنى . دون شك . أنَّ مثل هذا الشعر لا يقف . أو لا يراد له أن يقف . عند حدود التعبير عن النفس، وإنما هو يتجاوز ذلك لينقل ما فى هذه النفس . الشاعرة . الي آخرين"[٣]. وافتتح البيت الأول من القصيدة بفعل الأمر(أَدْرِكْ) للمسارعة بذكر المطلوب بين يدي المتلقى والاهتمام والعناية بهذا الأمر الذى خرج عن معناه الأصلي وهو طلب الفعل استعلاءً[٤]إلى معنى الدعاء، حيث استُعملت صيغة الأمر هنا في سياق الاستغاثة والاستعانة، وهذا المعنى يكون عادةً في خطاب الأدنى لمن هو أعلى منه منزلةً[٥]، والشاعر هنا يخاطب ملك تونس بهذا الأمر المراد به

---

[١] العمدة، لابن رشيق القيروانى ١ / ٢١٧ ، ٢١٨ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط ٣، ١٣٨٣هـ . ١٩٦٣م.

[٢] الطراز ، ليحيي بن حمزة العلوي ص ٣٣٠، تحقيق محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط ١ ، ١٤١٥هـ . ١٩٩٥م.

[٣] مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنقد الحديث ، د. إبراهيم محمد عبد الله الخولى ص٢٢، دار البصائر، القاهرة ، ط١، ١٤٢٨هـ . ٢٠٠٧م.

[٤] تلخيص المفتاح للخطيب القزوينى ص١٦١ ، مطبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر، الطبعة الأخيرة.

[٥] ينظر: مواهب الفتاح، لابن يعقوب المغربي ٣٢٠/٢ (ضمن شروح التلخيص) وحاشية الدسوقى على شرح السعد ٣٢٠/٢(ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت.

الدعاء، مما يُثير فكر المخاطب ، ويزيد من تطلُّعه إلى معرفة حقيقة الأمر ، ومن ثمَّ المبادرة إلى تحقيقه وإنجازه، وقد رأى السكاكى أنَّ الأمر حقُّه الفور؛ لأنَّه الظاهر من الطلب[١].

وفي إيثار التعبير بالفعل(أَدْرِكْ) ما يُؤْذِنُ بعظم الأمر وخطورة الموقف في بلاد الأندلس بأكملها من الوقوع في أيدى الأعداء الصليبيين، فهذه الكلمة تتلاءم وتتناغم مع طبيعة المعنى المراد، يقال: أدرك الشيء: لحقه وبلغه وناله[٢]، ويكون ذلك في الأمور المُهمَّة التى تتطلب وتقتضى سرعة اللحاق والإصلاح، وكأنَّ الشاعرَ يريد أن يجدَّ المخاطبُ ويُسارع في حفظ هذا القطر الإسلامى الذى على شفا دَرَكٍ من دَرَكات جحيم العدوِّ الغادر.

وكشف الجارُّ والمجرور (بِخَيْلِكَ) عن الأداة والوسيلة التى يتمُّ بها إدراك هذا البلد العزيز على قلب الشاعر البَلَنْسِيّ، وإضافة الخَيْل إلى ضمير المخاطب تفيد التعظيم والتشريف، فهى خيل مَلِكٍ باسل فاضل جليل. وجاء بعطف البيان (خَيْلِ اللهِ) ويصلح أن يكون بدلاً[٣]، قَصْداً إلى المدح والثناء على خيل هذا الملك المجاهد في سبيل الله ، وكذلك إضافة الخيل إلى لفظ الجلالة تدلُّ على التشريف والتعظيم لجند هذا الملك الحفظى ، وإنما ذكر المفعول به(أَنْدَلُسا) إشارة إلى الخطر العظيم المُحْدق بهذا البلد الإسلامى الغالى.

---

[١] ينظر: مفتاح العلوم، للسكاكى ص٣٢٠، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

[٢] لسان العرب، لابن منظور المصرى، مادة(درك).

[٣] فكلُّ ما جاز أن يكون عطف بيان جاز أن يكون بدلاً، إلا في مسألتين يتعيَّن فيهما كون التابع عطف بيان. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ٢ / ٢٠٣ وما بعدها، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

ومما يلاحظ على نَسَق صدر البيت الأول أنَّ ابن الأبّار قدَّم الجار والمجرور (بِخَيْلِكَ) مع عطف البيان (خَيْلِ اللهِ) على المفعول به (أندلسا) للحفاظ على الوزن الشعرى، ورعاية التناسب الموسيقي، لتكون الألفاظ على نَسَق واحد يخلب اللبَّ ، ويأخذ بزمام السمع، وهذا ملمحٌ موسيقيّ تحرص عليه اللغةُ الشعرية.

وقد وجب الفصل بين شطرى البيت الأول، بترك العطف بينهما، لما بينهما من كمال الانقطاع المتمثل في اختلافهما انشاءً وخبراً، لفظاً ومعنى، إذ إنَّ جملة الصدر إنشائية، وجملة العَجُز خبرية، ويمكن أن تكون جملة العجز جواباً عن سؤال مُقدَّر نشأ عن جملة الصدر، فكأنَّ سائلاً سأل: ولِمَ نُدْرك الأندلس؟ فأُجيب: إنَّ السبيلَ إلى مَنْجاتِها دَرَسَا، ويكون سرُّ الفصل بينهما هو شبه كمال الاتصال.

وتأمَّلْ قوله :(إنَّ السبيلَ إلى مَنْجاتِها دَرَسَا)، وكيف أغنت (إنَّ) في هذا الموضع غناء الفاء العاطفة فى ربط هذه الجملة بما قبلها وائتلافها معها واتحادها بها "فأنت ترى الكلام بها أى بـ . إنَّ . مُستأنفاً غير مُستأنف، ومقطوعاً موصولاً معاً"[1]. فلو أنك أسقطتَ (إنَّ) من عجز البيت لم تر الكلام يلتئم مع ما قبله ولرأيتَ العَجُز لا يتصل بالصدر ، ولا يتعلقُ به حتى تجيء بالفاء، فتقول: فالسبيل إلى منجاتها درسا" ثم لا ترى الفاء تُعيد الجملتين الى ما كانتا عليه من الألفة، ولا تردُّ عليك الذى كنتَ تجد بإنَّ من المعنى"[2]. ومن ذلك قول بشار بن برد:

بكِّرا صاحبيَّ قبل الهَجير إنَّ ذاك النجاحَ في التبكيرِ

ومثله قول بعض العرب:

فَغَنِّها وهى لك الفداءُ إنَّ غِناءَ الإبلِ الحُدَاءُ

---

[1] دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجانى ص٢٧٣ قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدنى بالقاهرة، ودار المدنى بجده، ط٣، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

[2] المرجع السابق ص٣١٦ .

ويُعلِّق الشيخ عبد القاهر على هذين البيتين بقوله:" وذلك أنَّه هل شيء أبين في الفائدة، وأدلُّ على أن ليس سواءً دخولها وأن لا تدخل، أنَّك ترى الجملة إذا هي دخلت ترتبط بما قبلها وتأتلف معه وتتحد به، حتى كأنَّ الكلامين قد أُفْرِغَاإفراغاً واحداً، وكأنَّ أحدهما قد سُبك في الآخر"[١]. وهذا النوع كثير جدًّا في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله تعالى:" يا أيها الناس اتقوا ربَّكم إنَّ زلزلة الساعة شيءٌ عظيم"[٢]، وسلوك هذه الطريقة شعبة من البلاغة، فيها دقة وغموض، ولهذا خفيت على بعض فُحولة هذا الفن[٣].

وآثر ابنُ الأبّار التعبير بلفظ (السبيل) في قوله:(إنَّ السبيلَ إلى مَنْجاتها درسا) على لفظ الطريق، إذ إنَّ السبيل هو الطريق الذى فيه سهولة[٤] ولذا قال سبحانه:"قُلْ هذه سبيلي أدعو إلى اللهِ "[٥] وكأنَّ الوصول إلى نجاة الأندلس من الوقوع في أيدي الأعداء يحتاج إلى سلوك الطريق الصَّعْب الوَعْر، طريق الحرب والقتال ضد المعتدين.

وكلمة(مَنْجاتها) هنا تدلُّ على مقصود الشاعر ومراده من الحرص على نجاة وطنه العزيز من الوقوع في شَرَك الأعداء، ونجاة بلده المُحاصر بلنسيَّة، وهى الأمل الذى دفع ابنُ الأبار إلى نظم هذه القصيدة وإلقائها بين يدي ملك إفريقيَّة.

---

[١] المرجع السابق ص٣١٦.

[٢] سورة الحج : ١ .

[٣] البلاغة العالية (علم المعانى) لعبد المتعال الصعيدى، ص ٤٣، تحقيق د. عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب ـ القاهرة، ط٢، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م.

[٤] مفردات ألفاظ القرآن للراغب الأصفهانى، مادة(سبل) تحقيق صفوان عدنان داوودى، دار القلم ـ دمشق، الدار الشامية ـ بيروت، ط١، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م.

[٥] سورة يوسف : ١٠٨ .

والفعل (دَرَسَا) بمعنى عفا وذهب أثر تلك السبيل مما يشي بتقطُّع سُبُل الوصول إلى تلك المدينة الغالية مدينة بلنسية المحاصرة من قبل ملك برشلونة، وكأنَّما كان ابنُ الآبار يكتب التاريخ آنذاك فإنَّ المدينة سقطتْ قبل أن يُدْركها أيٌّ من جيوش المسلمين.

وفى مطلع القصيدة تصريع إذ جاءت عَرُوضه مُقفَّاة تقفية الضرب [1]، ومعلوم أنَّ التصريع من مستلزمات مطالع القصائد الجيِّدة، وقد جاء التصريع هنا ليُسهم فى إثراء وإغناء موسيقى هذه القصيدة، فهو ظاهرة موسيقيَّة مُهمَّة التزمها أكثر الشعراء في مطالع قصائدهم، ولذا كان التصريع أحد الموضوعات التى لم تخل دراسات النقادالقدامى من عرضه وبيان أهميته الموسيقية في البيت الأول من القصيدة، ومدى ملائمته لموضوع القصيده، وأهميته في تهيئة الجوّ المناسب للسامع، كماتناولت دراساتهم الألفاظ التى يحسن ذكرها في التصريع، والألفاظ التى ينبغى الابتعاد عنها، فقدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) يُفضِّل أن تكون حروف القافية سلسلة المخرج، وأن يكون التصريع في البيت الأول من القصيدة اقتفاءً بآثار الفُحول والمُجيدين من الشعراء القدامى[2]. وابن رشيق القيروانى (ت ٤٦٣هـ) يُبيِّن الجمال الموسيقي للتصريع، فيقول:"التصريع مبادرة الشاعر القافية ليُعْلم في أول

---

[1] ينظر: الإيضاح للخطيب القزوينى، ص ٤٠٦، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط١، ١٤٠٥هـ . ١٩٨٥م. العَرُوض: اسمٌ لآخر جزء في النصف الأول من البيت. والضَّرْب: اسمٌ لآخر جزء في النصف الآخر من البيت. الكافي في العروض والقوافى للخطيب التبريزى، ص٢٠، تحقيق الحسّانى حسن عبد الله، الناشر مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط ٤ ،١٤٢١ هـ . ٢٠٠١م.

[2] نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ص٨٦، تحقيق د. عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية ، بيروت

وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، لذلك وقع في أول الشعر)[١] وتحدث ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) عن التصريع، وذكر أنَّه في الشعر بمنزلة السجع في النثر، وفائدته الدلالة على قافية القصيدة قبل كمال البيت الأول منها، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام[٢]، أمَّا حازم القَرْطاجنى (ت ٦٨٤هـ) فيرى أنَّ" للتصريع في أوائل القصائد طلاوة ، وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها"[٣].

هذا وقد جاء مُفْتتح المصراع الأول من سينية إبن الأبار دالاً على غرض القصيدة، عذب الألفاظ ، جيِّد السبك، خالياً مما تردَّد على ألسنة الشعراء السابقين في مطالع قصائدهم، كما جاء المصراع الثانى متناسباً تمام التناسب مع المصراع الأول في حُسْن عبارته وتمامها وجودتها، وفي شرف معناه وتلاؤمه، فضلاً عن أنَّ المصراع الأول غير محتاج إلى الثانى فى فَهْم معناه، لكن لمَّا جاء الثانى صار مرتبطاً به. وكأنَّ الشاعر البَلَنْسيّ قد أحسَّ بضياع مدينته الجميلة الأسيرة المحاصرة، فأخذ يستنهض الهِمَم العالية، ويستنفر النفوس الأبيَّة ويحثُّ هذا القائد الزعيم الشجاع الغيور على خوض معركة النصر العزيز المؤزر، فيقول:

وَهَبْ لها من عزيز النَّصْر ما التمستْ فلم يَزَلْ منك عِزُّ النَّصْر مُلْتَمَسَا

---

[١] العمدة، لابن رشيق القيروانى ١ / ١٧٤.

[٢] ينظر:المثل السائر لضياء الدين بن الأثير ١ / ٢٣٧، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١١هـ . ١٩٩٠م. والتبيان في علم المعانى والبديع والبيان للطيبي ص٤٩٩، تحقيق د.هادى عطية، ط عالم الكتب، ط ١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها د.أحمد مطلوب. ص٣٦٤ ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

[٣] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، لحازم القرطاجنى، ص٢٨٣، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية . تونس، ط٢، ١٤٠٣هـ . ١٩٨٣م.

ووجب عطف هذا البيت على ما قبله بالواو لما بينهما من التوسط بين الكمالين، حيث اتفقا إنشاءً مع التناسب التامّ بين المفردات في البيتين. ولعلَّ في إيثار العطف بالواو في قوله:(وَهَبْ) دون الفاء؛ لأنَّ الواو لمطلق الجَمْع[1]. وهذا مناسب لسياق الكلام ومقام الحديث باعتبار أنَّ منح النصر العزيز لهذا البلد الإسلامى يحتاج الى وقت طويل، وجهد متواصل، وإمدادات كثيرة.

والتعبير بالفعل(هَبْ) من الهبة بمعنى العطية، أى أعطها هذا النصر العزيز بلا ثمنٍ ولا عِوَضٍ، وهذا يُلائم سياق الاستنجاد والاستغاثة وأكَّد هِبَة النصر العزيز بتكرير لفظى العزّ والنصر مرتين في الصدر والعَجُز ؛ ليكون ذلك التكرار أوقع للمعنى المراد في نفس المخاطب وهو مُؤازرة هذا الوطن الأندلسي المحاصر ونصرته، وأبلغ تأثيراً في قلبه؛ لأنَّ هذا الأسلوب " يستطيع أن يُغْنى المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع أن يُسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر أن يتحوَّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المبتذلة التى يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوى والموهبة والأصالة "[2]. ولا شك أنَّ شاعرنا ابن الأبار يمتلك من الحسِّ اللغوى المُرْهف ، والموهبة العالية ، والأصالة الشعرية مأمْكنه أن يُوظِّف التكرار في هذا البيت بل في سائر القصيدة فى خدمة مقصوده، والإبانة عن مراده خير بيان وأتمَّه، كما كرَّر حرف الزاى في هذا البيت أربع مرات مُوزَّعة بالتساوى بين الشطرين مُحْدثاً بذلك موسيقى داخلية جميلة نابعة من قاع البيت وداخله، وهى ذات " قيمة نغمية جميلة

---

[1] ينظر: مواهب الفتاح لابن يعقوب ١٦/٣ .

[2] قضايا الشعر المعاصر ، لنازك الملائكة ص ٢٦٣ وما بعدها، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٧٨م.

تزيد من رَبْط الأداء بالمضمون الشعري"[١]. وهذا النصر العزيز لا يصلح التعبير عنه بلفظ الظَّفَر،إذ إنَّ النَّصْر وصف عام لكل غَلَب يُحقِّقه أنصار الحق على أعداء الله وأعدائهم، ولأنَّ العرب كانوا يخصُّون الظفر بالفوز والغلب الذى يتمُّ بسهولة ويسر، والظفر كما نصَّ اللغويون وغيرهم مشتقٌّ من نَشْب الأظفار[٢] ونَشْب الأظافرأيسر وسيلة إذا حصل به المطلوب [٣].

وأنت تجد أنَّ ابن الأباراستعان بموسيقا ردّالعجز على الصدر فى هذاالبيت فقد جعل أحد اللفظين الذين يجمعهما الاشتقاق في آخر الصدر وهو(التمستْ) والآخر في آخر البيت وهو (مُلْتَمَسَا) راجياً من ملك تونس أن يهب النصر العزيز لهذا البلد الإسلامى الذى مازال يصرخ ويستغيث بمن يهبه تلك المنجاة الغالية، ولذا اختار التعبير بالالتماس في الموضعين والذى يشي بالرفق واللين واللطف فى الطلب. ولا نحسُّ هنامع هذااللون البديعى بالتكلُّف والصنعة، ولا بالجَوْر والحَيْف على المعنى المراد، اذ استثمره الشاعر خير استثمار في هذاالبيت، ممأدَّى إلى تحسين الكلام، وإكسابه نغمة عذبة مستحسنة، ودعماً معنوياً يخلب العقول، ويزيد المراد رُسوخاً فى القلوب، وهذا يدلُّ على فِطْرة الشاعر السليمة وموهبته الشعرية العالية. ويُلاحظ غلبة الأفعال على تركيب هذا البيت (هَبْ، التمستْ، يَزَل) ومعلوم أنَّ الفعل يدلُّ على التجدُّد والحدوث، فموضوع الفعل على أنَّه يقتضي تجدُّد المعنى

---

[١] الشعر الجاهلي، د. محمد النويهى، ٦٥/١، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت .

[٢] ينظر: أساس البلاغة للزمخشرى، مادة (ظفر) الهيئة المصرية العامة، ط ٣، ١٩٨٥م. والقاموس المحيط للفيروزآبادي مادة (ظفر) ط الهيئة المصرية العامة ١٤٠٠ هـ. ١٩٨٠م.

[٣] ينظر: دراسات جديدة في إعجاز القرآن، د. عبد العظيم المطعنى، ص٤٨,٤٧، الناشر مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ. ١٩٩٦م.

المثبت به شيئاً بعد شيء [1] وهذا يوافق سياق الطلب والالتماس الذى أكّده الشاعر وقرّره بتكراره في البيت مرتين.

ثم يُصوِّر الشاعرُ الحالَ التى صارت إليها بلادُ الأندلس من الأَسْر والحصار، بحال مريض تُقاسي حشاشته أى بقية روحه عند الاحتضار، بعد أن ذاق ألواناً من المصائب والشدائد ليل نهار، ثم استُعير التركيب الدالّ على المشبه به للمشبه على سبيل الاستعارة التمثيليه، والقرينة إسناد العناء والحُشاشة إلى الضمير العائد على الأندلس، وذلك في قوله:

وحـــاشِ ممّـــا تُعانيـــه حُشاشـــتها فطالما ذاقتِ البَلْوَى صَبَاحَ مَسَا

وإجراء الاستعارة على هذا النحو أولى من جعلها مُفْردة في كلٍّ من (تُعانيه حشاشتها) و(ذاقت البلوى) مما يُؤدِّى إلى تفتيت الصورة البلاغية المراد إيصالها إلى المتلقى، وفي هذا الصدد يقول الشيخ عبد القاهر:"اعلم أنَّك تجد الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذى يقتضى كونه مُسْتعاراً ثم لا يكون مستعاراً، وذاك لأنَّ التشبيه المقصود منوطٌ به مع غيره"[2]. وهذه الصُّور الجزئية في هذا البيت الحيِّ الذى يَئِنُّ بالألم من شدَّة المصيبة، والتى تراها في قوله :(تُعانيه، حُشاشتها، ذاقتِ البلوى)، كلُّها ترسم صورة كلية واحدة لها عناصر وأجزاء، تتمثل في الاستعارة المركبة التى شخَّصت المعنى المراد، وعرضته في صورة محسوسة مُعبِّرة، ممَّا كان لها الأثر البليغ، والوقع اللطيف "وهذا لون من ألوان التصوير(يُمكن أن نُسمِّيه التشخيص) يتمثل في خَلْع الحياة على الموادّ الجامدة، والظواهر الطبيعية، هذه الحياة التى ترتقى فتُصْبح حياة إنسانيه، ويهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية،

---

[1] ينظر: دلائل الإعجاز لعبد القاهرالجرجانى ص ٢٥٨.

[2] أسرار البلاغة، للشيخ عبد القاهر الجرجانى ص ٢٥٨، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى بمصر، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

وخلجات إنسانية، تُشارك بها الآدميين وتأخذ منهم وتُعْطِي"[1]. وقد اشتمل هذا البيت على بعض أنواع البديع التى أسهمت في إبراز مقصود الشاعر، ومنها جناس المشابهة[2]، بين (حَاشِ، وحُشاشة)، وطباق الإيجاب بين الاسمين(صباح، ومسا) مما يُثير في نفس المُتلقِّي الاندهاش والاستغراب والتساؤل عمّا يحدث في بلاد الأندلس المُتألمة. ثم يقف ابنُ الأبار وقفة استنجاد واستصراخ أمام صُروف الزمان ونوائبه التي أصابت أهلُ جزيرة الأندلس فيقول:

يَا للجزيرةِ أَضْحَى أَهْلُها جَزَراً للحادثاتِ وأَمْسَى جَدُّها تَعَسَا

وهنا يَعْمد الشاعرُ إلى إسلوب النداء المراد به الاستغاثة والنجدة ليُؤكِّد على هول الموقف ، وفظاعة المشهد ، كما تُطلُّ في البيت صورة التشبيه المُؤْلمة المُؤثِّرة في النفوس ، وذلك في قوله:(أَضْحَى أَهْلُها جَزَراً) حيث شبَّه حال أهل جزيرة الأندلس بسبب ماأصابهم من المصائب والشدائد، بحال قِطَع اللحم التى تُترك للسباع والطيور الجارحة، والوجه الهيئة الحاصلة من التشتُّت والتفرُّق على أسوأ حال، ومن ثم تبرز الصورة التشبيهية أكثر جِدَّة وأقوى تعبيراً وأشدّ إيحاءً في نصِّ القصيدة، إذ ترسم صورة مُخيفة مُروِّعة لماأصاب أهل الأندلس توحي بالعديد من الدلالات. ومن ثمَّ تجدأنَّ"هذاالايحاء باختيار الألفاظ مُلائمة للمعنى في تواليها وفي جَرْسها أثر لتمكُّن الشاعر من لغته ولخبرته الطويلة، بحيث يُومي إليه ذوقه بهذا

---

(1) التصوير الفني في القرآن، لسيد قطب ص ٦٠، ط دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط ١٣، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.

(2) وهو مااجتمع فيه اللفظان في المشابهة فقط دون الاشتقاق. ينظر: الإيضاح للخطيب القزويني، ص٣٩٩. والمطول لسعد الدين التفتازانى ، ص٤٤٩، مطبعة أحمد كامل بتركيا، ١٣٣٠ هـ. ودراسات منهجية في علم البديع د. الشحات محمد أبو ستيت ص٢١٥، ط ١ ، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

الاختيار إيحاءً يكاد يكون لا شعوريا"[١].

وتدبَّرْ كلمة(جَزَرًا) في هذه الصورة التشبيهية، إنَّها كلمة دقيقة بارعة تُمثِّل مُراد الشاعر أصْدَق تمثيل وأوفاه؛ لأنه يُريد أن يُخيِّل إلي المخاطب أنَّ أهل الأندلس أضحوا لُقْمة سائغة للنوائب والحوادث. وقوله:(وأَمْسَى جَدُّها تَعَسَا) كناية عن البؤس والشقاء الذى يُقاسيه أهْلُ جزيرة الأندلس جرَّاء فَتْك الأعداء وبطش الطغاة، وقد تضافرت هذه الكناية مع التشبيه التمثيلي في البيت في تصوير حال أهل الأندلس من المُعاناه والبُؤْس والشقاء، وجاء الطباق بين(أضحى وأمسي) ليكشف عن شدَّة المأساة التى يُعانيها أهلُ الأندلس ولذا قال:

فـي كـلِّ شـارقةٍ إلمـامُ بائقـةٍ يعودُ مأتمها عند العِدَى عُرُسَا

إنَّ هناك داهية تلمُّ بأهل الأندلس عند كلِّ شُرُوق شمس، تكون تلك الداهيةُ كالعُرْس للأعداء، ويقصد ابنُ الأبّار بهذا الخبر التفجُّع والتحسُّر على ما أصاب الأندلس من الدواهى والمصائب. وطابق بين (مَأْتَم، وعُرُسَا) ليُؤكِّدَ المعنى ويُقرِّره عن طريق المقارنة بين حال المسلمين في الأندلس من الهمِّ والحُزْن والكرب، وحال الأعداء من حولهم من الفرح والسرور والعُرس، وتَصوُّر إحدى الحالين فيه تَصوُّر للأُخْرى ، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضدِّ يكون مُهيَّئًا للآخر، ومُستعدًّا له، فإذا ورد عليه ثَبَتَ وتأكَّد فيه، وكما قال صاحب الوساطة:"للطباق شُعُبٌ خفيَّة، وفيه مكامن تغمض، وربَّما التبست بهاأشياء لا تتميَّز إلا للنظر الثاقب والذهن اللطيف"[٢]، وقد جاء الطباق هنا سَلِسًا طيِّعاً غير مُتكلَّف، مُعبِّراً عن مُراد الشاعر خير تعبير، فخلع على البيت جزالة وفخامة، وجعل له وقعاً مُؤثِّراً على النفوس

---

[١] النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمى هلال، ص٤٣٩، نهضة مصر، القاهرة.

[٢] الوساطة بين المتنبى وخصومه، للقاضي الجرجانى ص٤٤، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، دار القلم، بيروت.

بجانب إيضاح المعنى وإبرازه في صورة مُعبِّرة مُوحية. ويُؤكِّد الشاعرُ تحسُّره على ما أصاب الأندلس بقوله:

وكـلِّ غاربــةٍ إجحــاف نائبــة تثنـى الأمـانَ حِذاراً والسرورَ أَسَـى

وقد صوَّر هذه النوائبَ التى اشتدَّت في الإضرار بمسلمي الأندلس من الخوف والأسى والحزن، في صورة إنسان يُحوِّل الأمان إلى خوف ورعب، والسُّرور إلى أَسَى وحُزْن بقصد شدَّة الإجحاف والإضرار على طريق الاستعارة التمثيلية. واستطاع ابنُ الأبّار بفضل هذه الرؤية الخيالية أن يبوح بما يعيشه أهلُ تلك البلاد من خوف شديد وحُزْن عميق في نغمات أليمة مُوجعة مُعبِّرة ومُؤثِّرة في نفس المخاطب. وتأمَّلْ ما في هذين البيتين من تشابه الأطراف، حيث خَتَمَ كلَّ بيت بما يتناسب مع أوله في المعنى، وأنت ترى أنَّ عَجُز كلِّ واحد من البيتين مُلائم لكلِّ واحد من صدريهما، وصالح لأن يُؤلِّف معه، فكان يُمْكن لابن الأبّارأن يقول:

في كل شارقة إلمام بائقة تثنـى الأمـان حـذاراً والسـرور أسـى

وكل غاربة إجحاف نائبة يعـودُ مأتمـها عنـد العـدى عُرُسـا

لكنَّ الشاعرَ اختار ما أورده على هذا النَّسَق ، فقَرَنَ بين إلمام البائقة أى نزول الداهية بأهل الأندلس، وفرح العِدَى وعُرْسهم بذلك ، وقَرَنَ في البيت الثانى بين إجحاف النائبة أى اشتدادالحادثة بأهلها وتحوُّل الأمان إلى حذار والسرور إلى أسى، وهذا أحسن تلاؤماً، جارياًعلى ما تُوجبُهُ البلاغة من التناسب، دالاً على الإلمام التامّ بمواقع الكلام وطُرُق التعبير،ونظير ذلك قول امرئ القيس:

كـأنِّى لـم أركـب جـواداً للـذَّة ولـم أتـبطَّنْ كاعبـاً ذات خَلْخَـالِ

ولم أسْبأ الزِّقَّ الرويَّ ولم أقل لخيلـي كُـرِّى كَـرَّة بعـد إجفـالِ[1]

[1] ديوان امرئ القيس ص ٣٥ بشرح محمد بن إبراهيم الحضرمى ، تحقيق أنور أبو سليم وعلى الهروى، دار عمّار، عمّان، الأردن، ط ١ ،١٤١٣هـ - ١٩٩١م.

وقول المتنبي في مدح سيف الدولة:

وَقَفْتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ كأنَّك في جَفْنِ الرَّدَى وهو نائمُ

تمرُّ بك الأبطالُ كَلْمَى هزيمةً وَوَجْهُكَ وضَّاح وثَغْرُك باسمُ[1]

وقد بيَّن المتنبي وجه المناسبة بين شطري كلِّ بيت في قول امرئ القيس وفي قوله، وأظهر ائتلاف معانيهما على النَّسَق الذى وردا عليه في ردِّه على سيف الدولة عندما انتقد عليه البيتين، كما انتقد على امرئ القيس بيتيه، فقال المتنبي:" وانَّما قَرَنَ امرؤ القيس لذَّة النساء بلذَّة الركوب للصيد، وقَرَنَ السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في مُنازلة الأعداء، وأنا لمَّا ذكرتُ الموت في أول البيت أتبعتُه بذكر الرَّدَى ليُجانسه، ولمَّا كان وَجْهُ الجريح المنهزم لا يخلو من أن يكون عَبُوسا، وعينه من أن تكون باكية، قلتُ: ووجهك وضَّاح وثغرك باسم، لأجمع بين الأضداد في المعنى، وإن لم يتسع اللفظ لجميعها، فأُعْجِبَ سيفُ الدولة بقوله، ووَصَلَه بصلة كبيرة"[2]. ومن هذا قوله تعالى:"إنَّ لَكَ ألا تجوعَ فيها ولا تَعْرَى * وأنَّكَ لا تظمأُ فيها ولا تضحى"[3] حيث جاء نظم الآيتين على أحسن وجْهٍ تتلائم فيه المعانى مع مراعاة التناسق التامِّ بين كافَّة عناصر النظم القرآنى فالخطاب في النصِّ القرآنى جارٍ على عادة العرب في التعبير، وفيه تناسبٌ وتلاؤمٌ، فإنَّ العادة أن يُقال: جائعٌ عُرْيان، كمأنَّ التناسب بين(تظمأ،وتضحى)؛ لأنَّ الضاحى هو الذى لا

---

[1] ديوان أبي الطيب المتنبى بشرح العكبري ٣٨٦/٣، دار المعرفة ، بيروت. والشعر والشعراء لابن قتيبةص ١٦٥، تحقيق أحمد شاكر، ط دار المعارف بمصر١٩٦٧م. وعقود الجمان للسيوطى بشرح المرشدى،١٩٥/٢، مطبعة مصطفي البابي الحلبي بمصر، ط٢، ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م.

[2] يتيمة الدهر، للثعالبي، ١ / ١٥، تحقيق مفيد قميحة ط دار الكتب العلمية، بيروت .

[3] سورة طه : ١١٨ ، ١١٩.

يستره شيءٌ عن الشمس، والظمأ من شأن مَنْ كانت هذه حالته[١].

وظاهر قوله في البيت السابع:(لا نالتْ مَقَاسِمُهم) يُوهم أنَّه دعاء ، ولكنَّه إخبار بواقع الحال وحقيقة الأمر الذى آلت اليه الأندلس من تقاسُم الروم إيَّاه في كلِّ شيء، أى: لم تنل مقاسمُهم إلا عقائلها المحجوبة الأُنُسَا، أى الزوجات الكريمات العفيفات المُصانات اللاتى يأنس ويسكن إليهن أزواجُهنَّ في حُبٍّ ووئام، وقَصَدَ الشاعرُ بذلك الإثارة والإلهاب والتهييج لمشاعر المسلمين، حتى يَهُبُّوا لنجْدتها ونُصْرة أهلها البائسين، والبيت كلُّه كناية عن انتهاك حُرُمات نساء المسلمين هناك. وأفاد جناسُ المشابهة بين(تقاسم، ومقاسم) شدَّة التوزُّع والتقطُّع الذى أصاب بلاد الأندلس الإسلامية، فهو جناسٌ مُعبِّرٌ عن مقصود الشاعر أتمَّ تعبير، وينبئ عن العديد من الإيحاءات التى تشي بالتحسُّر والحُزْن العميق على ما حلَّ بالمُدُن الإسلامية، ولذا تَشْعُرُ من خلاله أنَّ الشاعرَ قد أعاد على مسامعك اللفظة "كأنَّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويُوهمك كأنَّه لم يزدك وقد أَحْسَنَ الزيادة ووفَّاها"[٢]. وهذه الفائدة تظهر هنا قوية جلية،إذ جاء مطبوعاً غير مُتكلَّف، وكان المعنى هو الذى طلبه وقاد إليه، فالجناس من أسباب تلاحُم الأسلوب وترابُطه، لما بين طرفيه من المماثلة الشكلية وله وقع موسيقي ملحوظ، يجعل الأسلوب مُتميِّزاً، وذا أثر قويّ على النفس. وبعد هذه المُقدِّمة القصيرة بدأ الشاعر يُقدِّم صورة مؤلمة لما يَجْرِي في أرض الجزيرة بعامَّة، وفي بلنسية وقرطبة خاصَّة، فيقول:

---

[١] ينظر: العمدة لابن رشيق ٢٥٩/١، وحاشية الشهاب الخفاجى على البيضاوى٢٣١/٦، دار صادر، بيروت . وبديع القرآن، لابن أبى الإصبع المصرى، ص١٣٩،١٤٠، تحقيق حفني شرف، ط نهضة مصر، ١٩٦٧م.

[٢] أسرار البلاغة، ص ٨ .

٨ – وفـــي بَلَنْسِـيَّةٍ مِنْـــها وقُرْطُبَـــةٍ ما يَنْسِفُ النفْسَ أو ما يَنْزِفُ النَّفَسَا
٩– مـدائنٌ حَـلَّهَا الإشـراكُ مُبْتَسِـمًا جَـــذْلانَ وارتحـــلَ الإيمـــانُ مُبْتَئِسَـــا
١٠– وصيَّرتها العَوَادي العابثاتُ بها يستوحشُ الطَّرْفَ مِنْهَا ضِعْفَ ماأَنِسَا
١١– فَمِنْ دَسَاكِرَ كانـتْ دُونَهـا حَرَساً وَمِـنْ كنـائسَ كانـتْ قَبْلَـها كُنُسَـا[١]

وجَمَعَ في البيت الثامن بين بلنسيَّة[٢] وقرطبة[٣] وهما مدينتان أندلسيتان ترتبطُ كلٌّ منهما بالأخرى ارتباطاً وثيقاً، وهذا من قبيل مراعاة النظير الذى يُجْمع فيه بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد[٤] وهذا يَعْني أنَّ النوائبَ والحوادثَ لم تقتصرْ على مدينة بلنسيَّة فقط، وإنَّما امتدَّت لتشمل مُدُن أندلسية أُخْرى، ممَّا يُوحى بخُطورة الأمر وفظاعة الخطب.

---

(١) ديوان ابن الأبار ص٣٩٦. نَسَفَ الشيءَ نَسْفاً: اقتلعه من أصله، وفي القرآن الكريم" ويسألونك عن الجبال فقل ينسفُها ربِّي نَسْفاً "[سورة طه: ١٠٥]. نَزَفَ الدمعَ أو المالَ ونحوهما: أفناه. جَذْلان: فَرِحٌ. ابتأس: اكتأب وحَزِنَ. عَوادي الدهر: نوائبه. عَبِثَ عَبَثاً: لَعِبَ وعمل ما لا فائدة فيه. استوحش منه: لم يأنس به. الطَّرْف: العَيْن. أنس به وإليه: سكن إليه وذهبتْ وَحْشتُه. الدساكر: جمع دَسْكرة: بناءٌ للأعاجم كالقصر حوله بيوت فيها الشراب والملاهى يكون للملوك. اللسان(نسف، نزف، جذل، بئس، عدو، عبث، وحش، طرف، أنس، دسكر).

(٢) بلنسية: مدينة في شرق الأندلس، وهى مدينة سهلية، وقاعدة من قواعد الأندلس. ينظر الروض المعطار في خبر الأقطار، للحِمْيري، ص٩٧، تحقيق إحساس عباس، مؤسسة ناصر للثقافة. بيروت، ط ٢، ١٩٨٠م. ومعجم البلدان لياقوت الحموى ٤٩٠/١، دار الفكر. بيروت.

(٣) قرطبة: تُعدُّ قاعدة الأندلس وأمّ مدائنها ، ومُستقر خلافة الأمويين بها، وآثارهم بها ظاهرة ينظر: الروض المعطار للحِمْيرى، ص٤٥٦. ومعجم البلدان لياقوت الحموى ٣٢٤/٤ .

(٤) ينظر: تلخيص المفتاح للخطيب القزوينى ص ٣١٩.

وفي قوله:(يَنْسِفُ النَّفْسَ)[1] أى يقتلع النفسَ من أصلها ، كناية عن شدّة الاضطراب والقلق والحيرة التى تَئِنُّ منها المُدُن الأندلسية. وفي قوله (يَنْزِفُ النَّفَسَا) [2] أى يُفْنِي النَّفَسَ، وهو كناية عن القتل والفتك الذى حلَّ بتلك البلاد، وهذا يكشفُ عن المأساة التى تعيشها المُدنُ الأندلسية جَمْعَاء. وجانس بين (ينسف، وينزف) والسين والزاى متقاربان في المخرج، فبينهما جناس مضارع. كماجانس بين (النَّفْس والنَّفَس) وهو جناس مُحرَّف، لاختلاف اللفظين فى الحركات والسكنات. ولا شك أنَّ التجنيس في الموضعين يخدم المعنى وينصره، ذلك أنَّ الكلمة المُكرَّرة في التجنيس مع أنَّ الصورة تُوهم السامع في أول أمرها أنَّها لم تأت بجديد ، بل هى مُكرّرة لمعنى سابقتها، فإذا حصل للسامع منها المعنى الجديد جاءه ذلك من غير مظانِّه، ومن حيث لم يتوقعه ، وفي ذلك مُتْعة للنفس، وربح من غير انتظار[3].

كما يُصوِّر الجناسُ هنا الأحوال السيئة المُؤْلمة التى تضطرم بها البلدان الأندلسية المسلمة، ومن ثمَّ قال العلوي عن الجناس:"هو عظيم الموقع في البلاغة، جليل القدر في الفصاحة "[4]، فضلاً عن أنَّ الجناس يحمل السامع على الإصغاء إليه "فإنَّ مناسبة الألفاظ تُحْدثُ ميلاً وإصغاءً إليها، ولأنَّ اللفظ المشترك إذا حُمِلَ

---

[1] النَّفْس: هى الجوهر البخارى اللطيف الحامل لقوة الحياة والحسّ والحركة الإرادية، وسمَّاها الحكيم: الروح الحيوانية، فهو جوهر مشرق للبدن. التعريفات لعلى بن محمد الجرجانى ص٣١٢، تحقيق إبراهيم الأبيارى، دار الريان للتراث، القاهرة، د ت.

[2] النَّفَس: الريح تدخل وتخرج من أنف الحي ذى الرئة وفمه حين التنفُّس . اللسان (نفس).

[3] ينظر: خصائص التعبير القرآنى وسماته البلاغية، د. عبد العظيم المطعنى، ٤٤٢/٢ ، مكتبة وهبة، القاهرة ط ١، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.

[4] الطراز ليحيي بن حمزة العلوى ، ص ٥٦٢ .

على معنى ، ثم جاء والمراد بها معنى آخر، كان للنفس تشوُّف إليه[١]، ولهذا فإنَّ الجناس من مُقْتضيات الأحوال، ومُوجبات البلاغة، وشرط ذلك أن لا يكون الجناسُ مُتكلُّفاً مُتعمَّلاً[٢]. وقد تأثر بهذا المعنى المذكور في البيت الثامن أبو البقاء الرُّنْدى الذى بَكَى حواضر الأندلس التى سقطت في أيدي الإفرنج، فقال في نونيته المشهورة:

فاسْألْ بلنسيةً ما شأنُ مُرْسيةٍ أم أين شاطبةٌ بل أين جيَّانُ
وأين قُرْطبةٌ دار العلوم فَكَمْ مِنْ عالم قد سَمَا فيها له شأنُ[٣]

وكان لهذه المشاهد الأليمة أثر بالغ على نفس الشاعر الذى ضاقت نفسُهُ بما سمع ورأى ، فكان حسناً منه وهو يُعبِّر عن تلك الحالات النفسية، أن يكون في التعبير نفسه ما يُشير إلى تلك الحالات أبلغ وأوجز إشارة وهى حذف المسند إليه في البيت التاسع، والتقدير: هى مدائن. وعن جمالية الحذف والخلابة في مثل هذه المواضع التى يطرد فيها حذف المبتدأ، يقول الشيخ عبد القاهر الجرجانى:"انظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذاأنتَ مررتَ بموضع الحذف منها، ثم فلَّيتَ النفس عما تجد، وألطفتَ النظر فيما تُحسُّ به، ثم تكلَّفْ أن تردَّ ما حذف الشاعرُ، وأن تُخْرجه إلى لفظك، وتُوقعه في سمعك، فإنَّك تعلم أنَّ الذي قلتُ كما قلتُ وأن رُبَّ حَذْفٍ هو قِلادةُ الجِيد، وقاعدة التجويد"[٤]. وتنكير (مدائنٌ) هنا

---

[١] عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكى ٤/٤١٢، ٤١٣ (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

[٢] ينظر: الصبغ البديعى في اللغة العربية د.أحمد إبراهيم موسي، ص٤٩٥، ط دار الكاتب العربي ١٩٦٩م.

