التّماسُك النّصيّ

في

سِينيّة ابنِ الأبّار القُضَاعي (٥٩٥-٦٥٨هـ)

دكتور

عمر محمد إبراهيم محمد

مدرس الأدب والنقد

في كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالشرقية

التّماسُك النّصيّ في سِينيّة ابنِ الأبّار القُضَاعي(٥٩٥ـ ٦٥٨هـ)

دكتور
عمر إبراهيم
قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية
بنين بالشرقية، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية
omr.q.12@gmail.com

الملخص:
يهدف هذا البحث إلى تجلية مظاهر التماسك النصي في سينية ابن الأبار القضاعي، وقد اشتمل على مقدمة وتمهيد، ونص القصيدة، ثم ثلاثة مباحث، الأول: ما يتعلق بالنص في ذاته (السبك، الحبك)، الثاني: وهو ما يتصل بمستعملي النص (القصد، والقبول)، الثالث: تناول المحيط الخارجي للنص (المقامية والإعلامية والتناص)، ثم الخاتمة لتسجيل أبرز ما توصل إليه البحث من نتائج .

الكلمات المفتاحية: التماسك النصي، ابن الأبار القضاعي، بلنسية، قرطبة، شعر الاستصراخ.

This research aims to make clear the textual

Researcher: Omar Mohamed Ibrahim Mohamed
Department of Literature and Criticism-
Faculty of Islamic and Arabic Studies for Boys in Sharqiya-
Al Azhar university–
omr.q.12@gmail.com E-mail:

cohesion of the siniat abn alabar alqadaeii, including introduction, preface, and poem text, then three
topics, first: concerning the text- centered (cohesion, coherence),the second: This is related to the users of the text (intentastionality, acceptability), the third: Dealing with the outer surroundings of the text (informativity, situationality, and intertextuality), and at the end of the search came the end to record the most prominent results of the search.

مقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ﷺ وبعد ،،،

فإن تحليل النصوص ومقاربتها، والنظر في الظاهرة اللغوية- وضعًا واستعمالًا- شهد في العصر الحديث تطورًا ملحوظًا، بعد الانعتاق من الجزئيات والانطلاق نحو الكليات، وقراءة النص أفقيًّا ورأسيًّا قراءةً شاملة، واعتبار النص وحدة كلية مترابطة، وتحديد أسس وأُطُرٍ جامعة يمتاز بها النص المتماسك والإبداع المنسجم.

كما أُلقي الضوءُ على المتلقي والاعتراف بدروه في قراءة النصوص وانفتاح التأويل، وكذا القصدية وسياق الموقف المنتِج للخطاب، وغيرها من المعايير التي تتعلق بالنص في ذاته، أو بالسياق المحيط به.

(الكلمات المفتاحية): التماسك النصي، سينية ابن الأبار.

أسباب اختيار البحث وأهميته:

وانطلاقًا من أهمية هذه المعايير التي تضيء مجموع النص وتعمل على إنارته، آثرتُ تطبيقها على سينيّة ابن الأبار القضاعي في الاستصراخ والاستنجاد، والتي تُعد من أبدع ما كَتب ابن الأبار؛ لتميزها بالنّفس الطويل، وصدق العاطفة، ووحدة الموضوع، والتماسك النصي بين أجزائها، فضلاً عن رغبة لدى الباحث بإلقاء الضوء على الأدب الأندلسي عامّة، وشعر ابن الأبار على وجه الخصوص في ذِكْر مآثر هذا الفردوس المفقود !

منهج البحث:

اقتضت طبيعة البحث أن يعتمد على المنهج النصي الذي يستقرئ العمل الإبداعي؛ ويجلي الأبعاد الكامنة وراء ظاهر النص وأدواته وآلياته، عن طريق الكشف عن العناصر التي اعتمد عليها، ومدى ترابط هذه العناصر وعلاقاتها

المتجاورة؛ بغية استنطاق النص، وفكِّ شفراته والتي أدت إلى تماسكه وانسجامه.

خُطة البحث:

اشتمل البحث على "مقدمة " ذكرت فيها منهج البحث وخطته وأسباب اختياره، والدراسات السابقة، ثم نص القصيدة/ مدونة الدراسة، يليها " تمهيدٌ "؛ بغرض تعريف موجزٍ بالشاعر وعصره، ثم إلقاء الضوء على أسباب نظم القصيدة وأثرها في الممدوح، ثم مباحث ثلاثة اشتمل البحث عليها:

الأول: ما يتعلق بالنص في ذاته (السبك، الحبك).

المبحث الثاني: ما يتصل بمستعملي النص (القصد، والقبول).

المبحث الثالث: ما يتصل بالمحيط الخارجي (المقامية والإعلامية والتناص).

ثم خاتمة أودعتُ فيها أبرز النتائج والاقتراحات التي توصل البحث إليها، وبعدها ثبتٌ بأهم المصادر والمراجع، ثم فهرس للموضوعات.

الدراسات السابقة:

يتبوّأ شعر ابن الأبّار عمومًا – وسينيته على وجه الخصوص – مكانةً عُليا عند كثير من الباحثين؛ فعكفوا على دراستها ومقاربتها، بمناهج متنوعة، لسبر أغوارها والوقوف على بعض جمالياتها، فضلًا عن ما تحمله من قيم الوطنية والتحلي بالمسئولية تجاه دينه وقومه ووطنه، ومن هذه البحوث: (مرتبة أبجديًّا)

١. ابن الأبار الأندلسي حياته وأدبه، جامعة دمشق، سوريا، مخطوط، ١٩٩٧– ١٩٩٨م.

٢. التشكيل البلاغي في سينية ابن الأبـــار، ماجســـتير، معهـــد الآداب و اللغات، جامعة يحيى فارس المدية الجزائر، ٢٠١٥.

٣. التواصل التفاعلي في سينية ابن الأبار، ابتسام بـــن خـــراف، مجلـــة الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١٢م.

٤. سينية ابن الأبار دراسة بلاغية نقدية، د. عبد الباقي حسين عبد الباقي، جامعة الأزهر، مصر.

٥. سينية ابن الأبار مقاربة دلالية، د. نادية فتحي، د عائشة خضر، كلية الآداب جامعة الموصل، ٢٠١٠م.

٦. الفضاء الصوتي في سينية ابن الأبار، علي هاشم، مجلة جامعـــة ذي قار، ٢٠١٠م.

٧. الفعل الكلامي في سينية ابن الأبار، حورية رزقي، مجلـــة المَخْبَـــر، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٤م.

وقد غلب على بعضها التكرار في التناول، وجميعها لم تعالج أثر التماسك النصي في السينية، ومدى الانسجام والاتساق بين أجزائها، والتحام وتـــرابط بنائها، رغم بروز هذه الظواهر في النص بصورة جليَّة؛ فكانت فكرة البحث.

ولا يزال المجال متاحًا أمام الباحثين لسبر أغوارها، ومقاربتها في شـــتى النواحي، ومختلف الزوايا.

الباحث

نص القصيدة (١)

١- أدْرِكْ بخيلِكَ خيلَ اللَّه أندلسا إنَّ السَّبيلَ إلى مَنْجاتِها دَرَسَا

٢- وَهَبْ لهَا مِنْ عَزيزِ النَّصْرِ مَا الْتَمَسَتْ فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عزُّ النَّصْرِ مُلْتَمَسا

٣-وَحاشِ مِمَّا تُعانيهِ حُشَاشَتَهَا فطَالَما ذاقَتِ البَلوَى صَبَاحَ مَسَا(٢)

٤ -يَا للجَزيرَةِ أَضْحَى أَهلُها جَزَرًا لِلحَادِثَاتِ وأَمْسَى جَدُّهَا تَعَسا(٣)

٥- في كُلِّ شارِقَةٍ إلْمَامُ بَائِقَةٍ يَعُود مَأتَمُها عِندَ العِدَى عُرُسا

٦- وكُلِّ غَارِبَةٍ إجْحَافُ نائِبَةٍ تَثْنِي الأَمَانَ حِذاراً والسرُور أَسَى

٧- تَقَاسَمَ الرومُ لا نَالَتْ مَقَاسِمُهُم إلا عَقَائِلَها المَحْجوبَةَ الأُنُسَا(٤)

٨-وَفِي بَلَنْسِيةٍ مِنْها وَقُرْطُبَةٍ ما يَنْسِفُ النَّفسَ أَو ما يَنزِفُ النَّفَسا

٩-مَدائِنٌ حَلَّها الإشْرَاكُ مُبْتَسِمًا جَذْلانَ وارتَحَلَ الإيمانُ مُبْتَئِسا

---

(١) ديوان ابن الأبار، ص ٤٠٨، قراءة وتعليق الأستاذ عبد السلام الهراس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية – المملكة المغربية، ١٤٢٠ه- ١٩٩٩م، تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، ص ٣٨٦، دار الفكر بيروت، ط. ٢، ١٤٠٨ه- ١٩٨٨م.

(٢) الحُشَاشُ والحُشَاشَةُ، بِضَمِّهِما: بَقِيَّةُ الرُّوحِ في المَرِيضِ والجَرِيحِ. القاموس المحيط، ص ٥٩٠.

(٣) يُقَالُ: صَارَ القَوم جَزَرًا لِعَدُوِّهِمْ إِذا اقْتَتَلُوا، وجَزَرُ السِّباعِ: اللحمُ الَّذِي تأْكلُه. يُقَالُ: تَرَكُوهُمْ جَزَرًا، بِالتَّحْرِيكِ، إِذا قَتَلُوهُمْ، وتَرَكَهُمْ جَزَراً لِلسِّبَاعِ وَالطَّيْرِ أَي قِطَعًا. لسان العرب، ج٤، ص١٣٥، دار صادر – بيروت، ط.٣- ١٤١٤ هـ.

(٤)عقائل: جَمْعُ عَقِيلة، والعقيلة: كريمة الحي، وعقيلة كل شيء: أكرمه، وَهِيَ في الأصل: المرأَة الْكَرِيمَةُ النَّفِيسَةُ. ينظر: مختار الصحاح،، ص٤٦٧، مكتبة لبنان ناشرون، ١٤١٥ه- ١٩٩٥م، لسان العرب، ج١١، ص ٤٦٣. "، والأربُع: جمع ربْع، وهو النُزل يتم التنزه فيه إبَّان فصل الربيع

١٠–وَصَـيَّرَتْها العَـوادِي العَابِثـاتُ بِهـا يَسْتَوحِشُ الطرْفُ مِنْها ضِعْفَ ما أَنِسا

١١– فَمِـنْ دَسَـاكِرَ كانَـتْ دُونَهَـا حَرَسًـا وَمِـنْ كَنَـائِسَ كَانَـتْ قَبْلَهـا كُنُسـا[١]

١٢– يَـا لِلْمَسـاجِدِ عَـادَتْ لِلعِـدَى بِيَعًـا وَلِلنِّـداءِ غَـدَا أَثْناءَهَـا جَرَسَـا

١٣– لَهْفِـي عَلَيهـا إِلَـى اسـتِرجَاعِ فَائِتِهـا مَدارِسًـا لِلْمَثَـانِي أَصـبَحَتْ دُرُسـا

١٤– وَأَرْبُعًـا نْمنمَـتْ يُمْنَـى الرَّبِيـعِ لَهـا مـا شِـئْت مِـنْ خِلَعٍ مَوْشِـيَّةٍ وكُسـى[٢]

١٥– كانَـتْ حـدَائِقَ لِلأَحْـدَاقِ مؤنِقَـةً فَصَـوَّحَ النَّضْـرُ مِـن أَدْواحِهـا وَعَسـا[٣]

١٦–وَحَالَ مـا حَوْلَهَـا مِـنْ مَنْظَـرٍ عَجَـبٍ يَسْـتَجْلِسُ الرَّكْـبَ أَوْ يَسْـتَرْكِبُ الجُلُسـا

١٧– سُرْعَانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ واحَرَبَا عَيْـثُ الدَّبَى فِي مَغَانِيهَا الَّتِي كَبَسـا[٤]

١٨– وَابْتَـزَ بِزَّتَهَـا مِمَّـا تَحَيَّفَهَـا تَحَيُّفَ الأَسَدِ الضَّارِي لِما افتَرَسـا[٥]

١٩– فَـأَيْنَ عَـيْشٌ جَنَيْنَـاهُ بِهـا خَضِـرًا وَأَيْـنَ غُصْـنٌ جَنَيْنَـاهُ بِهـا سَلِسـا

٢٠– مَحَـا مَحَاسِـنَهَا طَـاغٍ أُتِـيحَ لَهـا مَـا نَـامَ عَـن هَضْـمِهَا حِينـاً وَلَا نَعَسـا

---

(١) الدساكر: جمع دسْكَرَةٌ: والمقصود بها – هنا– بُيوتُ الأعاجِمِ التي يكونُ فيها الشرابُ والملاهِي، والتي كانت قبل ذلك أماكن العبادة للمسلمين. ينظر: القاموس المحيط، ص٣٩٢.

(٢) والأربُع: جمع ربْع، والمَحَلَّةُ، والمَنْزِلُ،...، والموضِعُ يَرْتَبعونَ فيه في الرَّبيعِ . السابق، ص ٧١٨.

(٣) تَصَوَّحَ البَقْلُ وصَوَّحَ: تَمّ يُبْسُه ؛ وَقِيلَ: إِذا أَصابته آفَةٌ وَيَبِسَ، والنَّباتُ عَساءً وعُسُوًّا: إِذا غَلُظَ، ويَبِسَ. ينظر: اللسان، ج٢، ص٥١٩، القاموس المحيط، ص ١٣١١.

(٤) والدّبى: الجرادُ قبل أَن يَطيرَ ، أَو أَصغر ما يكون من الجراد. الصحاح، للجوهري، ج٦، ٣٣٣٣، دار العلم للملايين، ط.٤، ١٤٠٧هـ– ١٨٩٧م.

(٥) تحيَّفَ مالَه: نَقَصَه وأَخَذَ مِنْ أَطْرافه، وتَحَيَّفْتُ الشَّيْءَ مِثْلَ تَحَوَّفْتُه إِذَا تَنَقَّصْتَه مِنْ حَافَاتِهِ. لسان لعرب، ج٩، ص ٦٠.

٢١- وَرَجَّ أَرْجَاءَهَا لَمَّا أَحَاطَ بِهَا ... فَغَادَرَ الشُّمَّ مِنْ أَعْلامِهَا خُنُسَا

٢٢- خَلا لَهُ الجَوُّ فَامْتَدَّتْ يَداهُ إِلَى ... إِدْراكِ مَا لَمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُخْتَلِسَا

٢٣- وَأَكْثَرَ الزَّعْمَ بِالتَّثْلِيثِ مُنْفَرِدًا ... وَلَوْ رَأَى رأْيَةَ التَّوحِيدِ مَا نَبَسَا

٢٤- صِلْ حَبْلَهَا أَيُّها المَوْلَى الرَّحِيمُ فَمَا ... أَبْقَى المِراسُ لَهَا حَبْلاً وَلا مَرَسَا[1]

٢٥- وَأَحْيِ مَا طَمَسَتْ مِنْهُ العُداةُ كَمَا ... أَحْيَيْتَ مِن دَعوَةِ المَهْدِيِّ ما طُمِسا

٢٦- أَيَامَ سِرْتَ لِنَصْرِ الحَقِّ مُسْتَبِقًا ... وَبِتَّ مِن نُورِ ذاكَ الهَدْيِ مُقْتَبِسا

٢٧- وَقُمتَ فيها بِأَمْرِ اللَّهِ مُنتَصِرًا ... كَالصَّارِمِ اهتَزَّ أَو كالعارِضِ انبَجَسا[2]

٢٨- تَمحُو الذِي كَتَبَ التَّجْسِيمُ مِن ظُلَمٍ ... وَالصُّبْحُ مَاحِيةٌ أَنْوارُهُ الغَلَسا[3]

٢٩- وَتَقْتَضِي المَلِكَ الجَبَّارَ مُهجَتَهُ ... يَومَ الوَغَى جَهْرَةً لا تَرقُبُ الخُلَسا[4]

٣٠- هَذِي وَسائِلُها تَدْعوكَ مِنْ كَثَبٍ ... وَأَنْتَ أَفْضَلُ مَرجُوٍّ لِمَنْ يَئِسا

٣١- وَافَتْكَ جارِيَةً بِالنُّجْحِ رَاجِيَةً ... مِنكَ الأَمِيرَ الرِّضَى والسَّيِّد النَّدِسا[5]

٣٢- خَاضَت خُضَارَةَ يُعْلِيهَا وَيُخْفِضُها ... عُبَابُهُ فَتُعَانِي اللِّينَ والشَّرَسا

---

(١) المَرَس: الحبل، ويسمى مرسا؛ لكثرة مرْس الأيدي إياه. العين، الخليل بن أحمد، ج ٧، ص٢٥٣، دار ومكتبة الهلال، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، د. ت.

(٢) العارض: السحاب يعترض في الأفق، ومنه قوله تعالى:"... هذا عارض ممطرنا... ". الأحقاف / ٢٤. مختار الصحاح، ص٤٦٧. وماء بَجْسٌ: مُنْبَجِسٌ، وبَجَّسَهُ تَبْجِيسًا: فَجَّرَهُ فَانْبَجَسَ وتَبَجَّسَ. القاموس المحيط، ص٥٣٢.

(٣) الغَلَسُ: ظَلَامُ آخِرِ اللَّيْلِ. اللسان، ج٦، ص ١٥٦.

(٤) الخَلْسُ: الأَخذ فِي نُهْزَةٍ ومُخاتلة. اللسان، ج٦، ص ٦٥.

(٥) رَجُلٌ نَدْسٌ ونَدُسٌ ونَدِسٌ: أَي فَهِمٌ سَرِيعُ السَّمْعِ فَطِن، ج٦، ص ٢٢٩.

٣٣- وربَّمـا سَـبَحتْ والـرِّيحُ عَاتِيَـة كَمَـا طلَبْـتَ بِأَقْصَـى شَـدّه الفرَسـا

٣٤- تَؤُمّ يَحْيَى بْنَ عَبْدِ الوَاحِد بْنِ أَبِي حَفْـصٍ مُقَبّلـةً مِـن تُربِـهِ القُدُسـا

٣٥- مَلْـكٌ تقَلَّـدتِ الأَمْـلاكُ طَاعَتَـه دِينًـا ودُنْيـا فغَشَّـاها الرِّضَـى لِبَسـا

٣٦- مِـنْ كُلِّ غَـادٍ عَلَى يُمنَـاه مُسـتَلِمًا وَكُـلّ صَـادٍ إِلَـى نُعْمَـاهُ مُلْتَمسـا

٣٧- مُؤَيَّـدٌ لَـو رَمَـى نَجْمًـا لأَثْبَتَـهُ وَلَـوْ دَعَـا أُفُقًـا لَبَّـى وَمَـا احتَبَسـا

٣٨- تاللَّـهِ إِنَّ الـذِي تُرجَـى السـعودُ لَـهُ مَـا جَـالَ فِـي خلَـدٍ يَومًـا وَلا هَجَسـا

٣٩- إِمـارَةٌ يَحْمِـلُ المِقْـدَارُ رايَتَهَـا ودَوْلَـةٌ عِزُّهـا يَسْتَصْحِبُ القَعَسـا[1]

٤٠- يُبْـدِي النَّهَـارُ بِهـا مِـنْ ضَـوْئِهِ شَـنَبًا ويُطْلِـعُ الليـلُ مِـنْ ظَلْمَائِـهِ لَعَسـا[2]

٤١- ماضِـي العَزِيمَـةِ والأَيـامُ قَـدْ نَكَلَـتْ طَلْـقُ المُحَيَّـا ووَجْـهُ الدَّهْرِ قَـدْ عَبَسـا

٤٢- كَأَنَّـهُ البَـدْرُ والعَلْيَـاءُ هالَتُـهُ تَحُـفُّ مِـن حَولِـهِ شُـهْبُ القَنَـا حَرَسـا

٤٣- تَـدْبِيرُهُ وَسِـعَ الـدُّنيا وَمَـا وَسِـعَتْ وعُـرْفُ مَعْرُوفِـهِ وَاسَـى الـوَرَى وَأَسـا

٤٤- قَامَتْ عَلَى العَدلِ وَالإِحسانِ دَعْوَتُهُ وأَنْشَرَتْ مِنْ وُجُودِ الجُودِ ما رُمِسا[3]

٤٥- مُبَـارَكٌ هَدْيُـهُ بَـادٍ سَـكِينَتُهُ مَـا قَـامَ إِلا إِلَـى حُسْـنَى وَلا جَلَسـا

٤٦- قَـد نَـوَّرَ اللَّـهُ بِـالتَّقوَى بَصِـيرَتَه فَمَـا يُبَـالِي طُـرُوقَ الخَطْـبِ مُلتَبِسـا

---

(١) القَعَسُ: الثَّبَاتُ، وعِزَّةٌ قَعْساء: ثَابِتَةٌ، ورَجُلٌ أَقْعَس: ثَابِتٌ عزيزٌ مَنِيع. وتَقَاعس العِزّ أَي ثَبَتَ وَامْتَنَعَ وَلَمْ يُطَأْطِئْ رأْسه فاقْعَنْسَسَ: أَي فَثَبَتَ مَعَهُ.اللسان، ج٦، ١٧٧.

(٢) الشنب: البرد والعذوبة، وشنب يومُنا: بـرُد. القـاموس المحـيط، ص١٠٢، مختـار الصحاح (شنب)، ص٣٤٥. واللَّعْس: سَوادٌ مُسْتَحْسَنٌ في الشَّفَةِ، وجاريةٌ لَعْساءُ: في لَوْنِهـا أَدْنَى سَوادٍ، مُشْرَبَةٌ من الحُمْرَةِ. السابق، ص٥٧٣.

(٣) رَمَسَ الميت: دفنه، والرمس: تراب القبر. مختار الصحاح، ج١، ص٢٦٧.

٤٧- بَرَى العُصاةَ وَرَاشَ الطائِعِينَ فقَل ... في اللّيْثِ مُفترِسًا والغيثِ مُرْتجِسا[١]

٤٨- ولَم يُغَادِر علَى سَهْلٍ ولا جَبَلٍ ... حَيًّا لقاحًا إذا وَفَّيْتَهُ بَخَسا

٤٩- فَرُبَّ أَصْيَدَ لا تُلفِي بِهِ صَيَدًا ... وَرُبَّ أشْوَسَ لا تَلْقَى لَهُ شَوَسا[٢]

٥٠- إلَى المَلائِكِ يُنْمَى والمُلُوكِ مَعًا ... فِي نَبْعةٍ أَثْمَرَتْ لِلمَجْدِ ما غَرَسا

٥١- مِنْ سَاطِعِ النُّورِ صَاغَ اللَّهُ جَوهَرَهُ ... وَصَانَ صِيغَتَهُ أنْ تَقْرُبَ الدَّنَسا

٥٢- لَهُ الثَّرَى والثُّرَيَّا خُطَّتَانِ فَلا ... أَعَزّ مِنْ خُطَّتَيْهِ ما سَما وَرَسا

٥٣- حَسْبُ الذِي بَاعَ فِي الأَخْطَارِ يَرْكَبُها ... إلَيْهِ مَحْيَاهُ أنَّ البَيْعَ مَا وُكِسا[٣]

٥٤- إنَّ السَّعيدَ امْرُؤٌ أَلْقَى بِحَضرَتِهِ ... عَصَاهُ مُحْتَزِمًا بالعَدْلِ مُحْتَرِسا

٥٥- فَظَلَّ يُوطِنُ مِنْ أَرْجَائِها حرَمًا ... وبَاتَ يُوقِدُ مِنْ أضْوائِهَا قَبَسا

٥٦- بُشْرَى لِعَبدٍ إلَى البَابِ الكَرِيمِ حَدَا ... آمالُهُ ومِنَ العَذْبِ المَعِينِ حَسا

٥٧- كأَنَّمَا يَمْتَطِي واليُمْنِ يَصحَبُه ... مِنَ البحارِ طَرِيقًا نَحْوَهُ يَبَسا

٥٨- فاسْتَقْبَلَ السعدَ وضَّاحا أسِرَّتُه ... من صَفْحَةٍ غَاضَ مِنها النورُ فانعَكَسا

---

(١) بَرَى لَهُ يَبْرِي بَرْيًا وانْبَرَى: عَرَضَ لَهُ، وَبَارَاهُ: عارَضَه، وراشَ صديقَه: أطعمه وسقاه وكساه وأصلح حاله. اللسان، ج١٤، ص٧٢، القاموس المحيط، ، ٥٩٦.

(٢) الأَصْيَد: الَّذِي يَرْفَعُ رأْسه كِبْرًا، وَمِنْهُ قِيلَ للمَلِك: أَصْيَدُ ؛ لأَنه لَا يَلْتَفِتُ يَمِينًا وَلَا شِمَالًا. اللسان، ج٣، ص٢٦٢، والشُّوسُ: جَمْعُ أَشْوَسَ، وَهُوَ أَن يَنْظُرَ الرَّجُلُ فِي شِقٍّ لعِظَم كِبْرِه، ج٦، ص١١٣.

(٣) الوكس: النقص. مختار الصحاح، ص٧٤٠.

٥٩- وَقَبِــلِ الجُــودَ طفاحًــا غوارِبُــهُ مِن رَاحَةٍ غاصَ فيها البَحرُ فانغَمَسا[١]

٦٠- يَـا أَيُّهـا المَلِـكُ المَنْصُـورُ أُنْـتَ لَهَـا عَلَيَـاءُ تُوسِـعُ أَعْـداءَ الهُـدَى تَعَسـا

٦١- وقَـدْ تَـواتَرتِ الأَنْبَـاء أَنَّـكَ مَـنْ يُحْيِـي بِقَتْـلِ مُلـوكِ الصُّـفْرِ أَندَلُسـا

٦٢- طَهِّـرْ بِـلادَكَ مِـنْهُم إِنَّهُـم نَجَـسٌ ولَا طَهَـارَةَ مـا لَـم تَغْسِـلِ النَّجَسـا

٦٣-وَأَوْطِـئِ الفَيْلَـقَ الجَـرَّارَ أَرضَـهُمُ حتَّـى يُطَـأْطِئَ رَأْسًـا كُـلُّ مَـنْ رَأْسـا

٦٤- وانْصُر عَبيدًا بِأَقْصَى شَرْقِها شَرِقَتْ عُيُـونُهم أَدْمُعًـا تَهْمِـي زَكًـا وخَسـا[٢]

٦٥- هُمْ شِيعَةُ الأَمْرِ وَهْيَ الدَّارُ قَد نُهِكَتْ دَاءً وَمَـا لَـمْ تُبَاشِـرْ حَسْـمَهُ انْتَكَسـا

٦٦- فَـامْلأ هَنِيئًـا لَـكَ التَّمْكِينُ سَـاحَتَها جُـرْدًا سَـلاهِبَ أَوْ خَطِّيَّـةً دُعُسـا[٣]

٦٧- واضْـرِب لَهَـا مَوْعِـدًا بِـالفَتْحِ تَرْقُبُـهُ لَعَـلَّ يـوْمَ الأَعـادِي قَـدْ أَتَـى وعَسَـى

---

(١)غَوارِبُهُ، أي: أعالي موجه. الصحاح، للجوهري، ج٢، ص٧٣٣، دار العلم للملايين، ط٤، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.

(٢) زكا وخسا: أي فردًا أو زوجًا. السابق، ج٦، ص٢٣٢٧.

(٣) فَرَسٌ سَلْهَبٌ: إِذا عَظُم وطالَ ، اللسان، ج١، ص ٤٧٤، ودَعَسَه بِالرُّمْحِ يَدْعَسُه دَعْسًا: طَعَنَهُ. المقصود بالخطية الرماح، الصحاح، (خطط)،ج٣، ص١١٢٣، والمِدْعَسُ: الـرُّمْحُ يُدْعَسُ بِهِ. اللسان، ج٦، ص٨٣.

التمهيد

أولًا: تعريف موجز بالشاعر وعصره

ولد أبو عبد الله محمد بن الأبار القُضاعي البَلَنْسِي، عام خمسة وتسعين وخمسمائة من الهجرة ، وهو شاعر وكاتب ومصنف ومؤرخ، صاحب معرفة موسوعية؛ كونه من أكثر الأدباء تأثيرًا في الأدب زمن الحفصيين: وهم (ابن عميرة، وابن الأبار، وحازم القرطاجني) "[(١)]، ولم يشغله ذلك عن هموم أُمَّته، والمخاطر التي ألمَّت بوطنه، فطفق يسعى للاستغاثة والاستنجاد بفنون القول؛ في محاولة منه لتوثيق الأزمات التاريخية التي شهدها عصره.

ولم يشغل ابنَ الأبار شيءٌ عن العلم وإبداع القريض، وإن كانت شهرته بالتأريخ والتصنيف غلبتْ على كونه شاعرًا من طرازٍ فريد، مما جعل صاحب "تاريخ الدولتين" أن يخلع عليه صفات: " الفقيه الأديب العالم الناظم الناثر الحُجة "[(٢)]، ومع كل هذه المناقب الكريمة، والأفعال الخالدة: تم قتله غدرًا عام (٦٥٨هـ)، على يد المستنصر بن أبي زكريا الحفصي (ت٦٧٥هـ)، بعد إحراق كتبٍ وأشعارٍ له، وكان ذلك في المحرم سنة ثمان وخمسين وستمائة، بسبب وشاية من الكاتب أبي الحسين الغساني كاتب المستنصر، وقيل أن المستنصر ندم بعد ذلك على فعلته تلك[(٣)].

---

(١) سبك المقال ابن الطواح،ص٣٩، تحقيق د. محمد جبران، جمعية الدعوة الإسلامية، طرابلس– ليبيا، ط. ٢، ٢٠٠٨م

(٢) تاريخ الدولتين المُوحِّدية والحَفصيّة، لأبي عبد الله الزركشي، ص٣٥، تحقيق وتعليق، محمد ماضور، المكتبة العتيقة– تونس، ط. ٢، ١٩٦٦م.

(٣) ينظر: التكملة لكتاب الصلة في تراجم علماء الأندلس، لابن الأبار، تحقيق: د. عبد السلام الهراس، ج٢، ص٢٩١، دار الفكر للطباعة، ١٤١٥هـ– ١٩٩٥م، وقد ترجم فيه لأبيه عبدالله، وينظر أيضًا: نفح الطيب، للمقَّري، ج٢، ص٣٢٢، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط. ١، ١٩٩٧م، تاريخ الدولتين ص ٢١، سبك المقال، ص،٢٢١،٢٢٢، تاريخ ابن خلدون، ص٤١٩، ديوان الشاعر، ص ١١: ٢٣.