[٣] نفح الطيب للمقرى ٤/٤٨٧ .

[٤] دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر ص١٥١ .

يدلُّ على التكثير، أى هناك مدائن كثيرة صارت في أيدي الروم وحوَّلوها من الإسلام والتوحيد إلى الكفر والإلحاد، بعد أن أذاقوا أهلها العذاب والتنكيل. وفي قوله: (حلَّهاالإشراكُ مُبْتَسِماً جَذْلانَ) استعارة مكنية تخيلية، حيث صُوِّر الإشراك الذى انتشر في المُدُن الإندلسية في صورة إنسان نزل بمكانٍ فَرِحاً مسروراً بذلك المكان الجديد، واثبات الحلول للإشراك قرينة المكنية وهى تخييلية[1]، وذكر الابتسام والجَذَل ترشيح للاستعارة المكنية. وأيضاً في قوله:(ارتحل الإيمان مُبْتئسا) استعارة مكنية تخييلية، حيث صوَّر الإيمان الذى تركه بعض أهل جزيرة الأندلس في صورة إنسان يرتحل عن مكانٍ مبتئساً حزيناً، وإثبات الارتحال للإيمان قرينة المكنية، وهى تخييلية، وذكر الابتئاس ترشيح للاستعارة المكنية. والتصوير هنا يُرينا المعنى المجرد في صورة محسوسة مشاهدة، تنبئ عن شدة المصيبة، وقوة أثرها على قلب الشاعر، وكما يقول الشيخ عبد القاهر:"إن شئتَ أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنَّها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون"[2].

وقابل بين قوله:(حلَّهاالإشراكُ مُبْتسماً) وقوله:(ارتحل الإيمانُ مُبْتئسا) وهى مقابلة ثلاثة معانٍ بثلاثة معانٍ، فالارتحال يُقابل الحلَّ والإيمان يقابل الإشراك، والابتئاس يقابل الابتسام، وهكذا حصل هنا التنافي بعد التوافق، ولذا سُمِّى هذا اللون البديعى بالمقابلة، بخلاف الطباق الذى يحصل فيه التوافق بعد التنافي[3]. وقد جاءت المقابلة هنا صحيحة كثيرة الماء والرونق، فهى تُطلعك على مشهد من المشاهد المأساوية العظيمة الوقع على قلب كل مسلم، ترى فيه تناقض الأحوال

---

[1] ينظر: حاشية الدسوقي على شرح السعد، ١٥٠/٤ .

[2] أسرار البلاغة ص ٤٣ .

[3] ينظر: حاشية عبد الحكيم السيالكوتى على المطول ص ٤٩٣، ط الشركة الصحافية العثمانية، تركيا، ١٣١١هـ

واختلافها تبعا لاختلاف المعتقدات، فالمسلمون مرتحلون عن بعض مدن الأندلس في بؤس وحزن وغمٍّ، بينما المشركون حالُّون فيها في فرح وسرور وجذل. وأبلغية المقابلة هنا لا تتوقف على عددها فى البيت[1]، وإنما ترجع إلى قيمتها في الأسلوب، وأثرها البليغ في أداء المعنى المراد، وإيصاله إلى المتلقى، كما أحسَّه الشاعرُ المتألمُ بما يحدث في وطنه العزيز وبلده الغالى.

وفي البيت العاشر يرسم ابنُ الأبار الصورة التى آلت اليها بعض المدن الأندلسية جرَّاء عبث الأعداء بكلِّ ما فيها من آدميين وغيرهم ، مما يجعل المرء يستوحش منها أضعاف ما كان يجد من قبل من الأنس والبهجة. وإسناد التصيير إلى العوادى في قوله:(وصيَّرتها العوادي)أي:نوائب الدهر وحوادثه، من قبيل المجاز العقلي، والعلاقة السببية، وسر جمال هذه الصورة هنا إنما يرجع إلى هذا الانحراف الذهنى عن المسار المألوف لدى العقل الذى يتمثل في تحويل الإسناد، مما يثير لدى العقل الانتباه، بل إنَّه يُحدث هزَّة فيه وتلفتاً إلى المسار الذى كان يجب أن يُسلك في مثل هذا الأسلوب[2]، مما يعنى فظاعة المصائب التي حلت بالمدن الأندلسية، وهذا آكد في استنفار الهِمَم، وإيقاظ العزائم، ومن ثم استحقَّ هذا الفن أن يكون كنزاً من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المُفْلق، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والاتساع في طرق البيان، وأن يجيء بالكلام مطبوعاً مصنوعاً، وأن

---

[1] ذكر ابن حجة الحموى أن علماء البديع يرون أنه كلما كثر عدد المقابلات كانت أبلغ ، ينظر: خزانة الأدب لابن حجة الحموى ١٣١/١ تحقيق عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال ـ بيروت، ط ١ ، ١٩٨٧م.

[2] ينظر: سمات البلاغة عند الشيخ عبد القاهر د. محمد جلال الذهبي ص ٣١٥ مطبعة الأمانة،القاهرة، ط٢، د ت.

يضعه بعيد المرام قريباً من الأفهام[1].

وتأمَّلْ كلمة (العابثات) وإثباتها للعوادي على سبيل الاستعارة المكنية، وما تُوحي به من اللغو واللهو والخراب الذي حلَّ بتلك البلاد المسلمة الأسيرة، والمراد بقوله:(يستوحش الطَّرْف) أى لا تأنس النفس بها، ففي لفظة(الطرف) أى العين، مجاز مرسل علاقته الجزئية؛ لأنَّ الوحشة تكون للنفس كلِّها، وفي تصوير النفس بصورة الطرف إشعار بأن الذى تراه العين هناك يجعل النفس كلَّها تنفر وتشمئز مما تراه، وقدعبَّر بصيغة المضارع (يستوحش) وكان بإمكانه أن يقول:استوحش، بصيغة الماضي، ووزن البيت صحيح ومستقيم، غير أنه آثر التعبير بلفظ المضارع لإفادة التجدُّد والحدوث، وأن ذلك يحدث شيئاً فشيئاً، فضلاً عن استحضار الصورة لدى المخاطب ، وجَعْلها حاصلة ماثلة أمام عينه، استشناعاً واستفظاعاً لها. وجاء بكلمة (ضِعْف) ولم يقل: مثل، للدلالة على كثرة المشاهد المروِّعة المُفْزعة.

واستخدم الطباق في عجز البيت بين الوحشة والأَنَسة، ليعكس من خلال الجمع بين الصورتين المتناقضتين مدى تغيُّر وتبدُّل الأحوال بتلك المدائن. وهذا يُبرز الحقائق في تناقضها وتضادِّها، ويرسم صورة واقعية مشاهدة تُصوِّر المعنى المراد تصويراً حيًّا شاخصاً أمام العيون، بناءً على ماهو مركوز في الطباع من مقارنة بين الأضداد، وموازنة بين المتناقضات نظراً لكثرتها أمام الأنظار في مشاهد الكون ومظاهر الحياة، ومعلوم أنَّ الطباق من الفنون البديعية التى تربط الكلام بعضه ببعض عن طريق علاقة التضادِّ، فالضدُّ أقرب خطوراً بالبال عند ذكر ضدِّه[2].

وفي البيت الحادى عشر يطرح الشاعرُ بعض المآسي التى رآها في تلك

---

[1] ينظر: دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر ص ٢٩٥ .

[2] ينظر: مواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي ٤/٢٨٦.

المدن الإسلامية الغاربة، ويُلفتنا البناءُ الأسلوبى في تركيبه فتقديم الجار والمجرور، ووضْعه موضع الصدارة في الصدر (فَمِنْ دساكرَ) والعَجُز (ومن كنائسَ) يُباغت المتلقي ببراعة تركيبه، وحُسْن نظمه، وقد جاءت ألفاظ البيت متناسبة متلائمة، لا تجد فيها لفظة نافرة، ولا كلمة نابية، تأخذ كلُّ كلمة بعُنق صاحبتها، وترتبط بها ارتباطاً وثيقاً، إذ ألفاظه معروفة مستعملة لكون المعنى مُتداولا[١]. وأنت تجد أنَّ كلمات البيت قد نُظمت في نَسَق جميل متلاحم الأجزاء، متناسب الدلالات، وقد رأينا النقاد يُؤكِّدون على تناسب الألفاظ وتلاؤم المعانى وتنسيق الكلام ويُوجبون على المُبْدعين مراعاة ذلك فى نتاجهم الأدبى، يقول ابن طباطبا فى هذاالصدد:"وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حُسْن تجاورها أو قُبْحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيه، ويتصل كلامُه فيها"[٢].

وأنت تلاحظ أنَّ هذا البيت جاء مضموماً إلى لِفْقه، فهو مُتمِّم للبيت السابق، مما يدلُّ على الطبع المُواتى لدى ابن الأبّار، ومن هنا كان من أمارات التكلُّف والتعمُّل عند النقاد مجيء الكلام مُفكَّكاً غير مترابط ، يقول ابنُ قتيبة فى هذا الشأن:"وتتبيَّن التكلُّف فى الشعر بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لِفْقه"[٣]. وقد اشتمل هذا البيت الحادى عشر على حسن التقسيم، حيث ذكر شاعرُنا أماكنَ القوم، وأضاف إلى كلِّ مكانٍ ما يناسبه، فجعل الدساكر وهى أبنية العجم كانت قبل ذلك حَرَساً للمسلمين ، وجعل الكنائس وهى معابد النصارى أواليهود كانت قبلها مأوى للعبّاد المسلمين، وتتمثل جمالية التقسيم

---

[١] ينظر:بديع القرآن لابن أبى الإصبع المصري ص ٧٧، ٧٨.

[٢] عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ، ص ٢٠٩ تحقيق د. عبدالعزيز المانع، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

[٣] الشعر والشعرء، لابن قتيبة ٦٩/١.

هنا فى أنَّها تشفُّ عن روعة الإحاطة بجُزْئيات الفكرة، وعَرْض الصور المختلفة التى يكون عليها الشيء، وفى النفس البشرية مَيْلٌ واضح إلى الإلمام بجزئيات الشيء وإدراك وجوه التباين بين المتقاربات.

ويُكرِّر ابنُ الأبّار التصريع فى هذا البيت بعد عشرة أبيات من القصيدة، لا ليُهيِّئَ ذهنَ المتلقِّي للانتقال من موضوع إلى موضوع الآخر، وإنما ليُواصل الحديث فى الموضوع عينه، وهو وصف المشاهد المأساوية فى المُدن الأندلسية للاستنجاد والاستصراخ والاستغاثة. وتكرار التصريع فى القصيدة الواحدة بعد البيت الأول يُعدُّ فى رأى قدامة ابن جعفر(ت٣٣٧هـ):"من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[١]، وهو عند ابن رشيق(ت٤٥٦هـ) مقبول"وذلك إذا خرج الشاعرُ من قصة إلى قصة، أو من وصف شيءٍ إلى وصف شيءٍ آخر، فيأتى حنيئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا، حتى صرَّعوا فى غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة إلا أنَّه إذا كثر فى القصيدة دلَّ على التكلُّف"[٢]، وهو عند ابن سنان الخفاجى (ت٤٦٦ هـ) غير مرضيٍّ؛ إذ جعل من حُسْن التصريع عدم تكراره فى القصيدة كغيره من ألوان الترجيع والتجنيس والطباق، فقال:" إنَّ هذه الأشياء إنما يَحْسُن منها ما قلَّ ، وجَرَى منها مَجْرى اللمحة، فأمَّا إذا تواتر وتكرَّر فليس عندى ذلك مرضيًّا"[٣]. وتكلَّم ضياء الدين ابن الأثير(ت ٦٣٧هـ)عن تكراره فى القصيدة، فقال:"وفيه دلالة على سعة القدرة فى أفانين الكلام، فأمَّا إذا كثر التصريع

---

[١] نقد الشعر ، لقدامة بن جعفر ض ٥١ ، ت د، محمد عبدالمنعم خفاجى، ط دار عطوة للطباعة– القاهرة ، ط١، ١٩٧٩م.

[٢] العمدة لابن رشيق القيروانى ١/ ١٧٣ ، ١٧٤.

[٣] سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى ص ١٧٩،١٨٠ تحقيق على فودة، مكتبة الخانجى . القاهرة، ط٢، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م.

فـى القصـيدة فلسـتُ أراه مختـاراً"[1]. ويقـول ابـنُ أبـى الإصـبع المصـرى(ت ٦٥٤هـ)عنه:"وكثير مـا يـأتى فـى أثنـاء قصـائد القدماء ، وينـدر مجيئـه فـى أثنـاء قصائد المُحْدَثين، ووقوعه فى الأشعار دليل على غِزَر مادَّة الشاعر"[2].

ولعل تكرار التصريع فى هذا البيت استدعاه السياق وتطلَّبه المعنى المراد، فجاء سلساً مطبوعاً،لا تكلُّف فيه ولا تعمُّل، ومن اللافت للنظر فى هذا البيت أنَّك تجدُ الشاعرَ فيه مُخيَّراً فى تقديم أحد المصراعين على الآخر أيّهما شاء فيمكن أن يُجعل الصدر عجزاً ، والعجز صدراً مع التزام الفاء التفصيلية فى بداية البيت ، فيقال :

فَمِنْ كنائسَ كانتْ قبلها كُنُسا وَمِنْ دساكرَ كانتْ دونها حَرَسَا

وماهذه حاله يقال له التصريع المُوجَّه ، وهو من الجودة بمكان رفيع، ولا يكاد يوجد إلا فى مقاصد الشعراء المُفْلقين. ويمضى الشاعرُ مُتوجِّعاً مُسْتنكراً سقوط العديد من المُدُن الأندلسية فى أيدى الفرنجة، ومُنْعطفاً على المشاعر الدينية مُظْهراً ماأصاب تلك المُدُن من تحوُّل دينيّ خطير، فيقول:

١٢- يَا لَلْمَسَاجِدِ عادتْ للعِدَى بِيَعاً وللنِّداءِ غَدَا أثناءَها جَرَسا

١٣- لَهْفِي عليها إلى استرجاعِ فائتِها مَدَارساً للمثانى أصبحتْ دُرُسَا

١٤- وَأَرْبُعا نَمْنَمَتْ يُمْنَى الربيعِ لها ماشئتَ من خِلَعٍ مَوْشيَّةٍ وَكُسَى

١٥- كانتْ حَدائقَ للأَحْداقِ مُؤنقةً فَصَوَّحَ النَّضْرُ من أَدْواحِها وعَسَا

---

[1] المثل السائر لضياء الدين بن الأثير، ٢٣٧/١.

[2] تحرير التحبير، لابن أبى الإصبع المصرى ص ٣٠٥، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف، ط ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، د ت.

١٦- وَحَالَ ما حَوْلَها من مَنْظَرٍ عَجَبٍ يستجلسُ الرَّكْبَ أويستركبُ الجُلُسَا[١]

إنَّ رنَّات الأحزان ولوعات الأسى وآهات التحسُّر تُعْلن عن نفسها فى هذه الأبيات، لا سيَّما فى البيت الثانى عشر، حيث يستهلُّه ابنُ الأبار بهذا النداء المُدويّ الذى يكشفُ عن فداحة الكارثة وفظاعة الخطب (يا للمساجد) ومن ثمَّ خرج أسلوب النداء هنا عن دلالته الحقيقية، وهى طلب الإقبال[٢]، إلى معنى الاستغاثة ، ، حيث استُعملت صيغة النداء فى سياق الاستغاثة وطلب العون والنصرة لإنقاذ هذه المُقدَّسات الإسلامية. واستطاع الشاعرُ من خلال الجمع بين الأمور المتنافرة المتباعدة فى شطري البيت على سبيل الطباق ، أن يُثير فى ذهن المتلقِّي الاندهاش والاستغراب والتساؤل حول تحوُّل المساجد إلى بِيَع ، وصيرورة النداء فيها إلى أجراس، إيذاناً ببدء الاحتفالات الدينية عند نصارى الأندلس الإسبان فى مساجد المسلمين للإشعار بانتصارهم وقهرهم المسلمين فى ديارهم. وقد كانت إثارة العاطفة الدينية لدى المسلمين وإظهارها وتجسيمها، حتى تبدو المصيبة صارخة، وسيلة استخدمها كلُّ شعراء البكاء على الأندلس فإنَّ ذكر هذه الرزايا تُثير نَخْوة المسلم لينطلق إلى الجهاد، إذا كانت به بقيَّة من نخوة إسلامية[٣]، ومن ذلك قول أبى

---

[١] ديوان ابن الأبار ص ٣٦٩. البِيَع: جمع بِيعة بالكسر: كنيسة النصارى وقيل كنيسة اليهود ، المثانى من القرآن: ما ثُنِّى مرة بعد مرة، وقيل: فاتحة الكتاب، وفى القرآن:(ولقد آتيناك سبعاً من المثانى والقرآن العظيم) [سورة الحجر: ٨٧]. دَرَسَ الشيءُ: عفا وذهب أثره.أَرْبُع: جمع رَبْع وهو الموضع يُنزل فيه زمن الربيع، والدار. نمنم الشيءَ: نقشه وزخرفه. حدائق: جمع حديقة وهى البستان. الأحداق: جمع حَدَقَة:السواد المستدير وسط العين مُؤْنقة: مُعْجبة من الأنَق وهو الإعجاب بالشيء،تصوَّح البقلُ، وصوح: تمَّ يبسه.الدَّوْحة: الشجرة العظيمة المتسعة والجمع دوح وأدواح.اللسان (بيع، ثنى، درس، ربع، نمنم، حدق، أنق،صوح، دوح).

[٢] مختصر المعانى لسعد الدين التفتازانى ص ١٦٥(مع تلخيص المفتاح) مطبعةالحلبى بمصر.

[٣] ينظر: الأدب الأندلسى د. مصطفى الشكعة ص ٥٥٢.

البقاء الرّندى فى نونيته المشهورة:

حيث المساجدُ قد صارتْ كنائسَ ما فـــيهنَّ إلا نـــواقيسٌ وصـــلبانُ

حتَّـى المحاريـبُ تبكـى وهـى جـامدةٌ حتَّـى المنـابرُ ترثـى وهـى عِيـدانُ[١]

وأنت تجد هنا أنَّ العنصر النفسى بارزٌ فى كلِّ لفظة من ألفاظ هذه الأبيات، فصورة الأبيات ناطقةٌ بالفاظها عن أصالة هذا العنصر فى مرحلة التأثير الذى يُوحى به التعبير[٢].

وظاهر البيت الثالث عشر يدلُّ على أنَّه خبر مراد به التحسُّر والتفجُّع على حال المساجد فى بلاد الأندلس، والتى كانت مدارس يُعلَّم فيها القرآن الكريم، ولكنَّها أصبحت أثراً من الآثار الدارسة التى عفت وذهب أثرها. وأنت ترى أنَّ صيغة الخبر فى البيت تَطْوِي فى معاطفها آلاماً وأحزاناً لا تجدها لو عبّر بصيغةالإنشاء" فالأسلوب الخبرى قد ينفردُ بأداء المعنى، وتلوين النصِّ، وإبراز الغرض"[٣]. ونحن هنا نسمعُ صراخ الشاعر وأسفه حين يقول:(لَهْفِي عليها) فنشاركه صراخه وحسرته، كما"نُتابع الشاعرَ خُطْوة بخُطْوة، شُعُوراً بشُعُور، لأنَّه أشركنا معه فى أَسَاه، فعشناه معه كما عاشه هو فى الحياه"[٤]، فهذه الكلمة إنَّما تُعبِّر عن نفس الشاعر المُتألِّمة المُتوجِّعة، ذلك أنَّ "الكلمة فى الحقيقة الوضعية إنَّما هى صوت النفس، لأنها تلبس قطعة من المعنى فتختصُّ به على وجه المناسبة قد لخطته

---

[١] نفخ الطيب للمقرى ٤/ ٤٨٧ .

[٢] ينظر: النقد الأدبى ، أصوله ومناهجه، لسيد قطب، ص ١٨٤، دار الشروق، القاهرة.

[٣] فن البلاغة د. عبدالقادر حسين ص ٣٠٠، عالم الكتب، ط ٢، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤م.

[٤] النقد الأدبى أصوله ومناهجه، لسيد قطب ص ٥١ .

النفسُ فيها من أصل الوضع حين فصلت الكلمة على هذا التركيب"[١].

وتأمَّل كلمات هذا البيت (لهفى، استرجاع، فائتها، دُرُسَا) فبينها ما يُسمَّى التناسب والائتلاف بين معانيها، فهى من وادٍ واحدٍ، وهذا من مراعاة النظير، وكلها تُوحي بشدَّة الحزن والتوجُّع من حال تلك المساجد الأندلسية الشاكية المستغيثة من قبضة العدو الفاتك المستبدِّ الظالم، وقد أدرك قُدامى النقاد أهمية التناسب فى بلاغة الكلام، وجعلوه من مقاييس المفاضلة بين الشعراء، وشبَّهُوا الشعر الذى لا تتألفُ أجزاؤه ببَعْر الكبش، يروي الجاحظ ما أنشده أبو البيداء الرياحى من قوله:

وَشِعْر كَبَعْر الكبش فرَّق بينه لسان دعيٍّ فى القريضِ دخيل

ويُفسِّرُ ذلك فيقول:"وأمَّا قوله:(كَبَعْر الكبش) فإنَّما ذهب إلى أنَّ بَعْر الكبش يقعُ مُتفرِّقاً غير مؤتلف ولامتجاور، وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملساً، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة"[٢].

وأتى ردُّ العجز على الصدر بين كلمتى (مدارساً) فى أول الشطر الثانى و(دُرُسَا) فى آخر البيت، فأصلهما اللغوى واحد، وهما ملحقتان بالمتجانستين، وهذا يُسهم فى تأكيد الغرض المقصود، وتقريره فى ذهن السامع فى ضوء دلالة اللفظتين ، فهذه المدارس التى كانت قائمة فى تلك المساجد على مُدارسة المثانى أى:آيات القرآن الكريم وحفظها وفَهْمها، أصبحت دُرُساً، أى:آثارا دارسة زائلة فائتة، مما يُشْعر بخُطورة النكبة التى تستدعى النصرة والإغاثة "وهذا يدلُّك على أنَّ لردِّ العجز

---

[١] إعجاز القرآن والبلاغة النبوية للرافعى ص ١٨٧، تحقيق عبدالله المنشاوى، مكتبة الإيمان بالمنصورة، مصر، ط١، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م. وينظر: بلاغة القرآن فى أدب الرافعى د. فتحى عبدالقادر فريد ص ٢٠٩، دار المنار للنشر والتوزيع بالقاهرة، د ت .

[٢] البيان والتنبيين للجاحظ ١/ ٦٧ تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجى ، القاهرة .

على الصدر موقعاً جليلاً فى البلاغة، وله فى المنظوم خاصَّة محلاً خطيراً"[١] ، لاسيَّما إذا عبَّر عن مقصود الشاعر برنينه الموسيقيّ مع سلاسة وطلاوة، ولذا اشترط ابنُ رشيق القيروانى، ألا يُتكلف ذلك، بل يكون حسب ما تقتضيه الصنعة حتى يتحقق الغرض المقصود منه، ويُكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة[٢]، ولذا فإنَّ ردَّ العجز على الصدر هو"نوع من الجناس أخصّ ، وقد جاء الخصوص من اشتراط وقوع اللفظين المتجانسين فى مواضع مُحدَّدة من العبارة، بينما أُطلقت هذه المواضع فى الجناس العام"[٣] وأنت تجد هنا أنَّ بين اللفظين (مدارساً، دُرُسَا) جناس الاشتقاق، وقد كان الرمَّاني يُسمِّيه جناس المناسبة، وعَنَى به الجناس الذى يدور فى المعانى التى يجمعُها أصلٌ واحدٌ ترجعُ إليه[٤].

إننا هنا فى هذا البيت الرابع عشر أمام صورة طبيعية أخَّاذة بناها على عطف (أَرْبُعاً) بالواو على لفظة (مدارساً) فى البيت الثالث عشر، واستمدَّها من الذوق الحضرى المُترف، صورة تفُوح بالشذى والجمال فى سياق الاستصراخ والاستعانة حيث نشهد حُضوراً للطبيعة المتألقة الفاتنة الطروب المتمثلة فى زمان الربيع، حيث الحياة والتجدُّد والنضارة والبهجة والإشراق وكلّ ما يستدعيه الربيع من دلالات وإيحاءات. وبين كلمة (أَرْبُعا) جمع رَبْع وهو الموضع يُنزل فيه زمن الربيع،

---

[١] الصناعتين، لأبى هلال العسكرى، ص ٣٨٥، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .

[٢] ينظر: العمدة لابن رشيق القيروانى ٣/٢ .

[٣] مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنقد الحديث ، د. إبراهيم محمد عبدالله الخولى ص ٣٠٦.

[٤] ينظر: النكت فى إعجاز القرآن للرمّانى ص ١٠٠ (ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط ٤، ١٩٩١م.

والدار، وكلمة (الربيع) أحد فصول السنة الأربعة بين الشتاء والصيف، جناس الاشتقاق، فاللفظان من أصل لغوى واحد، مع اختلافهما فى المعنى، مما يشى بروعة وجمال الزمن الفائت، وهذا يدعو إلى شدَّة التحزُّن والتوجُّع والتألُّم، ذلك أنَّ"مناسبة الألفاظ تُحْدث ميلاً وإصغاءً إليها، ولأنَّ اللفظ المشترك إذا حُمل على معنى، ثم جاء والمراد به آخر، كان للنفس تشوُّق إليه"[١].

وفى قوله:(يُمْنَى الربيع) تصوير للربيع فى صورة إنسان يخلع بيمينه الكُسَا والألبسة المنمنمة المزخرفة على ما حوله، وهذا من قبيل الاستعارة المكنية، وإثبات اليمين للربيع استعارة تخييلية، وهى قرينة المكنية وبلاغة هذه الصورة الاستعارة إنما ترجع إلى حُسْن تصويرها وانتقاء ألفاظهاوإيجازها(٢). وكأنَّ ابنَ الأبّار هنا يصف هذا المشهد الجميل وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدرى أيقرأُ بيتاً مسطوراً، أم يُشاهد منظراً من مناظر الطبيعة الخلابة وهذا يدلُّ على أنَّ الصورة الشعرية هى أثر من آثار الشاعر المُفْلق المُبْدع[٣]. ولفظ (كُسَى) وهو معطوفٌ بالواو على كلمة (خِلَع) من قبيل الحشو فى الكلام وهو غير مُفْسد للمعنى؛ لأنَّ أمر هذه الألفاظ يُغتفر فى الشعر، لأنَّنا لو عبناها على الشعراء لضيَّقنا عليهم، والوزن يُحْوج فى بعض الأحوال إليها[٤].

---

[١] الإتقان فى علوم القرآن لجلال الدين السيوطى ١١٦/٢ دار عالم المعرفة، د ت. ومعترك الأقران فى إعجاز القرآن، لجلال الدين السيوطى ١/ ٣٩٩، تحقيق محمد على البجاوي، ط دار الفكر .

[٢] ينظر: الاستعارة د. محمود السيد شيخون، ص ١٠٩ مكتبة الكليات الأزهرية . القاهرة، ط٢، ١٤٠٤ هـ . ١٩٨٤م.

[٣] ينظر: الموازنة بين الشعراء د. زكى مبارك، ص ٦٩، مطبعة مصطفى الحلبى بمصر، ط ٣، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.

[٤] ينظر:المثل السائر لضياء الدين ابن الأثير ٧٢/٢.

واستطاع الشاعر فى البيت الخامس عشر من خلال المقارنة بين حالتين: حال الحدائق التى كانت تُعْجب الأنظار بحُسْنها وجمالها، وحال جفاف ويُبْس الرونق والنضارة من أشجارها وأزهارها، أن يُقدِّم للمتلقى صورتين متناقضتين، حتى يتمكن المراد فى ذهنه، ويستقرَّ فى نفسه، وبذلك يتأكَّد لديه طلب الاستنجاد والاستغاثة، ويزيد من التألُّم والتوجُّع على ضياعها وفقدانها. وكأنَّ وصف المشهد الطبيعى فى طلاقته ووضاءته،أو فى عبوسه وكآبته ينطوى على الكشف عن الحالة النفسية للشخوص أوالأحداث[١]. وفى اختيار كلمة(الأحداق) فى هذا البيت بعض التكلُّف والتصنُّع، جاء بقصد اجتلاب البديع، وكان بإمكان الشاعر أن يقول (للأنظار) والتى تعني أنَّ مجرد النظر يكفى لإدراك جمال وروعة تلك الحدائق، مما يشى بظهور ذلك وبُدوّه لكل ناظر من غير حاجة إلى التحديق وإعمال النظر الذى تفيده كلمة (للأحداق)، وقداشترط عبدالقاهر الجرجانى فى قبول التجنيس، أن"يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلاً، ولاتجد عنه حِوَلاً"[٢].

وفى عطف جملة (صوَّح النضرُ من أدواحها) على ما قبلها بالفاء التى تفيد الترتيب والتعقيب[٣] ما يُشْعر بسرعة لحوق اليبس والتشقق إلى أشجار تلك الحدائق الرائعة، وهذا ما يوحى بخطورة عبث الأعداء بكل الأشياء فى تلك الحواضر الأندلسية الضائعة. وآثر التعبير بكلمة (أدواحها)على كلٍّ من: أشجارها وأزهارها، إذالأدواح: جمع الجمع للدَّوْح جمع الدَّوْحة وهى الشجرة العظيمة المتشعبة ذات

---

[١] ينظر: دراسات نقدية فى الأدب المعاصر، لمصطفى عبداللطيف السحرتي ص ٨٠، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧٩م .

[٢] أسرار البلاغة ص ١١ .

[٣] ينظر: مختصر السعد ٣٨٠/١ (ضمن الشروح).

الفروع الممتدة، وفى زوال النضارة والرونق من الأدواح أى الأشجار العظيمة المتشبعة، ما يدلُّ على عظم المصيبة وفظاعة المشهد. وقوله (عسا) بمعنى: يبس وجفَّ، من الإطناب القائم على الإيغال[١]، فقد تمَّ المراد من دونه، ولكن جاء به لنكتة هى الدلالة على زيادة يبس وجفاف تلك الأشجار العظيمة، فضلاً عن استيفاء وتحقُّق القافية ، فأنت تجد هنا أنَّ القافية معلومة من السياق لدرجة أنَّ المتلقى لا يجد لها كبير عناء فى الاهتداء إليها[٢]، فلفظة (صوَّح) التى أتت قبل لفظة القافية تنبئ بها وتخبر عنها، حيث إنَّ كلمة(صوَّح) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقافية (عسا) فهما بمعنى: يبس وجفَّ، ومن هنا تعلم شدَّة الارتباط والتلازم بين القافية واللفظ والمعنى.

وفى هذا البيت إرصاد[٣]، إذ تقدَّم من الكلام فى صدره ما يدلُّ على ما تأخَّر منه فى عجزه[٤]،أو بعبارة أخرى، جُعل قبل العجز من البيت ما يدلُّ على العجز، حيث عُرف الروى[٥]، وهنا دلالة المتقدم على المتأخر دلالة معنوية، فإن قوله:(كانتْ حدائق مُؤْنقة) يُعْلم منه ذهاب وزوال الإعجاب والبهجة من تلك الحدائق، وهذا يعنى جفاف نضارتها ويبس أشجارها، وقد جاء الإرصاد فى البيت سلسا طيِّعاً، مطبوعاً لا تكلُّف فيه ولا تعمُّل، غير مُؤَدٍّ إلى التنافر والمعاظلة فى الكلام، وإنما أدَّى إلى ترابط أجزاء البيت وتماسك لبناته، ويرى النقاد أنَّ خير الكلام

---

(١) الإيغال: هو ختم البيت بما يفيد نكتة يتمُّ المعنى بدونها.الإيضاح للخطيب القزوينى ص ١٩٩ .

(٢) ينظر: نقد الشعر ، لقدامة بن جعفر ص ١٦٧ .

(٣) ويُسمَّى التسهيم، وهما مصطلحان يُطلقان على لون بديعى واحد، تعريفه عند الخطيب: أن يُجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدلُّ على العجز إذا عرف الروى. الإيضاح للخطيب ص ٣٥٩.

(٤) ينظر : بديع القرآن لابن أبى الإصبع المصرى ، ص ٩٠ وما بعدها. وخزانة الأدب لابن حجة الحموى ٢/ ٣٠٣.

(٥) ينظر: تلخيص المفتاح للخطيب القزوينى ص ٣٢٠ .

ما دلَّ بعضه على بعض، وأخذ بعضه برقاب بعض، وخير الشعر ما تُسابق صدورُهُ أعجازَهُ، فتراه سلساً فى النظام والترتيب، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنَّه سبيكة مُفْرغة[١]، مُفْرغة[١]، فضلاً عن أنك ترى فى الإرصاد هنا لونا من تأكيد المراد وتقرير المقصود المقصود فى نفس المتلقى.

وجاء ابن الأبار بالبيت السادس عشر معطوفا بالواو على جملة (صوَّح النضرُ من أدواحها) ليُفصِّل ويُوضِّح ما أجملته الجملة المعطوف عليها، حتى يكشف عن مدى التغيُّر والتحوُّل الذى أصاب تلك الحدائق، وما حولها من مناظر رائعة ومشاهد عجيبة، وقد توالى اللفظان المتجانسان(حال) و (حول) وهذا من الجناس المُزْدوج، ويُسمَّى المُكرَّر والمُردَّد[٢]. واحتوى عجز هذا البيت على لون بديعى يُسمَّى العكس أو التبديل، حيث قدَّم (يستجلس) وأخَّر (الرَّكْب)، ثم عكس فأخَّر (الجُلُسا) وقدَّم (يستركب) وهذا يُساعد على جلاء الفكرة وتصوير دقائق المعنى، كما يُنبئ عن قدرة الشاعر على تقديم أكبر قدر من الدلالة باستخدام الصورة اللفظية نفسها، علاوة على ما يُحقِّقه من جمالية التقابل بين المعانى، من خلال الجمع بين صورتين متقابلتين، وجاء فى الجملتين بالمسند(يستجلس) و(يستركب) فعلاً مضارعاً للدلالة على التجدُّد والحُدوث، وإفادة أن الإعجاب بهذه المناظر مُتجدِّد وحاصل بصور عديدة وجهات مختلفة، وقدأكَّد النقاد العرب القُدامى على أهمية الألفاظ فى أداء المعانى باقترانها بما يُلائمها لا بمُفْردها[٣]. وهكذا يتكئُ يتكئُ الشاعرُ هنا على إثارة العاطفة الدينية لدى المسلمين، واستنفار هِمَمِهم، وهو

---

[١] ينظر: دراسات منهجية فى علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت، ص ٩٣ .

[٢] ينظر: الإيضاح للخطيب القزوينى، ص ٣٩٨.

[٣] ينظر: بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث) د. يوسف حسين بكار، بكار، ص ١٤٣، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط ٢، ١٤٠٣. ١٩٨٣م.

يُعبِّر عمّا آل إليه حال المساجد فى بلاد الأندلس "لا ليكون هذا التعبير موضع تفكير وتمحيص، بل ليُثير مشاعر مُعيَّنة، وعندما تُثار هذه المشاعرُ يستنفد التعبير الغرض منه"[1]. ثم انتقل الشاعر إلى تصوير الفظائع التى ارتكبهاأهلُ الشرك مع أهل التوحيد، فيقول:

١٧- سُرْعَانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ وَاحَرَبَا عَيْثَ الدَّبَى فى مَغَانيها التى كَبَسَا
١٨- وَابْتَزَّ بِزَّتَها مِمَّا تَحيَّفَها تَحيُّفَ الأَسَدِ الضَّارِي لِمَا افْتَرَسَا
١٩- فَأَيْنَ عَيْشٌ جَنَيْنَاهُ بها خَضِراً وَأَيْنَ غُضْنٌ جَنَيْنَاهُ بِهَا سَلِسَا[2]

وهنا يُخبر ابنُ الأبار عن كثرة إفساد جيش الكفار في المدن الأندلسية ومرادُه من هذا الخبر هو إظهار التعجُّب من سرعة إفساد جيش الروم لتلك البلاد، بجانب التحسر والتفجُّع على ذلك. وأسندالكفر إلى الجيش في البيت السابع عشر لبيان الدافع إلى هذا الاعتداء الشرس على حُرُمات ومُقدَّسات المسلمين، وهو الكفر والشرك، وهذا مجاز عقلي، علاقته المصدرية، وفيه تنشيط لنفس المتلقي، وإثارة لحسّه ومُخيِّلته، وهذا مناسب وملائم لسياق الاستنجاد والاستغاثة، وقوله (وَاحَرَبَا) اعتراض في تضاعيف البيت، غرضه إظهار الحزن والتأسُّف على ذلك العبث والإفساد في أرض الإسلام، وهو رائع في موضعه يُنبئ عن هول الكارثة وفظاعة

---

[1] ينظر: الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى د. شفيع السيد ص ٨٧، مكتبة الآداب، القاهرة ط٢، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

[2] ديوان ابن الأبار ص ٣٩٦ ، ٣٩٧.عاث يعيث عيثاً وعُيوثاً وعيثاناً: أفسد ، قال الأزهري: هو الإسراع في الفساد. الحَرَب: بالتحريك أن يُسلب الرجل ماله فهو محروب وحريب، وقولهم: واحربا إنما هو من هذا. الدَّبَى: الجراد، ويقال: جاءوا كالدبى: كثيرين. المَغْاني: جمع مغنى: المنزل الذى غنى به أهله، أي أقاموا فيه. كبس على فلان: هجم عليه وأحاط به. ابتززت الشيء: استلبته، وبزَّ الشيءَ يَبُزُّ بزًّا: انتزعه. البِزَّة: بالكسر الهيئة والشارة واللِّبْسة. تحيَّف الشيءَ:أخذ من جوانبه ونواحيه. شيء سلس : لين سهل.اللسان (عيث،حرب،دبي،غنى،كبس، بزز،حيف،سلس).

مفاسد جيش الكفار هناك.

وقد شبَّه الشاعرُ حالَ عبث وإفساد جيش الكفار في تلك البلاد المسلمة بحال إفساد وإتلاف الجرادِ المواضعَ الغنيَّة بالنباتات والأشجار ، والوجه هو الهيئة الحاصلة من سرعة الإفساد مع كثرته وفظاعته في كلٍّ، وهذا تشبيه تمثيلي جاء بعد عَرْض المعنى، وهو عَيْثُ جيش الكفر في بلاد الأندلس ، قَصْداً إلى تقريره وتثبيته في النفس ، وهو هنا بمثابة البرهان والدليل على صحة ما قاله الشاعر.

وإذا تأمَّلت المفردات التي اختارها الشاعرُ في طرفي التشبيه تجدها منتقاة بعناية شديدة، فقد عبَّر بلفظ (العيث) في الطرفين، و هو يعني الإفساد والإتلاف، وهذا يُشعر بفظاعة الحال وشناعة الأمر، واختار لفظ (الدَّبَى) وهو صِغار الجراد، ليعكس مدى الفساد والعبث في تلك البقاع الإسلامية، وقيَّد عيث الدَّبَى بكونه في المغاني وهي المنازل التي غنى بها أهلها أي أقاموا فيها، ليوضِّح أنَّ الجراد لا يقصد إلا الأماكن الثريَّة بالنبات والعشب والأشجار، وهذا يكشف عن عظم فساد جيش الكفار وتخريبهم الأماكن العامرة بالمسلمين. وأتى بلفظة (كَبَسَا) وتعني : الهجوم على الشخص والإحاطة به وهذا يُنبئ عن شراسة هذا الجراد ومن ثم شراسة هجوم الأعداء على بلدان المسلمين. ومن ذلك قول ابن سهل الأندلسي مُبيِّناً ما عاثه هؤلاء الأعداء من فساد في أرض المسلمين :

كَمْ نكَّرُوا مِنْ مَعْلَمٍ كَمْ دمَّرُوا مِنْ مَعْشَرٍ كَمْ غيَّرُوا مِنْ مَشْعَرِ
كَمْ أبْطلُوا سُنَن النبيِّ وعطَّلُوا مِنْ حِلْيةِ التوحيدِ ذروة مِنْبَرِ
أَيْنَ الحفائظُ ما لها لم تَنْبعثْ أَيْنَ العزائمُ ما لها لا تَنْبَرِي[1]

ويُستشفُّ من خلال كلمات البيت الثامن عشر أنَّات الأسى، ورنَّات الحزن،

[1] ديوان ابن سهل الأندلسي ص ٧٥، ط دار الأرقم ابن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.

وآهات التفجُّع، إذ"للألفاظ كَمَا للعبارات ظلالٌ خاصة يلحظها الحسُّ البصير حينما يُوجِّهُ إليها انتباهه، وحينما يستدعي في خياله صورة مدلولها الحسيَّة"(١)، فالظل الذي يلقيه الفعل (ابتزَّ) المعطوف بالواو على الفعل(عاث) في البيت السابق، والذي يكشف عن صورة أخرى من صور اعتداء العدوِّ الغاشم على الوطن الغالي، يرسم صورة عنيفة لأنَّ البزَّ حركة حسيَّة قويَّة وهو في جَرْسه يُصوِّر صورة النزع والأخذ بجفاء وقهر أبلغ تصوير وأتمّه. وتأمَّلْ كلمة (بِزَّتها) وما لها من وقع شديد على النفس وأثر قوي على القلب في هذا الموقف العصيب وفي هذا السياق المعبِّر. وترمز صورة الأسد التي تُهيِّمنُ بقوَّة على هذا البيت إلى القوَّة والغلبة ، حتى ليجعلَ الشاعرُ (الضاري) وصفا للأسد على سبيل المبالغة وتكثيف المعنى.

وقد شبَّه شاعرُنا البلنسي حال تحيُّف الكفار لبلاد الأندلس وانتزاعها الواحدة تلو الأخرى بالقهر والقوة ، بحال تحيُّف الأسد الضاري لفرائسه وتنقُّصها الواحدة بعد الأخرى ، والوجه هو الهيئة الحاصلة من التنقص شيئاً فشيئاً في كلٍّ. وهذا تشبيه تمثيلي ينقلنا في عَرْض المعنى من الصفة والخبر إلى العيان والمشاهدة التي تؤثر في النفس حتى مع علم الإنسان بصفة الخبر المنقول إليه، ذلك " لأنَّ العلم المستفاد من طرق الحواسِّ أو المركوز من جهة الطبع وعلى حدِّ الضرورة، يفضلُ المستفاد من جهة النظر والفكر في القوَّة والاستحكام"(٢).

ولن يصعبَ على المتأمِّل لهذا البيت تلمُّس التواؤم والتوافق بين صورة الكلام اللفظية ومضمونه، حتى لكأنَّ ألفاظ البيت مُقاتلون أشدَّاء أعدُّوا للحرب عُدَّتها، ومضوا يخضدون شوكة المسلمين ويستأصلون شأفتهم ، فالمضمون الذي تُشعُّه نفس الشاعر هنا في حال انقباض وشدَّة، عبَّر عنها بألفاظ تُوحي في

(١) النقد الأدبي، للأستاذ سيد قطب، ص ٤٢ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٢١ .

أصواتها بأجواء الشدَّة والقوَّة والجفاء والقهر، وترسم ظلالاً للغلبة والبأس والقهر ولا أُجانب الصواب حين أقول: إنَّ الشاعر البليع لا يقصد إلى هذا التوافق بين الصورة المعنوية والصورة اللفظية قَصْداً، بل إنَّ الشحنات الانفعالية التي تتلجلجُ في نفس الشاعر تختار وسائطها التعبيرية المناسبة لها. ولهذا يرى عبد القاهر الجرجاني أنَّ أهمَّ ما ينبغي أن يحرص عليه الأديب هو أن يدع المعاني تختار الصورة اللفظية التي تناسبها، ذلك أنَّ المعاني إذا أُرسلت على سجيتها ،وتُركت وما تُريد، طلبتْ لأنفسها الألفاظَ ، ولم تكتسِ إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها[1]. والقاعدة البلاغية التي عليها فصحاء العرب يُوضِّحها قولُ العربيّ البدويّ حين سُئل: ما هذه البلاغة التي فيكم؟ فقال:" شيء تجيش به صدورُنا فتقذفُ على ألسنتنا" [2].

والبيت التاسع عشر يكتظُّ بالدلالات، وينبضُ بالإيحاءات ، حيث يتحسَّر الشاعرُ، ويبكي أيام العيش الرغيد الهانئ، وأيام الشباب اليانع المُمْتع التي قضاها في هذه الأماكن التي كانت تشعُّ بالحيوية والنضارة والمُتْعة والبهجة مع الأهل والخلان. ويتضافر الاستفهام مع التكرار في إبراز ثنائية (العيش، الغصن) فيشهد البيت حُضوراً قويًّا للحال (خضراً، سلساً) ، ويدلُّ هذا الاستفهام على التحسُّر والتضجُّر على زوال أيام الحياة الهانئة وذهاب زمن الشباب السعيد، وضياع تلك المواضع العزيزة على النفس. وقد آثر الشاعرُ أسلوبَ الاستفهام، ليُلهب السامع ويُثير حميَّته لمساعدة هؤلاء المنكوبين بقُرْب ضياع بلادهم ووقوعها في أيدي نصارى الأندلس الإسبان. وقد لحظ الإمامُ عبد القاهر أنَّ الاستفهام الذي نُفسِّرُهُ

---

[1] المرجع السابق ص ١٤ .

[2] البيان والتبيين للجاحظ، ص ٦٦، تحقيق فوزي عطوي الناشر دار صعب، بيروت ط ١ ، ١٩٦٨م. والتذكرة الحمدونية لابن حمدون ١٣٣/٢، تحقيق إحسان عباس، وبكر عباس دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م.

بمعنى من المعاني البلاغية التي تجري في النفس ، وتثور في القلب والخاطر، وتتوزَّع في السياق، فيأتي الاستفهام ليجمعها، لا يُراد به عند التحقيق إلا مَحْض التنبيه، أعني الإيقاظ وإثارة حركة الفكر والحس، ليلتفت بهذا الحضور الواعي إلى السياق فيستوعبه بخفاياه ودقائقه فيلتقط المراد[١].

ويتكئُ الشاعرُ على الصورة اللونية في قوله:(خَضِراً) وهو كناية عن نُعومة العيش وهنائته وسعته ، لإبراز مدى جمال وروعة هذا العيش الغضِّ النَّضِر في ظلال بساتين وارفة الأغصان ناعمة العيدان، وهذا يُوحي بزيادة التحسُّر والتفجُّع على ذهاب ذلك العيش وزواله، وقد أَخْرجتْ هذه الصورة البيانية المعنى على نَحْوٍ يشدُّ إليه النفس ، ويجذب إليه الذهن، وفي هذا الشأن يقول عبد القاهر الجرجاني:"سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غُفْلاً ساذجاً عامِّياً موجوداً في كلام الناس، ثم تراه نفسه وقد عَمَدَ إليه البصيرُ بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيها ما يصنعُ الصَّنَع الحاذق حتى يُغْربَ في الصنعة ويدقَّ في العمل ، ويُبدعَ في الصياغة[٢]. ومن ذلك قول المصطفى – عليه السلام – :"إنَّ هذا المالَ خَضِرَةٌ حُلْوَةٌ "[٣] وفي رواية " إنَّ الدنيا خَضِرَةٌ حُلْوَةٌ، وإنَّ اللهَ مُسْتخلفُكم فيها فناظرٌ كيف تعملون، ألا فاتقوا الدنيا واتقوا النساءَ"[٤]. "قوله:(خَضِرَةٌ حُلْوَةٌ) شبَّهه . أي المال . بالرغبة فيه والميل إليه وحِرْص النفوس عليه بالفاكهة الخضراء

---

[١] ينظر: دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجاني ص ١١٩ .

[٢] ينظر: دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجاني ، ص ٤٢٢ ، ٤٢٣ .

[٣] صحيح البخاري باب الاستعفاف عن المسألة، حديث رقم ١٤٧٢ . وصحيح مسلم باب تخوف ما يخرج من زهرة الدنيا، حديث رقم ٢٤٦٩ .

[٤] سنن ابن ماجه باب فتنة النساء، حديث رقم ٤١٣٥ . ومسند أحمد باب مسند أبي سعيد الخدري حديث رقم ١١٤٤٢ .

المُستلذَّة "[١] فكما أنَّ هذه الفاكهة الخضراء وتلك الثمرة الحلوة تشرف النفس إليها ويكثر التتبُّع لها، فكذلك الأموال الدَّثْرة تلهجُ النفسُ لها ويكثر النزوع إليها[٢].

وحين يدعو ابنُ الأبّار الشبابَ اليانعَ بـ(الغصن السلس) على طريق الاستعارة التصريحية الأصلية، يُثير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة بين طرفي الاستعارة، وبما تدلُّ عليه من الجامع بين الطرفين ، وهو شدَّة الحسن والجمال والنعومة، ذلك أنَّ الشاعر إنما يلجأ إلى المجاز ليدلَّ على أفكار جديدة [٣]، وبالرغم من أنَّ هذه الاستعارة عامِّيَّة مألوفة إلا أنَّها أدَّتِ الغرض المقصود منها في هذا السياق الأسيف الحزين، فقد صوَّرت المعنى المراد في صورة تزيد من حسرة الشاعر وحزنه على هذا العهد القديم بكل ما فيه من عيش خصب واسع هانئ، وشباب جميل ناعم، ولذا كرَّر قوله: (جنيناه بها) في شطري البيت، مبالغة في توجُّعه وتحسُّره على ذهاب ذلك وزواله.

ويُشير استخدام ضمير الجمع في قوله (جنيناه) في الشطرين إلى خروج الحَدَث عن دائرة الفردية إلى الجماعية التي عاشت في تلك المُدن الجميلة الساحرة المعطاءة، واستمتعت بهذا العيش النَّضِر في أجواء الشباب الجميل، وفي ظلِّ الأغصان السلسة، والبساتين اليانعة والحدائق المُونقة، ولعلَّ هذا التفنُّن في التركيب هنا يُذكِّرنا بمقولة الجاحظ الشهيرة (وإنَّما الشعرُ صياغة وضَرْبٌ من النَّسْج وجنسٌ من التصوير"[٤]. ومن ثم انظر إلى صور البيان في هذه الأبيات ، كيف

---

[١] فتح الباري لابن حجر ٩١/٥ . وصحيح مسلم بشرح النووي ٤٨٦/٣ .

[٢] ينظر: المجازات النبوية للشريف الرضي ص٧٤، تحقيق طه محمد الزيني، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع د ت.

[٣] ينظر:النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ص ٢٢٦.

[٤] الحيوان للجاحظ ١٣٢/٣ تحقيق وشرح عبد السلام هارون مطبعة الحلبي ، القاهرة.

وقعتْ موقعها، وأصابتْ غرضها، وحَسُنَ ترتيبها ، حتى تكامل معها البيان " وحتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقرَّ في الفَهْم مع وقوع العبارة في الأذن"[١]. وتأمَّلْ كيف توافر في هذه الأبيات حُسْن النظم، فحَسُنَتْ دلالات دلالات الألفاظ في مواقعها من الجمل، وحَسُنَت الجُمل في تجاورها بعضها مع بعض، فاكتملت فيها جودة التأليف التي تُعين على توضيح الصورة البيانية وإتقانها، وهي الهدف من حُسْن النظم كما يراه عبد القاهر[٢].

ويمضي ابنُ الأبار في استصراخه الأمير الحفصي مُبْدياً الحسرة على ما انهدم من محاسن المدينة ، فهزَّ الجبالَ ، ونكس الأعلام في غيبة المُدافعين البواسل من حملة راية التوحيد لمُجابهة ذلك الطاغي المنفرد في الميدان الداعي إلى التثليث [٣]، فيقول:

٢٠- مَحَا مَحَاسِنَها طاغٍ أُتِيحَ لها ما نامَ عَنْ هَضْمِهَا حيناً ولا نَعَسَا
٢١- ورجَّ أرجاءَهَا لمَّا أحاطَ بها فغادرَ الشُمَّ مِنْ أعلامِها خُنُسَا
٢٢- خَلا له الجَوُّ فامتدَّتْ يَدَاهُ إلى إدراكِ ما لَمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُخْتَلِسَا
٢٣- وأكْثَرَ الزَّعْمَ بالتثليثِ مُنْفَرِداً ولو رَأَى رايةَ التوحيدِ ما نَبَسَا[٤]

ووجب الفصلُ بين البيت العشرين وما قبله لما بينهما من كمال الانقطاع

---

[١] أسرار البلاغة ص ٢٢ .

[٢] ينظر: النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ص ٢٦٧

[٣] ينظر: الأدب الأندلسي د. مصطفى الشكعة ص ٥٢٦.

[٤] ديوان ابن الأبار ص ٣٩٧ . محا الشيءَ: أذهب أثره. الطاغي: العظيم الظلم الكثير الطغيان. الطغيان. هضم فلانا: ظلمه، وهضمه حقَّه: نقصه. الأرجاء: الجوانب والنواحي جمع رجا. الشُمّ: جمع أشمّ وهو المرتفع. الأعلام: جمع العَلَم وهو سيِّد القوم، أو الجبل. الخنس: جمع أخنس وهو المنخفض. يقال: ما نبس ببنت شفة:أي ما تحرَّكت شفتاه بشيء. اللسان(محو، طغى، هضم، رجو، شمم، علم، خنس، نبس).

لاختلافهما خبراً وإنشاءً، إذإنَّ هذا البيت خبرٌ لفظاً ومَعْنًى، وما قبله إنشاءٌ لفظاً ومَعْنًى . وتنكير المسند إليه الفاعل (طاغٍ)، يُفيد التهويل، وأنَّه ما أزال آثارها وأذهب محاسنها إلا الطغيان والتكبُّر والتجبُّر، ولهذا اختار الشاعرُ التعبير بلفظ (طاغ) وهو من الطغيان،أي: مجاوزة الحد في الظلم والإسراف في التجبُّر، وهذا مناسب لسياق الاستصراخ والاستغاثة. وبين (محا) و(محاسنها) جناسٌ ناقص مُذيَّل، وقد سمَّاه الخطيب المُطرَّف ووجه حسنه أنَّ السامع يتوهم قبل سماع آخر الكلمة التي فيها الزيادة أنَّها هي الكلمة التي مضتْ، وقد جاء بها المتكلم للتأكيد، ولكنَّه بعد أن ترد عليه ويتمكن آخرها في نفسه، ويعيه سمعه، ينصرف عنه هذا التوهُّم، ويعرف أنه قد حصل على فائدة جديدة، ومعنى لم يرد عليه، فيتمكن في نفسه تمكن[1].

وتأمَّل التعبير بقوله:(أُتيحَ لها) وبناء الفعل للمجهول، وكأنَّ مسلمي الأندلس هم الذين أتاحوا لهذا الطاغي وسائل الغلبة والطغيان، ومكَّنوه من ذلك بتقاعسهم وانشغالهم وانصرافهم إلى الملذات والشهوات . وقد جَمَعَ الشاعرُ هنا بين الطغيان والهَضْم، لما بينهما من التناسب والائتلاف، وهذا من مراعاة النظير فالطغيان . كما أسلفت – هو مجاوزة الحدِّ في الظلم، والهضم هو:الظلم ونقص الحقوق، ولذا فإنَّ التعبير بالهضم في هذا السياق أليق وأجدر به من التعبير بالقضم وهو: كسر الشيء بأطراف الأسنان[2]، علاوة على ما في لفظ (الهضم) من الإيحاء بسهولة هذا الأمر ويُسْره، نظراً لتوفر وسائله وأدواته من قبل مسلمي إسبانيا الذين تقاعسوا عن نُصْرة إخوانهم. كما جمع الحقُّ . سبحانه . بين الظلم

---

[1] ينظر: الإيضاح للخطيب القزويني ص ٣٩٦ .

[2] ينظر: مختار الصحاح لمحمد بن أبي بكر الرازي مادة(قضم) مطبعة البابي الحلبي بمصر ١٣٦٩هـ – ١٩٥٠م .

والهضم في قوله تعالى:(وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلا يَخَافُ ظُلْماً وَلا هَضْماً)[1]، بالانتقاص من حقه، والهضم:النقص والكسر، يقال هضمت ذلك من حقي أي حططته وتركته، والفرق بين الظلم والهضم أنَّ الظلم المنع من الحق كله، والهضم المنع من بعضه، والهضم ظلم، وإن افترقا من وجه[2].

والتعبير بكلمة(نَعَسَا) لا يتلاءم مع سياق طغيان العدوِّ، إذإنَّ لفظة النعاس توحي بالرقة واللطف واللين، كما تجد أنَّ جو النعاس كلَّه أمن ودعة وهدوء[3] وهو لا يتناسب مع جوِّ الظلم والطغيان والجور، وكأنَّ الشاعر قد عبَّر بالنعاس قصداً إلى التناسب بين النوم في أول عجز البيت والنعاس في آخر العجز، وكان من الأولى والأجدر بسياق البيت أن يقال: ما نام عن هضمها حيناً ولا قَعَسَا، فيكون التعبير بعدم التقاعس دالاً على عزم وإصرار هؤلاء الأعداء الطغاة على محو وإزالة جميع مظاهر الجمال والحسن من المدن الأندلسية، وفي ذلك تهكم وتوبيخ وتقريع لحكام وأمراء الأندلس المسلمين الذين تقاعسوا عن نصرتها والدفاع عنها.

وجاء البيت الحادي والعشرون معطوفاً على ما قبله بالواو ؛ لما بينهما من التوسط بين الكمالين المتمثل في اتفاقهما خبراً لفظاً ومعنى ، مع المناسبة التامَّة بين مفرادتهما، فالتناسب بين المتعاطفين مطلوب لصحة الوصل في الكلام، وقوله (ورجَّ أرجاءَها لمَّا أحاط بها) كناية عن شدة القلق والاضطراب والانزعاج الذي عمَّ جوانب مدينة بلنسية عندما أحاط بها الأعداء الصليبيون، فبثوا الرعب والفزع والهلع في قلوب أهلها. وقد أتى قوله:(ورجَّ أرجاءَها) معقوداً من القرآن الكريم، من

---

[1] سورة طه: ١١٢ .

[2] ينظر: تفسير القرطبي المُسمَّى الجامع لأحكام القرآن لأبي عبد الله محمد بن أحمد القرطبي ٢٤٩/١١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٦م.

[3] ينظر: النقد الأدبي للأستاذ سيد قطب ص ٤١ .

قوله سبحانه:(إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا)[١]، حيث "إنَّهاهزة عنيفة للقلوب الغافلة، هزة يشترك فيها الموضوع والمشهد والإيقاع اللفظي وصيحة قوية مزلزلة"[٢]. وارتبطت جملة(فغادر الشمَّ من أعلامها خُنُسَا) بما قبلها بالفاء التي هي للتعقيب والاتصال بالأول، على حدِّ تعبير الفيروزآبادي[٣] ، للإشارة إلى التقارب الشديد بين الحدثين: الرجّ والمغادرة وكأنَّ الفاء هنا تُحرِّك الزمن في الفعل الماضي الذي دخلت عليه، وتمدُّه حتى تبلغ به أول الزمن في الفعل المعطوف عليه، فترك أهل بلنسية متوارين خائفين فَزِعين ، إنَّما حدث عقب اضطراب وتزلزل جوانب المدينة عند حصارها من قِبَل نصارى الأندلس. وما أدق شاعرنا في تنزيل هذه الأداة الرابطة هنا، وهي الفاء على حسب الغرض المقصود من الكلام. وقد نبَّه الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى أنَّ الفاء والواو وثم وما شاكلها من حروف العطف تشترك في أنَّها تفيد الشركة بين المعطوفين، ووراء ذلك فروق تُحدِّدها معاني كلٍّ، والبصير بما يقول هو الذي يلاحظ هذه الفروق بين تلك الأدوات الروابط، فيُنزِّل كلَّ واحدة في منزلها الأشبه به[٤].

وهذه الجملة (فغادر الشمَّ من أعلامها خُنُسا) كناية عن الذلِّ والصغار والهوان الشديد الذي أصاب مسلمي بلنسية ، وبين (الشمّ) جمع : أشمّ وهوالمُرتفع، و(خُنُسَا) جمع:أخنس وهو المُنخفض، طباقٌ يكشف عن تبدُّل وتغيُّر الأحوال من

---

[١] سورة الزلزلة: ١ .

[٢] في ظلال القرآن لسيد قطب ٣٩٥٤/٣٠ ، دار الشروق، القاهرة، ١٤٠٥هـ. ١٩٨٥م.

[٣] بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز للفيروزآبادي ٣١٦/١ ، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ط ٢، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.

[٤] ينظر: دلائل الإعجاز ص ٨٢ .

النقيض إلى النقيض مما يشي بالحاجة المُلحَّة إلى سرعة إنقاذ تلك المدينة. وانظر إلى لفظة (خُنُسَا) ألا تشمُّ رائحة المعنى قويَّة من هذه الكلمة؟ ألا تشعرُ أنَّ هذه الكلمة تبعث في خيالك صورة المعنى محسوساً مُجسَّماً دون حاجة إلى الرجوع إلى معاجم اللغة؟ وتأمَّل تصوير الشمِّ من الأعلام أي مسلمي بلنسية وقد صاروا خُنُساً أي منخفضاً يسير عليه الأعداء بسهولة ويسر إلى تحقيق مآربهم وأغراضهم.

وهكذا تجد أنَّ ألفاظ هذا البيت تُشعُّ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعها، فتطابق الانفعال الشعوري والوجداني لدى الشاعر مُطابقة مقاربة (إذ قلَّما تستطيع الألفاظ مهما حفلت بالظلال والإيقاع أن تستنفد الطاقة الشعورية"[1] لدى المتكلم.

وأبانت جملة(خلا له الجَوُّ) في البيت الثاني والعشرين وما عُطف عليها عن الكثير من مضمون جملة(فغادر الشمَّ من أعلامها خُنُسَا) في البيت السابق، ولذا فُصل بين الجملتين؛ لأن الثانية مُوضِّحة لإبهام الأولى، ومُبيِّنة لما تضمنته ودلت عليه، فكانت منها بمنزلة عطف البيان من متبوعه، فتُرك العطف بينهما لقوة الربط ، لأنَّ عطف البيان لا يُعطف على متبوعه، وسرُّ الفصل هو كمال الاتصال.

وبالتأمُّل في هذه الصورة من كمال الاتصال تجد أنَّها تختلفُ في فائدتها عن فائدة جعل الجملة الثانية بمنزلة البدل من الأولى، ذلك أن المقصود في البدل هو الثاني لا الأول، والمقصود في البيان هو الأول، والثاني توضيحٌ له، وهنا المقصود من الكلام هو الجملة الأولى (فغادر الشمَّ من أعلامها خُنُسَا) وجاءت الجملة الثانية (خلا له الجوُّ) بياناً وتوضيحاً لِمَا تضمنته الأولى. وخُلوُّ الجوِّ لهذا الطاغي كناية عن استبداده بالأمور وانفراده بالحكم هناك، مما يُؤذن بشدَّة بطشه وقوة فتكه بأهلها.

وتداخلتْ جملة (فامتدَّتْ يداه إلى إدراك ما لم تطأ رِجْلاه مُخْتلسا) مع ما قبلها بالفاء العاطفة، للدلالة على التقارب والاتصال الشديد بين الجملتين ، فهذا التطاول والاعتداء على المدينة إنَّما كان عقب خلو الجوِّ لهذا الطاغي المُستبدّ.

---

[1] النقد الأدبي ، لسيد قطب ، ص ٣٩ .

وامتداد اليدين في هذا المقام كناية عن التطاول والاعتداء والاستبداد في تلك المدينة الإسلامية الغالية، والتعبير بعدم وطء الرجلين هذا المكان كناية عن بُعْد نيله ورفعة منزلته، وأنه كان من الصعب على الأعداء الوصول إلى هذا البلد العزيز ولو مُخالسة، ولذا جاء بالحال (مختلساً) لإبراز مدى الحميَّة والمنعة والأنفة التي كان يعيش فيها أهل هذه المدينة الحصينة.

وهكذا تضافرت كنايات البيت في رسم صورة مفزعة ومخيفة لتصرفات غاية في السوء من قبل هؤلاء الصليبيين. وقد جاءت الجملتان الأوليان في هذا البيت بصيغة الماضي (خلا له الجوُّ) و(فامتدَّتْ يداه) وكأنَّهما تشيران إلى حقيقتين من الحقائق الواقعة الأليمة المريرة، ثم جاءت الجملة الأخيرة منه بلفظ المضارع (ما لم تطأ رِجْلاه مُخْتلسا) لاستحضار تلك الصورة العجيبة النادرة أمام ذهن المتلقي، مما يُسهم في شدَّة الاستنفار والاستصراخ، وسرعة إنقاذ تلك البلاد الإسلامية المحاصرة، ولذا جاء الشاعر بكل هذه الصور الحزينة الحقيقية غير المتخيلة ليكون أميناً في فنِّه، صادقاً أمام أجيال المستقبل[1].

وقد جاء البيت الثالث والعشرين معطوفًا بالواو على ما قبله، لما بينهما من التوسط بين الكمالين، لاتفاقهما فى الخبرية لفظاً ومعنى، والمناسبة بينهما واضحة، إذ المسند إليه فيهما واحد، وبين المسند فى كلٍّ منهما مناسبة ظاهرة، ولذلك عُطفتا بالواو.. وجاء بالحال (مُنْفرِداً) لبيان تفرُّده فى الزَّعْم والقول والتصرُّف، ومن ثم التسلُّط والتجبُّر على أهل تلك البلاد الإسلامية. وطابق بين (التثليث) و (التوحيد) ليُحقِّق من خلال الجمع بين الصورتين المتناقضتين تنشيط الفعالية الإدراكية لدى المتلقى، علاوة على إحداث قدر من التعجب والاندهاش لما أحدثه العدوُّ الصليبى

[1] ينظر: الأدب الأندلسي د. مصطفى الشكعة ص ٥٥٧.

من مفاسد فى أرض الأندلس.

وفى قوله : (ما نَبَسَا) حذف المتعلق الجارّ والمجرور، والتقدير : ما نبسا بكلمة، وهذا من إيجاز الحذف الذى يُترك فيه شيء من ألفاظ التركيب الواحد مع إبقاء غيره بحاله[١].

ولا شك أنَّ هذه الحالة النفسية السيئة هى التى جعلت الشاعر يحذف هذا المتعلق بسبب ضيق المقام، وعدم قدرته على الاسترسال فى الكلام.

ويلاحظ المتأمِّل هنا أنَّ هذا الشعر إنما هو نابعٌ من وحى قلب ينزف ألماً ويأساً وحسرة على ما آل إليه حال المسلمين فى بلاد الأندلس ، شعرٌ يحيا بعاطفته المشبوبة، ومشاعره الصادقة، وصرخاته التى تستجدى العون من ملوك وأمراء المسلمين[٢].

[١] ينظر: عروس الأفراح للسبكى ٣/١٩٠. وعقود الجمان فى المعانى والبيان للسيوطى بشرح المرشدى ١/٢٣٣.

[٢] ينظر: الأدب العربى فى الأندلس، د. عبد العزيز عتيق ص ٤١٥ .

ولذا فإننا لا ندرك أهمية تمثل مجموعة من السمات والملامح فى هذا الخطاب الشعرى إلا بقدر ما نكشفه نتيجة لها من خصوصية، تلك الخصوصية تتعلق بالدرجة الأولى بالسمات الفارقة المُميِّزة للنصِّ على غيره[1].

[1] ينظر: مناهج النقد المعاصر د. صلاح فضل ص ٩١، ٩٢، ط أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٢م.

المبحث الثانى

أبيات المديح فى السينية

دراسة بلاغية نقدية

المديحُ فى فطرة الانسان، لأنَّه إحساس الكبرياء التى هى عمود الإنسانية فيه، فإنَّ الناسَ متفاضلون فى القوَّة على الأعمال، وهم كذلك متفاضلون فى حسِّهم لهذه القوة ، فالواثق بنفسه الذاهب بها مذهب الغناء والاعتداد ويجدُ فى طبعه حركة واهتزازاً متى حقَّقت له أعماله تلك الثقة، ولم يكذب وهمه فى الاعتداد باطلاً، فذلك الاهتزازُ هو إحساس الكبرياء الكامنة فيه، وهو الذى يقصد تصويره بالمديح[١]. وقد سار الشعراءُ الأندلسيون فى مديحهم على سَنَن الشعراء المشارقة المشارقة ، وكان الشعراءُ يعنون بالاستهلال وحُسْن التخلُّص[٢]. وفى هذه القصيدة القصيدة يستعينُ ابنُ الأبّار فى استنجاده واستصراخه بمدح الأمير الإفريقى التونسىّ، وإلقاء صيغ التوسُّل بين يديه مُورِّطاً إيّاه بما خلع عليه من ألقاب الإمامة وصفات البسالة وسمات البطولة، ويمضى فى ذلك طويلاً فى أبيات تزيد على الأربعين بيتاً. ويبدأ مديحه بدعوة الأمير الحفصى إلى الإسراع فى عون أهل جزيرة الأندلس، وأن يُحيي بها من معالم الإسلام ماطَمس الأعداء[٣]، فيقول:

٢٤- صِلْ حَبْلَها أيُّها المَوْلَى الرَّحِيمُ فَمَا أَبْقَى المِرَاسُ لَهَا حَبْلاً وَلا مَرَسَا

---

[١] ينظر: تاريخ آداب العرب، لمصطفى صادق الرافعى ٣/٩٤ الناشر دار الكتاب العربى، بيروت، لبنان، ط٢، ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م.

[٢] ينظر: فى الأدب الأندلسى، د. جودت الركابى ص ١١٤، دار المعارف بمصر، ط٣، د ت .

[٣] ينظر: دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ والفلسفة د.الطاهر أحمد مكى، ص ٢٩٧ .

٢٥- وَأَحْـي مـا طَمَسَتْ مِنْـهُ العُداةُ كَمَـا أَحْيَيْتَ مِنْ دَعْوةِ المَهْدَيِّ ما طُمِسَا
٢٦- أيَّـامَ سِـرْتَ لِنَصْـرِ الحَـقِّ مُسْـتَبِقاً وَبِـتَّ مِـنْ نُـورِ ذاك الهَـدْي مُقْتَبِسَـا
٢٧- وَقُمْـتَ فِيهـا بِأَمْـرِ اللهِ مُنْتَصِـراً كالصَّـارِمِ اهْتَـزَّ أو كالعَـارِضِ انْبَجَسَـا
٢٨- تَمْحُو الذي كَتَبَ التجسيمُ مِنْ ظُلَمٍ والصُّبْـحُ ماحيـةٌ أَنْـوارُهُ الغَلَـسَا
٢٩- وتَقْتَضِـي المَلِـكَ الجَبَّـارَ مُهْجَتَـهُ يَوْمَ الوَغَى جَهْرَةً لا تَرْقبُ الخُلَسَا[1]

إنَّ موقفَ الشاعرِ من ممدوحه واستصراخه إيّاه فيما يُوجِّهه إليه كاملٌ وتامٌّ، وَضَعَ شعره فى مرتبة عالية، أظهرَ كيف تكونُ النغمةُ القويَّة مُلائمة فى روعة وامتياز، ممّا أكسبها مكانة رفيعة على الرغم من أنَّ أفكارها ومشاعرها من النوع العادى[2]. وفى البيت الرابع والعشرين يَهتفُ ابنُ الأبّار بالمَلِك الحَفْصِي قائلاً:أيُّها المولى الرحيم أنقذ هذا البلد من غدر الأعداء، بالعطف على أهلها والرفق بهم ومراعاة أحوالهم، فلم تُبق لها الشدائد والمصائب صَبْراً ولا قوَّة على ممارسة وتصريف الأمور فيها، ولهذا فإنَّ الأمر فى قوله: (صِلْ حَبْلَها) المقصود منه الدعاء، وهو المفهوم من سياق الكلام وقرائن الأحوال[3]، والمراد بقوله:(صل حبلها) اعطف على أهل هذا البلد وارفق بهم وارع شئونهم، وهو كناية عن صفة، أخرجت

---

(١) ديوان ابن الأبار ص ٣٩٧. المَرَس والمِرَاس: الممارسة وشدة العلاج. الطُّمُوس: الدروس والانمحاء، وطَمَسَ الطريق: درس وامَّحى أثره. الصارم:السيف القاطع. العارض: السحاب المُطلُّ يعترض فى الأفق. انبجس الماء وتبجَّس: أى تفجَّر. الغَلَس: ظلام آخر الليل. المُهْجة: دم القلب، ولابقاء للنفس بعدما تُراق مُهْجتها، وقيل المهجة: الدم. الوَغَى: الأصوات فى الحرب مثل الوَعَى، ثم كثر ذلك حتى سمَّوا الحرب وغًى. الخُلْسة: بالضم النَّهْزة، يقال الفُرْصة خُلْسة. اللسان (مرس، طمس، صرم، عرض، بجس، غلس، مهج، وغى، خلس).

(٢) ينظر: الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى، د. شفيع السيد ص ٨٨ .

(٣) ربط السكاكي أغراض الأمر بالسياق والقرائن، ومنها الدعاء. ينظر: مفتاح العلوم للسكاكي ص ٣١٩ .

المعنى المقصود على نحو يشدُّ إليه النفوس، ويجذب إليه الأفهام؛ ذلك أنَّ الكناية تعرض المعنى مُصوّراً بصورة محسوسة فيزداد تعريفاً ووضوحا[١]

وقد جاء هذا البيتُ مفصولاً عمّا قبله، لما بينهما من كمال الانقطاع، نظراً لغياب الجهة الجامعة بين البيتين، فالبيت السابق طريقه الخبر لفظاً ومعنى، وهذا البيت إنشاءٌ فى اللفظ والمعنى. وأراد ابنُ الأبّار بهذا النداء(أيُّهاالمولى الرحيمُ) التنبيه على عظم الخطب وفداحة الأمر، مما يزيد المخاطب إقبالاً على هذا الشأن والاهتمام به، ولعلَّ فى وصف الممدوح بصفة (الرحيم) ما يُشعر بالغرض المقصود من هذا النداء، وهو الرحمة والرفق والعطف على أهل هذا البلد المحاصر البائس، وجاءت جملة (فما أبقى المِراسُ لها حَبْلاً ولا مَرَسَا) لتكشف وتُبيّن السبب فى الأمر بوصل حبلها وإنقاذ أهلها من الحصار والجوع، ذلك أنَّ المحن والشدائد لم تُبْق لهم قوَّة ولا جَلَداً على التحمُّل والتصبُّر. وفى تكرار لفظ (الحَبْل) فى شطرى البيت ما يُشير إلى التأكيد على وَصْلِهم والرفق بحالهم، وبيان حاجتهم الماسَّة إلى ذلك، شأنهم فى ذلك شأن مَنْ وقع فى حُفْرة عميقة سحيقة، فهو يبحث عمن يمدُّ إليه حبل النجاة. وبين كلمة (المراس) فى أول العجز، ولفظة (مَرَسا) فى آخر البيت، ما يُسمّى ردّ العجز على الصدر، وقصد الشاعر من هاتين الكلمتين المكررتين التأكيد على قوة جَلَد وصبر أهل هذه المدينة البائسة، ومن ثم إبراز معاناتهم الشديدة ومقاساتهم القوية.

وتداخلَ البيتُ الخامس والعشرون مع ما قبله بواو العطف التى هى لمُطْلق الجمع[٢]، وذلك لما بينهما من التوسط بين الكمالين، وقد حَسُن الوصل هنا، لما

---

[١] ينظر: البيان فى ضوء أساليب القرآن د. عبد الفتاح لاشين، ص٢٨٠، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٨٥م.

[٢] ينظر: مواهب الفتاح لابن يعقوب المغربى ١٦/٣ (ضمن الشروح).

بين الجملتين من تناسب فى نوع الفعل فيهما، وهو الأمر، فضلاً عن أن المسند إليه فيهما واحد، ومعلوم أن التناسب بين الجمل يزيد الوصل حُسناً، ويُضفي عليه جمالاً وبهاءً، وانعدام هذا التآخى، وإهمال التناسب بين الجمل عَيْبٌ واضحٌ عند المتذوقين للغة[١].

وجاء التعبير بالإحياء فى شطرى البيت (أَحْي، أَحْيَيْتَ) على طريق الاستعارة التصريحية التبعية، حيث شبَّه فى الموضع الأول إظهار ما أذهبه الأعداء من معالم الإسلام فى المُدُن الأندلسية بالإحياء بجامع الإبانة والكشف فى كل، وكذلك فى التعبير بالطمس فى شطرى البيت(طمستْ، طُمسا)استعارة تصريحية تبعية،والمراد بالطمس فى الأول:إذهاب شعائر الإسلام فى أرض الأندلس، والمراد به فى الموضع الثانى:إذهاب القيم الإسلامية فى إفريقية[٢] بجامع الإزالة والمَحْو فى الموضعين، والقرينة حالية تُفْهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال. وهذه الصور البيانية يشوبها بعض التكلُّف والتعمُّل جرَّاء تكرار لفظى الإحياء والطمس فى صدر البيت وعجزه، وقد يكون التكرار هنا ناتجاً عن التوتر النفسى الذى يعيشه ابنُ الأبار بسبب الأسى والحسرة على ما أحدثه العداةُ من مفاسد كثيرة فى أرض الإسلام، فبهذا الترديد والتكرار أحدث الشاعر موسيقى حزينة، جعلها مُعادلاً موضوعيّاً جزئيّاً لهمِّه الكبير، ألا وهو قُرب وقوع وطنه العزيز فى براثن الأعداء، فالتكرار أحياناً قد يكون ناتجاً عن ترنُّم واستعذاب أو يكون ناتجاً عن حالة من التوتر النفسى[٣]

---

[١] ينظر: مختصر المعانى لسعد الدين التفتازانى ص ١٨٨ ط مصطفى البابى الحلبى بمصر .

[٢] إفريقية: اسم لبلاد واسعة ومملكة كبيرة قبالة جزيرة صقلية وينتهى آخرها إلى قبالة جزيرة الأندلس. معجم البلدان لياقوت الحموى ٢٢٨/١.

[٣] أبو فراس الحمدانى، الموقف والتشكيل الجمالى، د. النعمان القاضى، ص ٥٠٥، ٥٠٦ ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، مصر، د ت .

كماهنا.

وفي البيتُ السادس والعشرون ورد اسم الإشارة (ذاك) الذى يُشار به إلى الحاضر المحسوس، والمشار اليه (الهَدْى) أمر معقول، وذلك لإحضاره فى ذهن السامع حسًّا، إذ لا يشك شاك فى كون الإشارة الحسية أقوى من المعنوية[1]، وهذا أعون على كمال المدح وتمامه. وثمَّة تناسب بين الحق والنور والهَدْى، من وجْهة أنَّ كلَّ واحدٍ منها من الأمور المحمودة، والقيم النبيلة التى دعا إليها الإسلام، وهذا من مراعاة النظير بين أكثر من أمرين، مما يُضْفى على الكلام مظهراً من مظاهر القوة والمتانة بين أجزاء الكلام، باستخدام معانٍ تنتمى إلى بيئة واحدة. وبين (مُسْتبقا، ومُقْتبساً) جناس قلب[2] جُزئىٍّ، لانعكاس الترتيب فيه جزئيًّا، وهذا يُسهم فى تأكيد المراد وتقريره فى النفس من خلال الإتيان بلفظين متجانسين مختلفين فى المعنى، ولكنَّهما يخدمان المعنى المراد، فالاستباق لنصر الحق أمر محمود، والاقتباس من نور الهَدْى أمر محمود أيضاً، فكلاهما فيه بركة وسعادة، علاوة عما فى هذا الجناس من أنغام موسيقية رائعة، تجذب إليها السامع، وتخلق روابط إيقاعية تعمل على تحقيق وحدة البناء الصوتى للبيت.

وتأتي أفعال الماضى فى البيت السابع والعشرين (قُمْتَ، واهتزَّ، وانبجسا) لتطوى الزمان، وتضع المترقب وَجْهاً لوجه أمام ما ينتظره من هذا المَلِك الشجاع الباسل الكفيل بتحقيق مطالب القاصدين ومآرب السالكين. وجاء الجارّ والمجرور

---

[1] ينظر: عقود الجمان فى المعانى والبيان للسيوطى بشرح المرشدى ٦٩/١.

[2] ويُسمَّى الجناس المعكوس والجناس المخالف. ينظر: البديع فى نقد الشعر، لأسامة بن منقذ ص ٣٠ تحقيق أحمد أحمد بدوى، وآخرين، طبع ونشر مصطفى الحلبى، ١٣٨٠هـ-١٩٦٠م. والمثل السائر لضياء الدين بن الأثير ٢٥٤/١. وتحرير التحبير لابن أبى الإصبع المصرى ص ١٠٨. والمصباح فى علم المعانى والبيان والبديع، لبدر الدين بن مالك، ص ١٩٠ تحقيق حسنى عبد الجليل، ط مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٩م .