و" ابن الأبار" لقبه، وليس لقب أبيه، بل أُطلق- هكذا- تأصيلًا ومبالغة وتأكيدًا على سلاطة لسانه، وحِدّة هجائه، والقدرة على الإيقاع والإيذاء، وهو ما رجّحه محقق كتاب " المقتضب من تحفة القادم "، ومنهم من رجّح بأن اللقب هذا بسبب احتراف أهله صناعة الإبر، أو من الأبر وهو تلقيح النخل(١)، وعلى أيّ حال فإن مواقف ابن الابار لا تزال شاهدة على وطنيته، وحرصه على الحفاظ على الهُوية الإسلامية، فضلًا عن نتاجه العلمي والإبداعي المُبهر.

نتاجه العلمي والإبداعي:

يمتاز "ابن الأبار" بموسوعيته العلمية والإبداعية في الفقه والتاريخ والأدب، فقد عدّ له محقق ديوانه أكثر من أربعين كتابًا (٢)، كما ترك ديوان شعر لم يُحقق إلا في نهاية ستينيات القرن العشرين، واتّسم معظم شعره بالشمول والعمق، يأخذ بمجامع القلوب، " ويؤثر في النفوس لروعة أسلوبه، وسحر بيانه، وإشراق معانيه... مما جعل نتاجه الشعري- على كثرته وتشعب أغراضه وتعدد بحوره وقوافيه- تراثًا مليئًا بالمشاعر النبيلة والعواطف

(١) ينظر: المقتضب من تحفة القادم، تحقيق إبراهيم الأبياري، ص١٥، ١٦، دار الكتاب المصري- دار الكتاب اللبناني، ط. ٣، ١٤١٠هـ- ١٩٨٩م.

(٢) منها: التكملة لكتاب الصلة في تراجم علماء الأندلس، الحلة السيراء في أشعار الأمراء ، إعتاب الكتاب في أخبار المنشئين، معجم شيوخ ابن الأبار، إعتاب الكتاب، خضراء السندس في شعر الأندلس، إيماض البرق في شعراء الشرق، معادن اللجين في مراثي الحسين ....وغيرها من المؤلفات التي وردت في الكتب التي ترجمتْ له وعرّفت بكتبه، منها: " تاريخ ابن يونس المصري، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابغة ببجَاية، للغبريني، الوافي بالوفيات للصفدي، نفح الطيب، للمقّري، وكثير غيرها من كتب التاريخ والتراجم في القديم والحديث.

الصادقة"[1]، كما سخّر هذه الموهبة في خدمة القضايا الكُبرى التي عاصرها وكان شاهدًا عليها، بل كان صانعًا لها، مؤثرًا في بعض أحداثها.

مناسبة القصيدة:

أنشد ابن الأبار قصيدته العصماء/ موضوع البحث بين يدي أمير الدولة الحفصية أبي زكريا يحيى بن عبد الواحد الحفصي (ت ٦٤٧هـ) ملك إفريقية (تونس)، بإيعاز من أمير بلنسية حينئذ "أبي جميل زيان بن مدافع الجذامي"(ت ٦٣٧هـ) "بعد أن خَشي التقهقر أمام الحصار الذي فُرض على بلنسية، سنة (٦٣٥هـ)، فتأثر بها الأميرُ الحفصي، وحاول النجدة، وأرسل ما استطاع من عدة وعتاد، لكنها:" لم تُوفَّق في الوصول إلى المدينة المنكوبة، واستمر الحصار أشهرًا، واشتدّ الكرب بالمسلمين، وضاعَف النصارى هجماتهم؛ حتى اضطرت المدينة إلى التسليم في ١٨ صفر٦٣٦هـ"[2]، بعد أن تمّ الانهيار، بسبب" تعاون بعض ولاة المسلمين مع أعدائهم، والانضواء تحت لواء خصومهم؛ حفاظًا على ملكهم وسلطانهم "[3]، حتى بات جُرح الأندلس- وكل أندلس – لمّا يندمل بعد.

كانت هذه القصيدة سببًا في محاولات الغوث والنجدة، فاجتمع لها الذِّكر والشيوع؛ لحُسن المنطق، وصدق العاطفة أولًا، ثم موضوعها ومناسبتها والسياق التاريخي التي كُتبت فيه ثانيًا، فعَرف لها مكانتها النقاد والباحثون، و"

---

(١) ينظر: مقدمة ديوان ابن الأبار، ص ٥.

(٢) دولة الإسلام في الأندلس، د. محمد عبد الله عنان ج٥، ص ٩٢، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط.٢، ١٤١١هـ- ١٩٩٠م.

(٣) يُنظر: قادة فتح الأندلس، محمود شيت خطاب ، ج٢، ص ١٠٨، مؤسسة علوم القرآن – منار للنشر والتوزيع، ط.١ ، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م.

اشتُهرت في التاريخ كما اشتهرت في الشعر"[(١)]، بيد أن هذه القصيدة – ذائعة الصيت– فيها رثاء الأمجاد، وبكاء المقدسات وحُسن الاستنجاد، وذِكر مناقب الأجداد، حتى قال عنها المقَّري إنها:" فضحتْ من باراها، وكَبَا دونها مَن جاراها"[(٢)].

ثانيًا: التماسك النصي في شعر الاستصراخ والاستنجاد.

يمتاز معظم شعر الاستصراخ والاستنجاد عن غيره – غالبًا– بأنه شعرٌ يقطر ألمًا وينزف كمدًا؛ لِما تحمله حروفه من أسًى وحسرةٍ وتفجُّعٍ ونُدبة؛ ولهذا كان هذا النوع – في معظمه – أشد ترابطًا وأحكم نسجًا، وأحسن سبكًا، وأتقن حبكًا، وأَصدق قولًا، وأخلص غرضًا، وأقوى تأثيرًا ووقعًا على القلوب، فقد قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: "لأنا نقول وأكبادنا تحترق"[(٣)]، بل كانت رواية مثل هذه الأشعار النازفة سببًا للمجد والفخار، ودخوله عالَم الثقات الكبار؛ قال أبو الحسن: كانت بنو أميّة لا تقبل الراوية إلا أن يكون راوية للمراثي. قيل: ولم ذاك؟ قال: "لأنها تدل على مكارم الأخلاق"[(٤)].

---

(١) دولة الإسلام في الأندلس، د. محمد عبد الله عنان ج٤، ص ٤٤٦، مكتبة الخانجي– القاهرة، ط.٢، ١٤١١هـ– ١٩٩٠م.

(٢) نفح الطيب، المقّري، ج٤، ص٤٥٧.

(٣) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون،ج٢، ص٣٢٠، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ– ١٩٨٨م.

(٤) السابق.

يبتعد معظم هذا النوع من الشعر عن الإسفاف والابتذال والتزلّف والنفاق[1]، ولهذا يبدو معظم هذا النوع من الشعر- ومنه سينيّة ابن الأبار- منسجمًا متماسكًا، متسمًا بوحدة فنية، مرتبطًا أوله بآخره، في سبكٍ وحبكٍ ومتانة تكوين، معتمدًا على أليات التواصل، وأدوات اللغة الفاعلة التي تعارف عليها اللغويون، وأطلقوا عليها معايير الدراسة النصية، التي يرجع الفضل فيها إلى اللغوي "روبرت دي بوجراند" (١٩٤٦-٢٠٠٨م) الذي حدَّد سبعة معايير للنصية هي: (السبك، والحبك، والقصدية، والتقبلية، والإعلامية، والمقامية، والتناص) والتي قسمها الدكتور "سعد مصلوح" (١٩٤٣م-.....) - استنادًا الى هذا المعايير- أقسامًا ثلاثة: الأول: ما يتعلق بالنص في ذاته (السبك، الحبك)، والثاني: ما يتصل بمستعملي النص(القصد والقبول)، والثالث:ما يتصل بالمحيط الخارجي(المقامية والإعلامية والتناص)، وهو ما سيتناوله البحث بالتفصيل في الصفحات التالية، بإذن الله.

(١) ينظر: شعر الأكباد المقروحة، مقال للباحث، مجلة العربي، عدد ٧٠٥، اغسطس ٢٠١٧م،ص٧١.

المبحث الأول
ما يتعلق بالنص في ذاته (السبك، الحبك)

مدخل:

كان لعلماء اللغة الأوائل جهدٌ لا يُنكر في التعريف بالنصِّ الجيد الذي يتفاخر به الشعراء، ويَستند إليه النقاد في الحُكم على النصوص، فهذا الجاحظ(ت ٢٥٥ه)، يقول: " أجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، كأنّه قد سُبك سبكًا واحدًا، وأُفرغ إفراغًا واحدًا، فهو يَجري على اللسان كما يجري فرس الرِّهان، وحتى تراها متّفقة ملسًا، وليّنة المعاطف سهلة،...، حتّى كأنّ البيت بأَسْره كلمة واحدة، وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرفٌ واحد" (١).

بل ينتقل "ابن طباطبا" (ت٣٢٢ه)إلى حُسن التجاور وجماليّات الوصل، ومراعاة أحوال المتلقي، والاحتراز من اللبس، فيقول:" وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قُبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتّصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفَه وبين تمامها فصلًا من حشوٍ ليس من جنس ما هو فيه؛ فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يَحترز من ذلك في كلّ بيت، فلا يباعد كلمةً عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشوٍ يُشينها..."(٢).

وظلَّ النقاد وعلماء اللغة– في القديم والجديد – يبحثون عن الترابط والتماسك بين أجزاء النصوص؛ لِما لها من آثارٍ في الحُكم النقدي على الخطاب الشعري، وهذا يعني أن " تراثنا بعامة له من المميزات ما يجعله

---

(١)العمدة، لابن رشيق، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج١، ص ٢٥٧، دار الجيل، ط. ٥، ١٤٠١هـ– ١٩٨١م.

(٢) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص ٢٠٩، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت.

يستجيب للثقافات الحديثة على اختلاف مشاربها"[١]، واتجاهاتها دون ذوبان أو جمود، فالمتتبع له بموضوعية يجده ذاخرًا بإرهاصات وإشارات لنظريات ومناهج وظواهر لُغوية تدْخل في صميم الدرس النقديّ واللساني الحديث.

هذه اللفتات العابرة، واللمحات الموجزة التي أودعها الأوائل في بطون الكتب والمؤلفات، لا ينبغي تجاهلها، أو اتهام أسلافنا بضيق الأفق– مع الإفادة من النظريات المعاصرة، والاعتراف للغربيين بإحيائها وإعادة صياغتها في ثوبٍ جديد – بل نُؤسِّس عليها ونرفع قواعدها.

ومناط الأمر: هو التلاقح والتواصل بين القديم والجديد، بين التراث والنظريات الوافدة، والبناء على ما أَسّسه المتقدمون؛ " إذ إننا نؤمن أن البدء من الصفر المنهجي في هذا المقام: يعني إهدار أربعة عشر قرناً من النتاج اللساني المتميز، الذي هو إنجاز قومٍ مِن أعلم الناس بفقه العربية وأسرار تركيبها وذخائر تراثها، وما يكون لنا حقًّا إذْ كُنّا من أولي الألباب– أن نلوي رؤوسنا؛ إعراضا عن كنوزٍ هي عمر هذه الأمة، ومركب جوهري من مركبات ثقافتها"[٢]، فليس غريبًا أن يتناول القدماء مصطلحاتٍ دالة كانت ترجمة لما قصده الغربيون بالمناهج والنظريات الحديثة، ومنها التماسك النصي الذي من أهم أجزائه: السبك والحبك الذي يحاول البحث أن يطبقه على سينية ابن الابار القضاعي.

---

(١) النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، د. إبراهيم صدقة، ص١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.

(٢) نحو آجرومية للنص الشعري، د. سعد مصلوح، مجلة فصول، (يوليو – أغسطس، ١٩٩١م)، ص١٥٣، .

أولًا: السبك

السبك في المعاجم العربية، يدور حول معاني: التأليف والتلاحم والتهذيب والتماسك، جاء في العين: السَّبْكُ: تَسبيكُكَ السَّبيكةَ من الذَّهَب والفِضّة، تُذاب فَتُفْرَغ في مِسْبَكَةٍ من حديد كأنّها شِقٌّ قَصَبة"(١)، وسَبَكْت الفضَّةَ وغيرها أسبُكها سَبْكًا، إذا أذبتها، والمصدر: السَّبْك، والجمع سَبائك، والشيء سَبيك ومسبوك، والسبيكة: القطعة من الفضة وغيرها إذا استطالت(٢)، وهو سَبَّاكٌ للكَلامِ، وفلانٌ سَبَكَتْه التَّجارِبُ"(٣)، والمُسْكةُ ما يُمْسِكُ الأبدانَ من الطعام والشراب، وقيل ما يتبلغ به منهما، وفي حديث ابن أَبي هالَة في صفة النبي ﷺ بادنٌ مُتَماسك أراد أَنه مع بدانته مُتَماسك اللحم ليس بمسترخيه ولا مُنْفَضِجه أي أنه معتدل الخلق كأَن أعضاءَه يُمْسِك بعضها بعضًا"(٤).

تتقارب هذه المعاني الدالة مع ما تعارف عليه علماء اللسانيات وأصحاب المنهج النصي في العصر الحديث؛ فقد قابله الدكتور "سعد مصلوح "بالمصطلح الأجنبي " cohesion"، لأنه توصَّل- حسب قوله- " بعد طول تفكُّر وإنعام نظر إلى أن هذا المصطلح أقرب شيء الى مفهوم السبك، وأكثر شيوعًا في أدبيات النقد القديم(٥)، فلا شكّ أن التقارب بين المفهومين ظاهر؛ فالسبك عند (روبرت دي بوجراند): "إجراءاتٌ تبدو بها العناصر السطحية على صورة

(١) العين، للخيل بن أحمد، ج٥، ص ٣١٧، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د. ت.

(٢) جمهرة اللغة، لابن دريد، ج١، ص ٣٣٩، دار العلم للملايين، ط. ١، ١٩٨٧م.

(٣) أساس البلاغة، للزمخشري، ج١، ص٤٣٥، در الكتب العلمية، بيروت، ط. ١، ١٤١٩ه- ١٩٩٨م.

(٤) لسان العرب، ج١٠، ص٤٨٦، دار صادر- بيروت، ط. ١، د. ت.

(٥) ينظر: نحو أجرومية للنص الشعري، ص١٦٦.

وقائع، يؤدي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الرَّصْفي"[(١)]، تترابط الأجزاء/ الوحدات الصُغرى؛ لتشكل البنية الكلية للنص، مع الأخذ في الاعتبار طرفي عملية التواصل المرسِل والمتلقي، والسياق والمقام، عبر أدوات نحوية ومعجمية وصوتية؛ تجعل من النص سبيكة متماسكة.

تماسك البنية الكلية/ موضوع الخطاب

وقبل الدخول في مظاهر السبك التي أدت إلى تماسُك سينية ابن الأبار، ينبغي –أولا– معرفة الشكل التام لبنية النص، عن طريق كشف الوسائل اللغوية التي " تصل بين العناصر المُكوِّنة لجزءٍ من خطاب أو خطابٍ برُمَّته...؛ من أجل البرهنة على أن النص (المعطى اللغوي بصفة عامة) يشكل كلًّا..."[(٢)]، ينماز بوحدة عضوية، وموضوعية، وإيقاعية، وشعورية.

فينبغي لأي قصيدة تتم مقاربتُها مقاربةً نصيّة أن يُنظر إلى بنيتها الكلية نظرةً دقيقة؛ لمعرفة مدى تحقُّق وحدتها الفنية، هذه الوحدة التي تنشأ عن تضافر عناصر السبك النحوي والمُعجميّ والصوتي في الجملة الواحدة، وكذا بين الجملة وأخواتها التي تكوِّن البيتَ، ثم بيْن الأبيات التي تَكْتمل بها الفقرة أو المقطوعة، حتى الوصول إلى الفقرات التي يشتمل عليها النص في مُجمله، بهدف استمرار النص وتناميه، وجعله بنية متكاملة لا نشاز فيه أو اضطراب.

وسينية ابن الأبار تتكوّن من سبعة وستين بيتًا، لها موضوعٌ واحد لا تحيد عنه، وهو الاستصراخ والنجدة، فتَحقّق لها الوحدة الموضوعية؛ التي تؤسس مع غيرها وحدة النص العضوية، ولذا لم يلتفت الشاعر كثيرًا إلى موضوعات

---

(١) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: د. تمام حسان، ص١٠٣، عالم الكتب، ط. ١، القاهرة ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

(٢) ينظر: لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، ص٥، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. ١، ١٩٩١م.

أخرى تشغله عن هدفه الرئيس، سوى غرض المدح الذي آثر أن يكون وسط القصيدة، التي قسمها الشاعر أقسامًا ثلاثة: مقدمة ووسط وخاتمة، كل جـزء يُسلم إلى الذي يليه، في سلاسةٍ ومرونة وحُسن تخلُّص، وهي كالآتي:

١- (وصف الانتهاكات التي تعرضت لها بلاد الأندلس من أجل الاستنجاد والإغاثة)، وذلك من البيت الأول حتى البيت الثالث والعشرين.

٢-مدح الأمير الحفصي، وذكر انتصاراته السابقة)، وقد أحسن الشـاعر التخلص والانتقال من العنصر الأول إلى الثاني، فقد ربط بينهما عن طريـق ضمير الوصل، وذلك عندما انتقل من سرد الصور المؤلمة التي تشهدها بلاده، إلى المدح بقوله: " **صِلْ حَبْلَها أَيُّها المَوْلَى الرَّحيمُ....**، وهو من فِطنة الشاعر وحُسن عَرْضه؛ إذْ قدّم بين يديْ طلبه- وهو الرسول الحكيم – مـدحًا بليغًـا مؤثرًا، كي يصنع جسرًا متينًا للتواصل بينه وبين الممدوح، ويحمِلـه علـى سماع قصته كاملة، فيضمن معيار المقبولية، ومن ثمّ يشجعه على اللحاق بمن أمّلوا فيه الخير، وعقدوا عليه آمالهم ورجاءهم في النُّصرة، من باب التعزيـز والتحفيز.

٣- (تجديد الدعوة إلى إنقاذ بلنسية وأخواتها من بلاد الأندلس)، وذلك من البيت الستين إلى البيت السابع والستين/ آخر القصيدة، في تركيـزٍ وتكثيـف، وتكرار ذِكْر العِلّة من الترحال والسعي والخطاب برُمَّته، وهذه عادة الشعراء- حسب قول "حازم القرطاجني"- " فإن كثيرًا من الشعراء يـؤخِّرون المعنـى الأشرَف؛ ليكون خاتمة الفصل"[(١)]، فنجد ابن الأبار يستهل العنصر الأخيـر بقوله:" **يَا أَيُّها المَلِكُ المَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا....**"، ويظهر أن الشـاعر- باسـتهلاله

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص ٢٨٩، تحقيق: محمد الحبيب بـن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د. ت.

لختام القصيدة- قد ردَّ عجُز القصيدة كله على صدرها، فكلاهما يفيدان المعنى عينه، وهو ما من شأنه أن يعمل على استمرارية النص وتناميه، وقد انتقل الشاعر من ضمير الغيبة الى ضمير الخطاب، عبر الإحالة بالضمير، الذي يعمل على متانة نسيج القصيدة وترابط أجزائها حتى تصبح كلُّاً متجانسا.

وقد بدأ المقطع الأخير من القصيدة بالنداء للبعيد، للدلالة على التشريف والتكريم، أو لمُناسَبة الصراخ والاستغاثة، ثم بذِكْر صفتين من صفات الممدوح، فهو ملكٌ منصور، ولهذا فهو مناسِبٌ لأداء مهمَّة النُّصرة وإزالة آثار العدوان.

ويظهر من القصيدة وتقسيمها أن الشاعر عندما ينتقل من عنصر إلى عنصر: يربط بينهما بضمير الوصل؛ وذلك في محاولاته الدائمة في زيادة ترابط سطح النص، وهو ما ينسحب مباشرة على عالم النص وعمقه؛ فيتلاقي التجانس بين أدوات التشكيل، ومضمون المفاهيم.

أنواع السبك في سينية ابن الأبار:

تنقسم عناصر السبك التي تعارف عليها النقاد إلى ثلاثة مظاهر(السبك النحوي، والسبك المعجمي، والسبك الصوتي)، وسيقف البحث مع كل منهما بشيءٍ من التفصيل.

أولا: السبك النحوي:

النص الإبداعي- في الأساس- فنٌّ جماليٌّ لُغوي، وعند مقاربته ينبغي إدراك الأدوات التي اتكأ النص عليها؛ لإضاءته وتبيان مدى متانة بِنيته الشكلية، وإنزاله منزلته على ميزان النقد، والكشف عن جماليّاته الماثلة في تركيبه اللغوي، ووضعه النحوي، فعندما وضع الإمام "عبد القاهر" نظريته للنَّظم، أعلَى من شأن النحو وقواعده، قائلًا: " ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه

التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيءٍ منها "[(١)]؛ كي تكون علاقة النص بين وحداته تنماز بالاتساق والتناغم، هذا الاتساق الذي حَدّد اهتماماته محمد خطابي " بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المُكوِّنة لجزء من خطاب أو خطاب برُمَّته "[(٢)]، ولهذا يُعد السبك النحوي من أقوى الدلائل التي تُبرز تماسك النص، وترابط أجزائه، وانسجام تراكيبه، والتي تتجلّى مظاهره في الآتي:

الوصل:

إذا كان المنهج النصي يَنظر إلى النص كبِنْيةٍ كلية، فإن أدوات الربط لازمة لعلاقة وثيقة بين الدوال المتجاورة، والتراكيب المتوالية، والمقصود بالرّبط: " إحكام العلاقة بين أطراف التركيب"[(٣)]؛ كي تمنع النص من التهلهل والتفكُّك، فتضيف للنص سلاسة ووضوحًا، وتلاحمًا بين التراكيب بطريقة منهجية، إذ الوصل" تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق بالسابق، بشكلٍ مُنظَّم"[(٤)]،وأبرز أنواع الوصل الذي ظهر أثره جليًّا في سينية ابن الأبار: الوصل الإضافي، والوصل السببي.

---

(١) دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الشيخ: محمود محمد شاكر، ص٨١، ط. ٣، دار المدني– القاهرة، ١٤١٢هـ– ١٩٩٢م.

(٢) لسانيات النص – مدخل الى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، ص٥، المركز الثقافي العربي، ط. ١، ١٩٩١م.

(٣) مقالات في اللغة والأدب، د. تمام حسان، ج١، ص ٣٥٧، عالم الكتب، ط. ١، ١٤٢٧هـ– ٢٠٠٦م.

(٤) لسانيات النص، د. محمد خطابي، ص١٢. نقلًا عن:"هاليداي ورقية حسن Cohesion in English، ص١، ١٩٧٦م.

(أ) الوصل الإضافي:

يختلف نظام ربط الجمل بالأداة المستعملة في اتصالها بما سبقها أو بما لحقها، ويعد الوصل الإضافي من أهم الأدوات التي تعمل على تماسك النص وترابط أجزائه، الذي يلزم لها التتابع والتوالي على مستوى الشكل الذي ينتج الدلالة لاحقًا، ومن أدوات الربط الاضافي الذي آثرها ابن الابار ما يلي:

الربط بحرف الواو:

تأتي" الواو" لمُطْلق الجمع كما ورَد في كتب النحو(١)، وفائدتها تكْمُن في حصول الأمرين المتعاطفين، بغض النظر عن الترتيب، فتعطي المبدع مرونة وسلاسة، وقد أفاد منها صاحب السينية في ربطه المفردات والجمل والأبيات التي ترتبط بما سبقها ترابطًا يعُوزه الوصل والعطف، سواءً أكان ذلك بين **الأفعال كما في:** (يعليها ويحفظها، سما ورسا، أتى وعسى، زكا وخسا،....)، أم بين **الأسماء**، كما في: (دينًا ودنيا، البدر والعلياء، سهل ولا جبل، الثَّرَى والثُّريَّا....)، أم بين **الجمل/ الأشطر**، كما في قوله:

فَرُبَّ أَصْيَدَ لا تُلفِي بِهِ صَيَدًا ... وَرُبَّ أَشْوَسَ لا تَلْقَى لَهُ شَوَسا

بَرَى العُصاةَ وَرَاشَ الطائِعِينَ فَقُلْ ... فِي اللَّيْثِ مُفْتَرِسًا والغَيثِ مُرْتَجِسا

إِلَى المَلائِكِ يُنْمَى والمُلوكِ مَعًا ... فِي شُعبةٍ أُثْمِرَتْ لِلمَجْدِ ما غَرَسا

مِنْ سَاطِعِ النُّورِ صَاغَ اللَّهُ جَوهَرَهُ ... وَصَانَ صِيغَتَهُ أَنْ تَقْرُبَ الدَّنَسا

فَظَلَّ يُوطِنُ مِنْ أَرْجَائِها حرَما ... وبَاتَ يُوقِدُ مِنْ أَضْوائِهَا قَبَسا

كَأَنَّمَا يَمْتَطِي واليُمْنُ يَصحَبُه ... .

(١) ينظر: شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ج٤، ص٩٢، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بالاشتراك، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٣٩٥هـ- ١٩٧٥م.

يتكئ الشاعر على الوصل الذي تكمن أهميته في إشراك اللاحق للسابق في المعنى والحُكْم، في كثير من أدوات العطف، التي يظهر أثرها كذلك بين الأبيات التي بينها جامع، كما جاء بين البيت الأول والثاني والثالث من السينية يقول الشاعر:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلَ اللَّهِ أندلُسًا إنَّ السَّبِيلَ إلَى مَنْجاتِها دَرَسَا
وَهَبْ لَهَا مِنْ عَزِيزِ النَّصْرِ مَا الْتَمَسَتْ فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عِزُّ النَّصْرِ مُلْتَمَسا
وَحاشِ مِمَّا تُعانِيهِ حُشَاشَتَهَا فطَالَما ذاقَتِ البَلوَى صَبَاحَ مَسَا

عطف الشاعر فعل الأمر " هبْ"، و "حاشِ" على الفعل: " أدرك" بواسطة حرف الواو، والتي جمعت بين الأفعال الثلاثة، ومن المعلوم أنها خرجت عن معناها الحقيقي إلى معاني الدعاء؛ والدافع للعطف بينها جميعًا؛ ما بينهما من " توسط بين الكمالين"(١)، لاتفاقهم في الأسلوب الإنشائي، كما أن الأفعال المتصلة بالعطف، تستهدف الفتح والإدراك والغوث، كلها ذات موضوع واحدٍ، وكذلك بين قوله:

صِلْ حَبْلَها أَيُها المَوْلَى الرَّحيمُ فَما أَبْقَى المِراسُ لَها حَبْلاً وَلا مَرَسا
وَأَحْيِ مَا طَمَسَتْ مِنْهُ العُداةُ كَمَا أَحيَيْتَ مِن دَعوَةِ المَهْدِيِّ ما طُمِسا(٢)

(١) أي بين حالتي كمال الاتصال وكمال الانقطاع ، وهو ضربان: أن يتفق الجملتان خبرًا أو إنشاء، لفظًا ومعنى، الثاني: أن يتفقا لفظًا لا معنى. ينظر: الإيضاح، ٣، ١٢٨.

(٢) المقصود بدعوة المهدي: دعوة أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن تومرت ولد عام ٤٨٥ه، نسب نفسه إلى التوحيد، كما سمى أتباعه بالموحدين، صاحب دعوة السلطان عبد المؤمن ملك المغرب، وكان رجلا صالحا زاهدا ورعا فقيها وأصله من جبل السوس من أقصى المغرب وهناك نشأ، ثم رحل إلى المشرق لطلب العلم، فتفقه على الغزالي، وكان آمرًا بالمعروف، ناهيًا عن المنكر، خشن العيش، كثير العبادة، شجاعا، قوي النفس صادق الهمة فصيح اللسان كثير الصبر على الأذى، يعرف الفقه على مذهب الشافعي وينصر الكلام على مذهب الأشعري، جمع له انصارًا وحواريين إلى أن مات سنة ٥٢٤ه. ينظر:: طبقات الشافعية الكبرى، للسبكي، تحقيق: د. محمود محمد الطناحي بالاشتراك، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع ط. ٢، ١٤١٣هـ، وفيات الأعيان، لابن خلكان، ج٥، ص٤٥، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر – بيروت ط. ١، ١٩٩٤م

يفيد الشاعر من الوصل الإضافي في التتابع القولي، وبناء وشائج بين أجزاء النص، والربط بين المعاني والمضامين التي يرومها الشاعر، فكان قابضًا على المعنى من أول القصيدة إلى منتهاها، وبخاصة عند نداءاته المتوالية للأمير المنقِذ، والتي يرجوه فيها السعي لنجدة بلاد الأندلس، وإنقاذها، ووصل حبالها.

الأمر ذاته فعله في ثلاثة أبيات متواليات، فقد عَطف فِعليْ الأمر: "أوطيء "، و" انصر" على فعل الأمر" طَهِّر" في قوله: " طَهِّرْ بِلادَك مِنْهُم إِنَّهُم نَجَسٌ...، "وَأَوْطِئ الفَيْلَقَ الجَرَّارَ أرضَهُمُ..."، "وانْصُر عَبِيدًا بأَقْصَى شَرْقِها شَرِقَتْ "، يكرر هذه الأفعال الدالة على الرجاء والدعاء، ويعطف بعضها على بعض؛ للدلالة على خطورة الموقف، وعِظَم الخَطْب، كما ينبئ عن وطنية الشاعر الحقيقية، وعاطفته الصادقة تجاه بني قومه.

ويكون الوصل بسبب التوسط بين الكمالين–أيضًا– عند اتفاق الجملتين في الأسلوب الخبري، كما في قوله:

مَحَا مَحَاسِنَها طاغٍ أُتِيحَ لَها مَا نامَ عَن هَضْمِهَا حِينًا وَلا نَعَسا

وَرَجَّ أَرْجَاءَهَا لَمَّا أحاطَ بِها فَغادَرَ الشُمَّ مِنْ أَعْلامِها خُنُسا

يريد الشاعر أن يُصوِّر المشهد للمتلقي بكل تفاصيله، كأنه يراه رأي العين، فلم يكتف بالبيت الأول الذي يفيد محو محاسن مدينته التي كانت تظهر في أبهى حُلة وأجمل منظر، بل أتبعه ببيتٍ يقوّي من أثر البيت الأول، عبر الربط الرأسي بين البيتين في انتظام وتتابع.