(بأمر الله) فى البيت السابع والعشرين مُتعلِّقاً بالحال (منتصراً) والباء الجارَّة معناها السببية، أى: قُمْت فى إفريقيَّة منتصراً بأمر الله، أى بسبب إذنه ومشيئته بذلك. والإتيان بالحال (منتصراً) يُؤكِّد ويُقرِّر فى نفس السامع معنى الانتصار المُحقَّق، وهذا من تمام الفائدة لتقييد المسند إليه بهذه الحال؛ لما هو معروف عند البلاغيين من أنَّ الحُكْم كلما زاد تقييداً زاد خصوصية، وكلما زاد خصوصية زاد فائدة[1].

وفى قوله:(كالصارم اهتزَّ أو كالعارض انبجسا) شبَّه الممدوح بالسيف الصارم – أى القاطع– عند اهتزازه، فى النفاذ والحِدَّة، كما شبَّهه بالسحاب عند انبجاسه وتدفُّقه بالمطر فى الفيض والإغداق. وهذا التشبيه معروف مشهور فى الشعر العربى، ولكنَّ الشاعر رفع عنه الابتذال حين اشترط فى المشبه به وجود وصف لم يكن، وهو اهتزاز الصارم، وانبجاس العارض. وجاء بكلٍّ من (الصارم) و(العارض) مُعرَّفاً بالألف واللام[2] للإشارة بها إلى الحقيقة نفسها، أى: حقيقة الصارم وجنسه، وحقيقة العارض وجنسه. وأفاد حرف العطف (أو) هنا التنويع، وهذا يبيِّن حال الممدوح وجرأته وإقدامه، وكذلك كرمه وجوده وفيضه؛ وكلُّها معانٍ عامَّية مبتذلة فى فنِّ المديح، لا جديد فيها، ولا ابتكار، مما ينمُّ عن تقليد الشاعر وسيره على سَنَن الشعراء السابقين فى المعانى والأفكار.

وعبَّر بصيغة المضارع (تمحو) فى البيت الثامن والعشرين، لاستحضار تلك الصورة العجيبة فى الأذهان، وفى التعبير بالمَحْو بمعنى الإذهاب والإزالة ما يُوحي

---

(1) ينظر: الإيضاح للخطيب ص ٩١. والمطول للسعد، ص ١٥١.

(2) يقول محمد بن على الجرجانى: "اللام موضوعة للدلالة على تعيُّن المُسمَّى، كما أنَّ التنوين موضوع للدلالة على عدم تعيُّنه، وأمَّا كونه جنساً، أو استغراق جنس، أوعهداً فإنما يُستفاد من قرائن الأحوال، فإذا لم تكن القرنية لم تخرج اللام عن دلالتها على تعيُّن المسمى". الإشارات والتنبيهات فى علم البلاغة لمحمد بن على الجرجانى ص ٣٥، تحقيق د. عبدالقادر حسين، الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

بقوَّة الممدوح وشدَّته فى إحقاق الحقِّ وإبطال الباطل. وأفاد التعبير باسم الموصول وصِلته(الذى كَتَبَ التجسيمُ من ظُلَم) زيادة تقرير وتأكيد الغرض المسوق له الكلام، وهو نصر الممدوح للحقِّ، وقيامه بأمر الله غير مُتردِّدفيه. وفى قوله:(كتب التجسيمُ من ظُلَمٍ) أثبت الكتابة إلى التجسيم بمعنى الكفر على سبيل الاستعارة المكنية، حيث صوّر التجسيم فى صورة مَنْ يكتب ، بجامع ما يترتب على ذلك من أثر شديد، وبلاغة الاستعارة هنا ترجع إلى ما فيها من إيحاءات وإشارات فنيَّة يحملها التعبير الاستعارى، وما يطوى تحته من انفعالات، ويُصوِّر من أحاسيس، وتلك الروح التى يبثُّها الأديب هى التى تمنحُ التعبير الحيوية والنشاط والقوَّة[1].

وفى الشطر الثانى من هذا البيت أراد الشاعر أن يقول: إن حال الممدوح فى مَحْوه آثار التجسيم وإزالته ظلمات الكفر، كحال الصبح الذى تَمْحُو أنوارُه ظلمات آخر الليل، والوجه حال شىء شديد التأثير في آخر. ويُلاحظ أنَّ الشاعر لم يَعْرض فكرته على هذا النحو الواضح من التشبيه البيِّن المعالم، وإنما أومأ بالتشبيه إيماءً يُلحظ فى عَرْض المعنى، على طريق التشبيه الضمنى، ليَدَع للعقل مَنْدوحة اكتشافه للمعنى المراد، ولا شك أنَّ هذا التشبيه يمثِّل للنفس مُدْركات العقول بمُدْركات الحواسِّ، وفى هذا الصدد يقول الشيخ عبدالقاهر:" وإذا نقلتها- أى النفس - فى الشىء بمثله عن المُدْرك بالعقل المَحْض وبالفكرة فى القلب، إلى ما يُدْرك بالحواسّ، أو يُعْلم بالطبع وعلى حدّ الضرورة، فأنت كمن يتوسَّل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم"[2].

ويطرح ابنُ الأبّار فى البيت التاسع والعشرين رؤيته للناس والحياة، وإيمانه بفلسفة القوة، وأنها الأجْدى فى تحقيق السيادة والمصلحة، ويُؤكِّد قناعته بمبدأ

---

[1] ينظر: البيان فى ضوء أساليب القرآن د. عبدالفتاح لاشين، ص ١٩٩.

[2] أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى ص ١٢٢.

القوَّة والمغالبة، فهى طبع الحياة، ووسيلة البقاء، على حدِّ قول المتنبى:

مَنْ أطاقَ التماسَ شيءٍ غِلاباً واغتصاباً لم يلتمسه سؤالا[1]

وأفاد المسند الفعل المضارع (تقتضي) استحضار تلك الصورة الغريبة فى الأذهان، علاوة على الدلالة على حصول الاقتضاء أى الطلب، فى الزمان الحاضر آناً بعد آن، وفى وصف (الملك) بصفة(الجبّار) إشارة إلى شدة فتك الممدوح وقوة بطشه بكلِّ ملك جبَّار يعيث فى الأرض فساداً وظلماً وجَوْراً. ولعلَّ فى اختيار التعبير بلفظ (مُهْجته) أى قلبه وروحه، الواقع بدلاً من(الملك الجبَّار) ما يُثير فى النفس التساؤل والاستغراب ذلك أنَّ الْمُهجة وهى الخالص من كل شىء، ودم القلب والروح، لا تناسب سياق الوغى والحرب ، وإنَّما تناسب سياق الحب والهيام والوله بدلالتها على الرأفة واللين والرحمة، وكان من الأولى والأجدر بالشاعر أن يأتى بكلمة أخرى من مفردات القوة والفتك والبطش، حتى تساير حديث الوغى والحرب. وتقييد المسند الفعل (تقتضي) بالظرف (يوم الوغى) أى:الحرب، يكشف عن أنَّ هذا الممدوح إنما يُطلب للشدائد وعظائم الأمور، فهو كفيل وجدير بالتغلب عليها، ولذا أتى بالحال (جَهْرة) التى تعكس شجاعة الممدوح وإقدامه وجرأته، وأعقبها بقوله:(لا ترقبُ الخُلَسا) أى: لا تنتظر الفُرص والانتهاز والمخاتلة، إشارة إلى أنَّ مثل هذه الأمور إنما تُعالج بالحَسْم السريع والإقبال التام. وقد عمد الشاعر فى هذا الأبيات إلى أسلوب الاستقصاء فى عَرْض مراده والذى يُعدُّ طريقة تعنى باستيفاء المعنى، حتى لا يدع بقيَّة[2]، حيث تناول كلَّ ما له صلة بالمعنى المقصود، وتتبَّعَ جزئيات تقوم على خدمة هذا المعنى، وتؤكِّده، وتقويه، وتثبته فى النفوس، ذلك أنَّ

---

[1] ديوان أبي الطيب المتنبى بشرح العكبري، ٣/ ٢٦٦.

[2] ينظر: أسس النقد الأدبى عند العرب، د. أحمد أحمد بدوى ، ص ٣٩٣ ، نهضة مصر، القاهرة، ط ٦، ٢٠٠٤م.

الاستقصاء هو أن يتناول الشاعرُ المعنى فيستقصيه ويأتى بجميع عوارضه ولوازمه[1]. ثم يصف ابنُ الأبّار رحلته إلى الأمير الحفصى عبر البحر عَجِلاً،أملاً فى سرعة إنقاذ تلك المدينة المحاصرة، فيقول:

٣٠ـ هَذِى وسائلُها تَدْعُوكَ مِنْ كَثَبٍ وأَنْتَ أَفْضَلُ مَرْجُوٍّ لِمَنْ يَئِسا
٣١ـ وافتْكَ جاريَةً بالنُّجْح راجيةً مِنْك الأميرَ الرِّضَى والسَّيِّدَ النَّدِسَا
٣٢ـ خاضتْ خُضارة يُغْليها ويُخْفِضُها عُبابُهُ فتُعانى اللِّين والشَّرَسَا
٣٣ـ ورُبَّما سَبَحتْ والرِّيحُ عاتيةٌ كَمَا طَلَبْتَ بأَقْصَى شَدِّه الفَرَسَا
٣٤ـ تَؤُمُّ يَحْيي بن عبدالواحد بن أبى حَفْصٍ مُقَبِّلةٍ من تُرْبِهِ القُدُسَا[2]

وفى البيت الثلاثين جاء بالمسند إليه (هذى) اسم إشارة، لكمال العناية بتمييزه فى الذهن أكمل تمييز، لكون تمييزه بالإشارة الحسية أعون على كمال المدح، ومن ثم قال: (هذى وسائلها تدعوك) وفيه تصوير للوسائل بشخص يدعو الممدوح لنجدته واستغاثته، على سبيل الاستعارة المكنية، وهى صورة تكشف عن شدَّة حاجة هذا البلد للنَّجْدة والنُّصْرة، حتى لكأنَّ كلَّ شىءٍ فيه يدعو وينادي هذا

---

[1] ينظر: بديع القرآن لابن أبى الإصبع المصرى ص ١٤٣. ومعجم البلاغة العربية د. بدوى طبانة ص٥٤٦، دار المنارة، جدة، ودار الرفاعى، الرياض، ١٤٠٨هـ -١٩٨٨م، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها د. أحمد مطلوب ١٩٤/٢ وما بعدها، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠٠٦م.

[2] ديوان ابن الأبّار ص ٣٩٧. الكثب بالتحريك: القُرْب، ويقال: هو يرمى من كَثَب ومن كَثَم أى من قرب وتمكُّن. النُّجْح والنجاح: الظفر بالشىء. رجل نَدُسٌ ونَدْسٌ ونَدِسٌ: أى فَهِمٌ سريع السمع فَطِنٌ. خاض الماءَ يخوضه خَوْضاً وخياضاً: مشى فيه. العُباب: كثرة الماء، والعُباب المطر الكثير. الشَّرِس: السىء الخُلُق، وقد شَرِسَ شَرَساً وفيه شِراس، ورجل شَرِس الخُلُق بيِّن الشَّرَس والشراسة. الأَمّ بالفتح: القَصْد، أمَّه يؤمّه أمّاً إذا قصده.اللسان(كثب، نجح، ندس، خوض، عبب، شرس، أمم).

الأمير التونسيَّ ليُخلِّصه من هؤلاء الأعداء الكاثوليك، وقوله:(من كثب) أى:من قُرْب وتمكُّن، يُوحى بشدّة الاهتمام بهذا الوطن الإسلامى العزيز، وفى ذلك شدَّة استنفار واستصراخ لهذاالملك الحفصى.

وقد أتى بالمسند إليه فى قوله:(وأنتَ أفضلُ مَرْجُوٍّ لمن يَئِسَا) ضمير خطاب (أنتَ) لأنَّ الشاعر يُخاطب الممدوح الماثل أمامه، وحقُّ الخطاب ـ كما يقول السكاكيُّ ـ أن يكون مع مُخاطب مُشاهد مُعيَّن[1]، إذ إنَّ الخطاب هو الكلام إلى حاضر مُشاهد، وهو مُعيَّن لا محالة بالحضور والمشاهدة[2]. وهذا القول: (وأنتَ أَفْضَلُ مرجُوٍّ لمن يَئِسَا) تذييل[3] مستقلٌّ بمعناه جار مجرى المثل، أكَّد مضمون ما قبله، وسوّغ قبوله، فقد دلَّ صدر البيت على أنَّ هذا الممدوح هو مقصد هذه المدينة المحاصرة ورجاؤها ومُنقذها، ثمَّ جاء عجز البيت ليُحقق هذا الأمر فى النفوس ويُقرِّره فى الأذهان، وهو أنَّ الممدوح أفضل مرجوّ لليائسين والبائسين؛ ذلك أنَّ الحُكْم إذا تكرَّر فى صورتين، ثَبَتَ فى ذهن سامعه، وتأكَّد فى خاطره[4]. وتتراءى جمالية التعبير هنا فى تناغم مفردات هذا البيت، فإنَّ كلاً من الدعاء والرجاء مقطعٌ مُهمٌّ من مقاطع المعنى المراد، وجزء أساسٌ من لُحْمته، وحقُّ كل منهما أن يقع مع حاضر مشاهد، وهذا أنسب وأليق بسياق الدعاء والرجاء، وبذلك يقوى الترابط والتشابك بين أجزاء الكلام.

وتأمَّل قوله فى البيت الحادى والثلاثين: (وافتْكَ جاريَةً بالنُّجْح راجيةً) وكيف أثبت الإتيان والجري والرجاء إلى الوسائل على سبيل الاستعارة المكنية التخييلية المرشحة، وفى ذلك تصوير للوسائل فى صورة من يصحُّ منه تلك الأمور،

---

[1] ينظر: مفتاح العلوم للسكاكى ص١٨٠.

[2] ينظر: عقود الجمان للسيوطى بشرح المرشدى ٦٤/١.

[3] التذييل هو: تعقيب الجُملة بجملة أخرى تشتمل على معناها للتأكيد. تلخيص المفتاح للخطيب القزوينى ، ص ٢١١، ٢١٢.

[4] ينظر: أسس النقد الأدبى عند العرب د. أحمد أحمد بدوى ص ٣٩٢.

مما يُضْفي الحيوية والنشاط والحركة على هذه الوسائل، وهذا يُعبِّر عن الإحساس القـويّ بكـون الممـدوح كفيـل بتحقيـق مقاصـد الطـالبين. وعبّـر الشـاعرُ هنـا بكلمة(النُّجْح) التى تستعمل هي وجميع صيغ هذه المادة اللغوية فى الخير والشر، والمحبوب والمكروه، والجدّ واللهو، والتـى أصـابها الامتهـان والابتـذال مـن كثـرة استعمالها فى كلِّ الأمور: كبيرها وصغيرها، عظيمها وحقيرها، شريفها ووضيعها[1]، ولذا يقال: نَجَحَ اللصُّ فى نهب الأموال، ونجح القاتلُ فى الهروب، ولا يقال: فاز اللصُّ، وفاز القاتلُ ومن ثمَّ لو قال الشاعر: وافتكَ جاريةً بالفوز ، فجعل الفوزَ عنواناً للجزاء الحسن على الإتيان والجري لكان أجدر وأليق بسياق المدح، إذ إنَّ الفوز وجميع صيغ هذه المادة اللغوية لا يراد منه إلا الظفر بالأمر المحبوب، والسلامة من كل مكروه، ولذا فإنَّ معنى فاز: قطع المفازة، وهى الصحراء المُهْلكة، ونجا من أخطارها، والعرب سمَّوا الصحراء المُهْلكة المفازة تفاؤلاً، كما كانوا يُطلقون على اللديغ السليم تفاؤلاً[2]. وبين (جارية) و(راجية) جناس قلب جزئى؛ لأنَّ انعكاس الترتيب فيه جزئى، هذا الجناسُ يُعيد على ذهن المتلقي الصورة اللفظية للكلمة مع اختلاف بعض ترتيب حروفها، وهكذا يعيش المتلقي لحظة اندهاش واستغراب. وفى قوله: (راجية مِنْك الأميرَ الرِّضَى والسَّيِّدَ النَّدِسَا) خرجت صيغة النداء(الأمير) و(السيِّد النَّدِسَا) عن دلالتها الأصلية، وهى طلب الإقبال[3]، إلى دلالة جديدة، هى تخصيص هذا الأمير الحفصى من بين أمثاله من الأمراء بتحقيق رجاء القاصدين.

---

(1) ينظر: دراسات جديدة فى إعجاز القرآن د. عبدالعظيم المطعنى ، ص٢٤٤.

(2) ينظر: ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب، لأبي منصور الثعالبى، ص ٦٧، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ـ القاهرة، ط١، ١٩٦٥م. ومجالس ثعلب، لثعلب ص ٣٨ تحقيق عبدالسلام هارون القاهرة ١٩٤٨م. وجمهرة الأمثال لأبى هلال العسكرى ١٨٧/١ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبدالمجيد قطامش، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.

(3) المطول لسعدالدين التفتازانى ، ص٢٤٤.

ويُصوِّر ابنُ الأبّار فى البيت الثانى والثلاثين المصاعبَ التى تحمَّلها فى رحلته إلى هذا الأمير الإفريقى عبر البحر سريعاً رغم الأنواء والأمواج ، وقد اتَّخذَ من أسلوب الكناية طريقاً للتعبير عن مقصوده ، فقد وصف رحلته الشاقة وأنَّه قد خاض غِمار بحر مُتلاطم الأمواج شديد الأمطار، يرفعه تارة فوق مياهه المتدافعة وأخرى يخفضه على سطحه المضطرب، كناية عن معاناته ومقاساته الشديدة فى تلك الرحلة الصعبة، مما يعكس حالته النفسية المضطربة. والتعبير بالماضى (خاضتْ) يضع المتلقِّي أمام شىءٍ واقعٍ لا محالة، مما يُصوِّر عظم المعاناة التى أحاطت بالشاعر أثناء هذه الرحلة المضنية. وفى لفظ (خضارة) تورية، فهذا اللفظ له معنيان: أحدهما قريب غير مراد وهو الزرع الأخضر الغضّ، وثانيهما بعيد مراد، وهو الماء الأخضر، إذا كان يضرب إلى الخضرة من صفائه، ولا علاقة بين المعنيين: القريب والبعيد، ولا انتقال من أحدهما إلى الآخر، وهذا مما يخفى على بعض الأذكياء كما قال العلامة عبد الحكيم السيالكوتى[1]. وقد جامع التورية هنا شىء يلائم المعنى البعيد المطلوب، وهو قوله:(خاضت) فهو قرينة التورية، والتى بدونها لا يُفهم إلا المعنى القريب[2] وهى تورية مُبيَّنة، ذُكر معها لازم من لوازم المعنى البعيد المورَّى عنه، وهو الخوض الذى يناسب الماء، وسُمِّيت مُبيَّنة، لأن هذا اللازم يُبيِّنها ويُقرِّبها[3]، وقد تقدم اللازم على لفظ التورية. وهذه التورية قد عبّرت عن مراد الشاعر وغرضه، وهو هذا الأمل الذى يرافقه فى تلك الرحلة فى

---

[1] حاشية عبدالحكيم السيالكوتى على المطول ص ٥٤٥.

[2] ينظر: مواهب الفتاح لابن يعقوب ٣٢٣/٤ وحاشية الدسوقى على شرح السعد ٣٢٣/٤ (ضمن الشروح).

[3] ينظر: المعجم المفصل فى علوم البلاغة د.إنعام عكاوى ص ٤٤٧، ط دار الكتب العلمية، بيروت ط١، ١٩٩٢م.

تحقيق العيش الليِّن الآمن لأهل مدينته المحاصرين. وقد تحدث الزمخشرى عن القيمة البلاغية لأسلوب التورية، فقال:"لا ترى باباً فى علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب"[١]، إذ إنَّ التورية تريك الوجه القريب المكشوف الذى ليس مرغوباً فيه، لأنه تحت أيدى العامة، أما الوجه الذى يتوارى خجلاً وحياءً ويُعْداً وعلوًّا ورفعة فهو المطلوب المرغوب[٢].

وأنت ترى فى لفظ (عُبابُهُ) الفاعل المتنازع عليه[٣] من قِبَل الفعلين (يُعليها، ويُخفضها) ما يُصوِّرالمشهد الذى تعيشه تلك المدينة الأندلسية البائسة من صراع وتنازع. وسلك الشاعر فى هذا البيت طريق المشاكلة[٤]، وهى من فصيح الكلام وبيِّنه، فعبَّر بلفظ (تُعاني) فى جانب اللين لوقوعه فى صحبة(الشرس) بمعنى الشدَّة، وكأنَّ المشاكلة هنا طريق للتعبير عن معاناة الشاعر ومقاساته فى جميع الأحوال. وقد أتى فى نهاية البيت بلفظ (الشرسا) بعد اللين، ليُبيِّن أنَّ معاناته ليست ناشئة عن ضعف وعجز وخور، وإنما هى ناجمة عن شدَّة ومشقة يحياها فى جميع لحظات الرحلة، وهذا من التكميل الحسن فى موضعه .

ولعب الطباق دوراً بارزاً هنا من خلال حضوره القوىّ فى شطري البيت، حيث المطابقة بين العلوّ والانخفاض فى قوله:(يُعليها، ويُخفضها) وهو طباق إيجاب بين فعلين، كشف عن القلق والاضطراب والانزعاج الذى يعيشه الشاعر،

---

[١] الكشاف للزمخشرى ٨٤/٦ ، ط الحلبى بمصر ، ١٣٩٨هـ.

[٢] ينظر:الألوان البديعية د.حمزة الدمرداش زغلول ص٢٠.

[٣] ضابط التنازع هو: أن يتقدم عاملان أو أكثر، ويتأخر معمول أو أكثر، ويكون كلٌّ من المتقدم طالباً لذلك المتأخر. شرح قطر الندى وبل الصدى ، لابن هشام الأنصارى ، ص١٩٨، دار الثقافة ، القاهرة ، د . ت.

[٤] المشاكلة هى: ذكر الشىء بلفظ غيره لوقوعه فى صحبته تحقيقاً أو تقديراً. تلخيص المفتاح للخطيب القزوينى ، ص٣٢١.

وكذلك المطابقة بين (اللين) و(الشرسا) المُسبَّب عن الشدة التى هى ضد اللين وهذا طباق خفىّ كشف عن الحالة النفسية السيئة التى يمرُّ بهاالشاعر وأهله. كما تلمس فى موسيقى البيت خشونة وقوة، وعلوّاً وانخفاضاً، ولِيناً وشدَّة، وهى تناسب الجوَّ الصاخب المشحون بالخوض والعباب والمعاناة والشرس، فكان الإطار من الصورة، والصورة من الإطار لدقة التنسيق وجمال الاختيار[1] للمفردات والأساليب. ومن ثمَّ عبَّر بصيغةالمضارع فى كلٍّ من (يُعليها، ويُخفضها، وتُعاني) لاستحضار تلك الصور العجيبة فى الأذهان.

واستخدم فى مُستهلِّ البيت الثالث والثلاثين صيغة(رُبَّما) فى معرض التشكيك فى تحقُّق هذه الصورة الخيالية، لإفادة التقليل الذى يشي به المشهد فى هذا البيت، واتخذ أسلوب الاستعارة التصريحية التبعية فى قوله:(سبحتْ) والمراد: سارت هذه الوسائل سيراً سريعاً، للتعبير عن سعيه الحثيث نحو هذا الأمير الإفريقى، بغية أن يُخلِّص وطنه المحاصر من هذه المحنة العصيبة.

وفى الإخبار عن(الريح) بأنَّها (عاتية) تصوير للريح فى صورة إنسان عاتٍ طاغٍ ، بجامع مجاوزة الحدّ فى كلٍّ، على سبيل الاستعارة المكنية، وفى ذلك إيماء إلى شدَّة الموقف، وصعوبة الخطب الذى يُحيط بالشاعر فى طريقه إلى سلطان تونس، لإنقاذ البلاد الأندلسية الضائعة. ولذا آثر التعبير بالجملة الاسمية (الريح عاتية) لإفادة الثبوت والتحقيق، وتمكين ذلك المعنى فى نفس السامع، بحيث لا يخالجه فيه ريب، ولا يعتريه شك[2]. وهذا يُنبئُ عن شدَّة الموقف، وصعوبة الخطب فى تلك الرحلة الشاقة. وهذا معقود من التنزيل العزيز، من قوله

---

[1] ينظر:النقد الأدبى، أصوله ومناهجه لسيد قطب ص٤٧.

[2] ينظر: الطراز ليحيى بن حمزة العلوى ص٢١٥.

سبحانه:"وأمَّا عادٌ فأُهلكوا بريحٍ صرصرٍ عاتيةٍ"[١]. أى شديدة العصف كأنَّها عَتَتْ على خُزَّانها فلم يتمكنوا من ضبطها[٢]. وفى الشطر الثانى من البيت شبَّه ابن الأبار الأبار حاله وقد سار بوسائله وأدواته عَجِلاً نحو الأمير الحفصى، رغم الرياح العاتية الشديدة، بحال الفرس يأتي مُسْرعاً عندما يطلبه صاحبه بشدّ عِنانه بأقصى قوة، والوجه الهيئة الحاصلة من السرعة الشديدة وقت الحاجة إلى ذلك، وهو تشبيه تمثيلى قرَّب المعنى المراد إلى النفس وقرَّره فى الذهن.

وجاء فى البيت الرابع والثلاثين بالمسند الفعل المضارع (تَؤُمُّ) لإفادة التجدُّد والحدوث، أى تقصد تلك الوسائل هذا الأمير الحفصى حالاً بعد حال، وكأنَّه أراد أن يُصوِّر هذا المشهد الرائع تصويراً يُمثِّل الحدث كأنَّما تراه العيون وترقبه الأبصار، وتشاهده الأنظار بشوق ولهفة. وقد توالت الأسماء كما ترى فى قوله:(يحيى بن عبدالواحد بن أبى حفص) فى يُسْر وتوافق وانسجام واتساق، كأنَّها الماء السلس، وهذا ما يُسمَّى الاطراد، وهو يعني:الإتيان بأسماء الممدوح أو غيره وآبائه، على ترتيب الولادة، من غير تكلُّف فى السبك، حتى تكون الأسماء فى تحدُّرها كالماء الجاري فى اطراده وسهولة انسجامه[٣]،وجلىٌّ انسجامه[٣]،وجلىٌّ أنَّ الانسيابية والرشاقة والسلاسة ملامح جمالية لا خلاف بشأنها، فهى تُكسب الكلام رونقاً وبهاءً وإيقاعاً موسيقياً رائعاً، كما تشفُّ عن براعة المنشئ وامتلاكه ناصية القول، وتذليله الصعب من الألفاظ، وعلى الجملة

---

[١] سورة الحاقة: ٦.

[٢] تفسير أبى السعود المسمَّى إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم لأبى السعود محمد ابن ابن محمد العمادى ٢٢/٩ دار إحياء التراث العربى، بيروت ١٩٨٣م.

[٣] الإيضاح للخطيب القزوينى ص٣٩٢. والطراز للعلوى ص ٤٤٥. وحسن التوسل إلى صناعة صناعة الترسل لشهاب الدين محمود الحلبى ، ص٧٧، تحقيق أكرم عثمان- بغداد ١٩٨٠م. ونهاية الأرب للنويري ، ٧ / ١٥٥، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٧م.

فهى تكشف عن قدرة الشاعر على تأليف الكلمات، وصياغتها فى نسق بديع رائع، كما تدلُّ على قوة عارضة الشاعر[١]، ولذا فإنَّ تتابع الإضافات مغتفر فى البيت لسلامته من الثقل. ومن ذلك قول الشاعر:

إنْ يقتلوكَ فقد ثللتَ عُروشَهم بعُتَيْبةَ بن الحارثِ بن شهابِ[٢]

وجعلوا من هذا النوع قول المصطفى- عليه السلام . :"الكريم بن الكريم ابن الكريم بن الكريم يوسف بن يعقوب بن إسحق بن إبراهيم"[٣] وكما ترى فإنَّه قد تتابعت فيه الإضافاتُ وسلم من الثقل والاستكراه، وجاء فى غاية الحسن والسلاسة[٤]. وهذا اللون من حسن الصنعة، فالأسماء إذا اطردت دلَّتْ على قوة طبع الشاعر، وتتابُع الإضافات إذا سلم من الاستكراه مَلُحَ ولَطُفَ[٥]. وقوله:(مُقَبِّلةً وقوله:(مُقَبِّلةً من تُرْبِهِ القُدُسا) كناية عن الإجلال والتعظيم والتبجيل لهذا السلطان المُبجَّل، وهى كناية مألوفة كثراستعمالها فى الشعر العربى، حتى أصبحت من الكنايات القريبة المبتذلة. والجمع بين (الترب، والقدس) من قبيل مراعاة النظير، فهما أمران متناسبان يُسْهمان فى إضفاء القداسة والتبجيل على مقام الممدوح. ثم

---

[١] ينظر: تحرير التحبير لابن أبى الإصبع المصرى ص ٣٥٢.

[٢] معاهد التنصيص على شواهد التلخيص للشيخ عبدالرحيم بن أحمد العباسى ٢٠١/٣ ، تحقيق تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، ط عالم الكتب- بيروت، ١٣٦٧هـ- ١٩٤٧م.

[٣] صحيح البخارى، باب قوله:(ويُتمّ نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل قبل إبراهيم وإسحق) حديث رقم ٤٦٨٨. وسنن الترمذى، باب ومن سورة يوسف ، حديث رقم ٣٤٠٤. والسنن الكبرى للنسائى ، باب سورة يوسف، حديث رقم ١١٢٥٤ تحقيق عبدالغفار سليمان، وسيد كسروى، دار الكتب العلمية بيروت- ط١، ١٤١١هـ- ١٩٩١م . ومسند أحمد باب مسند عبد الله بن عمر حديث رقم ٥٧١٢.

[٤] ينظر: حاشية الدسوقى على شرح السعد ٤١١/٤ (ضمن الشروح).

[٥] لباب البديع ، د. محمد حسن شرشر ، ص ١٢١ ، الطبعة الثانية ، ١٤٢٤هـ . ٢٠٠٣م.

يُعدِّد ابنُ الأبار مآثر هذا الأمير الحفصى على عادة الشعراء العرب فى فن المديح، فيقول:

٣٥ـ مَلْـكٌ تقلـدَتِ الأَمْـلاكُ طاعَتَـه دِينـاً ودُنْيـا فَغَشَّـاها الرِّضَـى لِبَسَـا
٣٦ـ مِنْ كُلِّ غادٍ على يُمْنَاهُ مُسْتَلِما وكـلِّ صـادٍ إلـى نُعْمَـاه مُلْتَمِسَـا
٣٧ـ مُؤَيَّـدٌ لَـوْ رَمَـى نَجْمـاً لأَثْبَتَـهُ وَلَـوْ دَعَـا أُفُقـاً لَبَّـى ومـا احْتَبَسَـا
٣٨ـ تـالله إنَّ الـذى تُرْجَـى السـعودُ لـه مـا جَالَ فـى خَلَدٍ يَوْمـاً ولا هَجَسَا
٣٩ـ إمـارةٌ يَحْمِـلُ المِقْـدارُ رايَتَهـا ودَوْلَـةُ عِزُّهـا يَسْتَصْـحِبُ القَعَـسَا
٤٠ـ يُبْـدِى النَّهـارُ مـن ضَوْئـهِ شَـنَباً ويُطْلِـعُ الليـلُ مِـنْ ظَلْمائِـهِ لَعَسَـا[1]

وفى البيت الخامس والثلاثين يُضْفي ابنُ الأبّار هالة من التعظيم والتبجيل على ممدوحه على عادة الشعراء إذا مدحوا، ولهذا ترك ذكر المسند إليه المبتدأ، والتقدير: هو مَلْك، واقتصر على ذكر تلك الصفة المحمودة، إيماءً إلى أنَّه لا يشاركه فيها أحد، فيُذكر لامتيازه عنه، ولذا (ازداد الكلامُ حُسْناً وبلاغة، والنفس لذة وذوقاً)[2].ومن هذا الباب قول الشاعر:

سأشـكر عَمْـراً إن تراخـتْ منيتـى أيـادىَ لـم تُمْـنَنْ وإنْ هِـيَ جـلَّتِ

---

[1] ديوان ابن الأبار ص ٣٩٨. غَدَا غُدوًّا: أتى غُدوة وهى ما بين صلاة الغداة وطلوع الشمس. صَدِى صَدًى: اشتدَّ عطشه فهو صادٍ والجمع صِداء. سعود النجوم: عدة كواكب يقال لكلِّ واحد منها سعد كذا. الخَلَد: البال والنفس . عِزَّة قعساء: ممتنعة ثابتة. اللسان (ملك، غدو، صدى، سعد، خلد، قعس).

[2] الإشارات والتنبيهات فى علم البلاغة، لمحمد بن على الجرجانى ص ٢٩.

فتى غيرُ محبوب الغِنَى عن صديقهِ ولا مُظْهِرُ الشكوى إذا النَّعْلُ زَلَّتِ[1]

ويقول عبدالقاهر عن هذا الضرب من حذف المبتدأ:"ومن المواضع التى يطرد فيها حذف المبتدأ،القطع والاستئناف، يبدأون بذكر الرجل، ويُقدِّمون بعض أمره، ثم يَدَعُون الكلام الأول، ويستأنفون كلاماً آخر، وإذا فعلوا ذلك أَتَوْا فى أكثر الأمر بخبرٍ من غير مبتدأ"[2].

وقد علَّل الشاعرُ تقلُّد الأملاك بطاعة هذا الأمير الأفريقى فى الدين والدنيا بتعليل لطيف وظريف، هو تَغشِّيهم بلباس رضا الممدوح، مما يحميهم ويحفظهم من مطامع الطامعين، وجور الظالمين، فهم يعيشون فى رحاب ملك عادل صالح، وهذا من حسن التعليل . ويلحظ الذهن نوع تآلف وتقارب بين الدين والدنيا، من وجهة أنَّ الدنيا لا تصلح إلا بالدين، وهذا من مراعاة النظير، علاوة على ما بين اللفظين من الجناس غير التام الذى أضفى على البيت إيقاعاً موسيقياً جَذَّاباً أبرز العلاقة الوطيدة بين الدين والدنيا.

ويُدرك المُتأمِّل أنَّ فى البيتين الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين ما يُسمَّى الطىّ والنشر المرتب، فقد ذكر الشاعرُ المتعدِّد مُفصَّلاً (ديناً ودنيا)، ثم ذكر المعنى المتصل بالدين، وهو قوله:(من كلِّ غادٍ على يمناه مستلماً)، والمعنى المتصل بالدنيا، وهو قوله:(وكلِّ صادٍ إلى نعماه ملتمساً)، أى أنَّ النشر قد جاء على ترتيب الطىِّ، وهذا ليُبيِّن سُبُل طاعة الأملاك لهذا الأمير من الناحية الدينية والدنيوية، وكيف أنَّ الأمصار تزيَّنتْ بطاعته من الوجهة الدينية بأن جاءه كلُّ غادٍ

---

[1] البيتان لعبدالله بن الزبيرى فى مدح عمرو بن عثمان بن عفان. ديوان الحماسة لأبى تمام ١٥٨٩/٤ ط لجنة التأليف والترجمة. ومعجم الشعراء للمرزباني ، ص٤٢١ دار الكتب العلمية ، بيروت.

[2] دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجانى ، ص١٤٧.

من الناس يطلب بلاطه المقدس لتقديم فروض الطاعة والولاء، ومن الناحية الدنيوية، بأن جاءه كلُّ صادٍ من الناس يلتمس إنعامه العميم. وقد اتخذ الشاعر هذه اللمحة الخاطفة، وتلك الإشارة العابرة فى قوله:(مِنْ كلِّ غادٍ على يُمْناه مُسْتلماً) ففيه إشارة إلى شعيرة من شعائر الحج والعمرة، وهى استلام الحجر الأسود عند الطواف حول الكعبة، للكشف عن تبجيل هذا الملك الحفصى، وبيان أنَّ طاعته أمر من أمور الدين، وشعيرة من شعائر الإسلام، وهذا من المبالغة المقبولة التى قصد بها الشاعرُ بيان أنَّ ممدوحه مقصد السالكين ، وهذا يكشف عن شدة الإطراء والمبالغة فى المديح، وقد نبَّه ابنُ رشيق القيرواني على أنَّه ينبغى على الشاعر إذا مدح أن يُطرى ويُسمع[1].

وجانس بين (غادٍ، وصادٍ) وهو جناس لاحق، فالغين فى الأول، والصاد فى الثانى مختلفان فى النوع ، متباعدان فى المخرج ؛ إذ الحرف الأول حلقى والثانى لسانى[2]، كما جانس بين (مُسْتلماً، ومُلْتمسا) وهو جناس قلب جزئي، وكلا الجناسين ساعد على انسجام الإيقاع الموسيقى بين شطرى البيت، وهذا يزيد من جذب أذهان السامعين، ولفت انتباههم نحو مقصود الشاعر.

ويستوقفنا البناءُ اللغوى فى البيت السابع والثلاثين، فقد اعتمدت بنيته على الجملة الاسمية المحذوفة المبتدأ، على نحو يُعمِّق الإحساس بالخبر (مُؤيَّدٌ) ويُساعد على التركيز عليه، ويشدُّ الانتباه نحوه، وعلى حدِّ تعبير الشيخ عبدالقاهر، انظر إلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررتَ بموضع الحذف منه، ثم فَلَيْتَ

---

(1) العمدة لابن رشيق القيروانى ١/١٩٩.

(2) الخصائص ، لأبى الفتح عثمان بن جنى ١/٥٤ ، تحقيق محمد على النجار، عالم الكتب- بيروت. والمزهر للسيوطى ١/١٥٣، ١٩٢ تحقيق فؤاد على منصور، دار الكتب العلمية- بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.

النفس عمَّا تجد، وألطفتَ النظر فيما تُحسُّ به، ثم تكلف أن تردَّ ما حذف الشاعر، وأن تُخرجه إلى لفظك، وتوقعه فى سمعك، فإنَّك تعلم أن رُبَّ حذفٍ هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد[1]. ولا يخفى ما لفظ (مُؤيَّد) الدال على التأييد من التفاؤل، لإشعاره بالتمكين والتثبيت، ووجه ذلك " أنَّ اللفظ الذى افتُتح به الكلام إذا كان دالاً على ما تميل إليه النفسُ تفاءل منه السامع، أى تبادر إلى فَهْمه حصول الخير، فينشأ من ذلك التفاؤلِ تعجيلُ المسرَّة"[2]. وفى هذا البيت مبالغة، وهى من الغلوّ المقبول، فقد ادعى الشاعرُ أنَّ الممدوح لو رمى نَجْماً من السماء لجعله ثابتاً لا يتحرك، ولو دعا أفقاً من الآفاق الكونية لاستجاب على الفور وما تردَّد لحظة واحدة، وهذا غير معقول، لكنَّ الذى جعله مقبولاً لفظ (لو) الذى يدلُّ على أنَّ الأمر المُدَّعَى لم يكن.

واستهلَّ الشاعرُ البيتَ الثامن والثلاثين بالقسم، حتى يُشوِّق إلى مراده، ويُهيِّئَ المخاطب لتلقيه، لأنَّ القسم يلفت السامع ويجذب انتباهه، ويُثير وجدانه، فيُصبح فى شوق إلى الإحاطة بالجواب وإدراك المعنى الذى أقسم الشاعر من أجله، وقد اختار أغرب ألفاظ القسم(تالله) بالنسبة إلى أخواتها، فإنَّ (واللهِ، وباللهِ) أكثر استعمالاً، وأعرف عند الكافَّة من تالله[3]، ذلك ليُعلن عن غرابة ونُدْرة المعنى الذى يتضمنه البيتُ، وهو كون الممدوح تُرجى أو تُرجى له السعود، وهى عدة كواكب ، ولذلك فإنَّ الممدوح لم يخطر يوماً ببال أحد، إيماءً إلى أنه عظيمُ الشأن، رفيعُ القدر. وتأمَّل موقع (إنَّ) فى هذا البيت، وكيف ربطت بين القسم فى مطلع البيت وبقية الكلام، وكان فى إمكان الشاعر أن يأتى بالفاء بدلاً منها، ولكنَّ الإتيان بـ

---

[1] ينظر: دلائل الإعجاز ، ص١٥١.

[2] حاشية شرح حلية اللب المصون للشيخ مخلوف المنياوي ص٨٠، مطبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر، ١٣٥٧هـ- ١٩٣٨م.

[3] تحرير التجبير لابن أبى الإصبع المصرى ، ص ١٩٥.

(إنَّ) المؤكِّدة هنا، أكسب الكلام قوَّة ومتانة وترابطاً بين أجزائه، لم تر شيئاً منها لو أُسقطتْ (إنَّ) من البيت أوعُبِّرَ بغيرها، ولذلك تراها تزداد حُسْناً إذا كان الخبر بأمر يبعد مثله فى الظنِّ، ولشىءٍ قد جرتْ عادة الناس بخلافه[1]، كما فى هذا البيت . وجاء بالمسند إليه (الذى) اسماً موصولاً، للإلماع والإشارة إلى تعظيم شأن الممدوح، لأنَّ الذى لم يخطر يوماً ببال أحد أن ينال منالـه، هو الذى تُرجى وتُساق له سُعودالنجوم.