يظهر من هذا الشكل نماذج للوصل الإضافي بحرف العطف " الواو ":

الأداة	عطف الافعال	عطف الأسماء	عطف الجمل	عطف الأبيات بالأرقام حسب ترتيب القصيدة
الواو	يعليها ويحفظها	دينًا ودُنيا	من كل غادٍ... وكل صادٍ	بين البيت الأول والبيت الثاني والثالث.
الواو	سما ورسا	بلنسية، وقرطبة	لو رمى.. ولو دعى	بين ٥، ٦.
الواو	أتى وعسى	البدر، والعلياء	إمارة يحمل المقدار رايتها، ودولة	بين ٧، ٨/ ٩، ١٠ ١٣، ١٤.
الواو	زكا وحسا	سهل ، ولا جبل	قامت...، و" أنشرت"	١٥، ١٦.
الواو		الثرى، والثريا	أضحى...،وأمسى	١٧، ١٨،
الواو			فَظَلَّ يُوطِنُ مِنْ أَرْجَائِها حرَماً، وبَاتَ يُوقِدُ مِنْ أَضْوائِهَا قَبَسا	٢٢، ٢٣/ ٢٤، ٢٥. ٢٦، ٢٨/٢٧، ٢٩. ٣٠، ٣١/ ٣٢، ٣٣. ٤٧، ٤٨ ٥٨، ٥٩. ٦٠، ٦١، ٦٣، ٦٤. ٦٦، ٧٦

ويتضح من الجدول السابق طغيان العطف بين الأبيات على العطف بين المفردات والجمل؛ حرصًا من الشاعر على ترابط أبياته، واستمرارية النص، وموافقة السياق الذي يقتضي السرد والوصف. والواو" التي تعطف الشيء

على مصاحبه، وعلى سابقه، وعلى لاحقه"[1]، تُعينه على تحقيق هدفه وأداء رسالته، فالتابع يُوضّح قصد المتكلم، ويُبين عن متبوعه، ولذلك كان للواو قصب السبق في الروابط جميعها؛ فقد وردت للعطف- بأنواعه المختلفة- اثنتين وسبعين مرة، وهو ما يعني أن الشاعر استطاع توظيف هذه الأداة في الترابط الرصفي، والسبك النحوي؛ الأمر الذي أدى إلى عبقرية بناء القصيدة، التي سجلت الألم الممتزج بالأمل، والخوف الذي يصاحبه الرجاء.

وكما أن الوصل بالواو يأتي خدمة للسياق، وغرض القصيدة، وقصدية الشاعر، فكذلك تأتي أدوات العطف الأخرى؛ لتؤثّر في الدلالة وتعمل على تشكُّل المعنى الذي يبتغيه الشاعر، ومن هذه الحروف التي أفاد منها الشاعر في القصيدة، مع الواو، حروف: (الفاء، أو).

الوصل بالفاء

تحتل الفاء المرتبة الثانية ورودًا في سينية ابن الأبار، والفاء- كما يقول النحاة- تفيد العطف مع معاني الترتيب والتعقيب، وسرعة النتائج التي تلي الأسباب، وهو ما يتطلبه سبك النص ومنطقية حركته، وترتيب أحداثه ترتيبًا معنويًا، الأمر الذي يؤكد قدرة الشاعر-غالبًا- على الحفاظ على انسجام النص، واتساق وحداته الجزئية التي تشكل سطح النص على المستوى العام، وقد وردت الفاء ثماني عشرة مرة في مجموع النص، لتُسهم -مع أدوات العطف الأخر -في تماسك النص وتجانسه" فالفاء تضم الشيء إلى الشيء كما

(١) ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري ج٢، ص٤٠٨، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت١٤١١هـ - ١٩٩١م.

فعلت الواو، غير أنها تجعل ذلك متسقًا بعضه في إثر بعض[(١)]، وإظهار أن العهد قريبٌ بالأحداث المتوالية.

ففي مقام المدح يصف ابن الأبار ممدوحه بأن ملوك الأرض التزموا طاعته في أمور دينهم ودُنياهم، فما إن فعلوا ذلك؛ حتى مُنحوا رضا هذا المَلِك الممدوح، الظاهر على خصومه، المقتدَى بفعاله، يقول.

مَلْكٌ تَقَلَّدتِ الأَمْلاكُ طَاعَتَه دِينًا ودُنْيا فَغَشَّاها الرِّضَى لِبَسا

ولا يَخفَى ما أفادته الفاء في ترتيب وتعقيب، فهذا الرضا الحاصل من حُسن اقتدائهم واحترامهم لملك أفريقيا المُظفّر، جاء عقب فعالهم التي سبقت هذا الجزاء الذي يعظمه الشاعر تكريما للأمير الحفصي، فاكتسب البيت سبكًا ظاهرًا بين شطريه عن طريق الفاء الرابطة.

وفي السياق ذاته يستطرد الشاعر في وصف شمائل الممدوح **فيقول:**

وَقَبَّلَ الجُودَ طفًّاحًا غَوارِبُهُ مِن رَاحَةٍ غاصَ فيها البَحرُ فانغَمَسا[(٢)]

فعند تلاقي البحر– الذي يضرب به المثل في الكرم والعطاء – بالممدوح؛ لم يجد بُدًّا من الانغماس في راحة أبي زكريا، دون تمهّل، فعطاء البحر ما هو إلا جزء من نواله وغيض من فيض عطائه، فكان العطف بالفاء مناسِبًا لهذا المعنى، فالفاء " توجب أن الثاني بعد الأول، وإن الأمر بينهما قريبٌ "[(٣)]،

---

(١) الكتاب، سيبويه، ج٤، ص٢١٧، تحقيق الشيخ: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط. ٣، ١٤٠٨هـ– ١٩٨٨م.

(٢)الأصول في النحو، لابن السراج، ج٢، ص٥٥، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط.٣، ١٩٨٨م.

(٣)غَوارِبُهُ، أي: أعالي موجه. الصحاح، ج٢، ص٧٣٣، دار العلم للملايين، ط٤، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧ م.

وهو ما يرومه الشاعر ويبتغيه، ليزيد من وقع الدلالة، فالفاء تربط بين عالم مشحون بالصور والرؤى والإيقاعات بعالم متولد من السباق، فتأتي التراكيب اللاحقة لتأخذ بحُجز السابقة في تعانقٍ وتعالقٍ، يؤيده المنطق، ويَقبله الذوق السليم..

الوصل ب" أو "

تأتي" أو" لمعان عديدة عرفها لها النحاة، لكن من أكثر معانيها ورودًا " أن تفيد الإباحة في التشبيه والتقدير(١)، وقد أتى بها ابن الأبار أربع مرات في سينيته؛ للربط بين الجمل التي تأتي لمعاني العطف: كالواو، أو التخيير والإباحة، أو التشبيه سواءً أكانت مسبوقة بالطلب أم غيره، في سياق تهويل الحوادث التي لمّا تنتهي بعد، يقول:

-وَفِي بَلَنْسِيةٍ مِنْها وَقُرْطُبَةٍ ما يَنْسِفُ النَّفسَ أَو ما يَنزِفُ النَّفَسا

- وَحَالَ ما حَوْلَهَا مِنْ مَنْظَرٍ عَجَبٍ يَسْتَجْلِسُ الرَّكْب أَوْ يَسْتَرْكِبُ الجُلُسا

- وَقُمتَ فيها بِأَمْرِ اللَّهِ مُنتَصِرًا كَالصَّارِمِ اهتَزَّ أَو كالعارِضِ انبَجَسا

- فَامْلأ هَنِيئًا لَكَ التَّمْكِينُ سَاحَتَها جُرْدًا سَلاهِبَ أَوْ خَطِّيةً دُعُسا

(١) يقول ابن السراج: " تأتي أوفي ثلاثة مواضع: تكون لأحد الشيئين بغير تعيينه عند شك المتكلم، أو قصده أحدهما، أو الإباحة "، وعدّ لها ابن مالك: التخيير، أو الإباحة، أو التبيين، أو الإبهام، أو الشك، وأجاز الكوفيين الإضراب، وذكر المتأخرون لها اثنى عشر معنى. ينظر: الأصول في النحو،لابن السراج، ج٢، ص٥٥، ٥٦، شرح الكافية الشافية، لابن مالك، ج٣، ص١٢٠٣، جامعة أم القرى، ط. ١، د. ت، مغنى اللبيب، ص ٨٧.

تسهم "أو"- كباقي حروف الوصل- في توطيد العلاقة بين الجمل المتجاورة، فإنّ ذِكْرها يُشعر المتلقي بمشاركة ما قبلها لما بعدها، حسب معناها، لفظًا وحُكمًا، فتعمل مع الأدوات الأخرى على جعل النص كُلًّا منتظمًا.

ومن الملاحظ أن حرف العطف "ثم" لم يرد في القصيدة؛ فقد عمد الناص إلى تلافي التأخير والتراخي التي تفيدهما" ثم"، وهو أمر يبدو أن الشاعر قَصَده؛ فالأمر لا يحتمل التأجيل أو التأخير، ومن خلال هذا الجدول يتم التعرف على عدد ورود حروف العطف، ونسبتها من إجمالي حروف الوصل في القصيدة:

م	الأداة	مرات الورود
١	الواو	٧٢ مرة بنسبة:٥٩،٧٦%
٢	الفاء	١٨ مرة بنسبة: ١٤, ١٩%
٣	أو	٤ مرات بنسبة: ٤,٢٥%
الإجمالي	٣	٩٤
	حتى	لم ترد في النص إلا غائية في البيت رقم (٦٣).
	ثم، وباقي حروف العطف:(أم، بل، لا، لكن)	لم ترد في النص، مستغنيًا عنها بالواو والفاء وأو.

عملت هذه الأدوات- مجتمعة – على تقوية الأسباب بين الجمل والتراكيب والفقرات بشكل سلسٍ منظمٍ، مما ساعد على تماسك النص واتساقه.

(ب) الوصل السببي:

يُعد وصل السبب والنتيجة من الأدوات التي اتكأ عليها ابن الأبار في سينيته؛ لتقوية العلاقات بين الجمل، فتسهم في معيار المقبولية؛ فمن خلال الوصل السببي يمكن إدراك " العلاقة المنطقية بين جُملتين أو أكثر...؛ طالما أن علاقات خاصة تندرج ضمن الوصل السببي، كالنتيجة والسبب والشرط، وغيرها"(١).

ومن ذلك ما ظهر في هذا البيت الذي يبين فيه الحالة التي كانت عليها بلنسية، وما باتت فيه بسبب من هذا الحصار الجائر يقول:

كانَتْ حدَائِقَ للأَحْدَاقِ مؤنِقَةً فَصَوَّحَ النَّضْرُ مِن أَدْواحِها وَعَسا

عطف الشاعر قولَه: "صوّح النضرُ" على الجملة التي تسبقها، للحمولات الدلالية التي تفيدها الفاء من معاني الترتيب والتعقيب، فلم يعوز هذه الحدائق الغناء وقتًا طويلًا حتى تصير جمادًا لا روح فيها ولا حياة.

ويتولى كِبَر هذا الجُرم مَن كان على رأس الجيش الذي اقتنص فرصة هذا الفرار الإجباري لشرفاء القوم ونُخبتهم، فخلا له الجوُّ؛ على إثر ذلك، يقول ابن الأبار في أسى وحسرة:

خلاَ لَهُ الجَوُّ فَامْتَدَّتْ يَداهُ إلَى إدْراك ما لَمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُخْتَلِسا

والعطف بالفاء في الشطر الأول يَنْضَح منه السرعة في الفعل وإنجاز الهدف، فقوله: "امتدّت" معطوفة بالفاء على "خلا" فهي أنسَب لهذا السياق من أخواتها من حروف العطف الأخرى، وعندما انتوى وصف رحلته التي

(١) أثر النحو في تماسك النص، عابد بوهادي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردنية، مجلد ٤٠، عدد١، ٢٠١٣م، ص ٨.

خاضها؛ كي يُطلع ملك افريقيا على حال بلنسية- في سبيل الاستنجاد والاستصراخ- راح يُعدد المتاعب والأوصاب التي شهدها، فيقول:

خَاضَت خُضَارَةُ يُعْلِيهَا ويُخْفِضُها عُبَابُهُ فَتُعَانِي اللِّينَ والشَّرَسَا

فكأنه يسير في بحر لُجيٍّ تُعليه أمواجُه تارة وتُخفضه أخرى، فصار يتعبه اللين كما يرهقه الشقاء، فالأخطار محدقة به في كل حال، كحال أهل بلنسية المقهورين، ويُدرك من خلال الفاء الداخلة على " تعاني" انتفاء المدة الزمنية الفاصلة بين السبب والنتيجة، الذي يزيد من سبك النص وترابط أجزائه.

الفصل:

يُسهم " الفصل " في ترابط النص وسبكه، فالفصل يكون عندما تتصل الجملتين اتصالًا ذاتيًا؛ فتستغني الجملة الثانية عن أدوات العطف الرابطة، "وهي كلُّ جملةٍ كانت مؤكِّدةً للتي قبلها ومبينِّةً لها "[(١)]، فيؤثر الشاعر الفصلَ بين المتجاورين، دلالة على التلاحم والترابط، وهو ما يُلحظ في استهلال سينية ابن الابار، إذ افتُتحت بقول الشاعر مستغيثًا مستنجدًا بأبي زكريا الحفصي:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلَ اللَّهِ أندلُسًا إنَّ السَّبِيلَ إلَى مَنْجاتِها دَرَسَا

فقد فَصل بين الشطر الأول والشطر الثاني؛ لما بينهما من شبه كمال الاتصال[(٢)]، فالجملة الثانية جواب لسؤال: لماذا يجب أن نُدرك الأندلس؟ فتكون الإجابة: الشطر الثاني، والعلاقة في الحالتين توجب الفصل؛ ولا تحتاج إلى أداة ربط لأن المعنى متصل.

---

(١) دلائل الإعجاز، ص٢٢٧.

(٢) وسر الفصل: " كونها جوابًا عن سؤال اقتضته الأولى؛ فتنزل منزلته". بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ص٢٩٣، مكتبة الآداب، ط.١٧، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.

بل يَترك ابن الأبار العطفَ داخل الشطر الواحد، للسبب ذاته، ومن ذلك قوله: "**طَهِّرْ بِلادَك مِنْهُم/ إِنَّهُم نَجَسٌ...** "، فترك العطف بين الجملتين، فالثانية تعليل للأولى ، كما أن الربط بينهما طبعيٌّ لا يحتاج إلى ما يُعضده.

وكما أفاد الشاعر من هذه الآلية بين المصراعين، أو في المصراع الواحد، فإنه ترك العطف كذلك- بين البيتين المتوالين المترابطين؛ للعلة نفسها، ومن ذلك ما قاله إبّان مدحه للملك الحفصي:

مُبَارَكٌ هَدْيُهُ بَادٍ سَكِينَتُه مَا قَامَ إلا إلَى حُسْنَى ولا جَلَسا

قَد نَوَّرَ اللَّهُ بِالتَّقوَى بَصِيرَتَهُ فَمَا يُبالي طُروقَ الخَطْبِ مُلتَبِسا

فجملة " **قَد نَوَّرَ اللَّهُ بِالتَّقوَى بَصِيرَتَهُ**" تنبئ عن سبب سيره في طريق الحق والصواب، فهو لا يفتر عن الدعوة للحسنى في أطواره المختلفة، قيامًا وقعودًا، كي لا يترك المتلقي في حيرة ودهشة، بل عاجَله بذكر السبب وراء هذا التوفيق، بأن الله- تعالى- هو وحده من أنار له بصيرته.

ولم ينس ابن الأبار أن يشير الى المخاطر التي واجهها في رحلته الى الممدوح ، مراعيا أدوات السبك النحوي ليتفق الشكل مع المضمون، يقول:

حسْبُ الذِي بَاعَ فِي الأَخْطَارِ يَرْكَبُها إيَّهِ مَحْيَاهُ أنَّ البَيْعَ مَا وُكِسا[1]

إنَّ السَّعيدَ امْرُؤٌ أَلْقَى بِحَضْرَتِهِ عَصَاهُ مُحْتَزِمًا بالعَدْلِ مُحْتَرِسا

والبيت الثاني له علاقة وطيدة بسابقه، ولذا ترك العطف بينهما؛ لشبه كما الاتصال؛ فهو شارح لثقة الشاعر في أن بيعَه لحياته، أو استعداده للتضحية بنفسه: بيعٌ رابح، فالسعيد هو الذي يستند على مِثل هذا الملك المظفر الذي لا يَرد سائلًا.

(١)الوَكْس: النقص. لسان العرب، (وكس)، ج ٦، ص ٢٥٧.

ويبدو من القصيدة أن الشاعر مدركٌ للمواقف التي ينبغي له فيها عطف الجمل؛ استجابة للقواعد النحوية، وتناغمًا مع التوجيهات البلاغية التي تراعي أَمْن اللبس؛ فجعل نصّه مترابطًا، يقول في سياق تصوير مأساة الأندلس:

وَرَجَّ أَرْجَاءَهَا لَمَّا أَحَاطَ بِهَا فَغَادَرَ الشُّمَّ مِنْ أَعْلامِها خُنُسا"[1]

خلاَلَهُ الجَوُّ فَامْتَدَّتْ يَداهُ إِلَى إِدْراك ما لَمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُخْتَلِسا

لم يعطف ابن الأبار البيت الثاني على الأول، فجملة " خلا له الجو..." متعلقة بقوله: " فَغادَر الشُمَّ...."، وسبب الفصل: كمال الاتصال"[2]، فالثانية موضحة للأولى ومبينة لها، فالعطف " وصلٌ خارجي، ومِثل هذه الجمل قد صار بينها من التلاحم والاتصال والترابط أقوى وأشد من الربط الخارجي"[3]؛ فلذا ترك العطف بينهما.

يواصل ابن الأبار في سبك نصه، ضمن محاولاته استنهاض الملك الحفصي عن طريق سرد بعض من صفاته الشخصية، بيْد أنه – حسب قوله – يرى بنور الله، يوالي الطائعين، ويواجه المعتدين، يقول:

(١)رجلٌ أَشَمُّ: يعني سَيِّدًا ذا أَنفة. السابق، (شمم)، ج١٢، ص ٣٢٥.

(٢) يكون كمال الاتصال في ثلاثة مواضع:١- أن تنزل الأولى منزلة التأكيد اللفظي من متبوعه في اتحاد المعنى٢- أن تكون الثانية بدلا من الأولى٣- أن تكون الثانية بيانًا للأولى وذلك بأن تنزل منها منزلة عطف البيان من متبوعه في إفادة الإيضاح. ينظر: بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي،ج٢، ص٢٨٦.

(٣) يُنظر: علم المعاني، د. بسيوني فيود، ص٤٤٦، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ط. ٤، ١٤٣٦هـ- ٢٠١٥م.

قَـد نَـوَّرَ اللـهُ بِالتقـوَى بَصِـيرَتَه فَمَـا يُبـالي طُـروقَ الخَطْـبِ مُلتَبِسـا

يُـبَـرَى العُصـاةَ وَرَاشَ الطـائِعِينَ فَـقُلْ فِي اللَّيْثِ مُفْتَرِساً والغَيثِ مُرْتَجِسا(١)

والبيتان مترابطان ارتباطًا ذاتيًّا، لأن جملة " برى العصاة " وما بعدها في البيت الثاني، ما هي إلا توضيح وبيان لعجُز البيت الأول، وهو قوله: " فَمَـا يُبالي طُروقَ الخَطْبِ مُلتَبِسا "، فكان ترك العطف أولـى، لكمـال الاتصـال بينهما.

الإحالة:

يحتاج المبدعون إلى روابط تربط أجزاء الجملة الواحدة، أو الجمل بعضها بعضًا، سواء أكان إحالة تعُود على سابق تم التلفظ به مسبقًا، أو لاحق ينتـوي الحديث عنه، وهي من أدوات التماسك اللازمة لربط النصوص، والتي يتكـئ عليهما المبدع في سبك النص واتساقه.

وقد طغت الضمائر على أدوات الإحالة الأخرى في سينية ابن الأبار يقول سيبويه: " وإنما صار الإضمار معرفة؛ لأنك إنما تضمِر اسمًا بعد ما تعلم أن مَنْ يُحدَّث قد عرف مَن تعني وما تعني، وأنك تريد شيئًا يعلمه" (٢)، ولهـذه الأهميةكانت معظم الضمائر عائدة على بلنسية، فإغاثتها هو الهدف الـرئيس من القصيدة ومن أجلها كانت الرحلة القاسية، ومن هذه الضمائر: **(منجاتها، وهب لها، حشاشتها، أهلها، جَدها، مأتمها، منها، حَلّها، صيِّرتها، بها، منها، دونها، لهفي عليها، فائتها، يمنى الربيع لها، أدواحها، حولهـا، مغانيهـا،**

(١) راشَ صديقَه: أطعمه وسقاه وكساه وأصلح حاله. القاموس المحيط، القيرزآبـادي، ج١، ٥٩٦، مؤسسة الرسالة بيروت، ط. ٨، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.

(٢)الكتاب، لسيبويه، ج٢، ص٦. .

بزّتها، تحيفها، جنيناه بها، محا محاسنها، هضمها، رجّ أرجاءها، أحاط بها، أَعْلامِها، حبلها، أبقى المراس لها، ساحتها، واضرب لها، ترقبه).

كانت هذه الإحالات الاكثر ورودًا في النص؛ بغية تسليط الضوء على ما جرَى ويجري فيها؛ إيقاظًا لنخوة الأمير الممدوح، واستفزازًا لمشاعره، فينتج عن ذلك ترابطٌ للنصوص وسبكٌ لأجزائها، يؤكد ذلك ما جاء في قوله:

مَحَا مَحَاسِنَها طَاغٍ أُتِيحَ لَهَا مَا نامَ عَن هَضْمِهَا حِينًا وَلا نَعَسا(١)

يأخذ الضمير موقعه في ثلاث مرات في البيت الواحد(محاسنها – لها – هضمها) ؛ إمعانًا في الوصف، وزيادة للاتساق النصي الشكلي.

ويفيد كذلك من الضمير المتصل الذي خرج من دائرة الذات إلى الهم الجمعي، فالضرر لا يتوقف على الصارخ المستغيث، يقول:

فَأَينَ عَيْشٌ جَنَيْنَاهُ بِها خَضِرًا وَأَينَ غُصنٌ جَنَيْناهُ بِها سَلِسا(٢)

يشتمل البيت على ثلاثة ضمائر، اثنان عائدان على العيش الرغيد البائد وقد أفاد فيهما من بنية التكرار الذي يساعد على السبك والتماسك، يؤازره الاستفهام في بداية الشطرين الذي يفيد التفجع والتحسر على ذلك الماضي السعيد، والثالث عائد على المدينة المرثية ، وجميعها تؤدي في النهاية إلى السبك النحوي.

ومن الضمائر العائدة على (الممدوح)(**مهجته، طاعته، يمناه، نعماه، ضوئه، تدبيره، معروفه، دعوته، كأنه البدر، هالته، حوله، هديه، سكينته، بصيرته، وفَّيته، تلقي له، جوهره، صيغته، له الثرى، خُطتّيه، محياه، بحضرته**)، **ولا غرو**؛ فهو المعنيٌّ بالاستغاثة، وعليه ينعقد الامل والرجاء.

---

(١) الديوان، ص ٤٠٩.

(٢) الديوان، ص٤٠٩.

الضمير العائد الى **(المحتل)**:

خـلا لَـهُ الجـوُّ فَامْتَـدَّتْ يَـداهُ إلَـى إدْراك ما لَمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُخْتَلِسا[1]

وذلك من باب التقريع والتهكم بالمحتل الغاصب الذي لم يكن ليفعل هـذه الفِعلة، إلا عندما خلال له الجو بتناحر المسلمين، وتشرذم الولاة؛ فدنّس هـذه الأرض التي لم يكن يومًا يطمع أن تطأها قدماه، والضمير عائد بلا شك على المحتل، الذي سبق ذكره آنفًا، لكن الشاعر آثر الإحالة على التصـريح، فـي محاولة لتوثيق العلاقةَ بين المبدع والمتلقي الذي يعيد الضمير إلى مرجعيته؛ ليدرك قصدية النص، فتنشأ علاقة تفاهم بينه وبين المبدع، فيتكشّـف الـنص وتنزاح الحُجب، وتقوَى الوحدة الناشئة من هذه الإحالات وتسليط الضوء على السابق أو اللاحق؛ فالنص "محكوم بوحدةٍ فنيةٍ واضحةٍ، بحيث يتـألف مـن صيغٍ وجملٍ متراصّةٍ منسجمةٍ ومتوالية تصدر عن المخاطِب الذي يود تبليغ الخطاب وإيصاله إلى المخاطَب"[2]، بدون لبس، أو تكرار لا فائدة منه.

الإحالة بالضمير المنفصل، ومن نماذجه في السينية، قول ابن الأبار:

هُمْ شِيعَةُ الأَمْرِ وَهْيَ الدَّارُ قَد نُهِكَتْ دَاءً وَمَا لَمْ تُبَاشِرْ حَسْمَهُ انْتَكَسا[3]

آثر الشاعر ذِكر المبتدأ في موضعين من الشطر الأول، عبـر ضـميري الفصل، في قوله (هم شيعة، وهي الدار)، مع أن المتلقي يدرك قصده؛ زيـادة للتأكيد وإيضاح المعنى المراد، فتتناسب مع تصويره لهذه الدار التي أَنهكهـا

(١) الديوان، ص ٤٠٩.

(٢) مصطلحا الخطاب والنص، فاتح زيوان، مجلـة كتابـات معاصـرة، ع (٧٠، م(١٨) بيروت، ٢٠٠٨م، ص٩٧.

(٣) الديوان، ص ٤١١.

الحصار والدمار، لينتهي إلى الشطر الثاني الذي يُبيْن فيه عن مقصده من تلك التقنيات والأدوات اللغوية وهو قوله: " **وَمَا لَمْ تُبَاشِرْ حَسْمَهُ انْتَكَسا** ".

ويأتي الضمير المنفصل " أنت " مستقرًا في مكانه، دالًا على مكانة الممدوح وتعظيمه: فيقول:

هَـذِي وَسـائِلُها تَـدْعوكَ مِـنْ كَثَـبٍ وَأَنْتَ أَفْضَلُ مَرجُوٍّ لِمَنْ يَئِسا(١)

استعمل الشاعر في الشطر الأول الضمير المتصل في قوله: تدعوك، ثم بدأ الشطر الثاني بالضمير المنفصل؛ لتساعده " في تعيين المرجع الذي تشير اليه وهي بذلك تضبط المقام الإشاري"(٢)، وتأكيدًا على قدرة الممدوح على إغاثتهم ونجدتهم، فليس أحد يستطيع دفع هذا الحصار غيرُه،الأمر الذي يسعى الشاعر إلى لفت النظر إليه، وتأكيد دلالته في فضاء نصِّه.

الإحالة باسم الموصول

لوجود الاسم الموصول مهمة في التماسك النصي، فيقتضي وجود جملة الصلة التي تلي الموصول، هذه الجملة تحيل إلى كلام سابق، وقد وَرَدَ الاسم الموصول ثلاث مرات في القصيدة في مواضع متباعدة ، الموضع الأول في البيت الثامن والعشرين، والثاني في البيت الثامن والثلاثين، والثالث في الثالث والخمسين، يقول الشاعر:

- تَمحُو الذِي كَتَبَ التَّجْسيمُ مِن ظُلَمٍ وَالصُّبْحُ مَاحِيةٌ أَنْوارُهُ الغَلَسا

- تاللَّهِ إِنَّ الذِي ترجَى السعودُ لَهُ مَا جَالَ فِي خلَدٍ يَومًا ولا هَجَسا

---

(١) السابق، ص ٤١٢.

(٢) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص١١٦، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط. ١، ١٩٩٣م.

– حَسْبُ الذِي بَاعَ فِي الأَخْطَارِ يَرْكَبُهَا إِلَيْـهِ مَحْـيَاهُ أَنَّ البَيْـعَ مَـا وُكِسـا

والملاحظ أن الاسم الموصول في البيت الأول عائـد علـى الطاغيـة " أراغون"(١)الذي استولى على بلنسية وغيرها من مدن الاندلس، والثاني على الممدوح، والثالث على الشاعر نفسه، فينتظر المتلقي ما يـأتي بعـد الاسـم الموصول من جُملٍ، وربطها بالمحال إليها، فيتحقق للـنص تماسـكه بهـذا الترابط، يقول النحاة: " إن الذي وأخواته مما فيه " أل"، إنما توضع وصلًا إلى وصف المعارف بالجمل " "(٢)، فيتحقق للنص تماسكه وانسجامه، وهو ما يمثل منهجية اعتمد عليها الشاعر في بناء نصه.

الحذف:

لجأ ابن الابار إلى آلية الحذف؛ تجنبًا للتكرار والملل، وجنوحًا إلى الإيجاز وسرعة الولوج إلى المضامين المُهمة لنجاح الرسالة، فيؤدي الـى التشـويق والبحث عن هذا المحذوف وعلة الحذف؛ فالمحذوف لا بد له من متروك يـتم من خلاله التأويل، فإذا حُذفت بعض المعلومات لا بد من ترك البعض الآخر،

---

(١) هـو خـايمي الأول أو خـايمي الفـاتح بالقطلونيـة Jaume el Conqueridor، وبالأراغونيةChaime lo Conqueridor :، وبالقسطانية Jacme lo Conquistaire، وبالإسبانية (Jaime el Conquistador :ـ(١٢٠٨-١٢٧٦)،هـو ملك أراغون وبلنسية وميورقة، وكونت برشلونة وسـيد مونبلييـه لحقبـة طويلة،امتـدت مـن سنة(١٢١٣- ١٢٧٦م). ينظر: الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد بن عبد المـنعم الحِميري، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة – بيروت – طبع على مطـابع دار السـراج، ط.٢،١٩٨٠ م. ينظـر أيضًـا: موقـع ويكيبيديا(الموسـوعة الحـرة)، رابط:.https://ar.wikipedia

(٢) الخصائص، لابن جني، ج١، ص ٣٢٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط. ٤، د.ت، معاني النحو فاضل السامرائي، ص ١٢٣.

مع وضوح العلاقة بين المتروك والمحذوف" [(١)]؛ فضلًا عن التماسك الذي يسعى له الشاعر، فمن المُمكن أن يؤدِى الاستطراد إلى التشعُّب والانشطار الذي قد يفسد المعنى، ويهلهل البناء، كما أنه دالٌ على فِطنة المرسِل الذي يستطيع الاستغناء عن الحشو الذي قد يتشتت المتلقي؛ فيذهب بعيدًا عن هدف النص ومبدعه.

يأتي الحذف في سينية ابن الأبار؛ ليتضافر مع الأدوات الأخرى في تشكيل بنية متماسكة، في إطار وصف الوباء الذي انتشر في جسد الوطن، فَبَعد أن كان مليئًا بالأدواح الناضرة، والمساجد العامرة، باتت الحدائق يبابًا، والمساجد تشتكي إلى الله ما أصابها، ثم يقول بعد ذلك، في تصوير الانتهاكات:

وَأَرْبُعًا نُمْنَمَتْ يُمْنَى الرَّبِيعِ لَهَا ما شِئْت مِنْ خِلَعٍ مَوْشِيَّةٍ وكُسى [(٢)]

والتقدير: "واذكر أربُعًا "، والأربُع: جمع ربْع، وهو النُّزل يتم التنزه فيه إبَّان فصل الربيع- آثر الشاعر الحذف؛ لتسليط الضوء على الأماكن التي ازدهتْ بسحر جمالها ردحًا من الزمن؛ بما تحتوي من مساجد وحدائق ومروج وأنهار وطبيعة خلّابة؛ فالحذف " جزء لا يتجزأ من عملية فهم النص وتفسيره ؛ من خلال تفاعل النص مع طرفي الإنتاج والتلقي"[(٣)].

وإذا كان المحذوف في البيت السابق جملة فعلية في سياق ذِكر ما تأثّرْت به حواضر الأندلس، وبخاصة بلنسية، فإنه عند حديثه عن الملك الممدوح، عَدَل عن ذكر المسند إليه، ليدلف مباشرة نحو الهدف المنشود، يقول:

---

(١) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص ٢٣٩، عالم المعرفة، أغسطس ١٩٩٢م.

(٢) الديوان، ص ٤٠٩.

(٣) علم لغة النص، د. عزة شبل، ص١٧٤.

مَلْــكٌ تَقَلَّــدتِ الأَمْــلاكُ طَاعَتَــه دِينًا ودُنْيا فَغَشَّاها الرِّضَى لِبَسا[1]

والتقدير: "هو ملك"، لكن الشاعر أراد أن يخلع على الممدوح ما يستثير به عزائمه من أمارات التعظيم والهيبة والقوة، وذكر الخِلال الكريمة التي تشــعّ من استهلال البيت وما بعده، فكان البدء به؛ رفعةً لشأنه، وإعلاء لمكانته، ولم يكن هذا بالشيء النادر في القصيدة، بل كثُر ورود هذه الآلية عن طريق حذف المسند اليه، كما فعل في الأبيات التالية:

- مُؤَيَّــدٌ لَــو رَمَــى نَجْمًــا لأَثْبَتَــهُ وَلَوْ دَعَا أُفُقاً لَبَّى وَما احتَبَسا[2]

- ماضِــي العَزيمَــةِ والأَيَّــامُ قَــدْ نَكَلَــتْ طَلْقُ المُحَيَّا ووَجْهُ الدَّهْرِ قَدْ عَبَسا[3]

-يــا أيهــا الملــك المنصــور أنــت لهــا علياء تُوسِعُ أَعْداءَ الهُدَى تَعَسا[4]

ولا يخفى ما في الأبيات السابقة من حذف المسند إليه، والتقدير (هو مؤيد، هو ماض، هي علياء)، وما ذلك إلا لعلل بلاغية ومقامية، ودلالة على تعظــيم شخص الممدوح ودولته، وإمارته التي بسط عليها سلطانه فعزّت، يقول:

إِمــارَةٌ يَحْمِــلُ المِقْــدَارُ رايَتَهــا ودَوْلَةٌ عِزُّها يَسْتَصْحِبُ القَعَسا[5]

والتقدير: "هي أمارة "، لكنه حذف المسند اليه؛ إشارة إلى قوة هذه الدولة، وسعة رقعتها، ومناعة حصونها، وعندما أراد الشاعر أن يطمئن نفسه؛ كــي

(١) الديوان، ص ٤١٠.
(٢) الديوان، ص ٤١٠.
(٣) الديوان، ص ٤١١.
(٤) الديوان، ص ٤١٢.
(٥) السابق

تهدأ، ويستطيع إكمال مهمته، تخيَّل النصر، وقد جاء البشير، بقبول الملك الممدوح نجدتهم، فلا يخيب من علّق آمالَه به، يقول:

بُشْرَى لِعَبدٍ إلَى البَابِ الكَرِيمِ حَدَا آمَالُهُ ومِنَ العَذْبِ المَعِينِ حَسا[1]

وجاءت كلمة بشرى مجردة من المسند اليه تعجلًا بذِكر ما يسر القلب، ويُطمئن الفؤادَ المذبذب، تدلل هذه النماذج على نجاح الشاعر في توظيف آلية الحذف لتماسك نصه فالحذف لا يكون غالبًا إلا بما له علاقة قبلية صريحة أو ضمنية، يعمل المتلقي على تلقفها وتأويلها تأويلًا يتفق والسياق المناسب.

(ثانيًا) السبك المعجمي (التكرار – الاستبدال – التضام)

يُعدّ السبك المعجمي العنصر الثاني من عناصر سبك النص؛ إذ يسهم في تماسك النص وانسجامه مع الأدوات النحوية التي تم التعرض لها آنفا. وللسبك المعجمي أشكال يتأنق المبدعون في الإفادة منها؛ خدمة للنص ومعماره، منها:

[أ] التكرار

أفاد ابن الأبار في سينيته من آلية التكرار؛ لغرس انطباعاتٍ يبتغيها، وتحقيق أهدافٍ يرتجيها، فالتكرير " شكلٌ من أشكال الاتساق، يتطلّب إعادة عنصرٍ مُعجمي، أو ورود مرادفٍ له أو شبه مرادف، أو عنصرًا مطلقًا أو اسمًا عاما"[2]، ومن مظاهره في سينية ابن الأبار تكرار بعض المفردات التي شكلت محور ارتكازٍ للنص، وأسّستْ لبنيته المتماسكة، منها.

تكرار لفظ الجلالة:

لا شك أن لحضور العنصر الديني أثرًا في استنهاض العزائم وتحريك الهِمَم؛ والإيحاء بأن هذا السير المرجُوّ: غزوٌ في سبيل الله، وجيش النصر

(١) الديوان، ص ٤١١.

(٢) لسانيات النص،د. محمد خطابي، ص٢٤.

المأمول وهذا الخيل المعدُّ للجهاد، إنما هو خيل الله، والتوفيق الذي حالفه في غزواته السابقة كان محض فضل من الله.

فكان لفظ الجلالة حاضرًا في ثنايا النص خمس مرات؛ ليكسوه ثوب الجمال والجلال، يستهل الشاعر قصيدته بقوله:"**أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ الله أندلُسًا**، ثم يعود في البيت السابع والعشرين مُذكِّرًا ممدوحه بانتصاراته السابقة، فيقول: "**وَقُمتَ فيها بِأَمْرِ اللَّهِ مُنتَصِرًا**، وذلك تيمُّنًا وتفاؤلًا بإمكانية تكراره في مواقع قادمة؛ بيد أن الله جل وعلا هو من أنار بصيرته، وصاغ جوهره، فيقول: **قَد نَوَّرَ اللَّهُ بِالتَّقوَى بَصِيرَتَهُ...**، " **مِنْ سَاطِعِ النُّورِ صَاغَ اللَّهُ جَوهَرَهُ.....**".

يسمح هذا الإجراء بربط البيت بمحيطه؛ تذكيرًا بمضمونه القريب، وتأكيدًا على ما يحتوي من مضامين ، فضلًا عن أن إعادة " ذكر لفظٍ أو عبارة أو جملة أو فقرة باللفظ نفسه أو بالترادف؛ يحقق أغراضًا كثيرة، أهمها: تحقيق التماسك النصي بين عناصره المتباعدة "[1] وهو ما استطاع الشاعر أن يحققه في سينيته بنسبة كبيرة.

[ب] تكرار مفردة ملِك.

كما أراد لشاعر أن يذكّر المخاطَب/ الممدوح، بأنه ملكٌ منصورٌ مؤيَّد، تخضع له الملوك والولاة؛ تحفيزًا له على التحرك لإغاثة من وراءه من المضطهدين، فيقول:

- يَا أَيُّهَا المَلِكُ المَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا . . .
- وَتَقْتَضِي المَلِكَ الجَبَّارَ مُهجَتَهُ . . .
- مَلْكٌ تَقَلَّدتِ الأَمْلاكُ طَاعَتَه . . .

(١) ينظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج ٢، ص٢٠.

فبين الفينة والفينة يستدعي هذه الصفة التي تلازمه تشريفا له وتكريمًا، وطمعًا في إجابة النداء، فمثل هذا التكرار يخدم الفكرة الأساسية للنص، ويثبتها في ذهن المتلقي، ولذا يقال: " إذا تكرَّر الكلام تقرر "[(١)]، ولهذا لا ينتمي هذا الملك إلى الملائك والملوك الأقوياء فيقول:"**إلَى المَلائِكِ يُنْمَى والمُلوكِ مَعًا**..."، والملوك: جمع "ملك" التي ما فتئ الشاعر تكرارها وما يصاحبها من صفاتٍ، بل صعَّد من مدحه، وشهد لهذا الملك بأنه يحيي الأندلس بقتل ملوك البغي والطغيان، يقول:

وقَدْ تَواتَرتِ الأَنْبَاء أَنَّكَ مَنْ يُحْيِي بِقَتْلِ مُلوكِ الصُّفْرِ أَندَلُسا[(٢)]

يقدم هذا المظهر المعجمي تماسكًا على مستوى ظاهر النص، باعتبار أن هذه الدوال سبيل الشاعر إلى تحقيق مراده،كما أنها تساعده على تنشيط الذهن، وتحقيق هدفيِّ السبك والحبك.

[ج] تكرار مفردة الجُود

ومن الصفات اللازمة للملوك الجود والكرم، فمن هذه صفاته جديرٌ بالسعي إليه، وطاب الغوث والنجدة منه، فهو لايرد سائلا، ومن أجل تأكيد هذه الدلالة وتثبيتها في روع المتلقي؛ كرَّرها مرتين تكرارًا محْضًا، فيقول في البيت الرابع والأربعين:

قَامَتْ عَلَى العَدلِ وَالإحسانِ دَعْوَتُهُ وأَنشَرَتْ مِنْ وُجُودِ الجُودِ ما رُمِسا[(٣)]

---

(١) التماسك النصي في قصيدة جاهلية للمثقف العبدي، د. طاهر عبد الحي شبانة، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، عدد (٣١) ج٥، ٢٠١٢م، ص٦١٣.

(٢) الديوان، ص ٤١٢.

(٣) الديوان، ص ٤١١.

يعدد الشاعر وهو في سياق المدح صفات الملك الحفصي فدعوته مؤسسة على العدل والإحسان وبعث الجود الذي درس واندثر في دنيا الناس، وهو ما كرره بدلالته في البيت التاسع والخمسين بقوله:

وَقَـــبَّل الجُـــودَ طفَّاحًـــا غَوارِبُـــهُ مِن رَاحَةٍ غاصَ فيها البَحرُ فانغَمَسا(١)

ففي هذا البيت وصف الشاعر ممدوحه بأنه فاق البحر في جوده وعطائـــه بل إن البحر بعظمته واتساعه وكرمه لا يملك إلا أن يغوص في راحـــة هـــذا الملك الجواد الكريم، وذلك على سبيل المبالغة التي يحتملها السياق، ويقتضيها المقام.

، فكي يربط الشاعر نصه بعضه بعضًا يكرر بعض دواله المهمـــة فـــي رسالته؛ فلا تضيع مع طول العهد وتوالي أبيات القصيدة، فمن شأن " إعـــادة اللفظ من الناحية النفسية أن تركز الانتباه...؛ فإن العناصر المكررة ينبغي أن تنطبع في الذاكرة "(٢)، وتبقى عصية على النسيان والاندثار.

[د] تكرار مفردة الأندلس

ولم ينس الشاعرُ الأندلس– وهي البلاد التي أصابها ما أصابها من مخاطر وانتهاكات، فيعمل على تكرار ذِكْرها بالاسم ظاهرًا مرتين في البيت الأول: " **أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللهِ أندلُسًا ....**، وفي البيت الواحد والستين:..... **يُحْيِي بِقَتْلِ مُلوك الصُّفْرِ أَنْدَلُسا**، وبالضمير خمس مـــرات فـــي ســـياق الاســـتنجاد والاستصراخ في قوله: **(وَهَبْ لهَا....، يُمْنَى الرَّبيعِ لَها...، طاغٍ أُتِيحَ لَها...، أَبقَى المِراسُ لَها....- يَا أَيُّها المَلِكُ المَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا- واضْرِب لهَا موعدًا...)**

(١) السابق، ص ٤١٢.

(٢) ينظر: النص والخطاب والإجراء، دي بو جراند ص ٣٠٤.

فمثل هذا التكرار" يعد ضربا من الإحالة إلى سابق(Anaphora)"[١]؛ وامتداده من أول النص حتى نهايته، فتغييب- بسببه- القطيعة بين العناصر، وتنمو الاستمرارية.

(هـ) تكرار مفردة "حَبْل"

لا تفتأ القصيدة أن تكشف عن مضوعها وغايتها؛ فخطْب بلنسية جَلَل، ومصابها كبير؛ ولذا فهي تحتاج إلى مَن يَصل حبلها، ويَشفي جراحها، ولا ملجأ لها – حسب رؤية الشاعر- سوى هذا الممدوح التي تُقال في حضرته القصيدة، فالتزم تكرار هذه المفردة في بيت واحد مرتين؛ لعلها تنبئ عن قصده وتكشف عن هدفه، يقول:

صِلْ حَبْلَها أَيُّها المَوْلَى الرَّحيمُ فَما أَبْقَى المِراسُ لَها حَبْلاً وَلا مَرَسا[٢]

والضمير عائد في حبلها عائد على بلنسية أو مدن الأندلس جميعها، وهي التي أَوْدَعها الشاعر في ذاكرة المتلقي بالنصِّ عليها صراحة في أكثر من موضع، ليستدعيها من ذاكرته مرّةً أخرى عند الحاجة إليها، فينماز النص – على إِثْر ذلك- بتماسك ذاتي، كما يفيد تكرار الحبل في الشطر الثاني تأكيد المضامين التي يرغب الشاعر في الإلحاح عليها، فالتكرير كما عند الرضي- " ضم الشيء إلى مثله من اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكيد والتقرير"[٣]؛ ليظهر النص قوي الدلالة، عذب النَّغم.

---

(١) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، د. جميل عبد المجيد، ص٧٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

(٢) الديوان، ص ٤١٠.

(٣) شرح الرضي على كافية ابن الحاجب،تحقيق إميل بديع يعقوب،ج١، ص٤٧، دار الكتب العلمية، د.ت.

(و) تكرار كان الناقصة وأخواتها:

وقد أكثر الشاعر من تكرار الأفعال الماضية؛ وبخاصة كان وأخواتها، دلالة على تحسره على الحالة التي كانت عليها بلنسية وأخواتها من مدن الأندلس، فمن تكراره لكان قوله:

- فَمِنْ دَسَاكِرَ كانَتْ دُونَهَا حَرَسًا

- وَمِنْ كَنَائِسَ كَانَتْ قَبْلَها كُنُسا

- كانَتْ حدائِقَ للأَحْدَاقِ مؤنِقَةً

يعي المتلقي ما يفيده هذ التكرار ويعمل على تأويلها، بما يقتضيه مقام الخطاب، فالهدف الذي يسعى له الشاعر هو بناء مفارقة بين المشهد السابق لحصار الأندلس وما صارت إليه، من انتهاكات وأخطار، فآثر هذه الأفعال التي تحيل إلى الماضي، مِن مِثْل قوله - والضمير يُحيل إلى بلنسية - :(أَضْحَى أَهلُها جَزَرًا، أمْسَى جَدُّهَا تَعَسا، أصبَحَتْ دُرُسا، وبَاتَ يُوقِدُ مِنْ أضْوائِهَا قَبَسا،....) ليؤكد الفكرة الرئيسة التي تكوّن عالمه النصي، عن طريق " امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره "[1]، فتشكيل الأبنية الصغرى تُسهم - بدورها - في تشكيل الأبنية الكبرى في القصيدة، وتحقق تماسكها النصي.

(١) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي، ج ٢، ص٢٢، دار قباء للطباعة والنشر، ط.١، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.

(ز) تكرار "قد"

أفاد الشاعر من الدلالة التي تفيدها " **قد** "؛ فمن معانيها تحقيق حصول الخبر وطلب تصديقه، فهي في الأفعال بمنزلة " إن " في الأسماء،(١)، ولذا عمل على تكرارها أربع مرات؛ لينشره دلالاتها في سطح النص؛ ليربط بين مقاطعه وأجزائه، سواءً أكان في الشكل أو في المعنى؛ فالتكرار " أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على اعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها "(٢)، ولذلك أتى بها قبل الأفعال التي يريد الشاعر التركيز عليها، والتأكيد على وقوعها، وذلك كقوله: **(وَهْيَ الدَّارُ قَد نُهِكَتْ،والأَيَّامُ قَدْ نَكَلَتْ، وَجْهُ الدَّهْرِ قَدْ عَبَسا)**، في سياق تصوير الكارثة التي تعرضتْ لها مدينته، وفي مقام المدح يؤكد صفاتٍ خَلَعها على الممدوح، كقوله:**(قَد نَوَّرَ اللَّهُ بِالتَّقوَى بَصِيرَتَهُ...، وقَدْ تَواتَرتِ الأَنْبَاء...)**، ثم يفيد من معنى التقريب التي تفيدها– أيضًا–" قد"، وذلك في آخر شطر في القصيدة بقوله:...**لَعَلَّ يَوْمَ الأَعادِي قَدْ أَتَى وعَسَى.**

وجملة القول أنّ آلية التكرار في سينية ابن الأبار أنتجت – إضافةً إلى قيمته الصوتية والإيقاعيّة –علاقات دلاليّة مهمّة بين البنيات الدلاليّة الأخرى ، وهو بذلك كان ظاهرة نصيّة بارزة ومؤثرة في انسجام النص الشعري.

(ب)الاستبدال:

والاستبدال عملية تتم داخل النص يقصدها المبدع لتماسك نصه؛ إذ يعدل عن ذكر لفظة أو عبارة لغويةٍ لصالح أخرى؛ أو " تعويض عنصر في النص

(١)التحرير والتنوير، الطاهر بن عاشور، ج٢،ص٢٧، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت – لبنان، ط. ١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ٢٤٣، مكتبة النهضة، ط. ٣، ١٩٦٧م.

بعنصرٍ آخر" [(١)]، فيقف المتلقي أمام هذا التحول؛ ليكتشف أسباب العدول، ويعمل على كشف غموضه، وسبب هذ الاستبدال.

ومن أبرز نماذجه في سينية ابن الأبار، استبدال الأعداء/ الغزاة بأكثر من اسم، بهدف تنوع الدلالة، والإيجاز، وربط الكلام بعضه بعضًا، فأوّلُ وصف لهم في البيت السابع من القصيدة هم "**الروم**" الذين تقاسموا المقاسِم، وساموا أهل بلنسية سوء العذاب، وانتهكوا حرمات النساء العفيفات، وهو أكثر ما يثير المشاعر، ويستفز النخوة عند الأحرار، يقول:

تَقَاسَمَ إِلـرومُ لا نَالَتْ مَقَاسِمُهُم إِلا عَقَائِلَها المَحْجوبَةَ الأُنُسَا[(٢)]

وبعد كثير من التفصيل في وصف هذا العبث والهمّ الذي أصاب أهله وداره، يُنسب الشاعر هذا الفعل لا إلى الروم المُعتدين، بل إلى حوادث الدهر ونوائبه، على سبيل المجاز العقلي، وهو ما يجعل المتلقي يُكرّر قراءة القصيدة، فيربط بين أبياتها، ليدرك الفاعلَ الرئيس، والعلاقة بين السبب والمسبّب، فيقول في البيت العاشر من القصيدة:

وَصَيَّرَتْهَا العَوادِي العَابِثاتُ بِها يَسْتَوحِشُ الطَّرْفُ مِنْها ضِعْفَ ما أَنِسا

فنَسب استوحاشَ العيونِ لتلك المصائب، والقُبح الذي أصاب المدينة لهذه العوادي العابثة، عن طريق المجاز العقلي، وعلاقته السببية.

وفي سبيله الى استنفار الهمم، وتجييش النفوس ضد هؤلاء المعتدين يستبدل جيش الكفر بالوصفين السابقين (الروم، العوادي)، في قوله:

سُرْعَانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ واحَرَبا عَيْثُ الدَّبَى في مَغَانِيهَا التِي كَبَسا

---

(١) لسانيات النص،د. محمد خطابي، ص١٩.

(٢) الديوان، ص ٤٠٨.

فالفاعل هنا جيشُ الكفر، الذي يحمل دلالات عقدية تستلزم من كل المسلمين صَدّ هجمته، وتطهير البلاد من دنسه، وإعادة الأندلس إلى سابق عهدها تصدح بالتكبير، بعد أن تعود المساجد، ويعمرها مرّة أخرى عبادُ الله الصالحون.

ثمة وصف آخر أطلقه الشاعر على قائد الغزو والحصار، وهو " الطاغية"، والطغيان يدل على تجاوز الحد، والمبالغة في الظلم والاعتداء، فآثره الشاعر على غيره من الأوصاف كونه مناسِب للدلالات التي يريد الشاعر أن يرسخها في وعي المتلقي، ليعد عُدَّتَه، ويلبس لأُمَتَه، ويواجه هذا الطاغية ببأس شديد يستحقه ، يقول ابن الأبار:

مَحَا مَحَاسِنَهَا طَاغٍ أُتِيحَ لَهَا مَا نَامَ عَن هَضْمِهَا حِيناً وَلا نَعَسا(١)

وعندما مدح ابن الأبار الأميرَ الحفصي نعته **بالملك المنصور**، وذكّره بأيام النصر، والغلبة على أعدائه، بقوله: " **أيام سرت لنصر الحق مستبقًا** "، وبعد سيره قام فيها " **بِأَمْرِ اللَّهِ مُنتَصِرًا** "، حتى إذا جاءت البيت الأخير: عَدَل عن ذِكر النصر ومرادفاته، إلى الفتح، يقول: **واضْرِب لهَا مَوْعِدًا بِالفَتْحِ تَرْقُبُهُ لَعَلَّ يوْمَ الأَعادِي قَدْ أَتَى وعَسَى**(٢)

وكلمة الفتح لها دلالة في نفوس المسلمين؛ إذْ هي سورة من سور القرآن الكريم، نزلتْ قبيل فتح مكة، وعُطفت على مفردة " النصر" في سورة " النصر"، وطالما عُطفت؛ فإن هناك فرقًا بين النصر والفتح، يقول الزمخشري في كشافه: " فإن قلتَ: ما الفرق بين النصر والفتح حتى عطف عليه؟ قلتُ: النصر الإغاثة والإظهار على العدوّ، ومنه: نصر الله الأرض غاثها، والفتح:

(١) الديوان، ص ٤٠٩.

(٢) الديوان، ص ٤١٢.

فتح البلاد"[1]، ولهذا كان سبب الاستبدال؛ فالنصر من أسباب الفتح، فلا فكَّ لحصار، ولا فَتح لبلادٍ ما لم تُهزم الأعداء أولًا، ويظهر الأميرُ المغيثُ وجنوده، ويأمن أهل الأندلس على نفوسهم وبيوتهم؛ فعندئذ يتم الفتح.

وإذا كان هدف البيت الأول من القصيدة: إدراك الأمير للأندلس الخصيب، التي تركها الشاعر على أسوأ يكون، وفرّ منها خائفًا يترقّب الى تونس لطلب الغوث والنجدة، فإنه في ثنايا القصيدة، يقول للأمير: طَهِّرْ بِلادَك مِنْهُم إِنَّهُم نَجَسٌ، فاستبدل التركيب " بلادك " بالاسم الظاهر "الأندلس" مع أن كليهما يُحيلان إلى مسمًّى واحد، لكن الشاعر يدرك الدلالة التي تحملها إضافة الأندلس إلى كاف الخطاب " بلادك" فقد بايع معظم أهل بلسنية- بله أكثر مدن الأندلس- هذا الأمير الأفريقي المُسلِم؛ وذلك تحفيزًا له على الإغاثة، وتجديد ولاء الطاعة، وتوثيقًا للبيعة المنعقدة.

ومن أنواع الاستبدال: استبدال زمن بزمن، وذلك مثل قول الشاعر:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللَّهِ أندلُسًا إنَّ السَّبِيلَ إلَى مَنْجاتِها دَرَسَا

فلو كان طريق النجاة لإغاثة الأندلس قد عفا ودرس، لا يمكن الغوث ولا النجدة، فالأولى ظاهريًّا أن يقول: سيدرس، وتضمين معنى الاستقبال، لكن الشاعر استبدل الماضي بالمستقبل، لسببين- في نظر الباحث- الأول: لتعجيل عميلة الإغاثة والنجدة، فلا وقت للتفكير وحساب الأولويات، فالأمر جد خطير، فلو لم تتم التعبئة على عجل، وإعداد العُدّة للغزو وإزالة أسباب الحصار والإثخان في العدو: ستنقطع الطرق وتّسد الجسور، ولن يستطيع أحد أن يغيث أهل الأندلس بعدما يتمكّن العدو المُحتل ويُحكِم سيطرته. الثاني، نبوءة وفراسة من الشاعر؛ لأنه رأى تشرذم الولاة وتعاونهم مع خصومهم، وقلة النصير،

(١) الكشاف، للزمخشري، ج٤، ص٨١٠، دار الكتاب العربي-بيروت، ط. ٣، ١٤٠٧هـ.

وندرة الصديق، فاستبعد– على إثر ذلك –نجاة بلنسية وأهلها، وقد انقطعت أسباب النجاة؛ ولهذا عبّر بالماضي، وقد صدق حدْسه !

ومما يُلحظ في سينية ابن الأبار أنه استبدل تعبيرًا بتعبير، على سبيل التعريض، ومنه أنه كثيرا ما ذَكر صفات الممدوح/ الأمير الحفصي، وكأنه يُعرِّض بحكام الأندلس الذين اتّبعوا هواهم، وساروا على غير الجادّة، يقول ابن الأبار:

تَوَّمَ يَحْيَى بْنَ عَبْدِ الوَاحِد بْنِ أَبِي حَفْصٍ مُقَبَّلةً مِن تُربِهِ القُدُسا
مَلْكٌ تَقَلَّدتِ الأَمْلاكُ طَاعَتَه دِينًا ودُنْيا فغَشَّاها الرِّضَى لِبَسا
مِنْ كُلِّ غَادٍ عَلَى يُمنَاه مُستَلِمًا وَكُلِّ صَادٍ إِلَى نُعْمَاهُ مُلْتَمسا
مُؤَيَّدٌ لَو رَمَى نَجْمًا لأَثْبَتَهُ وَلَوْ دَعَا أُفُقًا لَبَّى وَمَا احتَبَسا(١)

إلى غيرها من الأبيات التي تتابعت في هذا السياق، فتكشف عن الأسى الذي يعتصر فؤاده، فآثر الحديث عن فضائل الممدوح والصفات التي كثف من حضورها في القصيدة؛ نكاية في أمراء المسلمين الذين شغلهم التنافس على الحُكم، وأداروا ظهورهم لمشاكل الأمة ومنعطفاتها، فزادت الصلة بين الجمل التي تَبني النص، وتُشكِّل معمارَه؛ بسبب هذه المتواليات من الأوصاف التي اقتضاها السياق، والإطار الخارجي لهذا الحدث الكلامي.

(ب-)التضام (COLLOCATION)

من الوسائل المهمة من وسائل السبك المعجمي التضام والذي يعني: " توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو

(١) الديوان، ص ٤١٠.

تلك " [(١)]، فترتبط الكلمة بأختها، وتستدعيها لتدخلَها في حيّزها، بحسب العلاقة التي بينهما، سواء أكانت لازمة بين العناصر المعجمية المنسجمة دلاليا، أم علاقة جزءٍ بكل، أم ما بينهما من علاقة تناقض، أم منتميتين إلى حقلٍ دلاليٍّ واحد.

وقد أفاد ابن الأبار من هذه الآليات التي تقوّي من سبك النص، الذي يؤدي الى تماسك نسجه، وترابط أجزائه، فزاوج بين بعض المفردات وما يصحبها عادة، مُتكئًا على خلفية المتلقي وتوقُّعه وحسن تأويله، فالتضام -حسب تعريف الدكتور تمام حسان-: " تطلُّب إحدى الكلمتين للأخرى في الاستعمال على صورة تجعل إحداهما تستدعي الأخرى،[(٢)]، ومن نماذجه في سينية ابن الأبار قوله:

ولَم يُغَادِر علَى سَهْلٍ ولَا جَبَلٍ حَيًّا لقاحًا إذا وَفَّيْتَهُ بَخَسا[(٣)]

فبذِكْر السهل يتوارد إلى الذهن ما يأتي بصُحبته، ويقتضي أن يعطف عليه الجبل الذي غالبًا ما يجاوره ويرتبط به، ومثله قوله في مدح الأمير الحفصي:

قَامَتْ عَلَى العَدلِ وَالإحسانِ دَعْوَتُهُ وأَنشَرَتْ مِنْ وُجُودِ الجُودِ ما رُمِسا[(٤)]

ومفردة "العدل" تستلزم حضور الإحسان، ومن أسباب الرئيسة لذلك؛ ورودها بالترتيب ذاته في الذكر الحكيم، قال تعالى:" **إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ**

(١) لسانيات النص، د. محمد خطابي، ص٢٥.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، ص٩٤، عالم الكتب، ط. ٥، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

(٣) الديوان، ص ٤١١.

(٤) السابق.

وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى..." [(١)]، يحرص الشاعر على أن يتفق مع حدْس المتلقي الذي ينتظر هذا التجاور الذي تعارف عليه العقل الجَمْعي.