وبُنِيَ شطرا البيت التاسع والثلاثين على حذف المسند إليه المبتدأ، والتقدير: هى إمارة ، وهى دولة ،اتباعا للاستعمال الوارد عن العرب على ترك نظائره لقصد إنشاء المدح. وقوله:(إمارة يحمل المقدارُ رايتَها) كناية عن شموخ هذه الإمارة وارتفاعها حتى لكأنَّ القدر يحمل بنفسه رايتها، إيذاناً بشهرتها وشموخها، ومن ثم لو عبَّر الشاعرُ بالفعل (يرفع) مكان (يحمل) لكان أليق وأجدر بسياق المديح؛ إذ الرفع يُوحى فى الغالب بعلوّ شأن المرفوع، بخلاف لفظ الحمل الذى يُوحى جَرْسُه بثقل المحمول، وضجر الحامل. وفى قوله: (دولة عِزُّها يستصحبُ القَعَسَا) كناية عن ثبوت عزِّ تلك الدولة ومنعتها، يقال:عِزَّة قَعْساء:مُمْتنعة ثابتة[2]. وتلفتنا هذه الصورة المُستمدَّة من الطبيعة فى البيت الأربعين، بما تفوحُ به من شذى وجمال فى سياق المديح، حيث نشهد حضوراً للطبيعةالمتألقة، فهذه صورة النهار يُبدى من ضيائها كالشنب، حُسْناً وصفاءً، وتلك صورة الليل يُطلع من ظلمته كاللعس، سواداً وحسنا، وهذا تشبيه ضمنى يُفهم ضِمْناً من فحوى الكلام. وعبَّر بالمسند الفعل المضارع فى كلٍّ من (يُبدى، ويُطلع) لإفادة التجدُّد،أى حصول الإبداء والطلوع شيئاً فشيئاً، ذلك أنَّ التجدُّد من لوازم الزمان الذى هو جزءٌ من مفهوم الفعل، وتجدُّد

---

[1] ينظر: دلائل الإعجاز ، ص ٣٢٥ .

[2] اللسان (قعس).

الجزء وحدوثه يقتضى تجدُّد الكلِّ وحدوثه[1]. وفى البيت مقابلة بين معنيين، حيث أتى بالنهار المصحوب بالضوء، ثم أتى بما يقابلهماعلى الترتيب:الليل المصحوب بالظلماء، وتنطوى هذه المقابلة على قدرة فائقة على التمييز بين حالتين تتسمان بالتباين الشديد، وهذا يساعد على تمكين المعنى المراد فى النفوس، ويُنبئ عن حسٍّ جماليٍّ راقٍ. ثم يسترسل فى مدح هذاالأمير الحفصي، فيقول:

٤١ـ ماضى العزيمةِ والأيَّامُ قّدْ نَكَلَتْ طَلْقُ المُحيَّا ووَجْهُ الدَّهْرِ قَدْ عَبَسَا

٤٢ـ كأنَّه البدْرُ والعلياءُ هالَتُه تَحُفُّ من حَوْلِهِ شُهْبُ القَنَا حَرَسا

٤٣ـ تَدْبِيرُه وَسِعَ الدُّنيا وما وَسِعَتْ وعُرْفُ مَعْرُوفِهِ واسَى الوَرَى وَأَسَا

٤٤ـ قامتْ على العَدْلِ والإحسانِ دَعْوتُه وأنْشَرتْ من وُجُودِ الجُودِ ما رُمِسا

٤٥ـ مُبَارِكٌ هَدْيُهُ بادٍ سكينتُهُ ما قام إلا إلى حُسْنَى ولا جَلَسا[2]

ويشهد البيت الحادى والأربعون فى بداية صدره وعجزه حذفاً للمسند اليه المبتدأ، وكأنَّ هذا الحذف يُوحى بالتفخيم والتعظيم، لما فيه من الإبهام، وفى ذلك يقوم حازم القرطاجنى: "وإنما يحسن الحذف ما لم يُشكل به المعنى لقوة الدلالة عليه، أو يقصد به تعديد أشياء، فيكون فى تعدادها طول سآمة فيحذف ويكتفى بدلالة الحال عليه"[3]، وأيضاً هذا الحذف يقابله حضور كثيف للخبر المتمثل فى

---

(1) ينظر: المطول لسعدالدين التفتازانى ، ص١٥٠.

(2) ديوان ابن الأبار ص ٣٩٨. نَكَل عنه نكولاً: نكص، وجَبُن عنه. المُحيَّا: الوجه. عَبَس وعبَّس: وعبَّس: قطّب ما بين عينيه. الأسى: المداواة والعِلاج وهو الحزن أيضاً. وقدأسوت الجرح= =أسُوة أى داويته، وواساة لغة فى آساه. رَمَسَ الشىء: طمس أثره، ودفنه وسوَّى عليه الأرض. اللسان (نكل، حيى، عبس، أسى، وسى، رمس).

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجنى، ص٣٩١، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الخوجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط ٣ ، ١٩٨٦م.

صفات الممدوح ومحاسنه، فهو ماضى العزيمة، طلق المحيا. وفى ذلك الحذف إيجاز، والإيجاز هو البلاغة، لأنه يعتمد على ذكاء القارئ والسامع، وعلى إثارة حسِّه وتنشيط خياله، حتى يدرك باللمحة، ويفهم بالقرنية، وذلك دليل على قوة اللغة وحيويتها وأثرها فى تربية المهارات[1]. وفى قوله:(والأيام قد نكلت) استعارة مكنية، يقال: نكل عن الأمر نُكولاً: نكص عنه، أى رجع عمَّا كان قد اعتزمه، فقد شبَّه الأيام بإنسان قد نكل وأحجم عما كان قد اعتزمه، بجامع عدم المضاء فى كل، وأيضاً فى قوله: (ووَجْهُ الدهر قد عَبَسَا) استعارة مكنية، يقال: عبس: تجهَّم، أى استقبله بوجه كريه، فقد شبّه الدهر بإنسان ذى وجه عابس مُتجهِّم، بجامع الكراهة والقبح فى كل، ثم حذف المشبه به الإنسان ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو الوجه، وفى ذكر العبوس ترشيح للاستعارة، وكلتا الصورتين تبرز المعنى العقلى المجرد فى صورة حسية مشاهدة، مما يساعد على تمكين المقصود فى النفوس وتقريره فى الأذهان. وتأمل الطباق الخفىّ بين مضاء عزيمة الشاعر ونُكول الأيام فى الشطر الأول، وبين طلاقة محيا الممدوح وعبوس وجه الدهر فى الشطر الثانى وهذا الطباق يزيد المعنى المراد قوة ووضوحاً، وينبه النفوس، ويحثها على النظر والتأمل للوقوف على مقصود الشاعر.

وقصد ابن الأبار فى البيت الثانى والأربعين تشبيه حال الممدوح فى علوه ورفعة منزلته بالبدر، وهو تشبيه مبتذل متداول تلوكه ألسنة العامة لكن الشاعر تصرف فيه على نحو غدا فيه التشبيه بعيداً، حين جعل العلياء هالته، وجعل القنا تحفُّ من حوله تحرسه كالشهب، وقد أفاد ذلك بطريق لطيفٍ عِظَم قدر الممدوح من العلوّ والإشراق والحفظ والرعاية، وهذا تشبيه تمثيلى يرجع تأثيره إلى إخراج الشىء

---

[1] ينظر: من بلاغة النظم العربى د. عبدالعزيز عبدالمعطى عرفة ٢٦/١ عالم الكتب، بيروت، ط ٢، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م.

من خفى إلى جلىّ، والنقل عن العقل إلى الإحساس، وعما يُعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع، وإفادة الصحة ونفى الريب، وتحاشى التكذيب والإنكار والتهكم، وكشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه يُرى ويُبصر[١]. ويلاحظ أن البيت السابق كان كافياً فى إفادة المدح المطلق، وبالغاً غاية الحسن، بأن دخل تحته الكثير من المحاسن والفضائل "خلا أنَّ للتشبيه مزيّة أخرى تفيد السامع تصوُّراً وتخييلاً لا تحصل من المدحالمطلق"[٢]. ذلك أنَّ الشاعر إنسان مُتَخيِّل، والتخيُّل قدرة ذهنية، إذا عملت فى رعاية عقل مُفْرط فى الذكاء، دائم الوعى والجهد، انتهى صاحبها الى ما لم ينتهِ إليه، فيتوصل إلى إدراك الاتفاق بين العناصر، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء، ومن ثم تتوافق الأشياء المختلفة، وتتآلف الأجناس البعيدة[٣]. ومن ثم يبدو النظم فى هذا البيت أنه" بدويٌّ فى أسلوبه ومعانيه، وإن ظهرت فيه أثارة من الحداثة فهى خافتة لا يتعلق بهاالسمع"[٤] وهو ينطوى على معنى جميل، لكنه أرق من أن يُوصف به ذوو البأس وهم يقارعون الهول فى ميدان الجلاد[٥].

ويقول الشاعر فى البيت الثالث والأربعين: إنَّ تدبير ممدوحه وتصرُّفه فى الأمور وسع الدنيا وكلَّ شىء فيها، كما أنَّ معروفه واسى الخلق وشملهم جميعاً، مما أحزن حسّاده وأعداؤه، وهذا من الأمور الممكنة عقلاً وعادة، على طريق

---

[١] ينظر: أسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجانى ص١٢١، ١٢٢.

[٢] الطراز للعلوى ٢/٢٤٠.

[٣] ينظر: الخيال، مفهوماته ووظائفه ، د. عاطف جوده نصر ، ص٢١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

[٤] شعر الطبيعة فى الأدب العربى د. سيد نوفل، ص ٢٥٤، دار المعارف بمصر، ط ٢.

[٥] ينظر: الموازنة بين الشعراء د. زكى مبارك ص ٢٣٨.

المبالغة المقبولة، ونوعها تبليغ، على عادة الشعراء إذا وصفوا ممدوحيهم أن يُبالغوا فى الوصف. وقد تقدَّم المسند إليه المبتدأ على الخبر الفعلى فى قوله:(تدبيرُهُ وَسِعَ الدنيا وما وسعتْ)، وفي قوله:(وعُرْفُ معروفه واسى الوَرَى وأَسَا)، لقصد تقوية الحكم بسعة تدبير هذا الأمير، حتى عمَّ كلَّ شىء فى الدنيا، وشمل معروفه وعطاؤه جميع الأنام، حتى أحزن أعداؤه. وبين قوله:(واسى) وقوله:(وأسا) جناس مركب، اللفظ الأول مفرد من المواساة، والمعنى أنال الورى جميعاً من معروفه، واللفظ الثانى مركب من واوالعطف، والفعل المشتق من الأسى بمعنى الحزن، ويُسمَّى هذا النوع جناس التركيب[1]. جاء فى جوهر الكنز عن فائدة الجناس:"إن تشابه ألفاظ التجنيس تُحدث بالسمع ميلاً إليه، فإن النفس تتشوَّق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين، المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع فى النفوس وفائدة"[2].

ويصف ابنُ الأبار فى البيت الرابع والأربعين هذا الأمير الحفصى بمعانٍ تقليدية مشهورة فى مجال المديح من العدل والإحسان والجود، فيقول:(قامتْ على العدل والإحسان دعوتُهُ) وهذا كناية عن عدل هذا الأمير وإحسانه، وقوله: (وأنشرتْ من وُجود الجُود ما رُمِسَا) كناية عن سعة جوده وكرمه وفيض عطائه على جميع الناس. وتأمل هذا الطباق الخفىّ الذى يقتضى شيئاً من التأمل والتفطن، بين قوله:(أنشرت) من قولهم: أنشر الله الموتى: بعثهم وأحياهم، وقوله (رُمِسا) من قولهم: رمس الميتَ، دفنه وسوَّى عليه الأرض، وهذا الطباق كشف عن عظم كرم وجُود الممدوح الذى أحيا ما طُمِس من آثار الجود بين الأنام. وبين (وجود) و(الجود) جناس غير تام، ساعد بموسيقاه الرنانة على جذب الأذهان نحو الغرض

---

[1] وهو ما كان أحد لفظيه مركباً. تلخيص المفتاح، للخطيب القزوينى، ص ٣٥٠.

[2] جوهر الكنز لنجم الدين الحلبى ، ص٩١ ، تحقيق د. محمد زغلول سلام.

المقصود.

وقد أدّى حذف المسند إليه المبتدأ فى البيت الخامس والأربعين إلى قوة المعنى فى نفس المتلقى، وأصل الكلام، هو مبارك هديه، هو بادٍ سكينته، أى الممدوح. ويدلُّ المسند الخبر الاسمى (مباركٌ، وبادٍ) على الثبوت والدوام، وهذا أنسب وأليق بسياق المديح، "وأما الدوام فإنما يستفاد من مقام المدح والمبالغة، لا من جوهر اللفظ "[1]. أما تقديم الخبر الصفة على الموصوف فى قوله: (مبارك هديه)، وقوله: (بادٍ سكينه) فقد أتاح للشاعر تأكيد صفة بركة الهَدْى، وصفة السكينة، اللتان يتسم بهما الممدوح، وذلك عندما أصبحتْ كلٌّ من الصفة (مبارك) والصفة (بادٍ)أحد أركان الإسناد، بعد أن كانت كلٌّ منهما من مُتمِّماته، وهذا هيّأهما لتكونا عمدة فى الكلام لا غنى عنهما، ذلك أنَّ طبيعة الترابط الجديد بين الصفة والموصوف فى القولين . وهى رابطة شبه الإضافة . أعطتْ التركيب تماسكاً وسبكاً متيناً. وهذا يكشف عن دور الصفة الفعّال فى إيضاح المعنى المراد، مما يُكسبها بريقاً يطغى على دور الموصوف، ويجعلها هدفاً يسعى إليه الأديب، لتكون أداة من أدوات فنِّه الأدبى، فيُقدِّمها لتحتلَّ مكان الموصوف وتقوم بوظيفته[2]. ووظَّف شاعرُنا أسلوب القصر فى قوله: (ما قام إلا إلى حُسْنَى ولا جَلَسا) حيث قصر قيام الممدوح وجلوسه على الحسنى، أى أفعال الخير وأعمال البر، وكأنه يُعرِّض بغيره من حكام الأندلس الذين لم يُحْسنوا أفعالهم، فأوقعوا بلادهم فى شراك الأعداء الكاثوليك. ثمَّ يمضى ابن الأبّار فى مديحه المسهب لهذاالأمير

---

[1] حاشية السيد الشريف على المطول ، ص١٥٠ (مطبوع على هامش كتاب المطول لسعد الدين التفتازانى) مطبعة أحمد كامل، تركيا، ١٣٣٠هـ .

[2] ينظر: الحذف والتقديم والتأخير فى ديوان النابغة الذبيانى، لابتسام أحمد حمدان، ص٢٣٠، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط ١، ١٩٩٢م.

الحفصى، فيقول:

٤٦ــ قــدْنوَّراللهُ بــالتقوى بَصــيرتَهُ فمايُبـالى طُـروقَ الخَطْـبِ مُلْتَبِسـا
٤٧ـ بَـرَى العُصـاةَ وراشَ الطـائعين فَقَـلْ فـى الليـثِ مُفْتَرِسـاًوالغيثِ مُرْتَجِسـا
٤٨ــ ولـم يغـادِرْ علـى سَـهْلٍ ولا جَبَـلٍ حيّــاً لَقاحــاًإذا وفَّيْتَــهُ بَخَــسَا
٤٩ــ فَـرُبَّ أصـيدَ لا تُلْفِـى بِـهِ صَـيَداً ورُبَّ أَشْـوَسَ لا تَلْقَـى لَـهُ شَـوَسَا
٥٠ـ إلـى الملائـكِ يُنْمَـى والملُـوكِ مَعـا فـى نَبْعـةٍ أثْمَـرتْ لِلمَجْـدِ ماغَرَسـا
٥١ـ مِـنْ سـاطعِ النـورِ صَـاغَ اللهُ جَـوْهَرَهُ وصــان صـيغَتَهُ أَنْ تَقْـرُبَ الدَّنَسـا
٥٢ــ لَــهُ الثَّــرَى والثُّريَّــا خُطَّتــانِ فــلا أعــزَّ مــن خُطَّتَيْــه ماسَـمَا ورَسَـا[1]

وفُصلت جملة(قد نوَّر الله بالتقوى بصيرته) فى البيت السادس والأربعين عن جملة (ما قام إلا إلى حُسْنى ولا جلسا) فى البيت السابق، حيث تُرك العطف بينهما بالواو؛ لما بينهما من شبه كمال الإتصال؛ لأنَّ الجملة الثانية جاءت فى منزلة جواب عن سؤال ناشئ عن الجملة الأولى، فكأنَّ سائلاً سأل حين ترامى إلى سمعه الحكم الذى تضمنته الجملة الأولى: وكيف ذلك؟ فأجاب الشاعر بقوله:(قد نورالله بالتقوى بصيرته) وهى مُؤكَّدة بالحرف (قد) الدال على التحقيق. وأفاد الجار

(1) ديوان ابن الأبار ص ٣٩٨، ٣٩٩. برى العودَ والقلم والقِدْحَ وغيرها يبريه بَرْياً: نحته. راش السهم رَيْشاً وارتاشه:ركّب عليه الرِّيش وهو كِسْوة الطائر. الارتجاس: صوت الشىء المختلط العظيم. الصَّيَد: مصدرالأصيد وهو الذى يرفع رأسه كِبْراً، ومنه قيل للملك:أصيد، لأنه لا يلتفت يميناً ولا شمالاً. الشَّوَس: النظر بمؤخر العين تكبُّراً أو تغيظاً، والأشوس: المتكبر. النَّبْع: شجر يطول ويعلو يكون فى قُلَّة الجبل، الواحدة نَبْعة، ومن أغصانه تتخذ السهام. الثَّرى: التراب الندىّ، وقيل هو التراب الذى إذا بُلَّ يصر طيناً لازباً. والثريَّا: من الكواكب ، سميت لغزارة نوئها، وقيل سميت بذلك لكثرة كواكبها مع صغر مرآتها. اللسان(برى،ريش، رجس، صيد، شوس، نبع، ثرى).

والمجرور (بالتقوى) بيان وإيضاح ما نوَّر الله به بصيرة هذا الممدوح، والتقوى هي أن تعمل بطاعة الله رجاء رحمة الله على نور من الله، والتقوى أن تترك معصية الله مخافة عذاب الله على نور من الله[١]، قال تعالى:"وتزوَّدُوا فإنَّ خير الزاد التقوى واتقونِ ياأولى الألباب"[٢]. وعبَّر بلفظة(بصيرته) دون: بصره ، لأنَّ البصيرة هى القلب، وتنوير الله إياها من أعظم النعم التى يُنعم الله بها على بعض خلقه، ولهذا قال سبحانه:" فإنَّهالا تعمى الأبصارُ ولكن تعمى القلوبُ التى فى الصدور"[٣]. والبصر الناظر جُعل بُلغة ومنفعة،والبصرالنافع فى القلب[٤]. وارتبطتْ جملة (فما يُبالى طُروقَ الخَطْبِ مُلْتَبِسا) التى هى كناية عن إقدام هذا الأمير وجرأته وخوضه صعاب الأمور، بما قبلها بالفاء العاطفة التى تفيد الترتيب والتعقيب[٥]، للإيذان بترتب هذه الجملة على ما قبلها على الفور، وأنَّ هذا الممدوح قد نوَّر الله قلبه بتقوى الله، ولذا فهو لا يكترث ولا يبالى بخوض الأمور العظيمة. والشاعر هنا يُؤثر الأسلوب السهل الذى ينحطُّ عن البدوى الوحشى ويرتفع عن الساقط السوقى، ويُلائم بين أسلوبه وموضوعه، حيث إنَّ الشعر يختلف باختلاف الموضوع ، ولكل موضوع ما يُجانسه ويُلائمه من اللفظ[٦].

---

[١] تفسير ابن كثير المُسمَّى تفسير القرآن العظيم لأبى الفداء بن كثير ٢٤٤/١، تحقيق سامى ابن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م.

[٢] سورة البقرة : ١٩٧.

[٣] سورة الحج: ٤٦.

[٤] معانى القرآن للنحاس ٤٢٢/٤ ، تحقيق محمد على الصابونى ، جامعة أم القرى، مكة المكرمة ط١ ، ١٤٠٩هـ .

[٥] ينظر: مختصر السعد ٣٨٠/١ (ضمن الشروح).

[٦] ينظر: الوساطة بين المتنبى وخصومه، للقاضى الجرجانى، ص ٥. والنقد د. شوقى ضيف ص ٩٢، ٩٣، دارالمعارف بمصر، ط ٥ .

وفُصلت جملة(برى العُصاة) فى مطلع البيت السابع والأربعين، عن جملة(فما يبالى طُروقَ الخطب مُلْتبِسا) فى البيت السابق، لما بينهما من كمال الاتصال؛ لأن الثانية موضَّحة للأولى ومبيِّنة لدلالتها، فهى بمثابة عطف البيان للأولى. وقد جاءت جملة(برى العصاة) كناية عن تأديب العصاة وزجرهم عن غيِّهم وعصيانهم، يقال: برى العودَ والقلمَ والقِدْح وغيرها يبريه برياً: نحته[١]. كما جاءت جملة (راش الطائعين) كناية عن مكافأة الطائعين، والإحسان إليهم وإكرامهم، يقال: راش السَهم رَيْشاً وارتاشه: ركّب عليه الريش وهو كِسْوة الطائر[٢]. وهكذا صاغ الشاعرُ مراده فى صورة كناية تقليدية مألوفة، غير أنَّها مُعبِّرة عن مقصوده وغرضه. وقابل بين عقاب العصاة وجزاء الطائعين للإبانة عن شجاعة هذا الأمير مع العصاة والمارقين، فهو يمنعُهم من الوقوع فى المعاصى بقوته وشجاعته، بجانب الكشف عن كرمه وفيض عطائه، فهو يُكرم الطائعين ويُحسن إليهم، وهذا النوع من التقابل المتضاد يُعتبر أصلاً من أصول الفلسفة الجمالية للشعر العربى، فهو ينساب على المعانى والأشكال بصورة واضحة[٣]، وقد نبَّه إلى ذلك الشيخُ عبدالقاهر[٤].

وفى قوله: (فقل فى الليثِ مُفْترِساً والغيث مُرْتَجِسَا) استعار لفظ الليث وهو الأسد للممدوح بجامع القوة والشجاعة، كما استعار لفظ الغيث للممدوح بجامع الفيض والإغداق، وكلتاهما استعارة تصريحية أصلية كثيرة الاستعمال فى الشعر

---

[١] اللسان (برى).

[٢] اللسان (ريش).

[٣] ينظر: أبوتمام وقضية التجديد فى الشعر، د. عبده بدوى ص٢٠٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

[٤] ينظر: أسرار البلاغة ، ص ١٥٥.

العربى. وفى البيت التفاتٌ من الغيبة إلى الخطاب، ففى الشطر الأول منه عَبَّرَ عن الممدوح بطريق الغيبة، فقال:(برى العصاة وراش الطائعين) ثم التفت إلى طريق الخطاب، فقال: (فَقُلْ فى الليثِ مُفْترِساً والغيثِ مُرْتَجِسَا)، وهذاالأسلوب أدخل فى القبول لدى السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باسمرار إصغائه إلى مقصودالمتكلم[١]. علاوة على ما فيه من تعظيم شأن المخاطب[٢]. وثمة تناسب فى البيت الثامن والأربعين بين السهل والجبل، يعكس سعة ملك هذا الأمير وشمول سلطانه، وكأنه يريدأن يقول:إن ممدوحه يملك ما على ظهر الأرض، فهو لم يترك على ظهرها حَيًّا ولا قوماً لم يدينوا للملوك، ولم يُملكوا إلا أخضعم لملكه وسلطانه، وهذا من قبيل المبالغة المقبولة.

وفى البيت التاسع والأربعين كرَّر ابنُ الأبار فى الشطر الثانى منه معنى الشطر الأول بألفاظ مختلفة لم تأتِ بمعنى جديد، ولم تخدم الغرض المسوق له الكلام، فالأصيد والأشوس بمعنى واحد: هو المُتكبرِّ، والصَّيَد والشَوَس بمعنى واحد:هو التكبُّر، وتُلْفِى وتَلْقَى بمعنى واحد:هو تَجِدُ، وكان أولى وأجدر بالشاعر أن يأتى فى الشطر الثانى بمعنى آخر يخدم مقصوده، ويُنمِّى فكرته، ويُسهم فى إثراء المعنى المراد، لاسِيَّما أنَّ قدرة الشاعر الفنية إنما تظهر فى اختيار الألفاظ، والفطنة إلى اللفظ الشعرى، وفى تلاحم أجزاء الكلام[٣]. ومأأجمل قول جعفر بن يحيي: "متى كان الإيجازُ أبلغ كان الإكثار عِيًّا، ومتى كانت الكناية فى موضع الإكثار كان

---

[١] ينظر: مفتاح العلوم للسكاكى ص١٩٩.

[٢] ينظر: المثل السائر لضياء الدين بن الأثير ٤/٢.

[٣] ينظر: دراسات فى نقد الأدب العربى (من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث) د. بدوى طبانة ص١٩٧، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة.

الإيجازُ تقصيراً"[١]، ذلك أنَّ الكلام يبلغ أهدافه من التأثير فى النفس إذا كان شريف المعنى، بليغ اللفظ، مُعبِّراً خير تعبير وأوفاه عن مقصود المتكلم، ولذلك يقول الجاحظ: "فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، ومُنزَّهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف، صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة"[٢].

وفى البيت الخمسين أفاد تقديم الجار والمجرور(إلى الملائك) على الفعل(يُنْمَى) بمعنى: يُنسب، القصر والاختصاص، أى: ما ينتمى إلا إلى الملائكة الأبرار والملوك العظام، وهو قصر حقيقى ادعائى، أراد به الشاعر المبالغة فى كرم أصل الممدوح وعراقة نسبه. وقوله: (فى نبعة) النبعة: مفرد النبع وهو شجر ينبت من قُلَّة الجبل، تُتخذ منه القسىّ، وتُتخذ من أغصانه السهام [٣] ، ويقال: هو من نبعة كريمة[٤]، أى ماجد الأصل. وأصل (فى) أنه حرف موضوع لتلبس الظرف بالمظروف حقيقة، كقولنا الماء فى الجرَّة، والمال فى الكيس، ومن ثم فإن (فى) فى قوله:(فى نبعة) مستعملة فى غير ما وُضعت له؛ لأنَّ ما بعدها وهو النبعة أى: الشجرة، لا يصلح ظرفاً لما قبلها حقيقة، ولكن لما كان الممدوح متكمناً وراسخاً فى عراقة النسب، وماجداً فى أصله الكريم، تمكُّن الظرف من المظروف، شُبِّهت النبعة بالظرف الحقيقى فى التمكُّن والاستقرار، ثم استُعير لفظ (فى) تجوُّزاً على سبيل

---

[١] الصناعتين لأبى هلال العسكرى ص ١٩٠. والتمثيل والمحاضرة للثعالبى ص٣٥ تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو،عيسى البابي الحلبي، مصر، ١٣٨١هـ - ١٩٦١م. والأمالى لأبى على القالى ص١٠٦، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت .

[٢] البيان والتبيين للجاحظ ص ٥٩ ، دار صعب، بيروت.

[٣] مختار الصحاح للرازى، مادة (نبع).

[٤] أساس البلاغة الزمخشرى ، مادة (نبع).

الاستعارة التصريحية التبعية[1]. وهذا تصوير يجرى فى الأفق القريب لمدلول البيت، وفيه تصوير لمعنى شدَّة ثبات ورسوخ أصل هذا الأمير، مما يُشعر بانتمائه وانتسابه إلى مَحْتِدٍ طيب كريم، وهو الملائكة الأطهار والملوك الكبار، وبهذا تتناغم هذه الصورة الاستعارية المألوفة المعتادة مع سياق المديح، وتُثرى من مقصود الشاعر وغرضه التعبيرى.

وفى قوله:(أثمرت للمجد ما غرسا) يصف الممدوح بأنه ماجد الأصل عريق النسب، وهذا معنى معروف ومشهور فى الشعر العربى، وقد بالغ الشاعر فى اتصاف الممدوح بكرم الأصل بكونه ينتمى إلى شجرة عظيمة أثمرت للمجد ما غرسه، وهذا كناية لطيفة تضاعف من ابتهاج العقل بالكشف والتعرُّف بعد طول بحث وتشوف وتلهف. وواضح هنا أن العلاقة بين المعنى والصورة علاقة إضافة توضيحية، وهى علاقة صناعة وبراعة فى كسوة المعنى وتطريزه بأوجه التصوير المختلفة، ولذا أصبح همُّ الشاعر أن يلتقط صوراً متتابعة، ويربطها إلى بعضها ربطاً إضافياً، وأصبحت الصورة الشعرية لديه عملاً هندسياً يقوم على اشتقاقات وتشكيلات هندسية واضحة[2].

ويصف ابنُ الأبّار هذا الأمير فى بيته الحادى والخمسين بشرف الأصل وعظم الأرومة، فيقول: (من ساطع النور صاغ اللهُ جوهره) كناية عن شرف الأصل وكرم المَحْتِد، وقدَّم الجار والمجرور (من ساطع النور) على الفعل (صاغ) للمحافظة على وزن البيت، حيث يتضمَّنُ التأخير إخلالاً بالتناسب الموسيقى للبيت، وبذلك تكون ألفاظ البيت على نسق واحد يخلب اللب، ويأخذ بزمام السمع، وهذا ملمح

---

(1) يظر: الإيضاح للخطيب ص ٣٠٥، ومختصر السعد ١١٦/٤ وما بعدها (ضمن الشروح).

(2) ينظر: لغة الشعر العربى الحديث، د. السعيد الورقى ص١١٠-١١٣، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٨٣م.

موسيقى تحرص عليه لغة الشعر.

وقوله:(وصان صيغَتَهُ أَنْ تَقْرُبَ الدَّنَسا) كناية عن طهارة هذا الأمير الحفصى وعِفَّته، وأنَّ أصله وعِرْضه وأخلاقه مصانة عن أن تقترب منها الأدناس والأرجاس، وفى هذه الكناية من حسن الأدب مع الممدوح فى أحسن موقع على حدِّ تعبير صاحب الطراز[1]. وآثر التعبير بلفظة (صيغته) أى هيئته، على لفظة (صورته) مثلاً؛ إذ إنَّ الصيغة بمعنى الهيئة التى يُبنى عليها الشىء، يقال: صيغة الأمر كذا وكذا:أى هيئته التى بُنى عليها[2]، وهذا أليق وأجدر بسياق المدح، كما أنَّ الصيغة تُستعمل كثيراً فى الحُلىّ المصوغة، وهذا ملائم للفظ (جوهره) فى الشطر الأول، فبينهما مراعاة نظير، تُسهم فى ترابُط أجزاء البيت، وتناغُم مفرداته، وتلاحُم وشائجه، فضلاً عن لفظة (صورته) تنبئ عن الشكل والمظهر، وهو غير مناسب لسياق المديح الذى يتطلب إبراز محاسن الممدوح الجوهرية قبل الشكلية.

ويتصدر البيت الثانى والخمسين الجار والمجرور(له) وتضمَّنت اللام معنى الملكية والاستحقاق، وكان للتقديم أثره في التنويه بشأن الممدوح وجدارته بهذه المكانة المرموقة وطموحه الشامخ وهمَّته العالية، ولذا ملأ ذكرُه أسماعَ الدنيا وسما صيته إلى طبقات النجوم، وضَمِنَ وجودُالضمير العائد على الممدوح فى قوله:(له)استمرارية التواصل السياقى بين هذا البيت وما قبله، فلو أنَّه قال: الثرى والثريا خُطَّتانِ له، لبدت الجملة الاسمية وكأنَّها طفرة تقطع على السامع سياق التتابع الذهنى والنفسى، ذلك أنَّه عندما ترد الجملة الاسمية فى سياق الوصف أو الإخبار غالباً ما يتقدم الخبر (شبه الجملة) مُتضمِّناً ضميراً يعود على محور الكلام الذى يأتى عادة قبله، فيمرّ السامع بالجملة الاسمية دون أن يُحسَّ بانقطاع السياق

---

[1] الطراز للعلوى ، ص ١٨٤ .

[2] اللسان مادة (صيغ) .

الـذهنى والوجـدانى لديـه[1]. وبـين (الثَّـرَى) أى:الأرض، والنَّـدى، والتـراب النـدىّ، و(الثُّريَّا) وهى مجموعة من النجوم، جناس ناقص مُذيَّل؛ لزيادة الثانى عن الأول بحرفين فى آخره، وكأنَّ هذا الجناس المُذيّل يعكس زيادة هِمَّة الممدوح وتطلُّعه إلى مقاصد بعيدة، ومرامٍ شامخة تليق بشأنه الرفيع. وفى هذا البيت لفٌّ ونشرٌ غير مرتب، حيث ذكر الشاعر المُتعدِّد مُفصَّلاً، وهو (الثرى، والثريَّا)، ثم ذكر المعنى المتصل بالثريَّا وهو السموُّ؛ لأن الثريَّا وهى مجموعة النجوم رمز العلوّ والسموّ والرفعة، كما ذكر المعنى المتصل بالثرى، وهو الرسوُّ؛ لأن الثرى وهو الأرض مصدر البشرية ومنبع الانسانية، ولعل فى هذا الإبهام والغموض الذى يلفّ الترتيب مدعاة لمضاعفة فعالية ذهن المتلقى وراء التوصل إلى نسبة الشىء إلى أصله، فإذا استطاع الذهن تحصيل العلاقة بين كل فرد من أفراد المتعدد والشىء المتصل به أدركته بهجة التعرف ولذة التوصل إلى مقصود المتكلم. ويؤكد ابنُ الأبار على أنَّ الممدوح حقيقٌ وجديرٌ بتحقيق مطالب القاصدين، فيقول:

٥٣ـ حَسْبُ الذى باع فى الأَخْطارِ يركبها إليه مَحْيَاهُ أَنَّ البَيْعَ ما وُكِسَا
٥٤ـ إنَّ السعيدَ امْرُؤٌ أَلْقَى بحَضْرتِهِ عصاه مُحْتَزِماً بالعَدْل مُحْترِسا
٥٥ـ فظلَّ يُوطِنُ من أَرْجائِها حُرُما وبات يوقد من أضوائها قبسا
٥٦ـ بُشْرَى لعَبْدٍ إلى البابِ الكريم حَدَا آمالَهُ ومِنَ العَذْبِ المَعينِ حَسَا
٥٧ـ كأنّما يَمْتطى واليُمْنُ يَصْحبُهُ من البِحارِ طريقاً نَحْوَه يَبَسَا
٥٨ـ فاستقبل السَّعْدَ وضَّاحاً أَسِرَّتُهُ من صَفْحةٍ غاضَ منها النُّورُ فانْعَكَسَا

[1] ينظر: الحذف والتقديم والتأخير فى ديوان النابغة الذبيانى، لابتسام أحمد حمدان ص٢٠٨.

٥٩ــ وقبَّــل الجُــودَ طفَّــاحاً غَواربُــهُ من راحةٍ غاصَ فيهاالبحرُ فانْغَمَسَا[١]

وقد آثرابنُ الأبار التعبير بطريقة التجريد فى البيت الثالث والخمسين فى قوله:(حَسْبُ الذى باع فى الأَخْطارِ يركبُها إليه مَحْيَاه) فلم يقل: (حسبى أننى بعتُ فى الأخطار أركبها إليه محياى) حيث عَنَى بالذى باع حياته بركوب الأخطار إلى الممدوح، نفسه، فكأنَّه انتزع من نفسه إنساناً يتصفُ بذلك للمبالغة فى وصفها بتحمُّل المشاق وركوب المخاطر بُغْية إنقاذ وطنه العزيز؛ لدلالة الانتزاع والتجريد على أنَّه بلغ فى قوة تحمُّله المصاعب وركوبه المهالك إلى حيث يخرجُ عنه إنسانٌ آخر مِثْله فى هذا الأمر، وقد جاء التجريد هنا بدون توسُّط حرف من حروف التجريد، وهذا النوع لا يدلُّ على التشبيه[٢]. ومعلوم أنَّ اسم الموصول يتخصَّصُ بمضمون الصلة ويكون مَعْرفة بها[٣]، ولذا عبَّر شاعرُنا باسم الموصول وصلته فى قوله:(الذى باع فى الأخطار يركبُها إليه مَحْياه) ليتوجَّه ذهن السامع إلى ما يأتى بعدها، وهو قوله:(أنَّ البيعَ ما وُكِسَا) فيتأكَّد لديه أنَّ هذا البيع – وهو بيع الشاعر حياته بركوب المخاطر إلى هذا الأمير– غير مغبون، بل سيُحقِّق أهدافه من إنقاذ الأهل والوطن من حصار الأعداء الكاثوليك. وهذا فنٌّ عجيب من قوة البيان يُسمَّى

---

[١] ديوان الأبار ص٣٩٩. المحيا: الحياة. الوَكْس: النقص، ويقال وُكس فلان فى تجارته: أى خَسِرَ. حَدَا الإبل وحَدَا بها يحدو حدواً وحُداءً: زجرها خلفها وساقها. الماء المعين: الظاهر الذى تراه العين جارياً على وجه الأرض. غاض الماءُ يغيض غَيْضاً ومغيضاً ومغاضاً: نقص أوغار فذهب. طفح الإناءُ والنهر: امتلأ وارتفع حتى يفيض. غوارب الماء: أعاليه وقيل أعالى موجه. اللسان (حيى، وكس، حدو، عين، غيض، طفح، غرب).

[٢] عروس الأفراح للسبكى ٣٥٥/٤. وبغية الإيضاح لعبدالمتعال الصعيدى ٤٠/٤ مكتبة الآداب– القاهرة، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م.

[٣] المطول للسعد، ص ٧٤.

التشويق، وإنَّه ليفعل فى النفس ما يفعل فيها السحر[١]. فضلاً عن أنه لا يخفى أنَّ في الاسم الموصول مزيد تقرير ثبوت المعنى المقصود فى النفوس[٢].

وصدَّرَ البيت الرابع والخمسين بأداة التأكيد(إنَّ) للعناية والاهتمام بمضمون هذا البيت الذى قَصَدَ به الجواب، وهذا أمر بيِّنٌ فى الكثير من مواقعها التى يُقصد بها إلى الجواب[٣]، فكأنَّ سائلاً سأل عند سماع البيت السابق، فقال: ولِمَ تبيع حياتك فى سبيل الوصول إلى هذا الأمير؟ فأجاب الشاعر بهذا البيت، ولذا فُصل بين البيتين بترك العطف بينهما، والسرُّ فى ذلك هو شبه كمال الاتصال.

وتأمَّلْ تعريف(السعيد) بـ(أل) الجنسية التى تُضْفِى على المعنى لوناً من المبالغة الناجمة عن معنى الإحاطة والشمول اللذين يقصد إليهما ابنُ الأبار في قوله:(إنَّ السعيدَ امْرُؤٌ أَلْقَى بحَضْرتِهِ عصاه) فقد حوّلت (أل) الجنسية المعنى إلى مثل يصلحُ لحال الشاعر ولغيره ولعصره، ويُدخل ابن الأبار وبيئته وعصره ضمن من ينطبق عليهم معنى المثل، وهذه الإحاطة وهذا العموم يُسهِّل على المتلقى أيًّا كان موقعه وعصره وثقافته أن يعيش التجربة كما أرادها له الشاعر[٤]. وواضح أن فى التعبير بلفظة (السعيد) ما يفى بالغرض المطلوب منها من التعجيل بمسرة الشاعر وتفاؤله، وهذا يدل على دقة أداء هذه الكلمة لمعناها فى سياقها، وفى هذا الشأن جاء قول بشر بن المعتمر فى صحيفته ينصح الأدباء:"ومن أزاغ معنى كريماً

---

[١] ينظر: البلاغة العالية(علم المعانى) لعبد المتعال الصعيدى، ص ٧٢.

[٢] ينظر: الأطول للعصام ١/٩٤، ط الاستانة العامرة بتركيا.

[٣] ينظر: دلائل الإعجاز ، ص٣٢٤ .

[٤] ينظر: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، د. منير سلطان، ص٩٥، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٨م.

يلتمسُ له لفظاً كريماً"[١]. وقد عَنَى الشاعرُ بالسعيد نفسه على طريق التجريد، فلم يقل: إننى امرؤ سعيد، بل انتزع من نفسه شخصاً سعيداً للمبالغة فى وصف حاله بالسعادة الغامرة، لنزوله بحضرة هذا الملك العادل. والغرض من هذا الأسلوب التجريدى هو تمكين المتكلم من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه؛ إذ يكون مخاطباً بها غيره فيكون ذلك أعذر له[٢].

ويُشيرالتنكير فى كلمة(امرؤ) إلى النوعية أى إلى نوع من أنواع الاسم النكرة، ويعنى التنكير أنَّ السعيد امرؤ من الناس، هو هذا الذى ألقى عصاه بحضرة هذا الملك العادل. وقوله:(ألقى بحضرته عصاهُ) كناية عن الاستقرار، يقال: ألقى المسافرُ عصاه: إذا بلغ موضعه وأقام، لأنَّه إذا بلغ ذلك ألقى عصاه فخيَّم أو أقام وترك السفر[٣]، وكأنَّ العرب عَنَتْ بقولها:"ألقى عصاه"[٤] أى: وصل إلى بُغيته ومُراده،أو وطنه ومرَاده ومظنَّة استراحته[٥]. وقد وصف الشاعرُ الممدوحَ بالعدل فى الشطر الثانى، وهذا معنى معروف فى الشعر العربى، بيد أنه بالغ فى اتصاف ممدوحه بالعدل فقال: (مُحْتزِماً بالعدل مُحْترِسَا)، إذ جعل الممدوح هوالعدل نفسه ، مبالغة فى كمال صفة العدل فيه، ومن ثم فقد صوَّر العدل فى صورة حزام يشدُّ الشاعر وسطه به بجامع التمكن فى كل، على سبيل الاستعارة المكنية، وإثبات

---

[١] البيان والتبيين، للجاحظ، ١٣٥/١، تحقيق عبدالسلام هارون، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٨م.

[٢] علم البديع دراسة تاريخية وفنية، د. بسيونى عبدالفتاح فيود، ص٢٠٧ .

[٣] اللسان مادة (عصي) .

[٤] مجمع الأمثال ، للميدانى ، ٣٦٤/١.

[٥] كتاب العصا لأسامة بن منقذ ص١٧٠ تحقيق حسن عباس الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨١م.

الاحتزام للعدل استعارة تخييلية وهى قرينة المكنية[١]. وجانس بين (مُحْتزِماً، ومُحْترِسَا) وهذا يُضفى على البيت تناغماً وتجاوباً موسيقيًّا يُصوِّر قوة تمسك الشاعر واحتزامه بعدل الممدوح.

وكان الشاعرُ دقيقاً فى اختيار مفرداته وتراكيبه فى البيت الخامس والخمسين، فعبَّر في بدايته بالفعل الناسخ (ظلَّ) لمناسبته لمضمون جملة(يُوطِنُ من أَرْجائِها حُرُماً) إذإنَّ اتخاذه وطناً مهيباً من أرجاء حضرة الممدوح يتناغم مع التعبير بالظلول، وهو فعل الشىء نهاراً، أو الدوام على فعله، كما عبَّر في عجزه بالفعل الناسخ (بات) لملاءمته لمضمون جملة(يُوقدُ من أضوائها قَبَسَا) وواضح أنَّ إيقاد القبس من أضواء الممدوح يتآزر مع التعبير بالبيات، وهو فعل الشىء ليلاً، ولذا فإنَّ موقعهما هنا موقع صحيح، وهذا مُعْتبرٌ من جهة الفائدة فيهما، واقتران مضمون الجملتين بوقتيهما[٢]، واعتبار الفائدة هو الأصل الذى يُرجع إليه، ويُعوَّل على النظر من جهته[٣]. والمتأمل فى الشطر الثانى يجد أنَّ معناه معقود من قوله تعالى فى قصة سيدنا موسى –عليه السلام–:"لعلى آتيكم منها بقبس"[٤].

وافتتح البيت السادس والخمسين بلفظ (بشرى) لقصد تعجيل المسرة بالمسند الخبر الذى يعنى البشارة والإخبار بما يبعث فى النفس السرور والبهجة، ولذا حذف المسند إليه المبتدأ، والأصل: هذه بشرى لعبد. وكأنَّ الشاعر هنا يهتم بألفاظه

---

(١) ينظر: نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز، لفخرالدين الرازى ص١٧٦، ١٨٩، تحقيق أحمد حجازى السقا، المكتب الثقافى بالقاهرة ، ط١، ١٩٨٩م. وحاشية الدسوقى على شرح السعد ١٥٠/٤ (ضمن الشروح).

(٢) ينظر: شرح كافية بن الحاجب ، لنور الدين عبدالرحمن الجامى ٢٩٣/٢ تحقيق د. أسامة طه الرفاعى دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م.

(٣) سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجى، ص١٤٥.

(٤) سورة طه : ١٠ .

ويتـأنق فيهـا، لأنَّ "التعبيـر بالألفـاظ هـو الـذى يُمـيِّز الأدب مـن بـاقى الفنـون الجميلـة، لأن الأدب يُعبِّر بـاللفظ، بينمـا تُعبر الموسيقى بالصوت، والرسم بـاللون، والنحت بالحجارة"[1]. ومن هنا فلا بد من إيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه مـا يشـاكله مـن الألفـاظ حتـى يَبْـرُز فـى أحسـن زىّ وأبهـى صـورة وكمـا قـال ابـن طباطباالعلوى:"للمعانى ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح فى غيرها، فهى كـالمِعْرض للجاريـة الحسـناء التـى تـزداد حُسْـناً فـى بعـض المعـارض دون بعـض"[2]. وقصـد الشاعرُ بالعبد نفسه على طريق التجريد، لإبراز صفة العبودية فى سياق المديح، مبالغة فى كمال اتصاف الممدوح بصفة الحكم والملك وتدبير شئون رعيته. كماعنى بقولـه: (الباب الكريم) بـاب الممدوح، وهذا تجريد بطريق الكنايـة، لأن الشـاعر إنمـا قصـد بـاب هـذا الأميـر الكـريم لشـهرته بالسـماحة والكـرم وقضـاء حـوائج العفـاة والراغبين. وقد جمع بين وصف نفسه بالعبودية، ووصف الممدوح بالكرم، وكأنَّه ينظر إلى قوله تعالى:"يأيُّها الإنسانُ ما غرّكَ بربِّكَ الكريمِ"[3]. وفى قولـه: (حدا آماله) صوَّر الآمال فى صورة الإبل التى يحثها الراعي على السير بالحُداء، وهو الغناء للإبل، بجامع شدة العنايـة والاهتمـام فـى كل، علـى سبيل الاستعارة المكنيـة. أمـا قولـه:(ومن العَذْبِ المعينِ حَسَا) فهو كنايـة عن تعداد محاسن الممدوح وكثرة عطاياه. وبين (حدا، وحسا) جنـاس مضـارع، فالـدال فـى اللفظ الأول، والسين فـى الثانى، مختلفان فى النوع لكنهما متقاربان فى المخرج، وهو جناس له أثر جلىّ فـى تشويق النفس، وتنشيط الفكر، للوقوف على المراد من اللفظين المتشابهين.

---

[1] من بلاغة القرآن، د. أحمد أحمد بدوى ، ص ٢ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٨٧م.

[2] عيار الشعر، لابن طباطبا العلوى، ص ١١.

[3] سورة الانفطار : ٦ .

وقد صوَّر ابنُ الابار نفسه فى البيتين السادس والخمسين والسابع والخمسين وقد حدا بآماله نحو هذا الأمير الكريم ليغترف من فيض كرمه، فى صورة من يمتطى من البحار طريقاً يبساً يصحبه فيه اليمنُ نحو هذا العذب المعين والوجه الهيئة الحاصلة من تحقق المطلوب مع السرور والبهجة، وهذا تشبيه تمثيلى له أثر فى النفس ووقع فى القلب، يؤكد المراد ويثبته فى الذهن. وجاءت جملة (واليُمْنُ يصحبُه) معترضة فى تضاعيف البيت بين الفعل(يمتطى) ومتعلقه(من البحار) قصداً إلى الدعاء لنفسه باليمن والبركة فى تلك الرحلة المحفوفة بالمخاطر والمهالك، والواو اعتراضية لا عاطفة ولا حالية[1]. وكنى الشاعر بصحبة اليمن إياه، عن نسبة اليُمْن والبركة إليه، وهى كناية لطيفة رائعة فى موضعها، تُبرز المعنى المجرد (اليُمْن) فى صورة محسوسة مشاهدة، يصحب الشاعرَ فى طريقه نحو الأمير، مما يكون لتلك الصورة فعاليتها وأثرها العميق فى النفوس، ووقعها اللطيف على القلوب، علاوة على ما فيها من يقظة الفكرة التى تدفع إلى البحث عما وراء الصورة الظاهرة للكلام حتى يصل إلى المراد ويعرفه عن طريق العلائق والصلات بين المعانى الظاهرة للكلام والمعانى المرادة منه[2]. ولعلك تلاحظ أنَّه عبرَّ بالفعل المضارع فى كلٍّ من:(يمتطى، يصحبه) لاستحضار صورة كل فعل فى ذهن المتلقى، واعتداد كل صورة منهما حاصلة ماثلة أمام العين استحساناً لها وحُبًّا فيها. وفى هذا البيت عقد من القرآن الكريم، من قوله سبحانه فى قصة سيدنا موسى عليه السلام:"فاضربْ لهم طريقاً فى البحر يبساً"[3]. أى يابساً لا طين فيه ولا ماء، أو ذا

---

[1] ينظر: مختصر المعانى للسعد ص ٢١٤، ط الحلبى.

[2] ينظر: من بدائع النظم القرآنى د. سيد عبدالفتاح حجاب ٦٩/١ مطبعة الجندى، القاهرة، ط١.

[3] سورة طه : ٧٧.

يبس[١].

وأراد بالسَّعْد فى البيت الثامن والخمسين ذات الممدوح على طريق التجريد، حيث انتزع من الممدوح سعداً يستقبل الشاعرَ بوجهٍ وضّاح الأسرَّة أي الأسارير:وهى خطوط الكف والجبهة[٢]، مبالغة فى اتصافه بالسعد. ولعلَّ الشاعر لم يُوفق فى التعبير بلفظ (غاضَ) فى قوله:(من صفحة غاضَ منها النور فانعكسا)؛ إذ لا معنى لوصف الممدوح بغيض النُّور من صفحة وجهه أى نُضوبه منها، يقال: غاض الماءُ: قلَّ ونضب، وإنما المناسب لسياق المديح أن يقال:من صفحة فاض منهاالنور فانعكسا، لأنَّ فيض النور من صفحة وجه هذا الأمير السعيد وانعكساه على أرجاء المعمورة أدخل فى باب المديح من غيره. وأنت ترى أنه يُهيِّمن على هذا البيت حرف السين بوصفه مفتاحاً موسيقيًّا (فاستقبل، السعد، أسرته، فانعكسا) وهو حرف لثوى احتكاكى مهموس يُؤدِّى تكراره على هذا النحو من الكثافة إلى إشاعة جَرْس خافت [٣]، يناسب أجواء المديح، وينبض بحالة الشاعر النفسية.

وقَصَدَ بالجُود فى البيت التاسع والخمسين ذات الممدوح على طريق التجريد، إذ انتزع من هذاالأمير الكريم جُوداً مستقلاً قائماً بذاته، للمبالغة فى وصفه بالجود والكرم، وكأنَّه بلغ فى ذلك مبلغاً أمكن معه أن يُؤخذ منه مثيله، وأن يُجرَّد منه موصوف آخر متصف بأوصافه ذاتها، وفى هذا دلالة على كمال جود الممدوح وسعة كرمه، وهكذا فُهم التجريد فى البيت بقرينة السياق دون الاستعانة بحرف.

---

[١] الإشارة إلى الإيجاز فى بعض أنواع المجاز ، للعز بن عبدالسلام ص ٢٦٩ تحقيق محمد بن الحسن بن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م.

[٢] مختار الصحاح للرازى ، مادة (سرر) .

[٣] ينظر: قراءة النص الشعرى د. فوزى عيسى، ص ١٤٠، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ٢٠٠٧م.

وقيَّدَ(الجُود) بالحال (طفِّاحاً غواربُه) ولو قال :فيَّاضاً غواربُه، أى : أعالى موجه، لكان أحسن وأجود،إذ الفيض أنسب وأليق بسياق الجود والكرم بخلاف الطفح الذى يُلقى بظلال وإيماءات لا تتناسب مع سياق الجود، يقال: طفح الإناءُ والنهرُ والحوضُ ونحوها:امتلأ وارتفع حتى يفيض[1]. وجاء بالجار والمجرور (من راحة) أى من كفِّ هذا الأمير، ووصف الراحة بقوله : (غاص فيها البحرُ فانغمسا)،أى إنَّ البحر غاض فى راحة هذا الأمير الفيَّاضة بالعطاء، حتى انغمس فيها البحر وانغمر فلا أثر له، وفى ذلك إيماءٌ إلى أنَّ هذا الممدوح يفضل البحر، بل يغمره بأفضاله الكثيرة، وبهذا ينهض تشبيه الممدوح بالبحر فى الفيض والإغداق إلى مستوى رفيع، وفنٍّ من أداء المعنى بطريق بديع. ثم يختم ابنُ الأبار سينيته منادياً هذا الأمير المنصور بأن يُقدم على نصرة هذا البلد، ففى إقدامه حياة الأندلس، وأن يُرسل إليها الجيوش، ويقتصَّ من ملوكهاالصفر، فيقول:

٦٠- يا أيُّها المَلِكُ المنصورُ أنتَ لها ... عَلياءُ تُوسِعُ أعداءَ الهُدَى تَعَسَا

٦١- وقد تواترتِ الأنباءُ أنَّك مَنْ ... يحيي بقتل ملوك الصفر أندلسا

٦٢- طَهِّرْ بِلادَكَ منهم إنَّهم نَجَسٌ ... ولا طهارة ما لم تَغْسِلِ النَّجَسَا

٦٣- وأوْطِئْ الفَيْلَقَ الجَرَّارَ أَرْضَهُمُ ... حتَّى يُطأطِئَ رَأْساً كُلُّ مَنْ رَأَسَا

٦٤- وانْصُرْ عَبِيداً بأقصَى شَرْقِها شَرِقَتْ ... عُيونُهم أدْمُعاً تَهْمِي زَكاً وخَسَا

٦٥- هُمْ شِيعةُ الأَمْرِ وَهِيَ الدارُ قد نُهِكَتْ ... داءً وما لم تُباشِرْ حَسْمَهُ انْتَكَسَا

٦٦- فامْلأْ هنيئاً لك التمكينُ ساحتَها ... جُرْداً سَلاهِبَ أوْ خَطِّيَّة دُعُسَا

٦٧- واضْرِبْ لها مَوْعداً بالفتحِ تَرْقُبُهُ ... لَعَلَّ يَوْمَ الأعادى قد أتَى وعَسَى[2]

---

(١) اللسان (طفح) .

[2] ديوان ابن الأبار ص ٣٩٩ ، ٤٠٠. النبأ: الخبر، والجمع أنباء. النَّجْس والنِّجْس والنَّجَس: القَذِر من الناس ومن ومن كل شيء قذرته. الفيلق :الجيش العظيم. رأسَ القومَ يرأسُهم رآسة وهو رئيسهم:رأسَ عليهم فرأسهم

ويلتفت فى البيت الستين من أسلوب الغيبة فى الأبيات السابقة، إلى طريق الخطاب، مُتوجِّهاً بخطابه إلى هذا الملك المنصور، وأنَّه حقيق بالنصر والغلبة على أعداء الإسلام، قائلاً :(يا أيُّها الملكُ المنصورُ)، ولعل فى مجيء أداة النداء(يا)[1] هنا تعبيراً عن حالة نفسيَّة ألمَّت بابن الأبار، وقد ضاقت به السبلُ فى فكّ الحصار عن وطنه العزيز بلنسيَّة، فأراد أن يرفع صوته بالنداء، زيادة فى الاستصراخ والاستنجاد، وكأنَّه وجد فى أسلوب النداء مُتنفَّساً لآلامه وأحزانه وهمومه، ويأتى جمال تعريف كلٍّ من (المَلِك، والمنصور) بـ(أل) العهدية؛ إذ هى أخصُّ وألصق بالمتكلم والمستمع فى هذا المقام. وقد صحب أسلوب النداء هنا الجملة الاسمية (أنت لها) التى تدلُّ على أنَّ الشاعر إذا كان يطلب شيئاً فإنَّما يطلب ما توجبه همة الممدوح وتقتضيه شجاعته وبسالته. وهذه الجملة الوجيزة تدلُّ على أنَّ الشاعر إنَّما يُكوِّن عباراته ، وينسج تراكيبه من تلك الألفاظ المشحونة بالمعانى المتكاثرة الموحية بالدلالات المتعددة، وهى بذلك تروي ظمأ المتأدب وتشبع نَهَم المبدع ، كما أنَّها تمدُّ المتلقى بالرائع من الأفكار والصور[2] فاللفظ هنا يدلُّ على معنى، ويُومئ

وفَضَلهم. هَمَتْ عينُه هَمْياً وهُميًّا وهَمَياناً: صبَّت دَمْعَها وقيل: سال دمعها وكذلك كل سائل من مطر وغيره. الزكا: مقصور الشفع من العدد، والعرب تقول للفرد خسا وللزوجين اثنين زكا. نهكته الحُمَّى نَهْكاً ونَهَكاً:جهدته وأضنته ونقصت لحمه فهو منهوك رُوَى أثر الهُزال عليه منها. النَّكْس: قلب الشيء على رأسه، نكسه ينكسه نكساً فانتكس. فرس أجرد: قصير الشعر، وذلك من علامات العتق والكرم. السلهب من الخيل: الطويل العظيم. الخطية:الرماح نسبة إلى الخط وهو موضع. الدُّعُس:الغليظة. اللسان:(نبأ، نجس، فلق، رأس، همى، زكو، نهك، نكس، جرد، خطط، دعس) .

[1] وهى أكثر حروف النداء استعمالاً ، ولهذا لا يُقدَّر عند الحذف سواها، ولا ينادى اسم الله تعالى إلا بها. ينظر: بصائر ذوى التمييز فى لطائف الكتاب العزيز للفيروزآبادى ٤٢٢/٥، تحقيق محمد على النجار، المكتبة العلمية، بيروت .

[2] ينظر: طرق التعبير الأدبى "دراسة بلاغية ورؤية نقدية" د. محمود شاكر القطان، ص ١٨٦، دار إحياء التراث الإسلامى للنشر والتوزيع، ط ١، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢م.

بثان وثالث [١]، وذلك لأنَّه تتفجر منه" شحنات نفسية ودلالات هامشية تتآزر فى بيان المضمون"[٢] ولذا يُسارع إلى الخبر (علياء) ويحذف المبتدأ (هى) للتعجيل بالمسرة، والتفاؤل بهذا الخبر، ويصفُ العلياء بأنَّها (تُوسعُ أعداءَ الهُدَى تَعَسَا) أى تملأ أعداء الإسلام بُؤْساً وشقاءً وهلاكاً، وهذا كناية عن النصر والظفر على هؤلاء الأعداء الكاثوليك، وبهذا تتناغم هذه الكناية مع ما جاء فى جملة النداء (ياأيُّهاالملك المنصور) من وصف هذا الملك بصفة المنصور. وهكذا نجح الشاعرُ فى الإفادة من عطاء النحو للوصول إلى معنى المعنى فالمسألة "ليست معرفة النحو والصرف ، وإنَّما الأمر أمر معرفة بمعانى العبارات، ووضعها مواضعها، وفائدة هذا العبارة إذا جاءت على هذا السياق، أو ذاك، ومدى ما استطاعت أن تُحقِّقه من الدلالات"[٣]. ذلك أنَّ الوفاء بالمعنى هو القيمة الوظيفية للكلمة والجملة والعبارة الذى من أجله اختيرت لتقوم بإيصاله إلى المخاطب[٤].

وفى هذا البيت التفاوت من طريق الخطاب فى الشطر الأول (ياأيُّها الملك المنصور أنتَ لها) إلى طريق الغيبة فى الشطر الثانى (علياءُ تُوسعُ أعداءَ الهُدَى تَعَسَا) وفى هذا تجديدٌ لنشاط المخاطب ، فإنَّ نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب يكون أحسن تطرية لنشاط السامع، وأكثر إيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، على حدِّ تعبير الزمخشرى[٥].

وبدأ البيت الحادى والستين بالحرف (قد) الذى يفيدالتحقيق، وأردفه بالفعل

---

[١] ينظر: الإعجاز البلاغى د. محمد محمد أبو موسى ص ٩٢ مكتبة وهبة، القاهرة .

[٢] المعانى فى ضوء أساليب القرآن، د. عبدالفتاح لاشين ص ٣٥٠ .

[٣] قضايا النقد الأدبى د. محمد زكى العشماوى ص ٣١٣ ، ط دار الكتاب العربى، د ت.

[٤] ينظر: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، د. منير سلطان ص ٥٠.

[٥] الكشاف للزمخشرى ٧/١ .

(تواترتْ) الذى يُؤذن بالتتابع والتوالى وأنَّ هذا الملك المنصور معروف بهذا الأمر كابراً عن كابر، ومن ذلك الخبر المتواتر: وهو الذى نقله جماعة عن جماعة[١]. ولهذا عبَّر بلفظ (الأنباء) دون الأخبار، إذ الأنباء جمع النبأ وهو خبر ذو فائدة عظيمة يحصل به علم أو غلبة ظن، ولا يقال للخبر فى الأصل نبأ حتى يتضمَّن هذه الأشياء الثلاثة[٢]. قال تعالى :"ذلك من أنباء الغيب نُوحيه إليكَ"[٣]. كما أكَّد مضمون الجملة بأداة التأكيد (أنَّ)[٤]، فقال:(أنَّك مَنْ يُحْيي بقتل مُلوك الصفر أندلسا) لتحقيق مضمون هذه الجملة فى النفس، وتثبيتها فى القلب، وتقريرها فى الذهن، مما يُشعر بعظم أهميتها فى نفس الشاعر، لكون مضمونها هو الدافع الأساس إلى إنشاء هذه القصيدة والمحور الرئيس الذى تدور حوله أفكارها. واستعار الإحياء لإنقاذ بلاد الأندلس من قبضة الأعداء العتاة الجبارين بجامع عظم النفع فى كل، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية التى توحي بشدة البهجة والسرور فى نفوس مسلمي الاندلس. ومن ثم طابق بين الإحياء والقتل بمعنى الموت، وهذا يكشف عن قوة هذا الملك وشدة بأسه على الأعداء. وواضح أنَّ الطباق هو الذى أظهر ذلك وجلاه وكشف عنه وأبداه، ذلك أنَّ "علاقة التضاد وثيقة الارتباط بالمعنى، فلاشك أنَّ البون شاسع بين هذه العلاقة المبنية على التضاد وغيرها من علاقات التكوينات البديعة"[٥].

---

[١] التعريفات لعلى بن محمد الجرجانى ص ١٣٠ .

[٢] مفردات ألفاظ القرآن للراغب الأصفهانى مادة(نبأ).

[٣] سورة آل عمران: ٤٤.

[٤] شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك لبهاء الدين عبدالله بن عقيل ١/ ٣١٨ .

[٥] السياق وتوجيه دلالة النص، د. عيد بلبع ص ٢٥٤، بلنسية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.

وفى قوله:(ملوك الصفر) كناية، فقد كنى بالصفر عن الروم، ويمكن أن يكون فى لفظ (الصفر) تورية، معناه القريب الذهب الأصفر، وهو غير مراد ومعناه البعيد الروم الصفر، وهو المعنى المراد، وقد ذُكر قبل التورية ما يُلائم هذا المعنى البعيد المراد ويُبيِّنه وهو لفظ (ملوك) ولذا فهى تورية مُبيَّنة ، لأن المورَّى عنه – المعنى البعيد – قد تبيَّن وظهر بذكر لازمه، ولولاه لكان خفيًّا[١]وهذا يكسو الكلام طلاوة وبهاءً ، والمعنى وضوحاً وبيانا[٢]، وهذه التورية تُذكِّر بقول أبى تمام، يَذْكرُ يَذْكرُ فتح عَمُّوريَّة ويُهنِّئ المعتصم بذلك:

أبقيتَ بنى الأصفرِ المُصفرِّ كاسْمِهُمُ سفر الوجوه وجلت أوجه العرب[٣]

ويأتى ابنُ الأبّار فى البيت الثانى والستين بفعل الأمر (طَهِّرْ) الذى خرج عن معناه الأصلى إلى معنى الدعاء، وهو الطلب على وجه التضرُّع والخضوع، حيث استُعملت صيغة الأمر فى سياق الاستغاثة والاستعانة. ويتضمَّن التعريف بالإضافة فى قوله:(بلادك) تعظيم شأن المضاف (بلاد) وتفخيماً له؛"لأنَّ المضاف إلى العظيم يَعْظُم بالإضافة إليه"[٤]. ولعلك تلحظ أنَّ قوله:(إنَّهم نَجَسٌ) قد قد فصل عما قبله، لما بينهما من شبه كمال الاتصال؛ إذ إنَّ هذه الجملة جاءت فى موقع جواب عن سؤال ناشئ عن الجملة السابقة (طهر بلادك منهم) فكأنَّ سائلاً سأل حين سمع الجملة الأولى:ولِمَ ذلك التطهير؟ فأجاب:(إنَّهم نَجَسٌ) أي قَذَرٌ، وهذا

---

[١] ينظر: شرح عقود الجمان لجلال الدين الاسيوطى ٩٨/٢.

[٢] ينظر: الصور البديعة بين النظرية والتطبيق د. حفنى شرف ٩٥/٢، الرسالة، القاهرة، ط ١، ١، ١٩٦٦م.

[٣] ديوان أبي تمام ص ١٢ ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف المعارف بمصر ط ٢ ، ١٩٦٩م .

[٤] الكشاف للزمخشرى ٥٥/٥ .

مأخوذٌ من قوله تعالى:"يا أيهاالذين آمنوا إنَّما المشركون نَجَسٌ فلا يقربوا المسجد الحرام بعد عامهم هذا"[١] أى هم بمنزلة القذر والنجس لخُبث باطنهم، وُصفوا بالنجس للمبالغة، كأنَّهم عين النجاسة[٢]. وطابق بين التطهير والنجاسة فى شطرى البيت، وذلك ليكشف عن ضرورة تطهير بلاد الأندلس من نجاسة هؤلاء الأعداء الذين لا يتوانون عن تنجيس بلاد المسلمين بكل ألوان القذارة وصنوف النجاسة، ولذا كرَّر لفظى الطهارة والنجاسة هنا، لتأكيد وتقرير هذا الأمر فى نفس المخاطب وأنه لا بُدَّ من تطهير تلك البلاد من أرجاس وأقذار الكفر.

وقوله:(ولاطهارة مالم تغسل النَّجَسا) تذييل مستقل بمعناه جار مجرى المثل، أكَّد مضمون ما قبله وقرَّره فى الأذهان ، ومعناه أنَّ تطهير بلاد الأندلس يستلزم غسلها من نجاسة هؤلاء الكاثوليك بسحقهم وإبادتهم، وقد جاء هذا التذييل "ليُظهر المعنى لمن لم يفهمه، ويتقرر عند مَنْ فهمه"[٣]، وهذه الجملة ليست من التكرير، ذلك "أنَّ التكرير يكون بلفظ الجملة المتقدمة، ولا تغاير فيه بين الجملتين بحسب الذات، بخلاف التذييل، فإنَّ التغاير فيه بين الجملتين بحسب الذات"[٤]. وجَمَعَ هنا بين الطهارة والغسل، وهماأمران متناسبان لا تضاد بينهما، من جهة أنَّ الطهارة لا تكون إلا بالغسل فى الغالب الأعمّ ، وفى ذلك إيماء إلى أنَّ بلاد الأندلس قد تخللتها أقذار الأعداء من بعض جوانبها، ولا بُدَّ من إزالتها وغسلها.

---

[١] سورة التوبة: ٢٨.

[٢] درة التفاسير للشيخ محمد على الصابونى ص ١٩١، مطبعة الأفق مكة المكرمة، ط٥، ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦م.

[٣] أنوار الربيع فى أنواع البديع لابن معصوم المدنى ٣٩/٣ تحقيق شاكر هادى شكر، مطبعة النعمان والنجف الأشرف، العراق، ط١، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩م.

[٤] المرجع السابق ٤٣/٣.

وجاء البيتُ الثالث والستون معطوفاً على ما قبله بالواو، والسرُّ فى ذلك هو التوسط بين الكمالين مع عدم المانع ، لاتفاقهما فى الإنشائية لفظاً ومعنًى، وقد تكوَّن هذا البيتُ من قطعة "ذات دلالة، وذات وظيفة، وبالتالى هى قطعة مُثمرةٌ من الكلام"[١]، ابتدأ بفعل الأمر (أوطئْ) ومعناه الدعاء وهو الطلب على سبيل التضرُّع والتذلل والخضوع سواء كان الطالبُ أدنى أو أعلى أو مساوياً فى الرتبة[٢]، وهذا يعني أنَّ الشاعر يدعو هذا الأمير إلى أن يدوس جيشُه الجرَّار أرض هؤلاء الأعداء، بعد أن يُطهِّر بلاد الأندلس منهم، وهذا مفهوم من سياق الكلام ، يقول السكاكى عن صيغةالأمر:"إنَّها تُولِّد بحسب قرائن الأحوال ما ناسب المقام"[٣]، ولذلك فإنَّ الرؤية البلاغية لأساليب الدعاء تضطلع بالكشف عن الدقة فى إحكام الأسلوب من وجهة نظر بلاغية تأخذ نفسها بمحاولة ربط هذه الإمكانيات البلاغية بالدلالات، وما يُمكن أن تُحقِّقه من أبعاد نفسية عند الداعى بها[٤].

وآثر التعبير بلفظ (أَوْطِئْ) أى :دُسْ، للدلالة على مدى الذل والهوان الذى ينبغى أن يُلحق بهؤلاء الأعداء، ووصف الفيلق بالجرّار ، على طريق التكميل والاحتراس، حتى لا يُفهم الاستهانة والاستخفاف بالعدوّ، فهذا لا يليق بشأن الحرب، والاستعداد لها على أكمل وجه، والتعبير بلفظ :(أَرْضَهُم) يدلُّ على العموم والشمول لأرض الكفار، وليس جزءاً منها. وأتَى بالحرف (حتى) الذى يفيد انتهاء الغاية[٥] للإعلان عن أنَّ ما بعدها وهو طأطأة رؤوس الكفر وإذلالهم، إنما هو غاية وهدف

---

[١] علم لغة النص (الاتجاهات والمفاهيم) د. سعيد بحيرى ص ٢٥٦، دار لونجمان، القاهرة.

[٢] ينظر: حاشية الدسوقى على شرح السعد ٣٢٠/٢ .

[٣] مفتاح العلوم للكساكى، ص ٣١٩ .

[٤] ينظر: السياق وتوجيه دلالة النص د. عيد بلبع ص ٢٨٩،٢٩٠.

[٥] مفتاح الإعراب، لمحمد أحمد مرجان، ص ٢٣، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة .

ينبغى أن يسعى هذا الفيلق الجرَّار من أجل تحقيقه والحرص على إنجازه. وقوله:(يُطاطئ رأساً كلُّ مَنْ رَأَسَا) كناية عن شدَّة الذلِّ والصغار الذى سيلحق برؤوس الكفار ومَنْ شايعهم ووالاهم، وقد جاء بلفظ المضارع (يُطاطئ) لاستحضار تلك الصورة المُهينة المُذلَّة فى ذهن السامع. وجاء بلفظ (كلّ) فاعلاً للفعل (يُطاطئ) لإفادة شمول وعموم الذل لسائر رؤساء الأعداء. وجانس بين (رأْساً) و(رأَسَا) وهو جناس مُحرَّف، اختلف فيه اللفظان فى هيئة الحروف، أى فى الحركات والسكنات ، الأول بسكون الهمزة والثانى بفتحها، والمراد بلفظ الرأس:الجسم والذات على سبيل المجاز المرسل، وذلك ليبرز صورة الذل والصغار على أشرف الأعضاء وهو الرأس الكائنة بأرفع الأعداء شأناً وأعلاهم منزلة، وهم رؤوسهم وأعيانهم وسادتهم، وفى هذ حضٌّ على قهر العدوِّ، وفى المثل :(الروم إذا لم تُغْزَ غَزَتْ) يعنى أنَّ العدو إذا لم يُقهر رام القهر[1].

وأنت تجد أنَّ البيت الرابع والستين معطوفٌ على ما قبله بالواو، لما بينهما من التوسط بين الكمالين مع عدم المانع من الوصل فالبيتان متفقان في الإنشائية في اللفظ والمعنى. وأراد الشاعر بصيغة الأمر (انصر) الدعاء بنصر هؤلاء المستضعفين المغلوبين على أمرهم، ولذا آثر التعبير بلفظ (عبيداً) على: عباداً، مع استقامة وزن البيت مع اللفظ الثاني، للإشعار بمدى القهر والهوان الذي يعيش فيه هؤلاء المحاصرون البائسون بأقصى شرق الأندلس أي بمدينة بلنسية التي يحاصرها الأعداء الكاثوليك من نصارى الإسبان[2].

وقوله:(شَرِقَتْ عيونُهم أدْمُعاً) أي :غصَّت عيونُهم وامتلأت بالدموع ، وهذا كناية عن شدَّة الخوف والهلع، فضلاً عن الأسى والحزن الذي يعيشُ فيه هؤلاء

---

[1] مجمع الأمثال، للميدانى، ١/٣٠٥ .

[2] ينظر: نفح الطيب ، للمقري ٤/٤٥٦ .

العبيد الضعاف بشرق الأندلس، والشاعر هنا إنما يلجأ إلى التعبيرات الفنية المشحونة بالمشاعر المختلفة، والأفكار المتنوعة التي تُكسب الكلام خُصوبة ونُموًّا، وتجعل القارئ يُعمل فكره فيما تسخو به الألفاظ القليلة من معان كثيرة[١]. وجانس بين (شرقها، وشرقتْ) وهو جناس مُحرَّف، إذ اللفظان مختلفان في الحركات والسكنات، وذلك ليربط بين المكان والحدث، فهؤلاء العبيد الفَزِعُون بأقصى شرق الأندلس أي بمدينة بلنسية. وَوَصَفَ الأدْمُع بأنَّها(تهمي) أي:تسيل، فهي لا تكاد تجفُّ حتى تسيل مرة أخرى من شدة الأسى والحزن وعظم الخوف والرعب، ومن ثم طابق بين (زَكاً) أي زَوْجاً، و(خَسَا) أي فرداً[٢]، ليُبيِّن أنَّها متتابعة متلاحقة تارة زوجاً زوجاً، وأُخْرى فرداً فرداً، وهذا كناية عن أنَّ دموعهم لا تكاد تنقطع، بل هي دائماً تسيل بأحوال مختلفة. وهذه الدقة في التعبير عن المراد إنَّما تدلُّ على أن الكلمات لها تأثير بحسب موقعها من أخواتها، وفي الجوِّ العاطفي الذي تعيش فيه ومقتضى الحال الذي استدعاها[٣].

وقد فُصل البيت الخامس والستين عما قبله بترك العطف بينهما، لما بينهما من كمال الانقطاع بلا إبهام، نظراً لاختلافهما خبراً وإنشاءً، إذ إن البيت السابق من قبيل الإنشاء، وهذا البيت جاء بطريق الخبر. وآثر الشاعرُ ذكر المسند إليه المبتدأ في جملة(هم شيعة الأمر) وأيضاً في جملة(هي الدار) لزيادة الإيضاح والتقرير له في الموضعين ، حيث إنَّ القرينة موجودة في البيت السابق والسامعُ ممن ينتفع بها بحيث لا يغفل عنها حتى يحتاج المتكلمُ إلى الاحتياط لإيضاحه

---

[١] ينظر: طرق التعبير الأدبي د. محمود شاكر القطان ، ص ١٨٦.

[٢] اللسان (زكو، خسو).

[٣] ينظر: أصول النقد الأدبي ، لأحمد الشايب ص ٢٥٦، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، ط ١٠ ، ٢٠٠٤م.

وتقريره عند السامع لكن ذكره ليزيد وضوحه وتقريره[1]. وجاء المسند الخبر (شيعة الأمر) مُعرَّفاً بالإضافة، لكون الإضافة أخصر طريق لإحضاره في ذهن السامع، والمقام مقام اختصار، لضيق المقام وفرط السآم، فهو قد جاء مستغيثاً مستنجداً، والأهل هناك محاصرون يستصرخون بمن يُخلِّصهم من هذا الحصار الخانق القاتل. وتعريف (الأمر) بأل للإشارة بها إلى الحقيقة نفسها، لكون مدخولها موضوعاً للحقيقة والماهيَّة باعتبار عهديتها في الذهن من الكلام السابق، وكذلك الحال في تعريف (الدار). وقد صوَّر الدارَ في صورة إنسانية حيَّة شاخصة في قوله:(وهي الدارُ قد نُهكتْ داءً) فالدار هنا . وهي مدينة بلنسيَّة . أصابها النَّهْك وهو شدَّة المرض على سبيل الاستعارة المكنية. وأتَى بالشرط في قوله:(ومالم تُباشِرْ حَسْمَهُ انْتَكَسَا) ليكشف عن خطورة هذا الداء الدويّ الذي يستلزم ويستوجب تدخُّل هذا الملك بنفسه لإزالته، وإلا عمَّ البلاءُ وعظُم الخطبُ.

وتأمَّلْ حُسْنَ التخلص وروعة الانتقال في البيت السادس والستين إلى الغرض المقصود مع رعاية الملائمة بين ما يقوله وما ينتقل إليه[2]، حيث وصف ابنُ الأبار في البيت السابق حال الأهل والأصحاب بأنَّه غاية في الشناعة والفظاعة، كما وصف حالَ مدينة بلنسيَّة ، تلك الدار التي أنهكها الحصارُ، ولذلك فهي في أمسِّ الحاجة إلى رفع الحصار عنها وإزالة الكارثة عن كاهلها، وإلا انقلب حالها رأساً على عقب ، ثم انتقل في خفة ورشاقة، وسهولة ولباقة إلى هدفه وغرضه، وهو ملء ساحة الديار الأندلسية بالخيول السريعة والرماح الشديدة مع الدعاء بالتمكين والظفر، ولذا افتتح هذا البيت بفعل الأمر المقترن بفاء الاستئناف

---

(1) ينظر: عقود الجمان للسيوطي بشرح المرشدي ٦٢/١ .

(2) ينظر: المصباح في علم المعاني والبيان البديع لبدر الدين بن مالك ص ٢٧١. والبلاغة التطبيقية د. أحمد موسى ص ٣٣٢ ، ط أولى.

(فامْلأ) مراداً به الدعاء المفهوم من سياق الكلام. علاوة على ما تُحقِّقه صيغةُ الأمر من أبعادٍ نفسيَّة عند الداعي بها، وما تشتمل عليه من طاقة إيحائية هائلة تجعلُ لدعاء الشاعر هنا خصوصية بارعة. وأتى بقوله :(هنيئاً لك التمكينُ) مُعْترضاً بين الفعل (فامْلأ) ومفعوله (ساحتَها) لقصد الدعاء لممدوحه بأن يهنأَ بالتمكين والتثبيت والانتصار على أعدائه ، وهذا الاعتراض رائعٌ في موضعه؛إذإنَّ (فيه من المحاسن المُتمِّمة للمعنى المقصود)[١] الكثير الجمّ. وأبان التمييز (جُرْداً سلاهبَ أو خطيَّة دُعُسَا) عن مقصود الشاعر من قصيدته تلك ،وهو إرسال الجيش الجرَّار من الفرسان الشجعان والخيول السبَّاقة والرماح الشديدة التي لا تنثني أمام الأعداء الكاثوليك.

وتَدبَّرْ حُسْنَ خاتمة هذه القصيدة مع البيت السابع والستين، وكيف اجتهد الشاعر في رشاقتها ونضجها وحلاوتها وجزالتها[٢]، وكيف تضمَّنت الدعاء بالفتح والنصر لتلك الديار الأندلسية المسلمة التي طالما انتظرته بتلهف وتشوق. فهذه الخاتمة بمجرد أن تقرع الأسماع تُدرك أنَّه لا مطمع وراءها، ولا غاية بعدها فهي الغاية المقصودة، وبها يُعلم انتهاء الكلام وتمامه، ولا يبق للمتلقي تلهُّف وتطلُّع إلى ما يذكر بَعْدُ، وهذا ما يُسمَّى براعة المقطع[٣] وقد قال – عليه الصلاة والسلام– :(ملاك العمل خواتمه)[٤] فالخاتمة في كلِّ شيءٍ هي العمدة في محاسنه، وهي

---

[١] شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع لصفي الدين الحلي ص ٣٢١، تحقيق د. نسيب نشاوي، ط دمشق، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.

[٢] ينظر:تحرير التحبير لابن أبي الإصبع المصري ص ٦١٦.

[٣] ينظر: عروس الأفراح للسبكي ٥٤٣/٤ .

[٤] مسند الشهاب لأبي عبد الله القضاعي ٥٨/١ تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٦م.