الأمر ذاته وُجد في البيت العشرين؛ حيث جَمع الشاعر بين النوم والنعاس، وهما مرتبطان بموضوعٍ واحد، يقول:

مَحَا مَحَاسِنَهَا طَاغٍ أُتِيحَ لَهَا مَا نَامَ عَن هَضْمِهَا حِيناً وَلا نَعَسا[(٢)]

ومن التضام ما يسمى تضام التقابل، وهو الذي يربط بين الكلمات التي يكون بينهما تعارض في الدلالة، ويتوقع المتلقي ضم المتقابلين، لشدة الالتصاق بينهما وارتباطهما بعلاقة تقتضي التجاور والمصاحبة، ويسميها الدكتور" محمد خطابي" علاقة التعارض، كالذي فعله " ابن الأبار" في سينيته، فقد جمع بين:(الصبح والمساء، وشارقة وغاربة، وأضحى وأمسى، التثليث والتوحيد، يعليها ويخفضها، دينًا ودنيا، والنهار والليل، قام وجلس، الثرى والثريا، اللين والشرسا، الطهارة والنجاسة)، أو عبر المقابلة في وصف الحالة العَقَدية التي باتت عليها بلاد الأندلس، يقول في تفجُّع وتحسُّر:

مَدائِنٌ حَلَّهَا الإشْرَاكُ مُبْتَسِمًا جَذْلانَ وارتَحَلَ الإيمانُ مُبْتَئِسا[(٣)]

يَخلق هذه التقابل تماسكًا في النص؛ بسببٍ من توقع القارئ للوحدة المقابلة، عن طريق الحدْس، وتداولية اللغة،" فربما يكون من المفيد أن نفكر

(١) سورة "النحل "، من الآية: ٩٠.

(٢) الديوان، ص ٤٠٩.

(٣) الديوان، ص٤٠٨.

في اعتبار التماسك علاقات مفهومية يقيمها القارئ أو يأمل في إقاماتهـا"[(١)]؛ بناء على سياق الخطاب، ومقتضيات المقام.

من خلال ما سبق يتبين ان قصيدة " ابن الأبار" امتازت بسبك نحويّ ومُعجميّ في عالَم النصِّ السطحيِّ، أثمرا – مع غيرهما من المعايير– تماسكًا في القصيدة وترابطًا بين أجزائها؛ فصارت كبينة عضوية يصعب– غالبًا– تفككها أو تشرذمها.

(ثالثًا) عناصر السبك الصوتي

لا شك أن للنسيج الإيقاعي المنتظم أثرًا في تماسك النص وانسجامه، سواء أكان إيقاعا خارجيًّا بعنصريه الوزن والقافية، أو داخليًّا بما يشتمل عليه من محسنات بديعية، كالتكرار والجناس والسجعِ، والتقفية...، وكذلك أثر الصوامت والصوائت ودلالتها على المعاني.

كما أن تجاور التفعيلات وتكرارها وانتظامها، ومناسَبة الوزن للحالة الشعري، والرّوي الذي تبنى عليه القصيدة، وثبات القافية وأثرها على المتلقي، وقيمتها الفنية والجمالية والدلالية وغيرها من المظاهر: يشدُّ من أزْر المعنى، ويأْسِر السامع والمتلقي؛ ويربط بين أجزاء النص، ويُزيل عنه آثار التنافر؛ ويحدث تناغمًا موسيقيًّا مبثوثًا في فضاء القصيدة، فللإيقاع وظيفتان: " بنائية ودلالية، فيتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيمٍ وترتيب؛ ينتج عنه بناء الدلالة وإنتاج المعنى"[(٢)]، فضلًا عن إدراك صدق التجربة وعمقها.

---

(١)علم لغة النص بين النظرية والتطبيق، د. عزة شبل، ص١٠٠، مكتبة الآداب، ط٣، ١٤٣٠هـ– ٢٠٠٩م.

(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث، ج١، د. محمد بنيس، ص ١٧٨، دار توبقال للنشر، ط. ٢، ٢٠٠١م.

ورغم هذه الأهمية لعامل الصوت في السَّبك النصي، ودوره في إدراك المتلقي- منذ المطلع- لنوع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، واستمرار البنية الشكلية...، إلا أنه لم يأخذ حقه - في رأي الباحث- في الدرس النقدي الحديث، ولهذا آثر الباحث معالجة هذا العنصر؛ لإدراك أثره في التماسك النصي في سينية ابن الأبار، عبر مستويين الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي:

أولًا: الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية):

(أ) **الوزن:** بنَى ابن الابار قصيدته على بحر البسيط التام، الذي يمتاز - كما هو معلوم- بانبساط أسبابه وتواليها، وحلاوة جرْسه، وطول نَفَسه، والذي يستطيع استيعاب التجربة؛" لانبساط حركاته التي يشملها فضلًا عن ما يضمره من إيقاع نغمي أخَّاذ "(١)، ساعد هذه الجو الموسيقي التزام " ابن الأبار" بالشكل العروضي المُتَّبع، فأدخل الخبن على العروض والضرب، فالتزم هذه العلة من اول القصيدة إلى آخرها، وهذا من عوامل تماسك القصيدة وترابطها.

(ب) **القافية:** للقافية دورٌ جوهري في سبك النص؛ إذ تربط أبيات القصيدة، وتجعلها بنية واحدة متصلة برنّة صوتها الرتيبة، التي ينتظرها المتلقي ويتوقعها نهاية كل بيت، فتُسهم في نجاح معيار المقبولية.

فالأصوات - كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس- " تهدف إلى نوع من المماثلة أو المشابهة، ليزداد مع مجاورتها قربها في الصفات أو المخارج، ويمكن أن يسمى هذا التأثر بالانسجام الصوتي بين أصوات اللغة، وهذه ظاهرة

(١)ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٥٠٧، مطبعة حكومة الكويت، ط.٢، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.

شائعة في كل اللغات بصفة عامة"[١]، فالعلاقة وطيدة بين التناسق بين الصوامت المتجاورة في القصيدة، والتماسك الصوتي في الخطاب الشعري.

والروي في القصيدة حرف السين، وهو من حروف الصفير والهمس، ومتقدمة على باقي الحروف الرخوة/ الاحتكاكية التي لا ينحبس الهواء – عند النطق بها– انحباسًا مُحْكَمًا، وإنما يكتفى بأن يكون مجراه ضيقًا، مما يترتب عليه الصفير"[٢]؛ الذي يناسب مقام الاستصراخ والإغاثة، وقد آثره الشاعر دون باقي حروف الهجاء؛ ليفيد منه في رَسْم الصورة الجامعة للقصيدة الشَّاكية الباكية، فعند النطق به يُحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المتلقي"[٣].

ولم يكتف الشاعر باختيار السين رويًّا، بل ألحق بها ألف الوصل؛ في محاولة منه لإخراج الزفرات واللواعج التي اعتلقت بصدره وما سيطر عليه من حالة شعورية يكسوها الأسى والحسرة.

فحينما تتردّدُ هذه الأنغام الناشئة من تكرار حرف "السين" بموسيقاه الظاهرة في آخر ما يصل أذن المتلقي: يزداد جمال موسيقى البيت وحُسْنه، وبخاصة عندما أتى بالقافية المُطْلقة التي تعمل على تفريغ شحناته الشعورية؛ والتعبير عن لواعجه وأنّاته، وإيصال نداءاته إلى أقصى مدى، لعل أحدًا يستجيب، أو يجد ناصرًا عما قريب، ولا غرو؛ فقد سلك قوافيه في نظامٍ إيقاعي مُطّرِد، لا نَشَازَ فيه أو اضطراب، الأمر الذي ينبغي على المتلقي أن

(١) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص ١٠٦، مطبعة نهضة مصر، د. ت.

(٢) ينظر: علم الأصوات، د. كمال بشر، ص ١٢٦، دار غريب للطباعة، ٢٠٠٠م،والأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٥.

(٣) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٢.

يتمهّل لإدراك ما تخفيه تلك الإشارات الدالة؛ فالخطاب الشعري ذو بُعْدٍ تداوليٍّ، يُنْتَج ليُتَلَقَى.

ثانيًا: الإيقاع الداخلي (التقفية -الجناس – السجع – الترصيع- رد العجز على الصدر)

اتّكأ ابن الأبار في سينيته على بعض المُحسنات البديعية التي كان لها أكبر الأثر في تشكيل البنية الداخلية للنص، التي تتناغم مع بنيته الخارجية، فضلًا عن إثبات تمكنه وقدرته على تحقيق استمرارية النص في مستواه السطحي الذي يحيل مباشرة إلى المضمون والدلالة، ومن هذه المحسنات التي أفاد منها ابان الأبار: (التقفية، والجناس، والسجعِ، **والترصيع**، والتصدير)، وغير ذلك من المحسّنات اللفظية؛ لتتناسب الأصوات مع المعاني، وتكشف عن الانفعالات الشعورية، وآلام التجربة ومخاضها.

التقفية:

بدأ الشاعر قصيدته باستهلالٍ يَرمي إلى تهيئة أُذن المتلقي لاستقبال فنٍّ منظومٍ يحتوي على أبيات ذات قافيةٍ مُتطابقة، فهو نوع من التواصل الجيّد بين ركني الاتصال(المرسِل والمستقبل).

والاستهلال العتبة الثانية من عتبات النص، ولذلك يتريّث الشعراء في مطلع قصائدهم؛ استمالةً للسامع، وتنبيهًا للمتلقي، وانسجامًا مع جسد القصيدة وغرضها الكلي؛ فاتفاق العروض والضرب في الوزن والتقفية يؤثر- بلا شكٍّ- في التماسك النصي ويزيد من متانة نسيجه.

يبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللَّهِ أندلُسًا إنَّ السَّبِيلَ إلَى مَنْجاتِها دَرَسَا

والقصيدة على " البسيط"، والعروض والضرب على "فعلن"، وكذلك باقي أبيات القصيدة، دون تغيير في العروض والضرب، وهذا الذي يفرق بين التقفية والتصريع إذ يشترط في التصريع " تغيير في العروض لتلحق بالضرب زيادةً أو نقصًا"(١)، دون سائر أبيات القصيدة، فآثر ابن الأبار أن يستهل قصيدته بتقفية داخلية في المطلع؛ إمعانًا في تثبيت أركان نصه، إذ تعتبر التقفية وسيلة صوتية تدل على ترابط جزئي النص والتحامهما؛ ولذك كررها في البيت الحادي عشر بين "**حَرَسًا- كُنُسا**"؛ مما يسترعي انتباه المتلقي؛ بسببٍ من هذا الإيقاع النغمي المتكرر.

الجناس:

يعمل الجناس على توفير موسيقى داخلية؛ ناشئة عن التماثل والتجانس بين المفردات، وحدِّه أن " تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"(٢)، الأمر الذي يشد من أزْر السبك الصوتي والترابط الإيقاعي، بما يُشكله من إيقاع ناشئ عن تكرار محض/ الجناس التام أو شبه تكرار/ غير تام، مما يجعل البنية الإيقاعية الداخلية أعلى كثافة وأقوى تمسُّكًا، وأرجَى قَبولًا.

وقد أفاد ابن الأبار من بنية التجنيس بأنواعها المختلفة؛ بغية التأثير في المتلقي وتماسك البنية الداخلية، فقد جانس بين "**وجود- الجود** "، في قوله:" **وأَنْشَرَتْ مِنْ وُجُودِ الجُودِ ما رُمِسا**، وكذلك جناس المشابهة بين:"**حاش- حشاشتها** "، في قوله:" وَحاش مِمَّا تُعانيهِ حُشَاشَتهَا..."، وكذا بين" **وتقاسم- مقاسمهم**"، وجناس المضارع بين "**ينسف- ينزف**"، والمحرّف بين **النَّفْس- النّفَسَا، وشرقها-شرقت**، وكذا بين (رأس، ورأسا، في قوله:**"حتَّى يُطَأطِئَ**

(١) ينظر: العمدة، ج١، ص ١٧٣.

(٢) العمدة، ج٢، ص٣٢١.

رَأْسًا كُلُّ مَنْ رَأَسا، والجناس الناقص بين **مَحَى– محاسنها**، في قوله: **مَحَا مَحَاسِنَها طاغٍ أُتِيحَ لَها**، وبدا كذلكجناس القلب بين" **راجية– جارية**، وبين **(مستلما، وملتمسا**، والجناس اللاحق بين "غاد– صاد"، في قوله:" **مِنْ كُلِّ غَادٍ عَلَى يُمنَاه مُستَلِما، وَكُلّ صَادٍ إِلَى نُعْمَاهُ مُلْتَمسا**، وغيرها من النماذج التي تناثر في فضاء النص تشكيلُها النغميّ المتوالي، والتشابه الإيقاعي، والتقارب المعجمي؛ فجعل النص كله كالجسد الواحد، تتعاضد أعضاؤه، وتتآخى جوارُحه.

فكما أن هذا الحضور الطاغي لبنية التجنيس في النص يأتي لبُعدٍ جمالي؛ لميل النفس إليه وإقبالها عليه: فإنه يأتي –كذلك –لأهدافٍ نصية، بل يمثل " بُعدًا خطيرًا في تأسيس نصية النص، حين تجاوِز حدودُه أسوار الجملة أو الشاهد أو المثال إلى اعتباره في كلية النص بما هو واحد من تجليات السبك الذي هو معيار من معايير النصية [(١)]؛ شريطة أن يأتي عفوًا، يتطلبه المعنى، لا قلق فيه أو تكلُّف.

٣– الترصيع، وهو الذي ينشأ عن طريق " تقصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيهٍ به، أو من جنسٍ واحدٍ في التصريف"[(٢)]؛ ليزيد من عوامل الانسجام والتناسب والتزيين، فهو مأخوذٌ من ترصيع الجوهر في الحُلِي، لكن ابن الأبار لم يلجأ إليه– غالبًا– إلا لحاجَة المعنى، فإن التوازي لا

(١) نحو آجرومية للنص الشعري، ص١٥٩، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص٢٤٤.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ج١، ص١١، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط.١، ١٣٠٢ه. ينظر أيضًا: معالم الكتابة، ومغانم الإصابة، عبد الرحمن بن شيث القرشي (ت ٦٢٥ه)، ص١١٢، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت، ط.١، ١٤٠٨هـ– ١٩٨٨م.

يَحْسُن مجيئه " إذا تكرر وتوالى؛ لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع، وإنما يحسن إذا وقع قليلًا غير نافر"(١)، ومن النماذج التي جاءت مناسِبة للمعنى والدلالة قول ابن الأبار في مدح الأمير الحفصي:

فاسْتَقْبَل السعدَ وضَّاحا أسرَّتُه من صَفْحَةٍ غَاضَ مِنها النورُ فانعَكَسا

وَقَبل الجُودَ طفَّاحاً غَوارِبُهُ مِن رَاحَةٍ غاصَ فيها البَحرُ فانغَمَسا(٢)

فالمتأمل لهذين البيتين يرى أن الشاعر ولَّد موسيقية إضافية بين البيتين على مستوى الصدر والعجُز؛ رغبة في تآلف عناصر المعنى، وتنظيمها في النص، من خلال إيقاعها المنتظم، ونغمها المتفق وتوازيها الصوتي، ولهذا الأثر عَدَّ " قدامة بن جعفر" التوازي من أحسن البلاغة(٣).

ويؤدي تزاوج البنيات المتعادلة إلى تنامي المعنى واستمراره، فاستمرار الوزن المعتدل في التوازي المتصل يصنع وشيجة بين المتلقي والنص، وفي الوقت ذاته يَفك شفراتَ مرحلة الخَلْق الفنيّ، ويساعد على معرفة الحالة الشعورية التي نتج عنها هذا العمل، وهو ما يظهر من قول صاحب السينية في تصوير مدينته المنكوبة:

---

(١) سر الفصاحة،لابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، ط.١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م، خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج ٢، ص ٤٠٩، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال-بيروت، ٢٠٠٤م.

(٢) الديوان، ص٤١١، ٤١٢.

(٣)ينظر: جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر، ص٣، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية -بيروت ط. ١، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م.

فِي كُـــلِّ شَـــارِقَةٍ إِلْمَـــامُ بَائِقَـــةٍ يَعُـود مَأْتَمُهـا عِـندَ العِـدَى عُرُسـا

وكُـــلِّ غَارِبَـــةٍ إِجْحَـــافُ نَائِبَـــةٍ تَثْنِي الأَمَانَ حِذارًا والسرُور أَسَى (١)

تتوثَّق العلاقةُ بين البيتين على مستوى الدلالة؛ فالتوازي في البنية الشكلية يولد توازيًّا كذلك في المضمون والدلالة، فضلًا عن أثره في تصـــاعد الـــنغم الموسيقي المتنامي في فضاء النص؛ فثمة " تعالق بين الأعمال التـــي تشـــدد بواسطة توزاي الشكل " (٢)؛ مما ينبئ عن مدى تمكُّن الشاعر من الصـــنعة اللفظيّة، والبراعة والتأنُّق في نظمه لسينيته الباكية الشاكية المستجيرة.

ويأتي دور التوافق في التراكيب النحوية ليسهم في الإطار الموسيقي العام؛ فتطابُق الوزن بين التراكيب المتوالية؛ يُحيل إلى توافقٍ في الحمولات الدلالية التي يتضمنها النص، ومنه قول ابن الأبار في البيت الرابع:(**أَضْـــحَى أَهلُهـــا جَزَرًا – أَمْسَى جَدُّهَا تَعَسا**)فالتماثل في بنية النص الشكلية والنسق المتـــوازي في التركيب النحوي ينبئ عن تمكن الشاعر من تنظيم نصه وتناسب أجزائه، بحيث تكون " متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخي في كل جـــزء منهمـــا ان يكون بزنة الآخر"(٣)، فيقوى عامل الترابط بين الجمل المتوالية، فيمنح النص بدوره سبكًا يرنو له الشاعر، ويتقبله المتلقي بقَبولٍ حَسَن.

وبعد أن حَدَّد ابن الأبار الهدف الصريح من القصيدة في بيته الأول، شرع في وصف الأخطار التي حَلَّتْ بالوطن السليب، تاركًا العنـــان للـــذاكرة فـــي استدعاء الزمن الجميل، متسائلًا عن العيش الرغيد، وشباب العمر السعيد، الذي

---

(١) الديوان، ص ٤٠٨.

(٢) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي ص٥١٤، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، ط. ١، ١٤٠١هـ– ١٩٨٠م.

(٣) ينظر: لسانيات النص، محمد خطابي، ص ٢٣٠.

قضاه مع خلانه ومجايليه في مرابع الصبا وزهرة الشباب، يقول في أسى وحسرة:

فـأَيْنَ عَـيْشٌ جَنَيْنَـاهُ بِهـا خَضِـرًا وَأَيْنَ غُصنٌ جَنَيْناهُ بِها سَلِسا(١)

ويظهر أثر التوازي الأفقي بين شطري البيت، الذي يؤدي إلى تنامي الترابط النصي واستمرار البنية الشكلية المتقاربة، وهو ما يظهر أيضًا عندما صور ما كانت عليه بلنسية قبل حلول الطغيان والحصار، يقول:

فَمِـنْ دَسَـاكِرَ كانَتْ دُونَهَا حَرَسًا وَمِنْ كَنَائِسَ كَانَتْ قَبْلَها كُنُسا(٢)

إلى غيرها من النماذج التي عمد الشاعر فيها تعميق الدلالة، وإيصال مستوى الرسالة كأفضل ما يكون، عبر مستويات اللغة المختلفة، وأشكال البنى التعبيرية، وانسجام سطح الخطاب أفقيًا ورأسيًّا.

٤-التصدير

للتكرار بأنواعه أثرٌ في ترابط النص واستمرار تجانسه، وتعميق دلالته، وهو " أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره وصدر المصراع الثاني وحشوه "(٣)، فيتم الربط بين شطري البيت الواحد، أو الأبيات المتوالية" فتظل الأذن

(١) الديوان، ص ٤٠٩.

(٢) السابق.

(٣) مفتاح العلوم، للسكاكي، ص ٤٣١، دار الكتب العلمية- بيروت، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.

مهدهدة دون أن يفاجئها أي شيء غير منتظر"[1]، وقد أفادت السينية من هذه الظاهرة اللغوية، فنجد فيها قول القضاعي،يبكي ماضي بلنسية السعيد، يقول:

لَهْفِي عَلَيها إلَى استِرجَاعِ فائِتِها مَدارِسًا لِلْمَثَانِي أصبَحَتْ دُرُسا[2]

يتريَّث المتلقي ليكشف العلاقة بين طرفي الشطر الثاني، فيستقر المعنى الذي قصده الشاعر في نفسه، يأسى الشاعر على هذه المدارس التي كان يسمع فيها دوي القرآن، التي باتت دارسة بائدة، وهو ما يوحي بعظم المصاب وخطورة الموقف الآني الذي يستوجب إنقاذًا عاجلًا لبيوت الله وعودتها لتؤدي رسالتها النورانية من جديد.

يفيد الشاعر من هذه الآلية- كذلك- وهو في مقام المدح الذي هو في الأصل مدخلًا لإغاثة الوطن السليب، فيقول:

صِلْ حَبْلَها أيُّها المَوْلَى الرَّحيمُ فَما أَبْقَى المِراسُ لَها حَبْلاً ولا مَرَسا

يُلحُّ الشاعر على الانتهاكات التي قام بها الغاصبون، فيتوجّه إلى ممدوحه بنداء استغاثة، فهو المولَى الرحيم الذي لا يُبقِي على غاصب أو باغٍ، ثم يردف عجز البيت بشيءٍ من أفعال الأعداء الشنيعة، فقد صيَّر المِراسُ- وهو ذو الشدة والبأس- أهلَ بلنسية بلا قوةٍ تمنعهم، أو رُكنٍ شديدٍ يعصمهم، وذلك عبر التجانس بين(المِرَاس- مَرَسا)، فيكشف حجم المعاناة التي يعيشها هؤلاء المحاصرون، فينماز النص بسبك المبنى وحبك المعنى.

(١) البديع في ضوء أساليب القرآن، د.عبد الفتاح لاشين، ص١٣١، دار الفكر العربي- القاهرة، ١٤١٩هـ- ١٩٩٩م.

(٢) الديوان، ص ٤٠٩.

٥- التكرار(١)

تعمل ظاهرة التكرار- على مستوى الصوامت أو الدوال أو التراكيب - على إضفاء جوٍّ موسيقي متنامٍ يظهر أثره بتآزره مع باقي الوسائل التعبيرية والإيقاعية الأخرى، وتُنبئ عن أثر الانفعالات التي سيطرتْ على وجدان الشاعر، مما يعطي انطباعًا للمتلقي بأن هذه المكررات له دلالات ينبغي قراءتها والوقوف على غايتها.

ومن مظاهر ذلك تكرار "يا" النداء مرتين في قوله: " **يَا لِلْمَساجِدِ عَادَتْ لِلعِدَى بِيَعًا...**"، **وقوله:" يَا لِلجَزِيرَةِ أَضْحَى أَهْلُها جَزَرًا**، في سياق تفجعه على مساجد المدينة، وأهل الجزيرة المُنهكين، ولا يخفى أن هذا التكرار قد شكّل في فضاء النص بُعدًا ذا إشارة صوتية في التدليل على المتفجع عليه.

وقد تم التعرض آنفًا لدلالة الرَّوي الذي بَنى عليه الشاعر قصيدته وهو حرف السين الذي لجأ الشاعر إليه- إن عمدًا أو عفوًا- لأغراض سياقية، وهو حرفٌ يحدث إيقاعًا ترتاح له الأذن، ويأخذ بالسامع نحو المعنى الذي يرنو إليه الشاعر، فلكلِّ سياقٍ نظام صوتي يتناسب معه ويدل عليه، وكل معان لها صوامت تشاكلها غالبًا.

وبتحليل هذه الظاهرة الصوتية نجد حرف السين تناثر في فضاء النص بصورةٍ لافتة، فارتبط أخره بأوله؛ الأمر الذي ساعد على سبك القصيدة

(١) سبق للبحث أن تناول أثر التكرار في سبك النص، وينبغي هنا الحديث عن أثر الصوامت وتكرارها في موسيقى النص الداخلية.

وانسجامها صوتيًا، وحبكها دلاليًا؛ فالناحية الدلالية " تتلبس بعملية الكشف البديعي، وإن تجلّتْ أحيانًا في مظاهر صوتيّة أو إيقاعيَّة"(١).

ومن دلائل سيطرة حرف السين على فضاء القصيدة: أنه كوّن من- مع غيره من الصوامت - (١٢٦) كلمة، من أصل(٦٢٠) كلمة، بمعدل ٢٠% من عدد كلمات القصيدة التي صوّر الشاعر-من خلالها-انفعالاته وخلجات نفسه، فكان صدًى صادقًا لوجدانه وعاطفته الجيَّاشة، بل الفزع الذي سيطر عليه والتوتر الناشئ عن مدى الإهانة التي تعرَّض لها المسلمون في هذ العصر، فمثل هذه الظروف سببت نوعًا من القلق في المجتمع الاندلسي الذي كان في كثير من عهوده قليل الاستقرار كثير الهزات "(٢)، وإذا كان لتكرار الحرف نغمٌ تتأثر به أُذن المُتلقي، فإنه يؤثر في نجاح الرسالة؛ إذ هو قنطرةٌ للدلالة، وحاملٌ للواء المعنى من خلال الصفات التي يتفرَّدُ بها عن غيره من سائر الحروف، فالبيت الشعري " دون شك -هو دائما وقبل كل شيء- صورة صوتية تكرارية "(٣).

ومن نماذج ذلك في القصيدة قوله في البيت الحادي عشر والثالث والأربعين من القصيدة:

فَمِنْ دَسَاكِرَ كَانَتْ دُونَهَا حَرَسًا وَمِنْ كَنَائِسَ كَانَتْ قَبْلَهَا كُنُسا

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، ص ٨،دار المعارف ط. ٢، ١٩٩٥م.

(٢) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د. أحمد هيكل، ص٥٠، دار المعارف، ط.٩، ١٩٨٥م.

(٣) ينظر: قضايا الشعرية رومان ياكوبسون، ص٤٦، ترجمة محمد الولي بالاشتراك، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، ط.١، ١٩٨٨م.

تَـدْبِيرُهُ وَسِـعَ الـدُّنيا وَمَـا وَسِـعَتْ وعُرْفُ مَعْرُوفِهِ وَاسَى الوَرَى وَأَسا

فالتزام الشاعر السين رويًّا، وتكراره في حشـو الـنص، كـان لغـرض التكثيف الإيقاعي، وإيجاد موسيقى داخليةٍ متجاوبةٍ مع الموسيقى الخارجيـة/ الإطار، وليزيد–من خلالها–أثر خطابَ الاستغاثة والشكوى، وطلـب الغـوث والنجدة الذي التزمه من بداية القصيدة حتى نهايتها، وهو مـا تفيـده السـين بجرسها الصوتي الهامس.

من خلال ما سبق عرضه يتبيّن أن الشاعر قد أفـاد مـن أدوات السـبك بنوعيه (النحوي والمعجمي)؛ مما أسهم في ترابط الـنص، ووحـدة أجزائـه وتماسكه على مستوى سطح النص وشكله، كما أنه نجح كذلك في تماسك نصه على مستوى العمق والدلالة، وهو ما يسمى بالحبك، الذي سيأتي بيانه.

ثانيًا: الحبك

الحبك coherenceهو المعيار الثاني من معايير التماسك النصي، وهـو معنيٌّ بعالَم النص وعمقه، ودلالته المعنوية؛ بينما السبك– كما سبق بيانـه – يُعنى بظاهر النص وسطحه،، والعلاقة بين السبك والحبـك كعلاقـة الجسـد بالروح – يقرر ذلك الدكتور سعد مصلوح، فيقول:" السبك مخـتص برصـد الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص، والحبك بالاستمرارية المتحققة في عالم النص"(١).

ولحبك النصوص وتلاحمها أهمية في التراث العربي القديم، فهـذا ابـن طباطبا يقول: " وإذْ قَدَ قَالَتِ الحُكَمَاءُ أنَّ للكَلاَمِ جَسَدًا ورُوحًا؛ فَجسَدُهُ النُّطْـقُ ورُوحُهُ مَعْنَاه، فَوَاجِبٌ على صَانِعِ الشِّعرِ أنْ يَصنْعَهُ صَنْعَةً مُتْقَنَةً لَطِيفَةً مَقْبُولَةً

(١) نحو آجرومية للنص الشعري، ص ١٥٤.

مُسْتَحْسَنَةً مُجْتَلِبَةً لمحبَّةِ السَّامِعِ لَهُ والنَّاظِرِ بِعَقْلِهِ إِلَيْهِ، مُسْتَدْعِيَةً لعِشْقِ المُتَأَمِّلِ فِي محاسِنِه والمُتَفَرِّسِ فِي بدائعه، فَيُحْسِنُهُ جِسْماً ويُحَقِّقُهُ رُوحًا"(١).

وفي المعاجم العربية يدور الحبك حول معاني الإتقان والشدِّ، والتجويد والصنعة والتحسين(٢)، فإذا كانت الدلالة المعجمية للحبك، تعني شد الإزار وإحكامه، فإنه يتلاقى مع المعنى الاصطلاحي في كثير من معانيه، فهو كما عرفه " دي بو جراند – وهو عند المترجم (الالتحام) –: يتطلب من الاجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه"(٣) معتمدًا على وسائل معينة ينشأ من خلالها التماسك المعنوي. فاتصال الكلام، وارتباطه وانتظام وحداته في عقد متماسك يؤكد استمرارية النص المعنوية.

ولمّا كانت أدوات السبك معنيّة بسطح النص، فإن الحبك يتعلق بما هو غير منظور مباشرة، بل يتسرب داخل النص في بنيته العميقة، ومن هذه العلاقات والروابط التي حددها دي بوجراند، وغيره من النقاد، العلاقة السببية، وعلاقة الإجمال والتفصيل، وعلاقة الشرط بالجواب، وعلاقات التتابع، وعلاقة الإضافة، والعلاقة الثنائية التقابلية(٤)، وغيرها من العلاقات المنظمة للأحداث والموضوعات التي تؤدي الى التماسك الدلالي والربط بين المفاهيم، فالمفهوم " تشكيلة من المعرفة أي محتوى معرفي يمكن استرجاعها أو استثارتها بقدر

(١) عيار الشعر، لابن طباطبا، ص٢٠٣، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، د. ت.

(٢) ينظر: القاموس المحيط،ص ٩٣٥، لسان العرب، لابن منظور، ج١٠، ص٤٠٧، دار صادر، بيروت، ط. ٣، ١٤١٤ه.

(٣) النص والخطاب.. دي بوجراند، ص ١٠٣.

(٤) النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣، والبديع بين البلاغة واللسانيات، ص ١٤٥.