الغاية في كماله[١]، والشاعرُ الحاذقُ هو الذي يجتهدُ في تحسينها[٢]. وأنت تجد أنَّ ألفاظ البيت قد جاءت مشاكلة لمعناه، ليس فيها لفظة غير لائقة بذلك المعنى[٣]. فقد آثر الشاعر التعبير بلفظ (اضرب) الذي يُشعر بالشدة والقوة في التحديد والبيان والإيضاح، ومن ذلك قوله تعالى: (وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلاً رَجُلَيْنِ)[٤]، وقوله:(وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا)[٥]، وقوله:(وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلاً أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءَهَا الْمُرْسَلُونَ)[٦].

وقال:(لها) أي: لبلاد الأندلس، ولم يقل: لهم، أي لأهل الأندلس ، ليتناسب ويتناغم الختام مع البدء، إذ قال في مطلع القصيدة : (أَدْرِكْ بخيلكَ خيلِ اللهِ أَنْدَلُسَا) وهذا من حِذْق الشاعر ودقة صنعته، وكمال اقتداره على التواصل والترابط بين مُستهلِّ السينيَّة ومُخْتتمها، ونكَّر (موعداً) للدلالة على التعظيم، أي موعداً عظيماً يُعزُّ فيه المسلمون ويُذلُّ فيه الكافرون من نصارى الأندلس. وكان لحضور الجار والمجرور (بالفتح) أهمية بالغة في تقييد المعنى وتحديده وإبرازه على النحو المراد، إذ هو الغاية المقصودة من الكلام ، والضالة المنشودة من القصيدة. وجاء بالفتح هنا دون النصر تعبيراً عن ظهور المسلمين على عدوِّهم، وعن تأييد هذا الأمير لأهل الأندلس بالغلب والفوز على خصومهم، وثمة خاصية دقيقة في لفظ (الفتح) هنا يخلو منها لفظ النصر هي التي رشحت للفظ (الفتح) لأن يكون أداة التعبير في

---

[١] الطراز للعلوي ص ٤٨٥ .

[٢] الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني ص ٤٧ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ، ١٩٤٥م .

[٣] ينظر: تحرير التحبير لابن أبي الإصبع ص١٩٤ . وبديع القرآن لابن أبي الإصبع ص ٧٧ .

[٤] سورة الكهف : ٣٢ .

[٥] سورة الكهف : ٤٥ .

[٦] سورة يس : ١٣ .

هذا البيت، وهي أنَّ مدينة بلنسيَّة مازالت محاصرة، لم تقع بَعْدُ في قبضة الأعداء، ولذا فهي في أمسِّ الحاجة إلى فكِّ الحصار عنها وإنقاذها من الوقوع في أيدى نصارى الإسبان. وعبَّر بلفظة (ترقبُهُ) للإشعار بطول انتظار هذا الفتح وبُعْد شأوه في نفوس أهل بلنسيَّة، ولذا آثر صيغة المضارع (ترقبُهُ) لاستحضار الصورة المُحبَّبة إلى نفوس هؤلاء المحاصرين، وهي صورة ترقُّب الفتح وانتظار النصر بتشوُّقٍ وتلهف. وجاء في أول الشطر الثاني من هذا البيت بلفظ (لعلَّ) الذي يفيد الترجِّي المختصّ بالأمر الممكن، والذي يوحي بالارتقاب والطمع والإشفاق[1] لإبراز هذا الشيء المحبوب في صورة القريب المترقب حصوله، دلالة على كمال العناية به والتشوُّق إليه. وعبَّر بـ (قد) التحقيقية مع لفظ الماضي في قوله:(قدأَتَى) للإشعار بتحقق انتهاء يومهم على يد هذا الملك المنصور، وختم البيت بتكرار معنى الرجاء بلفظ (عسى) لتصحيح وزن البيت، فضلاً عن أنَّ (لعل) و(عسى) من ألفاظ الترجِّي لكنَّ دقة الدلالة في اللغة جعلت (لعل) للمُتوقَّع و(عسى) للمطموع فيه، وهما معاً خلاف أداة التمني (ليت)[2]. وهكذا تجدُ أنَّ الحسنَ والجمالَ في هذا البيتِ إنما يعودُ إلى حسن أداء الكلمات لمعانيها، وما بين معاني الألفاظ من الاتساق الرائع. ولعلك تلاحظ أنَّ ابنَ الأبار قد وقف في سينيته عند المعاني الفطرية التي يعرفها الناسُ في جميع البلدان الإسلامية، ولذلك ظلت قصيدتُهُ موصولة الأواصر بأرباب الأذواق إذ إنَّ "أجود الشعر ما استطاع مداعبة القلوب في كلِّ أرضٍ وفي كلِّ جيلٍ"[3].

---

[1] ينظر: شرح الكافية للرضي ٣٤٦/٢ .

(٢) ينظر: حاشية الدسوقي على شرح السعد ٢٣٩/٢ .

(٣) الموازنة بين الشعراء ، لزكي مبارك ، ص ٣٩١ .

المبحث الثالث

السينية رؤية بلاغية نقدية

لا شكَّ أنَّنا أمام عملٍ فنيٍّ مُتميِّزٍ، وقصيدة نفيسة رائعة، لها طابعها ومذاقها وشخصيتها، فهذا النصُّ الشعريُّ ، وتلك القصيدة الجيدة بناءٌ مُتكاملُ اللبنات ، ترابطت فيه الكلمات فكانت الجمل، وتضامَّت الجمل فكانت الأبيات، وتواصلت الأبيات وتناسقت فكانت هذه القصيدة الرفيعة وحدة مترابطة يُؤثر فيها إغفال جزء منها، ويؤثر على كلِّ جزء فصله عنها، أو عن أيِّ جزء آخر فيها[١]. وتمتاز هذه السينية بأنها مخططة ممنهجة فقد جعل القسم الأول منها في الاستصراخ والاستنجاد واستنفار النفوس لإدراك هذا الثغر الإسلامي الأبيّ، وجعل القسم الثاني منها في مدح المستغاث به الذي خلع عليه الشاعر صفات النصر والجلال والقداسة.

ولعلك تقرأ القصيدة فتأخذك منها تلك الحسرة الصادقة واللهفة الحزينة النابعة من قلب مكلوم بجَرْح مدينته الغالية العزيزة، وقد تروعك منها تلك البساطة والسهولة، وقد يفتنك منها قدرة الشاعر العالية على إثارة انفعالك والتأثير فيك بما وُهب من طاقة شعورية عالية، وموهبة شعرية فذَّة استطاعت بحق أن تُوقفك أمام مشهد مهيب، وصورة باكية حزينة. مما يمكن القول بأنَّ سينية ابن الأبار تُعدُّ أبرز مثال يُوضِّح ما يُسمَّى الانفعال الأصيل الفريد[٢].

وقد جاءت موسيقى القصيدة صدى للعاطفة الصادقة المتألمة المتوجعة

---

[١] ينظر: مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنقد الحديث، د. إبراهيم الخولي، ص ٦٩٦ .

[٢] ينظر: قضايا النقد الأدبي المعاصر ، د. العشماوي، ص ٧٧ ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب .

على أحوال موطنه ومسقط رأسه بلنسية من الحصار الشديد والجوع القاسي، وهي موسيقى شجية باكية مستغيثة تتسم بالعذوبة والرقة مما يضفي على السينية طابعاً غنائياً يدفع المتلقي إلى إنشادها وترديدها. وبقراءة ناقدة لتلك الموسيقى يلاحظ أنَّ الشاعر قداختار لقصيدته البحر البسيط الذي يتكون من: مستفعلن فاعلن أربع مرات، والذي سُمِّي بسيطاً لأنَّ الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كلِّ جزء من أجزائه السباعية سببان، وقيل لانبساط الحركات في عَرُوضه وضَرْبه[١]. وإنَّ مثل هذا الوزن الشعري قد يتناسب وحالة الاستغاثة والاستصراخ والحزن والأسى، فإنَّ من يقرأ القصيدة من أولها حتى نهايتها سيحسُّ بشعور واحد غلب عليها وهو الأسى والأسف وانسكاب الدموع، إلا أن هذه الحالة الشعورية "ليست من نوع واحد أو درجة واحدة ، فهناك حزن هادئ وحزن ثائر، وتختلف درجات الهدوء والثورة"[٢]، وقصيدتنا هذه من الحزن الثائر والأسف الصارخ. ومن ثم فقد أحسن الشاعرُ اختيار البحر الملائم لحالته النفسية ولموضوعه أيضاً. وإنَّ القافية هي السين المطلقة وهي روي القصيدة، ومعلوم أنَّ السين من الحروف المهموسة[٣]التي تتميز بضعفها وجريان النفس معها عند النطق بها، وضعف الاعتماد على مخرجها[٤]. وهي أيضا من حروف الصفير[١]؛ لأنك تسمع عند النطق

---

[١] الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي ص ٣٩

[٢] التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل،ص ٨٠، ٨١، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٩٨١م.

[٣] والهَمْسُ: الصوتُ الخفيُّ. قيل: هو تحريكُ الشفتين دون نطقٍ. قال الزمخشري:"هو الرِّكْزُ الخفيُّ. ومنه الحروفُ المهموسةُ". وقيل: هو ما يُسْمع مِنْ وَقْعِ الأقدامِ على الأرض. الدر المصون في علم الكتاب المكنون، للسمين الحلبي، ١ / ٤١١٣.

[٤] ينظر: إعجاز القرآن للباقلاني، ص ٤٤ ، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة.

بها صوتاً يشبه صفير الطائر ، وكأن الشاعر اختار الروي الذي يتلاءم وحالة المستغيث المستصرخ. وقد آثر الشاعر الإطلاق في نهاية القافية، فجاء بألف الإطلاق كما يُسمِّيها العَرُوضيون[٢]، وكأنه أراد أن يرفع صوته بذلك ، زيادة في امتداد الصوت بهذا الحرف، ولعله وجد فيه مُتنفَّساً لآلامه وأحزانه وهمومه.

وإذا كان ثمة علاقة بين اختيار ابن الأبار قافية السين المطلقة وبين معانيه فهي حرصه على تأكيد تلك المعاني وتثبيتها في النفوس عن طريق ما تشيعه تلك القافية من توازن موسيقي، تتمثل في غلبة النغمة الموسيقية الثائرة التي تمنح القارئ والسامع مهلة في أثناء القراءة، فلا يتعجلها من بيت لآخر، كما يلاحظ أنَّ النَّفَس يرتفع من الأعماق مع هذه الألف فيولد في النفس آهات وتوجعات حرَّى تتزامن مع الجوِّ النفسي المستغيث الذي تُشعر به القصيدة، فكأن القارئ يألم لألم الشاعر من خلال التداعي الصوتي الذي يحدث من النطق بألف الإطلاق ، فالتركيز على حرف السين وإطلاقه يتفق مع حالة الاستصراخ والاستغاثة والاستنفار التي سيطرت على نفس الشاعر، إنها أشبه بصراخ ثائر متشابه الإيقاع يؤكد حالة من حالات الصريخ المرير والحزن العميق. هذا وتتمثل هذه الرؤية البلاغية النقدية في دراسة المحاور التالية:

١. كلمات السينية. ٢. أساليب السينية.

٣. صور البيان في السينية. ٤. ألوان البديع في السينية.

١. كلمات السينية:

---

[١] ينظر: البرهان في علوم القرآن للزركشي، ١ / ١٦٦، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، الناشر دار المعرفة، بيروت، ١٣٩٣هـ . والإتقان في علوم القرآن، لجلال الدين السيوطي ، ١ / ٢٦٨ .

[٢] ينظر: الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي ، ص ١٥٠ .

إنَّ دراسة النصّ الأدبي دراسة متكاملة تتطلب الوقوف عند لبناته الأساسية ونواته الأولى التي هي المفردات؛ لبيان مدى الإصابة في اختيارها، ومدى تمكنها في موضعها، وقوة ربطها بأخواتها لتؤدي دورها في الكلام أداءً كاملاً ولتقوم بنصيبها في التأثير النفسي تأثيراً بالغاً، وقديماً قالوا: لكل كلمة مع صاحبتها مقام[١].

وواضح أنَّ فحص النسيج اللغوي للقصيدة يُميط اللثام عن أعماق الذات الشاعرة المبدعة، ويُضيء جوانبها المستترة، وإذا كانت ثروة الشاعر من اللغة كفيلة بمدِّه بما يطلبه من ألفاظ، فإنَّ هذه الثروة تصبح هابطة القيمة إذا لم يُحسن استثمارها وتوظيفها، ووضعها في السياق الذي هو أحقُّ بها وهي أوفى به، حيث إنَّ بلاغة الكلمات إنما تكون "وهي شاخصة فاعلة في عالم الشهود، والسياقات اللفظية التي تتلبس العبارة، وتكتنفها على وضع معيَّن، ومقاد أدائي محدِّد"[٢]. ولذا يجب على الشاعر أن يكون بصيراً بمواقع الألفاظ، فتأتي كلُّ لفظة بحيث تعبر عن شعوره، وتجلو فكرته، وتكشف الخيال الذي يتراءى له، وتتفق مع الزمن الذي يسجله، وتنسجم مع التركيب الذي تقع فيه[٣]. والكلمات التي اختارها ابنُ الأبار في السينية بعناية شديدة واهتمام بالغ قصد بها أن تعبر عنه أولاً، وأن تنقل أفكاره ومشاعره بعد ذلك، وأن تستطيع السيطرة على المجتمع الجديد الذي ستصل إليه، فالمستغاث به صاحب إفريقية خليفة المسلمين الذي دانت له إمارة الحرمين،

---

[١] الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، ص ١٢.

[٢] دلالة الألفاظ عند الأصوليين دراسة بيانية ناقدة، د. محمود توفيق محمد سعد، ص ٣١، مطبعة الأمانة، ط ١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

[٣] ينظر : اتجاهات النقد الأدبي العربي، د. محمد السعدي فرهود، ص ١١٣، دار الطباعة المحمدية بالقاهرة، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.

وبلاطه يكتظُّ بالعلماء والشعراء والنقاد، وهم عادة ما يستقبلون الوافد الجديد بما هو أهلٌ له من التنقص من قدره والتريث في قبوله، والتهيؤ للفظه، علاوة على مشاعر مزيجة من العدوانية والتوجس من الوافد، إذن لم تكن مهمة ابن الأبار سهلة هينة، فكان عليه أن يختار من الألفاظ ما له القدرة على تحويل الهجوم إلى دفاع، والخوف والتوجس إلى أمن وارتياح، والإدبار إلى إلى إقبال، والحذر إلى اطمئنان، والطرد إلى إعجاب وتقدير وتلبية لمطالب هذا الوطن العزيز، وقد حدث له كل ذلك بفضل حسن اختياره لكلمات القصيدة ودقة انتقاء أساليبها، حتى إنَّ الأمير الحفصي من شدة شغفه بها، وحُسْن موقعها منه أَمَرَ شعراء حضرته بمجاوبتها، فجاوبها غير واحد من الحاضرين.

ولعلَّ أول ما يلفت الدارس لهذا القصيدة الجَهْد الذي بذله الشاعرُ في انتقاء كلماته، فهي عربية متحضرة، دقيقة بليغة مُعبِّرة خير تعبير عن مقصود الشاعر في أغلب الأحيان، فقد اختار ابن الأبار من الكلمات أدقَّها في أداء المعنى الذي يجول في خاطره، لا سيما في سياق الاستصراخ والاستنجاد ، فقد تتقارب الكلمات من حيث المعنى، ولكن بعضها أدلّ على إحساس الشاعر من بعض، والشاعر الموفَّق هو الذي يهتدي إلى الكلمة التي تكون شديدة الإبانة عما يريد، قوية الإفصاح عما يقصد[1]. ويقف على الكلمة التي تفي بحقِّ السياق، وتناسب الغرض المقصود "لأن لكل لفظة منها خاصية تتميز بها عن صاحبتها في بعض معانيها"[2].

وقد حرص ابن الأبار على استخدام مفردات معجمية دقيقة معبِّرة عن

---

[1] ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب ، د. أحمد أحمد بدوي، ص ٤٥٢.

[2] بيان إعجاز القرآن، للخطابي ، ص ٢٩ (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم) تحقيق محمدخلف الله ، ومحمدزغلول سلام، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٩١م.

المعنى تعبيراً وافياً، خاصية في سياق الاستنجاد والاستصراخ، حيث آثر كلمة(أدركْ) على: أنقذ، ولفظة (السبيل) على: الطريق، في البيت الأول؛ لما في الإدراك من الإشارة إلى عدم سقوط مدينة بلنسية الحاصرة في أيدي نصارى الأندلس، وكأنها تنادي من يدركها من الوقوع في أسر الأعداء، أما السبيل فهو الطريق الذى فيه سهولة[١]. واستخدم التعبير بالالتماس في البيت الثاني، وهو الطلب برفق ولين ولطف، ذلك (أنَّ الالتماس طلب باللمس ثم سُمِّي كل طلب التماساً مجازاً) [٢].

ومن دقة اختيار الكلمات ما تجده في كلمة (تقاسم) في البيت السابع والتي تفيد تساقط المدن الأندلسية الإسلامية وتوزعها بين الأعداء الإسبان. وما تجده في كلمتي (ينسف، وينزف) في البيت الثامن، واللتان تدلان على فداحة الخطب وعظم المصيبة وهول الكارثة على كلِّ نفس مسلمة مُوحِّدة. وما تراه في لفظة (لهفي) في البيت الثالث عشر، التي تفيض بالحسرة والندامة على تلك المدارس التي كانت تعجُّ بدراسة آيات القرآن الكريم، وكلمة (صوَّح) في البيت الخامس عشر من يبس وجفاف نضارة أشجارها العظيمة، وزوال رونقها وبهائها وجمالها الفتان. وكلمة (الدبى) في البيت السابع عشر التي تدلُّ على كثرة جيش الكفر وعبثه بأرض المسلمين. وتأمل لفظة (ابتزَّ) وما توحي به من القهر والغلبة والانهزام، وكلمة(طاغٍ) في البيت العشرين وما تفيده من عظم الجور ومجاوزة الحدِّ في الطغيان والتكبر والعتوّ، وكذلك كلمة (رجَّ) وما تخلعه من الهول والفزع والرعب، وكلمة (خنسا) وهما في البيت الحادي والعشرين وما تفيده من الضعف والوهن والخور الذي أصاب أهل بلنسية جراء الحصار المهين المذل.

---

[١] مفردات ألفاظ القرآن للراغب الأصفهانى (سبل).

[٢] الفروق اللغوية، لأبي هلال العسكري، ص ٦٥، تحقيق حسام الدين المقدسي، مكتبة القدس، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.

وفي سياق المديح تأمل التعبير بلفظة (النُّجْح) في البيت الحادي والثلاثين، وما تضفيه من تفاؤل وسرور بتحقيق آمال أهل بلنسية الذين أوفدوا هذا الشاعر البلنسي الذي ركب الأخطار وتحمل الأهوال في سبيل نجاح سفارته لدى هذا الممدوح الكريم الكفيل بتحقيق آمال الراغبين. وأيضاً التعبير بالنكول والعبوس في البيت الحادي والأربعين، مما يوحي بخذلان وانكسار الممالك المجاورة. وآثر التعبير بلفظة (نبعة) في البيت الخمسين للدلالة على عراقة وأصالة أرومة الممدوح، وبلفظة (السعيد) في البيت الرابع والخمسين التي تفيض بالسعادة والسرور من تجاوب هذا الأمير الحفصي، وبكلمة (بشرى) التي تنبض بالحياة والأمل.

واستخدم كلمة (الأنباء) دون: الأخبار؛ إذ الأنباء جمع النبأ وهو خبر ذو فائدة عظيمة يحصل به علم أو غلبة ظن، ولا يقال للخبر فى الأصل نبأ حتى يتضمن هذه الأشياء الثلاثة[1]. وانظر كلمة (يطأطئ) وما تثيره في نفس السامع من الهوان والمذلة، وما تفيده من استحضار تلك الصورة في أذهان المتلقين؛ ذلك أنك ترى المتكلمين من ذوي الخبرة بأسرار الكلمات يعبرون بالفعل المضارع عن الأحداث المهمة التي يريدون إبرازها وتقريرها في خيال السامع[2]. ومن الدقة في استخدام الألفاظ أنه ذكر(التمكين) في البيت السادس والستين، دون: التثبيت مثلاً؛ لما فيه من الدلالة على شدة التمكن والتحكم في زمام الأمور. وأتى بلفظ (اضرب) مقروناً بلفظ (الفتح) في البيت الأخير؛ للإيذان بمقصود الشاعر من تلك الرحلة المضنية، وهو الضرب بقوة على أيدي هؤلاء الأعداء المعتدين، حتى يتحقق الفوز المبين والفتح القريب لتلك المدينة البائسة.

هذا ومقياس الدقة في اختيار الكلمات من المقاييس النقدية التي بنى

---

[1] مفردات ألفاظ القرآن، للراغب الأصفهانى،(نبأ).

[2] ينظر: خصائص التراكيب ، د. محمد أبو موسى، ص ٢٠٦، مكتبة وهبة، القاهرة، ط ٣ .

عليها النقاد العرب قسماً كبيراً من نقدهم ، ولا يزال مقياساً نقديًّا صحيحاً إلى عصرنا الحاضر في استخدام الكلمة المعبرة عن المعنى تعبيراً كاملاً[1]. ومن ثم يؤخذ على ابن الأبار استخدام كلمة (نَعَسا) في البيت العشرين، وذلك في سياق ذكر طغيان هذا الملك الكاثوليكي في محو وإزالة محاسن المدن الأندلسية، وكان من الممكن التعبير بكلمة (قَعَسَا) مكانها، والتي تتناغم مع سياق البيت، وتتلاءم مع مقصود الشاعر. كما يؤخذ عليه التعبير بكلمة (مهجته) في البيت التاسع والعشرين، في سياق ذكر استغاثة مدينة بلنسية المحاصرة بهذا الأمير الإفريقي لأنها لا تتلاءم مع ذكر لفظ (الجبَّار) ولفظ (الوغى) بمعنى الحرب، فضلاً عن أنَّ لفظ المهجة غالباً ما تستخدم مع ألفاظ المحبة والمودة والرحمة، لا في سياق البطش والحرب التي تتطلب قلباً قاسياً لا يعرف الرفق واللين بالأعداء.

وكذلك لم يوفق الشاعر في اختيار لفظة (غاض) في البيت الثامن والخمسين، وكان أليق بالمعنى المقصود التعبير بكلمة (فاض) لتوفية المعنى المراد حقه، واكتمال مقصود الشاعر من الكلام. ومعلوم أنَّ الكلمة إذا وردت غير دقيقة في أداء معناها كانت قلقة في موضعها، ولم تصل إلى قرارها، وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها. وكان واجباً على الشاعر ألا يكرهها على اغتصاب مكانها، والنزول في غير أوطانها[2]. وأن يختار الكلمة التي لا تزيد على المعنى، ولا تقصر عنه، بل تحيط به وتجلي عنه[3].

ويفضل ابن الأبار أحياناً الكلمة الموحية المصورة للمعنى المراد أكمل تصوير؛ ليشعرك به أتم شعور وأقواه، ذلك أن الشاعر الموهوب هو الذي يردُّ إلى

---

[1] ينظر:أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي، ص ٤٥٣. ٤٥٥ .

[2] ينظر: العمدة، لابن رشيق ، ١ / ١٢٤ وما بعدها.

[3] ينظر: الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ص ٣٥ .

اللفظ حياته، فيجعله يشعُّ صورة وظلاً، ويرسم حالة ومشهداً[١]. كما في كلمة (حُشاشتها) في البيت الثالث التي تصوِّر بدقة شدة معاناة الوطن العزيز، وكلمة (جَزَراً) في البيت الرابع التي تفيض بالصورة المعبرة الموحية والمؤثرة وكلمة (مأتمها) في البيت الخامس التي تعكس وضع وحال أهل الأندلس، وكلمة (العابثات) في البيت العاشر التي تثير في النفس مشاعر مضطربة نحو مصير المدن الأندلسية الأسيرة، ولفظة (خَضراً) التي تحدث في النفس إحساساً يوحي بالراحة والاطمئنان، ذلك أن الألوان تستطيع أن تهبك الفرح والسرور، أو الحزن والكآبة[٢].

وتأمل كلمة (المراس) في البيت الرابع والعشرين، والتي تصور الابتلاء الشديد والامتحان الصعب الذي تمرُّ به البلدان الأندلسية الأسيرة والمحاصرة والفزعة من المستقبل القاتم، وكلمة (يحيي) في البيت الحادي والستين، التي تصور المطلب الغالي الذي ينشده أهل الأندلس، ولفظة (نُهِكتْ) في البيت الخامس والستين، بصيغة المبني للمجهول للإشارة إلى التركيز على هذا الحدث، والإيماء إلى تتابع وتلاحق هذا الأمر الخطير، حتى إنَّ الذهن في وسط هذا الخطر الداهم لم يعد عن مصدره، وإنما هو منشغل بهوله وخطره.

وهناك كلمات كثيرة في القصيدة تثير في نفس سامعها معاني عدة ، كما تشعُّ منها قوى توحي إلى النفس بالمعنى وحياً، فتشعر به شعوراً عميقاً وتحسُّ بجوّ الفكرة إحساساً قويًّا، ومن ذلك كلمات (منجاتها، البلوى، تعسا، أسى، عقائلها، السعيد، بشرى، نجس) ومقدرة الشاعر على استخدام الكلمات الموحية دليل على ما

---

[١] ينظر:النقد الأدبي أصوله ومناهجه لسيد قطب ص ٣٩.

[٢] ينظر:الألوان في القرآن الكريم، لأحمد رأفت، ص ٢٦.

يمتاز به من قوة وإلهام[١]. كما أن هناك كلمات موحية مصورة بجرس حروفها للمعنى الذي تدلُّ عليه، مثل (رجَّ، نبسا، طمست، تهمي، انتكسا) وغيرها كثير"وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المعبرَّ بها عنها فيعدلونها بها ويحتذُونها عليها"[٢].

وهناك كلمات قليلة في القصيدة جاءت سيئة الإيحاء، وإن كان صادقة في أداء المعنى المراد، كما في كلمة (تطأ) في البيت الثاني والعشرين، فإنها كلمة غير مرضية؛ لاستعمالها العامي المبتذل، وقد كان من الممكن التعبير بدلاً منها بلفظة (تنل). ومن ذلك كلمة (طفَّاحا) في البيت التاسع والخمسين، إذ إنها لفظة مكروهة غير مرضية في سياق الحديث عن جود وكرم الممدوح، وإن كانت لولا ذلك فصيحة مختارة لخلوها من العيوب[٣]. وكلمة (تغسل) في البيت الثاني والستين بتاء المضارعة؛ فإنها لا تلائم المخاطبات السلطانية ، ورواية (نغسل) بنون المضارعة أليق وأوفق بخطاب الملوك والسلاطين[٤]. وكلمة (شيعة) في البيت الخامس والستين، فإنها توحي بمجرد سماعها أن أهل بلنسية على خلاف مذهب أهل السنة.

ومعظم كلمات السينية من النوع المألوف الذي يجري على اللسان في سهولة ويسر، ويسلس وقعه على الأذن في اتساق وانسجام، وجاءت واضحة

---

[١] ينظر:أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي ، ص ٤٥٧ .

[٢] الخصائص ، لابن جني، ٢ / ١٥٧ .

[٣] ينظر: سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، ص ٧٨ وما يليها.

[٤] قال المقري في الأزهار:"تغسل النجسا" هكذا ثبت بالنون كما رأيته في بعض النسخ العتيقة وهو أصوب مما وقع بخط بعضهم بالتاء؛ لأن مثله لا يصلح للمخاطبات السلطانية، ولم يشتهر عند أكثر الناس إلاّ بالتاء والصواب ما قدمته من أنه بالنون والله أعلم. أزهار الرياض، للمقري، ص ٣٠٥ .

المعاني لا تحتاج إلى بحث وتنقيب ليفهم السامع ماذا يريد الشاعر أن يقول، وفي هذا الشأن يقول الجاحظ:"أجودالشعر ما رأيتَهُ مُتلاحم الأجزاء، سَهْل المخارج فتعلم بذلك أنَّه قد أُفرغ إفراغاً واحداً، وسُبك سَبْكاً واحداً، فهو يَجْرى على اللسان كما يَجْرى الدهان"[١]. وقد خلت القصيدة من الألفاظ الغريبة الوحشية، ويري جمهرة نقاد العرب أن استعمال الغريب[٢] لا يزيد في بلاغة الكلام، وينفرون من الكلام الوحشي [٣] ويكادون يجمعون على أنَّ الكلام إذا ساد فيه استعمال الغريب الوحشي أصبح معيباً مرذولاً؛ لأنَّ المعنى يُصبح مُنغلقاً مُبْهماً[٤]. ولا شكَّ أنَّ استعمال الألفاظ بهذه الطريقة الماهرة في السينية أعطى المزيد من الحسن والجمال والتأثير النفسي اللافت للمتلقي.

ومما ينبغي الإشارة إليه أنَّ ابن الإبار أكثر من استخدام بعض المواد المعجمية في هذه القصيدة ، مثل مواد (نصر، التمس، حيي، جود، سعد) وكان موفَّقاً في توظيف هذه المواد على مساحة القصيدة، واستثمارها في مواضعها اللائقة بها، ذلك أن أسلوب النص هو مجموع الاحتمالات السياقية لمواده المعجمية[٥]. كما أقلَّ من استخدام بعض الألفاظ، وليس مرجع ذلك لشيء سوى المقام الذي يستدعي ويتطلب ورود بعض الكلمات، ويأنف من استخدام بعضها.

ويلحظ الناظر في هذه القصيدة استعمال الشاعر الكلمات المترادفة، كما في قوله: (خِلَع وكُسَى) في البيت [١٤]، وقوله: (صوَّح وعسا) في البيت [١٥]،

---

[١] البيان والتبيين للجاحظ ٦٧/١ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجى بالقاهرة.

[٢] عرف البلاغيون الكلمة الغريبة بأنها الوحشية التي لا يظهر معناها إلا بالتنقير عنها في كتب اللغة المبسوطة. ينظر:الإيضاح في علوم البلاغة ، للخطيب القزويني، ص ٦ .

[٣] ينظر: دلائل الإعجاز، لعبد القاهر، ص ٣٩٦.

[٤] ينظر: الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ، ص ٤٥ .

[٥] ينظر: الاتجاه الأسلوبي، د. شفيع السيد، ص ٢١٧.

وقوله: (جال وهجسا) في البيت [٣٨]، وقوله: (لعلَّ وعسى) في البيت [٦٧]. ومثل هذا الأمر مغتفر للشاعر، يقول ابن الأثير:"إن أمر هذه الألفاظ يغتفر فى الشعر، لأننا لو عبناها على الشعراء لضيقنا عليهم، والوزن يُحوج فى بعض الأحوال إليها"[١]. غير أنَّ الأحرى بالشاعر إيراد المعنى من غير هذا الترادف[٢]، فيكون لكل كلمة معنى جديد لم يفده غيرها، ومن ثم يكون لها قيمة في جملتها، وتكون ذات قيمة في نقل الصورة إلى القارئ، وإكمال المعنى الذي يريده الشاعر[٣].

ويذكر ابن الأبار في سينيته من عناصر الكلام ما يبدو أن السياق يجيز حذفه، عندما يكون في هذا الذكر تثبيت للمعنى في القلب ، وتوطيد له في النفس فضلاً عن معانٍ لا تستفاد إذا حَذَف بعض عناصره، كما في ذكر المسند إليه في البيتين [٣٠، ٦٥]، وفي ذكر المفعول في البيت [٢٤]، وفي ذكر الحال في البيت [٩]. ويكثر في السينية حذف المسند إليه المبتدأ عندما يكون الخبر المذكور متصفاً بصفة مدح، وكأنما يشير إلى أن الممدوح بلغ من الشهرة بهذا الوصف مبلغاً يغني عن ذكره، كما في الأبيات [٩، ٣٥، ٣٧، ٣٩، ٤١، ٤٥، ٥٦] وتراه يحذف المسند إليه الفاعل؛ لكون ذكره يبعث في النفس السأم والملل، لشدة وضوحه، وقرب الحديث عنه، كما تحسُّ بذلك في الأبيات [٢١،٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٨، ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٣٤]. فقد أتاح حذف الفاعل في المواضع السابقة التركيز على الحدث والاهتمام به، دون أن ينشغل الذهن بمن قام به، مما يسمح له بتمثل هذا الأمر على الوجه الأكمل، فضلاً عن الإيجاز في العبارة، والمحافظة على الوزن الشعري.

---

[١] ينظر: المثل السائر، لابن الأثير، ٢ / ٧٢.

[٢] ينظر: الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص ١٧٣.

[٣] ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب ، د. أحمد أحمد بدوي ، ص ٤٦٥ ، ٤٦٦.

وقد أحسن ابن الأبار استخدام أنواع المعارف في السينية في مواضعها الدقيقة الجديرة بها ، فاستخدم الضمير الذي هو كلمة تحلُّ محلَّ اسم لتشير إلى شخص أو شيء سبق ذكره، أو عُرف من سياق الكلام[١]؛ ليجمع بين الاختصار الشديد والارتباط المتين[٢] بين أبيات القصيدة، وقد طغت ضمائر الغيبة على أبيات القصيدة، فزادت على الثلاثين مرة، ولعلَّ السرَّ في كثرتها هو حكاية أحداث وأوضاع بلاد الأندلس في سياق الاستنجاد، وحكاية أوصاف الممدوح في سياق المدح. واستخدم ابن الأبار (أل) الجنسية أكثر من (أل) العهدية ؛ لأن (أل) الجنسية تُضفي على المعنى لوناً من المبالغة التي تنتج عن معنى الإحاطة والشمول اللذين يقصد إليهما الشاعر، أما(أل) العهدية فهي أخص وألصق بالمتكلم والمستمع، ومن هنا يأتي جمالها ومذاقها في بعض المواضع، كما في الأبيات [٤، ٥، ٨، ٥، ٩، ٥، ٦٠]. كمااستخدم التنكير استخداماً جيداً لأغراض بلاغية عديدة فُهمت من السياق، فالمقام هو الذي يصف النكرة، ويحدد معناها، كما في الأبيات [٤، ٩، ١٩، ٢٠، ٥٦، ٦٤].

ووظَّف ابن الأبار الإفراد والجمع توظيفاً رائعاً في ثنايا القصيدة، فأفرد السبيل مع النجاة في البيت الأول؛ لأن سبيل النجاة واحدة، كما أفرد الأسد وصفته الضاري في البيت الثامن عشر ؛ ليعلن عن قوة شراسة الأعداء في توحدهم. وأفرد لفظ (طاغٍ) في البيت العشرين ؛ ليكشف عن وحدة الكفر في طغيانه وإزالة محاسن المدن الأندلسية. وكذلك أفرد الريح في البيت الثالث والثلاثين، والمراد بها ريح الشرّ التي تهبُّ مدمرة عاصفة، لا تهدأ، ولا تدع الناس يهدأون، ولذا وصفها بلفظ (عاتية)؛ إشارة إلى شدة رهبة رحلة الشاعر إلى الممدوح، وهول الفزع فيها، ومن

---

[١] الضمائر في اللغة العربية ، د. جبر سُلُومة ص ١٤ ، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٠م .

[٢] ينظر: من بلاغة القرآن د. أحمد أحمد بدوي، ص ١٣١.

ذلك أنه "لم يأت لفظ الريح في القرآن إلا في الشرِّ، والرياح إلا في الخير"[١]. كما أفرد الدار في البيت الخامس والستين؛ لبيان أنَّ ديار الأندلس واحدة في العناء والمشقة.

واستخدم الجمع (مدائن) في البيت التاسع؛ لإبراز كثرة المدن الأندلسية الساقطة في أيدي الأعداء. واستعمل الجمع (العوادي) وصفتها العابثات في البيت العاشر ؛ ليكشف عن كثرة المصائب وشدتها على أهالي الأندلس، وعبَّر بالجمع (المساجد) التي تحولت إلى كنائس، في البيت الثاني عشر؛ ليثير العاطفة الدينية لدى المسلمين. وتوالت الجموع في البيت الخامس عشر؛ لإبراز زيادة الحسرة والندامة على ذهاب وزوال المناظر الجميلة من المدن الأندلسية المسلمة. كما تتابعت الجموع في البيت الحادي والعشرين؛ للكشف عن هول تلك الرجفة التي أحاطت بأهل بلنسية عند حصارها.

٢ـ أساليب السينية:

عرَّف عبد القاهر الأسلوب بأنه الضرب من النظم والطريقة فيه[٢]. وعرَّفه ابن خلدون بأنه المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تُفرغ فيه[٣]. فهو عند نقاد العرب كما هوعندنا اليوم، الطريقة الخاصة التي يصوغ فيها الكاتب أفكاره، ويبين بها عما يجول في نفسه من العواطف والانفعالات، فقد أدركوا أنَّ الأساليب تختلف باختلاف الأغراض، بل إنَّ الفنَّ الواحد من الكلام له أساليب

[١] فقه اللغة وسر العربية، لأبي منصورالثعالبي، ص ٤٠٣، ط١، ١٣٤١هـ ـ ١٩٢١م.

[٢] دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني ص ٤٦٨ ، ٤٦٩.

[٣] المقدمة، لابن خلدون، ص ٥٢٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٢، ١٩٦٧م.

تختصُّ به، وتُوجد فيه على أنحاء مختلفة[١]. وذلك راجعٌ إلى أهمية الطريقة التي يُعبِّر بها المرء عما يريد، فلا يكفي أن يعرف المرء ماينبغي أن يقال، بل يجب أن يقوله كما ينبغي[٢].

وقد اتسم أسلوب السينية في سياق الاستنجاد بالقوة والجزالة[٣]، واكتسب ذلك من انتقاء ألفاظه التي لا امتهان فيها ولا ابتذال، ومن اختيار جمله الخبرية والإنشائية. وأحياناً يتدفق الأسلوب فيها، ويندفع في جمل مثيرة للانفعال والشعور الديني اليقظ، حيث يتطلب الموقف تغيير هذا الواقع المهين المذل . وفي سياق المديح يلاحظ أنَّ أسلوب السينية جاء سهلاً مختاراً، لا ينحدر إلى الأسلوب السوقي الذي يستخدم ألفاظ السوقة، وإنما يستخدم ألفاظاً سهلة مختارة، وإن كانت معتادة مألوفة في شعر المديح.

وتنوَّع أسلوب السينية بين الخبر والإنشاء، مما أعطاها الحيوية والنشاط والمتعة والجاذبية، وأبرز مراد الشاعر في أحسن صورة وأبهى معرض، وأكمل تعبير وأتمّ أداء. وجاءت كثير من الأخبار في سياق الاستنجاد بغرض إظهار التحسر والتفجع على أحوال المدن الأندلسية.

---

[١] ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي، ص ٤٥١.

[٢] ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ١٢٠.

[٣] الجَزْل من الأساليب هوالذي تعرفه العامَّة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها. ينظر : الصناعتين لأبي هلال العسكري، ص ٦٤، ٦٥، وصبح الأعشى للقلقشندي ، ٢ / ٣٥٨ .

وإليك أهمَّ الأساليب التي وردت في السينية:

أ- أساليب الإنشاء:

وظَّف ابن الأبار الأساليب الإنشائية المتعددة توظيفاً جيداً في القصيدة واستثمرها في الحث على تحريض الممدوح واستنفاره لإنقاذ بلاد الأندلس الإسلامية من أيدي الأعداء. وكان أسلوب الأمر هو أكثر الأساليب الإنشائية وروداً في السينية، فقد شهدتْ حضوراً كثيفاً لفعل الأمر الذي ورد عشر مرات في الأبيات [١، ٢، ٣، ٢٤، ٢٥، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٦، ٦٧] وجاءت كلها من الأمر المجازي المقصود به الدعاء الذي كان سياقاً فريداً لفعل الأمر من مطلع القصيدة حتى ختامها. وكأنَّ أفعال الأمر في هذه المواضع تصور خطورة الموقف في بلاد الأندلس، وهول المشهد هناك، والذي يستدعي التدارك والإنقاذ والمسارعة إلى معالجة الأمور قبل ضياع الأندلس كلها، خاصة أنَّ هناك مدناً أندلسية عدة قد سقطت بالفعل في أيدي نصارى الأندلس الذين أطمعهم ضعف ملوك المسلمين بها فراحوا يضاعفون من إغاراتهم على مدنهم ويهددون أهلها بالاكتساح الشامل[١].

ولجأ الشاعر إلى أسلوب النداء أربع مرات في الأبيات [٤، ١٢، ٢٤، ٦٠] ولم يستخدم من أدوات النداء سوى (يا) ، وخرج النداء في الموضعين الأولين عن دلالته الحقيقية إلى معنى الندبة والاستغاثة، وهذا استثمار حسن لأسلوب النداء في موضعه المناسب، وكأنما النداء صرخة مدوية واستغاثة مجلجلة للقلوب المسلمة التي تغار على حرماتها ومقدساتها الإسلامية.