من الوحدة والاتساق في الذهن، أما العلاقات فهي الروابط القائمة بين المفاهيم(١)، والتي تتجلّى معًا في عالم النص، ومنها:

أولا: علاقة السببية:

ينبني الكلام –ضمن ما ينبني –على علاقات وروابط، وتأتي علاقة السببية لتشد التراكيب والجمل التي بينها علاقة السبب والنتيجة، فهي "علاقة تربط بين مفهومين أو حدثين أحدها ناتج عن الآخر"(٢)، وقد سبق للبحث أن عرّج على هذه العلاقة المنطقية في الوصل السببي عند التعرض لمظاهر السبك، لكن العلاقة السببية ذات المكانة المحورية التي تربط أطراف النص، والتي نعالجها هنا من جانب المستوى الدلالي العميق الذي يجعل الحجج منطقية مقبولة، فتكون الدلالة آكد. ومن أبرز نماذجها قول ابن الأبار:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلَ اللَّهِ أندلُسًا إنَّ السَّبِيلَ إلَى مَنْجاتِها دَرَسَا

وهذا البيت استهلال القصيدة، وهو مُحمّل بالدلالات الكثيفة في صدره وعجُزه، بيد أن العجُز جاء سببًا لفعل الأمر الذي يفيد الالتماس والرجاء، وقد اهتبل الشاعر الفرصة؛ ليعلل طلبه، الذي لا يحتمل التأجيل أو التسويف، وهي علاقة لا تبدو ظاهرة من أول وهلة، " أي أنها لا تحظى باستثارة مباشرة من خلال ظاهرة النص،وإنما تقوم بتزويد المرء بما يَلزم من العلاقات لاستخراج المعنى من النص"(٣).

(١) مدخل الى علم لغة النص، دي بوجراند، ودريسلر، ص٢٧، البديع بين البلاغة واللسانيات، ص ١٤٢.

(٢) البديع بين البلاغة واللسانيات، ص ١٤٢.

(٣) مدخل الى علم لغة النص، دي بوجراند، ودريسلر، ص٢٧.

هَذِي وَسائِلُها تَدْعوكَ مِنْ كَثَبٍ وَأَنْتَ أَفْضَلُ مَرجُوٍّ لِمَنْ يَئِسا[1]

يخاطِب الشاعر ممدوحه، ويخبره بأن المدينة تئن وتشتكي وتدعوه بإلحاحٍ ولهفة، ثم يأتي بالمصراع الثاني من البيت ليبين سبب هذا الدعاء، وهو أن هذا الملك الحفصي جدير بهذه الاستغاثة، وقادر على إزالة هذه الظلم والاعتداء الغاشم، عبر هذه العلاقة السببية التي وثقت علاقة الشطرين، وما ذلك إلا لإعلاء القيمة المعنوية للنص من خلال غرس المعنى المراد في وجدان المتلقي، والتأكيد على نقطة الخطاب المركزية، وهي الاستغاثة والنجدة، ولهذا قيل:" خير الكلام المحبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض"[2].

ثانيًا: علاقة الإجمال والتفصيل

تبدو هذه العلاقة جلية في سينية ابن الأبار، فقد أجمَل قضيته في أول ثلاثة أبيات من القصيدة، ثم فصَّل بعد ذلك في باقي القصيدة الانتهاكات التي حلَّت ببلنسية وقرطبة وأخواتهما من مدن الأندلس، بل كان المصراع الأول- من هذه الأبيات الثلاثة الأولى- دالًّا موجزًا معبرًا عن الهدف الرئيس من القصيدة؛ استعجالًا لذكر المقصود، ودلالةً على عظم المصيبة وفداحة الخطب، يقول:(أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللَّهِ أندلُسًا...، "وَهَبْ لهَا مِنْ عَزيزِ النَّصْرِ مَا الْتَمَسَتْ..."، " وَحاش مِمَّا تُعانيهِ حُشَاشَتَهَا...)، وبعد أن اطمأن لوصول الرسالة إجمالًا؛ شرع في التفصيل، وذلك من أول قوله:

يَا لِلجَزِيرَةِ أَضْحَى أَهلُها جَزَرًا لِلحَادِثَاتِ وأَمْسَى جَدُّهَا تَعَسا

(١) الديوان، ص ٤١٠.

(٢) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، ص١٦٣، الجمهورية العربية المحتدة، د. ت.

إلى آخر القصيدة التي تخللها وصف الأخطار، وطلب النجدة، ومدح الأمير الحفصي، مما يخدم الفكرة الرئيسة، وكان من أهداف الشاعر في توطيد أركان هذه العلاقة في النص، تشويق المتلقي لإدراك وجود هذه العلاقة التي أفاد منها الشاعر في تماسك نصه المعنوي.

ثالثًا: علاقة الشرط والجواب:

تشكل علاقة الشرط والجواب أهمية في الربط بين الجمل؛ إذ يتم الانتقال من جملة الشرط إلى الجواب عبر تدرج منطقي مقنع، ولذا انضوت هذه العلاقة تحت العلاقات المنطقية(١)، ليفيد منها الشاعر في خطابه الحجاجي، وتماسك المستوى الدلالي.

ومن نماذجها في سينية مدونة الدراسة قول ابن الأبار:

وَأُكْثِرَ الزَّعْمَ بالتَّثْلِيثِ مُنْفَرِدًا وَلَوْ رَأَى رأْيَةَ التَّوحِيدِ مَا نَبَسا(٢)

فقد أفاد اشاعر من وجود " لو" التي تفيد امتناع الشرط وامتناع الجواب جميعا أي: امتناع حصول الجواب لامتناع حصول الشرط، فنفى الثاني؛ لانتفاء الأول(٣)، في محاولة منه لإدراك حقيقة مفادها: أنه لو رأى رجالًا يذودون عن حِياض عقيدتهم وتراب أرضهم؛ لَمَا تجرأ هذه الطاغية على تنكيس راية التوحيد، ورفع راية التثليث، في انفرادٍ بالزعامة والسُّلطة.

وفي سياق المدح تأخذ " إذا" الشرطية- وهي ظرف للزمان المستقبل يفيد ضمن ما يفيد معنى الشرط – مكانها لتؤدي وظيفتها في الربط بين الشرط

(١) البديع بين البلاغة واللسانيات، ص١٤٤.

(٢) الديوان، ص ٤١٠.

(٣) مغني اللبيب، ص٣٣٩، الكليات – معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبى البقاء الكفوى، ص١٢٥٤ مؤسسة الرسالة – بيروت – ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.

وجوابه، فقد وَسَع تدبير الزعيم الحفصي الدنيا – على سبيل المبالغة– في السهول والجبال، يقول:

ولَـم يُغَـادِر علَـى سَـهْلٍ ولا جَبَـلٍ حَيًّا لقاحًا إذا وَفَّيْتَهُ بَخَسا[1]

فثمة إشارات وعلامات تجعل المتلقي يدرك قصد الشاعر وهدفه من اعتماده على هذه الأداة؛ فالقوم اللقاح: الذين لم يَدينوا للملوك، ولم يُمْلَكُوا ولم يصبْهم في الجاهلية سِباءً، هؤلاء إذا أدركهم الملك التونسي: لا يتركهم إلا بعد أن يخضعوا لسلطانه، وإذا كانت علاقة الشرط لها دور في التماسك المعنوي العميق، فلها دور–كذلك – في تماسك النص وسبكه على مستوى السطح وربط المفردات والتركيب، والتي تمنح النص فرادةً وتميزًا.

رابعًا: علاقة التتابع

من الميزات التي يتحلى بها النص المتماسك: تتابُع المعاني لتؤكد دلالات يبتغيها المرسل، فتستقر في خَلَد المتلقي، ويُقصد بالتتابع: " البناء الموضوعي في النص التي تقوم بوظيفة الربط وفق تتابع المعاني في السياق فتارة بالتتابع الموضوعي، وتارة بالتتابع القولي وتارة بالتتابع الزمني"[2]، والتي سيقف البحث معها بشيء من التفصيل:

التتابع الموضوعي:

تقف سينية " ابن الأبار" تحت راية شعر الاستنجاد والاستصراخ كما هو ظاهر منها، وقد عُني الشاعر فيها بوحدة الموضوع المُشكِّلة" لبؤرة الخطاب

(١) الديوان، ص ٤١١.

(٢) ينظر: التماسك النصي في لامية العرب، د. مطلق محمد المرشاد، عام الفكر، عدد ١٧٨، أبريل – يونيو ٢٠١٩، ص٤٢.

التي توحده وتكوِّن الفكرة العامة له "[1]، حتى وإن بَدا انه انتقل من غـرض الاستنجاد إلى المديح، فما كان المديح إلا مدخلًا للغاية التي يرجوها.

ولذلك كان البيت في القصيدة يُسْلم إلى البيت الذي يليه، والفقرة منسـجمة مع أختها التي تلحق بها؛ فبدت القصيدة كُلًّـا متجانسًـا، يقـول أبـو هـلال العسكري: " وينبغي أن تجعل كلامك مشتبهًا أولُه بـآخره، ومطابقـا هاديـه لعجُزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها ومقرونة بلفقها، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام، ولا يكون ما بين ذلك حشو يستغنى عنه ويتم الكلام دونه"[2]، فيتحقق للقصيدة الهـدفَ الذي نُظمت من أجله، وتؤثر في المتلقي تأثيرها اللازم، بسبب إتقان سـبْكها ومتانة حَبْكها، والتمهُّل في اختيار عَتَبَات النص، فكان الاستهلال في سـينية "ابن الأبار" دالًّا على الهدف الرئيس للقصيدة؛ لتتوالى الأبيات والفقرات التي لم تشذِّ عن الهدف المنشود، وكيف لها أن تشذ أو تتلفّتْ، والحصار هناك علـى أَشُدِّه، فلا وقت للاستطراد أو التنقل، يقول الشاعر في البيت الرابع، في أسـىً وحسرة:

يَا للجَزِيرَةِ أَضْحَى أَهلُها جَزَرًا لِلحَادِثَاتِ وأَمْسَى جَدُّهَا تَعِسَا[3]

وبعد تطواف ليس بالطويل يُلح على فكرته، ويتمادى في وصف الأضرار والانتهاكات والتغيير السلبي الجارف والذي طرأ على المدينة، فيعمل تـوالى هذه المعاني والإلحاح عليها بأشكال مختلفة: على إضاءة هدف النص الرئيس

(١) علم لغة النص النظرية والتطبيق، د. عزة شبل، ص١٩١.

(٢) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص١٤١، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمـد أبـو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.

(٣) الديوان، ص ٤٠٨.

فإن "مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنص"(١)، ولهذا يعود الشاعر لقضيته المحورية، فيقول فيالبيت الثالث عشر:

لَهْفِي عَلَيها إلَى استِرجَاعِ فائِتِها ... مَدارِسًا لِلمَثَانِي أصبَحَتْ دُرُسا
وَأَربعا نْمنمَتْ يُمْنَى الرَّبيعِ لَها ... ما شِئْت مِنْ خِلَعٍ مَوْشِيَّةٍ وكُسى
كانَتْ حدَائِقَ للأَحْدَاقِ مؤنِقَةً ... فَصوَّحَ النَّضرُ مِن أَدْواحِها وَعَسا
وَحَالَ ما حَوْلَهَا مِنْ منْظَرٍ عَجَبٍ ... يَسْتَجْلِسُ الرَّكْب أَوْ يَسْتَرْكِبُ الجُلُسا
سُرْعَانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ واحَرَبا ... عَيْثُ الدَّبَى في مَغَانِيهَا الَتِي كَبَسا
وَابْتَزَ بِزَّتَهَا مِمَّا تَحيَّفَها ... تَحيفَ الأَسَدِ الضَّارِي لِما افتَرَسا

فبعد أن سَرد هذه النوائب التي أصابت بلنسية وأخواتها من المدن المجاورة، انتقل إلى الغرض الرئيس، وهو الغوث والنجدة، يقول في البيت الرابع والعشرين:

صِلْ حَبْلَها أَيُها المَوْلَى الرَّحيمُ فَما ... أَبقَى المِراسُ لَها حَبْلاً وَلا مَرَسا
وَأَحْيِ مَا طَمَستْ مِنْهُ العُداةُ كَمَا ... أَحيَيْتَ مِن دَعوَةِ المَهْدِيّ ما طُمِسا
أَيامَ سِرْتَ لِنَصْرِ الحَقّ مُسْتَبِقًا ... وَبتَّ مِن نُورِ ذاكَ الهَدْيِ مُقْتَبِسا
وَقُمتَ فيها بِأَمْرِ اللَّهِ مُنتَصِرًا ... كَالصَّارِمِ اهتَزَّ أَو كالعارِضِ انبَجَسا

هذه المتواليات المنسجمة والعلاقات الوطيدة الناشئة عن التتابع الموضوعي: لا تخلو من دلالات يتلقفها المتلقي وتثبت في رُوعه، فالخطاب الموجّه للممدوح/ المخاطب يتناثر في ثنايا القصيدة، تارة بالخطاب وتارة

(١) لسانيات النص،د. محمد خطابي، ص١٥.

بالنداء للقريب ومرة بالنداء للبعيد، فضلًا عن دور الإحالة والتي سبق الحديث عنها آنفا– في الحبك الدلالي، وأثر ذلك كله على تلاحم النص ووحدته، فالحبك " نواة النص والموجّه إلى النظام اللغوي"(١)، يقول الشاعر مخاطبًا الأمير: **هَذِي وَسائِلُها تَدْعوكَ مِنْ كَثَبٍ**...، ثم يلح في النداء على سبيل التعظيم، يقول: **يَا أَيُّها المَلِكُ المَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا**، وكلها تعابير مختلفة الأشكال لغاية واحدة، لكنها متناسقة غير قلقة، وهو ما قصده " عمر بن لجأ التيمي(ت١٠٥هـ) "، عندما قال " لبعض الشعراء: " أنا أشعر منك ! قال وبم ذاك؟ قال: لأنّي أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمه"(٢)؛ ومن ثم كان حرص " ابن الأبار" على وحدة الموضوع دون التطرُّق إلى أغراضٍ أخرى تُشتِّت ذهن المتلقي، وتؤثر سلبًا في معيار المقبوليَّة.

(ب)التتابع الزمني

يبدو التتابع الزمني في سينية ابن الابار جليًّا في مواضع كثيرة، فهي قائمةٌ على تسلسل الأحداث وترتيبها حسب وقوعها، فالعلاقة الزمنية " تربط بين الأحداث من خلال علاقة التتابع الزمني"(٣)، يغدو الشاعر ويروح في قصيدته، ويستدعي هذا الماضي السعيد للمدينة المنكوبة، وبعدها يصف الحاضر الكئيب، ثم يأخذ الممدوح إلى انتصاراته المجيدة، التي يأمل الشاعر في أن يرى مثله على أعدائه الذين أخرجوه من داره، يقول بن الأبار :

---

(١) ينظر: حبك النص – منظورات من التراث العربي، محمد العبد، مجلة فصول، عدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢م، ص٥٥.

(٢) البيان والتبيين،ج١،ص٢٠٦.

(٣) صفوة الكتاب في اللغات والآداب(مجموعة ابحاث)، ص٢١٥، خالد اللحياني للنشر والتوزيع – الأردن، ط. ١، ٢٠١٧م .

وَأَحْيِ مَا طَمَستْ مِنْهُ العُداةُ كَمَا أَحيَيْتَ مِن دَعوَةِ المَهْدِيّ ما طُمِسا

يخاطب الشاعر الأميرَ/ الممدوح، ويرجوه أن يسير إلى بلدته المحاصَرة؛ كي يُغيثها وينصرها، ويُحييها بعد مواتٍ أصابها؛ كما أحيا – من قبل– دعوة المهدي بن تومرت (مؤسس حركة الموحدين)، ثم بدأ يسرد الأحداث المتتابعة الناجمة عن هذا المسير المبارك:

أَيَـامَ سِـرْتَ لِنَصْـرِ الحَـقِّ مُسْـتَبِقًا وَبِتَّ مِن نُورِ ذاكَ الهَدْيِ مُقْتَبِسا

وَقُمْـتَ فيهـا بِأَمْـرِ اللَّـهِ مُنتَصِـرًا كَالصَّارِمِ اهتَزَّ أَو كالعارِضِ ابتَجَسا

تَمحُو الذِي كَتَبَ التَّجْسِيمُ مِن ظُلَمٍ وَالـصُّبْحُ مَـاحِيةٌ أَنْـوارُهُ الغَلَسـا

اعتمد الشاعر على عنصر التتابع الزمني وتسلسل الأحداث، التي بـدأها بالخروج والسير، ثم الهَدْى الذي سار عليه، فحالَفه النصرُ المُظَفَّـر، وهـي خاتمة المُهمة، الأمر الذي يرجوه ويريد تكراره، تشجيعا وتفاؤلا وتيمُنًا بالسير الذي يراه بعينه الراغبة عمَّا قليل.

(ج) التتابع القولي

يتطلّب الخطاب التتابع وانتظام التواصل الحواري؛ في انسياب ومرونـة، وهو ما فطن اليه ابن الابار فاتَّسم نصُّه بالاستمرارية والتسلسل، والذي بـداه الشاعر من البيت الأول حين خاطَبَهُ مُستغيثا: " **أَدْرِكْ بِخَيْلِـكَ خَـيْلِ اللَّـهِ أندلُـسًا**"، وفي هذا البيت الاستهلالي يُلحظ تكثيفًا قصده الشاعر في المعنى والدلالة، من بداية تحديد المادة اللغوية " **أدرك**"، التي تفيد السرعة في الحركة وتعجُّل النجدة، ثم إضافة الخيل إلى كاف الخطاب، وتكـرار مفـردة "خيـل" وإضافتها إلى لفظ الجلالة، ثم تنكير الأندلس تعظيمًا لها؛ لمكانتها وأهميتهـا، وتعريف " السبيل "؛ للتأكيد، كما لا يخفى دلالة حرف الجـر " إلـى " علـى

الرحلة والحركة، وغيرها من الأدوات التي استعان بها الشاعر على تواصل الخطاب وتتابعه لتحقيق تماسكه ووحدته.

وما فتئ الشاعر يواصل النداء والخطاب في القصيدة؛ ليُبيْن عن ما في نفسه، فلا مساعدة تُرجى ولا نجدة تُنتظر إلا من هذا الأمير الذي يُوجّه له القول؛ فلزم له التتابع القولي، ولذلك خاطَبه مرّةً أُخرى بقوله: **صِلْ حَبْلَها أَيُّها المَوْلَى الرَّحيمُ**...، ثم يكرر الخطاب لنفسه على سبيل التجريد، بقوله: **تَؤُمّ يَحْيَى بْنَ عَبْدِ الوَاحِد بْنِ أَبِي حَفْصٍ**...، ثم يوجه النداء مرة أخرى: **يَا أَيُّها المَلِكُ المَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا**، في تتابع لأشكال الطلب، ورجاء النصر من هذا الممدوح؛ بهدف التركيز على غرضه ونمو الدلالة واستمرارها، وجعلها في بؤرة الاهتمام.

علاقات الإضافة

وهي نوعان: متكافئة ومختلفة، وتكون الإضافة متكافئة إذا كانت العلاقة بين الجملتين علاقة تكافؤ"[(١)]، يقصد الشاعر تكرار المعنى بمفردات مختلفة، وتنوع في الصياغة، لاستمرارية الدلالة من مثل قوله عن الطاغية الذي حاصر بلاد الأندلس: "مَا نامَ عَن هَضْمِهَا حِينًا وَلا نَعَسا، فقد عطف النعاس على النوم فهما " يقولان شيئًا واحدًا، ولكن في أشكال سطحية مختلفة"[(٢)]. ومنه قوله أيضًا:

---

(١) البديع بين البلاغة واللسانيات، ص ١٤٤، أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، عبد الخالق شاهين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة،١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م، ص ٦٦.

(٢) البديع بين البلاغة واللسانيات، ص ١٤٤.

وَفِـــي بَلَنْسِـــيةٍ مِنْهـــا وَقُرْطُبَـــةٍ ما يَنْسِفُ النَّفسَ أَو ما يَنزِفُ النَّفَسا[1]

فنسف النفس: خلعها من جذورها، والنزف: الفناء، وكلاهما يفيدان معنى واحدًا، فضلًا عن دلالة التجنيس بين (النزف، والنسف)، و(النفس، والنفســا)، الذي يؤكد الدلالة، ويوثق العلاقات المترابطة، ومنه – أيضًا– قوله في آخر بيت من القصيدة:

واضْـرِب لهَـا مَوْعِـدًا بِـالفَتْحِ تَرْقُبُـهُ لَعَلَّ يوْمَ الأَعادِي قَدْ أَتَى وعَسَى

فقد عطف الشاعر "عسى" على" لعل"، وهما من ألفاظ الترجـــي والأمـــل، فالتكرار قائم، والدلالة مستمرة، التي عمد الشاعر الى التأكيد عليها طمعا فـــي تحقيقها ورجاء في وقوعها. أما الإضافة المختلفة فمن نماذجها قوله:

فِي كُـــلِّ شـــارِقَةٍ إِلْمَـــامُ بَائِقَـــةٍ يَعُـود مَأْتَمُهـا عِنـدَ العِـدَى عُرُسـا

وكُـــلِّ غَارِبَـــةٍ إِجْحَـــافُ نَائِبَـــةٍ تَثْنِي الأَمَانَ حِذارًا والسرُور أَسَى

جمع الشاعر بين حَدَثين ومكانين متقابلين، بين الألم والجوى عنـــد أهـــل الأندلس الذي يقابله السرور والفرح عند الأعداء، هو ما يعظم مـــن دلالات القهر والحسرة التي يريد الشاعر أن يبثها في روع الملك الحفصي، استفزازا لمشاعره، وتحريكًا لنخوته.

العلاقة الثنائية التقابلية:

وتربط العلاقة الثنائية التقابلية "بين طرفين أو حدثين متقابلين"[2]، وذلـــك كقول ابن الأبار في البيت التاسع من القصيدة:

(١) الديوان، ص ٤٠٨.

(٢) ينظر: البديع بين البلاغة واللسانيات، ص ١٤٥، أصول المعايير النصية، ص ٦٧.

مَـدائِنٌ حَلّهـا الإشْـرَاكُ مُبْتَسِـمًا جَذْلانَ وارتَحَلَ الإيمانُ مُبْتَئِسا

فقد قابل الشاعر بين الحلول، والإشراك، والابتسام،) وهي معان متوافقة (ثم جاء بما يقابلها على الترتيب في الشطر الثاني وهي: (والارتحال والإيمان والابتئاس) وهو ما يسمى في علم البديع بالمقابلة، مما يؤكد الترابط المفهومي بين الجمل والتراكيب المتجاورة.

من خلال ما سبق عرضه؛ يتبيّن أن لثنائية السبك والحبك أثرًا بالغًا في تماسك سينية ابن الأبار، بدايةً من السبك النحوي والمعجمي والصوتي، ثم ما نتج عن وجود علاقات وروابط قائمة بين المفاهيم؛ لتصنع نصًّا مترابطًا، يتسم بالإحكام والانسجام، والاستمرارية، على مستوى الشكل والدلالة، ولذلك كان السبك والحبك أهم معيارين في المعايير النصية، وذلك لارتكازهما على ذات النص؛ وينتج على إِثْرهما المعايير النصية الأخرى التي تتداخل جميعها في الجانب التطبيقي.

المبحث الثاني
ما يتصل بمستعملي النص

إذا كان هناك منشئ فلا بد من أن يكون هناك رسالة ومضمون، هذه الرسالة تتطلب أن يكون لها مستقبل يتلقى هذا المحتوى المعرفي، فمستعمل النص هنا (مبدع/ منشئ، وقارئ/ مستقبِل)، ويتضمن هذا معايير ثلاثة من معايير النصية (القصدية، التقبلية).

أولًا: القصدية Intentionality:

يتخذ المبدع تشكيلَه اللغوي، جسرًا ليعبر–من خلاله– إلى الهدف الرئيس من خطابه؛ عبر نصٍّ "يتمتّع بالسبك والالتحام (الحبك)، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها"(١).

يأتي المُنتِج بالدوال التي تمتاز بحمولات معرفية يفهما المتلقي؛ كي تتلاقى الأفهام، ولا تسبح في فضاء لا يقصده المنشئ؛ " فأهل العربية يشترطون القصد في الدلالة " (٢).

وكان قصد ابن الأبار واضحًا من قصيدته، فباتت المعاني متلاحمةً مع الألفاظ عبر العلاقات والروابط المتنوعة، التي تتوجه نحو القصد المباشر من النص، وهو ما قرره " أبو هلال العسكري " في فروقه اللغوية، من" أن المعنى هو القصد الذي يقع به القول على وجه دون وجه، وقد يكون معنى الكلام في اللغة ما تعلق به القصد "(٣).

---

(١) النص والخطاب، دي بوجراند، ص١٠٣.

(٢) موسوعة كشف مصطلحات الفنون والعلوم، للتهانوي،ج١، ص٧٩٢، مكتبة لبنان ناشرون، ط.١، ١٩٩٦م.

(٣) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، ص٥٠٣، مؤسسة النشر الإسلامي، ط. ١، ١٤١٢ه.

وتتوجه السينية منذ المصراع الأول- دون تهيئةٍ أو مهاد- نحو هدفها المنشود، وهو الصراخ والاستنجاد، ذلك الغرض الذي نمَى واستوى على سوقه في العصر الأندلسي، وبات غرضًا مستقلًا بذاته، يَنسج على منواله الشعراء في العصور اللاحقة، يستهل الشاعر قصيدته بقوله:

أَدْرِكْ بِخَيْـلِكَ خَيْـلِ اللّهِ أندلُسًـا إنَّ السَّبِيلَ إلَى مَنْجاتِها دَرَسَا

فقد وجه الشاعر استغاثته مباشرة عبر كاف الخطاب إلى أبي زكريا الحفصي، حيث حدد الهدف والوسيلة، ومُجمل الرسالة، متحللًا من الاستهلال التقليدي للقصيدة العربية، فمن " الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النّسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة...، والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء، وهي التي لا يبتدئ فيها بحمد الله عز وجل على عادتهم في الخطب " [(١)].

فليس هناك وقت لدى الشاعر للغزل والنسيب؛ فهدفه الآني: النجدة والغوث، والوسيلة خيل الممدوح وجنده الذي هو- بسبب سيره في طريق الحق، ونصرة المظلوم- بات خيلُ الله المُظفّر، فنيّةُ الشاعر جليّة، وقصدُه ظاهر، من أول القصيدة حتى نهايتها.

والمعنى الرئيس في القصيدة الذي بدا من التشكيلات اللغوية المتنوعة: إظهار البؤس الذي حل بالأندلس، الأمر الذي يتوجّب إنقاذًا عاجلًا وتدخُّلًا سريعًا، بيد أن الممدوح خيرُ مرجوٍّ للبؤساء والمستضعفين. ويتبين من هذا الجدول بعض النماذج من السينية والقصدية منها:

(١)العمدة، ج١، ص٢٣١ .

النموذج	القصدية
أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَـيْلِ اللَّهِ أنـدلُـسًا	سرعة الغوث بلا تردد أو تأجيل.
يَا لِلْمَساجِدِ عَادَتْ لِلعِدَى بِيَعًا لَهْفِي عَلَيها إلَى استِرجَاعِ فائِتِها	التحسُّر علـى مـا أصـاب بلنسـية وأخواتها من المدن الأسيرة.
سُرْعَانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ واحَرَبا مَحَا مَحَاسِنَها طاغٍ أُتِيحَ لَها	تحديد الفاعل وبيان جُرمه
صِلْ حَبْلَها أَيُّها المَوْلَى الرَّحيمُ فَما هَذِي وَسائِلُها تَدْعوكَ مِنْ كَثَبِ يَا أَيُّها المَلِكُ المَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا وَأَحْي مَا طَمَستْ مِنْهُ العُداةُ... وانْصُر عَبِيدًا بِأَقْصَى شَرْقِها شَرِقَتْ فَامْلأ هَنِيئاً لَكَ التَّمْكِينُ سَاحَتَها	وهي القصدية الأعلى رواجًا في القصيدة، (الإنقاذ والاستنجاد).
مَلْكٌ تَقَلَّدتِ الأَمْلاكُ طَاعَتَه مُبَارَكٌ هَدْيُهُ بادٍ سَكِينَتُهُ قَد نَوَّرَ اللَّهُ بِالتَّقوَى بَصِيرَتَهُ	مدح الأمير ببعض من صفاته وانتصاراته السابقة.

يتضح من الجدول السابق قصد الشاعر إلى توجيه نصه نحو دلالات خاصة وهدف محدد، عن طريق تخطيط مُسبق ونية مَخصوصة؛ ليحدد النقطة المحورية والرئيسة التي يقوم عليها عمودُ النص، لأن قصدية الشاعر تُعد ضابطًا يتشكّل في ضوئه المعنى الأدبي، وتسهم إسهامًا فاعلًا في عملية الفهم لدى المتلقي.

وليس من هدف أسمى للشاعر من تفاعل المتلقي مع القصيدة، وحينئذٍ " تلتقي القصدية مع التقبلية، في كون الأخيرة تُمثِّل الرغبة لدى المتلقي

للمشاركة في الخطاب لكشف غاياته، والتفاعل مع مضمونه "[(١)]، كما لا يُفهم منها جعل القارئ أسيرًا لدى المعنى الدلالي القريب للنص، بل تجعل من القارئ مشاركًا في إعادة إنتاج النص، وتأويله تأويلًا متسقًا مع قصد الشاعر، أو يُنتجه إنتاجًا آخر، يتفق مع روافده وثقافته وسياق الآني وقت التلقي.

ثانيًا: التقبّليَّة Acceptability

التقبلية الوجه الآخر للنص الأدبي، فالقصدية:ما يبتغيه المنشئ من النص، باستعمال الوسائل اللغوية، فيَخرج النص من مرحلة الإنتاج إلى التلقي، وينبغي أن يكون في صورة تلقَى قَبول المخاطَب، وتدفعه للاقتناع برسالته ومضمونه، ويستجيب هذا الاتجاه " لعوامل مثل نوع النص، والمقام الثقافي والاجتماعي، ومرغوبية الأهداف[(٢)]

ويعد أبرز عاملٍ من عوامل نجاح المقبولية التي قصده الشاعر عتبة الاستهلال؛ فللمطالع شأنٌ في تحديد معيار المقبولية، والتراث زاخر بما حدث لشعراءٍ لم يُوفَّقوا في مطالع قصائدهم، وعند الوقوف على مطلع السينية يُلحظ أن الشاعر تريّث مليًّا في اختياره، والتأنق فيه إبداعه؛ فكان المطلع:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللَّهِ أندلُسًا إنَّ السَّبِيلَ إلَى مَنْجاتِها دَرَسَا

يدرك "ابن الأبار" أهمية الخطاب في حضرة الأمير وبطانته وجُنده، كما يحمل أمانة الإخبار عن قومه ووطنه الذي يرزح تحت الحصار، مع تشرذم معظم أمراء المسلمين حينئذٍ ، فلم تكن هذه الاعتبارات –وغيرها– غائبة عن صاحب السينية، مما جعل منها صرخة لا تغيب صداها حتى الآن، فالقبول "

(١) القصدية في النص الأدبي، مجموعة باحثين، مجلة الرواق، جامعة لندن المفتوحة، عدد١، ٢٠١٥م، ص١٢٢.

(٢) مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية ، ص٣١.

له أبعاد ووجهات ثقافية واجتماعية، ويتصل بتحديد موقف المتلقي من الكلام، ومدى تقبله لسلسة الأحداث الكلامية على أنها نص قابل لأن يوصف بالسبك والحبك، وأن له نوعًا من الجدوى بالنسبة للمتلقي، كأن يكتسب معرفة أو يبني موقفًا...، وهلم جرا"[(١)] .

ويتجلى معيار المقبولية في سينية ابن الأبار في بعض المظاهر منها:

١- أن منشئ النص هو الأديب الفقيه ابن الأبار القضاعي، وهو صاحب قدم راسخ في العلم والأدب، ويتمتّع بموسوعيّةٍ معرفيّةٍ نادرة، فقد جمع بين السياسية والعلم والأدب، يقول عنه صاحب الذيل والتكملة: " وكان آخر رجال الأندلس براعةً واتقانًا وتوسُّعًا في المعارف وافتنانًا، مُحدِّثا مُكثرًا ضابطًا، عدلًا ثقة، ناقدًا يقظًا، ذاكرًا للتواريخ على تباين أغراضها، مستبحرًا في عُلوم اللسان: نحوًا ولغة وأدبًا، كاتبًا بليغًا شاعرًا مفلقًا مجيدًا "[(٢)]، وإذا كان هذا شأن من ينشد القصيدة على مرأى ومسمع من الملك الحفصي، فيُظن أنه قدّر له هذه المكانة، و وشجعه على إلقاء مطوّلته.

٢- متلقي النص، والمعنيّ الأول بالخطاب، هو" أبو زكريا بن عبدالواحد الحفصي" ملك تونس، وهو جدير بالنصرة، ويَعِي الخطر الداهم، وله تجارب سابقة في تأسيس الدول، وفتح المدن، فقد " شكَّل إمارةً في تونس، وقضَى على البقيّة الباقية من بني غانية، واستولى على قسطنطينة وبجاية، ودخل تلمسان، ودعا له عددٌ من ولاة الأندلس، وبايعه أهل شرق الأندلس وأشبيلية"[(٣)]، فيُمكن أن يقال: إن المتلقي يدرك بينة النص العليا، ويتفهم مآلات الأمور.

---

(١) السابق، ص٢٣٥ .

(٢) الذيل والتكملة، عبد الملك المراكشي، المجلد الرابع، السفر السادس، ص٢٧٦، تحقيق: د. إحسان عباس، وآخرون، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط.١، ٢٠١٢م.

(٣) دولة الموحدين د. علي الصلابي، ص٣٥٥، دار البيارق للنشر، عمان، د.ت.

٣- ويتجلى ذلك أيضًا في أن الشعراء نسجوا على منوال ابن الأبار في رثاء المدن، وتناصّوا مع قصيدته في الشكل حينًا، وفي المضمون أحيانًا أُخر، ومن هؤلاء الشاعر أبو البقاء الرندي الأندلسي (ت٦٨٤- ١٢٠٤م)الذي نظم قصيدته النونية في مثل هذا السياق.

٤- تجلّى اهتمام المتلقي بالنص ومقبوليتها عنده: أنه أجاب الدعاء، ولبَّى النداء " وأرسل السفنَ المحملة بالعدة والعتاد والرجال والمُؤن إلى المدينة المحاصرة، إلا أن تلك الإغاثة لم تفد أهل بلنسية؛ بسبب الحصار المُحكَم من قِبَل النصارى، مما جعل أهالي المدينة يضطرون إلى التسليم والخضوع للمعتدين، وقد كانت هذه السرعة من تأثير هذه القصيدة التي تمتعتْ بتماسكٍ والتحامٍ وانسجام، فأدتْ الغرض منها، وكانت الإغاثة، ولكن- للأسف- تأخّر الوقت، وفشلت المهمة !

٥- ومما يلاحظ في مدى مقبولية النص أن الدراسات والبحوث لا تتوقَّف عن معالجته وسبر أغواره، وتحليله، فضلًا عن القصائد التي عارضتْها، ولكن لم تبلغ مبلغها، فقد "فضحت سينية ابن الأبار من باراها، وكبا دونها من جاراها"(١)، ولا تزال عزاءً للمستضعفين والمُهجّرين، لا يملون تكرارها والتغني بها؛انتظارًا للإغاثة والاستنجاد، كونها " من القصائد الرنانة((٢)، التي بلغتْ شهرتُها الآفاق.

(١) نفح الطيب، المقّري، ج٤، ص٤٥٧.

(٢) أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، المقري،، ج٣، ص٢٠٧، تحقيق مصطفى السقا، ابراهيم الإبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة – القاهرة، ١٣٥٨هـ- ١٩٣٩م.

٦- ومما يشير إلى مقبولية النص- كذلك- أن الشعراء تأثروا بهذه القصيدة وتناصوا معها بمستوياتٍ مختلفة، ومنهم الشاعر ابن معصوم المدني (ت١١٢٠هـ) الذي قال مادحًا: (البسيط)

في فِتيةٍ يَتجلَّى بينهم مَرَحًا كأَنَّه البدرُ بين الأنجم الشُّهبِ"[١]

يتداخل هذا النص موضوعيًّا وعروضيًّا مع قول ابن الأبار، في سياق مدح أبي زكريا الحفصي، بقوله: (البسيط)

كَأَنَّهُ البَدْرُ والعَلْيَاءُ هالَتُهُ تَحُفُّ مِن حَولِهِ شُهْبُ القَنَا حَرَسا

وفي سياق تصوير الانتهاكات الصاخة في مقدسات المسلمين تبقى هذه القصيدة عالقة في أذهان الشعراء المتأخرين، فيتم استدعاؤها في مواقف شبيهة بها، فهذا أبو البقاء الرندي (ت٦٨٤ه)، يقول في نونيته الباكية: (البسيط)

حيث المساجد قد صارت كنائسَ ما فيهنَّ إلا نواقيسٌ وصُلبانُ

حتى المحاريبُ تبكي وهي جامدةٌ حتى المنابرُ ترثي وهي عيدانُ"[٢]

يدرك المتلقي هذه العلاقات بين النصوص المتداخلة، فيعود للنص الرئيس، ويوازن بينه وبين النص الحاضر، مما يعطي للمتلقي دورًا محوريًّا في تأويل النص، وكشف تعالقاته، الأمر الذي قصده "ميخائيل ريفاتير" Michael Rifatterre)، بتعريف التناص الذي يعني عنده: " ملاحظة القارئ لعلاقاتٍ

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم المدني،، تحقيق: شاكر هادي شاكر، ج١، ص ٢٩٢، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط. ١، ١٣٨٨هـ- ١٩٦٨م.

(٢) نفح الطيب، المقّري، ج٤، ص٤٨٧.

بين عملٍ أدبيٍ وأعمالٍ أخرى سابقةٍ عليه"[1]، فيندمج السابق في اللاحق، وتتعالق معه لتؤثر في دلالته، وتوجيهه نحو مراد الشاعر وقصديته.

(١) ينظر: معايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير، ص٩، ترجمة د/ حميد لحمداني دار النجاح الجديدة–الدار البيضاء،ط١، ١٩٩٣م،التناص في الشعر العربي الحديث، حصة البادي، ص٢١.

المبحث الثالث

ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص

(الإعلام والمَقامية والتناص)

"أولًا" الإعلامية Informative

ولهذا المعيار – كباقي المعايير– جذورٌ في التراث العربي، فقد فطن النقاد القدامى إلى عناصر الإبانة والإفهام والفائدة من الخطاب؛ " لأن الكلام كما يقول الآمدي " إنما هو مبنيٌّ على الفائدة في حقيقته ومجازه"(١).

وللإعلامية مستويان: أدنى وأعلى، فالأدنى غايته الإبانة والإفهام، أما الأعلى رتبة: الإجادة والحُسن في هذا الإفهام، وكَسر توقُّع القارئ، والخروج عن المألوف، وهو ما يتجلّى في الخطاب الإبداعي، والكلام العالي، فإن "عاديّة الأسلوب تساعد المرء على المعالجة السَّهلة، في حين يؤدي الخروج على المألوف إلى جعل المعالجة تصبح تحديًّا مُثيرًا "(٢).

وتظهر الإعلامية في سينية " ابن الأبار" عبر مستويين: الأول: المعنى العام: وهو الإخبار بما حدث لحواضر الأندلس وبخاصةٍ مدينة بَلَنْسية، فبعد أن كانت تجذب الباحثين عن جمال الطبيعة الخلاب، بأدواحها وأغصانها ومساجدها: باتت نهبًا ومرتعًا للطغاة والمُحتلين، هذا الواقع الأليم الذي ينقله الشاعرُ للأمير الحفصي، هدفه الرئيس الغوث والنجدة، وإنقاذ راية التوحيد التي كادت أن تُنكّس وترفرف مكانها راية المعتدين!

---

(١)الموازنة بين أبي تمام والبحتري، للآمدي، ج٢، ص٢٠١، تحقيق: السيد احمد صقر، مكتبة الخانجي، ط. ١، ١٩٩٤م.

(٢) مدخل إلى علم لغة النص، ص١٨٧.

الثاني: الإعلامية بمعنى الخروج عن المألوف، والخروج من دائرة المعاني القريبة إلى التخييل والصور البيانية؛ من أجل المبالغة وتكثيف المعنى، ومن ذلك ما ظهر في البيت الثامن عشر والتاسع عشر، يقول:

سُرْعَانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ واحَرَبا عَيْثُ الدَّبَى فِي مَغَانِيهَا الَّتِي كَبَسا(١)

يصور الشاعر– في أسى وحسرة – ما فعله جيشُ العدو في الأدواح والمغاني، وقد أضاف الجيش إلى الكُفر، وكان من الممكن أن يقول: جيش الخصم، أو جيش العدو، أو مرادفًا لهما، لكنه آثر هذا التعبير؛ على سبيل المبالغة المقبولة، وقدآزره في تشكيل الصورة قوله: "واحربا"؛ لتضفي– بدلالتها– على سياق الشكوى والنُّدبة: تكثيفًا وتأكيدًا وحبكًا للدلالة التي يبتغيها النص في بنيته الكُلية، فجاء هذا التخييل النادر للوصف في موقعِه، فالإعلامية حسب تعريف (دي بوجراند، دريسلر) تكون " للدلالة على مدى ما يجده مستقبلو النص من جدة وعدم توقع "(٢)، مما يجعل المتلقي في حالة تنبُّه ويقظة لإدراك ما وراء تلك الصورة الناطقة بالقهر والانكسار، يقول الشاعر في البيت التالي للبيت السابق:

وَابْتَزَّ بِزَّتَهَا مِمَّا تَحيَّفَهَا تَحَيفَ الأَسَدِ الضَّارِى لِما افتَرَسا

فبعد أن بيّن أن جيش العدو عاث في أرضهم فسادًا، وجاسوا خلال ديارهم، وأهلكوا الحرث والنسل، كما يفعل" **الدَّبَى**/ الجراد بالحدائق الغنّاء، أَخذ يُكْمل رسم صورته التي بدأها، بتحيُّف الأعداء عليهم كما يُحيّف الأسد صُيُوده وفرائسه، وقصد الشاعر إيثار هذه الصورة؛ لفتًا لنظر المتلقي، فإنه "

(١) الديوان، ص٤٠٩، والدّبى: الجرادُ قبل أَن يَطيرَ ، أَو أَصغر ما يكون من الجراد. الصحاح، للجوهري، ج٦، ٣٣٣٣، دار العلم للملايين، ط.٤، ١٤٠٧هـ– ١٩٨٧م.

(٢) مدخل إلى علم لغة النص، ص١٨٤.

يحسن موقع التخييل من النفس، أن يترامَى بالكلام على أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام(١).

وليس هذا من نافلة القول، بل هذا ما يقتضيه النص الإبداعي الذي يرنو للتماسك والانسجام، فإن الإعلام مختص بكل من المبدع والمتلقي، وعلى المبدع أن يعِي ثقافات الطرف الآخر، ومراعاة روافده وتطلُّعاته، فضلًا عن الموقفية والمقام.

ثانيا: المَقامية Situationalite.

للمقام في التراث العربي شأنٌ عالٍ ومكانةٌ رفيعة، فالكلام البليغ الفصيح عندهم ما يطابق مقتضى الحال، وإذا كان مقتضى الحال مختلفًا – كما يقول صاحب الإيضاح – " فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف...، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة،...، وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام(٢)، ومن المنظوم ما أنشده الحطيئة مخاطبًا أمير المؤمنين "عمر بن الخطاب" ﷺ:(المتقارب)

تحنّنْ علَيَّ هَداكَ المَليك فإنَّ لكلِّ مَقام مَقالا(٣)

(١) منهاج البلغاء، القرطاجني، ص٩٠،

(٢) ديوان الحطيئة، ص ١٦٤، دراسة وتبويب: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. ١، ١٤١٣ه- ١٩٩٣م.

(٣) الأغاني، للأصفهاني، ج٢، ص١٧٩، دار الفكر- بيروت، ط ٢، د. ت، ديوان الحطيئة، ص١٦٤، دراسة وتبويب: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية – بيروت، لسان العرب، (قول).

ومن النقاد من يُطلق عليه "الموقفية "، وهي " تسمية عامة للعوامل التي تقيم صلة بين النص وبين موقف لحادثة ما، سواء أكان موقفا حاضرًا، أم قابلا للاسترجاع"(١)، فسياق المقام يحتوي على عوامل تجعله مرتبطًا بموقف آنيٍّ، أو قابل لاسترجاعه مرة أخرى.

وقد حدّد الدكتور "محمد خطابي" خصائص السياق إلى عدة عناصر(٢):(المرسل، المتلقي، الحضور، الموضوع، المقام، القناة، النظام، شكل الرسالة، الغرض) فالمرسل/ الباث، وهو منشئ النص ابن الأبار، والمتلقي هنا الأمير الحفصي، ثم كل من يقرأ القصيدة او يسمعها إلى ما لا نهاية، والحضور هنا من كان مع الأمير من حاشية، وهو داخل ضمن عنصر التلقي، والموضوع ظاهر من عتبة النص الثانية بعد العنوان، وهو المطلع، والمقام شامل للزمان ومكان الحدث التواصلي، والقناة التواصلية هي الخطاب الشفهي المباشر، ثم نُقل إلينا عن طريق الروايات الثابتة والمدونة في الدواوين والكتب، والمقصود بالنظام: اللغة التي استخدمها الشاعر، فكانت لغةً بعيدةً عن التقعُّر والغريب ذات محتوى هادف، وقضية حيَّة، لا يزال ينشغل بها كثير من المؤرخين والنقاد، أما شكل الرسالة: فتنضوي تحت راية الشعر العمودي، وقد بناه على بحر البسيط، المناسِب لغرض الاستصراخ والاستنجاد، ورثاء المدن والممالك، " فنادرًا ما تتحقق تأثيرات مقام سياقي معين بدون حدوث التوسط: أي مدى تغذية المرء بمعتقداته وأهدافه الخاصة للنموذج الذي يقيمه للموقف

(١)ينظر: مدخل إلى علم لغة النص، ص٢٠٩.

(٢) يُنظر: تحليل الخطاب، ج. ب. براون، ج. يول، ص ٤٧، ٤٨، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م، ولسانيات النص، د. محمد خطابي، ص ٥٢، ٥٣.

الاتصالي"[1]، والغرض من القصيدة واضح من أول شطر في القصيدة " أدرك...." أي الاستغاثة والنجدة.

أما الإشارات المكانية فقد سيطرت على فضاء النص، حيث إن الشاعر أراد أن يثير نخوة الأمير الممدوح الذي يعول عليه في إزالة العدوان من على مدينته، بل إن الشاعر أراد أن يوسع رقة الخطر الداهم، والخَطْب القائم، فلم يخص بالذِّكر مدينته " **بلنسية** " التي تم حصارها فعلًا، والدليل على ذلك قوله "**... وهي الدار قد نهكت...** "، في البيت الخامس والستين، بل قال في البيت الأول: " **أدرك بخيلك خيل الله أندلسا** "؛ ليوحي للممدوح أن كل مدن الأندلس باتت مهددة، أو هي وقعتْ بالفعل تحت الحصار، باعتبار ما سيكون في المستقبل القريب إذا تكاسل الأميرُ أو تقهقر.

كما ضمّن القصيدة ذِكر الأماكن ذات الحيثية والمكانة، وبخاصة أماكن العبادة التي لها مكانة في نفوس المسلمين؛ فيندب المساجد التي تقام فيها العبادة، والمدارس التي يتلى فيها القرآن، في قوله: " **يَا لِلْمَساجِدِ عَادَتْ لِلعِدَى بِيَعًا...،... مَدارِسًا لِلْمَثانِي أصبَحَتْ دُرُسا**، كما برزت المصطلحات المناسِبة لسلطان الأمير في سياق المدح، مِثل" الإمارة والدولة، والدنيا، والسهل والجبل، والثرى والثريا، الباب الكريم، في قوله: **إِمارَةٌ يَحْمِلُ المِقْدَارُ رايَتَه، ودَوْلَةٌ عِزُّها يَسْتَصْحِبُ القَعَسا**، هذه الإشارات مناسبة لمقام الاستغاثة، ومقام المدح، وهما أبرز عناصر القصيدة التي قامت عليهما، فلم ترد هذه الإشارات– في ظن الباحث– اعتباطًا أو عفوًا، بل هي ناتجة عن طول تريُّث وتمهُّل، فكان لوجودها – مع مَا جاورها من جُمل–أثرٌ في تقوية الدلالة، وتوجيه السياق نحو مراد الشاعر ومراميه، الأمر الذي صرّح به رائد المنهج

(١) مدخل إلى علم لغة النص، ص٢٠٩.

السياقي الإنجليزي "فيرث John Rupert Firth " من " أن المعنى لا ينكشف إلَّا من خلال تسييق الوحدة اللغوية "[١].

وتضافرت الإشارات الزمانية مع أخواتها؛ فلم تكن غائبة عن السياق والمقام، بل آزرت التعبيرات المكانية، لتُمثِّل محورٍ ارتكاز لانسجام النص، وتوافقهما مع السياق، فالمقام: " زمان ومكان الحدث التواصلي، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه"[٢]، ومن هذ النماذج التي وردت في النص:(اليوم، النهار، **الليل**، الدهر، الموعد،..."؛ أتى بها الشاعر لتُسهم – بدروها – في التعبير عن لواعج الشاعر وحالته النفسية المفعمة بالأسى والحسرة، كما هي معبرة كذلك عن المعاني المقصودة؛ فتركت أثرًا في نفوس المتلقين، وهو ما قصده القرطاجني بقوله: " وأحسن مواقع التخييل: أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي؛ فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه"[٣].

ينتج عن هذا الجهد المشترك بين المبدع والمتلقي فَهم النص باعتبار سياقه ومقامه وموقفه الحاضر؛ كما يعمل على توجيه المتلقي الوجهة الصحية، حسب خلفيته ومعرفته المسبقة بالمنشئ والبيئة والغرض، فمن " غير الممكن أن يكون للخطاب معنى دون الإلمام بسياقه" [٤]، فعند الإحاطة به والتعرف

(١) علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، ص٦٨، عالم الكتب، ط.٥، ١٩٩٨م.

(٢) لسانيات النص، د. محمد خطابي، ص ٥٣.

(٣) منهاج البلغاء، القرطاجني، ص٩٠، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت– لبنان، د. ت.

(٤) ينظر: لسانيات النص، ص ٥٣.

عليه؛ يزول اللبس والغموض، ولهذا لا يَرفض المتلقي النص من أول وهلة إذا وجد خللًا ظاهرًا، بل يحاول " جاهدًا أن يَحل أية مشكلة ناشئة عن حدوث أمور من الواضح أنها غير ذات صلة بالنص"(١)، ولن يتم له ذلك التأويل المستقيم، إلا بعد أن يُرجع البصر فيه كَـرّتين.

يؤازر- أيضًا- طَرَفي التواصل: الاستعانة بالإشارة، " فحُسن الاشارة باليد والرأس من تمام حُسن البيان باللسان" كما يقول الجاحظ(٢)، وهو ما أفاد منه ابن الأبار في سينيته، فعمد إلى الإشارة إلى الجوارح؛ لتؤازره في الإبانة على المطلوب كما يظهر من هذا الجدول:

البيت	الإشارة إلى جارحة:
-وَحاش مِمَّا تُـعانيهِ حُشَاشَتهَا فـطَالَما ذَاقَتِ الـبَلوَى صبَاحَ مَسَا - بُشْرَى لعَبدٍ إلَى البَابِ الكَرِيمِ حَدَا آمالهُ ومِنَ العَذْبِ المَعينِ حَسا	الفَم
-خلا لَهُ الجوُّ فَامْتَدَّتْ يَداهُ إلَى إدْراك ما لَمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُخْتَلِسا - وَقَبل الجُودَ طفَّاحاً غَوارِبُه مِن رَاحَةٍ غاصَ فيها البَحرُ فانغَمَسا	اليـد
-وَصَيَّرَتْها العَوادِي العَابِثاتُ بها يَسْتَوحِشُ الطَّرْفُ مِنْها ضِعْفَ ما أَنِسا - وانْصُر عَبِيداً بأَقْصَى شَرْقِها شَرِقَتْغُيُونُهم أدْمُعاً تهْمِي زَكاً وخَسا	العين
تاللّهِ إنَّ الذِي ترجَى السعودُ لَهُ مَا جَالَ فِي خلَدٍ يَوماً وَلا هَجَسا	العقل
وَاوْطِئِ الفَيْلَقَ الجَرَّارَ ارضَهُمُ حتَّى يُطَأطِئَ رَأْساً كُلُّ مَنْ رَأسا	الرأس
ماضِي العَزِيمَةِ والايّامُ قَدْ نَكَلتْ طَلْقُ المُحَيَّا ووَجْهُ الدَّهْرِ قَدْ عَبَسا	الوجه

(١) اجتهادات لغوية د. تمام حسان، ص ٣٨٠، عالم الكتب، ط.١، ٢٠٠٧م.

(٢) البيان والتبيين، ج١، ص ٧٩.

تكمن هذه الأهمية في أن الشعر في الأساس فعلٌ تواصليٌ بين أطراف الخطاب، فمن خلال تلك الإشارات السيميائية"، فالعلاقات بين التداولية ومفاهيم الموقف والمقام والاتصال والنص علاقة وثيقة؛ إذ هي تُعنى بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به بشكل منظم، مما يطلق عليه سياق النص" [(١)]، ومدار الشرف في إبداع النص وإحكام نسجه، أن تتآزر هذه الظواهر، وتدل بعضُها على بعض، فينجح في إنتاج استراتيجية خطابية، يَسلم فيه التواصل من الانقطاع والتأويل الخاطئ.

ثالثًا: التناص

يُعد المنظر اللغوي والفيلسوف الروسي" ميخائيل باختين" (Mikhaïl akhtin)[(٢)] المؤسس لنظرية التناص(Intertextualitè)–دون تحديد مصطلحه– وذلك في مقدمة كتابيه: "شعرية دوستوفيسكي"، و"الماركسية وفلسفة اللغة"، وقد عالج فيهما مصطلح التداخل بين الأجناس الأدبية، أو

(١) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد بحيري، ص١٢٥، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط. ١، ١٩٩٧م.

(٢) باحث روسي ولد في أورال سنة ١٨٩٥، وتوفي في موسكو ١٩٧٥م، نشر دراسات عدة تحت أسماء مستعارة في بداية حياته، ولم يظهر توقيعه إلا عدد قليل من الكتب والأبحاث، وعلى رأسها الطبعة الأولى من كتابه عن "ديستوفيسكي" عام ١٩٢٩م، وهو يعد من أكبر المنظرين الماركسيين للأدب في القرن العشرين. ينظر: ميخائيل باختين، لترفيتان تودروف، جدة، ص٢٥، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ٢، ١٩٩٦م.

الحوارية "أيديولوجيم"[(١)]؛ أي حوار متبادل أو حوار بين الشخصيات، باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة.

وتداخُل النصوص وتعالقها أمرٌ ضاربٌ بجذوره في كتب النقد العربي القديم، فيستطيع الباحث والمتتبع لهذه النظرية أن يقول: إنَّ مصطلح التناص هو مصطلحٌ حديث لظاهرةٍ قديمة، فقد تعددت مسميات الأخذ والتلاقي والتشابه عند النقاد القدامى والمحدثين، ومنها:السرقة، الاقتباس، التضمين، العقد، الحل، التلميح، المعارضة، والنقائص الموازنة، وغيرها من المصطلحات التي تُعنَى بتأثر النصوص اللاحقة بما سبقها من نصوص.

ويرجع الفضل لظهور مصطلح التناص على الساحة النقدية–حديثًا– للناقدة الغربية "جوليا كريستفا(JuliaDristev)"[(٢)]،بعد أن أفادت من تنظير باختين (Julia Dristeva) فقد ذكر "باختين"، في بحوثه ورسائله:" أن النصوص لابد

---

(١) ومعناه عند "ميخائيل باختين": أن كل خطاب عن قصدٍ أو غير قصد، يقيم حوارًا مع الخطابات السابقة، وهو عند "جوليا كريستيفا" إعادة تقاطع في ممارسة سيميائية ما، مع تعابير تستوعبها وتحيل عليها في فضاء ممارسة سيميائية خارجية، ينظر: ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، تزيفتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، ص ١٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٦م، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب"، دومينيك مانجينو، ص٣٦، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٨ه– ٢٠٠٨م، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ص٤٢.

(٢) جوليا كريستيفا بلغارية حطَّت رحالها بفرنسا عام ١٩٦٤م وعمرها وقتئذٍ لا يتجاوز ثلاث وعشرين سنة، أسهمت في مجلة (tel–quel) الشهيرة في ذلك الوقت، أصبحت "جوليا" محللة نفسانية بعد أن احتكت بدروس "جاك لاكان"، ثم تحولت إلى تحليل اللغة والكلام. ينظر: خمسون مفكرًا أساسيًّا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، جون ليشته، ترجمة: د. فاتن البستاني، ص٢٩١، وما بعدها، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط. ١، ٢٠٠٨م.

لها من التقاطع والتداخل؛ ومن ثمّ فكل خطاب-غالبا- يتكون أساسًا من خطابات أخرى سابقة، ويتقاطع معها بصورة ظاهرة، أو خفية، فلا وجود لخطابٍ {بشريٍّ}خالٍ من آخر"(١)، وهي ليست في الشعر فقط؛ بل في النثر أيضًا فالناثر-عند باختين- ينمو في"عالَمٍ مليءٍ بكلمات الآخرين، فليس هناك كلماتٌ لسانيَّةٌ محايدة...، بل تسكُنها أصواتٌ أخرى، وهو يتلقاها بصوت الآخر"(٢)، فأصبح العمل الأدبي-في نظر هؤلاء- ما هو إلا رِدّة فعلٍ على عمل أدبيٍ سابق له، وإن أي عملٍ لا يظهر له علاقةٌ بسابقه، فمعناه أننا لا نجيد قراءته "(٣).

وسينية ابن الأبار ليست بدعًا من القصائد؛ فقد تناص الشاعر-عمدًا أو عفوًا-مع نصوص سابقة، سواءً أكان مباشرًا أم خفيًّا، وتموضعت هاته النصوص بعبقها العتيق في بنية النص الآني؛ دون قلق أو تكلُّف؛ لمناسبتها سياق نصه، فالتناص" يتضمنالعلاقات بين نصٍّ ما ونصوصٍ أخرى مُرتبطة به، وقعت في حدود تجربة سابقة "(٤)، سواءً أكانت هذه النصوص دينية أم أدبية أم تاريخية، أم غيرها من أنواع التناص.

أولًا: التناص الديني.

لما كانت القصيدة تستهدف إثارة المشاعر الإسلامية، واستنهاض عزائم الأمير الحفصي وجُنده، لنجدة إخوانهم المسلمين المحاصرين هناك في "

(١) التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، ص ١٨.

(٢) "الشعرية" تزفيطان تودورف، ص٤١، ٤٢، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠م.

(٣) يُنظر:التناص عند شعراء الأزهر، للباحث، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية اللغة العربية بالزقازيق، ١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م.

(٤) النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٤.

بلنسية "، فإن الاتّكاء على النص الديني يكون مناسبًا للسياق، ومتناغمًا مع المقام، ولذلك كانت بداية القصيدة: "أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللّهِ أندلسًا"، ونسبة الخيل الى لفظ الجلالة " **الله**" من باب التكريم لهذا الخيل، وفيه تناص ديني مُقتبس من الحديث النبوي، فعن سَمُرَةَ بْنِ جُنْدُبٍ أَنَّ النَّبِيَّﷺسَمَّى خَيْلَنَا خَيْلَ اللَّهِ إِذَا فَزِعْنَا...."(١)، وكان الصحابة يتنادون إلى الجهاد بقولهم: يَا خَيْلَ اللَّهِ ارْكَبِي، فقد أورد أبو داوود في سننه بابًا عنوانه: بَاب فِي النِّدَاءِ عِنْدَ النَّفِيرِ يَا خَيْلَ اللَّهِ ارْكَبِي(٢)، وقد ثبت أن أول من قال:" يا خيل الله اركبي" هو رسول الله ﷺ(٣)، وهي من الأقوال الدالة على فصاحتهﷺ، فعندما يتماس الشاعر مع هذه النصوص بما تحتوي عليه من معانٍ مكتنزة، فضلًا عن قيمتها الفنية والجمالية؛ فإنه قد قصدها قصدًا، لا عفوًا أو اعتباطًا؛ ليرفع من شأن الوازع الديني عند المتلقي؛ فيستجيب لندائه، ويعجل بالإغاثة والنجدة، ويؤكد عناصر الحبك الدلالي للقصيدة جمعاء.

وقد أفاد الشاعر–أيضًا– من الدوال التي جاءت في القرآن الكريم؛ فاقتبس منها ما يفيد في إنتاج الدلالة؛ لأن "معرفة السياق الذي تستخدم فيه اللغة يوضح المعنى الوظيفي لها"(٤)، كما يؤدي دورًا مُهِمًّا في عمليَّة إنتاج النَّص وفهمه وتفسيره، يقول ابن الأبار:

---

(١) سورة " "طه" آية: ٧٧.