أما الاستفهام فقد ورد في البيت التاسع عشر مرتين مراداً به التحسر والتحزن ، وأحسن توظيفه في إبراز جمال وروعة العيش الهانئ والشباب الجميل في ظلال تلك المغاني التي يحاصرها الأعداء . واعتمد على القسم مرة واحدة في

---

[١] ينظر: الأدب العربي في الأندلس، د. عبد العزيز عتيق، ص ٤١٣.

البيت الثامن والثلاثين متبعاً النهج العربي في توكيد مضمون البيت به ، ليستقر في النفس ويثبت في الذهن، وجاء بأغرب ألفاظ القسم (تالله) ليناسب ندرة وغرابة المعنى المقصود. واستخدم أسلوب الترجي مرة واحدة في البيت الأخير مبرزاً المراد في صورة محببة إلى نفس الشاعر، وقد ختم بها القصيدة، وهذا يُعدُّ من حسن المقطع، ويراد به حسن الخاتمة[١]؛ إذ ختمها بمعنى وثيق الصلة بالغرض الذي أنشئت من أجله، ولهذا قيل: إنه ينبغي أن يكون آخر بيت في القصيدة أجود بيت فيها ، وأدخل في المعنى الذي قُصدت له في نظمها [٢] .

ب ـ أساليب الفصل والوصل:

معلوم أن البلاغيين نبَّهوا إلى أهمية الفصل والوصل في الكلام ، وفي ذلك يقول الشيخ عبد القاهر: "اعلم أن العلم بما ينبغي أن يُصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيه، والمجيء بها منثورة تُستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يتأتَّى لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخُلَّص، وإلا قوم طُبعوا على البلاغة، وأُوتوا فناً من المعرفة في ذَوْق الكلام، هم بها أفراد"[٣]. وقد أحسن ابن الأبار استخدام الفصل والوصل في العديد من المواضع في القصيدة ، وكان على معرفة دقيقة بمواقع إنزال الجمل مواقعها في ثنايا السينية، سواء ما يحدث فيها من عطف بعضها على بعض، أو ترك هذا العطف وإرسالها مستأنفة دون ربطها بما سبقها، ومدركاً للاستعمال الصحيح لحروف العطف، وإيقاعهامواقعها الائقة بها. وكانت مواضع الفصل بين الجمل كثيرة ، وكان أكثرها وروداً شبه كمال الاتصال الذي استعان به الشاعر في الردِّ على ما يدور في ذهن

---

[١] ينظر: تلخيص المفتاح، للخطيب القزويني، ص ٣٩٢.

[٢] الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ، ص ٤٤٣ .

[٣] دلائل الإعجاز، للشيخ عبد القاهر، ص ٢٢٢ .

السامع من أسئلة يستدعيها الموقف الذي قيلت فيه القصيدة كما استعمل الوصل بين الجمل في جُلِّ القصيدة، وكان أكثرها التوسط بين الكمالين مع عدم المانع، وكانت الواو من أكثر حروف العطف وروداً؛ نظراً لما تتسم به من مطلق الجمع[١].

ج ـ أساليب الإطناب:

كان اتجاه عامَّة نقاد العرب إلى تفضيل القصيدة المتوسطة الطول كهذه القصيدة التي بين أيدينا، ولذا عابوا على ابن الرومي عندما كان يُطيل ويُفرط[٢] ، والسياق هوالذي يعين النوع الذي يبدو فيه الكلام موجزاً أو مطنباً أو مساوياً ، فإذا استدعى المقام واحداً منهما ثم ظهر الكلام في لون يخالفه عُدَّ ذلك عيباً يذم عليه المتكلم؛ ذلك "أنَّ الإيجاز والإطناب يُحتاج إليهما في جميع الكلام وكلّ نوع منه، ولكلّ واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه، فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته، واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز، واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ"[٣].

وأجاد ابن الأبار في استعمال أساليب الإطناب المتعددة، وتوظيفها في مواضعها الملائمة وأماكنها المناسبة، فاستخدم العديد من ألوان الإطناب مثل الاعتراض، والتكرير، والتذييل. وجاء الاعتراض ثلاث مرات، في الأبيات [١٧، ٥٧، ٦٦]. واعتمد على التكرير عدة مرات، ولجأ إلى التكرير المعنوي لتحقيق المراد في النفوس وتثبيته في الأذهان وتقريره في القلوب. وورد التذييل مرتين لتأكيد مضمون الكلام السابق. وجملة الأمر أنَّ الشاعر أحسن استخدام صور الإطناب طوال القصيدة " من غير إطالة تبعث الملل إلى السامع ، أو تقصير تودُّ النفس معه أن

---

[١] ينظر: الإيضاح ، للخطيب القزويني، ص ١٥٣ .

[٢] ينظر: العمدة ، لابن رشيق ، ١ / ١٨٩ .

[٣] الصناعتين ، لأبي هلال العسكري ، ص ١٩٠ ، ط المكتبة العصرية، صيدا، بيروت .

لو كان الشاعر أطال"[١].

د- أسلوب التقديم:

وإذا كان من الجائز أن يتقدم بعض أجزاء الجملة على بعض ، فقد حرص ابن الأبار في سينيته على أن يكون هذا التقديم مشيراً إلى مغزى، دالاً على هدف، حتى تصبح الجملة بتكوينها تابعة لمنهج نفسي ، يتقدم فيها ما تجد النفسُ تقديمه أفضل من التأخير. ومن ثم برز في القصيدة ظاهرة تقديم الجار والمجرور، لكونه المحور الذي دار عليه الكلام، فكان هو المقصود والمراد فضلاً عن مرونة وطواعية هذا النوع من التقديم للمنشئ ، وذلك في الأبيات [٥، ٦، ٨، ١١، ٣٦، ٥٠، ٥١، ٥٢]. ولم يحفل بأسلوب التقديم في مواطن عديدة من السينية نزولاً على رغبة المعنى واقتضاء السياق، وفراراً من اختلال الصياغة والوزن الشعري. وكما قال العتابي: "الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخّراً، أو أخَّرت منها مُقدّماً أفسدتَ الصورة وغيّرتْ المعنى، كما لو حُوّل رأس إلى موضع يد، أو يدٌ إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيّرت الحِلْية "[٢].

٣- صور البيان في السينية:

هناك عوامل شخصية متعددة تتحكم في مجال الصورة وطبيعتها، ومن ذلك تجربة الشاعر الشخصية وقراءاته وبيئته التي يعيش فيها وأصدقاؤه ومعارفه[٣]. ولعلَّ أول المعايير النقدية لصياغة الصورة الشعرية قديماً وحديثاً يتمثل في قدرة الشاعر على استخدام الأدوات البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية، بحيث

---

[١] الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ص ٧، مطبعة الفتوح الأدبية، القاهرة، ١٣٣٢هـ .

[٢] الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص ١٦٧ ، ط عيسى البابي الحلبي، القاهرة.

[٣] الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، د. شفيع السيد ، ص ٢١١ .

يلتحم الجانب الحسي للصورة بالجانب الدلالي لها، فتكون هذه الأوات وسيلة ملموسة للكشف عن المعطيات النفسية والذهنية غير الملموسة[1].

وقد استعان ابن الأبار بالصورة التشبيهية في سينيته إحدى عشرة مرة ، في الأبيات [٤، ١٧، ١٨، ٢٥، ٢٧، ٢٨، ٣٣، ٤٠، ٤٢، ٥٧، ٥٩] ولجأ إلى الاستعارة بصورهاالمختلفة خاصة المكنية، سبع عشرة مرة، في الأبيات [٣، ٦، ٩، ١٠، ١٤، ٢٥، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٣، ٤١، ٤٧، ٥٠، ٥٤، ٥٦، ٦١، ٦٥]. أما الكناية فقد اعتمد عليها ثلاث وعشرون مرة في الأبيات [٤، ٧، ٨، ١٠، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٤، ٣٤، ٣٥، ٣٩، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٤٧، ٥٠، ٥١، ٥٤، ٥٦، ٥٧، ٦٠، ٦١، ٦٣].

وقد جاءت صور البيان فيها تقليدية معروفة ومألوفة في الشعر العربي ، فعلي الرغم من رقة القصيدة وسمات الحزن التي ترافق أبياتها، ومشاعر التحسر التي توشيها من أولها إلى آخرها، وأحاسيس التوجع التي تتدفق من ثناياها، فإنَّ صورها البيانية لم تخرج عن الصور التلقيدية المألوفة المعتادة، فليس فيها صور جديدة مستقاة من البيئة الأندلسية وحياتها وثقافتها المتنوعة، وحضارتها العريقة، وكأنَّ الشاعر راقه أن يعود بصوره وأخليته إلى البيئة العربية القديمة ليستقي منها ويرتوي بصورها المعروفة. غير أنَّ الشاعر نجح في تضمين صوره البيانية الدعوة إلى الاستنفار والنخوة، وأن يكون استصراخه بممدوحه كامل وتام وَضَعَ صوره البيانية التقليدية في السينية في مرتبة عالية من القوة والتأثير والتعبير عن المقصود، وجعل قصيدته تُعدُّ نموذجاً عالياً، أظهر كيف تكون النغمةالقوية الثائرة ملائمة في روعة وامتياز، وبذلك اكتسبت السينية مكانة عالية رفيعة على الرغم من

---

[1] حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي د. إبراهيم الحاوي، ص ٢٣٥، ط مؤسسة الرسالة، بيروت.

أنَّ أفكارها ومعانيها وصورهاالبيانية من النوع العادي المألوف.

ويُلحظ أنَّ الشاعر لم يتطرق في صراحة صادقة إلى تصوير الأحوال المؤدية إلى سقوط بعض المدن الأندلسية وحصار بعضها، من فساد الحكم، وانتشار الظلم والجور، وذيوع الفاحشة بين الناس، وتعفُّن المجتمعات هناك بالانحلال والإقبال على الشهوات، واقتراف المعاصي، وتفرُّق الحكام والملوك وجُبْنهم والاستهانة بأخطار الأعداء؛ لعدم إثارة مشاعر الكره والبغض والحنق على أهل الأندلس وحكامهم في سياق الاستنجاد والاستغاثة، فضلاً عن التركيز على وضع الكارثة الحالي في حجمها الحقيقي الكبير ، وإظهار المهانة والمذلة التي لحقت بمسلمي بلنسية جرَّاء حصارها الشديد.

٤ـ ألوان البديع في السينية:

لا شك أنَّ البديع يُقبل من الشاعر ويُستحسن منه إذا أتى نادراً ، وقد تطلبه السياق، واستدعاه المقام، أما إذا كثر في الكلام وأفرط الشاعر فيه فليس بمقبول، وإلى هذا ذهب النقاد العرب[١]. ومن ثمَّ فعلى الشاعر أن يأخذ عفو هذه المحسنات البديعية، وهي ماترد إليه عن طواعية، لا اقتساراً ولا غصباً، إذ لا يعتمد عليها، ولا يكون قصده الأول إيرادها في شعره وكدّ ذهنه في سبيل الحصول عليها، وألا يكثر منها؛ لأن الإكثار منها يُسدل على المعنى سِتراً من الغموض[٢].

ويُلحظ كثرة المحسنات البديعية وانتشارها في أغلب أبيات السينية، فقد جاء الطباق تسع مرات في الأبيات [٣، ٤، ٥، ٦، ١٠، ٣٢، ٤١، ٤٤، ٦١]. وجاءت

---

[١] ينظر: نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٨٣ ، ٨٤ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، بيروت . والوساطة للقاضي الجرجاني ص ١٧. والصناعتين لأبي هلال العسكري ص ٢٧٣. وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ص ١١.

[٢] ينظر: الموازنة بين الطائيين للآمدي ص ٦١ مطبعة محمد علي صبيح بمصر.

المقابلة في موضعين في البيتين [٩، ٤٠]. ولجأ إلى مراعاة النظير سبع مرات في الأبيات [١٣، ٢٦، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٤٤، ٥١] وورد اللف والنشر ثلاث مرات في الأبيات [٣٥، ٣٦، ٥٢]. واعتمد على الجناس خمس عشرة مرة في الأبيات [٣، ٧، ٨، ١٣، ١٤، ١٦، ٢٦، ٣١، ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٤٣، ٤٤، ٥٢، ٥٦]. فقد عمد ابن الأبار إلى الإكثار من ألوان البديع المتعددة، والاعتماد عليها، ولم تكن طبيعة الموضوع لتدعو إليها، ولا تقتضي هذا الكمّ الهائل منها لاسيما أنَّ هذه المحسنات حلية يروق منها ما جاء في مكانه، وكان قليلاً لا يخفى به جلال المعنى، ولا يذهب بهدف الشاعر، بل يخدم هذا الهدف، ويزيد جمال المعنى، وذلك حين يأتي به المعنى، ويتطلبه إيضاح الفكرة[١].

ويبدو من القصيدة كلها الجزء الخاص بمدح الأمير الحفصي والذي يشغل من أبياتها الثلثين تقريباً، فقد جاء حافلاً بالصناعة البديعية، واضح التكلف لا ينبض بأية أحاسيس حقة أو مشاعر صادقة، وما كان يتأتَّى لابن الأبار أن يسلك غير هذا النهج، فهو غريب عن تونس ، قليل العلم بأحوال أميرها، لا يعرف من أمره شيئاً، ولا يربطه به من الودّ والأحداث ما يُثير ويُلهم، ولم يكن وراء رحلته مطامع شخصية تعود عليه بالنفع، وتسوق إليه شياطين الشعر على حدٍّ تعبير قدماء العرب[٢]، وإنما كان رسول وطنه أجاد في تصوير حاله ومأساته، فلما تجاوزها إلى الأمير قال عنه ما يمكن أن يقوله أيُّ شاعر عن أي أمير[٣]. مُغلِّباً جانب النغمة الموسيقية القوية على جانب المشاعر والأحاسيس. ولعلَّ كثرة ألوان البديع في السينية يرجع إلى اعتماد الشاعر عليها في خلق جوٍّ من الإيقاع الحركيّ

---

(١) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب ، د. أحمد أحمد بدوي، ص ٤٧٦ .

(٢) ينظر: محاضرات الأدباء، للراغب الأصفهاني ٢ / ٣٦٠، بيروت، د ت .

(٣) ينظر: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، د. الطاهر أحمد مكي، ص ٢٩٩ .

المتصاعد والذي يوحي بالمزاج العصبي لدى الشاعر من هول الموقف ، وفظاعة المشهد، والذي اختار له أسلوب منمق مزخرف يزيد من نشاطه وتوقُّده وتيقظه بدلاً من الأسلوب غير المنمق الذي يلطفه ويعود به إلى حال من الهدوء والاعتدال(١).

(١) ينظر: اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري عياد، ص ١١١، ١١٢، دار العلوم للطباعة والنشر بالرياض ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

خاتمــة

هذا وبعد دراسة قصيدة السينية لابن الأبار البلنسي دراسة بلاغية ناقدة أمكننا التوصل إلى العديد من النتائج، وإليك أهمَّها:

١. تمكَّن الشاعر من تطويع اللغة، وترويض أساليبها المتعددة لتصبح في يديه أداة ناجحة ، ينقل بها أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، حتى ليُدركها الخاصّة والعامَّة على حدٍّ سواء.

٢. جاءت القصيدة نَسْجاً قويًّا مُتلاحم الأجزاء، مترابط المعاني، يقوم على تناسق الدلالات، وتلاقي الأفكار، بحيث سار أسلوبها على نمط متلائم، وقُرنت ألفاظها بنظائرها، مع مراعاة تناسب المباني، والتناسق التام بين كافة عناصر الكلام.

٣. تضافرت الألوان البلاغية العديدة داخل السينية وتآزرت في التعبير عن مقاصد المنشئ وأغراضه المختلفة، وفي الكشف عن جمال الأسلوب وحُسْنه وروعة بلاغته.

٤. تنوَّع أسلوب القصيدة بين الأمر والإخبار والنداء والاستفهام والقسم والنفي والترجي ، مما أثار الانتباه، ودفع السآمة، وحرك الشعور، وشوَّق إلى المعنى المراد، ورسَّخه في الوجدان، وأعطى النص الشعري قيمة عالية، وأضفى عليه الحركة والنشاط والحيوية.

٥. كان لدى الشاعر إحساس لغوي ممتاز، استطاع به أن يختار في أكثر المواضع من الألفاظ ما هو قويٌّ في تصويره، واضحٌ في دلالته على مراده، ويدرك ما تستطيع الألفاظ أن توحي به إلى السامع أو القارئ.

٦. أجاد في التنقل بين معاني القصيدة إجادة رائعة، وتلطَّف في الانتقال إلى مقصوده انتقالاً سلساً رشيقاً، وخاتل السامع والقارئ مُخاتلة طريفة، فجاء

كلامه متماسكاً، لاتفكَّك بين أجزائه، مُتلاحماً لا فَجْوة بين معانيه المتنوعة، مما حرَّك من نشاط المتلقي ، وأثار إصغاءه ومتابعته، وهذا يدلُّ على براعة الشاعر وكمال اقتداره ودقة صنعته.

٧. استغلَّ ابن الأبار طريق الحذف بمختلف صوره استغلالاً بارعاً في عدة مواضع من السينية، خاصة حذف المسند إليه المبتدأ؛ إذ كان هذا الحذف يُثير من مشاعر التفخيم والتعظيم والإجلال ما كان ذكره ليثير شيئاً من ذلك.

٨. أَكْثَرَ من استخدام (أل) الجنسية؛ إذ كانت تُضفي على مقصوده لوناً من المبالغة الناتجة عن معنى الإحاطة والشمول والعموم الذي كان يقصد إليه ابن الأبار عن عَمْدٍ.

٩. توافرت عناصر التماسك والترابط لهذا النصّ الشعري ، من خلال وسائل الربط الكثيرة ، كحروف العطف والضمائر والمُتعلَّقات والجُمل الوصفية، مما ساعد على تنامي المعنى وامتداده عبر الأبيات.

١٠. تعدَّدت طرق التعبير عن المعنى المراد في القصيدة حسب مقضيات الغرض المطلوب، وكان أكثرها وروداً طريق الإطناب بمختلف صوره، ذلك الطريق الأنسب بسياق الاستنجاد والاستصراخ، فضلاً عن أنَّ سياق المديح يتطلب هذا الطريق الملائم لذكر أوصاف الممدوح وتعداد محاسنه.

١١. يَلْحظ المُتأمِّل أنَّ الشاعر قد آثر في أكثر من موضع في سياق المدح تكرار نَسَق الكلام في صورة الخبر الذي يفيد تجديد الإفادة على صورة الصفة التي تفيد التوضيح والتبيين ، وهذا ما جعل المتلقي أكثر تيقظاً لإدراك مرامي الكلام، والوقوف على مقاصده.

١٢. اعتمدأحياناً على أسلوب الاستقصاء في عَرْض المعاني، وتناوُل كل ما صلة بالمراد، وتتبُّع جزئياته، والاعتماد على التفسير والتحليل والتعليل مع

إعطاء الدليل، وإقامة البرهان، وإثبات الحجة.

١٣. لعبت صور البيان في السينية على الرغم من كونها تقليدية مألوفة دوراً مهمًّا في الكشف عن المعنى المراد، وإبراز الغرض المقصود، وإعطاء المزيد من القوة والتأثير لدى المتلقين.

١٤. نَجَحَ الشاعر في خلق جوٍّ من الإيقاع الحركي المتصاعد، والذي يُوحي بالمزاج العصبي لديه جرَّاء هول الموقف وفظاعة المشهد، من خلال الاعتماد على ألوان البديع المتعددة، وإيثار الأسلوب المُنمَّق المزخرف الذي يزيد من نشاطه وتوقُّده وتيقُّظه.

١٥. أحسن الشاعر استخدام التجريد في سياق المديح كفنٍّ بديع؛ للمبالغة في وصف الممدوح بصفات تُثري هذا السياق، وتخلع على الممدوح صفات الجلال والكمال، وتشي بأحقيته وجدارته بتلك الصفات المحمودة.

١٦. كان الشاعر موفَّقاً في اختيار الوزن الشعري وقافية السين المطلقة لقصيدته وفي تفجير ما فيها من طاقات تعبيرية وإيحائية وموسيقية، أبانت عن مدى استيعاب الشاعر للخبرة الإيقاعية، وعن امتلاكه لأدوات الشعر، وعن قُدْرته على صهرها مع وسائل التعبير الأخرى.

١٧. جاءت موسيقى القصيدة صدى للعاطفة المتألمة المُتفجِّعة، فكانت موسيقاها باكية شجيَّة مُستيغثة تتسم بالعذوبة والرقة، مما أضفى على السينية طابعاً غنائيًّا يدفع المتلقي إلى إنشادها وترديدها.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ،،،

المصادر والمراجع

١. اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر بالرياض، ١٤٠٥هـ . ١٩٨٥م.

٢ـ اتجاهات النقد الأدبي العربي، د. محمد السعدي فرهود، دار الطباعة المحمدية بالقاهرة، ١٣٩٠هـ . ١٩٧٠م.

٣- الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى، د. شفيع السيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م .

٤. الإتقان في علوم القرآن ، لجلال الدين السيوطي ، ط دار عالم المعرفة ، د ت.

٥- الأدب الأندلسي "موضوعاته وفنونه" د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٣م.

٦- الأدب العربي في الأندلس، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٣٩٦هـ . ١٩٧٦م.

٧. أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، للمقري، ط القاهرة ، ١٩٣٩م.

٨- أساس البلاغة لجار الله الزمخشرى، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٣، ١٩٨٥م.

٩ـ الاستعارة، د. محمود السيد شيخون، مكتبة الكليات الأزهرية،القاهرة، ط٢، ١٤٠٤هـ . ١٩٨٤م.

١٠- أسرار البلاغة ، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، ط ١، ١٤١٢هـ . ١٩٩١م.

١١ـ أسس النقد الأدبى عند العرب، د. أحمد أحمد بدوى، نهضة مصر، القاهرة، ط ٦، ٢٠٠٤م.

١٢- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، لمحمد بن علي الجرجاني، تحقيق د. عبد القادر حسين الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م.

١٣- الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، لعز الدين بن عبد السلام ، تحقيق محمد ابن الحسن بن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٥م.

١٤. أصول النقد الأدبي، لأحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، ط ١٠، ٢٠٠٤م.

١٥. الأطول للعصام، ط الاستانة العامرة بتركيا.

١٦. الإعجاز البلاغى، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة.

١٧- إعجاز القرآن للباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٨- إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، للرافعى، تحقيق عبدالله المنشاوى، مكتبة الإيمان بالمنصورة، مصر، ط١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

١٩- الأعلام، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦م.

٢٠- الألوان البديعية، د. حمزة الدمرداش زغلول

٢١- الألوان في القرآن الكريم، لأحمد رأفت.

٢٢. الأمالي لأبي علي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

٢٣ـ أنوار الربيع فى أنواع البديع لابن معصوم المدنى، تحقيق شاكر هادى شكر، مطبعة النعمان والنجف الأشرف، العراق، ط١، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.

٢٤- الإيضاح فى علوم البلاغة للخطيب القزوينى، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

٢٥ـ البديع فى نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق أحمد أحمد بدوى،

وآخرين، طبع ونشر مصطفى الحلبى، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م.

٢٦- بديع القرآن، لابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني شرف، ط نهضة مصر، ١٩٦٧م.

٢٧. البرهان في علوم القرآن للزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر دار المعرفة، بيروت، ١٣٩٣هـ .

٢٨ـ بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز للفيروزآبادي، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ط٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م. وتحقيق محمد على النجار، المكتبة العلمية، بيروت .

٢٩. بغية الإيضاح لعبدالمتعال الصعيدى، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

٣٠. البلاغة التطبيقية، د. أحمد موسى، ط أولى.

٣١ـ البلاغة العالية(علم المعانى) لعبد المتعال الصعيدى، تحقيق د. عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب،القاهرة، ط٢، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

٣٢ـ بلاغة القرآن فى أدب الرافعى، د. فتحى عبدالقادر فريد، دار المنار للنشر والتوزيع بالقاهرة، د ت.

٣٣ـ بلاغة الكلمة والجملة والجمل، د. منير سلطان، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٨م.

٣٤ـ بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث) د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط٢، ١٤٠٣. ١٩٨٣م.

٣٥ـ بيان إعجاز القرآن، للخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم) تحقيق محمدخلف الله، ومحمدزغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط ٤، ١٩٩١م.

٣٦. البيان فى ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، دار المعارف بمصر، ط١٩٨٥،٢م.

٣٧. البيان والتبيين ، للجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة. وتحقيق فوزي عطوي، الناشر دار صعب، بيروت ط١، ١٩٦٨م.

٣٨ـ تاريخ آداب العرب، لمصطفى صادق الرافعى، الناشر دار الكتاب العربى، بيروت، لبنان، ط٢، ١٣٩٤هـ ـ ١٩٧٤م.

٣٩ـ تاريخ ابن خلدون ، لابن خلدون، دار الطباعة الخديوية، بولاق، مصر، ١٢٨٤هـ .

٤٠. تاريخ الخلفاء لجلال الدين السيوطي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط١، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢م.

٤١ـ تاريخ قضاة الأندلس ، للنباهي المالقي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

٤٢ـ التبيان في علم المعانى والبديع والبيان للطيبي، تحقيق د. هادى عطية، ط عالم الكتب ط١، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م.

٤٣– تحرير التحبير، لابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، د ت.

٤٤. تذكرة الحفاظ للذهبي، دار الكتب العلمية بيروت.

٤٥. التذكرة الحمدونية، لابن حمدون، تحقيق إحسان عباس، وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م.

٤٦. التصوير الفني في القرآن، لسيد قطب، دار الشروق،القاهرة، بيروت، ط ١٣، ١٩٩٣م.

٤٧ـ التعريفات، لعلى بن محمد الجرجانى، تحقيق إبراهيم الأبيارى، دار الريان للتراث القاهرة، د ت.

٤٨- تفسير أبي السعود، لأبي السعود محمد بن أحمد العمادي، الناشر دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣هـ .

٤٩- تفسير القرطبي ، لأبي عبد الله محمد بن أحمد القرطبي دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ١٩٦٦م.

٥٠- تفسير ابن كثير، المسمَّى تفسير القرآن العظيم، لأبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي تحقيق سامي بن محمد سلامة، الناشر دار طيبة للنشر والتوزيع، ط ٢ ، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

٥١. التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨١م.

٥٢- تلخيص المفتاح، للخطيب القزويني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، الطبعة الأخيرة.

٥٣- أبوتمام وقضية التجديد فى الشعر، د. عبده بدوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م

٥٤- التمثيل والمحاضرة للثعالبي، تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو، عيسى البابي الحلبي مصر، ١٣٨١هـ - ١٩٦١م.

٥٥- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، للثعالبي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.

٥٦. جمهرة الأمثال لأبى هلال العسكرى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبدالمجيد قطامش، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.

٥٧. جوهر الكنز لنجم الدين الحلبى ، تحقيق د. محمد زغلول سلام.

٥٨- حاشية الدسوقي على شرح السعد (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور ، بيروت، د ت.

٥٩- حاشية السيد الشريف على المطول ، للسيد الشريف (مطبوع على

هامش كتاب المطول للسعد) مطبعة أحمد كامل، تركيا، ١٣٣٠هـ .

٦٠ـ حاشية شرح حلية اللب المصون للشيخ مخلوف المنياوي، مطبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر، ١٣٥٧هـ ـ ١٩٣٨م.

٦١. حاشية الشهاب الخفاجى على البيضاوى، دار صادر، بيروت .

٦٢ـ حاشية عبد الحكيم السيالكوتى على المطول ط الشركة الصحافية العثمانية، تركيا، ١٣١١هـ .

٦٣ـ الحذف والتقديم والتأخير فى ديوان النابغة الذبيانى، لابتسام أحمد حمدان، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط ١، ١٩٩٢م.

٦٤. حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، د. إبراهيم الحاوي، ط مؤسسة الرسالة، بيروت .

٦٥- حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، لشهاب الدين محمود الحلبي، تحقيق أكرم عثمان يوسف وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م.

٦٦. الحيوان للجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، القاهرة.

٦٧- خزانة الأدب وغاية الأرب ، لابن حجة الحموي تحقيق عصام شعيتو، الناشر دار ومكتبة الهلال بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٦٨. الخصائص، لأبى الفتح عثمان بن جنى، تحقيق محمد على النجار، عالم الكتب ـ بيروت .

٦٩. خصائص التراكيب، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط ٣.

٧٠- خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، د. عبد العظيم المطعني، الناشر مكتبة وهبة ـ القاهرة، ط ١، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م.

٧١ـ الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جوده نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٧٢- دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، للطاهرأحمد، دار المعارف القاهرة، ط ١، ١٩٨٠م.

٧٣ـ دراسات جديدة في إعجاز القرآن، د. عبد العظيم المطعنى، الناشر مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٦م.

٧٤. دراسات فى نقد الأدب العربى (من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث) د. بدوى طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٥.

٧٥. دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت، ط ١ ، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م.

٧٦ـ دراسات نقدية فى الأدب المعاصر، لمصطفى عبداللطيف السحرتي، الهيئة المصرية العامة القاهرة، ١٩٧٩م.

٧٧. درة التفاسير للشيخ محمد على الصابونى، مطبعة الأفق مكة المكرمة – السعودية ، ط ٥، ١٤٢٧ هـ ـ ٢٠٠٦م.

٧٨. دلائل الإعجاز، للشيخ عبد القاهر الجرجاني قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المَدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م.

٧٩ـ دلالة الألفاظ عند الأصوليين دراسة بيانية ناقدة، د. محمود توفيق محمد سعد، مطبعة الأمانة، ط ١، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م .

٨٠. ديوان ابن الأبّار، قراءة وتعليق د. عبد السلام الهَراس، الدار التونسية للنشر، تونس ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.

٨١. ديوان أبى تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٦٩م.

٨٢. ديوان الحماسة لأبى تمام ، ط لجنة التأليف والترجمة .

٨٣ـ ديوان ابن سهل الأندلسي، ط دار الأرقم ابن أبي الأرقم للطباعة

والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط ١، ١٩٩٨م.

٨٤. ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمَّى التبيان في شرح الديوان، دار المعرفة، بيروت، د ت.

٨٥ـ ديوان امرئ القيس بشرح محمد بن إبراهيم الحضرمى، تحقيق أنور أبو سليم وعلى الهروى، دار عمّار، عمّان، الأردن، ط ١ ،١٤١٣هـ -١٩٩١م

٨٦. الروض المعطار في خبر الأقطار، للحِميري، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠م.

٨٧. سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى، تحقيق على فودة، مكتبة الخانجى . القاهرة، ط١٩٩٤،٢م.

٨٨ـ سمات البلاغة عند الشيخ عبد القاهر، د. محمد جلال الذهبي، مطبعةالأمانة، القاهرة ط الثانية، د.ت .

٨٩. سنن الترمذي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

٩٠ـ السنن الكبرى للنسائى ، تحقيق عبدالغفار سليمان، وسيد كسروى، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

٩١. سنن ابن ماجه بشرح السندي، ط دار المعرفة بيروت، ط ١، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

٩٢. السياق وتوجيه دلالة النص ، د. عيد بلبع، بلنسية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.

٩٣. سير أعلام النبلاء، للذهبي، تحقيق صالح السمر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٩٤م.

٩٤. شذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

٩٥. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت ٢٠٠٢م.

٩٦ـ شرح قطر الندى وبل الصدى، لابن هشام الأنصارى، دار الثقافة، القاهرة.

٩٧. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع لصفي الدين الحلي تحقيق د. نسيب نشاوي، ط دمشق، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢.

٩٨. شرح كافية ابن الحاجب ، لنور الدين عبدالرحمن الجامى، تحقيق د. أسامة طه الرفاعى، دار الآفاق العربية ـ القاهرة، ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م.

٩٩ـ الشعر الجاهلي، د. محمد النويهى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

١٠٠. شعر الطبيعة فى الأدب العربى، د. سيد نوفل، دار المعارف بمصر ط٢.

١٠١ـ الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق أحمد شاكر، طـ دار المعارف بمصر ١٩٦٧م. وط مطبعة الفتوح الأدبية، القاهرة، ١٣٣٢هـ .

١٠٢. صبح الأعشى في صناعة الإنشا، لأحمد بن علي القلقشندي، تحقيق د. يوسف علي طويل، الناشر دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٨٧م.

١٠٣ـ الصبغ البديعى في اللغة العربية، د. أحمد إبراهيم موسي، ط دار الكاتب العربي، ١٩٦٩م.

١٠٤ـ صحيح البخاري، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ط ٢، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٥م.

١٠٥. صحيح مسلم بشرح النووي ضبط وتوثيق صدقي جميل العطار، دار الفكر ـ بيروت ١٩٩٥م.

١٠٦ـ الصناعتين، لأبى هلال العسكرى، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م. وط عيسى البابي الحلبي، القاهرة .

١٠٧. الضمائر في اللغة العربية، د. جبر سُلُومة ط دار المعارف بمصر

١٩٨٠م.

١٠٨. الطراز، ليحيي بن حمزة العلوي، تحقيق محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م .

١٠٩. طرق التعبير الأدبى "دراسة بلاغية ورؤية نقدية" د. محمود شاكر القطان، دار إحياء التراث الإسلامى للنشر والتوزيع، ط ١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

١١٠- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، لبهاء الدين السبكي (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

١١١. العصا، لأسامة بن منقذ، تحقيق حسن عباس، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية، ١٩٨١م.

١١٢- عقود الجمان في المعاني والبيان لجلال الدين السيوطي بشرح المرشدي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط ٢، ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م.

١١٣- علم البديع دراسة تاريخية وفنية، د. بسيونى عبدالفتاح فيود، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

١١٤- علم لغة النص (الاتجاهات والمفاهيم) د. سعيد بحيرى، دار لونجمان، القاهرة.

١١٥. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلق على حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٥، ١٩٨١م.

١١٦- عيار الشعر، لابن طباطبا العلوي ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي القاهرة، ط ١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

١١٧- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، لابن حجر العسقلاني تحقيق محب الدين الخطيب، دار الريان - القاهرة، ط ١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.

١١٨. أبو فراس الحمدانى، الموقف والتشكيل الجمالى، د. النعمان القاضى،

دار الثقافة للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، مصر، دت.

١١٩. الفروق اللغوية، لأبي هلال العسكري، تحقيق حسام الدين المقدسي، مكتبة القدس، ١٤١٥هـ. ١٩٩٤م.

١٢٠. فقه اللغة وسر العربية، لأبي منصورالثعالبي، ط١، ١٣٤١هـ. ١٩٢١م.

١٢١ـ فن البلاغة، د. عبدالقادر حسين، عالم الكتب، ط ٢، ١٤٠٥ هـ . ١٩٨٤م .

١٢٢. فوات الوفيات، لابن شاكر الكتبي، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

١٢٣. فى الأدب الأندلسى، د. جودت الركابى، دار المعارف بمصر، ط ٣

١٢٤– فـي ظـلال القـرآن، لسـيد قطـب، دار الشـروق . القـاهرة، ط ١١، ١٤٠٥هـ. ١٩٨٥م.

١٢٥– القـاموس الإسـلامي، لأحمـد عطيـة الله، مكتبـة النهضـة المصـرية، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

١٢٦– القـاموس المحـيط، للفيروزآبـادي، ط الهيئـة المصـرية العامـة، ١٤٠٠هـ. ١٩٨٠م.

١٢٧ـ قـراءة الـنص الشـعرى د. فـوزى عيسـى ، دار المعرفـة الجامعيـة بالإسكندرية ٢٠٠٧م.

١٢٨. قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦ ، ١٩٧٨م.

١٢٩. قضايا النقد الأدبى د. محمد زكى العشماوى ط دار الكتاب العربى. وط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٣٠ـ الكـافي فـي العروض والقـوافى للخطيـب التبريـزى، تحقيـق الحسّـانى حسن عبد الله، الناشر مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط ٤ ،١٤٢١ هـ. ٢٠٠١م.

١٣١. الكشاف، لجار الله الزمخشري، ط الحلبى بمصر، ١٣٩٨هـ .

١٣٢. لباب البديع، د. محمد حسن شرشر، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م .

١٣٣. لسان العرب، لابن منظور المصرى، ط دار المعارف بمصر.

١٣٤. لغة الشعر العربى الحديث، د. السعيد الورقى، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٨٣م.

١٣٥- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.

١٣٦ـ المجازات النبوية، للشريف الرضي، تحقيق طه محمد الزيني، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع دت .

١٣٧. مجالس ثعلب، لثعلب، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة، ١٩٤٨م.

١٣٨- مجمع الأمثال، للميداني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م.

١٣٩. محاضرات الأدباء، للراغب الأصفهاني، بيروت

١٤٠. مختار الصحاح، لمحمد بن أبي بكر الرازي مطبعة البابي الحلبي بمصر ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م٠

١٤١. مختصر السعد على تلخيص المفتاح، لسعد الدين التفتازاني، (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت. وبهامش تلخيص المفتاح، للخطيب القزويني، مطبعة الحلبي بمصر الطبعة الأخيرة، د ت.

١٤٢. مسندأحمد، لأحمدبن حنبل، مؤسسة قرطبة مصر.

١٤٤ـ المصباح فى علم المعانى والبيان والبديع لبدر الدين بن مالك، تحقيق حسنى عبد الجليل ط مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٩م.

١٤٥. المطول لسعد الدين التفتازانى، مطبعة أحمد كامل بتركيا.

١٤٦ـ معانى القرآن للنحاس، تحقيق محمد على الصابونى، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط١ ١٤٠٩هـ .

١٤٧. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص للشيخ عبدالرحيم بن أحمد العباسى تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، ط عالم الكتب- بيروت ١٣٦٧هـ-١٩٤٧م.

١٤٨ـ معترك الأقران فى إعجاز القرآن ، لجلال الدين السيوطى، تحقيق محمد على البجاوي، ط دار الفكر .

١٤٩. معجم البلاغة العربية د. بدوى طبانة، دار المنارة، جدة، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

١٥٠- معجم البلدان، لياقوت بن عبد الله الحموي دار الفكر، بيروت.

١٥١- معجم الشعراء، للمرزباني، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٥٢. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د.أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

١٥٣ـ المعجم المفصل فى علوم البلاغة د. إنعام عكاوى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

١٥٤ـ المُغرب في حلى المغرب، لابن سعيد المغربي تحقيق د. شوقي ضيف، ط دار المعارف بمصر.

١٥٥- مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢ ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

١٥٦ـ مفردات ألفاظ القرآن، للراغب الأصفهاني، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

١٥٧. مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنقد الحديث، د. إبراهيم محمد

عبد الله الخولى، دار البصائر، القاهرة، ط١، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.

١٥٨. المقدمة، لابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٢، ١٩٦٧م.

١٥٩. من بدائع النظم القرآنى د. سيد عبدالفتاح حجاب، مطبعة الجندى، القاهرة.

١٦٠- من بلاغة القرآن، د. أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٨٧م.

١٦١. من بلاغة النظم العربى د. عبدالعزيز عبدالمعطى عرفة ٢٦/١ عالم الكتب، بيروت ، ط ٢، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م.

١٦٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط دار الكتب الشرقية، تونس، ط ٢ ، ١٤٠٣هـ . ١٩٨٣م. ودار الغرب الإسلامى، بيروت، ط ٣ ، ١٩٨٦م.

١٦٣- الموازنة بين الشعراء، لزكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط ٣، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.

١٦٤. الموازنة بين الطائيين للآمدي، مطبعة محمد علي صبيح بمصر.

١٦٥- مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، لابن يعقوب المغرب (ضمن شروح التلخيص) ط دار السرور، بيروت .

١٦٦- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، لأحمد بن محمد المقري تحقيق إحسان عباس، الناشر دار صادر، بيروت، ط ١ ، ١٩٩٧م.

١٦٧. النقد د.شوقى ضيف، دارالمعارف بمصر، ط٥.

١٦٨- النقد الأدبي" أصوله ومناهجه"، سيد قطب ، ط دار الشروق، القاهرة، ط ٧، ١٤١٣هـ ١٩٩٣م .

١٦٩- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال دار نهضة مصر، القاهرة .

١٧٠- نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، تحقيق د. عبد المنعم خفاجي، دار

الكتب العلمية، بيروت. وط دار عطوة القاهرة، ط١، ١٩٧٩م.

١٧١ـ نهاية الأرب، للنويري، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٧م.

١٧٢ـ نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز، لفخرالدين الرازى، تحقيق أحمد حجازى السقا، المكتب الثقافى بالقاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

١٧٣ـ الوافي بالوفيات لصلاح الدين الصفدي، دار صادر، بيروت، ط ٢، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م.

١٧٤ـ الوساطة بين المتنبى وخصومه، للقاضي الجرجانى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، مطبعة عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ، ١٩٤٥م.

١٧٥ـ يتيمة الدهر، للثعالبي، تحقيق مفيد قميحة، ط دار الكتب العلمية، بيروت.