(٢) سنن أبو داوود، ج٣، ص ٢، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

(٣) ينظر: البيان والتبيين، للجاحظ، ج٢، ص١٥، مجمع الأمثال، أبو الفضل النيسابوري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج٢، ص١٨٢، دار المعرفة بيروت، د. ت.

(٤) علم لغة النص النظرية والتطبيق، د.عزة شبل، ص١.

مَحَــا مَحَاسِــنَهَا طــاغٍ أُتِــيحَ لَهــا مَا نَامَ عَن هَضْمِهَا حِينًا وَلَا نَعَسا[1]

فالهضم يفيد الظلم وأكل الحقوق، الذي يفعله بأهل بلنسية هذا الطاغية، فلا يمنعه نوم أو عناس عن إلحاق الأذى، مبالغة في إكثاره من أعمال التخريب والنهب وتشويه المحاسن التي كان يتغنّى بها الشعراء، وفيه إشارة إلى قوله تعالى " وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَا يَخَافُ ظُلْمًا وَلَا هَضْمًا"[2]، فجاء هذا الدال متسق مع سياق الشكوى والأسى ووصف اعتداءات الأعداء، وسلب حقوقهم، فالهضم: النقص، تقول العرب: هضمتُ لك حقي أي حططت منه، وفي الصحاح: رجل هضيم ومتهضم مظلوم، وتهضمه واهتضمه: ظلمه[3]،

يستطرد ابن الأبار وصف الأحداث التي صاحبت العدوان الغاشم، وتأثيره في البيئة المحيطة، يقول:

وَرَجَّ أَرْجَاءَهَــا لَّــا أحــاطَ بِهــا فَغادَرَ الشُّمَّ مِنْ أَعْلامِها خُنُسا[4]

والضمير عائد على بلنسية، التي تزلزت بسبب ما أحاط بها من شدائد ومصائب، وقد أسعفه في ذلك الإشارة التلميحيّة الموجَزة إلى قوله تعالى عن يوم القيامة: " إِذَا رُجَّتِ الْأَرْضُ رَجًّا"، أي: زُلزلت زلزالاً شديدًا بعنف؛ فانخفضت

(١) الديوان، ص ٤٠٩.

(٢)سورة " "طه" آية: ١١٢.

(٣) تفسير البحر المحيط، أبو حيان، ج٧، ص٣٧٣،دار الفكر بيروت، ١٤٢٠ه، مختار الصحاح، زين الدين الرازي، ص٣٢٦، المطبعة العصرية – بيروت، ط. ٥، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م.

(٤) الديوان، ص ٤٠٩.

وارتفعت ثم انتفضت بأهلها انتفاضٍ شديدًا[١]"، وجاءت هذه الإشارة استجابة لمقام القصيدة، وتصوير الانتهاكات التي لمَّا ينطفئ أوارها بعد.

وفي سياق المدح في البيت الواحد والخمسين من القصيدة، يستطرد ابن الأبار في ذِكْر أوصاف الممدوح فيقول:

كَأَنَّمَا يَمْتَطِي واليُمْنِ يَصحَبُه مِنَ البِحارِ طَرِيقًا نَحْوَهُ يَبَسا

فاليُمن والخير متلازمان له في رحلته، حتى إنه ليأخذ طريقه في اليم يبسًا لا يخشى البأس ولا يوقفه يأس، وهو تناص إشاري إلى قوله تعالى:" **وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لَا تَخَافُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَى**[٢]، فالعاطفة الدينية حاضرة بقوة في القصيدة، من أول الاستهلال حتى الختام، ولذلك كانت التناص الديني من أكثر التناصات فاعلية في سينية ابن الأبار، ولا يخفى أن استحضار روح هذه النصوص المقدسة قد ترك على النص الحاضر مسحةً من جمال، بعد أن انسجمت في فضاء البناء والمقاصد.

ثانيًا:التناص الأدبي

لم يكن الشاعر ابن الأبار أول من رثَى المدن وبكى الحواضر، ولم يكن شعراء الأندلس أول من أَسسوا لهذا الغرض، وإن كانوا هم أكثر من فعل ذلك، وأحيوا قضيتهم التي لا تزال قائمة، ورغم ذلك فإن ابن الأبار وشعراء الأندلس قد سُبقوا في هذا الفن، ولكنهم رفعوا أعمدته على أساسٍ وجُهد بذل

(١)نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، للبقاعي، ج١٩، ص١٩٧، دار الكتاب الإسلامي– القاهرة، د. ت.

(٢) سورة " "طه" آية: ٧٧.

من قبل على يد ثلة من الشعراء المشارقة، فبكوا بغداد والبصرة(١)، وغيرهما من المدن التي وقعت تحت ظروف مماثلة، سواء من الفتن الداخلية أو الاعتداءات الخارجية، ومن هؤلاء الشاعر "أبو يعقوب الخرمي"(٢)،الذي أورد له الطبري في تاريخه مطولته الباكية في رثاء بغداد، وما كانت عليه من جمال فاتن، ثم ما باتتْ عليه بعدما دخلتْ في أتون الفتن، يقول: (المنسرح)

قالوا: ولم يلعب الزمان ببغـ داد وتعثُر بها عَواثرها

إذ هي مثل العَروس باطِنها مشوّق للفتى وظاهرُها

جنةُ خُلدٍ ودار مغبطةٍ قلّ من النائبات واترها(٣)

وبعد أن وصف الشاعر هذه الميزات: بدأ يتساءل عن نضارة نساء بغداد اللاتي كن يَرْفلن في الحرير والديباج، ولا ترى الشمس أعينَهم، ثم بتن ثكالى يولولون من هول ما أصابهن، يقول:

أين غضارتها ولذّتها وأين مَحبورها وحَابرها !

وبالنظر في هذه القصيدة يظهر أن سينية ابن الأبار تحاورتْ مع نصوصها، وتداخلت في بعضها، إذ الغرض متفقٌ، والمقام متشابه، والهدف

(١) ينظر: الأدب الأندلسي بين التأثير والتأثر، د. محمد رجب البيومي، ص٢١١، إدارة الثقافة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠ م.

(٢)إسحاق بن حسان أبو يعقوب الشاعر المعروف بالخريمي، من خراسان، اتصل بخريم بن عامر المري؛ فنسب إليه، وقيل لاتصاله بعثمان ابن خريم الناعم، كان من الشعراء الفصحاء، توفي ٢١٤ه. ينظر: تاريخ دمشق، لابن عساكر، تحقيق: مصطفى عطا،ج٥، ص ٧١، دار الكتب العلمية د.ت، الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج ٨، ٢٦٦، تحقيق أحمد الأرناؤوط بالاشتراك، دار إحياء التراث، بيروت، ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م.

(٣) تاريخ الطبري، ج٨، ص٤٤٨، دار التراث- بيروت، ط.٢، ١٣٨٧م.

واحد، ولذلك نجد ابن الأبار يستطرد في وصف المدن الأندلسية قبل أن يصيبها ما أصابها، ثم تساءل عن العيش الرغيد والمنظر الفريد، يقول:

فأَيْنَ عَيْشٌ جَنَيْنَاهُ بِها خَضِرًا وَأَينَ غُصنٌ جَنَيْناهُ بِها سَلِسا

يتجلى التناص الموضوعي والشكلي بين النص السابق واللاحق؛كي يُضفي على نصه نوعًا من الأصالة داخل العمل الإبداعي الآني؛ لما احتوى عليه من حمولاتٍ معرفيَّة ودلالية وجماليَّة عتيقة.

وابن الأبار– كما سبق في بطاقته المعرفية – مؤرخٌ ولغويٌّ وفقيه، ومطلع على التراث العربي، وعندما تحين ساعة إبداعه، تتسلّط عليه النصوص السابقة، فتقتحم عليه عالَمه الإبداعي؛ فيتناص معها عن وعيٍ منه أو غير وعيٍّ، وهو ما يظهر في قوله:

خلا لَهُ الجَوُّ فَامْتَدَّتْ يَداهُ إِلَى إِدْراك ما لَمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُخْتَلِسا[1]

وقد أسعفه هذا التناص في إيصال ما يرنو إليه للمتلقين، فالشاعر يُعرّض بمن تولى كِبَر الانتهاكات والاعتداءات على المدن والحواضر الأندلسية، فأتى بالنص الرئيس في هذا الباب وهو قول طرفة: (الرجز)

يا لكِ مِنْ قُبرَةٍ بمعمرِ خلالكِ الجوّ فبيضي واصْفِري
ونقّري ما شِئْتِ أن تُنقّري قد ذَهَبَ الصّيّادُ عنكِ فابشِري
قد رُفِعَ الفَخُّ فماذا تَحْذَري لا بدّ يومًا أن تُصادي فاصبري[2]

(١) الديوان، ص ٤٠٩.

(٢) قيل: إن مناسبة هذا النص أن طرفة بن العبد البكري خرج مع صاحب له، ونزلا على ماء فنصب طرفة فخه للقنابر، وقعد لها وهنّ يحذرن الفخّ وينفرن مما حوله، فلما طال به ذلك ضجر وانتزع فخّه، فلما تحملوا ؛ أقبلت القنابر تلتقط ما كان ألقاه لهن من الحَب، فالتفت فرآهن؛ فقال هذا الرجز. ينظر: ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم،ص١٥٨، تحقيق: درية الخطيب بالاشتراك، المؤسسة العربية، ط.٢، ٢٠٠٠م، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد البكري، ص٣٦٥، تحقيق: د. إحسان عباس، بالاشتراك، مؤسسة الرسالة – بيروت ، ط. ٣، ١٩٨٣ م.

إذ يميط الشاعر اللِّثام عن ثقافته وروافده، والنصوص التي قد سبق له تلقيها؛ فتسلّطت على نصه، لمناسبتها سياق الحال، وتعبيرها عن الزفرات الحارة التي في صدر الشاعر، كما أنها مفيدة في معيار التقبلية، فقد تعارف جمهور اللسان العربي على أن قول طرفة:"**خلالكِ الجوّ فبيضي واصفِري**" بات مثلًا يُضرب للرجل يخلى بينه وبين حاجته، بَعد أن يَذهب ما يحذره(١)، والمَثَلُ فيه من التهكم والسخرية ما لا تخطئه عين ناقدة، ولا ينكره ذوق سليم، يدرك المتلقي ما بين النصين من علاقة، وما وراء هذه النصوص الغائبة من إيحاءاتٍ وإيماءاتٍ، فيعمل على تأمُّلها وتأويلها، وإعادة قراءتها على ما تحمله من وجوهٍ متعددة.

ثانيًا: التناص التاريخي

ما من شك في أن استنطاق التاريخ والتناص مع أحداثه لازمٌ من لوازم النص الأدبي الذي يجنح نحو الأصالة والعراقة من خلال التوظيف الفني لأحداث التاريخ ورموزه المؤثرة، سواءً أكان تأثيرها إيجابيًّا أم سلبيًّا.

وهو أدب من آداب الشاعر وواجب من واجباته، إذ عليه أن يأخذ " نفسه بحفظ الشِّعر والخبر، ومعرفة النّسب، وأيام العرب؛ ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذِكْر الآثار، وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوَى بقوّة طباعهم"(٢)

ولا غرابة في إفادة ابن الأبار من هذه الآلية لإثبات عراقة نصه، فضلًا عن تأكيد مدحه للأمير أبي زكريا، يقول ابن الأبار:

---

(١) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري،ج١، ص٤٢٢،دار الفكر بيروت، د. ت، الأمثال، للميداني، ج١،ص٢٣٩، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار دار الفكر. د. ت

(٢) العمدة، لابن رشيق،ج١، ص١٩٦.

وَأَحْيِ مَا طَمَستْ مِنْهُ العُداةُ كَمَا أَحيَيْتَ مِن دَعوَةِ المَهْدِيِّ ما طُمِسا[1]

يطالب الشاعر ممدوحه بإعادة الحياة إلى بلنسية وأهلها كما أحيا دعوة المهدي بن تومرت"[2]، متكئًا على هذا الرمز التاريخي المحبب إلى الممدوح وإلى أهل أفريقيا الذين يستنجد بهم الشاعر، فأدمجه في نصه؛ ليكسب تجربته " نوعا من الكلية والشمول، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري"[3]، وحواره مع الشخصيات المناسبة للسياق والمقام، وهو ما يريده لنصِّه، ويرجوه لسينيته واستصراخه.

تأتي هذه النماذج للتناص بأنواعه الديني والأدبي والتاريخي وغيرها من الأنواع التي تعال قنعها النص الحاضر لتؤكد حرص الشاعر على تفاعل المتلقي مع هذه التناصات التراثية التي تتحوّل عند توظيفها في النص الأدبي "إلى وحدة حيّة، لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فحسب، بل تساهم

---

(١) الديوان، ص ٤١٠.

(٢)والمهدي محمد بن تومرت (ت٥٢٤هـ) ، ومؤسس دولة الموحدين، والتي ظلت دعوتهم مستمرة على أيدي الحفصيين في تونس؛ بعد أن انهارت في المغرب والأندلس ؛ فالحفصيون فرع عن الموحدين، وبعد أن هُزم الموحدون أمام الجيوش الصليبية المتحالفة في موقعة العقاب (٦٠٩ه) ؛ أعلن الأمير ابو زكريا الحفصي استقلاله بحكم أفريقيا، وظل يحكم من (٦٢٥- حتى عام ٦٤٧هـ). ينظر: ١- وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، ج٥، ص٤٥، دار صادر – بيروت ط. ١، ١٩٩٤م، ٢-دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، أحمد مختار العبادي، ص ١٢٠: ١٢٢، مؤسسة شباب الجامعة، ٣- المهدي بن تومرت حياته وآراؤه وثورته الفكرية والاجتماعية بالمغرب، د. عبد المجيد النجار، ص٣١ وما بعدها، دار الغرب الإسلامي ط. ١، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية، د. علي عشري زايد، ص١٢٠، دار الفكر العربي،١٤١٧ه- ١٩٩٧م.

مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي"[1]، والتلقي الإيجابي؛ فينتقل النص من حالة السكون إلى الحركة، ومن التلقي السلبي إلى التأويل الصحيح والإنتاج الهادف.

وبالتناص تنتهي المعايير الثلاثة التي تتصل بالمحيط الخارجي للنص التي تآزرت مع المعايير الأربعة الأخرى في تماسك سينية ابن الأبار؛ بسبب ترابطها الرصفي وسبكها الشكلي، وتلاحم أجزائها وحبك دلالتها، ودلالة آخرها على أولها، فباتت بنيةً متكاملة يعضِّد بعضها بعضًا.

النتائج والمقترحات

وبعد؛ فإني آمل أن تكون هذه الدراسة قد كشفتْ عن بعض مظاهر التماسك النصي في سينية ابن الأبار التي استصرخ فيها الأمير الحفصي؛ لإنقاذ بلنسية وأخواتها من مدن الأندلس، وقد خلُص البحثُ إلى عدة نتائج ومقترحات، منها فيما يلي:

أولًا: النتائج

١-يمتاز شعر الاستنجاد والاستصراخ عن كثيرٍ الأغراض الشعرية الأخرى-غالبًا- بترابطه الرصفي، ونسجه المحكم، وسبكه الحَسن، وحبْكه المتقن، وعاطفته الصادقة؛ فتتضافر هذه المظاهر لتشكل وعيًا لدى المتلقي، وتُسهم في نجاح المعايير النصية ومنها الإعلامية والمقبولية.

٢- النص الأدبي فضاء لغوي ودلالي واسع، يفيد من الأدوات النحوية والدلالية والأسلوبية واللسانيات وغيرها من العلوم والمناهج التي يتكئ عليها الناقد في إضاءة النصوص والحكم عليها.

---

(١) أشكال التناص الشعري، أحمد مجاهد، ص٨، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.

٣-بدت سينية ابن الأبار متماسكة في بنيتها الكلية، وتحققت لها الوحدة الفنية من خلال وحدة الموضوع، وانسجام الفقرات، وترابط الأبيات؛ فارتبط أولها بآخرها؛ فصارت كالجسد الواحد الذي تآلفت أعضاؤه وتآخت جوارحه.

٤-أفاد ابن الأبار من أدوات اللغة الفاعلة التي تصل بين عناصر الخطاب، على مستوى المفردات والجمل والفقرات، معتمدًا على أدوات الربط المناسبة للسياق، فحازت الواو المرتبة العليا في نسبة الورود؛ لما تمتاز به من المرونة والتنوع والشُّيوع في عطف الجُمل، فبلغتْ نسبة حضورها في النص:٧٦,٥٩%، من إجمالي حضور حروف العطف الأخرى، تلتها الفاء بنسبة ١٩%، و" أو" بنسبة ٤ % تقريبًا، مما جعل الربط بين معظم النصوص سلسًا لا تكلُّف فيه أو تصنُّع.

٥-اتّكأ صاحب السينية على الربط المنطقي والوصل السببي بين الجمل، فآزر المنطقُ النحوَ في خدمة المعنى، فكُلّما كان الكلام مرتبطًا ارتباطًا منطقيًّا كان أمتنَ مبنى، وأَقوى معنى، وهو ما تميزت به القصيدة في كثير من أبياتها.

٦-آثر ابن الأبار ترك الوصل بين النصوص معتمدًا على اتصالها الذاتيِّ،في إشارة إلى التلاحم بين الجمل المتجاورة، وكشف العلاقة التي تربطها ربطًا طبعيًّا لا يحتاج إلى ما يعضده، فضلًا عن إيثار الإيجاز وسرعة الإخبار بالمطلوب.

٧-أسهمت الإحالة في صنع تواصل فعال بين طرفي الخطاب، وترابط أجزاء النص وتعالق بعضها ببعض، كما عملت على الإيجاز ومنع التكرار الذي قد يشتت المتلقي ويضعف تركيزه.

٨-أفاد الشاعر من ظاهرة التكرار وإعادة عناصر معجمية متطابقة أو متقاربة، بغية تعميق الدلالة واستمرارية المعنى، وتوجه المتلقي نحو النقاط

المهمة التي تشكل محور ارتكاز في القصيدة، كما أسهمت في خلق نسيج إيقاعي متنامٍ يسهم في تماسك النص وانسجامه وقبوله.

٩- تميزت السينية بتماسك معنوي وحبك دلالي من خلال علاقات الإضافة- بنوعيها المتكافئة والمختلفة- وعلاقة السببية، والإجمال والتفصيل، والشرط والجواب، والتتابع بأنواعه (الموضوعي، الزمني، القولي)، فشكلت بدلالتها حبكًا دلاليًّا في بنيته العميقة؛ مؤازَرة للربط الرصفي والسبك الشكلي، اللذين شكلا – مع غيرهما من المعايير – تماسكًا في بنية النص الكلية.

١٠- أبان الشاعر عن قصده منذ أول كلمة في سينيته "أدرك"، فكانت عتبة المطلع كاشفة عن هدفه الرئيس، وهو الاستنجاد والاستصراخ بوسائل متنوعة منها: تصوير الانتهاكات وبيان المفارقة بين ما كانت عليه "بلنسية" وما صارت إليه، ثم مدح " الأمير" وسرد انتصاراته السابقة، والرجوع في نهاية القصيدة إلى هدف الغوث وطلب النجدة بقوله: " صل حبلها..."، ليرد خاتمة القصيدة على صدرها في وحدة القصد، ووضوح الغاية.

١١- بعدما وُفِّق الشاعر إلى حدٍّ كبير في وضوح القصد: تم له نجاح معيار المقبولية واقناع المتلقي بمضمون الخطاب، وتحرك الأمير الحفصي لإغاثة المحاصرين، وإمدادهم بالاحتياجات المطلوبة لكنها لم تصل لأسباب تم ذِكْرها، إلا أن القصيدة – في كل الأحوال – باتت من عيون الشعر العربي فعارضها الشعراء، وكثرت شروحها، والبحوث التي قاربتها، كما هي شاهدة- في الوقت ذاته- على هذا الفردوس الأندلسي المفقود الذي لمّا يندمل جرحُه بعد !

١٢- صاغ ابن الأبار قصيدته بما يتوافق مع سياق الحال وموقفية الخطاب، مراعيًا مقتضى الحال وثقافة المتلقي الأول وتوقعاته، والسياق المادي المحيط بالنص عمومًا، وهو ما يقتضيه معيار الإعلامية والمقامية والتناص.

١٣-تعالقت السينية مع نصوصٍ تناص معها الشاعر عفوًا أو عمدًا، فكان التناص الديني في المرتبة الأولى؛ بهدف إثارة المشاعر الإسلامية، وإيقاظًا لنخوة الأمير الحفصي وجنده، ثم التناص الأدبي مع نصوص أدبية سابقة شعرًا ونثرًا؛ فبدت قصيدته ضاربة في الأصالة والعمق بسهمٍ وافر؛ بيد أن الشاعر كان مؤرخًا ومصنفًا، ومُطلعًا على التراث بشتّى مشاربه، فتسلّط عليه هذا الزاد إبّان إبداع القصيدة، كاشفًا عن روافده المعرفية وثقافته الموسوعية.

ويقترح الباحث، تسليط الضوء على الشعر الأندلسي عمومًا وشعر الرثاء والاستنجاد بشكل خاص لما يمتاز به من عاطفةٍ صادقةٍ وأسلوبٍ عذب، فضلًا عن إحياء قضيةٍ تناساها الكثير، ولا ينبغي أبدًا نسيانها.

كما ينبغي لنا نحن الباحثين أن نسبر أغوار شعر ابن الأبار ونقده من زوايا مختلفة، بعيدًا عن التبعيّة والتكرار، فلا يزال يبحث عن ناقد بصير يحلل نصوصه، ويحكم له أو عليه بموضوعية وتجرُد، ومن هذه الموضوعات المقترحة: التناص في شعر ابن الأبار القضاعي، شعر ابن الأبار القضاعي دراسة أسلوبية، تجليات السرد في سينية ابن الأبار، بنية الخطاب الحجاجي في سينية ابن الأبار وغيرها من الموضوعات التي نتعرف من خلالها على شعره وعن عصره وبيئته.

كما يقترح الباحث أيضًا: الإفادة من المناهج المعاصرة في مقاربة النصوص، والجنوح نحو النقد الموضوعي المنهجي، بعيدًا عن النقد الذاتي الانطباعي الذي قد يؤثر في الحكم النقدي على النصوص.

والحمد لله رب العالمين

ثبت بأهم المصادر والمراجع

١- اجتهادات لغوية د. تمام حسان ، عالم الكتب، ط.١، ٢٠٠٧م.

٢- الأدب الأندلسي بين التأثير والتأثر، د. محمد رجب البيومي، دارة الثقافة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- الرياض، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.

٣- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د. أحمد هيكل، دار المعارف، ط.٩، ١٩٨٥م.

٤- أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، المقَّري، تحقيق مصطفى السقا، ابراهيم الإبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة – القاهرة، ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩م.

٥- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، د. ت.

٦- الأصول في النحو، لابن السراج، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط.٣، ١٩٨٨م.

٧- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار الفكر- بيروت، ط ٢، د. ت.

٨- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، د. جميل عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٩- البديع في ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، ص١٣١، دار الفكر العربي- القاهرة، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.

١٠- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المحتدة، د. ت.

١١- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل،عالم المعرفة، أغسطس١٩٩٢م.

١٢- بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب،دار المعارف ط. ٢، ١٩٩٥م.
١٣- البيان في ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، ط١، ١٩٨٤م.
١٤- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط.٧، ١٤١٨هـ- ١٩٨٨م.
١٥- تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر بيروت، ط. ٢، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.
١٦- تاريخ الدولتين المُوحِّدية والحَفصيّة، لأبي عبد الله الزركشي، تحقيق وتعليق، محمد ماضور، المكتبة العتيقة- تونس، ط. ٢، ١٩٦٦م.
١٧- تحليل الخطاب، ج. ب. براون، ج. يول، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
١٨- التكملة لكتاب الصلة في تراجم علماء الأندلس، لابن الأبار، تحقيق: د. عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.
١٩- التماسك النصي في لامية العرب، د. مطلق محمد المرشاد، عام الفكر، عدد ١٧٨، أبريل – يونيو ٢٠١٩.
٢٠- التناص في الشعر العربي الحديث، حصة البادي، دار كنوز للنشر والتوزيع- عمان – الأردن، ط.١، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.
٢١- التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط.١، ٢٠٠٤م.
٢٢- جواهر الألفاظ،قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية –بيروت ط. ١، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م.
٢٣- الخصائص، لابن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط. ٤، د.ت.

٢٤- خمسون مفكرًا أساسيًّا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، جون ليشته، ترجمة: د. فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط. ١، ٢٠٠٨م.

٢٥- دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الشيخ: محمود محمد شاكر، ط. ٣، دار المدني- القاهرة، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.

٢٦- دولة الإسلام في الأندلس، د. محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط.٢، ١٤١١هـ- ١٩٩٠م.

٢٧- دولة الموحدين د. علي الصلابي، دار البيارق للنشر، عمان، د.ت.

٢٨- ديوان ابن الأبار القضاعي، قراءة وتعليق د. عبد السلام الهراس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية – المملكة المغربية، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

٢٩- سبك المقال لفك العقال، ابن الطواح، تحقيق د. محمد جبران، جمعية الدعوة الإسلامية، طرابلس – ليبيا ط. ٢، ٢٠٠٨م.

٣٠- سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، ط.١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.

٣١- شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، د. ت.

٣٢- شرح الكافية الشافية، لابن مالك، جامعة أم القرى، ط. ١، د. ت.

٣٣- الشعر العربي الحديث، د. محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط. ٢، ٢٠٠١م.

٣٤- الشعرية" تزفيطان تودورف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠م.

٣٥- صفوة الكتاب في اللغات والآداب(مجموعة ابحاث)، خالد اللحياني للنشر والتوزيع – الأردن، ط. ١، ٢٠١٧م

٣٦- الصناعتين، أبو هلال العسكر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.

٣٧- علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة، ٢٠٠٠م.

٣٨- علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط.٥، ١٩٩٨م.

٣٩- علم المعاني، د. بسيوني فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ط. ٤، ١٤٣٦هـ- ٢٠١٥م.

٤٠- علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط. ١، ١٩٩٧م.

٤١- علم لغة النص النظرية والتطبيق، د. عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، ط٢، ٢٠٠٩م.

٤٢- العمدة، لابن رشيق، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط. ٥، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.

٤٣- عيار الشعر، لابن طباطبا، تحقيق: عبد العزيز المانع مكتبة الخانجي، د. ت.

٤٤- العين، للخيل بن أحمد، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ت.

٤٥- الفروق اللغوية، ابو هلال العسكري، مؤسسة النشر الإسلامي، ط. ١، ١٤١٢ه.

٤٦- فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد البكري، تحقيق: د. إحسان عباس، و د. عبدالمجيد عابدين، مؤسسة الرسالة – بيروت ، ط. ٣، ١٩٨٣ م.

٤٧- في اللسانيات العربية المعاصرة دراسات ومثاقفات، د. سعد مصلوح، عالم الكتب- القاهرة، ط. ١، ١٤٢٥ه- ٢٠٠٤م.

٤٨- قادة فتح الأندلس، محمود شيت خطاب، مؤسسة علوم القرآن - منار للنشر والتوزيع، ط.١، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م.

٤٩- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ط. ٣، ١٩٦٧م.

٥٠- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي بالاشتراك، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، ط.١، ١٩٨٨م.

٥١- لسانيات النص- مدخل الى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط. ١، ١٩٩١م.

٥٢- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، عالم الكتب، ط. ٥، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.

٥٣- مدخل الى علم لغة النص، روبرت ديبو غراند، لفغانغدريسلر، تحقيق: إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مطبعة دار الكاتب، ط. ١، ١٤١٣ه- ١٩٩٢م.

٥٤- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط.٢، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.

٥٥- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث ط. ١، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٩م.

٥٦- المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب"، دومينيك مانجينو، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٨ه- ٢٠٠٨م.

٥٧- معاني الحروف، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
٥٨- معايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير، ترجمة د/ حميد لحمداني دار النجاح الجديدة- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.
٥٩- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت١٤١١هـ - ١٩٩١م.
٦٠- مفتاح العلوم، للسكاكي، دار الكتب العلمية - بيروت، ١٤٠٧ه- ١٩٨٧م.
٦١- مقالات في اللغة والأدب، د. تمام حسان عالم الكتب، ط. ١، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
٦٢- المقتضب من تحفة القادم، ابن الأبار القضاعي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ط. ٣، ١٤١٠هـ- ١٩٨٩م.
٦٣- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، ط. ١، ١٤٠١هـ- ١٩٨٠م.
٦٤- منهاج البلغاء، القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، د. ت.
٦٥- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، للآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، مكتبة الخانجي، ط. ١، ١٩٩٤م.
٦٦- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي التهانوي، مكتبة لبنان ناشرون، ط. ١، ١٩٩٦م.

٦٧- ميخائيل باختين، لترفيتان تودروف، جدة، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ٢، ١٩٩٦م.
٦٨- نسيج النص، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط. ١، ١٩٩٣م.
٦٩- النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، د. إبراهيم صدقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.
٧٠- النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: د. تمام حسان، عالم الكتب، ط. ١، القاهرة ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
٧١- نفح الطيب، للمقَّري، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت،ط.١، ١٩٩٧م.
٧٢- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط.١، ١٣٠٢ه.

(رسائل جامعية)

١- أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، عبد الخالق شاهين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة،١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م.
٢- التناص عند شعراء الأزهر، عمر محمد إبراهيم، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية اللغة العربية بالزقازيق، ١٤٣٨هـ- ٢٠١٧م.

(بحوث ومقالات في مجلات ودوريات (مرتبة أبجديًا):

١- أثر النحو في تماسك النص، عابد بوهادي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد ٤٠، عدد١، ٢٠١٣م.

٢- التماسك النصي في قصيدة جاهلية للمثقف العبدي، د. طاهر عبد الحي شبانة، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، عدد (٣١) ج٥، ٢٠١٢م.

٣- حبك النص – منظورات من التراث العربي، محمد العبد، مجلة فصول، عدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢م.

٤- شعر الأكباد المقروحة، مقال للباحث، مجلة العربي، عدد ٧٠٥، اغسطس٢٠١٧م.

٥- القصدية في النص الأدبي، مجموعة باحثين، مجلة الرواق، جامعة لندن المفتوحة، عدد١، ٢٠١٥م.

٦- مصطلحا الخطاب والنص، فاتح زيوان، مجلة كتابات معاصرة، ع (٧٠، م(١٨) بيروت، ٢٠٠٨م.

٧- نحو آجرومية للنص الشعري، د. سعد مصلوح، مجلة فصول، (يوليو – أغسطس، ١٩٩١م.